



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΦΥΣΙΚΗ ΑΓΩΓΗ & ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΣ»

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΣ ΧΟΡΟΣ:
ΔΟΜΗ, ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΤΥΠΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ‘ΧΟΡΕΥΤΙΚΟΤΗΤΑΣ’

Βασίλειος Καρφής

Διδακτορική Διατριβή
ΠΕΔΙΟ ΣΠΟΥΔΩΝ: ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ & ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ-ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΧΟΡΟΥ

ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 2018

© Copyright
Βασίλειος Καρφής
Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Εθνικής Αντιστάσεως 41, 172 37, Δάφνη, Αθήνα

«...Δεν υπάρχει κοινή συνταγή για όλες τις επιστήμες και όλους τους επιστήμονες, όπως δεν υπάρχει για όλα τα γλυκά, και όλους τους μάγειρους [...]. Η επιστήμη δεν έχει μόνο ένα σκοπό, αλλά πολλούς, και η ανάπτυξη της έχει περάσει από πολλά, διαφορετικά και αντιπαραβαλλόμενα στάδια. Είναι, λοιπόν άσκοπο να αναζητείται η μοναδική "πολύσκοπη" (all purpose) επιστημονική θεωρία και μέθοδος...».

Stephen Toulmin

Μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής

Βασιλική Τυροβολά
Ομότιμη Καθηγήτρια Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού – Μορφολογίας του
Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού
Σ.Ε.Φ.Α.Α. - Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Ηλίας Δήμας
Ομότιμος Καθηγητής Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού
Σ.Ε.Φ.Α.Α. - Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Μέλος τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής

Μαρία Κουτσούμπα
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού
Σ.Ε.Φ.Α.Α. - Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Μέλος τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής

Λάμπρος Λιάβας
Καθηγητής Εθνομουσικολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας
Τμήμα Μουσικών Σπουδών – Φιλοσοφική Σχολή
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Μέλος εξεταστικής επιτροπής

Αναστάσιος Χαμούλας
Αναπληρωτής Καθηγητής Εθνομουσικολογίας
Τμήμα Μουσικών Σπουδών – Φιλοσοφική Σχολή
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Μέλος εξεταστικής επιτροπής

Βασίλειος Λάντζος
Επίκουρος Καθηγητής Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού
Σ.Ε.Φ.Α.Α. - Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Μέλος εξεταστικής επιτροπής

Γεώργιος Λυκεσάς
Επίκουρος Καθηγητής – Διδακτική Ελληνικών Παραδοσιακών Χορών
Σ.Ε.Φ.Α.Α. - Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Μέλος εξεταστικής επιτροπής

Πρακτικό Εξεταστικής Επιτροπής



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικών και Καποδιστριακών
Πανεπιστήμιον Αθηνών

ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837

ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ "ΦΥΣΙΚΗ ΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΣ"

ΠΡΑΚΤΙΚΟ

ΕΠΤΑΜΕΛΟΥΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

Του Βασιλείου Καρφή

Η επταμελής εξεταστική επιτροπή, που ορίστηκε από τη Γ.Σ.Ε.Σ. της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών στη συνεδρία της 15/5/2017 για την κρίση και αξιολόγηση της διδακτορικής διατριβής του **κ. Βασιλείου Καρφή** με τίτλο: «Ελληνικός παραδοσιακός χορός: Δομή, μορφή και τυπολογία της ελληνικής παραδοσιακής 'χορευτικότητας'» αποτελούμενη από τους κ.κ. **Β. Τυροβολά** Ομότ. Καθηγήτρια της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (επιβλέπουσα), **Η. Δήμα** Ομότ. Καθηγητή της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, **Μ. Κουτσούμπα** Αναπλ. Καθηγήτρια της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, **Α. Λιάβα** Καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, **Α. Χαμούλα** Αναπλ. Καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, **Β. Λάντζο** Επίκ. Καθηγητή της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, **Γ. Λυκεσά** Επίκ. Καθηγητή του Τμήματος Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης εκλήθησαν σήμερα 21/12/2018 ημέρα Παρασκευή και ώρα 16:00 ύστερα από επίσημη έγγραφη πρόσκληση στο Αμφιθέατρο Ε. Παυλίνη του Τμήματος Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών, προκειμένου να κρίνουν και αξιολογήσουν την παραπάνω διατριβή.

Μετά από διεξοδική συζήτηση και ανταλλαγή απόψεων τα μέλη της εξεταστικής επιτροπής κατέληξαν ότι η κρινόμενη διατριβή πληροί όλους τους όρους εκπόνησής της, είναι πρωτότυπη και προάγει την επιστημονική γνώση και ως εκ τούτου κρίνεται αποδεκτή και εγκρίνεται και βαθμολογείται ως

Τα μέλη της εξεταστικής επιτροπής:

Β. Τυροβολά, Ομότιμη Καθηγήτρια του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Η. Δήμας, Ομότιμος Καθηγητής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Μ. Κουτσούμπα, Αναπλ. Καθηγήτρια του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Α. Λιάβας, Καθηγητής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Α. Χαμούλας, Αναπλ. Καθηγητής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Β. Λάντζος, Επίκ. Καθηγητής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Γ. Λυκεσάς, Επίκουρος Καθηγητής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Έκφραση Ευχαριστιών

Τελειώνοντας τη συγγραφή αυτής της διατριβής αισθάνομαι την ανάγκη να απευθύνω τις προσωπικές μου από καρδιάς ευχαριστίες, σε όλους εκείνους που - με το δικό τους τρόπο ο καθένας- συνέδραμαν στην ολοκλήρωση αυτής της προσπάθειας και αυτής της διαδικασίας.

Στην επιβλέπουσά μου Καθηγήτρια, κ. Βασιλική Τυροβολά, Ομότιμη Καθηγήτρια της ΣΕΦΑΑ του ΕΚΠΑ, στην οποία οφείλω τα πάντα και μαζί φυσικά την ολοκλήρωση της διατριβής μου. Η καθοδήγησή της υπήρξε υποδειγματική και η συμβολή της καθοριστική. Για μένα είναι η πνευματική μου μητέρα. Είναι ο άνθρωπος που με την ερευνητική της δουλειά, τα κείμενά της, τις εισηγήσεις της, τις διαλέξεις της, την αστείρευτη γνώση της, τις συζητήσεις και τους προβληματισμούς καθόρισε την πορεία μου, τη θέση μου και τη στάση μου σε σχέση με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Είναι η ερευνήτρια που άλλαξε τα δεδομένα στην Ελλάδα (και όχι μόνο) περί της θεωρίας του χορού. Ο γυμναστικός χώρος της οφείλει πολλά. Την θεωρώ το μεγαλύτερο κεφάλαιο της θεωρίας του χορού στην Ελλάδα. Το ευχαριστώ για εκείνη είναι πολύ λίγο... Απλά την αγαπώ!!! Στα μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής:

Στον κ. Ηλία Δήμα, Ομότιμο Καθηγητή της ΣΕΦΑΑ του ΕΚΠΑ, για τη δική του συμβολή στην ολοκλήρωση της διατριβής. Στον κ. Δήμα οφείλω την ενασχόλησή μου με τον παραδοσιακό χορό καθότι είναι ο Δάσκαλός μου. Επίσης ήταν εκείνος που μου έδωσε την ευκαιρία να ενταχθώ στο διδακτικό προσωπικό αυτής της Σχολής και μου εμπιστεύτηκε τα εργαστηριακά μαθήματα της ειδίκευσης του «Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού».

Στην κ. Μαρία Κουτσούμπα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια της ΣΕΦΑΑ του ΕΚΠΑ, στην οποία οφείλω καταρχήν την επανεκκίνηση της προσπάθειας για την ολοκλήρωση. Με τη στάση της, την συμβολή της, τις συμβουλές της, την οργανωτική της ικανότητα, την ειδική γνώση, την τεχνογνωσία, την ηθική στήριξη και τη βοήθεια σε κάθε περίπτωση, συνέβαλε καθοριστικά στην ολοκλήρωση αυτής της διατριβής. Στην κ. Κουτσούμπα, επίσης, έχω πολλούς ακόμη λόγους να απευθύνω ιδιαίτερες ευχαριστίες.

Στα μέλη της επταμελούς επιτροπής:

Στον κ. Λάμπρο Λιάβα, Καθηγητή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, στον κ. Αναστάσιο Χαψούλα, Αναπληρωτή Καθηγητή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, στον κ. Βασίλειο Λάντζο, Επίκουρο Καθηγητή της ΣΕΦΑΑ του ΕΚΠΑ και στον κ. Γιώργο Λυκεσά, Επίκουρο Καθηγητή της ΣΕΦΑΑ του ΑΠΘ, για τις δικές τους πολύτιμες υποδείξεις, συμβουλές και παρατηρήσεις.

Στη Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του ΕΚΠΑ, που μου έδωσε αυτή τη ευκαιρία και τη δυνατότητα.

Στον κ. Γιάννη Γκιόσο, Αναπληρωτή Καθηγητή της ΣΕΦΑΑ του ΕΚΠΑ, για τις υποδείξεις, την ηθική στήριξη και τη δική του ξεχωριστή βοήθεια.

Στους μαθητές μου και σήμερα καταξιωμένους συναδέλφους, Κώστα Δημόπουλο, Χαρίτωνα Χαριτωνίδα και Γιώργο Φούντζουλα, για την ειδική συμβολή τους.

Στο φίλο και συνεργάτη Αλέξανδρο Αρκαδόπουλο, για τη δική του σημαντική συμβολή σε μουσικά θέματα.

Σε όλους τους πληροφορητές που απλόχερα προσέφεραν τη γνώση τους, το χρόνο τους και πολλοί από αυτούς και τα προσωπικά τους αρχεία.

Τέλος, στην οικογένειά μου, στη σύζυγό μου Μαρία Ζιάκα και στα παιδιά μας, τη Μυρτώ και τον Κωνσταντίνο, που υπήρξαν υποστηρικτές, αρωγοί και συνοδοιπόροι, με απέραντη υπομονή στην ιδιαιτερότητα πραγματοποίησης και ολοκλήρωσης μιας διδακτορικής διατριβής. Επιτρέψτε μου να τους αφιερώσω τη διατριβή!

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΣ ΧΟΡΟΣ: ΔΟΜΗ, ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΤΥΠΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ‘ΧΟΡΕΥΤΙΚΟΤΗΤΑΣ’

Περίληψη

Έναυσμα για την επιλογή του θέματος της εργασίας υπήρξε η διαπιστωμένη διαχρονική αντιπαλότητα (φιλοσοφική, ιδεολογική και επιστημονική) μεταξύ μορφής και περιεχομένου ή μορφής (text) και συμφραζομένων (context), η οποία μεταφέρθηκε και στην επιστημονική μελέτη τόσο του παραδοσιακού χορού (γενικά) όσο και του ελληνικού παραδοσιακού χορού (ειδικά) ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του περασμένου αιώνα. Στη βάση αυτή, το επίκεντρο της παρούσας διατριβής αποτελεί ο εσωτερικός χαρακτήρας της χορογραφικής σύνθεσης του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Πρόκειται για «κειμενοκεντρική» προσέγγιση (ποιητική), η οποία δεν ενδιαφέρεται για τον δημιουργό, τον ακροατή/θεατή, ή την εποχή (για την ιστορικότητα), αλλά για το δημιούργημα (το τελειωμένο προϊόν), τις ιδιότητες που συνιστούν τόσο τη μορφή (δομισμός) όσο και την ουσία/φύση (μορφολογία) του ελληνικού παραδοσιακού χορού και τον διαφοροποιούν από άλλα είδη κίνησης και από άλλα είδη χορού. Πρόκειται για μια φαινομενολογία του (οπτικο-ακουστικού/χορευτικού) ‘κειμένου’ και ταυτόχρονα μια μικροσκοπική αναζήτηση των νόμων (της τέχνης) του ελληνικού παραδοσιακού χορού που αναζητά την ιδιαίτερη δομική και μορφική/υφολογική οργάνωσή του στα διάφορα επίπεδα (κινησιολογικό, μορφοσυντακτικό και σημασιολογικό) που ορίζουν την ‘ελληνική παραδοσιακή χορευτικότητα’. Με βάση τα παραπάνω, σκοπός της παρούσας έρευνας είναι ο ορισμός της ‘ελληνικής παραδοσιακής χορευτικότητας’ μέσα από τη μελέτη της ιδιαίτερης δομικής και μορφικής/υφολογικής του σύστασης στα διάφορα επίπεδα οργάνωσής του υπό τους όρους της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt). Η «κειμενοκεντρική» αυτή προσέγγιση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, τίθεται σε διαφορετική προοπτική από τις ισχύουσες μέχρι σήμερα υπό την έννοια ότι το ζητούμενο μεταφέρεται στις αφηρημένες ιδιότητες της χορευτικής ‘γλώσσας’ καθώς και του χορευτικού ‘λόγου’ που συνιστούν τη μοναδικότητα του ελληνικού παραδοσιακού χορευτικού φαινομένου, την «ελληνική παραδοσιακή χορευτικότητα». Αυτό επιτυγχάνεται με το συνδυασμό της δομικο-μορφολογικής και τυπολογικής ανάλυσης με την ανάλυση της τεχνοτροπίας δόμησης της χορευτικής φόρμας που βασίζεται στις αρχές της ψυχολογίας της μορφής (gestalt) και συγκεκριμένα στις θεμελιώδεις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής ή ιδιότητες της μορφής. Από την ανασκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας διαπιστώθηκε η παντελής απουσία συνδυασμού της δομικο-μορφολογικής και τυπολογικής ανάλυσης με την ανάλυση της τεχνοτροπίας δόμησης της χορευτικής φόρμας του παραδοσιακού χορού που να βασίζεται στις αρχές της ψυχολογίας της μορφής (gestalt), ως συμπόρευση -μολονότι φαινομενικά αντίθετων- του δομισμού και της μορφολογικής ψυχολογίας. Επίσης, διαπιστώθηκε η παντελής απουσία διαπραγμάτευσης των προαναφερόμενων σε σχέση με τις έννοιες της δημιουργικότητας, της δημιουργικής σκέψης και του δημιουργικού ατόμου προκειμένου να κατανοηθεί η δημιουργική διαδικασία παραγωγής του. Παράλληλα, διαπιστώθηκε η παντελής έλλειψη αναφοράς και τεκμηρίωσης της

έννοιας της ελληνικής παραδοσιακής ‘χορευτικότητας’, δηλαδή της θεμελιώδους διάκρισης ανάμεσα στην παραδοσιακή χορευτική (‘ποιητική’) χρήση της κίνησης, των ειδών κίνησης και του ιεραρχικού τρόπου συνδυασμού τους, και στην καθημερινή (πρακτική) χρήση της κίνησης ή αυτής που χαρακτηρίζει άλλες φυσικές και κινητικές δραστηριότητες ή άλλα είδη χορού, αλλά και η τεκμηρίωση του εάν και πώς ο ελληνικός παραδοσιακός χορός συνιστά ή όχι μία στερεότυπη και αυστηρή -δομικά και τεχνοτροπικά- τέχνη. Πρόκειται για βιβλιογραφικό κενό το οποίο έρχεται να καλύψει η παρούσα εργασία στο πλαίσιο της οποίας εισάγεται για πρώτη φορά ο αδόκιμος όρος της «ελληνικής παραδοσιακής χορευτικότητας». Η συλλογή των δεδομένων πραγματοποιήθηκε με βάση την εθνογραφική μέθοδο και βασίστηκε στη χρήση πρωτογενών και δευτερογενών πηγών. Παρόλο που για τις ανάγκες της εργασίας καταγράφηκε ένας πολύ μεγάλος αριθμός χορών από όλο τον ελλαδικό χώρο, ωστόσο επειδή ήταν πρακτικά αδύνατον να συμπεριληφθούν όλοι στην ανάλυση των δεδομένων, στην παρούσα μελέτη επιλέχτηκε ένας συγκεκριμένος αριθμός χορών και κοινοτήτων προκειμένου να χρησιμοποιηθούν ως αναλυτικά παραδείγματα και να απαντηθούν τα ερευνητικά ερωτήματα. Η διαδικασία επιλογής των χορών και των τοπικών κοινοτήτων βασίστηκε στις αρχές της δειγματοληπτικής έρευνας και συγκεκριμένα στη μέθοδο απροσδιόριστης πιθανότητας επιλογής και τη δειγματοληψία κρίσης ή σκοπιμότητας, και συνίσταται από τοπικές κοινότητες και χορούς, τα οποία θεωρήθηκαν ότι είναι περισσότερο σημαντικά για τη συγκεκριμένη έρευνα με βάση τον ακριβή προσδιορισμό των υπό μελέτη χαρακτηριστικών καθώς και των χαρακτηριστικών των πληροφορητών (π.χ. ηλικία, φύλο, κοινωνικο-οικονομικό επίπεδο), των χαρακτηριστικών του τόπου (π.χ. αστικές/αγροτικές περιοχές) και των χαρακτηριστικών του χρόνου (π.χ. εποχή, ημέρα, ώρα, εθιμική περίσταση). Για την καταγραφή και την ανάλυση των χορών χρησιμοποιήθηκε, για το μεν πρώτο, το σύστημα σημειογραφίας του Laban για τα δύο βασικά δομικά σχήματα των χορών «στα δύο» και «στα τρία», ενώ, για το δεύτερο, την ανάλυση της δομής και μορφής των χορών, η δομική-μορφολογική μέθοδος. Τέλος, για την κωδικοποίηση της δομής και μορφής των χορών υιοθετήθηκε η *τυπολογία* και η *δομικο-τυπολογική* μέθοδος, έτσι όπως έχουν προταθεί και εφαρμοστεί στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Για την σύγκριση και ταξινόμηση των δεδομένων χρησιμοποιείται η *συγκριτική μέθοδος*, με τη χρήση της οποίας αποκαλύπτεται το κοινό και το ιδιαίτερο στο υπό εξέταση φαινόμενο. Το είδος της ταξινόμησης που χρησιμοποιείται είναι η *μορφολογική-τυπολογική ταξινόμηση*, η οποία βασίζεται στη θεωρία του δομισμού. Τέλος, η ερμηνεία των δεδομένων και, συγκεκριμένα, των κοινών δομικών τύπων καθώς και των κοινών τεχνοτροπικών/εκφραστικών σχημάτων βάσει των οποίων ‘κατασκευάζεται’ ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, στηρίχθηκε στην έννοια της δημιουργικότητας ενταγμένης στο πλαίσιο της θεωρίας της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt). Από την ανάλυση, σύγκριση και ταξινόμηση των δεδομένων διαπιστώθηκε ότι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στο σύνολό του, όπως και κάθε παραδοσιακή χορευτική μορφή, είναι ένας ‘μηχανισμός’ που παράγει σε άμεση συνάρτηση με την κίνηση και το κέντρο βάρους του σώματος -κατά κύριο λόγο και πρώτα από όλα- χώρο και χρόνο μέσα από μία διανοητική λειτουργία που ασκείται στην πραγματικότητα, ενώ στη συνέχεια παράγει σημασία. Πιο συγκεκριμένα, από τη δομικο-μορφολογική και

τυπολογική ανάλυση καθώς και τη σύγκριση του συνολικού υλικού προέκυψε ότι οι ελληνικές παραδοσιακές χορευτικές μορφές χαρακτηρίζονται από φαινομενική πολυμορφία που όμως δεν είναι τίποτα άλλο παρά απλά και στερεότυπα δομικά σχήματα (απλά δομικά βασικά σχήματα, βασικά δομικά σχήματα του χορού «στα τρία» και του χορού «στα δύο») τα οποία συνδυάζονται μεταξύ τους, αφενός, με βάση τη χρήση του χώρου, του χρόνου και την τοπική υφολογία και, αφετέρου, με βάση τις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής ή ιδιότητες της μορφής ή βασικές δομές επιφάνειας (στερεότυπες παραστατικές δομές ή τεχνοτροπικά/εκφραστικά σχήματα) που άπτονται των αρχών της μορφολογικής ψυχολογίας (θεμελιώδεις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής ή ιδιότητες της μορφής), δηλαδή της ‘κλειστότητας της μορφής’, της ‘ομοιότητας’, της ‘επανάληψης’, της ‘αντίθεσης’ και της ‘συμμετρίας’. Η αρμονία/ισορροπία συνιστά τον βασικό ιστό γύρω από τον οποίο περιπλέκονται οι αρχές της ‘κλειστότητας της μορφής’, της ‘ομοιότητας’, της ‘επανάληψης’, της ‘αντίθεσης’ και της ‘συμμετρίας’/‘ασυμμετρίας’, διακρίνει όλες τις χορευτικές μορφές που αναλύθηκαν και φέρεται ως σχήμα σκέψης με καθολική ισχύ που χαρακτηρίζει - χωρίς εξαίρεση- τον ελληνικό παραδοσιακό χορό στο σύνολό του. Υπό αυτούς τους όρους, η εκφραστικότητα του ελληνικού παραδοσιακού χορού δεν είναι τίποτα άλλο παρά ο διαφορετικός τρόπος που ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής επιλέγει και χειρίζεται το υλικό του, χρησιμοποιώντας ωστόσο, στερεότυπα δομικά σχήματα, συμβάσεις και ‘κοινούς τόπους’, που συναντώνται σε όλο το εύρος της δημιουργίας του. Πρόκειται για τυποποίηση των δομικών και εκφραστικών μέσων η οποία συνιστά θεμελιακό χαρακτηριστικό του ελληνικού παραδοσιακού χορού, θεμελιακό χαρακτηριστικό, που συνδέεται άμεσα αφενός, με την ίδια τη διαδικασία της δημιουργίας του και, αφετέρου, με την έννοια της «ελληνικής παραδοσιακής χορευτικότητας».

Λέξεις κλειδιά: ελληνικός παραδοσιακός χορός, δομικο-μορφολογική, τυπολογική και τεχνοτροπική ανάλυση (δομές επιφάνειας), μορφολογική ψυχολογία, θεμελιώδεις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής ή ιδιότητες της μορφής, «ελληνική παραδοσιακή χορευτικότητα»

GREEK TRADITIONAL DANCE: STRUCTURE, FORM AND TYPOLOGY OF THE GREEK TRADITIONAL ‘DANCEABILITY’

Vasileios Karfis

School of Physical Education and Sport Science

National and Kapodistrian University of Athens

Abstract

The choice of the subject of this paper was triggered by the ascertained intertemporal contrast (philosophical, ideological and scientific) between the form and the content or between the text and the context, which was also extrapolated into the scientific research both regarding the traditional dance (in general) and the Greek traditional dance (in particular), starting from the last decades of the previous century. On that basis, the focus of this dissertation is the internal character of the choreographic composition of the Greek traditional dance. That approach is rather text-centred (poetic), in which no relevance is given to the creator, the spectator/audience or the time (historicity) and what most matters is the creation (the final product), as well as its properties that constitute its form (structuralism) and differentiate it from other types of movement and dance. It can be defined as a phenomenology of the (audio-visual/dance) ‘text’ and a microscopical research of the laws (of the art) of the Greek traditional dance, in search of the particular structural and morphological/stylistic organisation in various levels (kinesiological, morphosyntactic and semantic) that governs the ‘Greek traditional danseality’. Based on the above, the aim of this research is to define the ‘Greek traditional danseality’ through the study of its particular structural and morphologic-stylistic properties among the various levels of its organisation under the terms of the morphological psychology (gestalt). This text-centred approach regarding the Greek traditional dance is placed under a different approach than the ones applicable to date, insofar as the former focuses on the abstract properties of the dance ‘language’ and the dance ‘discourse’, which are the ones to attribute the singularity of the phenomenon of the Greek traditional dance, the ‘Greek traditional danseality’. This is achieved through the combination of the structural-morphological and typological analysis with the analysis of the structural style of the dance pattern in light of the principles of morphological psychology (gestalt), and, in particular, the fundamental perceptual principles of the organisation of the pattern or properties of the pattern. The review of the relevant literature revealed a total absence of combination of the structural-morphological and typological analysis, on one hand, and the analysis of the structural style of the dance pattern of traditional dance, on the other hand, on the basis of morphological psychology (gestalt), in which the apparently opposite approaches of structuralism and morphological psychology could join hands. Moreover, no association was found to have been applied between the above and the concepts of creativity, creative thinking and creative person, that might help to comprehend the creative process of the production. At the same time, it was concluded that there was a total lack of reference and documentation regarding the concept of the ‘Greek traditional danseality’, that is to say, the fundamental distinction between the traditional dance (‘poetic’) use of the movement, the types of movement and the hierarchic way of

their combination, and the everyday (practical) use of the movement or the movement that defines other physiological and kinetic activities or other dance types. Nor was there proof of documentation whether Greek traditional dance constitutes a stereotypical and strict (structurally and stylistically) art. Therefore, there is a literature gap, which is meant to be filled by this paper, by introducing for the first time the nonstandard term of the «Greek traditional danseality». The data was collected according to the ethnographic method and data collection was based on the use of primary and secondary sources. Although for the needs of this paper, a great number of dances throughout Greece was notated, however, it was practically impossible to include all of them in the data analysis. Therefore, a specific number of dances and communities was selected in order to be used as analytical examples and provide answers to the research questions. The selection of the dances and the local communities was based on the principles of the sample-based research, and, in particular, on the method of non-probability sampling and judgmental or purposive sampling, consisting of local communities and dance that were deemed to be more relevant for the specific study according to the characteristics under study and the characteristic of the informants (e.g. age, gender, socioeconomic status), the characteristics of the place (urban/rural areas) or time features (e.g. season, day, time, ritual occasion). The dances were notated by use of the *Labanotation system* for the two basic structural patterns «sta dyo» and «sta tria», whereas for the analysis of the dances, that is to say, the analysis of the form and structure, the *structural-morphological method* was used. Finally, the classification of the form and structure of dances was carried out on the basis of the *taxonomy* and *structural-typological method*, as they have been proposed and applied in the case of the Greek traditional dance. The data was compared and classified according to the *comparative method*, by use of which the common and particular phenomenon under study was revealed. The classification method used is the *morphological-typological classification*, based on the theory of structuralism. Finally, data interpretation, and, particularly, the interpretation of the common structural forms and the common stylistic/expressive forms which are the structural components of the Greek traditional dance, was based on the concept of creativity, integrated within the framework of morphological psychology (gestalt). After analysing, comparing and classifying the data, it was found that Greek traditional dance as a whole, as well as any traditional dance pattern, is a 'mechanism' that produces — firstly and above all — space and time, in direct connection with the movement and the centre of weight of the body, through a mental process that takes place and, in continuation, it produces meaning. In particular, through the structural-morphological and typological analysis, as well as through the comparison of the overall material, it was found that even though the Greek traditional dance patterns are seemingly characterised by polymorphy, however they turn out to be simple and stereotypical structural forms (simple structural basic forms, basic structural forms of the dance «sta tria» and the dance «sta dyo»), which are combined, on one hand, according to the time, space and local style, and, on the other hand, on the basis of the perceptual organisation principles of the pattern or properties of the pattern or basic surface structures (stereotypical, representational patterns or stylistic/expressive patterns) that pertain to the

principles of the morphological psychology (basic perceptual organisation principles of the patterns or properties of the pattern), that is to say, the ‘closure’, the ‘proximity, the ‘repetition’, the ‘contrast’ and the ‘symmetry’. The harmony/balance constitutes the basic tissue around which the principles of ‘closure’, ‘proximity’, ‘repetition’, ‘contrast’ and ‘symmetry/asymmetry’ are entangled, it is a common feature shared among all dance patterns that were analysed and it seems to be a universal vehicle of thought that characterises, with no exception, the Greek traditional dance as a whole. Under said terms, the expressivity in Greek traditional dance is merely the different way in which the traditional creator/dancer chooses to handle the dance material, though still using stereotypical structural forms, conventions and commonplaces that are recurrent throughout all levels of creation. Therefore, it is the standardisation of the structural and expressive means which constitutes a fundamental characteristic of the Greek traditional dance, directly related to, first, the process of its own creation, and second, the concept of the ‘Greek traditional danseality’.

Keywords: Greek traditional dance, structural-morphological, typological and stylistic analysis (surface structures), morphological psychology, basic perceptual organisation principles of the pattern or properties of the pattern, ‘Greek traditional danseality’

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρακτικό της Εξεταστικής Επιτροπής για την κρίση της διδακτορικής διατριβής νι Έκφραση Ευχαριστιών	vii
Περίληψη στην ελληνική γλώσσα	ix
Περίληψη στην αγγλική γλώσσα (Abstract)	xii
Πίνακας Περιεχομένων	xv
Κατάλογος Σχημάτων	xix
Κατάλογος Πινάκων	xx
Κατάλογος Συμβόλων και Συντομογραφιών	xxv
I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	σελ. 1
1.1. Τοποθέτηση του προβλήματος	σελ. 1
1.2. Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα	σελ. 15
1.3. Σημασία της έρευνας	σελ. 16
1.4. Οριοθετήσεις και περιορισμοί της έρευνας	σελ. 19
1.5. Όροι και ορολογίες	σελ. 23
II. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ.....	σελ. 45
2.1. Δομή, Μορφή, Τύπος	σελ. 47
2.1.1. Φορμαλισμός	σελ. 49
2.1.2. Ο ρωσικός φορμαλισμός (ρωσική μορφολογική σχολή)	σελ. 50
2.1.3. Μορφολογική προσέγγιση και φορμαλισμός	σελ. 54
2.1.4. Δομισμός	σελ. 57
2.1.5. Η «χορολογική σχολή» της ανατολικής Ευρώπης	σελ. 60
2.1.6. Οι έννοιες «δομή» και «μορφή» στη μελέτη του παραδοσιακού χορού	σελ. 63
2.2. Δημιουργικότητα	σελ. 81
2.2.1. Η έννοια της δημιουργικότητας	σελ. 81
2.2.1.1. Μοντέλα δημιουργικότητας	σελ. 84
2.2.1.2. Δημιουργική διαδικασία	σελ. 86
2.2.2. Δημιουργική σκέψη	σελ. 87
2.2.3. Δημιουργικό άτομο	σελ. 90
2.2.4. Δημιουργικό προϊόν	σελ. 93
2.2.5. Δημιουργικότητα και εκπαίδευση	σελ. 94
2.2.6. Δημιουργικότητα και χορός	σελ. 97
2.2.7. Δημιουργικότητα και ελληνικός παραδοσιακός χορός	σελ. 102
2.3. Μορφολογική Ψυχολογία ή Ψυχολογία της Μορφής ή Θεωρία Gestalt	σελ. 107
2.3.1. Η εφαρμογή της θεωρίας gestalt στην τέχνη και την εκπαίδευση	σελ. 113
2.3.2. Η εφαρμογή της θεωρίας gestalt στο χορό	σελ. 118
III. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	σελ. 135
3.1. Η συλλογή των δεδομένων	σελ. 135
3.1.1. Η επιλογή χορών και περιοχών	σελ. 139
3.1.1.1. Το τσάμικο	σελ. 139

3.1.1.2. Η μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα.....	σελ.145
3.1.1.3. Κρήτη και Πόντος.....	σελ.148
3.1.2. Τρόπος συλλογής των δεδομένων.....	σελ.149
3.1.2.1. Κοινότητες της Κρήτης.....	σελ.149
3.1.2.2. Κοινότητες του Πόντου.....	σελ.152
3.1.2.3. Κοινότητες Ηπείρου, Θεσσαλίας, Ρούμελης, Πελοποννήσου και δυτικής Μακεδονίας (τσάμικο).....	σελ.155
3.1.2.4. Κοινότητες Μακεδονίας και Θράκης (μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα)	σελ.158
3.2.1.5. Θεμελιωμένη Θεωρία.....	σελ.161
3.2. Ανάλυση των δεδομένων.....	σελ.167
3.2.1. Ανάλυση χορού και μουσικής.....	σελ.169
3.2.2. Τυπολογία.....	σελ.174
3.2.3. Κωδικοποίηση των δεδομένων.....	σελ.177
3.2.4. Σύγκριση των δεδομένων.....	σελ.178
3.2.5. Ταξινόμηση των δεδομένων.....	σελ.181
3.2.6. Τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού.....	σελ.183
3.2.6.1. Οι νόμοι/αρχές της ‘καλής μορφής’.....	σελ.185
3.2.6.2. Μεθοδολογία της ανάλυσης του ελληνικού παραδοσιακού χορού	σελ.190
3.3. Ερμηνεία των δεδομένων.....	σελ.193
IV. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ.....	σελ.211
4.1. Τα βασικά δομικά σχήματα στον ελληνικό παραδοσιακό χορό.....	σελ.211
4.1.1. Το δομικό σχήμα του χορού «στα τρία».....	σελ.211
4.1.1.1. Σημειογραφική καταγραφή του χορού «στα τρία» (WD.1).....	σελ.211
4.1.1.2. Τυπολογία και κωδικοποίηση του χορού «στα τρία» (WD.1)....	σελ.212
4.1.2. Ο χορός «στα δύο».....	σελ.212
4.1.2.1. Το δομικό σχήμα του χορού «στα δύο».....	σελ.215
4.1.2.1.1. Σημειογραφική καταγραφή του χορού «στα δύο» (Ηπειρος)..	σελ.215
4.1.2.1.2. Τυπολογία και κωδικοποίηση του χορού «στα δύο» (WD.2)..	σελ.215
4.1.2.1.3. Αυτούσιες φόρμες του στα δύο από Ήπειρο.....	σελ.216
4.1.2.1.4. Αυτούσιες φόρμες από γειτονικές περιοχές της Ηπείρου.....	σελ.227
4.1.2.1.3. Μεταπλασμένες χρονικά φόρμες τύπου «στα δύο».....	σελ.233
4.1.2.1.4. Ετερόμορφες φόρμες τύπου «στα δύο».....	σελ.239
4.1.2.1.5. Συγγενικές και ετερόμορφες φόρμες τύπου «στα δύο».....	σελ.241
4.1.2.1.6. Σχέσεις συστατικών στοιχείων μέσα στο χρόνο.....	σελ.242
4.2. Χορός τσάμικος ή τσάμικο.....	σελ.248
4.2.1. Κινητότυποι του χορού τσάμικος ή τσάμικο.....	σελ.248
4.2.2. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή της παρατακτικής σύνδεσης».....	σελ.259
4.2.3. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή της ομαδοποίησης».....	σελ.271
4.3. Ο χορός μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα.....	σελ.272
4.3.1. Κινητότυποι του χορού μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα.....	σελ.272

4.3.2. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή της παρατακτικής σύνδεσης».....	σελ.286
4.3.3. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή του κλειστού ή προγραμματισμένου αυτοσχεδιασμού».....	σελ.299
4.4. Χοροί της Κρήτης.....	σελ.300
4.4.1. Κινητότυποι της Κρήτης.....	σελ.300
4.4.2. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή της παρατακτικής σύνδεσης».....	σελ.319
4.4.3. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή της ομαδοποίησης»	σελ.325
4.4.4. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή του κλειστού ή προγραμματισμένου αυτοσχεδιασμού».....	σελ.327
4.5. Χοροί του Πόντου	σελ.327
4.5.1. Κινητότυποι χορών του Πόντου.....	σελ.327
4.5.2. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή της παρατακτικής σύνδεσης».....	σελ.356
4.5.3. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή της ομαδοποίησης»	σελ.369
4.5.4. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή του αυτοσχεδιασμού» (κλειστού ή προγραμματισμένου)	σελ.371
V. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ-ΣΥΖΗΤΗΣΗ.....	σελ.373
5.1. Τα βασικά δομικά σχήματα και οι συνδυασμοί τους.....	σελ.376
5.1.1. Απλά βασικά δομικά σχήματα	σελ.376
5.1.2. Βασικά δομικά σχήματα	σελ.385
5.1.3. Συνδυαστικές δυνατότητες των απλών βασικών δομικών σχημάτων και των βασικών δομικών σχημάτων ή μερών τους	σελ.393
5.1.3.1. Συνδυασμοί από επαναλήψεις των βασικών δομικών σχημάτων	σελ.394
5.1.3.2. Συνδυασμοί από τη μίξη του «στα τρία» και «στα δύο» και των τύπων τους.....	σελ.399
5.1.2.3. Συνδυασμοί από τη μίξη μερών του «στα τρία» και του «στα δύο» ή μερών των τύπων τους	σελ.404
5.2. Τεχνοτροπία του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Βασικές δομές επιφάνειας ή θεμελιώδεις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής. σελ.412	
5.2.1. Η αρχή της ολοκλήρωσης ή συμπλήρωσης ή ‘κλειστότητας’ της μορφής (νόμος της ‘καλής μορφής’)	σελ.414
5.2.2. Η αρχή της ομοιότητας και της ομαδοποίησης. Η παράταξη ομοειδών όρων ή κινήσεων.....	σελ.416
5.2.3. Η αρχή της αντίθεσης	σελ.417
5.2.4. Η αρχή της επανάληψης	σελ.428
5.2.5. Η αρχή της συμμετρίας.....	σελ.431
5.3. Διαδικασία δημιουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού.....	σελ.448
VI. ΑΝΑΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ-ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ	σελ.483
6.1. Μελλοντική προοπτική.....	σελ.494

VII. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	σελ.499
7.1. Ξενόγλωσση βιβλιογραφία	σελ.499
7.2. Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία	σελ.532
7.3. Πηγές από πολυμέσα	στο 556
VIII. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	σελ.561
8.1. Πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές.....	σελ.561
8.2. Κατάλογος συμβόλων και συντομογραφιών	σελ.609
8.3. Κινητότυποι ελληνικού παραδοσιακού χορού	στο CD

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΗΜΑΤΩΝ

Σχήμα 3.1: Ανάλυση και ερμηνεία των δεδομένων	σελ.190
Σχήμα 4.1. Ο χορός «στα τρία» FD.1	σελ.211
Σχήμα 4.2. Ο χορός «στα δύο» FD.2	σελ.215
Σχήμα 4.3. WD.3.1: Στρωτός πωγωνίσκος 1 (περιοχή Πωγωνίου Ιωαννίνων)	σελ.216
Σχήμα 4.4. WD.3.2: Στρωτός πωγωνίσκος 2 (περιοχή Πωγωνίου Ιωαννίνων)	σελ.217
Σχήμα 4.5. WD.4: Λιώσανε τα χιόνια (Βίτσα Ζαγορίου Ηπείρου).....	σελ.218
Σχήμα 4.6. WD.5: Βασιλικός θα γίνω (Βασιλικό, Κεφαλόβρυσο Πωγωνίου)	σελ.219
Σχήμα 4.7. WD.6: Στης πικροδάφνης τον ανθό (ευρύτερη περιοχή Πωγωνίου και Ζαγορίου).....	σελ.220
Σχήμα 4.8. WD.7: Κλάματα (περιοχής Πρεβέζης).....	σελ.221
Σχήμα 4.9. WD.8: Σέλφω (Ελαφότοπος και Τσεπέλοβο Ζαγορίου).....	σελ.222
Σχήμα 4.10: WD.9: Στιχοπλάκια (Τσεπέλοβο, Κήποι, Βίτσα Ζαγορίου)....	σελ.223
Σχήμα 4.11: WD.10: Εψές με το φεγγάρι (Κόνιτσα)	σελ.224
Σχήμα 4.12: WD.11: Γενοβέφα (αστική περιοχή Ιωαννίνων)	σελ. 225
Σχήμα 4.13: WD.12: Γκρίμποβο (Δήμου Ζίτσας Ιωαννίνων).....	σελ.226
Σχήμα 4.14: WD.13: Λούκας (Βλάστη Κοζάνης).....	σελ.228
Σχήμα 4.15: WD.14: Μπήκαν κλέφτες στο μαντρί (Καραγκούνηδες Καρδίτσας και Τρικάλων)	σελ.228
Σχήμα 4.16: WD.15: Μακρυνίτσα (Νάουσα Μακεδονίας, στο δρόμο «Μπούλες & γενίτσαρου»)	σελ.230
Σχήμα 4.17: WMD.16: Σβαρνιάρια (Σοφάδες Καρδίτσας)	σελ.230
Σχήμα 4.18: WD.17: Γιούργια (πεδινή περιοχή Καρδίτσας).....	σελ.231
Σχήμα 4.19: WD.18: Στρωτός (Περιοχή Γρεβενών)	σελ.232
Σχήμα 4.20: WD.19: Χειμαριώτικο (Ηπείρου).....	σελ.233
Σχήμα 4.21: WD.20: Ανασελίτσα (Κόνιτσα).....	σελ.234
Σχήμα 4.22: WD.21: Εμπρ' οπίσ' ή Λάχανα ή Κερασούνταϊκον (Πόντος)	σελ.236
Σχήμα 4.23: WD.22: Κοτσιχτόν ομάλ (Αμισός, Κερασούντα Πόντου).....	σελ.237
Σχήμα 4.24: MD.23: Κοτσαγγέλ(ιν) (Πόντος - παμποντιακό).....	σελ.238

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας 2.1. Νόμος της καλής μορφής	σελ.110
Πίνακας 3.1: Τα δομικά επίπεδα χορού και μουσικής	σελ.170
Πίνακας 3.2: Οι νόμοι αρχές της καλής μορφής.....	σελ.185
Πίνακας 4.1. Μορφότυπος του χορού «στα τρία».....	σελ.212
Πίνακας 4.2. Μορφότυπος του χορού «στα δύο».....	σελ.215
Πίνακας 4.3: Συστατικά στοιχεία των χορών «στα τρία» (WD. 1) και «στα δύο» (WD. 2)	σελ.216
Πίνακας 4.4. WD.3.1: Στρωτός πωγωνίσιος 1 (περιοχή Πωγωνίου Ιωαννίνων)	σελ.217
Πίνακας 4.5. WD.3.2: Στρωτός πωγωνίσιος 2 (περιοχή Πωγωνίου Ιωαννίνων)	σελ. 217
Πίνακας 4.6. WD.4: Λιώσανε τα χιόνια (Βίτσα Ζαγορίου Ηπείρου).....	σελ.218
Πίνακας 4.7: Συστατικά στοιχεία των χορών «στα δύο» (WD. 3), (WD. 4)	σελ.218
Πίνακας 4.8. WD.5: Βασιλικός θα γίνω (Βασιλικό, Κεφαλόβρυσο Πωγωνίου)	σελ.219
Πίνακας 4.9. WD.6: Στης πικροδάφνης τον ανθό (ευρύτερη περιοχή Πωγωνίου και Ζαγορίου)	σελ.220
Πίνακας 4.10: Συστατικά στοιχεία των χορών ‘στα δύο’ (WD. 5), (WD. 6)	σελ.220
Πίνακας 4.11. WD.7: Κλάματα (περιοχής Πρεβέζης).....	σελ.221
Πίνακας 4.12. WD.8: Σέλφω (Ελαφότοπος και Τσεπέλοβο Ζαγορίου)	σελ.222
Πίνακας 4.13: Συστατικά στοιχεία των χορών ‘στα δύο’ (WD. 7), (WD. 8)	σελ.222
Πίνακας 4.14: WD.9: Στιχοπλάκια (Τσεπέλοβο, Κήποι, Βίτσα Ζαγορίου)	σελ.223
Πίνακας 4.15: WD.10: Εψές με το φεγγάρι (Κόνιτσα)	σελ.224
Πίνακας 4.16: Συστατικά στοιχεία των χορών «στα δύο» (WD. 9), (WD. 10)	σελ.224
Πίνακας 4.17: WD.11: Γενοβέφα (αστική περιοχή Ιωαννίνων)	σελ.225
Πίνακας 4.18: WD.12: Γκρίμποβο (Δήμου Ζίτσας Ιωαννίνων)	σελ.226
Πίνακας 4.19: Συστατικά στοιχεία των χορών «στα δύο» (WD. 11), (WD. 12)	σελ.227
Πίνακας 4.20: WD.13: Λούκας (Βλάστη Κοζάνης).....	σελ.227
Πίνακας 4.21: WD.14: Μπήκαν κλέφτες στο μαντρί (Καραγκούνηδες Καρδίτσας και Τρικάλων).....	σελ.229
Πίνακας 4.22: Συστατικά στοιχεία των χορών ‘στα δύο’ (WD. 13), (WD. 14)	σελ.229
Πίνακας 4.23: WD.15: Μακρυνίτσα (Νάουσα Μακεδονίας, στο δρώμενο «Μπούλες & γενίτσαροι»)	σελ.229
Πίνακας 4.24: WMD.16: Σβαρνιάρα (Σοφάδες Καρδίτσας)	σελ.230
Πίνακας 4.25: Συστατικά στοιχεία των χορών ‘στα δύο’ (WD. 15), (WD. 16)	σελ.231
Πίνακας 4.26: WD.17: Γιούργια (πεδινή περιοχή Καρδίτσας).....	σελ.232
Πίνακας 4.27: WD.18: Στρωτός (Περιοχή Γρεβενών).....	σελ.232

Πίνακας 4.28: Συστατικά στοιχεία των χορών ‘στα δύο’ (WD. 17), (WD. 18)	σελ.232
Πίνακας 4.29: WD.19: Χειμαριώτικο (Ηλείου)	σελ.234
Πίνακας 4.30: WD.20: Ανασελίτσα (Κόνιτσα)	σελ.235
Πίνακας 4.31: Συστατικά στοιχεία των χορών τύπου ‘στα δύο’ (WD. 19), (WD. 20)	σελ.235
Πίνακας 4.32: WD.21: Εμπρ’ οπίσ’ ή Λάχανα ή Κερασούνταϊκον (Πόντος)	σελ.236
Πίνακας 4.33: WD.22: Κοτσιχτόν ομάλ (Αμισός, Κερασούντα Πόντου)	σελ.237
Πίνακας 4.34: Συστατικά στοιχεία των χορών τύπου ‘στα δύο’ (WD.21), (WD.22)	σελ.237
Πίνακας 4.35: MD.23: Κοτσαγγέλ(ιν) (Πόντος - παμποντιακό)	σελ.239
Πίνακας 4.36: Συστατικά στοιχεία του χορού τύπου ‘στα δύο’ (MD. 23)	σελ.239
Πίνακας 4.37: ΣD.24: Καγκελευτός (Ιερισσός Χαλκιδικής)	σελ.239
Πίνακας 4.38: ΣD.25: Θ’λυκωτός – Είναι μικρό το μαύρο (Κόνιτσα)	σελ.240
Πίνακας 4.39: Συστατικά στοιχεία των χορών τύπου ‘στα δύο’ (ΣD.24 & ΣD.25)	σελ.240
Πίνακας 4.40: ΣD.26: Κωστηλάτα, χορός Μέσα έξω (Θεσπρωτία)	σελ.240
Πίνακας 4.41: ΣD.27: Καγκελάρι (ορεινά χωριά Άρτας)	σελ.241
Πίνακας 4.42: Συστατικά στοιχεία των χορών τύπου ‘στα δύο’ (ΣD.26 & ΣD.27)	σελ.241
Πίνακας 4.43: TD.28: Πατούλα & Πιπιλομάταινα (Πόντος)	σελ.241
Πίνακας 4.44: ΨD.29: Απλός καρσιλαμάς (Προποντίδα, Μικρά Ασία)	σελ.242
Πίνακας 4.45: Συστατικά στοιχεία των χορών τύπου ‘στα δύο’ (TD.28 & ΨD.29)	σελ.242
Πίνακας 5.1: Απλό βασικό δομικό σχήμα ταυτόχρονης στήριξης (δ:α) και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	σελ.377
Πίνακας 5.2: Απλό βασικό δομικό σχήμα εναλλαγής (δ+α) και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	σελ.378
Πίνακας 5.3: Απλό βασικό δομικό σχήμα εναλλαγής (α+δ) και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	σελ.379
Πίνακας 5.4: Απλό βασικό δομικό σχήμα του καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία» [δ+(δ)α.] και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	σελ.379
Πίνακας 5.5: Απλό βασικό δομικό σχήμα του καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία» [α+(α)δ.] και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	σελ.380
Πίνακας 5.6: Απλό βασικό δομικό σχήμα διπλής εναλλαγής (δ+α+δ) και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	σελ.381
Πίνακας 5.7: Απλό βασικό δομικό σχήμα διπλής εναλλαγής (α+δ+α) και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	σελ.382
Πίνακας 5.8: Απλό βασικό δομικό σχήμα με στήριξη στο ένα σκέλος και ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του δείκτη που βρίσκονταν σε άρση, στο δεύτερο χρόνο {(δ)α:+α} και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	σελ.384

Πίνακας 5.9: Απλό βασικό δομικό σχήμα με στήριξη στο ένα σκέλος και ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του δείκτη που βρίσκονταν σε άρση, στο δεύτερο χρόνο $\{(α)δ_1+δ\}$ και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	σελ.384
Πίνακας 5.10: Συνδυαστικές δυνατότητες των κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» και των ετερομορφιών τους	σελ.387
Πίνακας 5.11: Συνδυαστικές δυνατότητες των κινητικών μοτίβων του αντίστροφου του χορού «στα τρία» και των ετερομορφιών τους	σελ.388
Πίνακας 5.12: Συγγενικές φόρμες του χορού «στα τρία»	σελ.388
Πίνακας 5.13: Συγγενικές φόρμες του αντίστροφου του χορού «στα τρία»	σελ.389
Πίνακας 5.14: Διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία»	σελ.390
Πίνακας 5.15: Συγγενικές διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία»	σελ.390
Πίνακας 5.16: Διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία»	σελ.390
Πίνακας 5.17: Διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία»	σελ.391
Πίνακας 5.18: Συνδυαστικές δυνατότητες των κινητικών μοτίβων του τύπου «στα δύο» $[\{\delta+(α-δ)\}+\{α+(δ-α)\}]$ και των ετερομορφιών τους	σελ.392
Πίνακας 5.19: Συνδυαστικές δυνατότητες των κινητικών μοτίβων του τύπου «στα δύο» $[\{α+(δ-α)\}+\{\delta+(α-δ)\}]$ και των ετερομορφιών τους	σελ.392
Πίνακας 5.20: Διπλή επανάληψη του τύπου «στα τρία»	σελ.394
Πίνακας 5.21: Διπλή επανάληψη ετερομορφιών του τύπου «στα τρία»	σελ.394
Πίνακας 5.22: Διπλή επανάληψη του τύπου «στα τρία». Μίξη τύπου «στα τρία» και αντίστροφου του τύπου «στα τρία»	σελ.395
Πίνακας 5.23: Διπλή επανάληψη του τύπου «στα τρία». Μίξη ετερομορφιών τύπου «στα τρία» και αντίστροφου του τύπου «στα τρία» ή ετερομορφιών του	σελ.395
Πίνακας 5.24: Διπλή επανάληψη του αντίστροφου τύπου του «στα τρία». Μίξη δύο αντίστροφων τύπων του «στα τρία» ή ετερομορφιών τους	σελ.396
Πίνακας 5.25: Διπλή επανάληψη του τύπου «στα δύο»	σελ.397
Πίνακας 5.26: Διπλή επανάληψη του τύπου «στα δύο». Μίξη ετερομορφιών των τύπων του «στα δύο»	σελ.397
Πίνακας 5.27: Τριπλή επανάληψη του τύπου «στα δύο»	σελ.398
Πίνακας 5.28: Τριπλή επανάληψη του τύπου «στα δύο» - Μίξη ετερομορφιών του «στα δύο»	σελ.398
Πίνακας 5.29: Μίξη τύπου «στα δύο» και τύπου «στα τρία»	σελ.400
Πίνακας 5.30: Μίξη τύπου «στα δύο» και διευρυμένου τύπου «στα τρία»	σελ.400
Πίνακας 5.31: Μίξη τύπου «στα δύο» και αντίστροφου τύπου «στα τρία»	σελ.401
Πίνακας 5.32: Μίξη τύπου «στα δύο» και διευρυμένου αντίστροφου του τύπου «στα τρία»	σελ.401
Πίνακας 5.33: Μίξη τύπου «στα δύο», τύπου «στα τρία» και διευρυμένου τύπου «στα τρία»	σελ.402
Πίνακας 5.34: Μίξη τύπου «στα δύο», τύπου «στα τρία» και αντίστροφου τύπου «στα τρία»	σελ.403
Πίνακας 5.35: Μίξη τύπου «στα τρία», αντίστροφου τύπου «στα τρία» και τύπου «στα δύο»	σελ.403
Πίνακας 5.36: Μίξη επανάληψης του τύπου «στα δύο» και του αντίστροφου τύπου «στα τρία»	σελ.403

Πίνακας 5.37: Μίξη τύπου «στα δύο», τύπου «στα τρία», διευρυμένου αντίστροφου τύπου του «στα τρία» και αντίστροφου τύπου του «στα τρία»	σελ.404
Πίνακας 5.38: Επανάληψη της εναλλαγής $(\delta+a)$ ή $(a+\delta)$ σε επίπεδο κινητικού μοτίβου που ταυτίζεται με τη χορευτική φράση	σελ.405
Πίνακας 5.39: Μίξη κυττάρων της εναλλαγής $(\delta+a)$ ή $(a+\delta)$ σε επίπεδο κινητικού μοτίβου που ταυτίζεται με τη χορευτική φράση	σελ.405
Πίνακας 5.40: Μίξη κινητικών μοτίβων της εναλλαγής $(\delta+a)$ ή $(a+\delta)$ σε επίπεδο χορευτικής φράσης	σελ.406
Πίνακας 5.41: Μίξη κινητικών μοτίβων της εναλλαγής $(\delta+a)$ ή $(a+\delta)$ σε επίπεδο χορευτικής φράσης	σελ.406
Πίνακας 5.42: Μίξη κυττάρων καταληκτικών μοτίβων του χορού «στα τρία» $\{\delta+(\delta)a\}$ και $\{a+(a)\delta\}$ σε επίπεδο κινητικού μοτίβου που ταυτίζεται με τη χορευτική φράση	σελ.407
Πίνακας 5.43: Μίξη κινητικών μοτίβων καταληκτικών του χορού «στα τρία» $\{\delta+(\delta)a\}$ και $\{a+(a)\delta\}$ σε επίπεδο χορευτικής φράσης	σελ.407
Πίνακας 5.44: Μίξη καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» $\{\delta+(\delta)a\}$ και $\{a+(a)\delta\}$ σε επίπεδο χορευτικής φράσης	σελ.408
Πίνακας 5.45: Μίξη υποκινητότυπου εναλλαγής των δεικτών στήριξης $(\delta+a)$ ή $(a+\delta)$ και υποκινητότυπου καταληκτικών κινητικών του χορού «στα τρία» $\{\delta+(\delta)a\}$ ή $\{a+(a)\delta\}$, σε επίπεδο κινητικού μοτίβου που με την αντιθετική του επανάληψη δίνει μια χορευτική φράση	σελ.408
Πίνακας 5.46: Μίξη υποκινητότυπου διπλής εναλλαγής $\{(\delta-a)+\delta\}$ ή $\{(a-\delta)+a\}$ και υποκινητότυπου εναλλαγής $(a+\delta)$ ή $(\delta+a)$ των δεικτών στήριξης, σε επίπεδο κινητικού μοτίβου που με την αντιθετική του επανάληψη δίνει μια χορευτική φράση	σελ.409
Πίνακας 5.47: Μίξη δύο αντιθετικών υποκινητότυπων διπλής εναλλαγής των δεικτών στήριξης $(\delta+a+\delta)$ και $(a+\delta+a)$, σε επίπεδο κινητικού μοτίβου που ταυτίζεται με τη χορευτική φράση	σελ.409
Πίνακας 5.48: Μίξη κυττάρων εναλλαγής και διπλής εναλλαγής των δεικτών στήριξης $(\delta+a)$ ή $(a+\delta)$ και $(\delta+a+\delta)$ ή $(a+\delta+a)$ με κύτταρα καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» $\{\delta+(\delta)a\}$ ή $\{a+(a)\delta\}$, σε επίπεδο κινητικού μοτίβου που ταυτίζεται με τη χορευτική φράση	σελ.410
Πίνακας 5.49: Μίξη κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο $\{(a)\delta;+\delta\}$ ή $\{(\delta)a;+a\}$ και κινητικών μοτίβων εναλλαγής των δεικτών στήριξης $(\delta+a)$ ή $(a+\delta)$, σε επίπεδο μέρους της χορευτικής φράσης ή και χορευτικής φράσης	σελ.410
Πίνακας 5.50: Δυαδική αντίθεση κινητικών στοιχείων σε επίπεδο κυττάρου ή κινητικού μοτίβου	σελ.419
Πίνακας 5.51: Αντιθετικά σχήματα απλών βασικών δομικών σχημάτων σε επίπεδο κινητικού μοτίβου, μέρους της χορευτικής φράσης ή της χορευτικής φράσης	σελ.419
Πίνακας 5.52: Αντιθετικά σχήματα απλών βασικών δομικών σχημάτων σε επίπεδο κινητικού μοτίβου ή χορευτικής φράσης	σελ.421

Πίνακας 5.53: Μίξη δύο απλών αντιθετικών σχημάτων σε επίπεδο χορευτικής φράσης	σελ.422
Πίνακας 5.54: Μίξη πολυπλοκότερων αντιθετικών σχημάτων σε επίπεδο χορευτικής φράσης	σελ.424
Πίνακας 5.55: Επανάληψη κινητικών στοιχείων σε επίπεδο κυττάρου ή κινητικού μοτίβου	σελ.429
Πίνακας 5.56: Επανάληψη κυττάρων ή κινητικών μοτίβων σε επίπεδο κινητικού μοτίβου ή χορευτικής φράσης	σελ.429
Πίνακας 5.57: Επανάληψη συνδυασμού μέρους χορευτικής φράσης σε επίπεδο χορευτικής φράσης	σελ.430
Πίνακας 5.58: Δυαδική αντίθεση κινητικών στοιχείων σε επίπεδο κυττάρου ή κινητικού μοτίβου	σελ.434
Πίνακας 5.59: Αντιθετικά σχήματα απλών βασικών δομικών σχημάτων σε επίπεδο κινητικού μοτίβου, μέρους της χορευτικής φράσης ή της χορευτικής φράσης	σελ.435
Πίνακας 5.60: Αντιθετικά σχήματα απλών βασικών δομικών σχημάτων σε επίπεδο κινητικού μοτίβου ή χορευτικής φράσης	σελ.436
Πίνακας 5.61: Μίξη πολυπλοκότερων συμμετρικών σχημάτων σε επίπεδο χορευτικής φράσης	σελ.437
Πίνακας 8.1: Τσάμικο - Πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές	σελ.561
Πίνακας 8.2: Μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα - Πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές	σελ.568
Πίνακας 8.3: Χοροί της Κρήτης - Πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές ..	σελ.576
Πίνακας 8.4: Χοροί του Πόντου - Πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές ..	σελ.594
Πίνακας 8.5: Σύμβολα για τις κινήσεις των κάτω άκρων και ειδικά σύμβολα	σελ.609
Πίνακας 8.6: Σύμβολα για τις κατευθύνσεις.....	σελ.611
Πίνακας 8.7: Σύμβολα για το φύλο, τη σχηματική διάταξη των χορευτών, το κυκλικό σχήμα και την κατεύθυνση	σελ.612
Πίνακας 8.8: Σύμβολα για κινητικά μοτίβα και λαβές του χορού	σελ.612
Πίνακας 8.9: Σύμβολα για τα μοντέλα της φόρμας.....	σελ.613

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΜΒΟΛΩΝ ΚΑΙ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΩΝ

Συντομογραφίες	
KM	Κινητικό μοτίβο
XΦ	Χορευτική φράση
F	Χορευτική φράση χορού που δομείται με βάση την παρατακτική σύνδεση (επαναλαμβάνεται μία και μόνο χορευτική φράση συνεχώς)
F1, F2, F3	Χορευτική φράση πρώτου, δεύτερου, τρίτου μέρους αντίστοιχα της χορευτικής σύνθεσης

Απλά βασικά δομικά σχήματα (σε επίπεδο κινητικού μοτίβου)	
(δ:α)	ταυτόχρονη στήριξη των δύο δεικτών στήριξης
(δ+α)	εναλλαγή των δεικτών στήριξης (δεξί + αριστερό)
(α+δ)	εναλλαγή των δεικτών στήριξης (αριστερό + δεξί)
{δ+(δ)α:}	δεξί πόδι σε θέση στήριξης και παραμονή του δεξιού σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του αριστερού ποδιού 1 ^ο καταληκτικό κινητικό μοτίβο του χορού «στα τρία»
{α _ο +(α _ο)δ:}	αριστερό πόδι σε θέση στήριξης και παραμονή του αριστερού σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του δεξιού ποδιού 2 ^ο καταληκτικό κινητικό μοτίβο του χορού «στα τρία»
(δ+α+δ)	διπλή εναλλαγή των δεικτών στήριξης: (δεξί + αριστερό + δεξί), με ισοχρονία ή πλήρη ανισοχρονία
(α+δ+α)	διπλή εναλλαγή των δεικτών στήριξης: (αριστερό + δεξί + αριστερό), με ισοχρονία ή πλήρη ανισοχρονία
{δ+(α-δ)}	διπλή εναλλαγή των δεικτών στήριξης: {δεξί + (αριστερό - δεξί)}, με αντίστοιχες χρονικές διάρκειες: {μεγάλο + (μικρό - μικρό)}
{α+(δ-α)}	διπλή εναλλαγή των δεικτών στήριξης: {αριστερό + (δεξί - αριστερό)}, με αντίστοιχες χρονικές διάρκειες: {μεγάλο + (μικρό - μικρό)}
{(δ-α)+δ}	διπλή εναλλαγή των δεικτών στήριξης: {(δεξί - αριστερό) + δεξί}, με αντίστοιχες χρονικές διάρκειες: {(μικρό - μικρό) + μεγάλο}
{(α-δ)+α}	διπλή εναλλαγή των δεικτών στήριξης: {(αριστερό - δεξί) + αριστερό}, με αντίστοιχες χρονικές διάρκειες: {(μικρό - μικρό) + μεγάλο}
{(α)δ,+δ}	παραμονή σε θέση στήριξης του αριστερού ποδιού με ταυτόχρονη άρση του δεξιού στον πρώτο χρόνο και στήριξη του δεξιού ποδιού στο δεύτερο χρόνο
{(δ)α,+α}	παραμονή σε θέση στήριξης του δεξιού ποδιού με ταυτόχρονη άρση του αριστερού στον πρώτο χρόνο και στήριξη του αριστερού ποδιού στο δεύτερο χρόνο

Αναλυτικός κατάλογος συμβόλων και συντομογραφιών στο παράρτημα (σελ. 608-612).

I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1. Τοποθέτηση του προβλήματος

Ο χορός γεννήθηκε από πολλές και διαφορετικές πρακτικές ανάγκες του ανθρώπου, όπως π.χ. να ξεορκίσει τους φόβους του, να εξευμενίσει τους θεούς, να εξασφαλίσει καλλίτερη επίγεια ή μεταθανάτια ζωή, να προκαλέσει ερωτικά το αντίθετο φύλο και, κυρίως, να επικοινωνήσει με τους ομοίους του. Από τότε πολλά πράγματα άλλαξαν, ο χορός όμως παραμένει ακόμα πανταχού παρών, ως αντικείμενο μελέτης πολλαπλών και διασταυρούμενων επιστημονικών τόπων τόσο των κοινωνικών και φυσικών επιστημών όσο και των πρόσφατων γνωσιακών επιστημών και των νευροφυσιολογικών ερευνών. Συχνά παρατηρούμε ότι στο άκουσμα μιας έντονης ρυθμικά μουσικής οι άνθρωποι, ανεξαρτήτως ηλικίας, ανταποκρίνονται κινητικά στο ρυθμό της. Ποικίλες έρευνες έχουν δείξει ότι η κίνηση του ήχου ενεργοποιεί παρόμοιες περιοχές του εγκεφάλου που ενεργοποιούνται κατά τη εκτέλεση κινήσεων διάφορων μελών του σώματος ή κατά την οπτική παρατήρηση κίνησης (Χαμαλίδης, 2010). Ο εγκέφαλος αντιλαμβάνεται τους έντονους ρυθμικά ήχους ως αφινίδες μετακινήσεις και, προσπαθώντας να ισορροπήσει το σώμα, δίνει εντολή για σωματική κίνηση.¹ Σύμφωνα με τους επιστήμονες, η διαδικασία αυτή προκαλεί έντονη αίσθηση ευχαρίστησης, εφόσον ο εγκέφαλος, αντιλαμβανόμενος τον παλμό και τον έντονο ρυθμό αντιδρά με μεταβολές στην κυκλοφορία του αίματος και την αρτηριακή πίεση, αλλά και με αυξημένη έκκριση ορμονών που βελτιώνουν την ψυχική διάθεση. Ωστόσο, αυτός είναι ο μόνος ικανός λόγος για να ενταχθεί ποικιλοτρόπως ο χορός στη ζωή μας; Η ιστορία έχει δείξει ότι οι λόγοι της ένταξης του χορού στη ζωή μας είναι διάφοροι και τα στοιχεία που τους συνθέτουν ανεξάντλητα, καθώς από εξωτερίκευση των συναισθημάτων και μουσική του σώματος ή ταξίδι επικοινωνίας μέσα από τη μουσική με εκφραστικό μέσο το σώμα και προορισμό το συναίσθημα έως το 'χορεύον' σώμα ως φορέα νοήματος, ο παραδοσιακός χορός έχει ενδυθεί πολλαπλές ιδιότητες, φόρμες και υλικά για να σηματοδοτήσει την ύπαρξη και την ουσία του (Τυροβολά, 2013α, 2013β).

Η έννοια του χορού μεταβάλλονταν διαρκώς στην ιστορική διάρκεια. Άλλοτε ορίζονταν με βάση το *τί κάνει*, δηλαδή με ποιον τρόπο λειτουργεί σε ποικίλα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα, άλλοτε με βάση το *τί είναι*, δηλαδή πως γίνεται αντιληπτή η ιδιαίτερη ουσία του, ή -από μια άλλη οπτική γωνία- η δομική του οργάνωση. Έτσι, ανάλογα με την έμφαση που απέδιδαν οι μελετητές στη «κειμενοκεντρική» του διάσταση (text) ή στις επικοινωνιακές συναρτήσεις και τα συμφραζόμενά του (context) από τη μια, στον άξονα της *ανάλυσης/περιγραφής* ή/και της *ερμηνείας*, από την άλλη, οι θεωρητικές αντιλήψεις για τον παραδοσιακό χορό είναι δυνατόν να διακριθούν σε μορφολογικές, δομικές, δομικο-μορφολογικές, υφολογικές, ρητορικές, αφηγηματικές, ειδολογικές, σημειωτικές, αναγνωστικές, ερμηνευτικές, πραγματολογικές, (δια)καλλιτεχνικές, πολιτισμικές, ιστορικές, κοινωνιολογικές, ψυχαναλυτικές, φεμινιστικές, αποδομικές, κ.ά. Σήμερα, ολοένα και περισσότερο προβάλλεται ως προϋπόθεση μεθοδολογικής επάρκειας, η συνδυαστική χρήση στοιχείων των παραπάνω υπό

τους όρους της διεπιστημονικότητας σύμφωνα με την οποία οι επιστήμες δεν είναι κλειστές περιοχές αναζήτησης της γνώσης αλλά επικοινωνούν μεταξύ τους.

Συνεπώς, ο χορός έχει προσεγγιστεί από διάφορες πλευρές και υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία στον ελληνικό και διεθνή χώρο. Έτσι, με βάση τους δοθέντες μέχρι σήμερα ορισμούς του χορού, που συναντώνται στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία, συνοπτικά και περιγραφικά, ο χορός ορίζεται ως πράξη νοηματική, συμβολική, αισθητική, κοινωνικά προσδιορισμένη και κωδικοποιημένη, που εκδηλώνεται δια μέσου της κινητικής και συμβολικής δραστηριότητας του σώματος. Πρόκειται για σύνθετη μορφή ανθρώπινης ενεργητικότητας και συμπεριφοράς που εκφράζεται με ποικίλους, κατά περίπτωση, συνδυασμούς χώρο-χρονικών σχημάτων και συνιστά αναπόσπαστο μέρος της τελετουργικής πρακτικής και της συνολικής δομής ενός πολιτισμικού επικοινωνιακού συστήματος (Τυροβολά, 2001; Γύφτουλας, 2003α; Δανιά, κ.ά. 2009; Τυροβολά, 2013β). Ωστόσο, όπως επισημαίνει η Τυροβολά (2013β):

Ο χορός δεν είναι κάτι άυλο και υπερβατικό. Έχει υπόσταση, συνεπώς έχει μορφή (υλικότητα) που γίνεται αισθητά αντιληπτή μέσω των αισθήσεων. Αυτή η μορφή μας φέρνει σε επαφή μαζί του και αποτελεί τον πρωταρχικό πυρήνα της γνώσης για αυτόν. Με άλλα λόγια, μας βοηθά να μαθαίνουμε να αναγνωρίζουμε τα χαρακτηριστικά του ή τις ομάδες των χαρακτηριστικών του, ως συγκεκριμένο αντικείμενο στον υλικό ή προσωπικό μας κόσμο. Η μορφή δεν είναι πράγμα, αλλά διαδικασία. Συνιστά σύστημα σχέσεων μέσα στο οποίο συντελείται η παραγωγή του νοήματος (σελ. 22).

Έναυσμα για την επιλογή του θέματος της εργασίας υπήρξε η διαπιστωμένη διαχρονική αντιπαλότητα (φιλοσοφική, ιδεολογική και επιστημονική) μεταξύ μορφής και περιεχομένου ή μορφής (text) και συμφραζομένων (context), η οποία μεταφέρθηκε και στην επιστημονική μελέτη τόσο του παραδοσιακού χορού (γενικά) όσο και του ελληνικού παραδοσιακού χορού (ειδικά) ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του περασμένου αιώνα. Αντιπαλότητα που εκφράστηκε και εξακολουθεί να εκφράζεται μέσα από πληθώρα γραπτών κειμένων και εκατομμυρίων τόνων χαρτιού και μελανιού, μη λαμβάνοντας υπόψη δύο παραμέτρους:

α) Αυτό που αντιλαμβάνεται καθημερινά η όρασή μας είναι υλικά σώματα σε κίνηση. Η παράμετρος αυτή έχει δύο σκέλη τα οποία λογικά θα έπρεπε να συνυπάρχουν και να μην συγκρούονται. Αφενός ότι, η κίνηση είναι μορφή ύπαρξης της ύλης (Μπιτσάκης, 1996) ή -κατά τον υλισμό- «μορφή οργάνωσης» της ύλης. Αφετέρου ότι, η μορφή είναι ο ειδικός τρόπος με τον οποίο η ύλη πέφτει στην αντίληψή μας, δηλαδή η μορφή είναι η «αντιληπτική διάσταση της ύλης». Συνεπώς, χωρίς μορφή δεν υπάρχει υλικό -αντιληπτικά- αντικείμενο προς οποιαδήποτε κατεύθυνση επιστημονικής μελέτης υπό τους όρους των ανθρωπιστικών επιστημών².

β) Οι έννοιες, οι κοσμοθεωρίες, οι θεωρίες, οι μέθοδοι, οι τεχνικές ανάλυσης αποτελούν μοντέλα αντιληπτικά και ερμηνευτικά. Ωστόσο, τις έννοιες εξαιτίας της σχετικά γενικής ομοφωνίας ως προς το περιεχόμενό τους και εξαιτίας του ότι κάθε έννοια καταλαμβάνει μια σημαντική θέση στο συνεχές της πραγματικότητας,

βαραίνει περισσότερο το αντιληπτικό σκέλος. Ενώ, στις θεωρίες, εξαιτίας του ότι αναφέρονται στην πραγματικότητα ως σύνολο, βαραίνει περισσότερο το ερμηνευτικό σκέλος (Δερμιτζάκης, 1999). Επί πλέον, το γεγονός ότι η οποιαδήποτε θεωρία δεν είναι παρά μια *μορφή* αντίληψης της πραγματικότητας, φαίνεται και από το ότι μιλάμε π.χ. για «κομψές» θεωρίες, «αποδεκτές» θεωρίες, «μοντέρνες» θεωρίες, «αντιδραστικές» θεωρίες, κ.λπ., χαρακτηρισμοί που στην κυριολεκτική τους σημασία αναφέρονται στη γραπτή εμφάνιση, στην εικόνα, δηλαδή στη μορφή (Δερμιτζάκης, 1999).

Οι ιδέες, η μορφή, το μοντέλο, η δομή, η λειτουργία, βρίσκονται στον ίδιο παραδειγματικό άξονα. Οι ιδέες, τα μοντέλα, οι δομές, οι λειτουργίες, αποτελούν αφαιρέσεις του συγκεκριμένου της υλικής πραγματικότητας, αφαιρέσεις που προϋποθέτουν το αντιληπτικό υποκείμενο, το «αφαιρετικό» υποκείμενο, τον άνθρωπο (Δερμιτζάκης, 1999). Για παράδειγμα, μία παραδοσιακή χορογραφική σύνθεση (μία χορευτική μορφή) δεν είναι παρά μια αφαίρεση, η οπτική εντύπωση στην οποία αποβλέπει ο παραδοσιακός δημιουργός της για την επικοινωνία με το κοινό του. Ενώ, τα χρησιμοποιούμενα εκφραστικά στοιχεία (κινησιολογικά, μορφοσυντακτικά και σημασιολογικά) και ο τρόπος συνδυασμού τους στη χορογραφική σύνθεση καθώς και οι χρησιμοποιούμενες αρχές της σύνθεσης (π.χ. αρμονία, ισορροπία, συμμετρία/ασυμμετρία, αντίθεση, ιεραρχία, επανάληψη) αποτελούν αντικείμενο μελέτης των ειδικών. Ωστόσο, σε κάθε περίπτωση, τα χρησιμοποιούμενα εκφραστικά στοιχεία καθώς και οι χρησιμοποιούμενες αρχές της σύνθεσης γίνονται *χορός* μόνο χάρη στην οργάνωσή τους από κάποιον άνθρωπο, ο οποίος αποφασίζει να τα επιλέξει και να τα οργανώσει σε ένα δεδομένο χρονικό διάστημα (παραδοσιακός δημιουργός/με συνειδητούς και με υποσυνείδητους λογισμούς) ή να τα μελετήσει (ειδικός/με λογική ανάλυση).

Για να μην εμπλακούμε σε αντιπαραθέσεις σχετικά με τα υλικά φαινόμενα που φαίνονται (ανθρωπιστικές επιστήμες) και σε αυτά που δεν φαίνονται (θετικές επιστήμες) -γενική θεώρηση που δεν βοηθάει ιδιαίτερα στο να αποκαλύψουμε την υλική πραγματικότητα (μορφή) του ελληνικού παραδοσιακού καθώς και την υπόστασή του ως προϊόντος που παράγεται με τη χρήση συγκεκριμένων υλικοτεχνικών μέσων- θα χρησιμοποιήσουμε τις θέσεις του Heidegger (1986) για τα 'πράγματα'³, αυτά που ο ίδιος ονομάζει 'σκέτα πράγματα': «*πράγματα άψυχα, φυσικά και χρησιμοποιούμενα*» (σελ. 36). Ο Heidegger (1986), από τον περιορισμό της έννοιας του 'πράγματος', εξάγει συνοπτικά τρεις ερμηνείες για την ουσία του 'σκέτου πράγματος' που κυριάρχησαν στην ιστορία του δυτικού στοχασμού:

- α) «*Το πράγμα είναι εκείνο γύρω από το οποίο έχουν συσσωρευτεί οι ιδιότητες*» (σελ. 38).
- β) «*Το πράγμα είναι αυτό που μπορούμε να αντιληφθούμε με τις αισθήσεις μας*» (σελ. 41).
- γ) «*Το πράγμα είναι φορμαρισμένη ύλη*» (σελ. 43), εφόσον εξαρχής το 'πράγμα' είναι συνάρτηση ύλης και φόρμας, δηλαδή μορφής.⁴

Όπως τονίζει ο Heidegger (1986):

Αυτή η τελευταία σημασία του πράγματος μας καθιστά ικανούς να απαντήσουμε στο ερώτημα που αφορά στην ουσία του έργου τέχνης. Η ουσία του έργου τέχνης είναι ολοφάνερα η ύλη από την οποία αυτό αποτελείται. Η ύλη είναι το υπόβαθρο και το πεδίο για το καλλιτεχνικό φορμάρισμα (σελ. 44).

Κατά αντίστοιχο τρόπο, η ουσία του ελληνικού παραδοσιακού χορού είναι ολοφάνερα η ύλη από την οποία αυτός αποτελείται. Η ύλη είναι το υπόβαθρο και το πεδίο για το καλλιτεχνικό φορμάρισμα του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Με άλλα λόγια, η υλικότητα του ελληνικού παραδοσιακού χορού είναι συνάρτηση ύλης και φόρμας, δηλαδή μορφής.⁵

Η κατανόηση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, ως ‘πράγματος’/φαινομένου/αντικειμένου, προϋποθέτει τη μορφική του υπόσταση κυρίως ως ανθρώπινη κίνηση και κινητική συμπεριφορά, δηλαδή ως φυσική και κινητική δραστηριότητα, η οποία προέρχεται από τη φύση μας και ‘συνομιλεί’ με τη φύση μας μέσα σε καθορισμένα κοινωνικά, ιστορικά και πολιτισμικά πλαίσια. Ενώ, η κατανόηση της ‘ελληνικής παραδοσιακής χορευτικότητας’, προϋποθέτει τη θεμελιώδη διάκριση ανάμεσα στην παραδοσιακή χορευτική κίνηση και στα είδη κίνησης, της χρήσης τους και του ιεραρχικού τρόπου συνδυασμού τους (‘ποιητική’) και στην καθημερινή χρήση της κίνησης (πρακτική) ή αυτής που χαρακτηρίζει άλλες φυσικές και κινητικές δραστηριότητες ή άλλα είδη χορού. Η μελέτη των τρόπων με τους οποίους ορισμένες τεχνικές προσδίδουν στο κινητικό «κείμενο» την ιδιότητα της ‘χορευτικότητας’ οδηγεί στην έννοια του ‘χορευτικού συστήματος’ και τελικά στην έννοια της δομής (πρβλ. Fokkema & Ibsch, 1997).

Συνεπώς, για την κατανόηση της υλικότητας (της μορφής) του ελληνικού παραδοσιακού χορού απαραίτητη προϋπόθεση είναι η κατανόηση των βασικών εννοιών που σχετίζονται με τη δομή του όπως τα *δομικο-μορφικά* συστατικά στοιχεία και οι αρχές σύνθεσής του. Τα *δομικο-μορφικά συστατικά στοιχεία* της σύνθεσης είναι τα δομικά και εκφραστικά μέσα τα οποία χρησιμοποιεί ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής για να δημιουργήσει/κατασκευάσει το έργο του. Οι *αρχές* είναι ο τρόπος με τον οποίο τα συνθέτει για να δημιουργήσουν ένα ενιαίο σύνολο. Οι αρχές καθοδηγούν τον δημιουργό πώς να χρησιμοποιεί τα *δομικο-μορφικά συστατικά στοιχεία* και τον βοηθούν στο να εκφράσει δημιουργικά τη σκέψη ή τις ιδέες του. Είναι η ‘γραμματική’ του χορού και είναι η ‘γλώσσα’ με την οποία τόσο ο ίδιος όσο και το ακροατήριό του επικοινωνεί για το χορό. Τα συστατικά στοιχεία και οι αρχές σύνθεσης χρησιμοποιούνται ταυτόχρονα στη δημιουργία/κατασκευή ενός χορού, (χορογραφικής σύνθεσης ή ολοκληρωμένης χορευτικής μορφής), εφόσον όταν συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν δίνουν ένα άρτιο χορευτικό αποτέλεσμα. Μία χορογραφική σύνθεση, μια χορευτική μορφή, θεωρείται ολοκληρωμένη μόνο όταν τα επί μέρους στοιχεία δένουν στο σύνολο. Από αυτό συνεπάγεται ότι τα *δομικο-μορφικά* συστατικά στοιχεία της σύνθεσης και οι *αρχές* της σύνθεσης αφενός χρησιμοποιούνται στη δημιουργία μίας χορογραφικής σύνθεσης ή μίας χορευτικής μορφής από τον δημιουργό, αλλά είναι πολύ βασικά και για να αναλυθεί αυτή η χορευτική μορφή από τον μελετητή.

Ανεξάρτητα από την εκάστοτε ακολουθούμενη μεθοδολογία, η ανάλυση έχει πρώτιστα εμπειρικό χαρακτήρα, εφόσον συμφύεται με το ίδιο το χορευτικό φαινόμενο, με την ίδια τη χορευτική μορφή, και αναδεικνύει την προβληματική του/της. Υπό αυτόν τον όρο, οι εξωτερικοί παράγοντες που συντελούν στη διαμόρφωση του χορευτικού φαινομένου, της χορευτικής μορφής, είναι δευτερογενείς για την ανάλυση του χορού καθώς το σημείο αναφοράς αποτελεί αυτό καθαυτό το χορευτικό φαινόμενο, αυτή καθαυτή η χορευτική μορφή. Έτσι, προβάλλεται μία αυτόνομη ή 'αυτοναφορική' φύση της χορευτικής μορφής ή της χορογραφικής σύνθεσης, ιδωμένη ως προϊόν των αντικειμενικών ιδιοτήτων της ίδιας της χορογραφικής σύνθεσης, ως προϊόν αντικειμενικών μορφικών τεχνικών που είναι δεκτικές επιστημονικής ανάλυσης. Ωστόσο, πρόκειται για μία σχετική αυτονομία, εφόσον το χορευτικό «κείμενο», το χορευτικό έργο, η χορευτική μορφή, δεν υπάρχει σε ένα ανιστορικό κενό. Απλά τα οργανωτικά χαρακτηριστικά που ξεχωρίζουν τις χορευτικές κινήσεις από άλλα είδη κινήσεων ή -ευρύτερα- τον ελληνικό παραδοσιακό χορό από άλλα είδη χορού και καθορίζουν την 'ελληνική παραδοσιακή χορευτικότητα', δεν είναι απαραίτητο να υπαχθούν σε οικονομικές, κοινωνικές, ιστορικές ή άλλες θεωρήσεις (πρβλ. στον Μπένετ, 1983).

Με άλλα λόγια, το αυτόνομο πεδίο θεωρητικοποίησης αφορά μόνο στην αποκλειστική ενασχόληση με τις μορφικές ιδιότητες του χορευτικού «κειμένου» προκειμένου να κατανοηθούν πλήρως οι ιδιότητες που αποτελούν τα διακριτικά γνωρίσματα του χορευτικού έργου, της χορευτικής μορφής. Συνεπώς, μόνο σε σχέση με αυτή την πλευρά της ανάλυσης του χορευτικού «κειμένου», δηλαδή της 'χορευτικότητας', οι κοινωνικές, ιστορικές, πολιτικές ή άλλες θεωρήσεις καθίστανται δευτερογενείς. Άλλωστε, η κατανόηση των τρόπων με τους οποίους αλληλεπιδρά η χορευτική μορφή σε σχέση με τα επίπεδα της κοινωνικής πρακτικής, όπως π.χ. το οικονομικό, το ιδεολογικό, το πολιτικό ή άλλο, μέσα σε ιστορικά συγκεκριμένες κοινωνίες, συνιστά τη μετάθεση του βασικού στόχου, από την ανάλυση της χορευτικής μορφής στην ανάλυση των συμφραζομένων της (ερμηνευτική διαδικασία). Αλλά έστω και έτσι, χωρίς την προηγηθείσα ανάλυση της χορευτικής μορφής, χωρίς την αναφορά στην υλικότητά της ή στην υλικότητα του χορού, επί ποιάς χορευτικής μορφής ή χορού θα γίνει η συζήτηση των συμφραζομένων της/του;

Σημαντικό μέρος της αναλυτικής διαδικασίας αποτελεί η *σύγκριση* μέσω της οποίας καθορίζονται τα δομικο-μορφικά χαρακτηριστικά του χορού ή της χορογραφικής σύνθεσης και διαφωτίζεται η λειτουργία τους μέσα σε αυτή. Η σύγκριση μπορεί να γίνει μεταξύ όλων των δομικών επιπέδων του χορού, μεταξύ δύο ή περισσότερων χορών, είτε στο πλαίσιο μίας κοινότητας, είτε μίας περιφέρειας, είτε ενός νομού, είτε διαφορετικών νομών, είτε σε εθνικό επίπεδο, είτε σε διεθνικό επίπεδο με τους χορούς άλλων χωρών. Η συγκριτική προοπτική έχει εδώ αποφασιστική σημασία, καθώς τα δεδομένα μιας και μόνο τοπικής χορευτικής παράδοσης δεν επαρκούν για τη συστηματική και σε βάθος διερεύνηση των δομικο-μορφικών και εκφραστικών πτυχών του ελληνικού παραδοσιακού χορευτικού φαινομένου. Συνεπώς, η σύγκριση μεγάλου αριθμού χορευτικών 'κειμένων' προερχόμενων από διαφορετικές κοινότητες, περιφέρειες, ή νομούς στο

πλαίσιο της Ελλάδας, διαφυλάσσει την επιστημονική εγκυρότητα τόσο της έρευνας όσο και της χρησιμοποιούμενης θεωρίας.

Αυτό που χαρακτηρίζει την εξέλιξη της ανάλυσης του παραδοσιακού χορού - ιδιαίτερα από την δεκαετία του 1960 και εντεύθεν- είναι η άντληση ερεθισμάτων και γνώσεων από 'έξω-χορευτικές' πλευρές της ανθρώπινης διάνοησης και της επιστήμης και η αξιοποίησή τους στο χορευτικό υλικό, όπως π.χ. η γλωσσολογία - και ιδιαίτερα η δομική γλωσσολογία- η σημειολογία, τα μαθηματικά, κ.ά. Συγκεκριμένα, η δεκαετία του '60 με τις δομικές θεωρίες, προώθησε τη 'γλωσσολογική' θεμελίωση της χορευτικής κατανόησης. Με τις δομιστικές θεωρίες, ο χορός αντιμετωπίστηκε ως κώδικας, του οποίου οι συντακτικοί κανόνες πρέπει να ανακαλυφθούν από την αρχή. Η διαδικασία της μελέτης υποβλήθηκε σε μια αυστηρή ανάλυση, έτσι ώστε να αποφευχθεί οποιαδήποτε διαισθητικού τύπου υποκειμενικότητα κατά τη μελέτη της χορευτικής δομής και μορφής. Απορρίφθηκαν διάφορες φαινομενολογικού τύπου προσεγγίσεις, παρά το γεγονός ότι ο δομισμός αποτελεί, κατά μια έννοια, συνέχεια της φαινομενολογίας (Χατζησάββα, 2009). Κάτω από την επίδραση του δομισμού, ο χορός αντιμετωπίστηκε ως γλώσσα και η έρευνα στράφηκε στις σχέσεις χορού και γλώσσας, στη χορευτική μορφή και τη σύνταξη ως φορείς νοήματος και επικοινωνίας (πρβλ. Χατζησάββα, 2009).

Ο δομισμός δεν επικεντρώνεται στην ερμηνεία του παραδοσιακού χορού, που είναι ο κύριος σκοπός των κοινωνιολογικών και ανθρωπολογικών θεωριών αλλά, κυρίως, στην ανάδειξη της δομής και των συμβάσεων μέσα από τις οποίες ένας χορός ή μία χορογραφική σύνθεση γίνεται αναγνώσιμη και κατανοητή. Υπό αυτούς τους όρους, σκοπός του δομισμού είναι να αναδείξει τη δομή του χορευτικού 'κειμένου', δηλαδή, τη γραμματική του, που αφορά στις εσωτερικές δομές της 'κειμενοποιημένης χορευτικής 'γλώσσας' ή του 'κειμενοποιημένου' χορευτικού λόγου⁶. Η δομή προσδίδει οντότητα, ενότητα και ταυτότητα στο χορό ή στη χορογραφική σύνθεση και τον εντάσσει σε μια κατηγορία. Έτσι, ο χορός βγαίνει από την απομόνωση του αυτοτελούς συστήματος και εξετάζεται σε συνάρτηση με το είδος του χορού στο οποίο ανήκει. Για παράδειγμα, δομικά στοιχεία ενός χορευτικού 'κειμένου' είναι το είδος των κινήσεων, τα πρόσωπα/χορευτές και η κινητική τους δράση στο χώρο και το χρόνο, τα ακουστικά στοιχεία, κ.ά. Αυτά τα στοιχεία σε κάθε χορευτικό 'κείμενο' διαρθρώνονται σε ένα σύστημα -όπως στη γλώσσα διαρθρώνονται τα γράμματα, οι φθόγγοι και οι προτάσεις- και αποκτούν νόημα. Στη δομική ανάλυση, το περιεχόμενο και η μορφή δεν συνιστούν διαφορετικές παραμέτρους, αλλά εμπεριέχονται στην έννοια της δομής (Ματσαγγούρας, 2001). Η χορευτική μορφή είναι το σύνολο μίας δυναμικής διαλεκτικής διαδικασίας, που η σύνθεσή της υπερβαίνει τον τεχνητό διαχωρισμό μορφής και περιεχομένου (πρβλ. Wellek, 1971). Μορφή και περιεχόμενο συνδέονται πολύ στενά μεταξύ τους: το περιεχόμενο μπορεί να εμφανιστεί μόνο μέσα απ' τη μορφή, που αποτελεί την καλλιτεχνική του επένδυση. Διαφορετικό περιεχόμενο σημαίνει οπωσδήποτε και διαφορετική μορφή.⁷ Ο τρόπος της εσωτερικής οργάνωσης των δομικών στοιχείων κάθε χορογραφικής σύνθεσης, κάθε χορευτικής μορφής, επιλέγεται από το δημιουργό (χορευτικός λόγος) ώστε να επιτευχθεί η επικοινωνία του με τους ακροατές/ακροατήριό του.

Η χρήση του δομισμού⁸ στην ανάλυση και τη μελέτη του παραδοσιακού χορού έφερε στο προσκήνιο -όπως και στην περίπτωση της λογοτεχνίας- το (τελεολογικό) κριτήριο της λειτουργίας: το κάθε στοιχείο του χορευτικού έργου (χορογραφικής σύνθεσης ή χορού) υπάρχει για να κάνει το έργο να υπάρξει -και αυτή είναι η δικαίωσή του. Η δομή είναι ένα κλειστό σύστημα μετασχηματισμών, μια αυτάρκης ολότητα που αυτορυθμίζεται και αυτοσυντηρείται με δικούς της νόμους. Ο μελετητής ενδιαφέρεται να περιγράψει τη σχέση των συστατικών στοιχείων και των μερών της δομής μεταξύ τους, να βρει τους νόμους που διέπουν τη σχέση τους με το σύνολο και να νοηματοδοτήσει το μηχανισμό, τη λειτουργία του όλου. Η δομή δεν είναι απλώς ένα άθροισμα ιδιοτήτων, αλλά ένα οργανωμένο σύνολο σχέσεων (σύστημα), που σημαίνει ότι αυτό που ενδιαφέρει είναι οι *εσωτερικές σχέσεις* που υπάρχουν ανάμεσα στα στοιχεία του συστήματος (χορευτική σύνθεση ή χορός) και όχι το πώς -με τί υλικό πραγματώνονται. Με άλλα λόγια, οι σχέσεις παραμένουν ανεξάρτητα από το υλικό με το οποίο θα παρασταθεί (οπτικά ή γραπτά)⁹, τόσο η χορευτική 'γλώσσα' (κοινωνικό προϊόν)¹⁰ όσο και ο χορευτικός 'λόγος' (πραγμάτωση της χορευτικής 'γλώσσας'/άτομο).

Ωστόσο, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας το ενδιαφέρον δεν επικεντρώνεται μόνο στις σχέσεις των συστατικών στοιχείων και των μερών της δομής μεταξύ τους (μορφή), αλλά και στο πώς, δηλαδή με τι είδους υλικό πραγματώνονται (φύση/ουσία/ύλη). Συνεπώς το επίκεντρο είναι ο εσωτερικός χαρακτήρας της χορογραφικής σύνθεσης, ο χαρακτήρας της χορευτικής 'αφήγησης'. Πρόκειται για «κειμενοκεντρική» προσέγγιση (ποιητική), η οποία δεν ενδιαφέρεται για τον δημιουργό, τον αναγνώστη/ακροατή, ή την εποχή (για την ιστορικότητα). Ενδιαφέρεται για το δημιούργημα (το τελειωμένο προϊόν), τις ιδιότητες που συνιστούν τόσο τη μορφή (δομισμός) όσο και την ουσία/φύση (μορφολογία) του ελληνικού παραδοσιακού χορού και τον διαφοροποιούν από άλλα είδη κίνησης και -ευρύτερα- από άλλα είδη χορού. Με άλλα λόγια, μια φαινομενολογία του (οπτικο-ακουστικού/χορευτικού) 'κειμένου' και ταυτόχρονα μια μικροσκοπική αναζήτηση των νόμων (της τέχνης) του ελληνικού παραδοσιακού χορού (πρβλ. Sklovskij & Eichenbaum, 1979). Δηλαδή, αναζητά την ιδιαίτερη δομική και μορφική/υφολογική οργάνωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού στα διάφορα επίπεδα οργάνωσής του, το κινησιολογικό, το μορφοσυντακτικό και το σημασιολογικό, που ορίζουν την 'ελληνική παραδοσιακή χορευτικότητα'.

Έτσι, στην παρούσα εργασία η «κειμενοκεντρική» προσέγγιση του ελληνικού παραδοσιακού χορού τίθεται σε διαφορετική προοπτική από τις ισχύουσες μέχρι σήμερα «κειμενοκεντρικές» προσεγγίσεις του (σημειογραφικές και δομικο-μορφολογικές). Αυτό βέβαια σε καμιά περίπτωση δεν σημαίνει ότι ακυρώνεται η αναγκαιότητα της σημειογραφικής καταγραφής του χορού ούτε και η δομικο-μορφολογική συνείδηση (δηλαδή, η έννοια του συστήματος, η δομική ανάλυση που προχωρά μέχρι τις στοιχειώδεις μονάδες, η επιλογή των διαδικασιών, το είδος των συστατικών στοιχείων και ο τρόπος συνδυασμού τους, κ.λπ.). Αλλά το ζητούμενο μεταφέρεται στις αφηρημένες ιδιότητες της χορευτικής 'γλώσσας' καθώς και του χορευτικού 'λόγου' που συνιστούν τη μοναδικότητα του ελληνικού παραδοσιακού χορευτικού φαινομένου, την *ελληνική παραδοσιακή χορευτικότητα* (πρβλ. Todorov, 1989).

Στο πλαίσιο του παραδοσιακού χορού, η δομο-μορφολογική θεωρία ασχολείται με τους γενικούς νόμους, τις γενικές κατηγορίες (π.χ. τα είδη των συστατικών στοιχείων, τους εκφραστικούς τρόπους, το ύφος, τις ‘αφηγηματικές’ χορευτικές δομές, κ.ά.), βάσει των οποίων αναλύονται/περιγράφονται και ερμηνεύονται τα χορευτικά ‘κείμενα’. Στην προκειμένη περίπτωση το ενδιαφέρον επικεντρώνεται: α) αφενός, στην ιδιάζουσα οργάνωση και τους πολλαπλούς συνδυαστικούς μηχανισμούς τόσο της *χορευτικής γλώσσας* όσο και του *χορευτικού λόγου*, θεωρημένων ως συστηματικά οργανωμένων σύνθετων συνόλων αλληλοσυσχετιζόμενων και αλληλεξαρτώμενων συστατικών στοιχείων και μερών που διαρθρώνονται σε διακριτά επίπεδα και β) αφετέρου, στις συναρτήσεις αυτής της *χορευτικής γλώσσας* ή αυτού του *χορευτικού λόγου* με τα εκάστοτε συμφραζόμενά της/του ή τα επικοινωνιακά συμφραζόμενά της/του, είτε ως προς την παραγωγή (δημιουργός), είτε προς την απεύθυνση και την πρόσληψη (υποδοχή της θέασης) κ.ά. Συνεπώς ενδιαφέρουν, είτε ο χορός ως σύστημα, δηλαδή τα ίδια τα χορευτικά ‘κείμενα’, είτε τα ευρύτερα συστήματα όπως π.χ. η κοινωνία, η ιστορία, ο ορίζοντας προσδοκιών του ακροατηρίου, όπου κάθε φορά πραγματώνεται το *χορευτικό*, είτε ο συνδυασμός τους (χορευτικό ‘κείμενο’ και ευρύτερα συστήματα). Ωστόσο, στις κειμενοκεντρικές προσεγγίσεις η προτεραιότητα¹¹ δίνεται στην ανάλυση των χορευτικών «κειμένων», στην ανάλυση της χορευτικής δομής και μορφής, προσεγγίζοντας το χορό ή τη χορογραφική σύνθεση ως *χορευτικό σύστημα*.

Στη γλωσσολογία ο Saussure (1979) άρει τη δυϊστική διάκριση μεταξύ σκέψης και γλώσσας και την εκλαμβάνει ως αδιάσπαστο σύνολο και βάση κάθε γλωσσικής ανάλυσης. Σύμφωνα με τον ίδιο, κάθε μεμονωμένη θεώρηση σκέψης και γλώσσας, περιεχομένου και γλωσσικής του έκφρασης νοείται μόνο ως προϊόν αφαίρεσης για μεθοδολογικούς λόγους. Σκέψη και γλώσσα δεν υπάρχουν χωριστά η μία από την άλλη. Με ανάλογο τρόπο στο χορό, «σκέψη και χορευτική ‘γλώσσα’» συνιστούν αδιάσπαστη ενότητα, εφόσον η χορευτική ‘γλώσσα’ στην πλήρη της έκφραση (κινησιολογικά, μορφοσυντακτικά και σημασιολογικά) είναι αναπόσπαστα δεμένη με τη δημιουργική σκέψη του παραδοσιακού δημιουργού πραγματωμένη στη χορευτική μορφή. Στην προκειμένη περίπτωση, ως θεμελιώδεις αφητηρίες της χορευτικής έκφρασης, υπό προϋποθέσεις, εκλαμβάνονται δύο ουσιώδη γνωρίσματα (Τυροβολά, 2007α, 2013α; πρβλ. Μπαμπινιώτης, 1984):

- α) Η εκφραστική (βιωματική ή συγκινησιακή) πλευρά του χορού.
- β) Η διαλεκτική του σχέση με τη σκέψη και το κοινωνικό περιβάλλον.

Η πρώτη παράμετρος αφορά στα εκφραστικά στοιχεία του χορού, τα οποία ανταποκρίνονται στα κινησιολογικά, μορφο-συντακτικά και σημασιολογικά επίπεδα της μορφής του. Η διερεύνηση των εκφραστικών στοιχείων του χορού σε όλα τα επίπεδα οδηγεί στην προσέγγιση του χορευτικού ύφους υπό τους όρους της εκφραστικότητας, εφόσον εκείνο που προσδιορίζει την υφολογική υπόσταση των εκφραστικών στοιχείων είναι η λειτουργική τους ένταξη (η κατάλληλη αξιοποίησή τους) και ο συνδυασμός τους στη συνολική χορογραφική σύνθεση (Τυροβολά, 2007α, 2008).

Η δεύτερη, αφορά στην προσέγγιση της έννοιας της έκφρασης μέσα από τη διαλεκτική ανταπόκριση του χορού με τη σκέψη, η οποία επηρεάζει με ανάλογους τρόπους την ανθρώπινη έκφραση. Η διαδικασία αυτή πηγάζει από τις ιδιαίτερες επιλογές ή αποκλίσεις από τη νόρμα ή τα standards, που υιοθετεί ή επινοεί ο δημιουργός καθώς και την προθετικότητα του. Κάθε παραδοσιακή χορογραφική σύνθεση ή χορός είναι ένα σύνολο πολλαπλών επιλογών σε όλα τα επίπεδα εφόσον το χορευτικό «θέμα»¹², όπως και στην περίπτωση της γλώσσας, είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένων νοηματικών επιλογών. Η υλοποίηση του «θέματος» πραγματοποιείται με μουσικο-κινητικές και γλωσσικές (ποιητικές) επιλογές, δηλαδή με προσωπικούς χειρισμούς του μουσικού-κινητικού και γλωσσικού/ποιητικού συστήματος που αποβλέπουν στην περισσότερο πετυχημένη και ακριβή εκφραστική του απόδοση. Συνεπώς, ο δημιουργός επιλέγει εκείνα τα υλικοτεχνικά (π.χ. κινησιολογικά), μορφοσυντακτικά και σημασιολογικά συστατικά, τα οποία αποδίδουν με τον πληρέστερο τρόπο τη σκέψη ή τον ψυχισμό του. Η επιλογή αυτή είναι καθοριστική για τη διαμόρφωση της χορευτικής έκφρασης γεγονός, άλλωστε, που η επιλογή θεωρήθηκε από πολλούς ερευνητές ταυτόσημη με την έννοια αυτού καθαυτού του ύφους (πρβλ. Μπαμπινιώτης, 1984; Beaugrande & Dressler, 1981; Σταθοπούλου-Χριστοφέλλη, 1992).

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι, χορός και σκέψη συντηρούν μία δυναμική αλληλεξάρτηση. Ενεργοποιούν και επηρεάζουν ο ένας την άλλη και στην παράλληλη πορεία τους διαμορφώνουν τη χορευτική αντικειμενική πραγματικότητα με κοινή συμμετοχή. Αυτή η αμφίδρομη όσο και δυναμική συνάρτηση του χορού με τη σκέψη συνιστά και την πρόκληση των δυνατοτήτων του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή, ο οποίος για να εκφράσει το προσωπικό του όραμα αναζητά νέες εκφραστικές διεξόδους. Αυτό το επιτυγχάνει άλλοτε 'εκπορθώντας' τα όρια του ήδη γνωστού χορευτικού συστήματος και άλλοτε επαναπροσδιορίζοντας ή αναδιατυπώνοντας χορευτικά νέες σχέσεις μεταξύ των δομο-μορφικών συστατικών στοιχείων, όπως π.χ. κινήσεων, χρήσης του χώρου και του χρόνου, κ.ά. Όπως επισημαίνει ο Λορεντζάτος (1974), «τη στενή πύλη του εκφραστικού προβλήματος» (σελ. 28), ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής τη διαβαίνει επιλέγοντας τα εκφραστικά του μέσα από την πνευματική περιουσία που διαθέτει ο ίδιος. Η επιλογή αυτή είναι μία διαδικασία κατ' εξοχήν δημιουργική, που δίνει στο χορευτικό 'λόγο' τη σφραγίδα της προσωπικής δημιουργίας (πρβλ. Σταθοπούλου-Χριστοφέλλη, 1992).

Πολλές φορές, ο χορευτικός 'λόγος' κλείνει μία αθέατη τεχνική, η οποία ωστόσο δεν συντελείται ερήμην του παραδοσιακού δημιουργού. Η χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού ή χορός, συνιστά δημιουργία, η οποία ταυτοχρόνως είναι πράξη τεχνική και καλλιτεχνική. Το αποτέλεσμα είναι προϊόν μίας δημιουργικής στιγμής, που σε καμία περίπτωση δεν είναι 'άλογη' στιγμή. Οι επιλογές και οι αποκλίσεις από τις καθιερωμένες νόρμες συνδιαλέγονται με την πνευματική εγρήγορση, με τη σκέψη του παραδοσιακού δημιουργού, τη συνειδητή του πρόθεση να πραγματοποιήσει ένα εκφραστικό αποτέλεσμα, που, εφόσον πρόκειται για χορό που απευθύνεται σε ακροατήριο, είναι και αισθητικό αποτέλεσμα (πρβλ. Σταθοπούλου-Χριστοφέλλη, 1992). Κατά καιρούς το θέμα της συνειδητότητας ή μη των επιλογών και αποκλίσεων από τις καθιερωμένες νόρμες απασχόλησε

ποικιλοτρόπως τους επιστήμονες με έντονες αντιπαραθέσεις μεταξύ τους¹³. Ωστόσο, εκείνο που ενδιαφέρει τη δομο-μορφολογική και υφολογική έρευνα δεν είναι ο βαθμός συνειδητότητας ή μη των επιλογών και αποκλίσεων, αλλά η εκφραστική αποτελεσματικότητα με βάση αυτές τις επιλογές και αποκλίσεις (Ullmann, 1966).

Άμεσα συνυφασμένη με την έννοια της έκφρασης είναι η τεχνοτροπία δόμησης κάθε χορογραφικής σύνθεσης ή χορού και κατ' επέκταση η τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο σύνολό του. Με τον όρο τεχνοτροπία δόμησης αναφερόμαστε σε όλο το εκφραστικό φορτίο το οποίο φέρει μία χορογραφική σύνθεση, μία χορευτική μορφή ή ένα χορευτικό 'κείμενο'. Το εκφραστικό αυτό φορτίο συνδέεται με ποικίλες συνεκτικές (εσωτερικές) σχέσεις, οι οποίες ευθύνονται για τη χορευτική 'κειμενική' ενότητα, δηλαδή τη συνοχή και τη συνεκτικότητα της χορογραφικής σύνθεσης. Έτσι, εκτός από το είδος των κινησιολογικών, μορφοσυντακτικών και σημασιολογικών στοιχείων και των αναμεταξύ τους σχέσεων που καθορίζουν την ιδιάζουσα χορευτική δομή και μορφή (τον εσωτερικό χαρακτήρα και τη φύση) του ελληνικού παραδοσιακού χορού, υπάρχουν και άλλου τύπου αντικειμενικές ιδιότητες στο εσωτερικό της χορογραφικής σύνθεσης, οι οποίες παίζουν καθοριστικό ρόλο στην τελική χορευτική μορφή και την εκφραστικότητά της. Πρόκειται για τεχνοτροπικούς/εκφραστικούς κανόνες σύνταξης, οι οποίοι σχετίζονται με το αντιληπτικό μας σύστημα και την αντιληπτική μας λειτουργία και, σύμφωνα με τη μορφολογική ψυχολογία, αφορούν στις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής ή ιδιότητες της μορφής ή απλές δομές επιφάνειας, οι οποίες είναι κυρίως στοιχεία εκφραστικά. Γεγονός που σημαίνει ότι, η λειτουργική τους διαπλοκή μέσα στη δομή της χορογραφικής σύνθεσης, στη δομή του χορού, συγκροτεί την εκφραστική ιδιομορφία της χορογραφικής σύνθεσης ή χορού. Που, επίσης, σημαίνει ότι, η λειτουργική τους διαπλοκή σε όλους τους χορούς που αναλύθηκαν συγκροτεί την εκφραστική ιδιομορφία του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Αυτή η εκφραστική ιδιομορφία διαπλέκεται με τις θεωρίες της ολότητας και τις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt) καθώς και με τη φαινομενολογία της οπτικής αντίληψης, εφόσον ο χορός, ως χωρική και χρονική τέχνη, παράγει έργο, δηλαδή μορφή, που γίνεται αντιληπτή κυρίως με την αίσθηση της όρασης καθώς και με την ακουστική και τη χρονο-χωρική αντίληψη.

Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός λοιπόν συνιστά μία οπτικο-ακουστική και χρονο-χωρική τέχνη. Καθώς ο ελληνικός παραδοσιακός χορός -όπως και κάθε είδος χορού- αποτελεί μια μοναδική εμπειρία στο πεδίο των οπτικο-ακουστικών και χωρο-χρονικών τεχνών, ένα από τα εργαλεία στη μελέτη του μπορεί να αποτελέσει η μορφολογική ψυχολογία (Gestalt). Στην προκειμένη περίπτωση, οι θεμελιώδεις αρχές της αντιληπτικής οργάνωσης της μορφής ή αντιληπτικές ιδιότητες της μορφής της μορφολογικής ψυχολογίας μπορούν να βοηθήσουν στην ερμηνεία της τεχνοτροπίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού κάτω από ένα διαφορετικό πρίσμα, αυτό της αισθητηριακής αντίληψης. Έτσι, τα τελευταία χρόνια, η προσέγγιση του χορού -εκτός του παραδοσιακού- υπό τους όρους της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt psychology) έχει προκαλέσει την παραγωγή αρκετών κειμένων που προσπαθούν να ορίσουν τη φύση αυτής της σχέσης, μέσα

από μια σειρά διαφορετικών θεμάτων. Θα έλεγε κανείς ότι, ένα από τα πιο ενδιαφέροντα θέματα, αφορά στον τρόπο που παρήχθη κάθε χορογραφική σύνθεση ή χορευτική μορφή και διατέθηκε στο κοινό.

Όπως ειπώθηκε παραπάνω, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, ως χωρική και χρονική τέχνη, παράγει έργο, δηλαδή μορφή που γίνεται αντίληψη κυρίως με την αίσθηση της όρασης καθώς και την ακουστική και την χωρική αντίληψη. Ωστόσο, η συνολική κατανόηση του χώρου και του χρόνου πραγματοποιείται σταδιακά, μέσω μηχανισμών του εγκεφάλου που έχουν την τάση να κατακερματίζουν ολόκληρες και να τις δημιουργούν εκ νέου. Αυτό σχετίζεται με τη μορφολογική ψυχολογία (Gestalt), καθώς ο μηχανισμός της όρασης δεν περιορίζεται σε μια απλή αποτύπωση εικόνων αλλά σε μία αυτόματη επεξεργασία αυτών από τον ανθρώπινο νου (Χρυσανθοπούλου, 2016). Αυτή η εσωτερική διαδικασία που πραγματοποιείται παραπέμπει στην τεχνική της χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού όπου διαφορετικές εικόνες συντίθενται σε ακολουθίες και παράγουν ένα ολοκληρωμένο νόημα. Με τη βοήθεια τεχνικών και εννοιών, όπως π.χ. η κίνηση και η 'πλοκή', δημιουργούνται κινητικές 'αφηγήσεις', κινητικές αλληλουχίες στο χώρο και το χρόνο, οι οποίες συνιστούν οργανικό στοιχείο της χορευτικής φόρμας (μορφή), εφόσον παίζουν σημαντικό ρόλο στη μορφοποίησή της (βλ. παραπομπή 10, σελ. 40).

Από την άλλη πλευρά, δεν πρέπει να αγνοείται ότι, επίσης καθοριστικό ρόλο στον τρόπο που η αντίληψη διαμορφώνει τη μεθοδολογία προσέγγισης της φύσης και της λειτουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού, αποτελεί η θεμελιώδης ιδέα των θεωρητικών της μορφολογικής ψυχολογίας για την ύπαρξη και τη λειτουργία σταθερών δομικών μοντέλων (μοντέλων φόρμας) καθώς και για την ύπαρξη και τη λειτουργία διαδικασιών δομικής μορφοποίησης των χορογραφικών συνθέσεων ή χορών, οι οποίες αφορούν στις αντίληπτικές οργανωτικές αρχές ή αντίληπτικές ιδιότητες της μορφής, αυτές της *επανάληψης*, της *αντίθεσης*, της *'κλειστότητας'* των μορφών, της *παράταξης ομοειδών όρων ή ομοιότητας* και της *συμμετρίας/ασυμμετρίας* με την έννοια της ισορροπίας και αρμονίας της χορευτικής μορφής.¹⁴

Πολλές φορές οι επικριτές της 'κειμενοκεντρικής' προσέγγισης του παραδοσιακού χορού υποστηρίζουν ότι οι δομικο-μορφολογικές αναλύσεις απογυμνώνουν το χορό από την ιστορικότητα και τα συμφραζόμενά του, τον απομακρύνουν από τις λοιπές ακολουθίες πολιτισμικών μορφών που τον περιβάλλουν και τον καθιστούν (στη συγχρονία) μία ανιστορική αφαίρεση.

Από την πλευρά τους οι αναλυτές του χορού υποστηρίζουν ότι ο οποιοσδήποτε χορός (χορογραφική σύνθεση) είναι ένα αυτοτελές σύστημα με χαρακτηριστικά που, στην *πρώτη φάση* τουλάχιστον, θα πρέπει να καταγραφούν σημειογραφικά και να προσεγγιστούν δομο-μορφολογικά. Συνεπώς, πρόκειται για μεθοδολογική πρακτική που δηλώνει προτεραιότητα και όχι αποκλειστικότητα. Επηρεασμένοι από τις αρχές της δομικής γλωσσολογίας, αναφέρονται στη διάκριση του Saussure (1979) για τη γλώσσα ανάμεσα στο συγχρονικό και διαχρονικό επίπεδο ανάλυσης, δηλαδή ανάμεσα στην ανάλυση της χορογραφικής σύνθεσης ως στατικού συστήματος κανόνων, όπως υπάρχει σε μία οποιαδήποτε χρονική στιγμή

(συγχρονία), και την ανάλυση της ιστορικής της αλλαγής και εξέλιξης (διαχρονία). Επικρίνουν τους υπέρμαχους των κοινωνικών και ανθρωπολογικών θεωριών και τους προσάπτουν ότι προκειμένου να ερμηνεύσουν και να αποτιμήσουν το νόημα, τη σημασία του χορού, την επικοινωνιακή ή πολιτική του διάσταση απομακρύνονται απαράδεκτα από τον ίδιο και οδηγούνται σε προσεγγίσεις ψυχαναλυτικές, κοινωνιολογικές και ανθρωπολογικές, αγνοώντας το χορό καθεαυτό. Υποστηρίζουν ότι και στο επίκεντρο της ανάλυσης των κοινωνιολογικών και ανθρωπολογικών θεωριών βρίσκεται η έννοια της ‘χορευτικότητας’. Η διαφορά μεταξύ τους έγκειται στο ότι οι αναλυτές του χορού τη ‘χορευτικότητα’ δεν την αναζητούν σε δεδομένα της κοινωνικής, της ιστορικής ή της ψυχαναλυτικής πραγματικότητας, αλλά στην ‘κειμενική’ ανάλυση του χορού, στη δομή¹⁵ και στη μορφή του καθώς και στην εκφραστικότητα της μορφής του. Αντικείμενο της έρευνάς τους αποτελεί το ίδιο το χορευτικό ‘κείμενο’ και τα εκφραστικά στοιχεία που το συναποτελούν. Συνεπώς, επιλέγουν να ξεκινήσουν συνειδητά από το χορό δίνοντάς του πρωτεύοντα ρόλο.

Βασικό επιχείρημα στις προαναφερόμενες διαφορετικές κατηγορίες μελετητών του παραδοσιακού χορού είναι ο τρόπος προσέγγισης και η επιλογή των θεωριών και των μεθόδων που χρησιμοποιούνται στη μελέτη του, εφόσον αυτές σηματοδοτούν και τις κατηγορίες των μελετητών αποκρυπτογραφώντας -εμμέσως πλην σαφώς- αφενός τις καταβολές, τις βιωματικές τους εμπειρίες και τις προτιμήσεις τους και, αφετέρου, τη ‘σχολή’ από την οποία προέρχονται και τον ιδιαίτερο επιστημονικό κλάδο που αυτή θεραπεύει. Έτσι, στη μία περίπτωση, οι μελετητές επιλέγουν συνειδητά να ξεκινήσουν από άλλους επιστημονικούς κλάδους, εκτός χορού, όπως π.χ. την ιστορία, την ανθρωπολογία, την κοινωνιολογία, την ψυχολογία, κ.ά. Στην άλλη περίπτωση, οι μελετητές επιλέγουν συνειδητά να ξεκινήσουν από το χορό. Στην πρώτη περίπτωση, οι μεθοδολογικές προσεγγίσεις που χρησιμοποιούνται για την προσέγγιση και την ερμηνεία του χορού στηρίζονται στα θεωρητικά μοντέλα των αντίστοιχων επιστημών, όπου ο χορός κατέχει *δευτερεύουσα* θέση. Στη δεύτερη περίπτωση, οι θεωρίες και οι μέθοδοι που χρησιμοποιούνται στηρίζονται στα θεωρητικά μοντέλα, τις μεθόδους και τις τεχνικές ανάλυσης καθεαυτού του χορού με τη συνεπικουρία και άλλων επιστημών, όπου ο χορός κατέχει *πρωτεύουσα* θέση.

Το πρόβλημα φαίνεται να είναι τεράστιο εφόσον πρόκειται για θεωρίες με αντίστοιχες μεθόδους που έχουν το ίδιο αντικείμενο, το χορό (γενικά) ή τον παραδοσιακό χορό και στην προκειμένη περίπτωση τον ελληνικό παραδοσιακό χορό (ειδικά). Ωστόσο, η διαφορά έγκειται στο ότι τον εξετάζουν από διαφορετική σκοπιά, συνεπώς διαμορφώνουν διαφορετική *προβληματική*. Η δική μας προβληματική αφορά στην «κειμενοκεντρική» προσέγγιση του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι, η «κειμενοκεντρική» προσέγγιση σχετίζεται με τις θεωρητικές προσεγγίσεις των κοινωνικών επιστημών ή επιστημών του ανθρώπου, όπως και το αντίθετο, ανταλλάσσοντας στοιχεία μεταξύ τους έστω και αν αντιτίθενται ως προς τις βασικές θέσεις που προωθούν. Το ζητούμενο είναι τα αλληλοδανειζόμενα στοιχεία να εντάσσονται κριτικά στη λογική και προβληματική του εκάστοτε μελετητή.¹⁶

Σε κάθε περίπτωση, στην παρούσα εργασία ο ελληνικός παραδοσιακός χορός προσεγγίζεται ως κάτι υλικό που έχει συγκεκριμένα συστατικά (υλικά) και έχει τις δικές του τεχνικές και στρατηγικές δόμησης. Συνεπώς, προσεγγίζεται στην ενδοκειμενική του θεώρηση ως χορευτικό «κείμενο». Ωστόσο, όχι ως χορευτικό «κείμενο» (χορός) γενικά, αλλά: α) αφενός, ως προς το σύνολο των εγγενών ιδιοτήτων και εκφραστικών στοιχείων που διαχωρίζουν τον ελληνικό παραδοσιακό χορό από άλλα είδη χορού, και, β) αφετέρου, ως προς το είδος των εγγενών ιδιοτήτων και εκφραστικών στοιχείων, την εσωτερική συστηματική του οργάνωση και τις αιτιολογημένες σχέσεις μεταξύ των στοιχείων του, της εσωτερικής συνοχής και συνεκτικότητας, που ανιχνεύονται στο εσωτερικό του και διέπουν την ιδιαίτερη ποιότητά του. Πρόκειται για τις αφηρημένες ιδιότητες που συνιστούν τη μοναδικότητα του ελληνικού παραδοσιακού χορευτικού φαινομένου, την 'ελληνική παραδοσιακή χορευτικότητα'. Αυτό επετεύχθη με την 'ενδοκειμενική' ανάλυση όλων των χορογραφικών συνθέσεων ή χορών, προερχόμενων από διαφορετικές κοινότητες του ελλαδικού χώρου, στο πλαίσιο των οποίων συνιστούν και βασικούς χορούς του τοπικού χορευτικού τους ρεπερτορίου.

Η αναλυτική αυτή πρακτική απεδείχθη ιδιαίτερα παραγωγική καθόσον βοήθησε στην τεκμηρίωση αυτών που παρατηρούσα και διαπίστωνα εμπειρικά στην πολυετή ενασχόλησή μου με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Αυτό που διαπίστωνα από την προσωπική και μακρόχρονη βιωματική μου εμπειρία ήταν το ότι, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, παρά την πολυμορφία του, είναι μία τέχνη στερεότυπη. Βασίζεται σε εγγενείς ιδιότητες (όπως π.χ. η μετακίνηση από 'δείκτη στήριξης σε δείκτη στήριξης'), συμβάσεις και «κοινούς τόπους», σχεδόν υποχρεωτικούς, όπως π.χ. τα τυπικά δομικά σχήματα με βάση τους 'δείκτες στήριξης', το είδος των άρσεων, η χρήση του χώρου, το χορευτικό σχήμα (π.χ. οι κατευθύνσεις, ο αριθμός των κινητικών μοτίβων στο πλαίσιο της χορευτικής φράσης), οι βασικές δομές επιφάνειας κ.ά., που ορίζουν τον σχετικά ομοιογενή χαρακτήρα του και την αυστηρή τεχνική στην οποία υπόκειται η δημιουργία του, αλλά και τον διαχωρίζουν από άλλα είδη χορού.

Βέβαια, η ερευνητική και μεθοδολογική πρακτική που επιλέχθηκε στην παρούσα εργασία για την ανάλυση του ελληνικού παραδοσιακού χορού δεν είναι και η μόνη οπτική προσέγγισης της δομής και της εκφραστικότητάς του, εφόσον οι έννοιες αυτές μπορούν να φωτιστούν πολύπλευρα με τη μελέτη και άλλων 'εξωκειμενικών' παραγόντων (κοινωνικών, ιστορικών, ιδεολογικών, ψυχολογικών κ.ά.). Ωστόσο, οι οριοθετήσεις και περιορισμοί που τίθενται σε κάθε ερευνητική εργασία περιορίζουν τις δυνατότητες της οποιασδήποτε σφαιρικής προσέγγισης. Συνεπώς, είναι απόλυτα θεμιτό ο ερευνητής -ανάλογα με την προβληματική που θέτει- να επιλέγει προς διαπραγμάτευση ένα συγκεκριμένο πρωτότυπο θέμα με συγκεκριμένους στόχους και συγκεκριμένη μεθοδολογία προκειμένου να τους τεκμηριώσει, τεκμηριώνοντας παράλληλα και τους λόγους της επιλογής του. Έτσι, την επιλογή μου να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα καθόρισαν οι παρακάτω παράγοντες:

α) Το γεγονός ότι, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός δεν είναι κάτι άυλο και υπερβατικό, αλλά έχει υλική υπόσταση, δηλαδή έχει μορφή. Αυτή η μορφή μας

φέρνει σε επαφή μαζί του και συνιστά τον πρωταρχικό πυρήνα της γνώσης μας για αυτόν (Τυροβολά, 2013α).

β) Το γεγονός ότι, η διαδικασία ‘κατασκευής’ ή δημιουργίας της χορευτικής μορφής συντελείται στο πλαίσιο του πολιτισμού και η χρήση της υποβάλλεται μέσα στην κοινωνική διαδικασία. Η κοινωνική διαδικασία του πολιτισμού δεν συντελείται μέσα στη χορευτική μορφή, αλλά ανάμεσα στις χορευτικές μορφές και ανάμεσα σε αυτές και τους δέκτες, το κοινό, οι οποίοι δεν είναι ιδεατοί και άυλοι, αλλά υπαρκτοί και ιστορικά συγκεκριμένοι. Η πράξη της θέασης από το δέκτη καθορίζεται βασικά και πρωτίστως από την ίδια τη μορφή του χορού και την τεχνοτροπία δόμησης της χορευτικής φόρμας, ανεξαρτήτως εάν επίσης καθορίζεται και από το σύνολο των ιδεολογικών, κοινωνικών, ιστορικών, αισθητικών ή άλλων σχέσεων που επιδρούν και καθορίζουν την ακατάπαυστη παραγωγή και αναπαραγωγή της.

γ) Το γεγονός ότι, εάν ο στοιχειώδης ορισμός της χορευτικής μορφής ως υπόσταση μίας μετάδοσης είναι σωστός, θα πρέπει να θίξουμε τη διάσταση της μετάδοσής της. Ωστόσο, δεν μπορούμε να αναφερθούμε αποκλειστικά στη μετάδοση, εφόσον αυτή υπάρχει *μόνο* όταν εκδηλώνεται με μία συγκεκριμένη μορφή (πρβλ. Bauer, 1995).

δ) Το γεγονός ότι, και αυτή η έννοια του συναισθήματος -που τόσο πολύ χρησιμοποιήθηκε και εξακολουθεί να χρησιμοποιείται ακόμη μέχρι σήμερα στην φράση-κλισέ «ο χορός είναι έκφραση συναισθημάτων»- προϋποθέτει την εικόνα, τη μορφή. Και αυτό, γιατί η βασική προϋπόθεση για τη δημιουργία οποιουδήποτε συναισθήματος είναι η απτή εικόνα της μορφής, η υλική της υπόσταση, εφόσον αυτή θα δημιουργήσει (θα προκαλέσει και θα διαμορφώσει) στα άτομα του ακροατηρίου τα διάφορα συναισθήματα. Η σύνδεση των συναισθημάτων με τα συναισθηματικά αντικείμενα, όπως π.χ. οι αναμνήσεις, επέρχεται μετά το σχηματισμό του ίδιου του συναισθήματος που προκάλεσε η χορευτική μορφή, δηλαδή καθεαυτός ο χορός.

ε) Το γεγονός ότι, όπως ο ιστορικός δεν μπορεί να δουλέψει χωρίς αξιόπιστες πηγές, ή όπως ο φιλόλογος χωρίς το σωστό κείμενο, έτσι και ο μελετητής του χορού δεν μπορεί να ερμηνεύσει το αντικείμενό του χωρίς να το έχει αναλύσει και τεκμηριώσει πρώτα υλικά.

στ) Το γεγονός ότι, τα ιστορικά συμφραζόμενα που προσδίδουν λειτουργία και σημασιодότηση σε μία χορογραφική σύνθεση ή χορό, δεν καταργούν τη σημασία ανάλυσης της χορευτικής μορφής, που απαντά σε αυτή τη λειτουργία. Αλλά ούτε το ζήτημα του περιεχομένου τίθεται εξωτερικά προς μία χορογραφική σύνθεση ή χορευτική μορφή, εφόσον η μορφή και η εκφραστικότητά της αποτελούν ομολογία του ίδιου του περιεχομένου της (πρβλ. Belting & Kemp, 1995).

ζ) Το γεγονός ότι, η αντιπαράθεση μεταξύ συγχρονίας και διαχρονίας στις «κειμενοκεντρικές» προσεγγίσεις είναι μία ‘στείρα’ αντιπαράθεση, εφόσον ο ρόλος τους είναι εκ προοιμίου διαφορετικός, παρά το γεγονός ότι η συγχρονία τέμνεται με τη διαχρονία. Στη συγχρονική θεώρηση που αφορά στην «κειμενική» προσέγγιση του χορού, στη χορευτική ‘γλώσσα’, κάθε στοιχείο μελετάται στη σχέση του με τα άλλα που συνυπάρχουν στο ίδιο σύστημα κατά το ίδιο χρονικό

διάστημα. Συνεπώς, εστιάζει στα συστατικά στοιχεία και τις αρχές σύνθεσης μιας χορογραφικής σύνθεσης, ενός χορού και τις μεταξύ τους σχέσεις σε μια δεδομένη χρονική περίοδο. Δηλαδή, μιλάμε για έτοιμες καταστάσεις, 'στατικές', κατά τη χρονική στιγμή της έρευνας. Στη διαχρονική θεώρηση μελετάται η προέλευση των συστατικών στοιχείων, οι μεταβολές, τα χρονικά στάδια από τα οποία πέρασαν μέχρι να πάρουν την τελική του μορφή. Συνεπώς, εστιάζει στις μεταβολές που υπέστησαν τα επιμέρους στοιχεία της ίδιας χορογραφικής σύνθεσης ή χορού ή και ολόκληρη η χορογραφική σύνθεση ή ο χορός με το πέρασμα των χρόνων. Δηλαδή, μιλάμε για χρονική διαδοχή, εξελικτικά (ιστορικότητα του χορού). Σύμφωνα με τον Saussure (1979), «η αντίθεση μεταξύ των δύο θέσεων είναι απόλυτη και δεν επιτρέπει συμβιβασμούς» (σελ. 118). Στην παρούσα εργασία κρίθηκε σκόπιμη η προσέγγιση του ελληνικού παραδοσιακού χορού ως συγχρονικό φαινόμενο που η ανάλυση και η μελέτη του σε μία δεδομένη χρονική στιγμή δεν προϋποθέτει την ιστορική του ανάλυση (συγχρονική αυτάρκεια).

η) Το γεγονός ότι, η οποιαδήποτε μορφή ερμηνείας παράγεται από μελετητές (υποκείμενα) άλλους από τους παραδοσιακούς δημιουργούς, οι οποίοι διατηρούν μία μεγάλη χρονική απόσταση από τους παραδοσιακούς δημιουργούς και την αρχική λειτουργία του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Συνεπώς, πρόκειται για είδος χορού που γίνεται προσβάσιμο στην παρατήρηση και την ερμηνεία μας μόνο με τη φυσική του παρουσία, τη μορφή.

θ) Τέλος, ίσως και το σημαντικότερο, το γεγονός ότι οποιαδήποτε μορφή εξορθολογισμού δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την απτή εικόνα, το ηχητικό, το απτικό ή άλλο αποτέλεσμα του φαινομένου που θέτει σε συναγερμό τη διαδικασία της εκλογίκευσης και της λογικής απόδειξης. Πολύ περισσότερο, εφόσον μέχρι σήμερα δεν έχει ερευνηθεί και τεκμηριωθεί ο τρόπος με τον οποίο θα μπορούσαν να προταθούν νόμοι της σκέψης και να προσδιοριστεί η ισχύς τους, είτε οντολογικά, είτε εννοιολογικά, είτε επικοινωνιακά, είτε λειτουργικά χωρίς την αναφορά στη μορφή, ως αντικειμενική πηγή των αντικείμενων και των φαινομένων του -προσλαμβανόμενου με βάση τις αισθήσεις και τη λειτουργία τους, αλλά και την αντιληπτική ικανότητα του ανθρώπινου εγκεφάλου- υπαρκτού (υλικού) κόσμου (Τυροβολά, 2013α).

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι, ο αναγνώστης θα διακρίνει συχνά επαναλήψεις των τιθέμενων ερευνητικών ερωτημάτων και της επιχειρηματολογίας, ιδιαίτερα στο πλαίσιο της ερμηνείας. Ωστόσο, όπως συμβαίνει και με τις ποικίλες ερμηνευτικές προσεγγίσεις, ο μελετητής μπορεί να ξεκινήσει από οποιαδήποτε ερευνητικό ερώτημα ή υπόθεση εργασίας, να προχωρήσει από οποιοδήποτε στάδιο ερμηνείας ή να επαναλάβει ολόκληρες επιχειρηματολογίες. Σύμφωνα με τον Batschmann (1995), «...είναι, μάλιστα, σημαντικό, να επιστρέφει κανείς σε κατακτημένα συμπεράσματα, δηλαδή να προχωρεί παλινδρομώντας...» (σελ. 248).

1.2. Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα

Σκοπός της έρευνας είναι ο ορισμός της 'ελληνικής παραδοσιακής χορευτικότητας' μέσα από τη μελέτη της ιδιαίτερης δομικής και μορφικής/υφολογικής οργάνωσης

του ελληνικού παραδοσιακού χορού στα διάφορα επίπεδα οργάνωσής του και συγκεκριμένα το κινησιολογικό, το μορφοσυντακτικό και το σημασιολογικό υπό τους όρους της μορφολογικής ψυχολογίας. Ειδικότερα, η εργασία στοχεύει σε μια «κειμενοκεντρική» προσέγγιση του ελληνικού παραδοσιακού χορού που τίθεται σε διαφορετική προοπτική από τις ισχύουσες μέχρι σήμερα υπό την έννοια ότι το ζητούμενο μεταφέρεται στις αφηρημένες ιδιότητες της χορευτικής ‘γλώσσας’ καθώς και του χορευτικού ‘λόγου’ που συνιστούν τη μοναδικότητα του ελληνικού παραδοσιακού χορευτικού φαινομένου, την *ελληνική παραδοσιακή χορευτικότητα*.

Στη βάση των παραπάνω διαμορφώθηκαν τα ακόλουθα ερευνητικά ερωτήματα:

- Μπορεί να καθοριστεί η τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο σύνολό του;
- Ποιοι είναι και πως εφαρμόζονται οι τεχνοτροπικοί/εκφραστικοί κανόνες σύνταξης στον ελληνικό παραδοσιακό χορό;
- Ποιες θεμελιώδεις αρχές της αντιληπτικής οργάνωσης της μορφολογικής ψυχολογίας μπορούν να βοηθήσουν στην ερμηνεία της τεχνοτροπίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού και με ποιον τρόπο;
- Απαντάται στον ελληνικό παραδοσιακό χορό και με ποιον τρόπο η θεμελιώδης ιδέα των θεωρητικών της μορφολογικής ψυχολογίας για την ύπαρξη και τη λειτουργία σταθερών δομικών μοντέλων (μοντέλων φόρμας) καθώς και για την ύπαρξη και τη λειτουργία διαδικασιών δομικής μορφοποίησης των χορογραφικών συνθέσεων ή χορών, οι οποίες αφορούν στις θεμελιώδεις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές ή αντιληπτικές ιδιότητες της μορφής της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt);
- Ποια είναι η εκφραστική αποτελεσματικότητα των θεμελιωδών αυτών αρχών και των σταθερών δομικών μοντέλων στον ελληνικό παραδοσιακό χορό;
- Μπορεί να συνυπάρξουν δύο διαφορετικές θεωρείες όπως αυτές του δομισμού και της μορφολογικής ψυχολογίας στη μελέτη του ελληνικού παραδοσιακού χορού;
- Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός συνιστά ή όχι μία στερεότυπη και αυστηρή -δομικά και τεχνοτροπικά- τέχνη;
- Μπορεί τελικά να οριστεί η έννοια της ‘ελληνικής παραδοσιακής χορευτικότητας’ μέσα από μια «κειμενοκεντρική» προσέγγιση του ελληνικού παραδοσιακού χορού με βάση τους νόμους της σκέψης και, εάν ναι, ποια είναι αυτή;

1.3. Σημασία της έρευνας

Η εργασία αυτή επιχειρεί να επισημάνει και να διατυπώσει τους κανόνες ‘κατασκευής’, την τεχνοτροπία δόμησης καθώς και τη διαδικασία δημιουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Συνδυάζονται αρχές και έννοιες της γλωσσολογίας (γλωσσολογικός δομισμός) και της δομικής τυπολογίας με τα

επιτεύγματα της χορολογικής και εθνοχορολογικής έρευνας. Έτσι, προσπαθεί να συσχετίσει και να συντονίσει την ορολογία αυτών των περιοχών για να χρησιμοποιήσει τις έννοιες και τις μεθόδους τους ως εργαλεία στην ανάλυση του ελληνικού παραδοσιακού χορού καθώς και στην κατανόηση και περιγραφή της δημιουργικής διαδικασίας που τον παρήγε σε παλαιότερες εποχές. Η ερμηνεία της διαδικασίας της δημιουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού επιχειρείται με βάση τις αναλυτικές κατηγορίες (αναλυτικά εργαλεία) αυτές της 'δημιουργικής σκέψης' και της 'δημιουργικότητας' δίνοντας έμφαση στο *δημιουργικό προϊόν* και το *δημιουργικό άτομο*. Αυτά μελετώνται υπό τους όρους των αντιληπτικών οργανωτικών αρχών της μορφολογικής ψυχολογίας που αφορούν στους «νόμους της μορφής» και οι οποίοι -εν προκειμένω- φαίνεται να διέπουν την αντιληπτική οργάνωση του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή και να εμπερικλείουν τα ψυχικά του βιώματα και τις αντιληπτικές του δυνατότητες (εμπειρία, μάθηση, μνήμη και απομνημόνευση).

Η μεταφορά αυτής της οπτικής στη μελέτη του ελληνικού παραδοσιακού χορού, αναδεικνύει την εσωτερική οργάνωση που έδωσαν οι παραδοσιακοί δημιουργοί στις ποικίλες χορευτικές μορφές, αναγόμενη σε παραστατικές ποιότητες της αντίληψής τους (πρβλ. Kraft, ([1986]1995). Τα προαναφερόμενα διαπλέκονται με την έννοια της 'χορευτικότητας', δηλαδή με τον προσδιορισμό των κανόνων δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού που ρυθμίζουν τη χορογραφική του σύνθεση ή την 'κειμενική' (text) του διάσταση, τις δομικές και εκφραστικές του ιδιότητες (κινησιολογικές, μορφοσυντακτικές, σημασιολογικές), οι οποίες θεωρούνται διαφορές που διακρίνουν το ελληνικό παραδοσιακό χορευτικό/κινητικό σύστημα¹⁷ από άλλες μορφές χορευτικών/κινητικών ή άλλων κινητικών συστημάτων που συναντώνται στις ανθρώπινες κινητικές δραστηριότητες. Με βάση τα παραπάνω, αντικείμενο μελέτης συνιστά η δομή και η μορφή του ελληνικού παραδοσιακού χορού καθώς και η τεχνοτροπία δόμησης του, εκλαμβάνοντάς τον ως *φαινόμενο* και *προϊόν* της ανθρώπινης δημιουργικής σκέψης.

Στην παρούσα εργασία κάθε χορός (χορογραφική σύνθεση) προσεγγίζεται ως χορευτικό 'κείμενο' και αντιμετωπίζεται ως *λειτουργική οργανωτική δομή*. Το ενδιαφέρον της ανάλυσης στρέφεται ακριβώς στην εσωτερική του οργάνωση βάσει του είδους των στοιχείων καθώς και του συστήματος σχέσεων των στοιχείων που το αποτελούν. Κάθε χορογραφική σύνθεση ή χορός (κάθε χορευτικό 'κείμενο') συγκροτεί ένα οργανωμένο *όλον* ιδιοτήτων και λειτουργιών, οι οποίες δεν συνιστούν προνόμιο του ελληνικού παραδοσιακού χορού, αλλά μπορούν να βρεθούν δυνάμει και να αναλυθούν σε κάθε μορφή γλωσσικής ή μη γλωσσικής έκφρασης. Συνεπώς, ο άξονας αναφοράς δεν είναι μόνο η 'κειμενικότητα' αλλά και η 'διακειμενικότητα', δηλαδή ο συνεχής και πολύπλευρος διάλογος μεταξύ των χορογραφικών συνθέσεων (μορφών), των χορευτικών 'κειμένων', οι 'διακειμενικές' σχέσεις, ο,τιδήποτε φέρει σε σχέσεις φανερές ή καλυμμένες κάθε χορογραφική σύνθεση (χορός) με όλες τις άλλες που αναλύθηκαν.

Αυτό επιτυγχάνεται με το συνδυασμό της δομικο-μορφολογικής και τυπολογικής ανάλυσης με την ανάλυση της τεχνοτροπίας δόμησης της χορευτικής φόρμας του παραδοσιακού χορού που βασίζεται στις αρχές της ψυχολογίας της

μορφής (gestalt). Από τη συνολική ανασκόπηση της βιβλιογραφίας διαπιστώθηκε η παντελής απουσία συνδυασμού της δομικο-μορφολογικής και τυπολογικής ανάλυσης με την ανάλυση της τεχνοτροπίας δόμησης της χορευτικής φόρμας του παραδοσιακού χορού που να βασίζεται στις αρχές της ψυχολογίας της μορφής (gestalt), ως συμπόρευση -μολονότι φαινομενικά αντίθετων- του δομισμού και της μορφολογικής ψυχολογίας. Επίσης, διαπιστώνεται η παντελής απουσία διαπραγμάτευσης των προαναφερόμενων σε σχέση με τις έννοιες της δημιουργικότητας, της δημιουργικής σκέψης και του δημιουργικού ατόμου προκειμένου να κατανοηθεί η δημιουργική διαδικασία παραγωγής του. Επίσης, να κατανοηθεί η έννοια της ελληνικής παραδοσιακής 'χορευτικότητας', δηλαδή η θεμελιώδης διάκριση ανάμεσα στην παραδοσιακή χορευτική ('ποιητική') χρήση της κίνησης, των ειδών κίνησης και του ιεραρχικού τρόπου συνδυασμού τους, και στην καθημερινή (πρακτική) χρήση της κίνησης ή αυτής που χαρακτηρίζει άλλες φυσικές και κινητικές δραστηριότητες ή άλλα είδη χορού. Αλλά και να τεκμηριωθεί το εάν και το πώς ο ελληνικός παραδοσιακός χορός συνιστά ή όχι μία στερεότυπη και αυστηρή -δομικά και τεχνοτροπικά- τέχνη.

Πρόκειται για βιβλιογραφικό κενό το οποίο έρχεται να καλύψει η παρούσα εργασία, η οποία είναι μία εργασία για τη χορευτική κίνηση και τη χορευτική μορφή και στην οποία η μορφή αντιμετωπίζεται ως αρχή της ανθρώπινης πράξης και ως υλική εικόνα που προσλαμβάνεται με τις αισθήσεις, ως υλική υπόσταση ενός μηνύματος, η υλική του μετάδοση. Αλλά αντιμετωπίζεται και ως διαδικασία, ως σύστημα σχέσεων, ως αντικειμενικός/υπαρκτός 'τόπος' επί του οποίου συντελείται η παραγωγή του νοήματος (πρβλ. Μπένετ, 1983). Αυτό γίνεται αντιληπτό στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, όπου ίδιο χορευτικό ρεπερτόριο -με ίδια δομική σύσταση- μεταφερόμενο από το χώρο της πρωτογενούς παραγωγής του στον αστικό χώρο ή στη σκηνή, (η μορφή του) παράγει, κατά περίπτωση, διαφορετικά νοήματα, εφόσον επιτελεί διαφορετική λειτουργία στα διαφορετικά περιβάλλοντα που αποτελούνται από διαφορετικό ακροατήριο με διαφορετικές προσδοκίες.

Εν κατακλείδι, η σημαντικότητα της εργασίας έγκειται στο γεγονός ότι για πρώτη φορά γίνεται διαπραγμάτευση της ιδιαιτερότητας του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο σύνολό του, εξετάζοντας τις μορφικές ιδιότητες που διέπουν τις δομές όλων των -κατά περιοχές- χορευτικών 'κειμένων', καθώς και τα εκφραστικά συστατικά τους στοιχεία. Τα προαναφερόμενα διαπλέκονται και εξετάζονται σε σχέση με την τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού. Συνεπώς, η απάντηση στο βασικό ερώτημα «τί είναι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός;», δίνεται μέσα τόσο από την ενδοκειμενική όσο και την διακειμενική ανάλυση. Η απάντηση στο ερώτημα «πώς ο παραδοσιακός δημιουργός συγκροτεί/κατασκευάζει τις -κατά κοινότητες- χορευτικές μορφές;», δίνεται μέσα από την ερμηνεία της τεχνοτροπίας δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού υπό τους όρους της ψυχολογίας της μορφής (gestalt) σε παράλληλη διαπραγμάτευση με τη δημιουργικότητα και τις αναλυτικές κατηγορίες αυτές του δημιουργικού ατόμου (παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή), της δημιουργικής σκέψης και του δημιουργικού προϊόντος. Έτσι, εισάγεται για πρώτη φορά ο αδόκιμος όρος της «ελληνικής παραδοσιακής χορευτικότητας», ο οποίος -όπως

ειπώθηκε- αφορά στον προσδιορισμό των κανόνων δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού που ρυθμίζουν τη χορογραφική του σύνθεση ή την 'κειμενική' (text) του διάσταση, τις εκφραστικές του ιδιότητες (κινησιολογικές, μορφοσυντακτικές, σημασιολογικές), οι οποίες θεωρούνται διαφορές που διακρίνουν το ελληνικό παραδοσιακό χορευτικό/κινητικό σύστημα από άλλες μορφές χορευτικών/κινητικών ή άλλων κινητικών συστημάτων που συναντώνται στις ανθρώπινες κινητικές δραστηριότητες.

Όπως διαπιστώνεται από τα μέχρι σήμερα ισχύοντα στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία, είναι μία θεωρητική και αναλυτική πρακτική που χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στη μελέτη του ελληνικού παραδοσιακού χορού και μπορεί να συμβάλλει την προσέγγισή του από μία διαφορετική οπτική.

Τέλος, πρέπει να επισημάνουμε ότι, η ενδελεχής ανάλυση του ελληνικού παραδοσιακού χορού δεν σηκώνει μόνο το πέπλο της αλήθειας, αλλά βγάζει και τη μάσκα των κλισέ και των μύθων που περιβάλλουν διαχρονικά τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Στην πορεία αυτή για τον έλεγχο της δομής, της τεχνοτροπίας δόμησης καθώς και της εκφραστικότητάς του δεν την δεσμεύει μόνο το παρελθόν, εφόσον το παρόν της προσφέρει -και αυτό- πλούσιο υλικό να επεξεργαστεί.

Σε κάθε περίπτωση, στο τέλος της ερευνητικής μας πορείας καλό είναι να έχουμε στο νου μας ότι, όλα τα στοιχεία με τα οποία συντελείται η 'ελληνική παραδοσιακή χορευτικότητα', έχουν ως προς αυτή, τη σχέση που υπονοούν τα λόγια του Αριστοτέλη, σύμφωνα με τον οποίο, «...η γαρ των λίθων σύνθεσις, ετέρα της του κίονος ραβδώσεως και αύται της του ναού ποιήσεως...» (Αριστοτέλης, Η Κ.3, 1174² 23).

1.4. Οριοθετήσεις και περιορισμοί της έρευνας

Κάθε ερευνητική διαδικασία έχει ως αφορμή ένα προβληματισμό και προσπαθεί να απαντήσει σε ένα ή περισσότερα *ερευνητικά ερωτήματα*. Κάθε ερευνητής καλείται να σχεδιάσει τη μεθοδολογία που θα ακολουθήσει σε σχέση με τον προβληματισμό του και σε συνάρτηση με το υπό εξέταση πεδίο και θέμα του. Συνεπώς, κάθε επιστημονική προσέγγιση καθιστά αναγκαίο τον περιορισμό του πεδίου έρευνας και την οριοθέτηση των στόχων που επιδιώκονται. Οι ίδιοι περιορισμοί ισχύουν και για τα θεωρητικά και μεθοδολογικά εργαλεία που επιλέγονται μέσα στα όρια των μέσων που θέτουν στη διάθεση των μελετητών οι διάφορες επιστήμες σε μία ορισμένη ιστορική στιγμή.

Συνεπώς, επιλέγεται μία συγκεκριμένη κατεύθυνση η οποία κατά τους μελετητές αποτελεί πρωτότυπο και συγκεκριμένο στόχο. Ανεξάρτητα εάν κάποιος συμφωνεί ή διαφωνεί με τον επιλεγόμενο στόχο του μελετητή, τη θεωρία, τις μεθόδους ή τις τεχνικές ανάλυσης που ακολουθεί, αυτό που έχει σημασία είναι η σωστή -κατόπιν επιστημονικών κριτηρίων- συλλογή και επεξεργασία των δεδομένων του με βάση τα επιλεγόμενα από αυτόν μεθοδολογικά (θεωρητικά και αναλυτικά) εργαλεία, τα οποία κρίνονται ως αντιπροσωπευτικά και κατάλληλα για την τεκμηρίωση του σκοπού και των ερευνητικών ερωτημάτων που θέτει ο ίδιος. Παράλληλα, είναι γνωστό ότι η χρηστική σημασία μιας θεωρίας ή μιας

μεθοδολογίας κρίνεται από τη δυνατότητα εφαρμογής της σε ένα ευρύ πεδίο διαφορετικών στόχων, αλλά συναφών προσεγγίσεων. Στην προκειμένη περίπτωση, η εφαρμογή της συγκεκριμένης μεθοδολογίας δεν δηλώνει τη μηχανιστική μεταφορά της ή απλούστευση της ερευνητικής διαδικασίας. Αντίθετα, μέσα από τη δυναμική χρήση της στην τεκμηρίωση διαφορετικών -κατά περίπτωση- ερευνητικών στόχων, δηλώνεται εμμέσως πλην σαφώς η ευρεία δυνατότητα της εφαρμογής της (Τυροβολά, κ.ά., 2008).

Ένας από τους περιορισμούς και τις οριοθετήσεις της έρευνας είναι αυτός που αφορά στην «κειμενοκεντρική» προσέγγιση του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Ο χορός, δεν είναι άθροισμα κινήσεων ή συντακτικών σχέσεων, αλλά πολυσύνθετο οργανικό σύνολο, «χορευτική γλώσσα», «χορευτικός λόγος» που παράγει νόημα μέσα από ποικίλες σχέσεις και στρατηγικές. Πρωταρχικό λοιπόν ζητούμενο είναι η συνειδητοποίηση των μηχανισμών λειτουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού, και όχι η απλή -ή και πολλές φορές αυθαίρετη- περιγραφή τύπων και κανόνων. Στόχος δεν είναι απλώς η αναγνώριση των δομο-μορφολογικών δεδομένων, αλλά η κατανόηση της λειτουργίας τους. Οι μορφοσυντακτικές δομές (γραμματικές δομές) δεν αντιμετωπίζονται αυτόνομα και τυποκεντρικά, αλλά ως μηχανισμοί που αναπτύσσουν το χορευτικό «κείμενο». Αυτό σημαίνει ότι η εργασία θέτει ως πρωταρχικό στόχο την ανάδειξη των βασικών χαρακτηριστικών του περιεχομένου και της δομής του χορευτικού «κειμενικού είδους» στο οποίο ανήκει ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, ανιχνεύοντας την επικοινωνιακή του αποτελεσματικότητα και την αισθητική του.

Η κατανόηση της «κειμενικής» λογικής του ελληνικού παραδοσιακού χορού με βάση τα δεδομένα της επιστήμης, άρει κάθε έννοια περιφοράς με μια αρμαθιά κλειδιά και 'ανοίγοντας ιερά δωμάτια', ή άρει κάθε έννοια στεγανοποίησής του που καθιστούν την αντιμετώπισή του ως φετίχ, ή ως ερμητικά χωριστό θύλακα πολιτισμικής πρακτικής. Δείχνει ότι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός δεν είναι ένα κομψό παιχνίδι για γλυκούς ονειροπόλους. Δεν είναι απλά και μόνο κάποιο αντικειμενικό και πάγιο σώμα γραπτών πάνω στα οποία εφαρμόζονται οι λέξεις «ελληνικός παραδοσιακός χορός» ως περιγραφική ετικέτα. Αλλά, είναι ένας ειδικός τύπος χορευτικής «κειμενικής γραφής» που αντιμετωπίζεται σε ένα ειδικό επίπεδο θεωρητικοποίησης. Συνεπώς, η βασική οριοθέτηση της παρούσας έρευνας αφορά πρωτίστως στην αναζήτηση της απάντησης στο ερώτημα «τί είναι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός;», απάντηση που δεν έχει δοθεί μέχρι σήμερα μέσα από μία επισταμένη «κειμενοκεντρική» έρευνα και ανάλυση όπως η παρούσα.

Επίσης, οριοθέτηση συνιστά και ο τρόπος χρήσης της έννοιας της ερμηνείας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η ερμηνεία εκλαμβάνεται ως προσπάθεια απεγκλωβισμού του ελληνικού παραδοσιακού χορού από τη σφαίρα του ήδη γνωστού και επιφανειακά εξηγήσιμου. Για αυτό, ανιχνεύει και επεξεργάζεται την εσωτερική του διάσταση μέσα από τα υλικοτεχνικά, τα μορφοσυντακτικά και εκφραστικά του συστατικά, τη σύνθεση, τη συνοχή και το περιεχόμενο, δηλαδή μέσα από τις εσωτερικές πολυσχιδείς δομο-μορφολογικές και τεχνοτροπικές σχέσεις.

Η συγχρονική μελέτη του ελληνικού παραδοσιακού χορού συνιστά επί πλέον οριοθέτηση και περιορισμό της έρευνας. Κάθε χορός, κάθε παραδοσιακή χορογραφική σύνθεση που διαμορφώνει στη γενικότητα και στην ολότητά του τον ελληνικό παραδοσιακό χορό συνιστά σύστημα σημείων. Κατ' επέκταση ο ελληνικός παραδοσιακός χορός συνιστά και αυτός σύστημα σημείων. Όπως η γλώσσα ως σύστημα σημείων μπορεί να μελετηθεί συγχρονικά, δηλαδή, να μελετηθεί ως πλήρες σύστημα σε μια δεδομένη χρονική στιγμή (Ηγκλετον, 1986), έτσι και ο κάθε χορός ή κάθε παραδοσιακή χορογραφική σύνθεση που υπάγεται στο ευρύτερο σύστημα 'ελληνικός παραδοσιακός χορός' μπορεί να μελετηθεί σε επίπεδο συγχρονίας. Δηλαδή, να μελετηθεί ως συγχρονική συνολική δομή, ως σύστημα. Με άλλα λόγια, κάθε παραδοσιακή χορογραφική σύνθεση ή χορός (ως συστήματα) και κατ' επέκταση ο ελληνικός παραδοσιακός χορός (ως σύστημα) μελετώνται σε μια δεδομένη χρονική στιγμή. Μολονότι κάθε παραδοσιακή χορογραφική σύνθεση ή χορός (σύστημα) θεωρείται αυτόνομο σύστημα σε σχέση με τις άλλες παραδοσιακές χορογραφικές συνθέσεις ή χορούς (ως επί μέρους αυτόνομα συστήματα), στην παρούσα έρευνα είναι -ταυτόχρονα- αλληλοσυνδεδεμένα και μπορούν να ερμηνευθούν μόνο με αναφορά στη μεταξύ τους αλληλεπίδραση μέσα στο «σύστημα των συστημάτων», που είναι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, στη συγχρονική τους θεώρηση, δηλαδή στη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή της πράξης της «κειμενοκεντρικής» του ανάλυσης.

Η ανάλυση της δημιουργικής σκέψης και της δημιουργικότητας του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή με τους όρους της πειραματικής έρευνας δεν αφορά το πλαίσιο και τους στόχους της συγκεκριμένης εργασίας. Στην προκειμένη περίπτωση, ερμηνεύουμε τα δεδομένα ανάγοντας την ποικιλομορφία του ελληνικού παραδοσιακού χορού στη δημιουργική σκέψη και την 'εκφραστική'¹⁸ δημιουργικότητα του παραδοσιακού χορευτή, παίρνοντας ως δεδομένη την έννοια της δημιουργικότητας με τον τρόπο που αυτή έχει διερευνηθεί στο πλαίσιο των ποικίλων ψυχολογικών και νευροφυσιολογικών πειραματικών ερευνών ή έχει χρησιμοποιηθεί από τις ψυχολογικές θεωρίες και τις γνωστικές θεωρίες μάθησης. Τα παραπάνω συζητούνται και ερμηνεύονται με βάση τις θεμελιώδεις αρχές της αντιληπτικής οργάνωσης της μορφής ή αντιληπτικές ιδιότητες της μορφής της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt), εξετάζοντας τη χορευτική μορφή από την οπτική της *μορφολογικής της επεξεργασίας*. Δηλαδή, την καταγραφή και κατανόηση των αντιληπτικών οργανωτικών ιδιοτήτων της χορευτικής μορφής, καθώς οι μορφολογικοί ψυχολόγοι δίνουν έμφαση σε συγκεκριμένες διαδικασίες της δημιουργικής σκέψης και του δημιουργικού ατόμου, όπως είναι η ενόραση. Με άλλα λόγια, οι έννοιες 'δημιουργική σκέψη' και 'δημιουργικότητα' χρησιμοποιούνται ως αναλυτικές κατηγορίες με τον τρόπο που έχουν χρησιμοποιηθεί στο δημοτικό τραγούδι (Κατωμένος, 1975, 1987α, 1987β 1990; Σηφάκης, 1998), και στο χορό (Smith, [1976]1985; Press & Warburton, 2007; Τυροβολά, 2010α; Runco & Pritzker, 2011; Thomson, 2011), δίνοντας έμφαση στο *δημιουργικό προϊόν* και το *δημιουργικό άτομο*, δύο από τις τέσσερις συνιστώσες της δημιουργικότητας.¹⁹

Ο συνδυασμός της θεωρίας gestalt με τη φαινομενολογική σκέψη αφορά αποκλειστικά στην οπτική αντίληψη και την πρόσληψη των φαινομένων και δεν

υπαισέρχεται σε ζητήματα που αφορούν στην έννοια του ενσώματου υποκειμένου παρά μόνο για να συνδέσει την ποικιλομορφία του ελληνικού παραδοσιακού χορού με τη δημιουργικότητα του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή και το αποτέλεσμα της δημιουργικής του σκέψης που είναι το δημιουργικό προϊόν, δηλαδή η χορευτική μορφή. Προσεγγίζει τον δημιουργικό παραδοσιακό χορευτή ως ενεργητικό αντιληπτικό υποκείμενο και επικεντρώνεται στη σχέση υποκειμένου-αντικειμένου με αναφορά στους έμφυτους αντιληπτικούς μηχανισμούς. Συνεπώς, επικεντρώνεται στην ενεργητική σύγκριση των κοινών δομών επικοινωνίας ανάμεσα στον δημιουργικό παραδοσιακό χορευτή (υποκείμενο) και στη δημιουργική χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού, στο αντικείμενό του. Με άλλα λόγια, οι κοινές δομές επικοινωνίας ανάμεσα στον παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή και τη χορευτική μορφή συσχετίζονται με τη διερεύνηση της άρρηκτης σχέσης υποκειμένου και αντικειμένου, αντιλαμβανόμενου και αντιληπτού.

Επίσης, η παρούσα εργασία δεν υπαισέρχεται σε θέματα που αφορούν στη σημασιολογία, δηλαδή στη σημασία των κινήσεων ή των κινητικών συνδυασμών (κινητικών μοτίβων) ή της χορευτικής μορφής, μολονότι στο πλαίσιο της ‘γραμματικής’ δομής του χορού και της εκφραστικότητάς του η σημασιολογία συνιστά ένα από τα τρία βασικά επίπεδα της ‘γραμματικής’ του. Η απόφαση αυτή ήρθε ως επακόλουθο της ανάλυσης και επεξεργασίας του συνολικού υλικού εφόσον αυτή οδήγησε στις οριοθετήσεις και τους περιορισμούς της έρευνας. Βάσει αυτών κρίθηκε ότι, η ερμηνεία της σημασιολογικής δομής των κινητικών μοτίβων ή των χορευτικών φράσεων (δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο ο χορός μεταβιβάζει νοήματα), αποτελεί άλλου περιεχομένου ερευνητική εργασία με διαφορετικούς στόχους και διαφορετική μεθοδολογία.

Τέλος, κρίνεται σκόπιμο να επισημανθεί ότι, η θεωρία της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt) χρησιμοποιείται περιγραφικά και ερμηνευτικά (περιγραφή και ερμηνεία του τρόπου αντίληψης) και όχι επιβεβαιωτικά/πειραματικά. Στην προκειμένη περίπτωση διαπιστώνεται και ερμηνεύεται η τεχνοτροπία δόμησης των επί μέρους χορευτικών μορφών ή του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο σύνολό του με βάση τα τεχνοτροπικά εκφραστικά σχήματα που χρησιμοποιεί ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής στην ‘κατασκευή’ (δημιουργία) τους/του και αφορούν (κυρίως) στη διαδικασία δημιουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Έτσι, δεν υπαισέρχεται σε πεδία εξήγησης ή πειραματικής τεκμηρίωσης, όπως π.χ. «γιατί;» ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής ‘κλείνει’ τις χορευτικές μορφές ή «γιατί;» δομεί τα δομικά επίπεδα του χορού χρησιμοποιώντας την αρχή της αντίθεσης, ή της παράταξης των ομοειδών όρων, ή της συμμετρίας, κ.ά., που αφορούν κυρίως πειραματικές έρευνες και άλλες θεωρίες για την αντίληψη. Η χρήση της επικεντρώνεται στην τεκμηρίωση του «τί συμβαίνει;», ή «τί ισχύει;» και όχι «γιατί συμβαίνει;» ή «γιατί ισχύει;».

Άλλωστε, δεν πρέπει να λησμονάμε δύο δεδομένα: α) ότι πριν αναφερθούμε στο «γιατί είναι;» πρέπει πρώτα να αναφερθούμε στο «τί είναι;» και στο «πώς είναι;» (που προκύπτει από το «τί είναι;»). Πολύ περισσότερο όταν στο πλαίσιο ανάλυσης του συνόλου του ελληνικού παραδοσιακού χορού και της ανάδειξης της ‘ελληνικής παραδοσιακής χορευτικότητας’, αυτό το «τί είναι;» και «πώς είναι;» δεν έχει

επιχειρηθεί μέχρι σήμερα, και, β) ότι οι καθαρά ερμηνευτικές προσεγγίσεις, παρά το γεγονός ότι δεν μπορούν να ικανοποιήσουν τα κριτήρια μιας θετικής επιστημονικότητας που στηρίζεται στην πειραματική έρευνα, εντούτοις δεν παύουν να φωτίζουν με τον τρόπο τους την ουσία της ανθρώπινης εμπειρίας και των αντικειμένων της.

1.5. Όροι και ορολογίες

Μορφή (form)

Η «μορφή» αναφέρεται στην αντιληπτική οργάνωση ενός φαινομένου ως ενιαίου συνόλου, δηλαδή περιλαμβάνει όλα τα γενικά εκφραστικά του στοιχεία (υλικοτεχνικά, μορφο-συντακτικά, σημασιολογικά), που το προσδιορίζουν ως στοιχείο του χώρου και του χρόνου. Δηλαδή, προκύπτει ως οπτική, ακουστική ή άλλη εμπειρία ενσωματωμένη σε περιβάλλον χώρου και χρόνου και εμπεριέχει: α) τρόπο 'κατασκευής', β) λειτουργία, γ) κοινωνική ιδεολογία και δ) αισθητική. Η μορφή εμπερικλείει τις έννοιες της δομής και του ύφους (έκφρασης).

Χορευτική μορφή

Η χορευτική μορφή είναι η μορφή ενός κοινωνικού και ιστορικού περιεχομένου πραγματοποιημένη μέσα από την οργάνωση των υλικοτεχνικών του στοιχείων, δεμένη αξεδιάλυτα μαζί τους (πρβλ. Μπαχτίν, 1980). Αυτό στο μεθοδολογικό επίπεδο νοείται και εξετάζεται προς δύο κατευθύνσεις (Τυροβολά, 2013α): α) από την πλευρά του καθαρά αισθητικού αντικειμένου, δηλαδή των υλικοτεχνικών στοιχείων της χορευτικής μορφής και της άρθρωσής τους αξιολογικά προσανατολισμένων προς το περιεχόμενο και αναφερομένων σε αυτό το περιεχόμενο, β) από την πλευρά του συνόλου της υλικοτεχνικής βάσης που πραγματώνεται με τη συνολική σύνθεση του χορού και αφορά στη μελέτη της τεχνικής και της έκφρασης, δηλαδή της χορευτικής δομής και του χορευτικού ύφους. Σε αυτή την περίπτωση, η χορευτική μορφή για λόγους συστηματικούς μελετάται (Τυροβολά, 2013α): α) αφενός, με βάση την ανάλυση των δομών επιφάνειας -δηλαδή τα υλικοτεχνικά της συστατικά ή την υλικοτεχνική της βάση ή τα υλικοτεχνικά, μορφο-συντακτικά και εκφραστικά της χαρακτηριστικά, καθώς και την τεχνοτροπία δόμησής της- και, β) αφετέρου, ερμηνεύεται ως χορευτική μορφή η οποία πραγματώνεται με αφετηρία τα υλικοτεχνικά της συστατικά και τη βοήθειά τους, και ως προς αυτό, προσδιορίζεται από τον αισθητικό της στόχο αλλά και από τη φύση αυτών των υλικοτεχνικών και εκφραστικών συστατικών (Τυροβολά, 2013α). Στο πλαίσιο της μορφολογικής ψυχολογίας, η έννοια «χορευτική μορφή» αναφέρεται στην αντιληπτική οργάνωση της χορογραφικής σύνθεσης (του χορού ως ολότητας), δηλαδή περιλαμβάνει όλα τα εκφραστικά του στοιχεία (υλικοτεχνικά/κινησιολογικά, μορφοσυντακτικά και σημασιολογικά), που την προσδιορίζουν ως υλικό στοιχείο του χώρου και του χρόνου.

Φόρμα του χορού

Στην εθνοχορολογική πρακτική ο όρος 'φόρμα' χρησιμοποιείται αποκλειστικά με την έννοια της σύνθεσης, δηλαδή της εσωτερικής διεύθετης των συστατικών στοιχείων και μερών του χορού, που συνδυάζει την κίνηση του ανθρώπινου

σώματος με τη μουσική και το ρυθμό και οδηγεί στην έκφραση. Ένας χορός ή ευρύτερα, μία χορογραφία χορού, δεν είναι μία απλή ένωση συστατικών στοιχείων, αλλά ένα δομημένο σύνολο, το οποίο οφείλει τη μορφή και την σπουδαιότητά του στις σχέσεις και τις αλληλεξαρτήσεις ανάμεσα στα δομικά συστατικά στοιχεία και τα διάφορα μέρη του (Adshead et al., [1988]2007). Ο σωστός ορισμός της φόρμας απαιτεί την ανάλυση της δομής του χορού μέχρι και τα μικρότερα δομικά-συστατικά στοιχεία του, γιατί η φόρμα προσδιορίζεται σωστά μόνον αφού προηγουμένως έχει προηγηθεί μία ‘ανάλυση σε βάθος’ και έχει καθορισθεί ο τρόπος οργάνωσης αυτών των στοιχείων (I.C.T.M., 1974; Τυροβολά, 1994, 2001, 2013α). Στη χρηστική της διάσταση, η έννοια της ‘φόρμας’ παρουσιάζεται υπό δύο προοπτικές (Τυροβολά, 1994, 2001, 2003, 2010β, 2013α): α) ως δομημένο και αναγνωρίσιμο σύνολο ενός χορού ή χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού με βάση τα εκφραστικά στοιχεία (κινησιολογικά, μορφοσυντακτικά και σημασιολογικά), τα μέρη και τα δομικά επίπεδα σε συνδυασμό με αυτά της μουσικής συνοδείας, και β) ως το μοντέλο που προκύπτει με βάση την ανάλογη διευθέτηση των παραπάνω χαρακτηριστικών σε σχέση με τον αριθμό των μερών, την επαναληπτικότητα των μερών, την αλλαγή, την επιβράχυνση ή την επιμήκυνση (διεύρυνση) των κινητικών μοτίβων ή των χορευτικών φράσεων.

Χορός ή χορογραφία του χορού ή χορογραφική σύνθεση

Στο πλαίσιο της δομικο-μορφολογικής ανάλυσης, χορός ή χορογραφία του χορού ή χορογραφική σύνθεση είναι η ενοποιημένη, η τελειωμένη (πραγματοποιημένη) φόρμα του χορού. Είναι το μεγαλύτερο συνθετικό σύνολο στο πλαίσιο του οποίου όλα τα εκφραστικά στοιχεία (κινησιολογικά, μορφοσυντακτικά και σημασιολογικά) καθώς και τα δομικά επίπεδα χορού και μουσικής ενώνονται σε ένα κλειστό, πλήρες σχέδιο (Martin & Pesovár 1961; I.F.M.C., 1974; Τυροβολά, 1994, 2001, 2007α, 2010β, 2013α).

Ύφος (style)

«Ύφος» είναι ο εκφραστής ενός δημιουργήματος μιας εποχής, όχι στη λογική της εφήμερης μόδας, αλλά ως καταστάλαγμα της πορείας τοπικών ή ευρύτερων αισθητικών και επικοινωνιακών αναζητήσεων. Στη μορφολογική γλώσσα, το ύφος χαρακτηρίζεται από ομοιογένεια και ενότητα και συνήθως αναφέρεται στα δημιουργήματα μιας συγκεκριμένης ομάδας ή κοινωνίας, που έζησε σε ένα συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Σε ένα γενικό ορισμό, μπορούμε να πούμε ότι ύφος είναι οι εκφραστικοί τρόποι, τα μέσα και οι τεχνικές που χρησιμοποιεί ο δημιουργός προκειμένου να μεταδώσει τις ιδέες και τα συναισθήματα του. Ωστόσο, το ύφος δεν εξαρτάται μόνο από το ίδιο το δημιούργημα ή τον παραγωγό του, αλλά και από τις προσδοκίες και την ταυτότητα του κοινού καθώς και τις γενικότερες συμβάσεις που το ορίζουν, δηλαδή τα κοινωνικά, ιστορικά, πολιτισμικά και καταστασιακά συμφραζόμενα (Τυροβολά, 2009). Στην παρούσα εργασία, η προσέγγιση του ύφους εστιάζεται στο χορευτικό ύφος, που αντιμετωπίζεται ως παράμετρος της χορευτικής μορφής (Koutsouba, 1997; Loutzaki, 1989; Κουτσούμπα, 2000; Τυροβολά, 1994, 2001, 2007α, 2009) και αφορά (όπως και στην περίπτωση της γλώσσας) σε δύο θεμελιώδεις αφετηρίες: α) στην *εκφραστικότητα* του χορού, δηλαδή στη βιωματική ή συγκινησιακή πλευρά του,

που περιλαμβάνει τα εκφραστικά στοιχεία (κινησιολογικά, μορφοσυντακτικά και σημασιολογικά) και β) στη *διαλεκτική του σχέση* με τη σκέψη και το κοινωνικό περιβάλλον, εφόσον χορός, σκέψη και κοινωνικό περιβάλλον συντηρούν μία δυναμική αλληλεξάρτηση. Ενεργοποιούνται και αλληλοεπηρεάζονται και στην παράλληλη πορεία τους διαμορφώνουν, με κοινή συμμετοχή, την αντικειμενική πραγματικότητα (Τυροβολά, 2007α, 2009, 2013α; πρβλ. Σταθοπούλου-Χριστοφέλλη, 1992).

Χορευτικό ύφος (dance style)

Η συνειδητή επιλογή ορισμένων επαναλαμβανόμενων, κατά κανόνα, δομικών και εκφραστικών σχημάτων, που απαρτίζουν ένα ιδιαίτερο τοπικό χορευτικό σύστημα, μια τοπική «χορευτική γραμματική». Το σύστημα αυτό χαρακτηρίζεται κυρίως από την έμφαση στη μορφή (έναντι του περιεχομένου/συμφραζομένου) και στη συγκινησιακή/βιωματική πλευρά του χορού (αντί στη λογική του έκφραση). Η όλη οργάνωση του χορευτικού ύφους υπηρετεί συγκεκριμένες προθέσεις και σκοπεύσεις σε συγκεκριμένους στόχους από την πλευρά των δημιουργών/χορευτών και εξαρτάται από τις τοπικές συμβάσεις, το κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον και τους αισθητικούς κανόνες της τοπικής κοινωνίας.²⁰

Τοπική χορευτική υφολογία (local dance style)

Ο τρόπος με τον οποίο ο κάθε παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής και, ευρύτερα, η κάθε τοπική ομάδα επιλέγει, συνδυάζει και χρησιμοποιεί όλα τα εκφραστικά στοιχεία του χορού (υλικοτεχνικά/κινησιολογικά, μορφοσυντακτικά και σημασιολογικά) καθώς και τα τεχνοτροπικά σχήματα ή τις αρχές σύνθεσης (π.χ. αρμονία, ισορροπία, συμμετρία/ασυμμετρία, αντίθεση, ιεραρχία, επανάληψη) προκειμένου να συνθέσει τις χορευτικές μορφές του τοπικού χορευτικού της ρεπερτορίου, ανάλογα με τις καταβολές της, την ιστορία της, τις επιδράσεις, τις τοπικές συμβάσεις και τους κοινούς τόπους καθώς και την αισθητική της (Τυροβολά, 2016).

Τεχνοτροπία (style)

Με τον όρο τεχνοτροπία (του ελληνικού παραδοσιακού χορού) αναφερόμαστε στο σταθερό σύνολο ή στα κοινά σημεία των εκφραστικών (παραστατικών) 'καλλιτεχνικών' τρόπων ή δομών (κινησιολογικών, μορφοσυντακτικών και σημασιολογικών) καθώς και στα μέσα που χρησιμοποιούνται από τον ανώνυμο παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή και την τοπική ομάδα, προκειμένου να συνθέσουν σε πλήρη (πραγματοποιημένη) μορφή το χορευτικό/'καλλιτεχνικό' τους δημιούργημα. Πρόκειται για εκφραστικά (παραστατικά) μέσα (κινησιολογικά, μορφοσυντακτικά και σημασιολογικά) που συνδέονται με την έννοια του ύφους (style), προέρχονται από μακριά προφορική παράδοση, αποκρυσταλλώνονται σε στερεότυπα σχήματα και ορίζουν τον -σχετικά- ομοιογενή χαρακτήρα και την αυστηρή τεχνική στην οποία υπόκειται η δημιουργία του χορού (πρβλ. Καψωμένος, 1990). Μολονότι στη θεωρία της τεχνοτροπίας (ύφους/style) πολλές φορές υπογραμμίζεται η σύνδεση των τυπικών χορευτικών δομών με το κοινωνικό και το ιστορικο-πολιτισμικό τους περιεχόμενο (πρβλ. Stepanov, 1958), εντούτοις -κατά βάση- η τεχνοτροπία συνιστά αναλυτική και ερμηνευτική διαδικασία που αφορά στην «κειμενοκεντρική» (text) προσέγγιση του ελληνικού παραδοσιακού χορού και

δεν υπεισέρχεται σε θέματα σχετικά με το περιεχόμενο ή τα συμφραζόμενά του (context).

«Ελληνική παραδοσιακή χορευτικότητα» (Greek traditional “danceality”)

Με τον νεοεισαγόμενο και αδόκιμο όρο ‘ελληνική παραδοσιακή χορευτικότητα’ αναφερόμαστε στον προσδιορισμό των τεχνικών, των κανόνων σύνταξης και της τεχνοτροπίας δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού που ρυθμίζουν τη χορογραφική του σύνθεση ή την ‘κειμενική’ (text) του διάσταση, τις κινητικές, μορφο-συντακτικές και εκφραστικές του ιδιότητες οι οποίες θεωρούνται διαφορές που διακρίνουν το ελληνικό παραδοσιακό χορευτικό/κινητικό σύστημα από άλλες μορφές κινητικών συστημάτων που συναντώνται στις ποικίλες ανθρώπινες κινητικές δραστηριότητες (πρβλ. Τυροβολά, 2013α). Η μελέτη των τρόπων με τους οποίους συγκεκριμένες τεχνικές προσδίδουν στο χορευτικό «κείμενο» (text) την ιδιότητα της ‘χορευτικότητας’ οδηγεί στην έννοια του ‘χορευτικού συστήματος’ και τελικά στην έννοια της χορευτικής δομής (πρβλ. Fokkema & Ibsch, 1997).

Δομή (structure)

«Δομή» είναι η εσωτερική διάρθρωση η οποία συνδέει τα επί μέρους όμοια ή ανόμοια στοιχεία ενός συνόλου ή συστήματος, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο είναι δομημένο. Με άλλα λόγια, δομή είναι ένα σύστημα που σχηματίζει ένα όλον του οποίου τα μέρη είναι αλληλεξαρτώμενα. Το όλον μπορεί να αφορά: α) είτε ένα σύνολο υλικών στοιχείων, όπως π.χ. η δομή του ανθρώπου, β) είτε ένα σύνολο ατόμων ή εκφράσεων της δημιουργικότητάς τους, όπως π.χ. η κοινωνική δομή, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο οργανώνονται οι σχέσεις μεταξύ των ατόμων και των ομάδων σε μια κοινωνία, γ) είτε την οργάνωση του υλικού και τον τρόπο σύνδεσης των στοιχείων, όπως π.χ. η δομή ενός συγκεκριμένου χορού, μιας χορογραφίας ή η δομή ενός χορευτικού, λογοτεχνικού ή κινηματογραφικού έργου, δ) είτε τη συντακτική του οποιουδήποτε φαινομένου με βάση τη ‘βαθεία’ και ‘επιφανειακή’ δομή του, ε) είτε τη δομή της συμπεριφοράς, κ.ά. Στις ποικίλες έρευνες η υιοθέτηση της δομικής μεθόδου σημαίνει ότι οι μελέτες και οι έρευνες εξετάζουν και αναλύουν το αντικείμενό τους αναφερόμενες στη δομή του, δηλαδή στην οργάνωσή του καθώς και στο διευρυμένο σύστημα στο οποίο εντάσσεται (Γκίβαλος, Γρηγοροπούλου, Κοτρόγιαννος, & Μανιάτης, 1999). Συνεπώς, η ιδέα της δομής περιέχει πολλά συνώνυμα, όπως π.χ. οργάνωση, σύστημα, σχέσεις, κ.ά., που της προσδίδουν αμφιλεγόμενο περιεχόμενο. Η άρση του διφορούμενου επιβάλλει το διττό προσδιορισμό του όρου «δομή»:

α) Καταρχάς, η λέξη «δομή» εκλαμβάνει το μελετώμενο αντικείμενο ως σύστημα. Αυτός ο τρόπος προσέγγισης αναδεικνύει και απαριθμεί τον κύριο και γενικό δομικό χαρακτήρα του συστήματος, αφού πρώτα το διακρίνει από άλλα συστήματα. Έτσι, εδώ με τον όρο «δομή» εννοούμε ένα διαμορφωμένο σύνολο, σχηματισμένο σε ολόκληρο, του οποίου τα στοιχεία συγκρότησης υπογραμμίζουν το συστημικό του χαρακτήρα.

β) Στη συνέχεια, το πρόβλημα είναι να καθοριστεί η δομή, δηλαδή να αναδειχτεί η λογική που τη διέπει. Με άλλα λόγια, να αναδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο διατάσσονται εσωτερικά τα διαφορετικά μέρη, τα συστατικά μιας σύνθετης κατασκευής και συνδέονται μεταξύ τους, δημιουργώντας ένα οργανωμένο σύνολο.

Τέλος, με τον όρο «δομή», νοείται η διάρκεια των ταυτοσήμων σχέσεων, δηλαδή των σχέσεων που παραμένουν σταθερές και μετά τη μεταβολή των στοιχείων με τα οποία συνδέονται (Τυροβολά, 1994, 2001).

Δομική-μορφολογική μέθοδος (structural-morphological method)

Η *δομική-μορφολογική* μέθοδος συνιστά μία αναλυτική πρακτική, η οποία με βάση τις έννοιες δομή και μορφή προσεγγίζει το πρόβλημα ανάλυσης της δομής και μορφής του χορού σε σχέση με τη δομή της μουσικής συνοδείας και τα άλλα μορφο-συντακτικά και εκφραστικά συστατικά του στοιχείου προσφέροντας μία 'γραμματική' του χορού, δηλαδή τους ιδιαίτερους κανόνες βάσει των οποίων συνδυάζονται αυτά τα στοιχεία. Η 'γραμματική' του χορού εμφανίζεται αφαιρετικά μέσω δομικών τύπων, οι οποίοι συγκροτούνται σε σχέση με τα δομικά επίπεδα της μουσικής που συνοδεύει το χορό και αναπαριστούν το βασικό 'μηχανισμό' της χορογραφικής σύνθεσης. Πρόκειται για μοντέλο σε γραμμικό επίπεδο, δηλαδή σε επίπεδο συγχρονίας²¹, το οποίο αναζητά -με αφετηρία την εξωτερική μορφή- να ανακαλύψει τις εσωτερικές ειδικές σχέσεις που ως δομικές σχέσεις είναι τυπικές και αμετάβλητες (Τυροβολά, 1994, 2001).

Χορευτική δομή (dance structure)

Στην εθνοχορολογική έρευνα η υιοθέτηση της δομικής μεθόδου σημαίνει ότι οι μελέτες και οι έρευνες εξετάζουν και αναλύουν το αντικείμενο τους (το χορό), αναφερόμενες στη δομή του, δηλαδή στην οργάνωσή του καθώς και στο διευρυμένο σύστημα στο οποίο εντάσσεται. Έτσι, «χορευτική δομή» είναι η εσωτερική οργάνωση και ο τρόπος συνδυασμού και σύνδεσης των συστατικών στοιχείων και των δομικών επιπέδων (μερών) του χορού με αυτά της μουσικής συνοδείας. Η ύπαρξη μιας καθορισμένης δομής εξασφαλίζει την ολοκλήρωση του χορού ή της χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού και την ικανότητα να υλοποιήσει και να μεταδώσει το περιεχόμενο που εκφράζει. Στην άμεση αντίληψη της χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού ως ολότητα, η δομή της δεν προσδιορίζεται άμεσα (συνειδητά) και δεν ξεχωρίζει. Αυτό συμβαίνει, γιατί για την αισθητηριακή αντίληψη, ο χορός ή χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού (χορευτικό έργο) υπάρχει μόνο ως συγκεκριμένο σύνολο, δηλαδή, ως «όλον».

Ωστόσο, όταν τεθεί ως σκοπός της έρευνας το ερώτημα «*πώς έχει γίνει ή από τι συνίσταται*» η μορφή του χορού ή η χορογραφία του χορού ή το χορευτικό έργο, τότε προβάλλει η αναγκαιότητα του διαχωρισμού και της ολόπλευρης μελέτης τόσο της δομής και της εσωτερικής υφής της/του όσο και του ρόλου της/του στην πορεία της δημιουργίας και της κατανόησής της/του. Η «δομή του χορού» συνιστά το φορέα όχι μόνο των ιδιαίτερων γνωρισμάτων και χαρακτηριστικών του χορού που αναφέρονται στη μορφή και το περιεχόμενό του, αλλά και των κοινών γνωρισμάτων του είδους, του γενικού ύφους ή της καλλιτεχνικής κατεύθυνσης του χορού ως μορφή τέχνης, δηλαδή ως καλλιτεχνικής δραστηριότητας με συγκεκριμένο αντικείμενο μελέτης. Ταυτόχρονα, η «δομή του χορού» συνιστά και το φορέα των κοινών γνωρισμάτων του είδους, ως ιδιαίτερης κινητικής δραστηριότητας, που τη διακρίνουν από άλλες μορφές κινητικών δραστηριοτήτων

που συναντώνται στις άλλες καθημερινές ή μη καθημερινές κινητικές δραστηριότητες του ανθρώπου.

Σε μία ευρύτερη προσέγγιση της «χορευτικής δομής», η «δομή» συνιστά τον συντακτικό τύπο του χορού που προσδιορίζεται από ένα σύνολο υλικοτεχνικών (π.χ. κινησιολογικών), μορφοσυντακτικών και σημασιολογικών χαρακτηριστικών, συμπεριλαμβανομένου και του τρόπου διάταξης των μερών. Συνεπώς, συχνά με τον όρο «δομή» υποδηλώνεται η χορευτική έκφραση (τεχνοτροπία/ύφος), στην οποία πραγματώνεται ο συντακτικός τύπος. Πολλές φορές οι χοροί μίας κοινότητας, μίας ευρύτερης περιφέρειας, μίας χώρας ή μεταξύ διαφορετικών χωρών, διαφέρουν τόσο ως προς τις δομές καθαυτές όσο και ως προς το σύνολο των χαρακτηριστικών τους. Η αποκάλυψη των ομοιοτήτων και διαφορών της δομής ανάμεσα στους χορούς μίας κοινότητας, μίας περιφέρειας, μίας χώρας ή μεταξύ των χωρών είναι καθήκον της *συντακτικής τυπολογίας*. Ενώ, η διερεύνηση των γενικών νομοτελειών της δομής των διακεκριμένων μερών του χορευτικού συστήματος, αντιμετωπίζοντάς το ως σύστημα τέλειο με μαθηματική ακρίβεια, είναι καθήκον της *δομικής τυπολογίας*.

Τυπολογία (typology)

«Τυπολογία» είναι μέθοδος επιστημονικής γνώσης, η οποία στηρίζεται στη διαίρεση των συστημάτων των αντικειμένων και στην ταξινόμησή τους με τη βοήθεια ενός τύπου ή προτύπου. Με άλλα λόγια, είναι η μελέτη και ταξινόμηση ανθρώπων, φαινομένων ή πραγμάτων σε τύπους με βάση τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους. Χρησιμοποιείται για τη συγκριτική μελέτη των ουσιαστικών γνωρισμάτων, σχέσεων, λειτουργιών, δεσμών και επιπέδων οργάνωσης των αντικειμένων, τόσο αυτών που συνυπάρχουν στο χρόνο όσο και αυτών που δεν συνυπάρχουν, με κριτήρια αντικειμενικά και ορθολογικά. (Ογκορτσώφ & Γιουντίν, 1983; Τυροβολά, 1994; Τυροβολά, 2001). Η εθνοχορολογική έρευνα χρησιμοποιεί τις αρχές της γλωσσολογικής (ή γλωσσικής) τυπολογίας με αντικείμενο την ανάλυση, τη σύγκριση και την ταξινόμηση των χορών μίας κοινότητας, μίας ευρύτερης περιφέρειας (μικροεπίπεδο), μίας χώρας (μεσοεπίπεδο) ή διαφορετικών χωρών (μακροεπίπεδο), ανάλογα με τη δομική τους σύσταση και τα δομικά τους χαρακτηριστικά και συγκεκριμένα ανάλογα με τις δομικές τους ομοιότητες ή τις κοινές τους ιδιότητες (Τυγονόλα, 2008). Στην παρούσα εργασία η τυπολογία χρησιμοποιείται για την ανάδειξη και τεκμηρίωση των δομικών ομοιοτήτων των υπό εξέταση ελληνικών παραδοσιακών χορών και, κατ' επέκταση, για την ανάδειξη του *τί είναι κοινό* στη χορευτική ικανότητα των Ελλήνων. Συνεπώς, παρουσιάζεται ως μελέτη τύπων αφενός στο πλαίσιο των τοπικών κοινοτήτων και, αφετέρου, στο πλαίσιο της τεχνοτροπίας δόμησης («αρχιτεκτονικής») του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Με άλλα λόγια, χρησιμοποιείται προκειμένου να δώσει απαντήσεις σχετικά με το ερώτημα «τί είναι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός;» με ένα συγκεκριμένο τρόπο, αυτόν της ανάλυσης και ποσοτικής διερεύνησης των χαρακτηριστικών όλων των υπό ανάλυση ελληνικών παραδοσιακών χορών. Βασικός ερευνητικός στόχος της τυπολογίας είναι η διατύπωση 'καθολικών χαρακτηριστικών', όχι με την έννοια των υπαρκτών διαπιστώσεων αλλά -όπως και στην περίπτωση της μορφολογίας- με την έννοια των ποσοτικών (κυρίως), αλλά και των ποιοτικών διαπιστώσεων που βασίζονται στη συχνότητα εμφάνισης των

ομοιοτήτων στον ελληνικό παραδοσιακό χορό²² (Dania, Vagenas & Tyronola, 2013).

Καθολικά χαρακτηριστικά (language universals)

Ο όρος 'καθολικά χαρακτηριστικά' (language universals) είναι δάνειο από την *γλωσσολογική τυπολογία*²³ και αναφέρεται στα γλωσσικά στοιχεία τα οποία υπάρχουν σε όλες τις γλώσσες του κόσμου (Cristofaro, 1998; Cristofaro & Ramat 2007). Για την γλωσσολογική τυπολογία η δημιουργία των 'καθολικών' είναι αποτέλεσμα των ισχυρών διαγλωσσικών-πανανθρώπινων τάσεων που σχετίζονται με την επεξεργασία των γλωσσικών δεδομένων από τον ανθρώπινο εγκέφαλο (Comrie, 1981; Croft, 2003). Στην παρούσα εργασία ο όρος 'καθολικά' αναφέρεται (από τυπολογική πλευρά) στις εμπειρικά²⁴ διαπιστωμένες γενικεύσεις που περιγράφουν συστηματικές κατανομές για συγκεκριμένα 'γραμματικά'/συντακτικά φαινόμενα (σύνταξη)²⁵ (πρβλ. Cristofaro, 1998) και εμφανίζονται στη δομική σύσταση των ελληνικών παραδοσιακών χορών. Με άλλα λόγια, αφορά στις απόλυτες ομοιότητες ή ισχυρές τάσεις που παρατηρούνται σε όλο το εύρος της σύνταξης του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Ανεξάρτητα από τις επιμέρους ιδιομορφίες που παρατηρούνται επιφανειακά στη 'γραμματική'/σύνταξη κάθε χορού, υπάρχουν τέτοιες δομικές ομοιομορφίες ανάμεσα στους χορούς σαν να «είναι όλες κομμένες από το ίδιο πατρών» (πρβλ. Greenberg, 1963). Έτσι, με τον όρο 'καθολικά χαρακτηριστικά' του ελληνικού παραδοσιακού χορού, νοείται π.χ. ένα κινητικό μοτίβο, μέρος του κινητικού μοτίβου ή περισσότερα κινητικά μοτίβα που επαναλαμβάνονται συστηματικά σε όλους τους αναλυόμενους χορούς και που δυνητικά ισχύουν για όλο το εύρος των ελληνικών παραδοσιακών χορών²⁶. Επίσης, στην παρούσα εργασία, η δημιουργία των 'καθολικών χαρακτηριστικών' εκλαμβάνεται ως αποτέλεσμα των ισχυρών πανανθρώπινων τάσεων που σχετίζονται με την επεξεργασία των οπτικο-ακουστικών και κινητικών δεδομένων από τον ανθρώπινο εγκέφαλο, δηλαδή συνδέεται με την επίγνωση, την αντίληψη και άλλες ικανότητες του νου, όπως π.χ. οι αρχές οικονομίας της ανθρώπινης σκέψης, κ.ά.

Δομική τυπολογία (structural typology) - Δομικο-τυπολογική μέθοδος (structural-typological method)

Ο όρος είναι δάνειο από τον Μελετίνσκι (1987), όπου ο συγγραφέας παρουσιάζει μία ενδιαφέρουσα κριτική αντιπαράθεση της αναλυτικής μεθόδου του Προπ και των συγχρονικών τάσεων στη στρουκτουραλιστική-σημειολογική ανάλυση, στην κριτική της λογοτεχνίας. Ο όρος *δομικο-τυπολογική μέθοδος* προέρχεται από την επιστήμη της Γλωσσολογίας. Ωστόσο, έχει τύχει ευρείας εφαρμογής στο πλαίσιο της εθνοχορολογίας ήδη από την δεκαετία του 1960 με στόχο την ανάλυση και μελέτη της χορευτικής δομής και μορφής. Στη συγκεκριμένη εργασία χρησιμοποιείται προκειμένου να δηλώσει τη μελέτη του τύπου της χορευτικής δομής, ο οποίος ανταποκρίνεται στις σταθερές ιδιότητες της μορφής και το συσχετισμό τους μέσα στο πλαίσιο του χορού ή της χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού. Με άλλα λόγια, αφορά στον τύπο του συνθετικού άξονα - δηλαδή της συνθετικής δομής του χορού ή της χορογραφικής σύνθεσης- και όχι απλά και μόνο στον τύπο της επιφανειακής μορφής (Τυροβολά, 1994, 2001).

Τύπος (type)

«Τύπος» είναι μια επαναλαμβανόμενη αναγνωρίσιμη οργανωτική δομή. Βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση με την τεχνική, τη δομή, τη λειτουργία και το ύφος του χορού αλλά δεν χαρακτηρίζεται από αυτά. Ο χορευτικός «τύπος» συμπυκνώνει κοινωνικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά, τρόπους κίνησης στο χώρο και το χρόνο και δεν συνιστά αντικείμενο μίμησης, αλλά κανόνα. Οι χορευτικοί «τύποι» διαρκούν στο χρόνο καθώς συμπυκνώνουν ουσιώδεις και μακρόβιες ιδέες της «αρχιτεκτονικής» του χορού. Ο τύπος αποκτά συγκεκριμένα χαρακτηριστικά μέσω της μορφής που προσδιορίζονται τόσο από την ιστορικότητα όσο και από τη χωρο-χρονική χρήση του. Λειτουργεί ως 'πυκνωτής' που προσφέρει δυνατότητες διαφορετικού σχεδιασμού, πολλαπλών αποδόσεων και ερμηνειών (Πορταλιού, 2005-2006). Η μορφή προσδίδει συγκεκριμένη υλικότητα στον τύπο, αλλά ο τύπος είναι ο γεννήτορας της μορφής και την ορίζει.

‘Δείκτης στήριξης’ (‘support index’)

Ο ‘δείκτης στήριξης’ συνιστά τον προσδιοριστικό παράγοντα στην κατασκευή του κινητικού μοτίβου. Αφορά στις κινητικές δυνατότητες των κάτω άκρων που καθορίζονται από το βάρος του σώματος καθώς και από την πλαστικότητα ή τη δυναμικότητα των κινήσεων (Martin & Pesonár, 1963; Τυροβολά, 1994, 2001, 2010β).

Κινητότυπος (kinetic type)

Οργανικό σύνολο κατηγοριοποιημένων στοιχείων που προσδιορίζει επακριβώς τη δράση των ‘δεικτών στήριξης’ σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου. Ο ‘δείκτης στήριξης’²⁷ αφορά στα κάτω άκρα και συγκεκριμένα στις διάρκειες των στηρίξεων των κάτω άκρων που πραγματοποιούνται σε κάθε κινητικό μοτίβο, καθώς και στις μετακινήσεις/εναλλαγές των στηρίξεων ή τις επαναλήψεις της ίδιας στήριξης μέχρι τη συγκρότηση της χορευτικής φράσης. Σηματοδοτεί αφαιρετικά αλλά με ακρίβεια, την εξέλιξη των κινήσεων στο χώρο και το χρόνο. Δηλαδή, αφορά στη σχέση των δομικών επιπέδων χορού και μουσικής σε σχέση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου (Τυροβολά, 1994, 2001, 2010β).

Υποκινητότυπος (sub-kinetic type)

Ο υποκινητότυπος αναπαριστά σε κωδικοποιημένη μορφή τα κινησιολογικά και μορφοσυντακτικά δομικά στοιχεία κατά μέρος του κινητικού μοτίβου (κινητικά στοιχεία) και κατά πλήρη αντιστοιχία με το μέρος του μουσικού μέτρου (Τυροβολά, κ.ά. 2008). Στην περίπτωση που κατά μέρος του κινητικού μοτίβου αντιστοιχούν περισσότερες από μία κινήσεις, ο υποκινητότυπος αντιστοιχεί στο κύτταρο.

Μορφότυπος (morphic type)

Ο μορφότυπος αναπαριστά σε κωδικοποιημένη μορφή το χορό στο δομικό επίπεδο της χορευτικής/μελωδικής φράσης σε σχέση με τα κινησιολογικά, τα μορφοσυντακτικά και τα τεχνοτροπικά του στοιχεία και τις αναμεταξύ τους σχέσεις σε χωρο-χρονική αλληλουχία. Ο μορφότυπος εμπεριέχει τον κινητότυπο καθώς και

όλα τα κινησιολογικά, μορφο-συντακτικά και εκφραστικά (υφολογικά) στοιχεία του χορού σε συμβολική και αφαιρετική μορφή (Τυροβολά, 1994, 2001, 2010β)²⁸.

Δομικά επίπεδα του χορού (dance structural levels)²⁹:

α) Κινητικό στοιχείο (kinetic element)

Το κινητικό στοιχείο είναι η μικρότερη μονάδα του χορού και δεν μπορεί να αναλυθεί παρά μόνο αν συνδυαστεί με άλλα κινητικά στοιχεία. Μολονότι χαρακτηρίζεται ως αδιαίρετο μπορεί να περιγραφεί και να αναπτυχθεί στο χώρο και το χρόνο. Όλες οι εν δυνάμει κινήσεις του σώματος μπορούν να χαρακτηριστούν ως κινητικά στοιχεία. Η λειτουργία του έγκειται στην ένωσή του με άλλα κινητικά στοιχεία για το σχηματισμό μεγαλύτερων δομικών ενότητων, όπως π.χ. κυττάρων ή κινητικών μοτίβων.

β) Κύτταρο (cell)

Το κύτταρο αποτελεί συνδυασμό τουλάχιστον δύο κινητικών στοιχείων είτε σε κάποιο από τα μέρη του μουσικού μέτρου είτε σε ολόκληρο το μουσικό μέτρο. Το κύτταρο δεν έχει αυτόνομη λειτουργία αλλά είναι εξαρτημένο στο πλαίσιο του μουσικού μέτρου από άλλα κινητικά στοιχεία ή κύτταρα ή μεγαλύτερες δομικές ενότητες.

γ) Κινητικό μοτίβο (kinetic motif)

Το κινητικό μοτίβο είναι η μικρότερη συνθετική μονάδα του χορού και αποτελείται από συνδυασμούς κινητικών στοιχείων ή κυττάρων. Τα κύτταρα, μέσα στο πλαίσιο του μοτίβου μπορεί να είναι ομοιογενή ή ετερογενή συνδυασμένα σε καθορισμένη μορφή που έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός κλειστού μοτίβου. Στις περιπτώσεις που ο χορός εκτός από τραγούδι συνοδεύεται και από οργανική μουσική, το κινητικό μοτίβο αντιστοιχεί πλήρως σε ένα ρυθμικό μοτίβο ή μουσικό μέτρο. Στις περιπτώσεις όπου ο χορός συνοδεύεται μόνο από φωνητικό τραγούδι χωρίς οργανική συνοδεία αυτή η ανταπόκριση δεν ισχύει απαραίτητα εφόσον η ανθρώπινη φωνή μπορεί άλλοτε να επιμηκύνεται και άλλοτε να επιβραδύνεται με αποτέλεσμα να ξεφεύγει από τα αυστηρά όρια του κινητικού μοτίβου. Το κινητικό μοτίβο συνενώνεται με άλλα κινητικά μοτίβα μέσω της επανάληψης ή του συνδυασμού του με άλλα κινητικά μοτίβα και δημιουργεί μεγαλύτερες δομικές ενότητες που είναι η χορευτική φράση. Το κινητικό μοτίβο μπορεί να μετατραπεί, δηλαδή να διευρυνθεί ή να μειωθεί. Η μετατροπή αυτή οφείλεται στη διεύρυνση ή τη μείωση των κυττάρων του ή των κινητικών του στοιχείων. Κάθε διαφοροποίηση της εσωτερικής ρυθμικής διάταξης (ρυθμικού σχήματος ή ρυθμικής οργάνωσης) συνεπάγεται τη διαφοροποίηση του χαρακτήρα του κινητικού μοτίβου και της υφολογίας του χορού.

δ) Χορευτική φράση (dance phrase)

Η χορευτική φράση αναφέρεται στο πιο απλό οργανικό συνθετικό σύνολο του χορού, το οποίο δείχνει το βασικό περιεχόμενο και την ιδέα της φόρμας του χορού. Μπορεί να αποτελείται από ίδια ή διαφορετικά κινητικά μοτίβα οργανωμένα σε μία σειρά (συνταγματική αλυσίδα). Μέσα στο πλαίσιο του χορού, η χορευτική φράση αναπαρασταίνει έναν απόλυτα δημιουργικό παράγοντα, είναι έκφραση της

καλλιτεχνικής δημιουργίας, βρίσκεται παγιωμένη στη συνείδηση του χορευτή, ο οποίος μπορεί να την επαναφέρει στη μνήμη του όταν δοθεί το ερέθισμα. Εξαιτίας της λειτουργικής και ουσιαστικής της σημασίας στην ολότητα του χορού γίνεται το κεντρικό αντικείμενο της δομικο-μορφολογικής ανάλυσης. Παράλληλα, αποτελεί την αφετηρία ανάλυσης του χορού στις μικρότερες δομικές μονάδες των χορευτικών κινήσεων και προσδιορίζει τα μεγαλύτερα δομικά επίπεδα μέχρι την καθολική διαμόρφωση του χορού ως πλήρους ενότητας. Οι χορευτικές φράσεις μπορούν να ενωθούν και να σχηματίσουν μεγαλύτερα δομικά επίπεδα όπως άλλωστε συμβαίνει και με τα προηγούμενα δομικά επίπεδα του χορού. Αρκετές φορές συμβαίνει ένας χορός να προσδιορίζεται από μία χορευτική φράση η οποία λειτουργεί ταυτόχρονα και ως κινητικό μοτίβο. Οι όποιες παρατηρούμενες παραλλαγές ενός χορού συντελούνται με βάση τη διεύρυνση της χορευτικής φράσης. Η χορευτική φράση δεν ανταποκρίνεται απαραίτητα στη μουσική φράση, καθώς η χορευτική φράση μπορεί να συγκροτείται από λιγότερα ή περισσότερα μουσικά μέτρα από αυτά που συγκροτούν τη μουσική φράση.

ε) Χορευτικό τμήμα (dance section)

Το χορευτικό τμήμα αποτελεί μία μεγαλύτερη δομική ενότητα και χαρακτηρίζεται από την ένωση δύο ή περισσότερων χορευτικών φράσεων, ίδιων ή συναφών. Συνήθως σχετίζεται με το μελωδικό τμήμα, είναι μεγάλη και ανεξάρτητη δομική ενότητα από την άποψη των σχέσεων μεταξύ των χορευτικών φράσεων που συγκροτούν το χορευτικό τμήμα.

στ) Χορευτικό μέρος (dance part)

Το χορευτικό μέρος είναι το πληρέστερο δομικό σύνολο του χορού και προσδιορίζεται από διαφορετικά ή όμοια επαναλαμβανόμενα χορευτικά τμήματα ή χορευτικές φράσεις. Παρά το γεγονός ότι είναι μουσικά και θεματικά ενοποιημένο με τα άλλα μέρη του χορού, είναι πάντα ευδιάκριτο. Η ένωση των μερών ενός χορού συντελείται με βάση την αρχή της ομαδοποίησης. Η αλλαγή ενός και μόνο συστατικού στοιχείου του χορού στο πλαίσιο της χορευτικής φράσης (π.χ. ρυθμικό σχήμα, χρονική αγωγή, μουσικό μέτρο, λαβή, χορευτική διάταξη κ.ά.), προσδιορίζει και το μέρος του χορού. Στις περιπτώσεις των απλών χορών, όπως π.χ. του χορού «στα τρία», υπάρχει συνταύτιση των δομικών ενοτήτων του χορευτικού μέρους με το χορευτικό τμήμα και τη χορευτική φράση, σε αντίθεση από τη μελωδία η οποία μπορεί να διατηρεί ξεκάθαρα τα δομικά της επίπεδα.

ζ) Χορός ή χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού (Dance ή dance composition ή choreography of dance)

Το οποιοδήποτε είδος χορού είναι χορογραφημένο, δηλαδή προκειμένου να συγκροτηθεί σε ένα οργανικό σύνολο, δομείται ή μορφοποιείται από κινήσεις καθώς και από τα υπόλοιπα συστατικά στοιχεία του χορού. Επομένως, ο χορός, ή χορογραφική σύνθεση (ενότητα) ή χορογραφία του χορού αναφέρεται στην τελειωμένη ή ενοποιημένη μορφή ολόκληρου του χορού κατά πλήρη αντιστοιχία της ολοκληρωμένης μελωδίας. Είναι το μεγαλύτερο συνθετικό και δομικό σύνολο στο πλαίσιο του οποίου όλα τα συστατικά στοιχεία και τα δομικά επίπεδα του χορού ενώνονται σε ένα κλειστό και πλήρες σχέδιο. Στις περιπτώσεις όπου ο χορός αποτελείται από μία και μόνο χορευτική φράση, ο διαχωρισμός των επί μέρους

δομικών επιπέδων ή ενοτήτων γίνεται απευθείας στο επίπεδο των κινητικών μοτίβων, όπως π.χ. ο χορός 'στα τρία', ο χορός 'στα δύο', ο 'τσάμικος', κ.ά. Στις περιπτώσεις όπου ο χορός ταυτίζεται στο επίπεδο κινητικού μοτίβου και χορευτικής φράσης, ο διαχωρισμός γίνεται στο επίπεδο των κυττάρων, όπως π.χ. οι εννεάσημοι χοροί (ορισμένες χορευτικές φόρμες του ζεμπέκικου και του καρσιλαμά). Η χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού προσδιορίζει και τα μοντέλα φόρμας στα οποία υπάγονται οι ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί (βλ. κεφάλαιο III σελ. 172-174) και αποδίδει σε πλήρη εικόνα την αλληλουχία όλων των δομικών επιπέδων του χορού σε σχέση με αυτά της μουσικής (μελωδίας) ή του τραγουδιού που τον συνοδεύουν.

Συγκριτική μέθοδος (comparative method)

Η συγκριτική μέθοδος αφορά στην παρατήρηση των φαινομένων, τη συστηματοποίηση των ομοιοτήτων και διαφορών τους και των μεταξύ τους σχέσεων, την ταξινόμησή τους σε ομάδες και τη σύγκρισή τους. Δεν διακρίνεται από μια ιδιαίτερη τεχνική, αλλά χρησιμοποιείται από όλες τις Κοινωνικές Επιστήμες και οργανώνει μεθοδικά τις γνώσεις, ακολουθώντας ορισμένα στάδια έρευνας, τα οποία διέπονται από λογική συνάφεια. Αρχικά περιγράφει με συνέπεια το φαινόμενο που μελετά. Στη συνέχεια κατασκευάζει τύπους για να μπορέσει να καταλάβει, να αναλύσει, να αντιπαραβάλλει και τελικά να συγκρίνει (μικροεπίπεδο/τοπικά/ενδοπεριφερειακά, μεσοεπίπεδο/εθνικά/διαπεριφερειακά ή μακροεπίπεδο/διακρατικά) το υπό διερεύνηση φαινόμενο. Μέσω της συγκριτικής μεθόδου εκτιμάται και ταξινομείται το περιεχόμενο ομοιογενών αντικειμένων που αποτελούν μια τάξη ή ίδιο είδος (π.χ. ελληνικός παραδοσιακός χορός), η φύση αυτών των αντικειμένων και αναδεικνύονται οι τυχόν ομοιότητες ή διαφορές τους (Holt & Turner, 1972; Vallier, 1973; Ογκορτσώφ, 1983; Weber, 1991; Tyrovolas, 2008). Η συγκριτική ερευνητική διαδικασία αρχίζει με τη συλλογή και την καταγραφή του υλικού, συνεχίζεται με την ανάλυση και ερμηνεία των δεδομένων και ολοκληρώνεται με την αντιπαραβολή και τη σύγκρισή τους. Βασική προϋπόθεση η *μη άκριτη* μεταφορά δανείων στοιχείων από χώρα σε χώρα (Χατζηχαριστός, 2014). Στην παρούσα εργασία η συγκριτική μέθοδος εφαρμόζεται αρχικά στο μικροεπίπεδο (επί μέρους κοινότητες μιας περιφέρειας) και κατόπιν στο μεσοεπίπεδο (περισσότερες περιφέρειες με τις αντίστοιχες κοινότητες στο πλαίσιο της Ελλάδας), η οποία ακολούθησε μετά τη συγκέντρωση επαρκών δεδομένων και την ανάλυσή τους.

Δειγματοληψία σκοπιμότητας (purposive sampling)

Η δειγματοληψία σκοπιμότητας είναι η μέθοδος κατά την οποία ο ερευνητής προβαίνει σε *εσκεμμένη υποκειμενική επιλογή* κατά τη λήψη αυτού που θεωρεί *αντιπροσωπευτικό* δείγμα. Συνεπώς, είναι η κρίση του ερευνητή για το *τί* είναι τυπικό ή έχει ενδιαφέρον, εφόσον δομείται ένα δείγμα που του δίνει τη δυνατότητα να ικανοποιήσει τις εξειδικευμένες ανάγκες της έρευνας σε ένα συγκεκριμένο πρόγραμμα (Παρασκευόπουλος, 1993; Cohen & Manion, 1994; Fink, 1995; Σταλίκας, 2005). Στις δειγματοληψίες σκοπιμότητας (ΔΣκ) δεν αφήνονται τα πράγματα να ακολουθήσουν τον πιθανολογικό τους δρόμο αλλά η δειγματοληψία σχεδιάζεται εκ των προτέρων με συγκεκριμένα κριτήρια. Ο ερευνητής σταχυολογεί

τις περιπτώσεις που πρόκειται να συμπεριληφθούν στο δείγμα με βάση το κατά πόσο τις κρίνει τυπικές ή ενδιαφέρουσες (Cohen & Manion, 1994, 1997).

Θεμελιωμένη θεωρία (grounded theory)

Η «θεμελιωμένη θεωρία» ή «θεωρία πεδίου» (GT), συνδέεται στενά με τη δειγματοληψία σκοπιμότητας. Υπάγεται στις ποιοτικές μεθόδους έρευνας και κατασκευάζει ή ανακαλύπτει αφηρημένα θεωρητικά σχήματα, τα οποία εξηγούν ή φωτίζουν ένα κοινωνικό φαινόμενο (Strauss & Corbin, 1997, 1998a, 1998b). Η θεωρία «χτίζεται» όταν ο ερευνητής εισάγει στα αποτελέσματα των παρατηρήσεων του λογικές σχέσεις, με σκοπό να συνδέσει φαινομενικά ασυσχέτιστες πληροφορίες (Σταυροπούλου, 2012). Πρόκειται για συνδυασμό από συλλογή δεδομένων και από διαδικασίες ανάλυσης που έχει εσωτερική συνοχή και που οδηγεί στην ανάπτυξη μιας θεωρίας (Strauss & Corbin, 1998a). Η «θεμελιωμένη θεωρία» (GT) μπορεί να χρησιμοποιηθεί τόσο για τη συλλογή όσο και για την ανάλυση των δεδομένων (Strauss & Corbin, 1997, 1998a; Ιωσηφίδης & Σπυριδάκης, 2006; Ιωσηφίδης, 2008). Όπως σε όλες τις ποιοτικές μεθόδους έρευνας, έτσι και στη «θεμελιωμένη θεωρία» ή «θεωρία πεδίου» (GT), τα αποτελέσματα που παράγονται δεν προέρχονται από στατιστικές διαδικασίες ή άλλα ποσοτικά μέσα.

Μορφολογική ψυχολογία (gestalt psychology ή gestalt theory)

Η μορφολογική ψυχολογία ή ψυχολογία της μορφής ή θεωρία gestalt, είναι μία θεωρία των ανθρωπιστικών επιστημών που έχει στόχο τη μελέτη των στοιχείων που διέπουν την αντιληπτική οργάνωση του ανθρώπου και εμπερικλείουν τα ψυχικά του βιώματα και τις αντιληπτικές του δυνατότητες (εμπειρία, μάθηση, μνήμη και απομνημόνευση). Σημείο αναφοράς της αποτελεί η μελέτη της αισθητηριακής αντίληψης -και συγκεκριμένα της οπτικής αντίληψης³⁰- υποστηρίζοντας ότι το μάτι οργανώνει το οπτικό υλικό επί τη βάση συγκεκριμένων εγκεφαλικών και ψυχολογικών νόμων ή αρχών, των νόμων ή αρχών gestalt (Arnheim, 1969, [1954]1974, [1977]2003, 2008; Bloomer & Moore, 1977; Κονταράτος, 1983; Κασδά, 1988; Βακαλό, 1988). Οι εκπρόσωποι της θεωρίας gestalt υποστηρίζουν ότι η συνειδητή εμπειρία μπορεί να γίνει καλύτερα κατανοητή ως ένα σύνολο και όχι ως κάτι που συγκροτείται από διάφορα επιμέρους στοιχεία, δίνοντας έμφαση στην έμφυτη τάση του ανθρώπου να οργανώνει σε σύνολα αυτά που βλέπει (Βακαλό, 1988). Κατά τον Uttal (1988) «η ανθρώπινη οπτική αντίληψη καθοδηγείται δυναμικά από τη σφαιρική οργάνωση της μορφής».

«Νόμοι της gestalt» ή «νόμοι της μορφής» (gestaltism)

Κατά τους εκπροσώπους της μορφολογικής ψυχολογίας, οι gestaltism είναι αρχές ή νόμοι που διέπουν την ψυχολογία της αντίληψης και προέρχονται ταυτόχρονα από τις λειτουργίες του αμφιβληστροειδούς και του εγκεφάλου που απαρτίζουν την οπτική αντίληψη. Υπάρχουν στις αρχές λειτουργίας του αισθητήριου συστήματος (Αβούρης κ. συν., 2014) και διέπουν την αντιληπτική οργάνωση και συγκεκριμένα την οργάνωση της οπτικής αντίληψης δύο διαστάσεων (εν χώρω και εν χρόνω). Σύμφωνα με αυτές, τα διάφορα στοιχεία παρουσιάζονται -κατά κάποιον τρόπο- ομαδοποιημένα, μερικά σαν να ανήκουν σε μια ενότητα, ενώ άλλα γίνονται αντιληπτά ως μέρη ευρύτερων δομών (Βακαλό, 1988). Υπό αυτούς τους όρους, ο

άνθρωπος έχει την τάση να αντιλαμβάνεται σύνολα από ερεθίσματα και μάλιστα μορφοποιημένα (ομαδοποιημένα), δηλαδή μορφώματα, σύμφωνα με ορισμένους νόμους/αρχές (Arnheim, 1969, [1954]1974, [1982]1988, 2003, 2005, 2008; Bloomer & Moore, 1977; Κονταράτος, 1983; Κασδά, 1988; Βακαλό, 1988; Μάτσακα & Μπάμπου, 2010), που αναφέρονται ως *αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής* ή *αντιληπτικές οργανωτικές ιδιότητες της μορφής* (βλ. αναλυτικά κεφ. ΙΙΙ, σελ. 183).

Δημιουργικότητα (creativity)

Η προσπάθεια των ερευνητών να ορίσουν τη δημιουργικότητα, και στη συνέχεια να βρουν τρόπους μέτρησής της έδωσε μια ποικιλία ορισμών και θεωριών. Επίσης, ποικίλλουν οι τρόποι διαπίστωσης της ύπαρξής της, όπως και οι ερευνητικές μέθοδοι και τα αποτελέσματά τους. Οι ορισμοί που διατυπώθηκαν διαφέρουν ανάλογα με την έμφαση που δόθηκε στην παραγωγή, στην πορεία και στην εμπειρία. Οι ορισμοί που αρθρώθηκαν με γνώμονα την παραγωγή εστίασαν το ενδιαφέρον τους στον κανόνα του 'νέου' και 'χρήσιμου'. Οι ορισμοί που αρθρώθηκαν με γνώμονα την πορεία και τη διαδικασία χαρακτηρίζονται από το διαφορετικό, αλλά παραγωγικό αποτέλεσμα. Ενώ, οι ορισμοί που σχετίζονται με την τρίτη κατηγορία στηρίχθηκαν στην υποκειμενική εμπειρία και το γνώρισμά τους είναι το εμπνευσμένο και το ενυπάρχον (βλ. και Σάλλα-Δοκουμετζίδα, 1996; Λυκεσάς, 2002). Τέλος, κατά τους θεωρητικούς της *gestalt*, η δημιουργικότητα ξεκινάει ως ολότητα και η ιδέα προηγείται της εκτέλεσης (Κοταμανίδου, 2013).

Συνδυάζοντας τους υπάρχοντες ορισμούς για τη δημιουργικότητα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, η δημιουργικότητα περιλαμβάνει την παραγωγή νέων ιδεών ή τον συνδυασμό γνωστών δεδομένων σε κάτι καινούργιο, παρέχοντας αξία στο τελικό αποτέλεσμα. Θέση που έρχεται να συμφωνήσει με τα λεγόμενα του Vernon (1989), σύμφωνα με τον οποίο ως «*δημιουργικότητα*» ορίζεται η *ικανότητα του ατόμου να παράγει νέες ή πρωτότυπες ιδέες, να έχει ενοράσεις, να μετασχηματίζει και να ανακαλύπτει, να κατασκευάζει αντικείμενα, τα οποία αναγνωρίζονται από τους ειδικούς ότι έχουν ξεχωριστή επιστημονική, αισθητική, κοινωνική ή τεχνολογική αξία*» (σελ. 94). Οι Watt και O' Neill (2005), λαμβάνοντας υπ' όψιν τις προηγούμενες προσεγγίσεις, προτείνουν τον δικό τους ολιστικό ορισμό, κατά τον οποίο:

Η δημιουργικότητα μπορεί να οριστεί ως η παραγωγή ιδεών, οι οποίες: α) προκύπτουν από έναν συνδυασμό δύο ή περισσότερων μητρών σκέψης που θεωρείται νέος ή ασυνήθιστος στο μυαλό του ατόμου στο οποίο γεννήθηκε, και β) κρίνονται ως κατάλληλες με βάση τα χαρακτηριστικά μιας επιθυμητής λύσης όπως αυτά ορίστηκαν στα αρχικά στάδια πλαισίωσης και προσδιορισμού του σχεδιαστικού προβλήματος (PhD Γιατί Δημιουργικότητα Είναι, χ.χ., σσ.3).

Τις τελευταίες δεκαετίες η εστίαση στον ορισμό της δημιουργικότητας μετατοπίστηκε από την διαδικασία, στον άνθρωπο, και τελικά στο προϊόν, δηλαδή στο δημιουργικό άτομο και στο δημιουργικό προϊόν.

Στην παρούσα εργασία, η δημιουργικότητα αφορά αφενός στις έννοιες του δημιουργικού ατόμου και του δημιουργικού προϊόντος και αφετέρου, στην έννοια

της *συμμετοχικής διαδικασίας 'σχεδίασης'* (πρβλ. Warr & O'Neill, 2005), εξαιτίας του ότι στην παράδοση το δημιουργικό προϊόν, δηλαδή το αποτέλεσμα, η μορφή της δημιουργικότητας ή της δημιουργικής διαδικασίας, μολονότι εκκινά από το χαρισματικό άτομο της κοινότητας, εντούτοις προκύπτει και ως αποτέλεσμα συλλογικής διαδικασίας 'σχεδίασης'. Σύμφωνα με τους Warr και O'Neill (2005):

Η δημιουργικότητα σε μια συμμετοχική διαδικασία σχεδίασης πρωτοτύπων διεπαφών είναι η παραγωγή σχεδιαστικών προτάσεων, οι οποίες: α) προκύπτουν από έναν συνδυασμό δύο ή περισσότερων μητρών σκέψης που θεωρείται νέος ή ασυνήθιστος στο μυαλό του ατόμου στο οποίο γεννήθηκε, και, β) κρίνονται ως κατάλληλες με βάση τις απαιτήσεις και τις ανάγκες των χρηστών όπως αυτές ορίστηκαν και καταγράφηκαν κατά τη διάρκεια της συμμετοχικής διαδικασίας σχεδίασης... (PhD Γιατί Δημιουργικότητα Είναι, χ.χ., σσ.3).³¹.

Δημιουργικό άτομο (creative person)

Στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας επιδρούν πολλοί παράγοντες. Ο βασικότερος όλων θεωρείται το ίδιο το άτομο, καθώς και οι δεξιότητές του, η προσωπικότητά του, η συμπεριφορά του, οι εμπειρίες του και οι επιδράσεις/ερεθίσματα που δέχεται από το περιβάλλον (Cleland, 1994; Mostafa, 2005; Taylor, 1989; Torrance, 1981). Ωστόσο, τα χαρακτηριστικά του δημιουργικού ατόμου, όπως η ατομική συμπεριφορά, η αντιληπτική ικανότητα, η φαντασία, η προσωπικότητα και η προσαρμοστικότητα δεν είναι ίδια για όλους, αλλά ποικίλουν σημαντικά κατά περίπτωση και υπό διαφορετικές συνθήκες.

Γενικά, μπορούμε να πούμε ότι, οι έρευνες σχετικά με το δημιουργικό άτομο διακρίνονται σε δύο βασικές κατηγορίες: α) αφενός συνίστανται από τις προσπάθειες των θεωρητικών της προσωπικότητας να ερμηνεύσουν τη δημιουργικότητα με όρους περιεκτικών θεωριών της προσωπικότητας (Woodman & Schoenfeldt, 1989) β) αφετέρου, από τις προσπάθειες εντοπισμού ιδιαίτερων στοιχείων της προσωπικότητας των δημιουργικών ατόμων και μελέτης της δημιουργικότητάς τους σε διάφορα πεδία (Barron & Harrington, 1981; Simonton, 1999, 2000). Σε αυτές τις μελέτες γίνονται προσπάθειες συσχέτισης στοιχείων της προσωπικότητας των ατόμων με την εκδήλωση δημιουργικότητας καθώς και προσπάθειες εντοπισμού και καταγραφής βιογραφικών στοιχείων, τα οποία θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν στη πρόβλεψη μελλοντικής δημιουργικής συμπεριφοράς. Ωστόσο, σε κάθε περίπτωση, όλοι συγκλίνουν στη θέση ότι το κοινό χαρακτηριστικό των δημιουργικών ατόμων εντοπίζεται κυρίως στην προσωπικότητά τους. Σύμφωνα με τους Barron και Harrington (1981):

Τα δημιουργικά άτομα, σε διάφορα πεδία, παρουσιάζουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά, όπως α) η υψηλή αισθητική, β) το ευρύ φάσμα ενδιαφερόντων, γ) το ενδιαφέρον για σύνθετες και πολύπλοκες προκλήσεις, δ) η διαίσθηση, ε) η αυτοπεποίθηση, στ) η εκδήλωση φαινομενικά αντιφατικών μορφών συμπεριφοράς και, ζ) τον αυτοπροσδιορισμό του ως δημιουργικό άτομο (σελ. 453).

Ενώ, σύμφωνα με τον Guilford (1967), τα δημιουργικά άτομα εμφανίζουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά όπως: α) ευαισθησία στα προβλήματα του

περιβάλλοντος, β) νοητική ευχέρεια και ευελιξία, γ) περιέργεια, δ) παραγωγικότητα στη σύλληψη ιδεών, ε) ανεξαρτησία και αυτονομία της σκέψης, στ) ευελιξία σκέψης, ζ) καινοτόμες και πρωτότυπες ιδέες, η) δεξιότητες συνθετικής και αναλυτικής σκέψης³², θ) ικανότητα μετασηματισμών, ι) ικανότητα επεξεργασίας, ια) συνθετότητα ιδεών και ιβ) ικανότητες αυτοαξιολόγησης (αξιολογούν τις ιδέες τους), και η δημιουργικότητα είναι σταθερή σε όλη τη διάρκεια της ζωής τους.

Δημιουργικό προϊόν (creative product)

Το δημιουργικό προϊόν είναι η μορφή, το αποτέλεσμα της δημιουργικής σκέψης και της δημιουργικής διαδικασίας. Κατά συνέπεια, «η δημιουργικότητα αφορά την παραγωγή νέων, χρήσιμων προϊόντων» (Mumford, 2003:110). Η σημασία του δημιουργικού προϊόντος, του απτού αποτελέσματος της δημιουργικότητας, αφορά στην απτή απόδειξη, στην παρουσία της μορφής του προϊόντος και στην αποδιδόμενη σε αυτήν αξία, είτε αυτή αφορά στην παραδοσιακή κοινωνία είτε αφορά στη σύγχρονη. Όπως επισημαίνει ο Vernon (1989), «...δεν έχουμε άλλη απόδειξη για τη δημιουργικότητα ενός ατόμου, παρά μόνο την παρατήρηση και την αξιολόγηση των προϊόντων του...» (σελ. 96).

Διαδικασία δημιουργίας του Ε.Π.Χ. (process of creating Greek Traditional Dance)

Η έννοια της διαδικασίας απορρίπτει εξ' ορισμού την έννοια της παγιωμένης κατάστασης. Έτσι, η διαδικασία δημιουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού (Ε.Π.Χ.) αναφέρεται σε μία παραγωγική διαδικασία και συγκεκριμένα στην αξιοποίηση του παραδοσιακού χορευτικού υλικού από τους παραδοσιακούς δημιουργούς/χορευτές που γίνεται με την: α) *προσαρμογή*, όπου η παρέμβαση και η δημιουργική συμβολή του δημιουργού/χορευτή μπορεί να είναι από ασήμαντη έως ριζική, β) την *ανάπλαση*, όπου ο δημιουργός/χορευτής χρησιμοποιεί ελεύθερα το πρότυπό του και το συμπληρώνει με τυπικά μοτίβα ή ευρύτερες κινητικές ενότητες που έχει πρόχειρα στη μνήμη του γ) τον *αναλογικό σχηματισμό*, όπου ο δημιουργός/χορευτής ακολουθεί τη δομή και τη γενική αρχιτεκτονική διάρθρωση ενός προτύπου αλλά όχι απαραίτητα και τις συγκεκριμένες εκφραστικές του φόρμες, και δ) την *ικανότητα αυτοσχεδιασμού και πρωτοτυπίας* (πρβλ. Καψωμένος, 1990).

Διαδικασία δημιουργίας της χορογραφίας του χορού ή χορογραφική διαδικασία (process of creating dance ή choreographic process)

Η χορογραφική διαδικασία αναφέρεται στη διαδικασία δημιουργίας ολόκληρης της χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού και εμπεριέχει την έννοια της δημιουργικότητας και των τοπικών αισθητικών προτιμήσεων. Αφορά στην αξιοποίηση του παραδοσιακού χορευτικού υλικού από τους παραδοσιακούς δημιουργούς/χορευτές που γίνεται με: α) τον επανασυνδυασμό και επανασχεδιασμό παραδοσιακών στοιχείων με νέους τρόπους, β) την εισαγωγή νέων στοιχείων, και γ) την αλλαγή του εύρους των μελωδικών και χορευτικών φράσεων (με βραχύνσεις ή επιμηκύνσεις). Στο πλαίσιο της παράδοσης, η δημιουργία μιας εξολοκλήρου νέας χορογραφίας και ιδέας αποτελεί παγκόσμια ένα σπάνιο φαινόμενο (Τυροβολά, 2007β, 2013α; πρβλ. Royce, 1980).

Σημειώσεις

¹. Σχετικές έρευνες έχουν δείξει ότι το άκουσμα -ταυτόχρονα- πολλών επαναλαμβανόμενων ρυθμικών μοτίβων για μεγάλο χρονικό διάστημα συνοδεύεται από ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κινητικής συμπεριφοράς που οφείλονται στην επίδραση της ρυθμικής μουσικής στο κεντρικό νευρικό σύστημα. Η διέγερση που προκαλούν επηρεάζει πολλές αισθητηριακές και κινητικές περιοχές του εγκεφάλου (οι οποίες μένουν ανεπηρέαστες υπό φυσιολογικές συνθήκες) και επιφέρει αλλαγές στη συμπεριφορά των ανθρώπων. Αυτές εκδηλώνονται -μεταξύ άλλων- με σωματική κίνηση, όπως π.χ. λίκνισμα, χτύπημα των ποδιών και χεριών, ή ακόμα και με στροβιλισμούς, αναπηδήσεις κ.ά., που έχουν ως αποτέλεσμα την παρόρμηση για χορό (McClellan, 1997).

². Αναφέρομαι στις ανθρωπιστικές επιστήμες γιατί στις θετικές επιστήμες οι επιστημονικά αποδεκτοί ορισμοί που υπάρχουν είναι αρκετοί, εφόσον υπάρχει διαφορετικό ενδιαφέρον για τις επιμέρους ιδιότητες της ύλης από τους εξειδικευμένους κλάδους των θετικών επιστημών. Για παράδειγμα, στη χημεία, η ύλη ορίζεται ως «ο γενικός όρος για τα πράγματα που μας περιβάλλουν. Οτιδήποτε καταλαμβάνει όγκο και μπορεί να γίνει αντιληπτό από τις αισθήσεις μας είναι ύλη» (Ebbing & Gammon, 2002), ενώ τα εγχειρίδια φυσικής αναφέρουν ότι «με τον όρο ύλη εννοούμε, αφενός τα σώματα, όπως πρωτόνια, νετρόνια, άτομα και ό,τι οικοδομείται από αυτά, και αφετέρου το φυσικό πεδίο. Η ύλη έχει ως βασική ιδιότητα την κίνηση και υπάρχει μέσα στο χώρο και το χρόνο» (Καρακώστας & Κυριάκος, 1998). Τέλος, για τους οπαδούς του υλισμού -και εν τέλει για όλους- η ύλη ορίζεται ως όλα τα σώματα της φύσης που «όσο και αν διαφέρουν μεταξύ τους, χαρακτηρίζονται από το ότι υπάρχουν έξω και ανεξάρτητα από τη συνείδηση μας» (Μπιτσάκης, 1996). Συνεπώς, για τις θετικές επιστήμες υλικότητα έχουν όλα τα σώματα στη φύση και αυτά που φαίνονται και αυτά που δεν φαίνονται. Για παράδειγμα, σήμερα μπορεί να είναι ένα σύνολο άστρων ή διάφορα στοιχειώδη σωματίδια -πρωτόνια, κβάντα, κ.λπ.- την ύπαρξη των οποίων αποδεικνύουν οι υπολογιστικές και πειραματικές μας δυνατότητες, αλλά για τα οποία δεν έχουμε οπτικές πληροφορίες. Οι παραδοσιακές χορευτικές μορφές όμως δεν είναι π.χ. ούτε πρωτόνια, ούτε κβάντα, ούτε «αντιύλη», ούτε «μαύρη ύλη», ούτε «σκοτεινή ύλη», αλλά φαίνονται, έχουν υλική υπόσταση που γίνεται αντιληπτή μέσω των αισθήσεων της όρασης και της ακοής.

³. 'Πράγματα' με την έννοια των αντικειμένων και φαινομένων.

⁴. Όπως αναφέρει ο Μπιτσάκης (1996) η ύλη, «δεν είναι ομοιόμορφα κατανεμημένη στο χώρο, ούτε παρουσιάζεται άμορφη» (σελ. 131).

⁵. Τι σημαίνει όμως φορμάρισμα της ύλης; Για να φωτίσουμε περισσότερο την έννοια αυτή πρέπει να κάνουμε, όπως επισημαίνει ο Heidegger (1986):

μια «διάκριση ανάμεσα στα φυσικά πράγματα και τα χρηστικά. Η μορφή ενός φυσικού 'πράγματος', π.χ. μιας πέτρας, καθορίζεται από την κατανομή της ύλης του, ενώ αντίθετα η κατανομή της ύλης ενός χρηστικού 'πράγματος' καθορίζεται κάθε φορά από τη μορφή που θέλει να δώσει ο άνθρωπος. Στην προκειμένη περίπτωση, η φυσική φόρμα της ύλης ζαναφορμάρεται για να γίνει εύχρηστη» (σελ. 45-46).

Αυτός ακριβώς ο επαναπροσδιορισμός της μορφής της ύλης για ένα σκοπό που πρέπει να εξυπηρετεί το πράγμα, μας οδηγεί στην έννοια του εργαλείου: «τα όντα που υπόκεινται σε μια τέτοια εξυπηρετικότητα είναι πάντα προϊόντα κατασκευής. Το προϊόν κατασκευάζεται ως όργανο χρήσιμο για κάτι [...]. Αυτός ο όρος (όργανο) ονομάζει όσα κατασκευάζονται για να χρησιμοποιηθούν» (σελ. 46). Τα κατασκευασμένα πράγματα για κάποιο σκοπό, δηλαδή τα όργανα, μπορούν να είναι τα ίδια καλλιτεχνικά έργα ή να είναι εργαλεία για να παράγουμε καλλιτεχνικά έργα (Ανδρούτσος, 2009). Και στις δύο περιπτώσεις πληρούνται τα κριτήρια της εξυπηρετικότητας και της χρηστικότητας. Με τον τρόπο αυτό η τεχνική -σύμφωνα με τον ορισμό που δόθηκε παραπάνω- μας οδηγεί στο όργανο που, υπό προϋποθέσεις, θα μπορούσε να είναι αυτοούσιο ένα έργο τέχνης, ή ένα εργαλείο που εκπληρώνει τους σκοπούς μας για την παραγωγή έργων τέχνης, ή ένας συνδυασμός των δύο προηγούμενων. Άλλωστε, ένα έργο τέχνης σίγουρα απαιτεί κάποια στοιχειώδη εργαλεία για να δημιουργηθεί, ή έστω κάποια απλά υλικά όπως ένα κομμάτι πέτρας ικανό να χαράξει μια άλλη πέτρα. Όμως και το ίδιο το έργο, όταν ολοκληρωθεί, είναι όργανο, και μάλιστα, εξυπηρετεί πολύ σημαντικούς σκοπούς. Για περισσότερα, βλ. Ανδρούτσος, 2009.

⁶. 'Χορευτικός λόγος' γενικά, με αναφορά τόσο στη δομή του χορευτικού συστήματος, της 'χορευτικής γλώσσας' (κοινωνική/κοινή πλευρά του 'χορευτικού λόγου') όσο και στην ορατή και ατομική πλευρά του 'χορευτικού λόγου'.

⁷. Πρβλ. με τους Ρώσους φορμαλιστές και τους γλωσσολόγους της «Γλωσσολογικής Σχολής της Πράγας», οι οποίοι στη θέση της διάκρισης μεταξύ 'μορφής' και 'περιεχομένου' εισήγαγαν καταρχήν τη διάκριση ανάμεσα στο «υλικό» και την «τεχνική», η οποία αφορά στο σύνολο των λογοτεχνικών κειμένων. Σύμφωνα με τους ίδιους, η διάκριση αυτή είναι μεθοδολογικά πιο σωστή, διότι τα δυο της σκέλη αντιστοιχούν στις δυο φάσεις της δημιουργικής διαδικασίας: την προ-αισθητική και την αισθητική. Μ' άλλα λόγια, το υλικό είναι η «πρώτη ύλη» του λογοτεχνικού έργου, ενώ η τεχνική είναι το σύνολο των αισθητικών αρχών που μετατρέπουν αυτή την πρώτη ύλη σε έργο τέχνης, δηλαδή σε ένα αντικείμενο που μπορεί κανείς να το βιώσει καλλιτεχνικά (Παρίσης & Παρίσης, 2017).

⁸. Ο δομισμός, όπως είναι γνωστό, στράφηκε ενάντια στη φαινομενολογία, ενάντια στο υποκείμενο και την ιστορία. Πεδίο των αντιπαραθέσεων (δεκαετία του 1960), υπήρξε η γλώσσα. Οι μάχες που διεξήχθησαν δεν ήταν μόνο φιλοσοφικές, αλλά και ιδεολογικές και πολιτικές.

⁹. Τα στοιχεία που συγκροτούν ένα *σύστημα* δεν μπορούν να οριστούν από μόνο τους -με αναφορά στην ιδιαίτερη υπόστασή τους- αλλά μόνο μέσω της σχέσης τους με τα άλλα στοιχεία του *συστήματος*. Για παράδειγμα, όπως στο σκάκι (σύστημα) μπορούμε να έχουμε πόνια κατασκευασμένα από διαφορετικό υλικό (πλαστικό, ξύλο ή άλλο) χωρίς αυτό να επηρεάζει τις αναμεταξύ τους σχέσεις και την εξέλιξη του παιχνιδιού, έτσι και με το *χορευτικό σύστημα*, μπορούν τα στοιχεία του να εκφράζονται με διαφορετικά υλικά (π.χ. κινητικά, όπως τα διαφορετικά είδη άρσεων ή το διαφορετικό είδος λαβών ή χορευτικών διατάξεων), χωρίς αυτό να επηρεάζει τη δομή του χορευτικού συστήματος. Η διάκριση έγκειται μόνο στο ότι, όπως στο σκάκι το είδος των πιονιών είναι συγκεκριμένο (δηλαδή πύργος, αξιωματικοί, άλογα, στρατιώτες, βασιλιάς και βασίλισσα), έτσι και το είδος των υλικοτεχνικών (π.χ. κινησιολογικών) και μορφοσυντακτικών συστατικών στοιχείων που χρησιμοποιεί κάθε χορευτικό σύστημα είναι συγκεκριμένο.

¹⁰. Στον παραδοσιακό χορό, με τον όρο 'χορευτική γλώσσα' εννοούμε το κοινό αφηρημένο γραμματικό (κινησιολογικό, μορφοσυντακτικό και σημασιολογικό) σύστημα που έχουν στον εγκέφαλό τους -στη συνείδησή- τους οι παραγωγοί και χρήστες (χορευτές και ακροατές) μίας 'χορευτικής κοινότητας' καθώς και τους *κανόνες* που καθορίζουν τις σχέσεις των στοιχείων του γραμματικού συστήματος μεταξύ τους. Οι παραδοσιακοί χορευτές παράγουν μορφές τοπικού *προφορικού χορευτικού λόγου* (συνδυασμούς κινήσεων ή άλλων συστατικών στοιχείων του χορού στο επίπεδο του κινητικού μοτίβου, της χορευτικής φράσης ή σε μεγαλύτερο δομικό επίπεδο του χορού) στο χώρο και το χρόνο που, παρά τις ατομικές τους διαφορές και ποικιλίες, κατασκευάζονται με κοινά για όλους 'υλικά'. Κάθε τοπική 'χορευτική γλώσσα' είναι κοινωνικό γεγονός, ένα κοινωνικό προϊόν, με την έννοια ότι αφενός επιτρέπει στο άτομο να ασκεί τη χορευτική του ικανότητα και αφετέρου, κανείς δεν μπορεί να την τροποποιήσει από μόνος του εφόσον χρειάζεται την *κοινή* συναίνεση των μελών της κοινότητας. Και στις δύο περιπτώσεις, 'χορευτική γλώσσα' και 'χορευτικός λόγος' υπάγονται στην κατηγορία του (χορευτικού) λόγου. Η διαφορά μεταξύ τους είναι ότι η μεν 'χορευτική γλώσσα' αφορά στη δομή του χορευτικού συστήματος και αναφέρεται στην *κοινωνική (κοινή) πλευρά* του 'χορευτικού λόγου', ενώ ο 'χορευτικός λόγος' αφορά στη χρήση της 'χορευτικής γλώσσας', στην ορατή πλευρά της, και αναφέρεται στην *ατομική πλευρά* του χορευτικού λόγου, δηλαδή στην ικανότητα του παραδοσιακού χορευτή να επικοινωνεί με την τοπική 'χορευτική γλώσσα', καθώς και στην ικανότητά του να συνεννοείται με το κωδικοποιημένο τοπικό χορευτικό σύστημα.

¹¹. Οι χορευτικές μορφές καθορίζονται ιστορικά από το είδος του 'περιεχομένου' που ενσωματώνουν, και μεταβάλλονται, ακολουθώντας με γρηγορότερους ή αργότερους ρυθμούς, τη συνεχή κίνηση, εξέλιξη και μεταβολή στην κοινωνία και τη φύση μέσα από συγκρούσεις, αντιφάσεις και κοινωνικές αντιπαραθέσεις. «Έτσι, παρά τη φαινομενικά αυτόνομη λειτουργία της, η μελέτη της δομής και μορφής του χορού αποτελεί μεθοδολογική επιλογή που δηλώνει κατά κύριο λόγο προτεραιότητα και όχι απαραίτητα αποκλειστικότητα» (Τυροβολά, 2013β:256). Γεγονός, το οποίο ήδη επεσήμανε ο Πρoπ ([1928]1987) από τις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του προηγούμενου αιώνα υποστηρίζοντας ότι:

Από τη μελέτη των μορφών εξαρτώνται πάρα πολλά πράγματα [...]. Δεν θα παραιτηθούμε λοιπόν από την άχαρη, αναλυτική, κάπως επίμοχθη εργασία, που τη δυσκολεύει ακόμη περισσότερο το ότι επιχειρείται από την οπτική γωνία των αφηρημένων μορφικών προβλημάτων. Μία τέτοια άχαρη, 'μη ενδιαφέρουσα' εργασία είναι ο δρόμος προς τις γενικευτικές "ενδιαφέρουσες" κατασκευές... (σελ. 23).

¹². Το *θέμα* είναι το βασικό κίνητρο, το οποίο λειτουργεί καθοριστικά για κάθε χορό. Το θέμα, καθώς και ο μοναδικός τρόπος προσέγγισής του από τους συνδρώντες σε ένα χορευτικό γεγονός, αντανακλούν κατά μία περίπτωση, τις αξίες και τη συμπεριφορά τους απέναντι στην κοινωνία. Το 'θέμα' αναζητά πάντα τη φόρμα του και υπαγορεύει έμμεσα τον τρόπο βάση του οποίου αξιοποιούνται τα υπόλοιπα συστατικά στοιχεία του χορού. Οποιαδήποτε μορφή τέχνης, και ιδιαίτερα ο χορός, δεν υφίσταται χωρίς 'θέμα'. Ακόμα και στις περιπτώσεις που δεν του αποδίδεται κάποιο συγκεκριμένο 'θέμα', ο χορός πάντα εμπερικλείει νοήματα (Adshead et al. [1988]2007; Τυροβολά, 2007α; Τυροβολά, 2013α). Η προσέγγιση του θέματος υπόκειται σε δύο βασικές κατηγορίες (ο.π.):

α) Η πρώτη, αφορά στον *αφηγηματικό* χορό, ο οποίος έχει ως πρόθεση την αποκάλυψη σημείων σχετικών με την ανθρώπινη εμπειρία, εξωτερικεύοντας την ανθρώπινη υπόσταση και την κοινωνική πραγματικότητα μέσω των μορφών, των κινήσεων, των ρυθμών και των σχέσεων μεταξύ των χορευτών. Μία περίπλοκη αφηγηματική χορευτική διαδικασία μπορεί να αποτυπωθεί μέσα από μία απλή χορευτική φόρμα ή το αντίθετο. Τέτοιου είδους χορευτικές διαδικασίες αφορούν όλο το εύρος του ελληνικού παραδοσιακού χορού, εφόσον όλοι οι χοροί είναι ενταγμένοι -κατά περίπτωση- σε κάποιο λαϊκό δρώμενο. Συνεπώς, εμπεριέχουν σε λανθάνουσα μορφή το 'περιεχόμενο' ή 'θέμα' του δρωμένου στο οποίο υπάγονται. Αλλά, αναβιώνουν και από χορευτικά συγκροτήματα λαϊκών παραδοσιακών χορών, ή μεγάλα κλασικά μπαλέτα, όπου τα ευκρινή μηνύματα της μίμησης - υποκριτικό ταλέντο των χορευτών- σε συνδυασμό με τις εισηγήσεις των προγραμματιών, συνηγορούν στην κατανόηση της παράστασης.

β) Η δεύτερη, δέχεται ότι το αντικείμενο του χορού είναι ο ίδιος ο χορός όπου η ίδια η κίνηση προσδιορίζει την υπόστασή της. Ο θεατής είναι ελεύθερος να ανακαλύψει ποικίλες συναισθησιακές αντιδράσεις, όπως ομορφιά, ενθουσιασμό, ευχαρίστηση ή αρνητικά συναισθήματα, σε καθαυτά τα συστατικά της χορευτικής μορφής, μη προσδίδοντάς τους συγκεκριμένο νόημα, αλλά επικεντρώνοντας γενικά την προσοχή του στο οπτικό ερέθισμα ή στον παλμό και την υφή της κίνησης. Ωστόσο, μπορεί να παρατηρηθούν και χορευτικές δημιουργίες που εγγράφονται σε μία ενδιάμεση κατηγορία χρησιμοποιώντας παραμέτρους και από τους δύο προαναφερόμενες προσεγγίσεις (Adshead et al. [1988] 2007; Τυροβολά, 2007α; Τυροβολά, 2013α).

¹³. Για παράδειγμα, βλ. τις θέσεις του Jakobson και την κριτική που του άσκησαν οι Riffatere και Culler (στον Μπαμπινιώτη, 1984).

¹⁴. Η θεωρία της μορφολογικής ψυχολογίας (Gestalt) και ο αντίκτυπος που είχε στην εκπαίδευση - κυρίως προς την ψυχολογία της μάθησης- καθώς και σε άλλα αντικείμενα, όπως π.χ. στη μουσική, στην αρχιτεκτονική, στο design, στα εικαστικά, στον κινηματογράφο, στο management, στη χοροθεραπεία, στη μουσικοθεραπεία κ.ά., αποτελεί μέχρι σήμερα ένα ιδιαίτερο πεδίο έρευνας για πολλούς ερευνητές, το οποίο και συνεχώς διευρύνεται. Ωστόσο, οι έρευνες που έχουν γίνει στο χορό, είναι λιγότερες σε σχέση με τις έρευνες που αφορούν την εκπαίδευση και τα προαναφερόμενα αντικείμενα, και επικεντρώνονται κυρίως είτε στη σχέση αρχιτεκτονικής και χορού υπό την έννοια της σωματικότητας και της χωρικής αντίληψης, είτε στην οπτική αντίληψη με τη χρήση πολυμέσων, είτε στη «θεραπεία gestalt» (gestalt therapy), που είναι τελείως διαφορετικός κλάδος από τη μορφολογική ψυχολογία (gestal theory). Ενώ, οι μελέτες που έχουν γίνει για τον παραδοσιακό χορό είναι ανύπαρκτες και -πολύ περισσότερο- παντελώς ανύπαρκτες για τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Η αλήθεια είναι ότι στην Ελλάδα, ακόμα και σήμερα, σχεδόν όλοι δυσκολεύονται να διακρίνουν τη σχέση όλων αυτών με τον παραδοσιακό χορό.

¹⁵. Στο πεδίο του έργου τους ανήκει η μελέτη της δομής των χορών και η τυπολογική τους κατάταξη με βάση το είδος της δομής τους.

¹⁶. Η οριοθέτηση δεν είναι απόλυτη, εφόσον καμία θεωρία ή μέθοδος δεν έχει τόσο ξεκάθαρη αυτονομία, που να αποφεύγει τις τομές και τις αλληλοεπικαλύψεις από άλλες (Belting & Kemp, 1995). Κάθε μέθοδος καλύπτει μόνο ένα τμήμα των προσεγγίσεων του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

¹⁷. *Σύστημα* θεωρείται ένα σύνολο στοιχείων τα οποία δεν μπορούν να οριστούν παρά μόνο σε αναφορά στις σχέσεις τους με άλλα στοιχεία.

¹⁸. Βλ. σημ. 32.

¹⁹. Οι άλλες δύο είναι η *διαδικασία δημιουργικής σκέψης* και το *δημιουργικό περιβάλλον* (Brown, 1989).

²⁰. Σήμερα, είναι κοινά αποδεκτό ότι ο προσδιορισμός του ύφους, στην ολιστική του προσέγγιση, συνδέεται με τις αλληλοσχέσεις μεταξύ του ατομικού χορευτικού ύφους και του χορευτικού ύφους της κοινότητας και αυτών σε σχέση με τον τόπο και χώρο τέλεσης καθώς και την εθμική κατάσταση, διαμορφούμενων κατά διαφορετικό τρόπο αντίστοιχο προς αυτόν που επιβάλλουν οι κοινωνικές δομές, το ιδεολογικό περιεχόμενο και η ροή του μεταβαλλόμενου ιστορικού χρόνου και αντιστρόφως. Ωστόσο, επειδή είναι μάλλον ασαφές να αναφερόμαστε στο «περιεχόμενο»/«συμφραζόμενα» της χορευτικής μορφής, τη λειτουργία της ή το γενικό ιστορικό ή άλλο ρόλο της, χωρίς την παράλληλη περιγραφή και ανάλυση της συγκεκριμένης μορφής του συγκεκριμένου μέσου, ο προσδιορισμός του χορευτικού ύφους άμεσα συνυφασμένου με τη χορευτική μορφή τόσο με τα εκφραστικά της στοιχεία (κινησιολογικά, μορφοσυντακτικά και σημασιολογικά), όσο και με τις αρχές σύνθεσής της (τεχνοτροπία), προϋποθέτει την αρχική του προσέγγιση υπό τους όρους της δομικο-μορφολογικής και υφολογικής ανάλυσης όπως επιβάλλουν οι σύγχρονες κατευθύνσεις της δομικο-μορφολογικής και υφολογικής έρευνας (Τυροβολά, 2009, 2013α).

²¹. Για την θεώρηση της συγχρονικής-συνταγματικής ανάλυσης στη Μορφολογία βλ. αναλυτικότερα στον Προπ (1987).

²². Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιούνται οι αρχές της *γλωσσολογικής (ή γλωσσικής) τυπολογίας* (στο μικροεπίπεδο και στο μεσοεπίπεδο, δηλαδή στο πλαίσιο των τοπικών κοινοτήτων και ευρύτερα στον ελλαδικό χώρο) με στόχο τη μελέτη, την ανάλυση και την ταξινόμηση των ελληνικών παραδοσιακών χορών ανάλογα με τα δομικά χαρακτηριστικά τους. Στόχος της είναι να αναλύσει και να εξηγήσει τις κοινές ιδιότητες, και την διαρθρωτική ποικιλομορφία του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Για το σκοπό αυτό (όπως και στην περίπτωση της γλωσσολογικής τυπολογίας) κάνει χρήση τόσο της *ποιοτικής τυπολογίας* που ασχολείται με το θέμα της σύγκρισης της δομικής σύστασης των ελληνικών παραδοσιακών χορών και τις διαφοροποιήσεις τους, όσο και της *ποσοτικής τυπολογίας* που ασχολείται με τη διάρθρωση, δηλαδή την κατανομή των διαρθρωτικών μοτίβων σε όλο το εύρος του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Σε ένα περισσότερο εξειδικευμένο επίπεδο, η ποσοτική τυπολογία χρησιμοποιείται προκειμένου να αναδειχθεί ο κυρίαρχος τρόπος δόμησης των συστατικών στοιχείων του χορού (επομένως βασικό κριτήριο είναι η συχνότητα εμφάνισης των τρόπων δόμησης των συστατικών και κατ' επέκταση των κινητικών μοτίβων ή ευρύτερα της χορευτικής φράσης). Ενώ, η ποιοτική τυπολογία χρησιμοποιείται προκειμένου να αναδειχθούν τα επιμέρους ποιοτικά χαρακτηριστικά των κινητικών μοτίβων και κατ' επέκταση της χορευτικής φράσης.

²³. Η *γλωσσολογική (ή γλωσσική) τυπολογία* μελετά και ταξινομεί τις διάφορες γλώσσες του κόσμου ανάλογα με τα δομικά χαρακτηριστικά τους. Στόχος της είναι να περιγράψει και να εξηγήσει τις κοινές ιδιότητες και την διαρθρωτική ποικιλομορφία των γλωσσών του κόσμου. Περιλαμβάνει τρία επιστημονικά υποπεδία: α) την *ποιοτική τυπολογία*, που ασχολείται με το θέμα της σύγκρισης των γλωσσών και τις διαφοροποιήσεις εντός μίας γλώσσας, β) την *ποσοτική τυπολογία*, που ασχολείται με την κατανομή των διαρθρωτικών μοτίβων των γλωσσών του κόσμου και γ) την *θεωρητική τυπολογία*, που εξηγεί τις προαναφερθείσες κατανομές (Ράλλη, 2005). Βάσει των αρχών της σύγχρονης *Γλωσσολογίας* η γλώσσα χωρίζεται σε *γλωσσικά επίπεδα* (Παυλίδου, 2013), τα οποία αντιστοιχούν σε συγκεκριμένες *γλωσσικές μονάδες* (φθόγγοι, φωνήματα, μορφήματα, φράσεις, προτάσεις, κ.ά.) (Βάζου κ. συν., 2008). Η Μορφολογία θεωρείται ο κλάδος της γλωσσολογίας που ασχολείται με την αναγνώριση, την ανάλυση και την περιγραφή της δομής των λέξεων σε μορφήματα, αλλά και στις σχέσεις που αναπτύσσουν οι λέξεις μεταξύ τους (Anderson, 1992). Η Μορφολογία αποτελεί ξεχωριστό επίπεδο γλωσσικής ανάλυσης, αλλά βρίσκεται σε αλληλεπίδραση με τους άλλους τομείς της γραμματικής, τη *Φωνολογία*, τη *Σύνταξη* και τη *Σημασιολογία* (Ράλλη, 2005). Οι κλάδοι αυτοί είναι συναφείς με τη Μορφολογία καθώς έχουν ως αντικείμενο μελέτης τη λέξη, αλλά αποτελούν ξεχωριστά ερευνητικά πεδία. Αντίστοιχα, στο πλαίσιο του παραδοσιακού χορού, η Μορφολογία συνιστά ξεχωριστό επίπεδο ανάλυσης του χορού, αλλά βρίσκεται σε άμεση αλληλεπίδραση με το *κινητικό σύστημα*, τη *σύνταξη* και τη *σημασιολογία* στο επίπεδο τόσο των μερών του κινητικού μοτίβου και ολόκληρου του κινητικού μοτίβου, όσο και των ευρύτερων δομικών επιπέδων του χορού (φράσεων, τμημάτων και μερών), σε συνάρτηση με τα αντίστοιχα επίπεδα και τη δομή τους της μουσικής που συνοδεύει το χορό. Στην προκειμένη περίπτωση, βασικός στόχος της Μορφολογίας είναι η *ανάλυση* των κινητικών μοτίβων στα επιμέρους μέρη και συστατικά τους στοιχεία (π.χ. κινήσεις), καθώς και ο *τρόπος σύνταξής* τους χωρίς απαραίτητα να

εστιάζει στις σημασιολογικές σχέσεις μεταξύ των μερών των κινητικών μοτίβων ή ολόκληρων των κινητικών μοτίβων που αποτελούν το κινητικό λεξιλόγιο μίας χορευτικής γλώσσας και στη μελέτη των διαφόρων κινητικών λεξιλογίων που διαμορφώνονται από γεωγραφικές και κοινωνικές παραμέτρους. Παρά το γεγονός ότι, η Μορφολογία μίας χορευτικής «γλώσσας» παρουσιάζει ιδιαίτερη ποικιλία -εφόσον σε αρκετές περιπτώσεις οι συνδυασμοί των κινήσεων έχουν κάποια ιδιάζοντα χαρακτηριστικά τα οποία δεν προκύπτουν και δεν προβλέπονται από τα επιμέρους συστατικά τους ή/και από γενικότερους κανόνες και αρχές, αλλά οφείλονται κυρίως στη διαχρονία της συγκεκριμένης χορευτικής «γλώσσας», η οποία καθιστά αδιαφανή τη δομή και, αρκετές φορές, τη σημασία της- (πρβλ. Ράλλη, 2005), εντούτοις τοποθετείται πλέον στον πυρήνα της εθνοχορολογικής έρευνας και ανάλυσης καθώς θεωρείται η «γραμματική των κινητικών μοτίβων» (πρβλ. Booij, 2013) και κατ' επέκταση όλων των υπολοίπων δομικών επιπέδων του χορού. Αυτό συμβαίνει γιατί, στην ολότητά της, η μορφολογική ανάλυση προσφέρει μια 'γραμματική' του χορού, δηλαδή αναδεικνύει τους ιδιαίτερους κανόνες βάσει των οποίων συνδυάζονται όλα τα εκφραστικά στοιχεία του χορού (υλικοτεχνικά, μορφο-συντακτικά και σημασιολογικά), τόσο στο δομικό επίπεδο του κινητικού μοτίβου όσο και ευρύτερα στο ανώτατο δομικό επίπεδο του χορού, αυτό της χορογραφίας του χορού.

²⁴. Στη γλωσσολογική έρευνα, τα *εμπειρικά* είναι διαπιστώσεις ισχυρών τάσεων στις υπαρκτές γλώσσες, όχι υποθέσεις με βάση τα δεδομένα κάποιων γλωσσών. Τα *καθολικά* της Τυπολογίας αντιδιαστέλλονται με αυτά της Γενετικής Γραμματικής, που βασίζονται εν πολλοίς στην ενδο-σκόπηση σε μία ή έστω σε κάποιες γλώσσες (και ύστερα ερευνάται κατά πόσον ανταποκρίνονται αυτά τα καθολικά στα διαγλωσσικά δεδομένα).

²⁵. Η «Σύνταξη» είναι τομέας της Γλωσσολογίας που μελετά και περιγράφει τη δομή της πρότασης ή συνιστά το μέρος (ή, τον τομέα) της Γραμματικής που αναπαριστά τη γνώση του ομιλητή για τις προτάσεις και τη δομή τους (Τερζή, 2015). Ο όρος «σύνταξη» προέρχεται από τη σύγχρονη γλωσσολογία από τη γέννηση της οποίας μέχρι σήμερα έχουν προταθεί πολλές διαφορετικές συντακτικές θεωρίες και τυπικά πρότυπα/μοντέλα περιγραφής του συντακτικού επιπέδου της γλώσσας με κυμαινόμενη απήχηση και επιρροή. Όλες οι θεωρίες εκλαμβάνουν τον όρο «σύνταξη» ως σύστημα δομών και κανόνων, βασισμένο στη χρήση αυτοαναφορικών στοιχείων, ενώ οι περισσότερες μοιράζονται δύο κοινά χαρακτηριστικά. Πρώτον, αναγνωρίζουν ιεραρχική (και όχι απλώς γραμμική) δομή στην πρόταση και την αναλύουν σε άμεσα συστατικά (φράσεις) (Λεκάκου-Μαστροπαύλου, 2014-2015). Δεύτερον, προτείνουν ένα ορισμένο σύστημα κανόνων που προβλέπει την 'γραμματικότητα'/αντιγραμματικότητα' και την 'αποδεκτικότητα'/μη αποδεκτικότητα' των παραγόμενων δομών. Επίσης, οι περισσότερες (τυπικές) συντακτικές θεωρίες παρέχουν κάποια ερμηνεία για τη συστηματική σχέση ανάμεσα στη συντακτική δομή και τη σημασιολογική της αναπαράσταση. Γενικά, η «σύνταξη» μελετά τους τρόπους με τους οποίους σχηματίζονται οι προτάσεις της γλώσσας μέσω του συνδυασμού των λέξεων. Ο κλάδος αυτός αναβαθμίστηκε εξαιρετικά με τη διάδοση της Γενετικής Γραμματικής θεωρίας, σύμφωνα με την οποία η παραγωγή των προτάσεων ξεκινά από το επίπεδο της σύνταξης (Chomsky, 1986, 2002; Ρούσου, 2015). Στη σημειωτική, η *σύνταξη* ορίζεται ως ο πρώτος από τους τρεις τομείς της μελέτης των σημείων (συγκεκριμένα, ως η μελέτη των σχέσεων ανάμεσα στα σημεία). Ο δεύτερος τομέας είναι η *σημασιολογία* (η μελέτη της σχέσης μεταξύ των σημείων και των αντικειμένων τα οποία αντιπροσωπεύουν) και ο τρίτος είναι η *πραγματολογία* (η σχέση ανάμεσα στο σημειακό σύστημα και τον χρήστη). Στην παρούσα εργασία, με τον όρο *σύνταξη* νοούνται οι συντακτικοί κανόνες και οι ιεραρχικές σχέσεις ή η ιεραρχική οργάνωση (hierarchical structure) που ρυθμίζουν τον τρόπο με τον οποίο συνδυάζονται οι κινήσεις (κινητικά στοιχεία) -ίδιες ή διαφορετικές- σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου για το σχηματισμό των μερών του κινητικού μοτίβου, των κινητικών μοτίβων και των χορευτικών φράσεων. Δηλαδή, νοείται το πώς διαφορετικές κινητικές κατηγορίες δομούν τα κινητικά μοτίβα τα οποία συνθέτουν τις χορευτικές φράσεις που με τη σειρά τους μπορούν να επαναδομηθούν ή να εγκιβωτισθούν σε άλλες χορευτικές φράσεις, δημιουργώντας μεγαλύτερες χορευτικές φράσεις. Με άλλα λόγια, αναφερόμαστε στη δομή των κινητικών μοτίβων και των χορευτικών φράσεων. Επίσης, με τον όρο «σύνταξη» νοείται ο τρόπος που χρησιμοποιούνται και συνδυάζονται οι κινήσεις καθώς και τα άλλα υλικοτεχνικά και μορφοσυντακτικά συστατικά στοιχεία της μορφής για να εκφράσουν συγκεκριμένα νοήματα.

²⁶. Παρά το γεγονός ότι η Τυπολογία χρησιμοποιεί τις «χορευτικές» οικογένειες (κατά αντιστοιχία της Γλωσσολογίας που χρησιμοποιεί τις «γλωσσικές» οικογένειες) στην περιγραφή των

‘καθολικών’ ή των διαπιστώσεων, κυρίως για πρακτικούς λόγους, εντούτοις στόχος της εργασίας δεν είναι η διαπίστωση και τεκμηρίωση των σχέσεων ανάμεσα στους χορευτικούς/κινητικούς τύπους και τις «χορευτικές» οικογένειες. Πολύ περισσότερο, εφόσον οι χορευτικοί/κινητικοί τύποι δεν ταυτίζονται απαραίτητα με τις «χορευτικές» οικογένειες, μολονότι, όπως είναι εύλογο, χοροί που ανήκουν στην ίδια οικογένεια έχουν σίγουρα αρκετές ομοιότητες.

²⁷. Ο όρος ‘δείκτης στήριξης’ (support index) χρησιμοποιείται από τους Martin και Pesonár (1963), σύμφωνα με τους οποίους ο προσδιοριστικός παράγοντας για την κατασκευή του κινητικού μοτίβου είναι η διαδοχική αλλαγή των ‘δεικτών στήριξης’ που καθορίζεται από το βάρος του σώματος καθώς και την πλαστικότητα ή δυναμικότητα της κίνησης. Βλ. επίσης και Τυροβολά, 1994:195; 2001:228).

²⁸. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειωθεί ότι για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας επιλέχθηκε η καταγραφή κινητότυπου με στοιχεία του μορφότυπου. Ειδικότερα, εκτός του κινητότυπου συμπεριελήφθησαν και συστατικά στοιχεία της μορφής του χορού όπως το φύλο, το μουσικό μέτρο, η κατηγορία της φόρμας, η κατεύθυνση του χορού, η χορευτική διάταξη κ.λπ.

²⁹. Για τα δομικά επίπεδα του χορού, βλ. αναλυτικά στους Martin και Pesonár 1961; I.F.M.C., 1974; Τυροβολά, 1994, 2001, 2010β).

³⁰. Στη θεωρία gestalt η οπτική αντίληψη προσεγγίζεται από άποψη φαινομενολογική. Η αντικειμενική πραγματικότητα και η υποκειμενική ανταπόκριση θεωρούνται ένα και το αυτό. Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η θεωρία gestalt, μεθοδολογικά, επεδίωξε μία ολοκλήρωση της φαινομενολογικής και πειραματικής αποτίμησης, διαδικασία που οδήγησε, γενικά, σε μια πειραματική φαινομενολογία (Μάτσακα και Μπάμπου, 2010).

³¹. Έτσι, προκύπτει η διαπίστωση ότι, μια *συμμετοχική διαδικασία σχεδίασης*, δεν ενδιαφέρεται τόσο για την ιστορική, όσο για την ψυχολογική καινοτομία. Παράλληλα δίνει εξ’ ορισμού ιδιαίτερη σημασία στην καταλληλότητα των καινοτόμων ιδεών καθώς αφενός στηρίζεται στους παραδοσιακούς ανθρώπους που γνωρίζουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο μια ιδέα μπορεί να εφαρμοστεί ή όχι, και αφετέρου δίνει ιδιαίτερη σημασία στο συγκεκριμένο πλαίσιο και στις κοινωνικο-τεχνικές αλληλεπιδράσεις και δυναμικές του. Είναι φανερό ότι η ιδέα της δημιουργικότητας, ως κοινωνική διεργασία, είναι εγγενής στο θεωρητικό πλαίσιο της *συμμετοχικής διαδικασίας σχεδίασης* (Warr & O’ Neill, 2005).

³². Κατά τον Guilford (1968), η ικανότητα σύνθεσης και ανάλυσης είναι χαρακτηριστικό του δημιουργικού ατόμου και αφορά στη δημιουργική σκέψη. Η δημιουργική σκέψη απαιτεί την οργάνωση των ιδεών σε ευρύτερα, πιο περιεκτικά, σχήματα. Εκτός από την συνθετική, υπάρχει και μια αναλυτική ικανότητα, καθώς οι συμβολικές δομές θα πρέπει να σπάσουν πριν τις δομήσουμε σε άλλες.

II. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Η εργασία αυτή επιχειρεί να επισημάνει και να διατυπώσει τους κανόνες 'κατασκευής', την τεχνοτροπία δόμησης καθώς και τη διαδικασία δημιουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Συνδυάζονται αρχές και έννοιες της γλωσσολογίας (γλωσσολογικός δομισμός) και της δομικής τυπολογίας με τα επιτεύγματα της χορολογικής και εθνοχορολογικής έρευνας. Έτσι, προσπαθεί να συσχετίσει και να συντονίσει την ορολογία αυτών των περιοχών για να χρησιμοποιήσει τις έννοιες και τις μεθόδους τους ως εργαλεία στην ανάλυση του ελληνικού παραδοσιακού χορού καθώς και στην κατανόηση και περιγραφή της δημιουργικής διαδικασίας που τον παράγει ή -πιο συγκεκριμένα- τον παρήγε σε παλαιότερες εποχές. Η ερμηνεία της διαδικασίας της δημιουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού επιχειρείται με βάση τις αναλυτικές κατηγορίες (αναλυτικά εργαλεία) αυτές της 'δημιουργικής σκέψης' και της 'δημιουργικότητας' δίνοντας έμφαση στο *δημιουργικό προϊόν* και το *δημιουργικό άτομο*. Αυτά μελετώνται υπό τους όρους των βασικών αρχών της μορφολογικής ψυχολογίας που αφορούν στους «νόμους της μορφής» και οι οποίοι -εν προκειμένω- φαίνεται να διέπουν την αντιληπτική οργάνωση του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή και να εμπρικλείουν τα ψυχικά του βιώματα και τις αντιληπτικές του δυνατότητες (εμπειρία, μάθηση, μνήμη και απομνημόνευση). Τα προαναφερόμενα διαπλέκονται με την έννοια της 'χορευτικότητας', δηλαδή με τον προσδιορισμό των κανόνων δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού που ρυθμίζουν τη χορογραφική του σύνθεση ή την 'κειμενική' (text) του διάσταση, τις μορφοσυντακτικές και εκφραστικές του ιδιότητες, οι οποίες θεωρούνται διαφορές που διακρίνουν το ελληνικό παραδοσιακό χορευτικό/κινητικό σύστημα από άλλες μορφές κινητικών συστημάτων που συναντώνται στην ανθρώπινη κινητική δραστηριότητα.

Με βάση τα παραπάνω, αντικείμενο μελέτης συνιστά η δομή και η μορφή του ελληνικού παραδοσιακού χορού καθώς και η τεχνοτροπία δόμησής του, προσεγγίζοντάς τον ως *φαινόμενο* και *προϊόν* της ανθρώπινης δημιουργικής σκέψης. Συνεπώς, η ανασκόπηση της βιβλιογραφίας διαμορφώνεται από επιλεγμένες δημοσιευμένες πηγές σχετικές με το θέμα της εργασίας και το αντικείμενο της έρευνας, δηλαδή από τη θεωρητική και αναλυτική πρακτική που ακολουθείται στην παρούσα εργασία.

Η βιβλιογραφική ανασκόπηση περιλαμβάνει την ανάλυση, αξιολόγηση και ενσωμάτωση της δημοσιευμένης βιβλιογραφίας και κινήθηκε στον εντοπισμό τόσο πρωτογενών όσο και δευτερογενών πηγών (Thomas & Nelson, 2003). Οι πρωτογενείς πηγές αφορούν στην άμεση πρόσβαση στα πρωτότυπα δημοσιεύματα που περιγράφουν γεγονότα ή αναφέρουν τα αποτελέσματα μιας έρευνας. Παρέχουν πρωτογενή πληροφόρηση που το περιεχόμενό της βασίζεται αποκλειστικά στο συγγραφέα και τα στοιχεία της δεν έχουν υποστεί επεξεργασία ή αξιολόγηση (Μπώκος, 2001). Οι δευτερογενείς πηγές αφορούν στα συγγράμματα άλλων συγγραφέων, οι οποίοι αξιολογούν τις πρωτογενείς πηγές και αναφέρονται σε αυτές (Thomas & Nelson, 2003). Δηλαδή, αφορούν δημοσιεύματα τα οποία βασίζονται στα επεξεργασμένα αποτελέσματα πρωτογενών δημοσιευμάτων και τα οποία -με κάποιο τρόπο- έχουν δεχτεί επεξεργασία ή έχουν τροποποιηθεί (Μπώκος, 2001).

Οι δευτερογενείς πηγές αποτέλεσαν αφενός την αφετηρία για την πληροφόρηση σχετικά με το θέμα και το σκοπό της εργασίας και, αφετέρου, βοήθησαν σε αυτή καθεαυτή την έρευνα (Thomas & Nelson, 2003)¹.

Προκειμένου να συγκεντρωθεί το απαραίτητο υλικό για τη βιβλιογραφική ανασκόπηση, έγιναν αναζητήσεις σε καταλόγους βιβλιοθηκών, βιβλιοθήκες πανεπιστημίων, βάσεις δεδομένων, καταλόγους μεγάλων εκδοτικών οίκων, μηχανές αναζήτησης στο διαδίκτυο, εγκυκλοπαιδικές εκδόσεις, ηλεκτρονικά επιστημονικά περιοδικά, ηλεκτρονικά βιβλία ή συγγράμματα, πρακτικά συνεδρίων, μεταπτυχιακές και διδακτορικές διατριβές, επιστημονικά περιοδικά, εφημερίδες, βιβλία, εγκυκλοπαιδικές εκδόσεις, λεξικά, κ.ά.

Με δεδομένη την ποικιλομορφία του βιβλιογραφικού υλικού πληροφόρησης, απαιτήθηκε η ταξινόμηση και η διευθέτησή του σε θεματικές ενότητες οι οποίες είναι:

α) Δομή, Μορφή, Τύπος

Κύριος σκοπός αυτού του υποκεφαλαίου είναι η ανασκόπηση ερευνών σχετικά με τις έννοιες «δομή», «μορφή» και «τύπος» και η σύνδεσή τους με τη σύγχρονη γλωσσολογία υπό τους όρους του γλωσσολογικού δομισμού καθώς και της συντακτικής και δομικής τυπολογίας. Επίσης, είναι η κριτική παρουσίαση του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιήθηκαν οι προαναφερόμενες έννοιες στην προσέγγιση και ανάλυση του λαϊκού παραδοσιακού χορού τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό.

β) Δημιουργικότητα

Κύριος σκοπός αυτού του υποκεφαλαίου είναι η ανασκόπηση ερευνών σε σχέση με την έννοια της δημιουργικότητας, την ανάδειξη της φύσης της και των χαρακτηριστικών των δημιουργικών ατόμων καθώς και την παρουσίαση του κύκλου της δημιουργικής διαδικασίας, όπως αναφέρονται στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία. Επί πλέον στοχεύει στην ανασκόπηση ερευνών που διαπραγματεύονται τις τέσσερις βασικές λειτουργίες του νου (πρόσληψη, μνήμη, συγκλίνουσα/κριτική σκέψη, αποκλίνουσα/δημιουργική σκέψη), που συνδέονται με το δημιουργικό άτομο και τη δημιουργική σκέψη και τέλος στη μεταφορά και χρήση των προαναφερόμενων σε έρευνες που αφορούν στο χορό και στον ελληνικό παραδοσιακό χορό.

γ) Θεωρία Gestalt ή Μορφολογική Ψυχολογία ή Ψυχολογία της Μορφής

Κύριος σκοπός αυτού του υποκεφαλαίου είναι η ανασκόπηση ερευνών σε σχέση με το θεωρητικό υπόβαθρο της θεωρίας Gestalt, η ανάδειξη των πειραματικών ερευνών που αφορούν στις λειτουργίες της οπτικής αντίληψης, της μάθησης και της σκέψης και κυρίως η επικέντρωση στις αρχές ή νόμους της Gestalt που αφορούν στην αντιληπτική οργάνωση, δηλαδή στην παραδοχή ότι η αντίληψη είναι αποτέλεσμα οργάνωσης των αισθητηριακών πληροφοριών με βάση οργανωτικές αρχές του εγκεφάλου (εγγύτητα, ομοιότητα, συμμετρία, κ.λπ.). Επί πλέον, έχει στόχο να αναδείξει τις μελέτες που χρησιμοποιούν το θεωρητικό υπόβαθρο της θεωρίας Gestalt, προκειμένου να διαπραγματευθούν τα δεδομένα τους δίνοντας έμφαση σε αυτές που αφορούν στο χορό.

2.1. Δομή, Μορφή, Τύπος

Τις τελευταίες δεκαετίες, παρατηρήθηκαν ποικίλες προσπάθειες επιστημονικής μελέτης του χορού, οι οποίες τέθηκαν κάτω από τη σκέπη τόσο των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών όσο και των φυσικών με θεματικές περιοχές που άπτονται ποικίλων κατευθύνσεων, οι οποίες οδήγησαν σε ουσιαστικές αναθεωρήσεις και ανακατατάξεις στην ανάγνωση και μελέτη του. Έτσι, με βάση τις διαφορές κατά καιρούς προσεγγίσεις του που συναντώνται στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία, και κυρίως υπό τους όρους των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών, συνοπτικά και περιγραφικά ο χορός ορίζεται ως πράξη νοηματική, συμβολική, αισθητική, κοινωνικά προσδιορισμένη και κωδικοποιημένη, που εκδηλώνεται δια μέσου της κινητικής και συμβολικής δραστηριότητας του σώματος. Πρόκειται για σύνθετη μορφή ανθρώπινης ενεργητικότητας και συμπεριφοράς, που εκφράζεται με ποικίλους, κατά περίπτωση, συνδυασμούς χωρο-χρονικών κινητικών σχημάτων και αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της συνολικής δομής ενός πολιτισμικού επικοινωνιακού συστήματος (Τυροβολά, 2013α).

Ωστόσο, ο χορός είναι πρωτίστως μορφή, δηλαδή, πραγματωμένη εικόνα, αισθητό αποτέλεσμα των τυπικών κανόνων δόμησης των μορφοσυντακτικών και εκφραστικών του στοιχείων και ιδιοτήτων, ο συνδυασμός των οποίων προσδιορίζει τις διακριτές διαφορές του σε σχέση με τις άλλες μορφές ή συστήματα κίνησης που συναντώνται στις ποικίλες άλλες, καθημερινές ή όχι, κινητικές ανθρώπινες δραστηριότητες (Τυροβολά, 2013α). Ο χορός δεν είναι κάτι άυλο και υπερβατικό, αλλά έχει υλική υπόσταση, δηλαδή έχει μορφή. Αυτή η μορφή μας φέρνει σε επαφή μαζί του και συνιστά τον πυρήνα της γνώσης μας για αυτόν (Τυροβολά, 2013α). Έτσι, με σημείο αναφοράς τη μορφή, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, ο χορός είναι ένα δομημένο σύνολο υλικοτεχνικών, μορφοσυντακτικών και σημασιολογικών δεδομένων, το οποίο οφείλει την ιδιαιτερότητα και σπουδαιότητά του στις σχέσεις, αλληλεξαρτήσεις και ιεραρχήσεις ανάμεσα στα συστατικά στοιχεία και τα διάφορα επίπεδα και μέρη του (Τυροβολά, 1994, 2001, 2010β, 2013α). Ιδιαιτερότητα, η οποία συναρτάται με την έννοια της «χορευτικότητας», δηλαδή με την έννοια της 'ανοικείωσης', χαρακτηριστικό γνώρισμα των ενδογενών μορφικών ιδιοτήτων του χορού (όπως π.χ. οι χορευτικές κινήσεις) και τη σχέση που συνάπτουν αυτές (οι ιδιότητες) με άλλες πολιτισμικές μορφές μέσα σε ένα δοσμένο πολιτισμικό πεδίο.² Αυτό σημαίνει ότι, η λειτουργία της 'ανοικείωσης', εκτός από τις μορφικές ιδιότητες που απαιτεί η έννοια της 'χορευτικότητας' σε ένα δοσμένο 'κείμενο' του χορού, εξαρτάται και από τη σχέση που εγκαθιδρύουν οι ιδιότητες αυτές για το 'κείμενο' του χορού μέσα σε ένα δοσμένο πολιτισμικό πεδίο (πρβλ. Μπένετ, 1983).

Η χορευτική μορφή αντιπροσωπεύει τη στιγμή της μορφοποίησης κάποιας πολιτισμικής αντικειμενοποίησης που σε κάθε δημιουργό/χορευτή αντιστοιχεί στο δικό του ψυχικό περιεχόμενο και τη δική του δυνατότητα έκφρασης (Τυροβολά, 2013α). Με άλλα λόγια, η χορευτική μορφή είναι η μορφή ενός κοινωνικού και ιστορικού περιεχομένου πραγματωμένη μέσα από την οργάνωση των υλικοτεχνικών, μορφοσυντακτικών και εκφραστικών της στοιχείων δεμένη αξεδιάλυτα μαζί τους. Αυτό στο μεθοδολογικό επίπεδο νοείται προς δύο κατευθύνσεις (Τυροβολά, 2013α; και πρβλ. Μπαχτίν, 1980):

α) Από την πλευρά του καθαρά αισθητικού αντικειμένου, δηλαδή των υλικοτεχνικών στοιχείων της χορευτικής μορφής και της άρθρωσής τους αξιολογικά προσανατολισμένων προς το περιεχόμενο και αναφερομένων σε αυτό το περιεχόμενο.

β) Από την πλευρά του συνόλου της υλικοτεχνικής βάσης που πραγματώνεται με τη συνολική σύνθεση του χορού και αφορά στη μελέτη της τεχνικής και της έκφρασης, δηλαδή της χορευτικής δομής και του χορευτικού ύφους. Σε αυτή την περίπτωση, η χορευτική μορφή για λόγους συστηματικούς μελετάται αφενός με βάση την ανάλυση των μορφικών δομών επιφάνειας -δηλαδή τα υλικοτεχνικά του συστατικά ή την υλικοτεχνική του βάση- και, αφετέρου, ερμηνεύεται ως χορευτική μορφή η οποία πραγματώνεται με αφετηρία τα υλικοτεχνικά συστατικά και τη βοήθειά τους, και ως προς αυτό, προσδιορίζεται από τον αισθητικό της στόχο αλλά και από τη φύση αυτών των υλικοτεχνικών συστατικών.

Παράλληλα, κάθε χορευτική μορφή έχει την αρχέτυπη μήτρα της, αυτήν που τη συνοψίζει αντιληπτικά, ως «ελάχιστο στερεότυπο», και τη δομεί στην αντίληψη του δημιουργού και του χρήστη μέσω μιας συνθετικής αφαιρετικής διαδικασίας (*Περιγραφή Εικόνας Πόλης, χ.χ.*). Στη διαμόρφωση της αρχέτυπης αυτής μήτρας φαίνεται ότι τον πρωτεύοντα ρόλο παίζει η οπτική αντίληψη, ίσως επειδή η όραση κυριαρχώντας στις υπόλοιπες αισθήσεις επιβάλλει το δικό της στοιχείο ως σημαντικότερο. Υπό αυτούς τους όρους φαίνεται ότι, η τεχνοτροπία δόμησης της χορευτικής φόρμας στον ελληνικό παραδοσιακό χορό συνδέεται με την αντιληπτική οργάνωση τόσο του δημιουργού όσο και του ακροατηρίου. Η οπτική αντίληψη είναι μια λειτουργία πληροφόρησης για τις δυνατότητες που προσφέρει το περιβάλλον. Επιλέγει και οργανώνει την εισερχόμενη πληροφορία. Για να το καταφέρει αυτό, καταφεύγει σε αναζήτηση νόμων οργάνωσης της μορφής, όπως π.χ. αναλογιών, επαναλήψεων και συμμετριών (Μάτσακα & Μπάμπου, 2010). Από την άλλη πλευρά, η αποδοχή και η αρέσκεια της μορφής είναι μια συγκινησιακή απόκριση που αναφέρεται στην αισθητική ικανοποίηση Ένας από τους παράγοντες που προσδιορίζει την αποδοχή και την αρέσκεια είναι η συνοχή. Συνοχή, είναι η καλή διάρθρωση των στοιχείων που εξασφαλίζεται με τη συνεπή εφαρμογή των οργανωτικών νόμων που χαρακτηρίζουν τις χορευτικές μορφές ώστε να αναγνωρίζονται ως ενιαία σύνθεση και όχι ως παράθεση ασυσχέτιστων πραγμάτων/στοιχείων.

Από τα παραπάνω διαφαίνεται ότι η έννοια του χορού είναι ρευστή και κάθε ερευνητής ή κάθε εποχή τον προσδιορίζει με τα δικά της ιστορικά, κοινωνικά και πολιτιστικά συμφραζόμενα. Έτσι, στο χώρο του χορού διαμορφώνονται διαφορετικές και ποικίλες θεωρητικές προσεγγίσεις που αναλύουν και ερμηνεύουν τις χορογραφικές συνθέσεις ή το χορό με τα δικά τους αξιώματα. Σκοπός αυτού του υποκεφαλαίου είναι η κριτική παρουσίαση των θεωρητικών αναζητήσεων των δύο βασικών «κειμενοκεντρικών» θεωριών της λογοτεχνίας,³ δηλαδή του ρώσικου φορμαλισμού (μορφολογίας) και του δομισμού, οι οποίες μεταφέρθηκαν στη μελέτη του λαϊκού παραδοσιακού χορού και καθόρισαν σε σημαντικό βαθμό την εμφάνιση και την εξέλιξη των σύγχρονων προσεγγίσεών του. Πολύ περισσότερο, εφόσον ο ρωσικός φορμαλισμός και ο δομισμός, ιδιαίτερα προς την πλευρά του γλωσσολογικού δομισμού, της γλωσσολογικής τυπολογίας και εξελικτικά του

μεταδομισμού και της σημειολογίας, από τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα έως και τις αρχές της δεκαετίας του 1990 έθεσαν τις βάσεις και διαμόρφωσαν τα αναλυτικά εργαλεία με τα οποία εργάστηκαν οι μεταγενέστεροι θεωρητικοί τόσο των λεκτικών (π.χ. λογοτεχνία, ποίηση) όσο και των 'μη λεκτικών' (π.χ. μουσική, παραδοσιακός χορός) πολιτισμικών μορφών.

2.1.1. Φορμαλισμός⁴

Η μορφή αποτελεί σημείο αναφοράς στενά συνυφασμένο με τη σύγχρονη κοινωνία, εφόσον 'συνέχει' την ιστορία της φιλοσοφίας, της αισθητικής και της τέχνης - τουλάχιστον δύο αιώνες- με τόσο άμεσο τρόπο που είναι αδύνατον να αμφισβητηθεί ο ρόλος της στη διαμόρφωσή τους. Παράλληλα, 'συνέχει' και την ιστορία του χορού όπου με δεδομένη τη σημασία της, η μορφή εκλαμβάνεται άλλοτε ως αυτονόητη και καθόλου προβληματική και, άλλοτε, ως πρόβλημα καθεαυτό, όπου η ενασχόληση με αυτήν αποκηρύσσεται ως αισθητισμός ή φορμαλισμός (Τυροβολά, 2013α). Είναι λοιπόν φυσικό, όταν κάποιος βρίσκεται αντιμέτωπος με αυτού του είδους τις ανταγωνιστικές πρακτικές να αισθάνεται διστακτικός σχετικά με ποια κατεύθυνση πρέπει να ακολουθήσει ως προς την ερμηνευτική ανάλυση και εξήγηση τόσο της έννοιας 'μορφή' όσο και της έννοιας 'φορμαλισμός'. Η διστακτικότητα εμφανίζεται εξαιτίας και ενός επί πλέον λόγου, αυτού της πολυσημίας των όρων, εφόσον ο 'φορμαλισμός' και η 'μορφή' χρησιμοποιούνται με πολλούς και ποικίλους τρόπους (Μαρκής, 1996; Τυροβολά, 2013α).

Για παράδειγμα, όπως επισημαίνει η Τυροβολά (2013α):

Για τους εκπροσώπους της υλιστικής κριτικής θεωρίας (υλιστές/μαρξιστές), η μορφή αποτελεί δράση και αντίδραση σε σχέση με κάτι υλικά υπαρκτό, ενώ για τον ιστορικό, η μορφή δρα και αντιδρά στην ιστορική εξέλιξη ως συνέχιση, κλιμάκωση ή μεταβολή μιας προηγούμενης μορφής ή ως αντιπρόταση προς αυτήν. Για τους ιδεαλιστές εκπροσώπους τους φορμαλισμού, η μορφή εκφράζει κάτι πέρα από αυτήν την ίδια σε επίπεδο υπερβάσεων και αφαιρέσεων, ενώ για τους εκπροσώπους του λειτουργισμού, η μορφή απορρέει με ποικίλους τρόπους από την αναγκαιότητα, τη Φύση και τους νόμους της ή από τη χρηστικότητα της σε πλεοναστικό βαθμό, που αγγίζει τα όρια της μηχανιστικής της εξήγησης. Αυτός είναι και ο λόγος που ο όρος λειτουργία στην τέχνη συνδέεται με καθαρά καλλιτεχνικούς στόχους. Για τους λειτουργιστές, κάθε συστατικό της καλλιτεχνικής μορφής είναι λειτουργικό, άρα φορτισμένο με κάποιο σκοπό και καθορίζεται από την ανάγκη να αποδοθούν 'απτικές αξίες'. Κατά αυτούς, οι 'απτές' ή 'απτικές ιδιότητες' συνιστούν την ουσία της τέχνης, της οποίας η αξία διαφαίνεται στη λειτουργία του κάθε έργου τέχνης καθώς πλησιάζει τον καλλιτεχνικό στόχο (σελ. 114-115).

Στο φορμαλισμό, η μορφή αποτελεί το κέντρο του ενδιαφέροντος και η ανάλυση της εμφανίζεται ως 'αυτοσκοπός'. Στη σύγχρονη φιλοσοφία -σε μία γενική οπτική- ο διαχωρισμός των διαφορετικών προσεγγίσεων του φορμαλισμού μπορεί να γίνει με βάση τις ακόλουθες τάσεις (Μαρκής, 1996; Τυροβολά, 2013α): α) το

μαθηματικό φορμαλισμό⁵, β) το λογικο-γλωσσολογικό φορμαλισμό⁶, γ) το δομο-γλωσσολογικό φορμαλισμό, δ) το γνωσιο-θεωρητικό φορμαλισμό, ε) τον πρακτικο-φιλοσοφικό φορμαλισμό και στ) τον αισθητικό φορμαλισμό.

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι, όλες αυτές οι τάσεις δηλώνουν εμμέσως πλην σαφώς την ύπαρξη κοινών χαρακτηριστικών του φορμαλισμού που μπορούν να εκτεθούν κατά 'ιδεοτυπική οπτική' των ιστορικών δεδομένων, εφόσον είναι γεγονός ότι η φιλοσοφία των Μαθηματικών, της Λογικής και της Αισθητικής προϋποθέτουν ένα ορισμένο φιλοσοφικό υπόβαθρο (Μαρκής, 1996). Ορισμένες από αυτές, μεμονωμένα ή συνδυαστικά μεταφέρθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν στη μελέτη του λαϊκού παραδοσιακού χορού και εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα στην ανάλυση της δομής και μορφής του. Συνεπώς, το ερώτημα που τίθεται στην προκειμένη περίπτωση είναι «ποια φιλοσοφική θεωρία ή μέθοδος ανάλυσης αποτελεί τη βάση της μελέτης και της ανάλυσης της χορευτικής δομής και μορφής;». Η απάντηση είναι ότι οι κατηγορίες που χρησιμοποιήθηκαν γενικότερα, στη μελέτη και ανάλυση του λαϊκού παραδοσιακού χορού και, ειδικότερα, του ελληνικού παραδοσιακού χορού είναι αυτές του λογικο-γλωσσολογικού, του δομο-γλωσσολογικού, του αισθητικού και του μαθηματικού φορμαλισμού.

Ένα δεύτερο ερώτημα που τίθεται είναι «πώς φτάσαμε επιστημονικά έως εδώ;». Η απάντηση είναι ότι στο εξειδικευμένο πλαίσιο του λαϊκού παραδοσιακού χορού, η ενασχόληση με τη μελέτη της χορευτικής δομής και μορφής έχει ως θεωρητικό υπόβαθρο τις θεωρίες: α) του φορμαλισμού, β) του ρωσικού φορμαλισμού, γ) του δομισμού και, επακόλουθα, δ) του γλωσσολογικού δομισμού και της ε) γλωσσολογικής τυπολογίας, που στηρίζονται στη λογική του μαθηματικού φορμαλισμού (Τυροβολά, 2016). Τα ρεύματα αυτά στηρίχθηκαν στις *γλωσσολογικές θεωρίες* και προσπάθησαν να αναλύσουν και να ερμηνεύσουν τα λαογραφικά φαινόμενα -ένα εκ των οποίων είναι ο λαϊκός παραδοσιακός χορός- ανάγοντάς τα στα *συμβολικά γλωσσικά συστήματα*.

Η συνάντηση της δομικής γλωσσολογίας και της γλωσσολογικής τυπολογίας με το χώρο μελέτης των λαογραφικών φαινομένων έγινε αρχικά μέσω του έργου των Ρώσων φορμαλιστών και ακολούθως από το έργο των γλωσσολόγων της γλωσσολογικής «Σχολής της Πράγας» (ανατολικο-ευρωπαϊκός δομισμός), που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διάδοση και εδραίωση της δομο-φορμαλιστικής ή δομο-μορφολογικής οπτικής στην Ευρώπη (Τυροβολά, 2016). Έτσι, συνεχιστές του φορμαλισμού θεωρούνται οι Τσέχοι δομιστές της γλωσσολογικής «Σχολής της Πράγας» στην οποία πρωταγωνιστικό και κυρίαρχο ρόλο έχει ο Jakobson, ο οποίος αποτελεί τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στο φορμαλισμό και το σύγχρονο δομισμό (Eagleton, [1983]1989).

2.1.2. Ο ρωσικός φορμαλισμός (ρωσική μορφολογική σχολή) και η γλωσσολογική «Σχολή της Πράγας»

Κατά την πρώτη με δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα αναπτύχθηκε στη Ρωσία από ομάδες εργασίας Ρώσων ποιητών, γλωσσολόγων, λαογράφων, φιλοσόφων και κριτικών της τέχνης η «σχολή του φορμαλισμού» που εισήγαγε -μέσω της χρήσης

της φορμαλιστικής μεθόδου- τη γλωσσολογική και τυπολογική ανάλυση των καλλιτεχνικών φαινομένων. Έτσι, ο ρωσικός φορμαλισμός αποτέλεσε ένα εντελώς διαφορετικό μοντέλο από αυτό της Δύσης, κυρίως από την άποψη της γένεσης και της μεθοδολογίας. Το μοντέλο αυτό δεν βασίστηκε μόνο στις τεχνοκριτικές αντιλήψεις αλλά προσανατολίστηκε προς τη γλωσσολογία⁷, στρέφοντας τη θεωρία της λογοτεχνίας και γενικότερα της τέχνης προς νέους χώρους (Τυροβολά, 2003, 2010β, 2013α). Στο πλαίσιο του ρωσικού φορμαλισμού, η φορμαλιστική μέθοδος συνέστησε νέα θεωρητική αντίληψη στην επιστήμη της λογοτεχνίας και της τέχνης. Εξέτασε την τυπολογία των λογοτεχνικών ειδών και ανέλυσε τα δομικά χαρακτηριστικά τους με στόχο την ταξινόμησή τους σε τύπους, εδραιώνοντας με αυτό τον τρόπο την άποψη για την καλλιτεχνική μορφή ως κατηγορία που καθορίζει την ιδιομορφία της λογοτεχνίας και της τέχνης και είναι ικανή για αυτοανάπτυξη (Τυροβολά, 2013α).

Οι πρώτες μορφολογικές μελέτες στη Ρωσία προκάλεσαν πραγματική επανάσταση στο χώρο της τέχνης. Οι μελέτες αυτές ανήκουν στο γενικότερο κίνημα του «φορμαλισμού» ή «πρώιμου δομισμού» και καθόρισαν βάσει του περιεχομένου τους, τους δύο κύκλους των Ρώσων φορμαλιστών:

α) Την εταιρεία μελέτης της θεωρίας της ποιητικής γλώσσας στην Πετρούπολη με εκπροσώπους τους Boris Ejchenbaum, Viktor Sklovskij και Jurij Tynjanov.

β) Το γλωσσολογικό κύκλο της Μόσχας με εκπροσώπους τους Roman Jakobson, Pëtr Bogatyřev και Grigorij Vinokur.

Θετικό στοιχείο στις εργασίες των εκπροσώπων του φορμαλισμού στη Ρωσία - μεταξύ των οποίων αναφέρονται οι Jakobson, Tynjanov, Shklovskij, Ejchenbaum, Propp, Poljvanov, Vinogradov, Brik, Tomachevskij, Bakhtin, καθώς και οι Eisenstein, Majiakovsky κ.ά.- υπήρξε η μελέτη πολλών νέων προβλημάτων, τα οποία αφορούσαν στη μορφή του γλωσσικού ύφους (Tynjanov, Ejchenbaum, Vinogradov, Bakhtin), στο ρυθμό (Brik, Tomachevskij), στο μέτρο και στη σύνθεση του στίχου (Zirmounskij), στην αμοιβαία σχέση της σημασίας και της δομής του στίχου (Tynjanov), στη συστηματική περιγραφή και ανάλυση του μαγικού παραμυθιού (Propp), στην απαγγελία και ακουστική πλευρά του καλλιτεχνικού λόγου (Bernstein), στην προβολή της «θεωρίας του διανοητικού κινηματογράφου», ως σύνθεση τέχνης και επιστήμης (Eisenstein) κ.ά. (Τυροβολά, 2013γ). Παράλληλα, προβλήθηκαν ιδέες και διατυπώθηκαν μεθοδολογικές προτάσεις, που μεταγενέστερα έγιναν επίκαιρες, ιδιαίτερα κατά την ανάπτυξη της δομικής ποίησης, της θεωρητικής πληροφορίας, της μηχανικής μετάφρασης και της σημειολογίας (Τυροβολά, 2010β, 2013β).

Η διαφορετικότητα του ρωσικού φορμαλισμού σε σχέση με το φορμαλισμό της Δύσης έγκειται στο γεγονός ότι δεν εξέτασε το ατομικό λογοτεχνικό έργο βάσει των αρχών της παραδοσιακής κριτικής, αλλά ερεύνησε τις δομές διήγησης, του ύφους, του ρυθμού, του φωνισμού και τις σχέσεις με την κοινωνία (Tynjanov, Volochjnov) και την ιστορία (Tynjanov, Propp, Shklovskij). Γενικότερα, οι υποστηρικτές και εκπρόσωποι του ρωσικού φορμαλισμού εξέτασαν όλο το πλέγμα της ανθρώπινης δραστηριότητας την οποία διέκριναν στις παρακάτω κατηγορίες:

α) στην πρακτική, β) στη θεωρητική, γ) στη συμβολική και δ) στην αισθητική (Τυροβολά, 2013α).

Ο ρωσικός φορμαλισμός γνώρισε μεγάλη ανάπτυξη σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920, μέχρι ο Στάλιν να του επιβάλει την οριστική σιωπή (αρχές της δεκαετίας του 1930). Συγκεκριμένα, η γενική πολεμική κατά του φορμαλισμού και των φορμαλιστών μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση στη Ρωσία, οδήγησε στη μετανάστευση -κυρίως στην Τσεχοσλοβακία και Πολωνία- μεγάλο αριθμό γλωσσολόγων, λαογράφων, ιστορικών της τέχνης, μουσικολόγων, όπως π.χ. των Jakobson, Trubetzkoi, Mukaronskij κ.ά., που ίδρυσαν τη γλωσσολογική «Σχολή της Πράγας», μεταλαμπαδεύοντας το έργο των Ρώσων φορμαλιστών στη Δύση. Σημαντικό ρόλο προς αυτή την κατεύθυνση έπαιξαν οι γλωσσολογικές θεωρίες του Jakobson, αλλά κυρίως όταν δημοσιεύτηκαν τα κείμενα του Erlich (1955), με τίτλο «Russian formalism. History, doctrine», καθώς και όταν εκδόθηκαν από τον Todorov ([1965]1995), υπό μορφή συλλογής, τα πρωτότυπα κείμενα των Ρώσων φορμαλιστών με τον τίτλο «Theorie de la litteratur».

Παρά τον αφορισμό που δέχτηκαν οι Ρώσοι φορμαλιστές από τους οπαδούς της μαρξιστικής κριτικής θεωρίας, εντούτοις η συμβολή τους στην ανάλυση του λογοτεχνικού κειμένου αλλά και στη μεταγενέστερη ανάπτυξη του δομισμού και της σημειωτικής υπήρξε τεράστια. Κρίνοντας αντικειμενικά τις θεωρίες του φορμαλισμού και τη συμβολή των εκπροσώπων του στην ιστορία της τέχνης και την ανάπτυξη της επιστήμης της γλωσσολογίας, της θεωρίας του δομισμού και της σημειολογικής θεωρίας, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι, η συμβολή τους υπήρξε καθοριστική σε σχέση με τα παρακάτω θέματα (Τυροβολά, 2013α):

- Έθεσαν ως πρωταρχικότητα την ανάλυση και μελέτη της μορφής την οποία είδαν ως υλική εικόνα που προσλαμβάνουμε με τις αισθήσεις και ως αρχή της πράξης.
- Διευθέτησαν προβλήματα του ύφους, του ρυθμού, του μέτρου, της διαχρονικής φωνολογίας, της σύνδεσης των μορφικών στοιχείων και τεχνοτροπικών σχημάτων καθώς και της ιστορικο-καλλιτεχνικής θεώρησης της διαδοχής των καλλιτεχνικών ειδών.
- Πρόβαλαν μοντέλα ανάλυσης της μορφής εμβαθύνοντας στις εσωτερικές δομικές σχέσεις της μορφολογικής υφής, ως το πρώτο βήμα για την κοινωνική-ιστορική έρευνα της μορφής.
- Έθεσαν υπό αμφισβήτηση το αντικείμενο της παραδοσιακής αισθητικής στρεφόμενοι εναντίον της άποψης τόσο της συμβατικής αισθητικής όσο και της υλιστικής κριτικής θεωρίας που μέχρι τότε εκλάμβαναν το έργο τέχνης ως ‘άπαξ δια παντός’ παγιωμένη ύπαρξη που καθορίζεται μόνο από τις συνθήκες καταγωγής του.
- Ασχολήθηκαν με το θέμα της «λογοτεχνικότητας», δηλαδή με το πρόβλημα του προσδιορισμού εκείνων των μορφοσυντακτικών και εκφραστικών ιδιοτήτων του κειμένου οι οποίες θεωρούνται διαφορές που διακρίνουν τη λογοτεχνία και την ποίηση από άλλες μορφές καθημερινού γραπτού ή προφορικού λόγου.

- Ασχολήθηκαν με το θέμα της εκφραστικότητας, δηλαδή με το πρόβλημα του προσδιορισμού και της ανάδειξης εκείνων των μορφοσυντακτικών και εκφραστικών ιδιοτήτων και των σχέσεών τους, δηλαδή των εκφραστικών στοιχείων του έργου τέχνης (π.χ. λογοτεχνικού κειμένου, γλυπτού, πίνακα ζωγραφικής, χορογραφίας, κ.ά.), που ανταποκρίνονται στα μορφοσυντακτικά, και σημασιολογικά επίπεδα της δομής του και σχετίζονται με το ύφος.

- Ασχολήθηκαν με το θέμα του συστήματος και των στοιχείων του, δηλαδή με το πρόβλημα της μορφής και της λειτουργίας της, εφόσον στη φορμαλιστική οπτική το ζήτημα της 'καλλιτεχνικότητας' ('λογοτεχνικότητας') ενός έργου μπορεί να λυθεί σε σχέση με τη λειτουργία που επιτελεί. Οι φορμαλιστές με επιμονή στο συγχρονικό/διαχρονικό επίπεδο ανάλυσης του καλλιτεχνικού έργου -είτε ως μορφή λεκτικής επικοινωνίας είτε ως μορφή μη λεκτικής επικοινωνίας, και αντιμετωπίζοντάς το ως στατικό σύστημα κανόνων, όπως υφίσταται σε οποιαδήποτε χρονική στιγμή και επικεντρωμένοι στην ανάλυση της ιστορικής του αλλαγής και εξέλιξης- ασχολήθηκαν με τον τρόπο λειτουργίας των 'τεχνασμάτων' και των τεχνικών μέσα σε συγκεκριμένα έργα και όχι με την καταγωγή τους.

- Ασχολήθηκαν με το θέμα της «μεταφυσικής του κειμένου», στρεφόμενοι εναντίον της δοσμένης μια για πάντα υπόστασης του καλλιτεχνικού έργου με τον τρόπο που προβλήθηκε από τις συμβατικές ιδεαλιστικές θεωρίες. Με άλλα λόγια, επικεντρώθηκαν στις μεταβαλλόμενες λειτουργίες και τις σχέσεις μεταξύ των λογοτεχνικών κειμένων καθώς και των έργων τέχνης του ίδιου είδους και όχι πάνω σε ορισμένο και αμετάβλητο σύνολο κειμένων ή έργων.

Ωστόσο, το σημαντικότερο επίτευγμα των φορμαλιστών ήταν η επιμονή τους στο ξεκαθάρισμα από τη σκοπιά της κριτικής των κανόνων βάσει των οποίων μπορούσε να χαρακτηριστεί το οποιοδήποτε καλλιτεχνικό έργο, *έργο τέχνης*. Με σημείο αναφοράς τη λογοτεχνία τοποθέτησαν ενσυνείδητα τη λογοτεχνική κριτική σε καθαρά θεωρητική βάση, ορίζοντας με αυστηρότητα το αντικείμενό της, δηλαδή τη λογοτεχνικότητα του λογοτεχνικού λόγου, και ανήγαγαν την αισθητική τους θεωρία σε επιστημονική αισθητική (Μπένετ, 1983). Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη μεταφορά του αισθητικού τους λόγου και στις άλλες μορφές τέχνης. Απορρίπτοντας κάθε απόπειρα ερμηνείας της ξεχωριστής ιδιότητας του καλλιτεχνικού έργου με αναφορές στην ικανότητα ή τη 'μεγαλοφυΐα' του δημιουργού που το δημιούργησε, στράφηκαν προς την εμπειρική λύση του προβλήματος της ιδιαιτερότητας των καλλιτεχνικών έργων, εξετάζοντας τις μορφικές ιδιότητες που διέπουν τις δομές τους (Τυροβολά, 2013α).

Παράλληλα, έθεσαν σε αμφισβήτηση τους προβληματισμούς της θεωρίας της αντανάκλασης και είδαν τις καλλιτεχνικές μορφές ως μία σημειωτική διαμεσολάβηση της πραγματικότητας (Μπένετ, 1983). Με άλλα λόγια, είδαν τα καλλιτεχνικά έργα ως μορφές πρακτικής σημασιοδότησης της πραγματικότητας, ως διεργασίες και όχι ως αντικείμενα. Κατά τον Macherey (1977), «...ουδέποτε τα έργα τέχνης παράγονται μία και καλή [...]. Υπόκεινται σε συνεχή αναπαραγωγή [...]. Στην πραγματικότητα βρίσκουν την ταυτότητα και το περιεχόμενό τους μόνο στη διαδικασία μετασχηματισμού [...]. Δεν υπάρχει αιώνια τέχνη, ούτε αιώνια και αμετακίνητα καλλιτεχνικά έργα...» (σελ. 45).

Υπό αυτούς του όρους, η θεωρία τους δεν στηρίχτηκε μόνο στη μελέτη ενός ορισμένου και αμετάβλητου αριθμού καλλιτεχνικών έργων του ίδιου είδους, αλλά στηρίχτηκε στις μεταβαλλόμενες λειτουργίες και σχέσεις μεταξύ αυτών των καλλιτεχνικών έργων (Τυροβολά, 2013α). Συνεπώς, μελέτησαν τα καλλιτεχνικά έργα και τα πολιτισμικά προϊόντα ως ιστορικά μεταβαλλόμενες οντότητες, που παράγουν διαφορετικά 'αποτελέσματα', καθώς κατά την ιστορική/εξελικτική τους διαδρομή υποβάλλονται σε διαφορετικές προσδιοριστικές συνθήκες (Μπένετ, 1983). Προς αυτή την κατεύθυνση σημαντικότερη είναι η προσφορά του Προπ ([1987]1991), ο οποίος εφάρμοσε το αναλογικό μοντέλο και είδε τα κείμενα των μαγικών παραμυθιών όχι ως αθροιστικό σύνολο, αλλά ως ενιαίο σώμα, ως σύστημα, του οποίου τα τμήματα είναι διατεταγμένα ιεραρχικά, δηλαδή συνιστούν «σύστημα τεχνασμάτων».

Οι αδιαμφισβήτητοι λόγοι που συνέβαλαν σε μία διαφορετική οπτική προσέγγισης τόσο της λογοτεχνίας όσο και των άλλων ειδών του πεζού λόγου ή της ποίησης με τις αντίστοιχες προεκτάσεις τους και προς άλλα είδη της τέχνης καθώς και γενικότερα στα πολιτισμικά φαινόμενα, αφορούν στην καθοριστική προσφορά του Bakhtin.⁸ Ωστόσο, αυτή η στροφή προς την πληρέστερη θεωρία του Bakhtin που ερμηνεύει τα ειδοποιά μορφικά χαρακτηριστικά του έργου ως προϊόντα μιας ξεχωριστής ιστορικά και υλιστικά οριζόμενης πρακτικής της 'γραφής' και όχι ως εκφάνσεις αμετάβλητων και μοναδικών αισθητικών ιδιοτήτων, οφείλεται στην κριτική παρέμβαση των φορμαλιστών. Σύμφωνα με τον Μπένετ (1983):

Μολονότι τα επιτεύγματα αυτά αντανακλούν μία διαρκή κριτική του έργου των φορμαλιστών και των προϋποθέσεων πάνω στις οποίες στηρίζεται η ανάλυση του έργου -από τον Bakhtin- είναι εξίσου φανερό ότι χωρίς την κριτική παρέμβαση των φορμαλιστών αυτά τα βήματα «προς τα εμπρός» δεν θα είχαν γίνει ποτέ [...]. Εάν το έργο του Bakhtin χαράσσει και κατέχει μια θεωρητική περιοχή που βρίσκεται πέρα από το φορμαλισμό, η περιοχή αυτή δεν μπορούσε να δημιουργηθεί παρά μόνο με εργασίες μέσω του φορμαλισμού... (σελ. 114).

2.1.3. Μορφολογική προσέγγιση και φορμαλισμός

Ο όρος «Μορφολογία» εισήχθη για πρώτη φορά το 1817 από τον Γερμανό στοχαστή, ποιητή και φυσιοδίφη Goethe, ο οποίος τον χρησιμοποίησε για να προσδιορίσει τις αιτίες του μετασχηματισμού και της μεταμόρφωσης των οργάνων των φυτών. Στην πορεία, αποτέλεσε τον εξειδικευμένο μεθοδολογικό χαρακτηρισμό ποικίλων ειδών της τέχνης, όπως π.χ. της μουσικής, ενώ στη λαογραφία και την κριτική της λογοτεχνίας εισήχθη το 1928 με το έργο του Ρώσου λαογράφου Βλαντιμίρ Προπ, *Μορφολογία του Παραμυθιού*, ο οποίος ενδιαφέρθηκε κυρίως για τις νόρμες, δηλαδή τους τύπους και τους κανόνες που διέπουν τις αφηγηματικές δομές.

Για τον Προπ ([1987]1991), η Μορφολογία δεν υπήρξε αυτοσκοπός όπως στους φορμαλιστές που είχαν στόχο την παρουσίαση των μορφών παραμυθικής αφήγησης. Στόχος του ήταν η ανακάλυψη της δημιουργικής διαδικασίας στην

παραμυθική αφήγηση και η ιστορική εξήγηση της δομικής του ενότητας μέσα από την ανάλυση της ιδιαιτερότητας της δόμησης του μαγικού παραμυθιού. Παράλληλα, έδωσε άλλη διάσταση στη μορφολογική προσέγγιση και οριοθέτησε τη διαφορά της σε σχέση με το φορμαλισμό και τις τεχνοκριτικές αντιλήψεις της Δύσης για την καλλιτεχνική μορφή καθώς και τον ανθρωπολογικό δομισμό του Levi-Strauss που βασίζονταν σε μία ιδιαίτερη χρήση της θεωρίας του δομισμού (Τυροβολά, 2013α). Η πραγματική σημασία της επιστημονικής ανακάλυψης του Προπ -όπως συχνά συμβαίνει με καινοτόμες ιδέες ή μορφές- δεν φάνηκε αμέσως παρά μόνο όταν εμφανίστηκε ο δομισμός (δομική μέθοδος) στη γλωσσολογία και την ανθρωπολογία. Σήμερα, τόσο η μέθοδος όσο και η αποκρυστάλλωσή της στο έργο του Προπ, ανήκουν στη βασική βιβλιογραφία για τη λαογραφία, την ανθρωπολογία, την κριτική της λογοτεχνίας και τη φιλολογία.

Ο όρος «φορμαλισμός» στην πορεία ταυτίστηκε με τον όρο «μορφολογία», γεγονός στο οποίο συνετέλεσαν απόλυτα οι ίδιοι οι Ρώσοι φορμαλιστές. Οι τελευταίοι προκειμένου να αποφύγουν τον αποδιδόμενο σε αυτούς υποτιμητικό χαρακτηρισμό των όρων 'φορμαλισμός' και 'φορμαλιστής' που τους απέδιδαν οι υποστηρικτές της μαρξιστικής κριτικής, χρησιμοποίησαν τους όρους 'μορφολογία' (morfologiya) και 'διασαφηνιστής' ή 'εξειδικευτής' (spesificatory) αντίστοιχα (Erllich, 1955; Σκουτέρη-Διδασκάλου, 1985; Τυροβολά, 1994, 2010β, 2013α).⁹ Ωστόσο, σε αντίθεση με το φορμαλισμό που καλλιέργησε η φορμαλιστική αισθητική της Δύσης μέσω της νεωτερικότητας και του μοντερνισμού και περιορίστηκε στην 'καθαρή αισθητική φόρμα', η μορφολογική προσέγγιση αντιμετώπισε τη μορφή ως ζωντανό μέσο επικοινωνίας σε ιστορική προοπτική. Με άλλα λόγια, την αντιμετώπισε ως κοινωνικό εργαλείο και τοποθέτησε σε συστηματικό επίπεδο την ανάλυσή της ως το πρώτο στάδιο για την απώτερη ερμηνεία της σε σχέση και με άλλους παράγοντες, όπως π.χ. την κοινωνία, την ιστορία, την ιδεολογία, τον καλλιτέχνη, κ.ά. Στη βάση αυτή ανέλυσε και επισήμανε:

- Την εξωτερική μορφή.
- Τις ιδιότητες σχηματισμού της μορφής (μορφοποίηση), οι οποίες αιτιολογούν τη συγκεκριμένη μορφή. Συνεπώς, αναφέρεται στις ιδιότητες ή τον χαρακτήρα της διαδικασίας μορφοποίησης (τελειωμένης/πραγματωμένης μορφής).

Πρόκειται για μέθοδο που δηλώνει τις ιδιότητες ή τον χαρακτήρα της διαδικασίας μορφοποίησης και προβάλλει τη διττή σημασία της έννοιας μορφή, όπου διαπιστώνεται ταυτόχρονα τόσο η στατική όσο και η δυναμική της αντίληψη. Η στατική αντίληψη της μορφής αφορά στον αισθητισμό της. Η δυναμική αντίληψη της μορφής είναι άμεσα συνυφασμένη με τη μορφολογική προσέγγιση και ταυτίζεται με τη λογική του δομισμού, εφόσον η κύρια έμφαση δίνεται στις 'βαθείς δομές' των οποίων οι παραλλαγές, ετερομορφίες, συγγένειες ή μεταπλάσεις είναι οι εξωτερικές πραγματωμένες μορφές δηλαδή οι μετασχηματισμοί των δομών (Τυροβολά, 1994, 2001; 2003, 2013α; Τυγονόλα, 2008). Μέσω λοιπόν της μορφολογικής προσέγγισης και με αφετηρία την εξωτερική μορφή επισημαίνονται οι εσωτερικές/δομικές σχέσεις που παραμένουν αμετάβλητες παρά τη μεταβολή των στοιχείων με τις οποίες συνδέονται. Στο σημείο αυτό πρέπει να διευκρινισθεί,

ότι η μορφολογική προσέγγιση ξεπερνώντας τα όρια των ‘βαθιών αμετάβλητων δομών’, όπως προβλήθηκαν από τον ανθρωπολογικό δομισμό του Levi-Strauss, και βασιζόμενη στην ανάλυση οποιονδήποτε δομών με την έννοια των εσωτερικών διευθετήσεων των στοιχείων, τμημάτων και μερών ενός ή περισσότερων ίδιων ως προς το είδος καλλιτεχνικών έργων ή πολιτισμικών φαινομένων μπορεί, μέσα από συγκρίσεις, να συμβάλλει στη διαπίστωση των γενετικών ή παραγώγων σχημάτων τους με την έννοια του γένους ή των ειδών καθώς και της υφολογίας τους (Τυροβολά, 2013α).

Η ανάλυση είναι κατά βάση συγχρονική και αναζητά μέσα από τις εξωτερικές μορφές (τελειωμένες μορφές) να ανακαλύψει τις εσωτερικές -τυπικές και αμετάβλητες- σχέσεις, δηλαδή τις δομικές σχέσεις. Άρα μιλάμε για τη δομική άποψη στη μορφολογική προσέγγιση.

Η δομική διάσταση στη μορφολογική προσέγγιση εκτίθεται συνοπτικά στη θέση που πρόβαλε ο Trotsky (1982), σύμφωνα με τον οποίο «ένα έργο τέχνης μπορεί να κριθεί μόνο με τους δικούς του νόμους, δηλαδή τους νόμους της τέχνης» (στην Τυροβολά, 2013α). Η θέση του Trotsky έρχεται πολύ κοντά στη θέση του Jakobson ([1975]1981), ο οποίος αναφερόμενος στη λογοτεχνία διευκρίνισε ότι, «...αντικείμενο της λογοτεχνικής κριτικής, της φιλολογίας, δεν είναι η λογοτεχνία στο σύνολό της, αλλά η λογοτεχνικότητα, δηλαδή αυτό που προσδιορίζει ένα έργο ως έργο τέχνης, δηλαδή ως λογοτεχνία...» (σελ. 175). Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η αναζήτηση των δομικών διακριτικών χαρακτηριστικών μέσω της μορφολογικής προσέγγισης ανιχνεύονται στην ίδια τη δημιουργία, δηλαδή στο ίδιο το δημιούργημα, ως τελειωμένο προϊόν, ως πραγματωμένη μορφή, ανεξάρτητα από την κοινωνία, την ιστορία, το δημιουργό και τις συνθήκες δημιουργίας.

Αυτός ήταν και ένας από τους βασικούς λόγους της πολεμικής και της αμφισβήτησης που υπέστησαν οι φορμαλιστές από τους υποστηρικτές της μαρξιστικής κριτικής θεωρίας. Ο Jakobson (οπ. αναφ. στο Brewster, 1974) προσπάθησε να διορθώσει αναδρομικά τις λαθεμένες εντυπώσεις σχετικά με το φορμαλισμό, υποστηρίζοντας ότι:

Ούτε εγώ ούτε οι Τυνηjanof και Mucarofskij (Ρώσοι φορμαλιστές), διακηρύξαμε ποτέ ότι η τέχνη είναι αυτάρκης. Αντίθετα, δείξαμε ότι η τέχνη είναι μέρος του κοινωνικού οικοδομήματος, ένα συστατικό σε συνάρτηση με άλλα [...]. Αυτό που υπογραμμίσαμε και εξακολουθούμε να υπογραμμίζουμε δεν είναι η απομόνωση της τέχνης, αλλά η αυτονομία της αισθητικής λειτουργίας... (σελ. 86).

Είναι γεγονός, ότι παρά την πολεμική και την αμφισβήτηση που υπέστησαν οι φορμαλιστές -κυρίως από τους οπαδούς της μαρξιστικής κριτικής θεωρίας- δεν υποστήριξαν ποτέ ότι τα λογοτεχνικά έργα υπάρχουν σε ένα ανιστορικό κενό. Απλά, υποστήριξαν ότι τα οργανωτικά χαρακτηριστικά που ξεχωρίζουν τα λογοτεχνικά ή καλλιτεχνικά έργα και καθορίζουν τη λογοτεχνικότητα ή την καλλιτεχνικότητά τους δεν είναι απαραίτητο να υπαχθούν υποχρεωτικά σε οικονομικές, κοινωνικές και ιστορικές θεωρήσεις (Μπένετ, 1983). Συνεπώς, την αυτόνομη και αυτοαναφορική φύση των λογοτεχνικών ή καλλιτεχνικών έργων τη

θεωρούσαν προϊόν των αντικειμενικών ιδιοτήτων των ίδιων των έργων (Μπένετ, 1983).

Ο φορμαλισμός κατηγορήθηκε για την εμμονή του στη μορφή αλλά τελικά η μεγάλη του προσφορά τόσο στη λογοτεχνία (αισθητική) όσο και σε άλλα πολιτισμικά αντικείμενα ή καλλιτεχνικά έργα είναι ο ίδιος ο φορμαλισμός. Μολονότι δεν αποτέλεσε μία ενιαία θεωρία και συγκέντρωσε κάτω από την ομπρέλα του πολλούς διαφορετικούς θεωρητικούς της λογοτεχνίας και της τέχνης, εντούτοις επικεντρώθηκε σε βασικά ζητήματα λογοτεχνικής (αισθητικής) κριτικής, άνοιξε νέους δρόμους στη λογοτεχνική (αισθητική) έρευνα, πλούτισε τις γνώσεις για τα τεχνικά ζητήματα της λογοτεχνίας και προσέδωσε επιστημονικό χαρακτήρα στη μελέτη της λογοτεχνίας, κάτι που μέχρι τότε ήταν άγνωστο και αδιανόητο. Η σύγχρονη λογοτεχνική (αισθητική) κριτική απηχεί -σε σημαντικό βαθμό- ιδέες, αντιλήψεις και σκέψεις των εκπροσώπων του ακόμη και σήμερα. Θα μπορούσαμε να πούμε μετά βεβαιότητας ότι, όχι μόνο, εφόσον οι επιδράσεις των δομο-γλωσσολόγων φορμαλιστών και των θεωριών που αναπτύχθηκαν στους κόλπους του ρωσικού φορμαλισμού και της γλωσσολογικής «Σχολής της Πράγας» επηρέασαν τις προσεγγίσεις τόσο στη μουσική και τη λαογραφία όσο και στο λαϊκό παραδοσιακό χορό και εξακολουθούν να τις επηρεάζουν μέχρι σήμερα.

Όπως ειπώθηκε, συνεχιστές του φορμαλισμού θεωρούνται οι Τσέχοι δομιστές της γλωσσολογικής «Σχολής της Πράγας» στην οποία πρωταγωνιστικό και κυρίαρχο ρόλο έχει ο Jakobson, ο οποίος προέρχεται από τον γλωσσολογικό κύκλο της Μόσχας και αποτελεί τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στον φορμαλισμό και στο σύγχρονο δομισμό (Eagleton, [1983]1989).

2.1.4. Δομισμός

Με αφετηρία την αρχική γλωσσολογική θεωρία, η ευρύτερη προσέγγιση του δομισμού στις κοινωνικές επιστήμες βρίσκει εφαρμογή σε ένα ευρύ πεδίο που διατρέχει σχεδόν όλο το γνωστικό φάσμα. Έτσι, εμφανίζεται ως μέθοδος κοινή όχι μόνο στο χώρο των κοινωνικών επιστημών αλλά και στο χώρο των θετικών επιστημών, όπως π.χ. τα μαθηματικά, τη φυσική, τη βιολογία, κ.ά. (Σκουτέρη-Διδασκάλου, 1985). Το βασικό αξίωμά του δομισμού είναι ότι κάτω από τις συνειδητές ανθρώπινες κατασκευές, άσχετα με το πεδίο τους, υπάρχουν ασυνείδητες δομές που αναπαράγουν τα διάφορα φαινόμενα, οι οποίες διέπονται από νόμους ισορροπίας, κοινούς για κάθε σύστημα που αποτελεί μέρος του φυσικού κόσμου. Σύμφωνα με το δομισμό, ο άνθρωπος πολιτισμός ερμηνεύεται στο πλαίσιο της σχέσης του με ένα σύστημα ή μια δομή και καθήκον του δομισμού είναι να ανακαλύψει τις δομές οι οποίες κατευθύνουν όλες τις ενέργειες και τις σκέψεις των ανθρώπων. Συνεπώς, ο δομισμός εντοπίζει και περιγράφει τις δομές και τις συμβάσεις των διαφόρων εκδηλώσεων και εκφάνσεων του πολιτισμού, όπως π.χ. κοινωνικές δομές, θεσμοί, κ.ά., αλλά και τη γλώσσα, το θέατρο, τη λογοτεχνία, το χορό, τη μουσική, κ.ά.

Η δομική ανάλυση αναπτύχθηκε γρηγορότερα και σταθερότερα στη γλωσσολογία από ότι στην ανθρωπολογία και τη λαογραφία. Αυτό κρίνεται φυσικό, εφόσον οι ρίζες του δομισμού ανιχνεύονται στη λογοτεχνική κριτική, στη

γλωσσολογία και στις αρχές του φορμαλισμού όπως προβλήθηκαν από τους γλωσσολόγους του γλωσσολογικού κύκλου της Μόσχας και της γλωσσολογικής «Σχολής της Πράγας» με κυριότερο εισηγητή τον Jakobson. Τις ιδέες του Jakobson ανέπτυξε στην πορεία ο Saussure (1979), του οποίου το όνομα συνδέθηκε με το γλωσσολογικό δομισμό.¹⁰ Έτσι, στο πλαίσιο των κοινωνικών επιστημών ο ορισμός του δομισμού σχετίστηκε με τη θεωρία του Saussure για τη γλώσσα ως *σύστημα σημείων*. Η διάσταση αυτή οδήγησε εξελικτικά στην αντίληψη ότι όλα τα κοινωνικά φαινόμενα μπορούν να αντιμετωπιστούν ως συστήματα, ανάλογα με αυτό της γλώσσας, από την άποψη ότι είναι συστήματα σημείων. Δηλαδή, συνιστούν κώδικες για την ανταλλαγή κοινωνικών μηνυμάτων, άρα είναι συστήματα επικοινωνίας. Υπό αυτούς τους όρους, ο δομισμός στράφηκε προς την ανάπτυξη της *σημειολογίας* ή *σημειωτικής* (της «επιστήμης των σημείων»), η οποία κατά τον Saussure «βρίσκεται στην καρδιά της κοινωνικής ζωής».

Ο γλωσσολογικός δομισμός χρησιμοποιήθηκε στη μελέτη της γλώσσας καθώς και στη λογοτεχνία σε μια προσπάθεια να εφαρμοστούν στο χώρο της λογοτεχνίας οι απόψεις του Saussure. Ωστόσο, είναι πολύ δύσκολο να βρεθεί η κοινή συνιστώσα όλων των εκπροσώπων του δομισμού καθώς παρατηρούνται σημαντικές και αξιοσημείωτες διαφορές ανάμεσά τους, ιδιαίτερα μάλιστα όταν ο δομισμός εμφανίζεται ως συνέχεια του ρωσικού φορμαλισμού. Παρά ταύτα, οι κοινές συνιστώσες όλων είναι αφενός η μεγάλη έμφαση στη γλώσσα και αφετέρου, το γεγονός ότι στο πλαίσιο της λογοτεχνικής κριτικής δίνουν έμφαση στο σύστημα των συμβάσεων που επιτρέπουν την ύπαρξη της λογοτεχνίας ή των άλλων μορφών τέχνης, αποδίδοντας μικρή σημασία σε κριτικές προσεγγίσεις που διερευνούν το ρόλο του δημιουργού, της ιστορίας και της αναφορικότητας του κειμένου (Newton, 2013).

Ο ρωσικός φορμαλισμός και ο δομισμός είναι δύο διαφορετικές θεωρίες που τις ενώνουν δύο πολύ βασικά στοιχεία: α) αφενός, η εμμονή στα μορφικά στοιχεία του 'κειμένου' του (λογοτεχνικού ή καλλιτεχνικού) έργου, και, β) αφετέρου, η απόρριψη της ενασχόλησης με το δημιουργό και το περιβάλλον του, καθώς και των κοινωνικοοικονομικών, πολιτικών, ιδεολογικών, ιστορικών ή άλλων στοιχείων που βρίσκονται έξω από αυτό (Σκουτέρη-Διδασκάλου, 1985).

Από την άλλη πλευρά, παρατηρούνται μεταξύ τους και διαφορές εφόσον οι φορμαλιστικές θεωρίες ασχολήθηκαν περισσότερο με τα αφηρημένα μορφικά στοιχεία, ενώ οι δομιστικές θεωρίες έναξαν βαθύτερα και προσπάθησαν να βρουν τι κρύβεται κάτω από αυτά.¹¹ Οι φορμαλιστές προσπάθησαν να χρησιμοποιήσουν τη μορφή για να βρουν το νόημα και να ερμηνεύσουν το λογοτεχνικό ή το καλλιτεχνικό έργο, ενώ αντίθετα οι δομιστές δεν ενδιαφέρθηκαν να ερμηνεύσουν το έργο, αλλά, μόνο, να κατανοήσουν τις εσωτερικές σχέσεις που διέπουν το 'κείμενο' (Levi-Strauss, 1986; Γερακίνη, 2016). Δηλαδή, οι φορμαλιστές ασχολήθηκαν τόσο με το πρόβλημα της μορφής (κυρίως) και της δομής όσο και με το πρόβλημα της έκφρασης (ύφος). Αντίθετα οι δομιστές ασχολήθηκαν μόνο με το πρόβλημα της δομής και εισήγαγαν τη δομική ανάλυση στα πολιτισμικά φαινόμενα με τον περιορισμό τους στη λειτουργία της αναφοράς και τον αποκλεισμό της έκφρασης (ύφους) (Δημητρίου, 1978). Τέλος, οι φορμαλιστές περιόρισαν τις μελέτες τους σε συγκριμένα και λιγότερα έργα, ενώ οι δομιστές προσπάθησαν να

ανακαλύψουν τη δομή σε πολλά και διαφορετικά έργα, διεύρυνση που τους χάρισε ελευθερία σκέψεων αλλά και τη δυνατότητα να προσφέρουν νέες ιδέες τόσο στο χώρο της λογοτεχνίας και της τέχνης (Culler, 2000; Γερακίνη, 2016) όσο και ευρύτερα στη μελέτη των κοινωνικών φαινομένων. Παρά ταύτα, ο ρωσικός φορμαλισμός και ο δομισμός καθώς και η απορρέουσα από αυτούς σημειολογία, αποτέλεσαν συστήματα μεθόδων ανάλυσης τόσο των αισθητικών αντικειμένων και της τέχνης όσο και -εξελικτικά- όλων των πολιτισμικών φαινομένων.

Είναι προφανές ότι τόσο οι μορφολογικές/φορμαλιστικές θεωρίες όσο και οι δομικές κατέστησαν κυρίαρχη την έννοια της μορφής και της δομής, όπως την διατύπωσαν οι γλωσσολόγοι, θέτοντας σε δευτερεύουσα θέση οτιδήποτε σχετίζεται με το δημιουργό και τα κοινωνικά ή άλλα συμφραζόμενα. Με αυτό τον τρόπο έδωσαν έμφαση στη «γλωσσική» μορφή (είτε για τα λεκτικά, είτε για τα 'μη λεκτικά' φαινόμενα) που επέλεξε ο δημιουργός, ώστε το κοινό (αναγνώστης, ακροατής, παρατηρητής) να δει τις ήδη γνωστές φόρμες υπό το πρίσμα μιας νέας οπτικής. Η επίδραση που άσκησαν ήταν πολύ μεγάλη, εφόσον ακόμη και σήμερα στη μελέτη και στη διδασκαλία των ποικίλων πολιτισμικών προϊόντων και μορφών στο πλαίσιο της εκπαίδευσης κυριαρχούν σε πολύ μεγάλο βαθμό οι φορμαλιστικές προσεγγίσεις.

Οι επιδράσεις αυτές γίνονται ιδιαίτερα αντιληπτές στη μελέτη του λαϊκού παραδοσιακού χορού, εφόσον οι φορμαλιστικές και οι γλωσσολογικές θεωρίες των γλωσσολόγων της «Σχολής της Πράγας» καθώς και οι θεωρίες του δομισμού, του μεταδομισμού και της σημειολογίας δεν βρήκαν ανταπόκριση στη μελέτη των άλλων ειδών χορού, η μελέτη των οποίων επηρεάστηκε κυρίως από τις τεχνοκριτικές αντιλήψεις της Δύσης, τη θεωρία του Laban καθώς και τη φαινομενολογία (Τυροβολά, 2013β).

Ο λαϊκός παραδοσιακός χορός μπορεί να είναι πανάρχαιο και παγκόσμιο φαινόμενο, ωστόσο έχει σχετικά πρόσφατο επιστημονικό παρελθόν. Αυτό όμως δεν εμπόδισε τους θεωρητικούς του χορού να αναπτύξουν πολλές και ποικίλες μεθόδους προσέγγισης και ανάλυσης του ανάλογα με τις επί μέρους πλευρές του που επέλεξαν να μελετήσουν και την ανάλογη έμφαση που προσέδιδαν σε αυτές. Σε μία πολύ γενική οριοθέτηση αυτών των ποικίλων προσεγγίσεων -και μη συμπεριλαμβάνοντας τις φυσικές και γνωσιακές επιστήμες, τη νευροφυσιολογική έρευνα καθώς και τις θεωρίες μάθησης- μπορούμε να διακρίνουμε τρεις βασικές κατευθύνσεις που επηρέασαν και καθόρισαν το ζητούμενο στην επιστημονική του μελέτη και αφορούν κυρίως την προσέγγισή του ως πολιτισμικό φαινόμενο και πολιτισμικό προϊόν υπό τους όρους των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών (Τυροβολά, 2013β):

- Στις προσεγγίσεις που έχουν στόχο τη μελέτη των συμφραζομένων και ξεκινούν από άλλους επιστημονικούς κλάδους, εκτός χορού, όπως π.χ. την ιστορία, την ανθρωπολογία, την κοινωνιολογία, κ.ά., και στις οποίες ο χορός κατέχει δευτερεύουσα θέση.

- Στις προσεγγίσεις που έχουν ως βασικό σημείο εκκίνησης και αναφοράς το χορό, στις οποίες ο χορός συνιστά αναλυτικό εργαλείο και κατέχει πρωτεύουσα θέση.

- Στις προσεγγίσεις που ξεκινούν από το χορό, αλλά συμπεριλαμβάνουν θεωρίες και μεθόδους από το χώρο των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών και στις οποίες ο χορός κατέχει ισότιμη θέση με τα κοινωνικά ή άλλα συμφραζόμενα.

Οι πρώτες, σε γενικές γραμμές, ανταποκρίνονται στο *ερμηνευτικό* μοντέλο της «αμερικανικής ανθρωπολογικής σχολής», όπου το ζητούμενο είναι τα συμφραζόμενα και στις οποίες ο χορός συνιστά το *μέσο* ή το *είδος* προσέγγισης των συμφραζομένων (ερμηνεία του χορού).

Οι δεύτερες, ανταποκρίνονται στο *αναλυτικό* δομικο-μορφολογικό μοντέλο της «χορολογικής σχολής» (δομικο-μορφολογικής) της ανατολικής Ευρώπης το οποίο συνυπάρχει με τη θεωρία του Laban, αφορά στην ανάλυση της δομής και της μορφής του χορού σε συνάρτηση με τη σημειογραφία της χορευτικής κίνησης και την υφολογία, και στις οποίες ο χορός συνιστά *σκοπό* ή και *αυτοσκοπό* των ερευνητικών στόχων, όπου τα συμφραζόμενα είτε κατέχουν δευτερεύουσα θέση, είτε απουσιάζουν (ανάλυση του χορού).

Οι τρίτες, ανταποκρίνονται σε διεπιστημονικές έρευνες που προσπαθούν να συζεύξουν τη «χορολογική/μορφολογική» σχολή με την «ανθρωπολογική» και χρησιμοποιούν τόσο το *αναλυτικό* όσο και το *ερμηνευτικό* μοντέλο χρησιμοποιώντας το χορό ως *σκοπό* και *αναλυτικό εργαλείο*. Δηλαδή, χρησιμοποιούν τη σημειογραφία Laban καθώς και τη δομικο-μορφολογική μέθοδο για την ανάλυση του χορού και τις κοινωνικές ή ανθρωπολογικές θεωρίες για την ερμηνεία του, όπου τα συμφραζόμενα κατέχουν ισότιμη θέση (ανάλυση και ερμηνεία του χορού).

Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι, στην πρώτη περίπτωση, οι μεθοδολογικές προσεγγίσεις που χρησιμοποιούνται για την κατονόμηση και την ερμηνεία του χορού στηρίζονται στα θεωρητικά μοντέλα των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών, όπου ο χορός κατέχει δευτερεύουσα θέση. Στη δεύτερη και τρίτη περίπτωση, οι θεωρίες και οι μέθοδοι που χρησιμοποιούνται στηρίζονται στα θεωρητικά μοντέλα, τις μεθόδους και τις τεχνικές ανάλυσης καθεαυτού του χορού με τη συνεπικουρία και άλλων επιστημών, όπου ο χορός κατέχει πρωτεύουσα θέση.

Στην παρούσα ανασκόπηση θα ασχοληθούμε με εργασίες που αφορούν στη δεύτερη και τρίτη περίπτωση, και στις οποίες ο παραδοσιακός χορός μελετάται είτε ως καθεαυτό πολιτισμικό/χορευτικό προϊόν, είτε ως πολιτισμικό φαινόμενο και χορευτικό/πολιτισμικό προϊόν με τη συνεπικουρία και άλλων επιστημών και οι οποίες χρησιμοποιούν για τη σημειογραφία και την ανάλυση της δομής και μορφής του τη σημειογραφία Laban και το δομικο-μορφολογικό μοντέλο της «χορολογικής σχολής» της ανατολικής Ευρώπης.

2.1.5. Η «χορολογική σχολή» της ανατολικής Ευρώπης

Η χορολογική (δομικο-μορφολογική) σχολή αναπτύσσεται και εδραιώνεται κυρίως στα κράτη της κεντρικής και ανατολικής Ευρώπης μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου με στόχο τη μελέτη του λαϊκού παραδοσιακού χορού. Η

στροφή στη μελέτη του λαϊκού χορού θα βρει ανταπόκριση στους κύκλους των λαογράφων και των συλλογών του παραδοσιακού υλικού, οι οποίοι στο πλαίσιο των καταβολών του ρομαντισμού και την επίδραση από την επιστήμη της λαογραφίας συγκεντρώνουν λαογραφικό υλικό τραγούδια, μουσική και παραδοσιακούς χορούς για να τα σώσουν από τη λήθη. Ωστόσο, στις πρώην σοσιαλιστικές χώρες της ανατολικής και κεντρικής Ευρώπης, οι καταβολές -εκτός των επιρροών από τις τεχνοκριτικές αντιλήψεις της Δύσης και τη λαογραφία- αποδεικνύονται ισχυρές σε σχέση με τις επιρροές από τις θεωρίες και τη σημειογραφία του Laban καθώς και από τη γλωσσολογική «Σχολή της Πράγας», ως διάδοχο της παράδοσης του ρωσικού φορμαλισμού. Οι επιρροές αυτές θα φανούν στο θεωρητικό στοχασμό των πρώτων μελετητών του λαϊκού παραδοσιακού χορού, οι οποίοι κατάγονταν από τις πρώην σοσιαλιστικές χώρες της κεντρικής και ανατολικής Ευρώπης.

Επηρεασμένοι από τις δομο-γλωσσολογικές και μορφο-μουσικολογικές αναλύσεις καθώς και από τις τεχνοκριτικές αντιλήψεις της Δύσης και ενσωματώνοντας την προϋπάρχουσα θεωρητική και αναλυτική πρακτική της *υφολογίας* και της *σημειογραφίας* του Laban στη μελέτη του λαϊκού παραδοσιακού χορού, πρόβαλαν θεωρητικές θέσεις που αποτέλεσαν σταθμό για την ανάλυση της χορευτικής μορφής (π.χ. Lugossy, 1958, 1960; Molnár, 1947; Pesovár, 1961; Lange, 1966; Szentpál, 1975-76; Proca-Ciortea, 1957, 1969, 1971; Giurchescu, 1964, 1973a, 1973b), της δομής και μορφής του χορού (π.χ. Martin & Pesovár, 1961, 1963, 1964; Martin, 1968, 1974, 1980a, 1980b; Felföldi, 2007; Giurchescu, 1983, 1984, 1988; Giurchescu & Bloland, 1995; Giurchescu & Kröschlová, 2007; Nahachewsky, 1995, 2007; Τυροβολά, 1994, 2001; Van Zile, 1977; Mladenović, 1973, 1980; Τυρονόλα, 2008) και την προσέγγιση του χορευτικού ύφους (π.χ. Lomax, 1968, 1971a, 1971b, 1972a, 1972b; Zhou, 1961; Bartenieff, 1967, 1972, 1984; Giurchescu, 1974; Youngerman, 1976; Grau, 1979; Hebdige, 1983; Kaeppler, 1971, 1991, 2001; Hutchinson-Guest, 1984; Royce, 1980; Snyder, 1974, 1977; Maletic, 1980, 1987; Loutzaki, 2004).

Καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του θεωρητικού υπόβαθρου της δομικο-μορφολογικής προσέγγισης του λαϊκού παραδοσιακού χορού έπαιξαν οι πρώτες δομικο-μορφολογικές αναλύσεις των Ούγγρων Martin (εθνομουσικολόγος) και Pesovár (εθνοχορολόγος). Οι Martin και Pesovár επηρεαζόμενοι από τις βασικές θέσεις του ρωσικού φορμαλισμού και τις αναπτυσσόμενες μεθόδους της δομικής γλωσσολογίας ενδιαφέρθηκαν κυρίως για τη μελέτη της δομής και μορφής του λαϊκού παραδοσιακού χορού. Τα μεθοδολογικά τους μοντέλα, τα οποία συμπεριλαμβάνουν και τη σημειογραφία του χορού, ως το πρώτο στάδιο της μελέτης του, αποτελούν τα καλλίτερα παραδείγματα της δομικο-μορφολογικής ανάλυσης του χορού που έχουν δει το φως της δημοσιότητας μέχρι σήμερα (Royce, 1980; Τυροβολά, 1994, 2013α).

Παρά ταύτα, αναμφισβήτητη η μεγαλύτερη συνεισφορά στον τομέα της δομικο-μορφολογικής προσέγγισης του λαϊκού-παραδοσιακού χορού σε σχέση με τη μουσική συνοδεία προέρχεται από την εθνοχορολογική ομάδα μελέτης του λαϊκού χορού του IFMC (1974). Η ομάδα χορού του IFMC (αποτελούμενη από τους Proca-Ciortea, Schulz, Giurchescu, Ilizin, Kröschlová, Laudová, Martin, Pesovár,

Petermann, Dabrowska, Ilieva και Katzárova) με βάση την προηγηθείσα αναλυτική πρακτική των Martin και Pesonár (1961, 1963) και ύστερα από δεκαετή ενασχόληση στο συγκεκριμένο τομέα, παρουσίασε ένα εξειδικευμένο μοντέλο δομικο-μορφολογικής ανάλυσης του λαϊκού παραδοσιακού χορού το οποίο βασίστηκε στον προσδιορισμό των συστατικών του στοιχείων καθώς και στον τρόπο οργάνωσης των εσωτερικών τμημάτων και μερών του (Τυροβολά, 1994, 2001, 2013α). Με άλλα λόγια, ανέλαβε να θεσμοθετήσει κοινή ορολογία και κοινή επιστημονική γλώσσα για την ανάλυση και τη μελέτη του λαϊκού παραδοσιακού χορού προτείνοντας ταυτόχρονα μία κοινή θεωρία και μέθοδο για τη δομική του ανάλυση.

Η συνένωση της θεωρίας και του σημειογραφικού συστήματος Laban με τη δομικο-μορφολογική και τυπολογική ανάλυση από τους Martin και Pesonár (1961, 1963) καθώς και την ομάδα μελέτης του IFMC (1974), άνοιξαν νέα εννοιολογική περιοχή που παρήγαγε συγκεκριμένη επιστημονική γνώση για καθεαυτό το λαϊκό παραδοσιακό χορό. Η γνώση αυτή, κατά βάση φορμαλιστική, συνέστησε αρχικά τον πυρήνα της Χορολογίας (ως επιστημονικού κλάδου μελέτης όλων των ειδών του χορού) και οδήγησε εξελικτικά στην ανάπτυξη της Εθνοχορολογίας (1985). Η Εθνοχορολογία αναπτύχθηκε ως τομέας μελέτης ενός ιδιαίτερου είδους χορού, του λαϊκού παραδοσιακού χορού, συμπεριλαμβάνοντας στη συλλογή των δεδομένων την εθνογραφική μέθοδο, δηλαδή τις πρωτογενείς (επιτόπια έρευνα ή έρευνα πεδίου) και δευτερογενείς πηγές (αρχειακή εθνογραφική έρευνα) με βάση τις αρχές της αγγλικής και αμερικανικής ανθρωπολογίας καθώς και της γαλλικής εθνολογίας (Τυροβολά, 2013β).

Στο σημείο αυτό, ας δούμε περισσότερο αναλυτικά την κατεύθυνση της δομικο-μορφολογικής προσέγγισης η οποία χαρακτηρίζεται από σχετική ‘αυτοτέλεια’ και πρεσβεύει την άποψη ότι η μονομερής αναφορά στο χορό είτε ως είδος τέχνης είτε ως πολιτισμικό προϊόν μόνο υπό τους όρους του ‘περιεχομένου’ του -δηλαδή της λειτουργίας του, του κοινωνικού, πολιτικού και ιστορικού του συμπεριέχοντος ή άλλων- μεταθέτει τη μελέτη του σε αποκλειστική μελέτη των «συμφραζομένων» του απουσία του ίδιου του χορού (Giurchescu & Topr, 1991). Άλλωστε, κρίνεται ως δεδομένο ότι η χορογραφική σύνθεση που φέρει συγκεκριμένη μορφή δεν μπορεί να αγνοηθεί ούτε να αντικατασταθεί. Πολύ περισσότερο, εφόσον η χορευτική μορφή είναι η υλική υπόσταση του συγκεκριμένου φαινομένου και του οποιουδήποτε μηνύματος φέρει αυτό, η υλική μετάδοσή του, που χωρίς αυτήν δεν θα υπήρχε χορός και συνεπώς, δεν θα υπήρχε μήνυμα, αλλά και αντικείμενο έρευνας. Εάν ο χορός, σύμφωνα με την Royce (1980), «...δεν μπορεί να διαχωριστεί ουσιαστικά από τον πολιτισμό και αυτή η σύνδεση είναι αρμοδιότητα της ανθρωπολογίας...» (σελ. 219), τότε ο χορός, σύμφωνα με την Τυροβολά (2013α), «...δεν μπορεί να διαχωριστεί από τη μορφική του υπόσταση, εφόσον η μορφή του χορού που υφίσταται, επιλέγεται ή ακολουθείται αποτελεί ομολογία του περιεχομένου του και αυτή η σύνδεση είναι αρμοδιότητα της σημειογραφίας και της δομο-μορφολογίας...» (σελ. 185).

Συνεπώς, ανεξάρτητα εάν τη λέξη ‘χορός’ όλες οι κοινωνίες την αντιλαμβάνονται το ίδιο ή όχι, το βασικότερο και πρωταρχικό στοιχείο διατύπωσης του ορισμού του με βάση το ερώτημα ‘τι είναι χορός’, αποτελούν οι τυπικοί

κανόνες δόμησης των υλικο-τεχνικών συστατικών καθώς και των μορφο-συντακτικών και εκφραστικών του ιδιοτήτων, ο συνδυασμός των οποίων προσδιορίζει τις διακριτές διαφορές του σε σχέση με τις άλλες μορφές ή συστήματα κίνησης που συναντώνται στις ποικίλες άλλες, καθημερινές ή όχι, κινητικές ανθρώπινες δραστηριότητες. Από την άλλη πλευρά, η μετάθεση της πρόθεσης «...‘τι’ είναι χορός...», στην πρόθεση «...‘πως’ ο χορός...» δεν αναιρεί την υπόσταση του «τί είναι χορός», εφόσον στο πλαίσιο της χορολογικής πρακτικής για να μιλήσουμε για το «πώς» θα πρέπει πρώτα να αναλύσουμε και να αναφερθούμε στο «τί» (Τυροβολά, 2013β).

Τέλος, πρέπει να αναφέρουμε ότι, σε αντίθεση με τους υποστηρικτές των ιδεαλιστικών θεωριών που υποστήριζαν με σθένος το μύθο της δημιουργίας, της μεγαλοφυΐας, της αιωνιότητας, της παγκοσμιότητας των μορφών με τις οποίες εκφραζόμαστε κ.ά., οι φορμαλιστές της «χορολογικής σχολής» της ανατολικής Ευρώπης, μολονότι δέχονταν την καντιανή θέση η «τέχνη για την τέχνη», εντούτοις, δεν τη θεωρούσαν, όπως οι ιδεαλιστές θεωρητικοί του χορού, ως προϊόν κάποιας αμετάβλητης αισθητικής ιδιότητας που είναι ριζωμένη στην ανθρώπινη ψυχή. Την αυτόνομη και αυτοαναφορική φύση του χορού (χορογραφικής σύνθεσης ή χορευτικού έργου) τη θεωρούσαν προϊόν των αντικειμενικών ιδιοτήτων του ίδιου του χορού ή της χορογραφικής σύνθεσης (Τυροβολά, 2013β; και πρβλ. Μπένετ, 1983). Σύμφωνα με αυτούς, η χορευτική κίνηση και τα άλλα εκφραστικά συστατικά στοιχεία της χορευτικής μορφής (υλικοτεχνικά, μορφοσυντακτικά, σημασιολογικά) λειτουργούν με τέτοιο τρόπο ώστε να σηματοδοτούν μόνον τον εαυτό τους και την ίδια τους τη χρήση χωρίς την οποιαδήποτε αναφορά σε κάποιο 'περιεχόμενο' πέρα από αυτά τα ίδια. Συνεπώς, το δόγμα η «τέχνη για την τέχνη», εκλαμβάνεται, υπό μία υλιστική έννοια, ως προϊόν αντικειμενικών μορφικών τεχνικών που επιδέχονται επιστημονική ανάλυση (Τυροβολά, 2013β; και πρβλ. Μπένετ, 1983).

2.1.6. Οι έννοιες «δομή» και «μορφή» στη μελέτη του παραδοσιακού χορού

Τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ου αιώνα οι μελετητές του χορού για τη διευθέτηση των μεθοδολογικών προβλημάτων καθώς και για τον προσδιορισμό των μεθόδων προσέγγισής του χρησιμοποίησαν τις αναλυτικές έννοιες *δομή*, *λειτουργία*, *μορφή*, *ύφος*, *σημασία* και *επικοινωνία*. Ιδιαίτερα, οι αναλυτικές έννοιες *λειτουργία*, *δομή* και *μορφή* άλλοτε χωριστά και άλλοτε σε συνδυασμό, επανέρχονται -προσδιορισμένες με τον ένα ή άλλο τρόπο- σε αυτές τις προσεγγίσεις, συνοδευόμενες συχνά και από άλλες αναλυτικές έννοιες, όπως αυτές του *μετασχηματισμού*, του *περιεχομένου*, της *επικοινωνίας*, της *διαδικασίας*, του *συστήματος*, του *συμβολισμού*, του *περιβάλλοντος*, των *ιστορικών συνθηκών* κ.ά. Ωστόσο, η σταθερή εμφάνισή τους και καμιά φορά η κυρίαρχη παρουσία της μιας ή της άλλης προσδιόρισε, κατά περίπτωση, ολόκληρη τη θεωρία (Σκουτέρη-Διδασκάλου, 1985, 1987-88; Τυροβολά, 1994, 2001, 2003α; Tyrovolas, 2006). Συνεπώς, η χρηστική σημασία τους σε κάθε θεωρία -όπως π.χ. λειτουργισμός, δομισμός, φορμαλισμός, δομικός λειτουργισμός, μαρξισμός, κ.ά.- καθορίστηκε από την κυρίαρχη παρουσία τους ή την ένταξή τους σε μία γενικότερη προβληματική.

Στην προβληματική του λαϊκού παραδοσιακού χορού, η χρήση της αναλυτικής έννοιας της *λειτουργίας* υπήρξε σαφής και καθορισμένη, χρησιμοποιούμενη αυστηρά στο πλαίσιο του λειτουργισμού. Έτσι, συνδέθηκε με τη μελέτη του χορού σε σχέση με το περιβάλλον και τη συμβολή του περιβάλλοντος στη διαμόρφωση του χορού. Παράλληλα, αναφέρθηκε στη σχέση του χορού με τους άλλους τομείς του πολιτισμού -όπως π.χ. έθιμα, συστήματα συγγένειας, κοινωνική οργάνωση, κ.ά.- καθώς και στη σημασία του.

Αντίθετα, η χρήση της αναλυτικής έννοιας της *δομής*, συνδέθηκε με διαφορετικές αντιλήψεις και διαφορετικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις, οι οποίες ωστόσο λειτούργησαν με κοινό σημείο αναφοράς το λόγο για τη χορευτική δομή και μορφή¹². Μολονότι προήλθαν από την επιστήμη της γλωσσολογίας, το γλωσσολογικό δομισμό και τη γλωσσολογική τυπολογία, και χρησιμοποίησαν δομογλωσσολογικές αναλογίες στη μελέτη του χορού, εν τούτοις αντιμετώπισαν την έννοια της δομής από διαφορετική οπτική, η οποία στηρίχθηκε σε διαφορετικές υποθέσεις εργασίας, διαφορετικούς στόχους, διαφορετική μεθοδολογία και διαφορετική ορολογία (Tyronola, 2006). Ωστόσο, από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας προκύπτει ότι, ανεξάρτητα από τις διαφορετικές υποθέσεις εργασίας, τους διαφορετικούς στόχους και μεθοδολογικούς προσανατολισμούς ή ορολογίες, η σημερινή αποτίμηση των σχετικών μεθοδολογιών και των έμπρακτων αποτελεσμάτων τους αναδεικνύει ότι σχεδόν όλες οι συναφείς προσεγγίσεις λειτούργησαν με κοινό σημείο αναφοράς την προσέγγιση της χορευτικής δομής και μορφής, αποτελώντας κατά βάση μία διαφοροποιημένη ή παραλλαγμένη επιστημολογική αντίληψη της φορμαλιστικής προσέγγισης. Υπό αυτούς τους όρους, προσδιόρισαν τις τέσσερις βασικές κατευθύνσεις της χορολογικής και εθνοχορολογικής έρευνας (Τυροβολά, 2003α; Tyronola, 2006; Τυροβολά, 2013α, 2013β):

α) Η *πρώτη κατεύθυνση*, ενσωματώνοντας την προϋπάρχουσα θεωρητική και αναλυτική πρακτική της *υφολογίας*, της *θεωρίας του Laban* για τη δομή της κίνησης και της *μορφολογίας* προσανατολίστηκε προς τις έννοιες της *μορφής* και της *δομής* στο πλαίσιο της δομικο-τυπολογικής και δομικο-μορφολογικής ανάλυσης. Αναπτύχθηκε στην ανατολική Ευρώπη και στηρίχθηκε στην ανάλυση της μορφής και της δομής του χορού σε σχέση με τη μουσική συνοδεία, κάνοντας, ταυτόχρονα, χρήση της σημειογραφίας του Laban. Η προσέγγιση αυτή επηρεασμένη από τις γενικότερες λογοτεχνικές θέσεις της ρώσικης μορφολογικής σχολής και της γλωσσολογικής «Σχολής της Πράγας», απέβλεψε στη μελέτη των εσωτερικών νομοτελειών του χορού δίνοντας προτεραιότητα στη λεπτομερειακή εξέταση των ειδικών εσωτερικών του χαρακτηριστικών, προτείνοντας ένα σύστημα συγκριτικής μελέτης του συνόλου των σχέσεων και ιδιαίτερα των υποκείμενων σχέσεων ανάμεσα και μέσα στα μικρότερα δομικά σύνολα του χορού καθώς και ολόκληρης της χορευτικής φόρμας.

β) Η *δεύτερη κατεύθυνση*, στράφηκε προς την αντιμετώπιση της έννοιας της *δομής* στο πλαίσιο του δομισμού, της δομικής γλωσσολογίας και μεταγενέστερα της σημειολογίας ή σημειωτικής. Η πρακτική αυτή, συνοδεύτηκε από προσπάθειες προς τη διευθέτηση των προβλημάτων αναφορικά προς το θεωρητικό σχήμα της 'διευρυμένης' σχέσης του χορού και της κοινωνίας ή της τέχνης του χορού και του

παραγωγικού συμπερασμού, δηλαδή της αναλυτικής συντακτικής συλλογιστικής με αναφορά στο συμβολισμό και το σημασιολογικό-συντακτικό επίπεδο του χορού. Πρόκειται για τα μεθοδολογικά μοντέλα του δομισμού και της δομικής γλωσσολογίας με τον τρόπο που διαμορφώθηκαν στις Η.Π.Α. -κυρίως υπό την επίδραση των Saussure, Pike και Chomsky- και ταυτίστηκαν με αυτή καθαυτή την ανθρωπολογία του χορού κυρίως κατά τις δεκαετίες του 1970 και του 1980.

Για παράδειγμα, η Kaerpler (1972), χρησιμοποιώντας τη διχοτομική σχέση ανάμεσα *emic/etic* της γλωσσολογίας (*phonemic-phonetic*) και βασιζόμενη στο χωρισμό επιπέδων ανάλυσης (φωνήματα, μορφήματα, μοτίβα [γλώσσα], κινήματα, μορφοκινήματα, μοτίβα [χορός]), προσπάθησε να ερμηνεύσει ομαδοποιημένες τις χορευτικές κινήσεις της τοπικής κοινωνίας των Tonga, ανάγοντάς τες στα συμβολικά γλωσσικά συστήματα. Με τον τρόπο αυτό εισήχθησαν γλωσσολογικά κριτήρια στην έρευνα του χορού και καθιερώθηκε η έννοια του «δομικού κινητικού συστήματος». Το «δομικό κινητικό σύστημα» αντιμετωπίστηκε ως η επιφανειακή διατύπωση των βαθύτερων δομών μιας κοινωνίας, αποτελώντας, σε μια ευρύτερη οπτική, το πρώτο βήμα για την κατανόηση της αντίστοιχης πολιτισμικής φιλοσοφίας, όπως αυτή εκφράζεται και στις άλλες πολιτισμικές μορφές. Ενώ, οι Toip (1990, 2007) και Ζωγράφου (2001), αν και με αποκλίσεις, χρησιμοποιούν γλωσσολογικά δομικά μοντέλα σε σχέση μόνο με τη χρήση της αναλυτικής κατηγορίας του χώρου, αφήνοντας στον αναγνώστη την ερμηνεία των άμεσων (ρυθμικά και μελωδικά σχήματα) και έμμεσων (ιδεολογικών, κοινωνικών, ιστορικών) συμφραζομένων, τα οποία παρουσιάζονται στην εργασία της Ζωγράφου (2001) ως «*λανθάνοντα σημεία*» (σελ. 96). Συγκεκριμένα, η Toip (1990), ασχολείται με τους αλυσιδωτούς χορούς εξετάζοντας περίπου 200 λαϊκούς χορούς της Ευρώπης με αναφορά στο συντακτικό και σημασιολογικό τους επίπεδο. Όπως επισημαίνει η ίδια, υπάρχουν επτά κατηγορίες χορευτικών μορφών εκ των οποίων οι δύο πρώτες, Α και Β, συνιστούν τα δύο αρχικά/βασικά δομικά κινητικά χνάρια/πρότυπα από τα οποία παράγονται οι άλλες πέντε κατηγορίες (C, D, F, G και H) και κατά συνέπεια παράγεται το πλήθος των αλυσιδωτών λαϊκών χορών της Ευρώπης.

Η Ζωγράφου (2001), ασχολείται με το χορευτικό ρεπερτόριο της Κρήτης, το οποίο αναλύει με βάση το δομικό γλωσσολογικό μοντέλο της Toip και το χρησιμοποιεί ως «χορευτικό κείμενο» προκειμένου να αναφερθεί στον τρόπο με τον οποίο εμπεδώνονται και αναπλάθονται τα κοινωνικά και πολιτικά ταξινομικά σχήματα ως κατάλοιπα των ιδεολογικών κατασκευών στο πλαίσιο του «έθνους-κράτους».

γ) Η *τρίτη κατεύθυνση*, αναπτύχθηκε στο πλαίσιο μιας διαφορετικής άποψης για τη σχέση του χορού με την κοινωνία και βασίστηκε σε θεωρητική οπτική που προήλθε από τον ανθρωπολογικό δομισμό και τη σημαντική ανθρωπολογία. Συνταυτισμένη με τον ελληνικό όρο της «σημασιολογικής ανθρωπολογίας»¹³ εμφανίστηκε ως μέθοδος που αντιμετώπισε το χορό ως σύνθετο σύστημα εννοιών και σημείων, δηλαδή, ως κωδικοποιημένο σύστημα συμπεριφοράς και επικοινωνίας, το οποίο δεν ζητά να αποδείξει ότι ο χορός -όπως και τα άλλα συστήματα δραστηριοτήτων- είναι αποτέλεσμα κοινωνικο-ιστορικών ή εξελικτικών δεδομένων, αλλά ότι συνιστά κώδικα μηνυμάτων προς

αποκρυπτογράφηση. Πρόκειται για προσέγγιση, η οποία προσαρμόστηκε στις μεθόδους και πρακτικές ανάλυσης της δομικής γλωσσολογίας και της σημειολογίας ή σημειωτικής και βασίστηκε στα μεθοδολογικά στοιχεία της μετασχηματιστικής γραμματικής αυτά των βαθιών και επιφανειακών δομών.¹⁴

δ) Τέλος, η *τέταρτη κατεύθυνση* αντιμετώπισε την έννοια της *δομής* ως συστατικό του βιο-ψυχολογικού θεμέλιου του χορού και της επικοινωνιακής του διάστασης.

Οι επιρροές από το δομισμό και τη δομική γλωσσολογία υπήρξαν ιδιαίτερα έντονες και χαρακτήρισαν περίπου για μία εικοσαετία (1970-1990) αυτό καθαυτό το περιεχόμενο της *ανθρωπολογίας του χορού*. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, ο όρος *ανθρωπολογία του χορού* αρχικά ταυτίστηκε με τα μεθοδολογικά μοντέλα του δομισμού και της δομικής γλωσσολογίας -όπως διαμορφώθηκαν στις Η.Π.Α. κυρίως υπό την επίδραση των Saussure, Pike και Chomsky αλλά και στην εξελικτική οπτική της δομικής γλωσσολογίας προς τη σημειολογία με αναφορά στο 'γλωσσικό σημείο', όπως π.χ. η κατεύθυνση της Farnell (1990, 1994, 1995, 1999). Σταδιακά, ταυτίστηκε με τη θεωρία και τις μεθόδους της σημειολογίας ή μέρους της, όπως π.χ. τη σημασιολογία, το συμβολισμό και -μέσω της 'συμβολικής λογικής'- με τη φαινομενολογία. Παράλληλα, ταυτίστηκε με τη θεωρία της επικοινωνίας -αν και με διαφορές μεταξύ των μελετητών- όπου ο χορός αντιμετωπίστηκε είτε ως *εκφραστική συμπεριφορά*, είτε ως *συμπεριφοριστική διαδικασία*, είτε υπό τους όρους της *κινησικής* και των *νευμάτων* του σώματος, όπως π.χ. η κατεύθυνση του Birdwhistell (1970).

Στην *πρώτη κατεύθυνση* και συγκεκριμένα προς την πλευρά της υφολογίας, υπάγονται οι εργασίες των Laban (1950, 1968, 1974², 1975²), Proca (1957, 1969), Zhou (1961), Bartenieff (1967, 1972, 1974, 1984), Bartenieff et al. (1984), Lomax et al. (1968), Kaeppler (1971, 2001), Lomax (1968, 1971a, 1971b, 1972a, 1972b)¹⁵, Giurchescu (1964, 1974), Ilieva (1976, 1977, 1979, 1983), Snyder (1974, 1977), Van Zile (1977, 1980, 1985), Grau, (1979), Maletic (1980, 1987a, 1987b), Hebdige (1983), Ilieva (1983), Killpatrick, (1980), Koutsouba (1997, 2000a, 2000b, 2007), Κουτσούμπα (2007), Hutchinson-Guest (1984), Loutzaki (1989, 1990, 2004, 2007), Τυροβολά (2009).

Στην κατηγορία των μορφολογικών, δομικών, δομικο-μορφολογικών και δομικο-τυπολογικών αναλύσεων, υπάγονται οι εργασίες των Molnár (1947), Lugossy (1958, 1960), Pesovár (1961), Lange (1966), Szentpál (1975-76), Proca-Ciortea (1957, 1969), Giurchescu (1964), Jancović (1975) ως προς την ανάλυση της μορφής. Ενώ, ως προς την ανάλυση της δομής και μορφής του χορού, οι εργασίες των Martin και Pesovár (1961, 1963, 1964), Martin (1968, 1974, 1980a, 1980b, 1982, 2004), Pesovár (1976, 1997, 2003), Karsai και Martin (1989), Giurchescu και Niculescu (1971), Mladenović (1973), Dabrowska και Petermann (1983), Giurchescu (1964, 1965, 1973a, 1983, 1984, 1987, 2007), Giurchescu και Bloland (1995), Nahachewsky (1995, 2007), Felföldi (1999, 2001, 2005, 2007), Kurti (1980), Fügedi (1998, 2003, 2016), Τυροβολά, (1994, 2001, 1999, 2007γ, 2009), Tyronola (2008), Τυροβολά κ. συν. (2006, 2007, 2008, 2009), Mutavdžić (2007), Koutsouba (2007), Folley (2007), Φιλιππίδου, Κουτσούμπα και Τυροβολά

(2011), και η εργασία της Van Zile (2007), ως προς την ανάλυση της χορογραφικής δομής. Στην κατηγορία αυτή υπάγονται και οι εργασίες της Proca-Ciordea (1971), ως προς την ανάλυση της ρυθμικής δομής των ρουμανικών λαϊκών χορών, καθώς και των Stanimirović και Mutavdžić (2012) και Stanimirović και Mutavdžić (2014), ως προς την ανάλυση της μετρικής δομής σε χορευτικές φόρμες από διάφορα κράτη της Βαλκανικής χερσονήσου.

Στη *δεύτερη κατεύθυνση*, υπάγονται οι εργασίες των Kaeppler (1967, 1972, 1978, 1985), Singer (1974), Zografou (2001), Ζωγράφου (2001), Hall (2007). Ενώ, στην εξελικτική οπτική της δομικής γλωσσολογίας προς τη σημειολογία με αναφορά στο 'γλωσσικό σημείο', οι εργασίες της Farnell (1990, 1994, 1995, 1999).

Στην *τρίτη κατεύθυνση*, υπάγονται οι εργασίες των Snyder (1974, 1989) και Hieb (1972) προς την πλευρά του συμβολισμού¹⁶, της Williams (1976a, 1976b, 1979, 1991, 1997, 2000, [1991]2004), της Puri (1983), της Oztturkmen (2007) προς την πλευρά της σημασιολογίας, των Giurchescu (1973b, 1987, 1988, 1994), Lange (1981), Torp (1990, 2007), Giurchescu και Torp (1991), Giurchescu και Kröschloná (2007) προς την πλευρά της σημειωτικής, καθώς και των Langer (1953, 1967³, 1983), Γύφτουλα (2002, 2003α, 2003β), Sheets-Johnstone (1966), Sheets-Johnstone (1979, 1981, 1984, 1999, 2010) προς την πλευρά της φαινομενολογικής προσέγγισης του χορού και της θεωρίας της σωματοποίησης.

Στην *τέταρτη κατεύθυνση*, υπάγονται -αν και με διαφορές μεταξύ των ερευνητών- οι μελέτες του Birdwhistell (1952, 1970) για την προσέγγιση του χορού μέσω της *κινησιακής* και των *νευμάτων* του σώματος, της Hanna (1972, 1979a, 1979b, 1983, 1988, 1992) για την προσέγγιση του χορού ως *συμπεριφοριστική διαδικασία*, καθώς και των Lomax (1968, 1971a, 1971b, 1972, 1976, 1982), Lomax, Bartenieff και Paulay (1968, 1972) για την προσέγγιση του χορού ως *εκφραστική συμπεριφορά*.

Από την ανασκόπηση της συναφούς βιβλιογραφίας προκύπτει ότι εκτός από τις τέσσερις προαναφερόμενες βασικές κατευθύνσεις, όπου οι προτεινόμενες μέθοδοι ανάλυσης μπορούν να χρησιμοποιηθούν τόσο στις ανθρωπολογικές όσο και τις φορμαλιστικές προσεγγίσεις του χορού, ανακύπτουν άλλες τρεις κατευθύνσεις:

α) Η πρώτη κατεύθυνση ανακύπτει μέσα από την προτεινόμενη θεωρητική και αναλυτική οπτική της Adshead και της ερευνητικής της ομάδας (1982, 1988). Πρόκειται για θεωρητική και αναλυτική πρακτική, η οποία αφορά στην καλλιτεχνική κριτική και την αισθητική αξιολόγηση της χορευτικής μορφής όλων των ειδών του χορού. Η Adshead, ιστορικός της τέχνης με εξειδίκευση στον κλασικό χορό, κατά βάση αντλεί το θεωρητικό της μοντέλο από το πεδίο της αισθητικής και της κριτικής της τέχνης σε συνδυασμό με αναλυτικές μεθόδους από τους χώρους της ανθρωπολογίας, της χορογραφίας και των θεωριών της κίνησης του Laban. Παράλληλα, στηριζόμενη στο θεωρητικό πλαίσιο των σχέσεων ανάμεσα στο χορό ως είδος τέχνης και στο θεατή (υπό τις ιδιότητες του κριτικού του χορού, του δασκάλου, του μαθητή, του φοιτητή και του θεατή/κοινού), εξετάζει τη συμμετοχή και τη λειτουργία του τελευταίου, ως 'εγγενούς θεατή', στην αισθητική αποτίμηση της χορευτικής φόρμας, μιλώντας για τη μορφή κυρίως υπό τους όρους της υφολογίας, δηλαδή του χαρακτήρα, του είδους και του στυλ.

Η Adshead, παράλληλα με τη μέθοδο ανάλυσης και αξιολόγησης της χορευτικής μορφής στο πλαίσιο της αισθητικής αποτίμησης, προτείνει μία διεπιστημονική μέθοδο για τη συγγένεια ή τη συνεργασία καλλιτέχνη, χορευτικής εικόνας/μορφής και κοινού, στρεφόμενη προς τις αρχές της θεωρίας «της αισθητικής της πρόσληψης», χρησιμοποιώντας, ωστόσο, το χορό ως αναλυτικό εργαλείο. Έτσι, αντιμετωπίζει το υλικό της, τις εκκλήσεις και τα σήματα που απευθύνει ο χορός στους θεατές, ως συμπτώματα της εφαρμοσμένης καλλιτεχνικής θεωρίας, προτείνοντας αφενός τρόπους αναγνώρισης των σημείων και των μέσων με τα οποία ο χορός ως έργο τέχνης έρχεται σε επαφή με το θεατή και αφετέρου, τρόπους κατανόησης της κοινωνικο-ιστορικής και αισθητικής σημασίας των σημείων και των μέσων αυτών. Αυτό το επιτυγχάνει δίνοντας έμφαση στο προϊόν αυτό καθαυτό (χορό), θέτοντας στην κορυφή της πυραμίδας την εκπαίδευση των δασκάλων χορού, προκειμένου αυτοί να μπορούν να ερμηνεύουν, να εκτιμούν και να αξιολογούν αισθητικά και με αντικειμενικά κριτήρια την αποτελεσματικότητα μιας χορογραφίας, ενός χορού ή μιας χορευτικής παράστασης.

β) Η δεύτερη κατεύθυνση, τελείως διαφορετική από τις προαναφερόμενες, προτάθηκε μέσα από την εργασία του Thompson *African Art in Motion* (1974) και αφορά στη μέθοδο της *εθνο-αισθητικής*. Ο Thompson (1974) βασίστηκε στην επιτόπια έρευνα και τη χρήση ερωτηματολογίων σχετικών με την αισθητική, τα οποία χρησιμοποίησε προς την πλευρά των συμμετεχόντων -ακροατηρίου και χορευτών- προκειμένου να προσδιορίσει με βάση τις επικρατούσες υποκειμενικές αντιλήψεις της υπό έρευνα μικροκοινωνίας, τα αισθητικά κριτήρια της «καλής» και «σωστής/αποδεκτής» χορευτικής μορφής. Παράλληλα, επιχείρησε να αποσπάσει τα κοινά κριτήρια της «καλής» φόρμας (*fine form*), που φαίνεται να ισχύουν για τους καλλιτέχνες και θεατές της γλυπτικής, της μουσικής και του χορού προτείνοντας την κατεύθυνση της *εθνοαισθητικής* (Royce, 1980).

γ) Η τρίτη, αφορά εργασίες που προσπάθησαν να συζεύξουν τη σημειογραφία καθώς και την ανάλυση της δομής και μορφής του χορού σε σχέση με τα συμφραζόμενα. Έτσι, η σημειογραφία του χορού και η δομικο-μορφολογική και τυπολογική του ανάλυση συνιστούν μέρος των εργασιών σε συνδυαστική διαπραγμάτευση είτε με τις έννοιες κοινωνικού συμπεριέχοντος (Folley, 1988; Giurchescu, 1989; Ζωγράφου, 1989; Koutsouba, 1997; Κουτσούμπα, 2000; Φιλιππίδου, Κουτσούμπα & Τυροβολά, 2014; Φούντζουλας, 2012; Φούντζουλας, Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2013; Φούντζουλας, Κουτσούμπα & Τυροβολά, 2015; Φούντζουλας, Κουτσούμπα, Δημόπουλος & Τυροβολά, 2016), είτε του χορευτικού ύφους και του κοινωνικού συμπεριέχοντος (Loutzaki, 1989), είτε της κοινωνικής κατασκευής της ταυτότητας, όπως π.χ. της πολιτισμικής ταυτότητας (Koutsouba, 1997; Φιλιππίδου, 2010; Φιλιππίδου, Κουτσούμπα & Τυροβολά, 2006; Φιλιππίδου, Κουτσούμπα & Τυροβολά, 2007; Φιλιππίδου, Κουτσούμπα & Τυροβολά 2008; Φιλιππίδου, Κουτσούμπα & Τυροβολά, 2010; Φιλιππίδου, Κουτσούμπα & Τυροβολά, 2012α; Φιλιππίδου, Κουτσούμπα & Τυροβολά, 2012β; Φιλιππίδου, Κουτσούμπα & Τυροβολά, 2013; Φιλιππίδου, Κουτσούμπα & Τυροβολά, 2014; Φιλιππίδου, Κουτσούμπα & Τυροβολά, 2015; Καρεπίδης, 2017), της έμφυλης ταυτότητας (Tyronola & Haritonidis, 2010; Δημόπουλος, 2012; Μπουλάμαντη, 2014; Δημόπουλος, Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2016α; Δημόπουλος, Τυροβολά &

Κουτσούμπα, 2016β; Δημόπουλος, 2017), της εθνικής ταυτότητας (Buckland, 2007) ή της χορευτικής ταυτότητας (Giurchescu, 1989). Επίσης, ασχολούνται με το χορό και την ταξική διαστρωμάτωση (Κάρδαρης, 2003), με το μετασχηματισμό του χορού στο πλαίσιο των πολιτιστικών συλλόγων (Τυροβολά, Καρεπίδης & Κάρδαρης, 2007), με το χορό και το κοινωνικο/ιστορικό του συμπεριέχον (Tyronola, 2008), με το χορό και την πολιτική του διάσταση (Φούντζουλας, 2016), είτε με τη σημασιοδότησή του σε σχέση με την κατεύθυνση της σημειωτικής του πολιτισμού (Giurchescu, 1994; Giurchescu & Kröschlová, 2007).

Οι προβληματισμοί που τέθηκαν κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1970 στη μελέτη του λαϊκού παραδοσιακού χορού και αφορούσαν στα ερωτήματα «τί είναι χορός» και «ποια είναι η σχέση ανάμεσα στη μορφή και στην έννοια ή το περιεχόμενο του χορού», έστρεψαν τον ερευνητικό προσανατολισμό αρχικά προς το δομισμό και σταδιακά από το δομισμό προς το μεταδομισμό και τη σημειωτική, ερευνητικές παράμετροι που προσέδωσαν νέα διάσταση στη μελέτη του χορού (Giurchescu, 1973b; Lange, 1981; Staro, 1989; Giurchescu & Torp, 1991). Στο πλαίσιο του μεταδομισμού και της σημειωτικής ο χορός εκλήφθηκε ως σύμβολο, αντιμετωπίστηκε ως μη λεκτικό μέσο έκφρασης και ως μορφή επικοινωνίας και μελετήθηκε σε επίπεδο μορφής και συντακτικής δομής ως ενιαίο σύστημα σημείων με βάση τις αρχές του γλωσσολογικού δομισμού και της σημειωτικής. Οι μελετητές, επηρεασμένοι από την *ποιητική* και το *δομισμό*, ξεκίνησαν από τη δομική ανάλυση των στοιχείων της χορευτικής μορφής, διαχώρισαν το σημείο σε σημαίνον και σημαινόμενο, αντιμετώπισαν το χορό ως «σημειωτικό κώδικα» και ως «κινητικό σύστημα» και τον ενέταξαν στη σημασιολογία. Ο χορός προβλήθηκε ως «μήνυμα προς αποκρυπτογράφηση» και τα δομικά του στοιχεία ως σημεία και κώδικες. Με αυτόν τον τρόπο, η δομική ανάλυση των στοιχείων της χορευτικής μορφής, που μέχρι τότε βασιζόνταν στις αρχές της δομικής γλωσσολογίας, έγινε ανάλυση των «σημείων» και των «κωδίκων» και μετατράπηκε σε σημειολογική και σημειωτική ανάλυση (Τυροβολά, 2013β).

Από τις σημαντικότερες εκπροσώπους αυτής της οπτικής θεωρείται Giurchescu (1973b, 1988, 1994, 2007), η οποία βασίστηκε σε μεθόδους ανάλυσης της γλώσσας και σχολίασε το χορό ως πολύπλοκο «σημειωτικό σύστημα», που εμφανίζει διαφορετικό σημασιολογικό περιεχόμενο σε διαφορετικό κοινωνικό περιβάλλον, επισημαίνοντας παράλληλα πως μία αλλαγή σε αυτό το περιβάλλον ενδέχεται να προκαλέσει αντίστοιχη αλλαγή στη λειτουργία του χορού με φυσικό επακόλουθο τις δομικές του τροποποιήσεις. Η Giurchescu, ερευνήτρια με τεράστια προσφορά στο χώρο της χορολογίας (αρχικά) και της εθνοχορολογίας (μεταγενέστερα), έχει δώσει πολλές εργασίες σχετικές με τη μελέτη της μορφής και της δομής του λαϊκού χορού, οι οποίες αποτελούν θεμελιώδη μοντέλα δομικών, μορφολογικών και σημειωτικών αναλύσεων. Η Giurchescu ξεκαθάρισε από την αρχή τους δικούς της σημειολογικούς στόχους σε σχέση με τη χρήση της σημειωτικής, οι οποίοι φαίνονται ξεκάθαρα σε δύο πρόσφατες εργασίες της (Giurchescu, 1994; Giurchescu & Kröschlová, 2007), και αναδεικνύουν τη συνέπειά της απέναντι στη χρήση της σημειωτικής ως μεθόδου και όχι ως επιστημονικού κλάδου. Αυτό, γίνεται εμφανές από τον τρόπο που διαχειρίζεται το δομικό και σημασιοδοτικό μοντέλο στο υλικό της. Κατά βάση, χρησιμοποιεί το χορό ως 'σημείο' που παρέχει πληροφορίες αλλά

και ως ρυθμιστικό παράγοντα της κοινωνικής δράσης, αναλύοντάς τον μέσα στο context των συγκεκριμένων κοινωνικών και ιστορικών προσδιορισμών. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, η θεωρητική και αναλυτική πρακτική της Giurchescu απομακρύνεται από τις επιρροές της σημειολογικής αμερικανικής σχολής και έρχεται περισσότερο κοντά με τις επιρροές από τη ρωσική σημειολογική σχολή γνωστής ως *Tartu-Moscow Semiotic School* με κυριότερο εκπρόσωπο τον Lotman και με επικέντρωση στη *σημειωτική του πολιτισμού* (Τυροβολά, 2013β).

Ο δομισμός, η δομο-μορφολογική και η τυπολογική ανάλυση καθώς και η θεωρία του Laban είχαν ιδιαίτερη ανάπτυξη στην Ουγγαρία και χρησιμοποιήθηκαν στη μελέτη του λαϊκού παραδοσιακού χορού ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950. Η μελέτη και ανάλυση του λαϊκού-παραδοσιακού χορού υπό τους όρους του δομισμού ήρθε ως αποτέλεσμα των προσπαθειών προγενέστερων μελετητών, οι οποίοι έθεσαν τις βάσεις για την ανάπτυξη της μορφολογικής ανάλυσης, η οποία προοδευτικά συνέστησε σημαντικό εργαλείο κυρίως στην ανάλυση των ατομικών ή αυτοσχεδιαστικών ουγγρικών χορών (Felföldi, 2007). Στην ουσία, η θεωρία του δομισμού και η δομική-μορφολογική ανάλυση ήρθε ως απάντηση απέναντι στη θεωρία του λειτουργισμού, ο οποίος χρησιμοποιείτο ευρύτατα στις εθνογραφικές-ανθρωπολογικές προσεγγίσεις του χορού και άφηνε στο περιθώριο την κατανόηση του βασικού του συστατικού στοιχείου, τη χορευτική κίνηση. Η δομική ανάλυση μετέθεσε τη μελέτη του χορού από τη μεθοδολογική ταυτολογία, τον εμπειρισμό και τα επιφανειακά δεδομένα του ανθρωπολογικού λειτουργισμού στη μελέτη του ως 'συστήματος', στο εσωτερικό του οποίου τα συνυπάρχοντα στοιχεία συνδέονται με συγκεκριμένες σχέσεις. Κύριο σημείο αναφοράς της θεωρίας του δομισμού αποτέλεσε το κοινωνικό φαινόμενο καθαυτό, δηλαδή ο χορός, ο οποίος κατά αντιστοιχία της γλώσσας, αντιμετωπίστηκε ως μέσο επικοινωνίας (Τυροβολά, 2013β).

Στην Ουγγαρία, η θεωρία του δομισμού ενσωματώθηκε στην υπάρχουσα λαογραφική μεθοδολογική οπτική της συγκριτικής ιστορικο-γεωγραφικής μεθόδου που χρησιμοποιούσαν οι σύγχρονοι Ούγγροι λαογράφοι, όπου παράλληλα με τη χρήση των αρχών και των μεθόδων της εθνομουσικολογίας συνέστησαν το βασικό υπόβαθρο της εθνοχορολογίας. Κατά τον Felföldi (2007):

Η ανάπτυξη του δομισμού στην Ουγγαρία και η καθιέρωσή του σε ακαδημαϊκό κλάδο βοηθήθηκε από τις χρήσιμες ιδέες της γλωσσολογίας, των θεωριών της κίνησης και της λαογραφίας, με την επωφελή διεθνή συνεργασία του IFMC και της Ομάδας Μελέτης για την Ορολογία του Χορού (σελ. 155).

Οι Ούγγροι ερευνητές, εκκινώντας από την τεχνοτροπία και τους κανόνες δόμησης του λαϊκού χορού μέσω της θεωρίας του δομισμού έφεραν επανάσταση στη μελέτη του που συνοδεύτηκε με τη ριζική αλλαγή των ερευνητικών του μεθόδων. Έτσι, στη νέα οπτική συμπεριελήφθησαν τόσο οι αρχές της λαογραφικής και μουσικολογικής έρευνας καθώς και της δομο-μορφολογικής μεθόδου όσο και οι εξελίξεις της τεχνολογίας στην κινηματογράφηση-βιντεοσκόπηση και την ηχογράφηση αυτού του υλικού καθώς και τη σημειογράφησή του, ως προαπαιτούμενες διαδικασίες στην ανάλυση του χορού (Τυροβολά, 2013γ).

Την πρώτη γενιά των Ούγγρων μελετητών του λαϊκού χορού αποτέλεσαν ο Molnár (1947), ο οποίος ασχολήθηκε με το διαχωρισμό των διαφόρων παραδοσιακών χορών με βάση τον τύπο του μοτίβου και συγκρότησε καταλόγους κατηγοριοποίησής τους σύμφωνα με το είδος της χορευτικής κίνησης, η Lugossy (1958, 1960) και οι Olga και Maria Szentpál (1958, 1963), που συνέβαλαν με τις ιδέες και τις τεχνικές τους στην ανάπτυξη της έρευνας του λαϊκού παραδοσιακού χορού (στον Felföldi, 2007).

Η Lugossy (1958, 1960), ανέπτυξε τη δραστηριότητά της προς όλα τα είδη του ουγγρικού χορού, συνέβαλε ουσιαστικά στην ανάπτυξη της μορφολογικής μεθόδου και εξέδωσε την πρώτη συλλογή ουγγρικών χορών καταγεγραμμένων με τη σημειογραφία Laban, εισάγοντας με αυτόν τον τρόπο τη σημειογραφία του Laban στην Ουγγαρία (Lange, 1980; Felföldi, 2007). Ενώ οι Olga και Maria Szentpál (1958, 1963), βασιζόμενες στις θεωρίες διαφόρων 'σχολών' ανάλυσης της κίνησης, όπως π.χ. των Laban, Dalcroze και Dienes, ανέπτυξαν τις δικές τους μεθόδους ανάλυσης της χορευτικής κίνησης. Επικεντρώνοντας το ερευνητικό τους ενδιαφέρον κυρίως στους γυναικίους κυκλικούς χορούς από διάφορες περιοχές της Ουγγαρίας, στόχευσαν στη συγκριτική τους μελέτη με άλλες κατηγορίες παραδοσιακού χορού.

Η δεύτερη γενιά ερευνητών εκπροσωπείται ουσιαστικά από τους Martin και Pesonár, οι οποίοι έθεσαν σε καινοτομικές βάσεις τη μελέτη του λαϊκού παραδοσιακού χορού προωθώντας τη χρήση νέων κριτηρίων. Οι Martin και Pesonár, ιδιαίτερα εξωστρεφείς και καταδεκτικοί ως προς τις θεωρητικές και μεθοδολογικές κατευθύνσεις επιστημόνων από άλλους επιστημονικούς χώρους, όπως π.χ. σύγχρονων λαογράφων, γλωσσολόγων, ιστορικών του χορού και της μουσικής, εθνομουσικολόγων, ειδικών των θεωριών της κίνησης, θα δομήσουν τις σκέψεις και τις ερευνητικές τους προθέσεις σε στέρεες επιστημονικές βάσεις που θα καταστήσουν τα ερευνητικά τους μοντέλα πρωτοποριακά και επαναστατικά σε σχέση με τα ισχύοντα μέχρι τότε στην έρευνα του λαϊκού παραδοσιακού χορού (Felföldi, 2007; Τυροβολά, 2013β).

Η δημιουργικότητά τους θα αναδειχθεί αφενός με τις πρωτοπόρες δημοσιεύσεις τους για τη δομικο-μορφολογική και τυπολογική μέθοδο ανάλυσης του λαϊκού χορού (1961, 1963, 1964), και αφετέρου, στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων του Study Group on Dance Terminology στους κόλπους του IFMC, με τη δημοσίευση των αποτελεσμάτων της ομάδας εργασίας (1974), που αφορούσαν στο κοινώς αποδεκτό μεθοδολογικό μοντέλο της δομικο-μορφολογικής και τυπολογικής ανάλυσης του λαϊκού χορού καθώς και στη χρήση μιας κοινής ορολογίας για τη μελέτη της δομής και μορφής του. Παράλληλα, θα γράψουν ποικίλες μελέτες, είτε σε συνεργασία είτε ατομικά, όλες προϊόντα επιτόπιας έρευνας και δομικών αναλύσεων μέσα από τις οποίες θα τεθούν σε έμπρακτη εφαρμογή οι βάσεις της δομικο-μορφολογικής και τυπολογικής του μελέτης. Με τον τρόπο αυτό, θα θέσουν αφενός την ανάλυση του χορού σε πραγματικά κινητικές συνιστώσες και αφετέρου, θα βελτιώσουν σημαντικά το επιστημονικό υπόβαθρο της Χορολογίας. Από το 1970 και εντεύθεν συνέχισαν να εργάζονται πάνω στο δομικο-μορφολογικό μοντέλο επικεντρώνοντας τους ερευνητικούς τους στόχους στη συστηματική καταγραφή, ανάλυση, ταξινόμηση και σύγκριση της ουγγρικής χορευτικής

παράδοσης κατά τύπους χορών, περιοχών και χορευτών στην εξελικτική τους πορεία. Ο Martin (2004), μέσω της συγκριτικής δομικής τυπολογίας, είτε με σημείο αναφοράς το κινητικό μοτίβο είτε τα ευρύτερα δομικά επίπεδα του χορού, στόχευσε περισσότερο προς τη μελέτη των αυτοσχεδιαστικών χορών και τη δημιουργικότητα των χορευτών κατά τον αυτοσχεδιασμό. Οι μονογραφίες του σχετικά με αυτή την κατηγορία των λαϊκών ουγγρικών χορών -οι οποίες εκδόθηκαν μετά το θάνατό του- θεωρούνται σημαντικότερες συμβολές στο συγκεκριμένο τομέα της έρευνας του χορού (Felföldi, 2007; Τυροβολά, 2013β).

Ο Pesovár (1976, 1997, 2003), επικεντρώθηκε κυρίως στη μελέτη του ουγγρικού χορού στο μικροσυντακτικό του επίπεδο και βελτίωσε την έννοια της δομικής φόρμουλας (δομικού τύπου) στο πλαίσιο της χορευτικής δομής. Η σχολαστικότητα στην τεκμηρίωση των στόχων του μέσω της συγκεκριμένης μεθοδολογικής οπτικής αναδεικνύεται στις δημοσιεύσεις του για τους ζευγαρωτούς ουγγρικούς χορούς στην ιστορική-διαχρονική τους πορεία κατά αντιστοιχία των ιστορικών περιόδων των ουγγρικών παραδόσεων.

Η τρίτη γενιά των Ούγγρων μελετητών αποτελείται κυρίως από τους μαθητές των Martin και Pesovár, όπως π.χ. τους Felföldi (1999, 2001, 2005a, 2005b), Kurti (1980), Fügedi (1998, 2003, 2005), Karácsony (1990), Könczei (1989, 1993), Pálffy (1989) και των δικών τους μαθητών, ανοίγοντας νέους ορίζοντες στη δομικο-μορφολογική και τυπολογική ανάλυση. Αντιμετωπίζοντάς την ως συνεχή, ανοικτή και μεταβλητή μεθοδολογική διαδικασία που διαρκώς αναπτύσσεται και μεταβάλλεται και έχοντας ως υποδομή τα θεωρητικά μοντέλα των Martin και Pesovár, επικεντρώνουν την προσοχή τους κυρίως στους τομείς της μορφολογίας, της φωνολογίας και της σύνταξης, ως συγκεκριμένης κινητικής γλώσσας, δίνοντας έμφαση στα σημαντικά χαρακτηριστικά του αντικειμένου της έρευνάς τους. Παράλληλα, στρέφονται στη δομικο-τυπολογική ανάλυση των πολυδιάστατων «κειμένων χορού» μέσω της χρήσης της τεχνολογίας και των πολυμέσων, όπως π.χ. τη χρήση ειδικού λογισμικών προγραμμάτων που αφορούν την καταγραφή και επεξεργασία της σημειογραφίας Laban (LabanWriter 4.0), την επιλεκτική παρουσίαση συμβόλων LabanWriter (LabanReader), τη δομική ανάλυση των χορών που έχουν καταγραφεί με Labanotation (Labanatory), κ.ά. για τις συγκρίσεις χορευτικών τύπων και την κατασκευή καταλόγων χορού ευρείας κλίμακας (Fügedi, 1995, 1998, 2016; Felföldi, 2005b, 2007). Ο στόχος τους επικεντρώνεται στην ίδρυση ενός διεθνούς δικτύου βάσης δεδομένων και πληροφοριών για τη δομική ανάλυση που θα προσφέρεται διεθνώς στην ανάλυση των διαφορετικών μορφών και ειδών του χορού. Παράλληλα, χρησιμοποιούν τις καινοτομικές προτάσεις και εφαρμογές των Martin και Pesovár σε νέο υλικό και τεκμηριώνουν την εφαρμοσιμότητά τους σε ευρύτερα πλαίσια ανάλυσης του χορού (Kurti, 1980; Karácsony, 1990; Fügedi, 2005). Έτσι, προτείνουν συνθετικές αναλύσεις βασισμένες στη θεωρία της επικοινωνίας (Könczei, 1989, 1993) ή επικεντρώνονται στη σημασιολογική ανάλυση ως συστατικό της αναλυτικής διαδικασίας του χορού (Felföldi, 2007).

Όπως επισημαίνει ο Felföldi (2007):

Η δομικο-τυπολογική μέθοδος δεν είναι αυτοσκοπός. Είναι εργαλείο για την έρευνα του χορού που παρέχει τις απαραίτητες και σταθερές βάσεις στους εθνοχορολόγους να οδηγηθούν σε ποικίλες κατευθύνσεις, όπως για παράδειγμα, συγχρονικές και διαχρονικές, συντακτικές, σημασιολογικές και πραγματιστικές σε παράλληλη διαπραγμάτευση 'κειμένου' (text) και συμφραζομένων (context)... (σελ. 164).

Ενώ, κατά τον Fügedi (2003), η αυξημένη αντίληψη και η αίσθηση της κίνησης στο χορό, δεν σημαίνει μόνο σωστή εκτέλεση της κίνησης, αλλά και συνειδητοποίηση του *πώς* και *γιατί* σχηματοποιείται η κίνηση.

Στην Ελλάδα, η χρήση της δομικο-μορφολογικής και τυπολογικής μεθόδου στη μελέτη και ανάλυση του λαϊκού παραδοσιακού χορού παρατηρήθηκε κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1990. Κύριος εισηγητής και υποστηρικτής της ήταν η Τυροβολά (1994), η οποία βασιζόμενη στο δομικο-μορφολογικό μοντέλο των Martin και Pesonár (1961, 1963) καθώς και της ομάδας του I.F.M.C. (1974), ασχολήθηκε με τη δομικο-μορφολογική και τυπολογική προσέγγιση του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Αναλύοντας 132 χορούς από όλη την Ελλάδα με βάση τα εκφραστικά τους στοιχεία (υλικοτεχνικά, μορφοσυντακτικά και σημασιολογικά) και τα δομικά τους επίπεδα προχώρησε στην τυπολογία τους καθορίζοντας τον τύπο της χορευτικής δομής και χρησιμοποίησε το δομικό τύπο ως βασική μονάδα αναφοράς και ταξινόμησης του χορευτικού υλικού. Παράλληλα, πρότεινε μία διαφορετική μέθοδο προσέγγισης του χορευτικού ύφους με βάση τις 'μεταβλητές' και 'σταθερές' ιδιότητες της χορευτικής δομής και μορφής, ενώ μετέφερε και εφάρμοσε για πρώτη φορά στην έρευνα και ανάλυση του παραδοσιακού χορού στοιχεία από το δομικο-μορφολογικό μοντέλο ανάλυσης του αφηγηματικού λόγου του Ρώσου λαογράφου V. Propp.

Συγκεκριμένα, η ερευνητική της προσπάθεια είχε στόχο να θέσει τις βάσεις μιας προβληματικής και αναλυτικής διαδικασίας που θα μπορούσε να στηρίξει τη δομική-μορφολογική και τυπολογική προσέγγιση της μορφής του χορού «στα τρία» και συνακόλουθα να δείξει την ομοιογένειά της με ένα μεγάλο αριθμό χορών από ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο. Ως ξεχωριστή αναζήτηση στα προβλήματα του ελληνικού παραδοσιακού χορού, βασίστηκε στο συνδυασμό ερευνητικών τρόπων και αρχών από τους χώρους της εθνογραφίας (συλλογή των δεδομένων) καθώς και της χορολογίας, της μουσικολογίας και της δομικής γλωσσολογίας (ανάλυση των δεδομένων). Υπό το πρίσμα της γενικότερης δομο-μορφολογικής και τυπολογικής θεώρησης χρησιμοποίησε τη δομικο-μορφολογική μέθοδο με στόχο τη μελέτη της χορευτικής δομής και μορφής προκειμένου να αναδείξει τους τύπους και τους κανόνες που διέπουν τις χορευτικές δομές και μορφές και προσδιορίζουν τα συνεκτικά δομικά τους στοιχεία. Παράλληλα, συνέδεσε τη δομικο-μορφολογική μέθοδο με την τυπολογία εκλαμβάνοντας τον τύπο ως ιδιαίτερο μεθοδολογικό μέσο, ο οποίος με βάση τη διττή λειτουργία του και ανταποκρινόμενος, αφενός, στους «δείκτες στήριξης» (κινητότυπος) και αφετέρου, στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της και ιδιότητες της μορφής (μορφότυπος), αντιπροσώπευσε:

- Τα μορφο-συντακτικά δεδομένα που προκύπτουν από την ανάλυση του χορού «στα τρία».

- Το κριτήριο σύγκρισης για την ομολογία και ομοιότητα της δομής του χορού «στα τρία» με τη δομή μεγάλου αριθμού χορών από τον ελλαδικό χώρο.

- Τις πραγματικές δομικές μονάδες βάσει των οποίων συγκροτούνται οι ταξινομικές κατηγορίες. Στη φάση αυτή, η τυπολογία άμεσα συνδεδεμένη με την «τυπολογία των επιπέδων», αποσκοπεί στην αποκάλυψη των ειδικών χαρακτηριστικών των χορών και της δομής τους.

Μέρος της μελέτης της διαπραγματεύτηκε τα ειδικά δομικά στοιχεία που συντελούν στη διαφοροποιημένη εμφάνιση του χορού «στα τρία» στον ελλαδικό χώρο, ενώ από τη θεώρηση των αποτελεσμάτων της έρευνας προχώρησε στην τεκμηρίωση της ειδολογικής ιδιαιτερότητας των δεδομένων με ταυτόχρονη οριοθέτηση του όρου [τύπου «στα τρία»], ως βασικής ειδολογικής κατηγορίας. Συνοψίζοντας, η καινοτομία της εργασίας έγκειται σε τέσσερα σημεία:

α) Προσεγγίζει το πρόβλημα της ανάλυσης της χορευτικής μορφής με βάση «την εκ των έσω» ανάλυση της δομής. Με άλλα λόγια, προσδιορίζει τα ιδιαίτερα εσωτερικά συστατικά στοιχεία, τα οποία συγκροτούν τη δομή του χορού και προχωρά στην τυπολογία καθορίζοντας τον τύπο της χορευτικής δομής.

β) Στηρίζεται στο δομικό τύπο ή πρότυπο και τον χρησιμοποιεί ως βασική μονάδα αναφοράς και ταξινόμησης του χορευτικού υλικού.

γ) Προτείνει μία διαφορετική μέθοδο προσέγγισης του χορευτικού ύφους με βάση τις ‘μεταβλητές’ και ‘σταθερές’ ιδιότητες της χορευτικής δομής και μορφής.

δ) Μεταφέρει και εφαρμόζει για πρώτη φορά στην έρευνα του παραδοσιακού χορού το μοντέλο ανάλυσης του αφηγηματικού λόγου του Ρώσου λαογράφου V. Propp.

Όπως διαπιστώνεται από τα ισχύοντα δεδομένα στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία, πρόκειται για θεωρητική και αναλυτική πρακτική που χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στη μελέτη του ελληνικού παραδοσιακού χορού και συνέβαλε στην προσέγγισή του από διαφορετική οπτική γωνία.

Τα επόμενα χρόνια είδαν το φως της δημοσιότητας ποικίλες εργασίες, οι οποίες, είτε ως μέρος των εργασιών, είτε ως αυτούσιες εργασίες, χρησιμοποίησαν τη σημειογραφία και τη δομικο-μορφολογική ανάλυση για την τεκμηρίωση και την ερμηνεία των δεδομένων τους. Από τις σημαντικότερες αναφέρονται π.χ. οι εργασίες των Τυροβολά, Κουτσούμπα και Ταμπάκη (2006), Φιλιππίδου, Τυροβολά και Κουτσούμπα (2006), Φιλιππίδου, Τυροβολά και Κουτσούμπα (2006), Τυροβολά, Καρεπίδης και Κάρδαρης (2007), Τυροβολά (2007α), Τυροβολά (2008), Τυροβολά, Κουτσούμπα και Ταμπάκη (2008), Φιλιππίδου, Κουτσούμπα και Τυροβολά (2008), Δεληγιάννη, Κουτσούμπα και Τυροβολά (2008), Τυροβολά (2009), Φιλιππίδου, Κουτσούμπα & Τυροβολά (2009), Καρλής, Τυροβολά και Κουτσούμπα (2009), Καρλής και Ζιάκα (2009), Charitonidis και Τυροβολά (2010), Τυροβολά και Charitonidis (2010), Φιλιππίδου (2010), Μπουλάμαντη, Τυροβολά και Κουτσούμπα (2010), Καρλής, Τυροβολά, Κουτσούμπα και Ζιάκα (2010), Καρλής, Τυροβολά, Κουτσούμπα και Ζιάκα (2011), Δημόπουλος (2012, 2017), Φιλιππίδου (2012), Καρλής, Τυροβολά, Κουτσούμπα και Ζιάκα (2011), Καρλής, Τυροβολά, Κουτσούμπα και Ζιάκα (2012α, 2012β), Φιλιππίδου, Κουτσούμπα και

Τυροβολά (2012α), Φιλιππίδου κ. συν. (2014), Φιλιππίδου κ. συν. (2015), Φούντζουλας (2012), Μπουλάμανη (2014), Φούντζουλας κ. συν. (2015), Φούντζουλας κ. συν. (2016), Καρφής (2016), Δημόπουλος κ. συν. (2016α, 2016β), Φούντζουλας (2017), Dimopoulos et al. (2017a, 2017b). Οι περισσότερες από αυτές τις εργασίες συνδυάζουν την ανάλυση της κίνησης και των δομικο-μορφολογικών χαρακτηριστικών του χορού σε σχέση με τα συμφραζόμενά του. Συγκεκριμένα, τα δεδομένα συλλέγονται με επιτόπια έρευνα, οι χοροί σημειογράφονται με το Labanotation, αναλύονται με τη δομικο-μορφολογική μέθοδο και ερμηνεύονται είτε με βάση τις υπάρχουσες μεθόδους και θεωρίες από τις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες, με βάση τα ίδια τα δεδομένα (μορφή και συμφραζόμενα), δηλαδή με βάση τις προφορικές αφηγήσεις, τις περιγραφές και τις υποκειμενικές ερμηνείες, πληροφορητών και μελετητών, χρησιμοποιώντας το χορός ως σκοπό και αναλυτικό εργαλείο.

Την τελευταία δεκαετία, οι Έλληνες μελετητές του λαϊκού παραδοσιακού χορού, χρησιμοποιώντας τη συγκριτική δομική τυπολογία με σημείο αναφοράς τα μέρη του κινητικού μοτίβου και το κινητικό μοτίβο είτε τα ευρύτερα δομικά επίπεδα του χορού, ασχολούνται με τις βαθύτερες σχέσεις μεταξύ των διαφορετικών παραλλαγών του ίδιου χορού (Tyronola, 2008; Καρφής, Τυροβολά, Κουτσούμπα & Ζιάκα, 2011), με το ρόλο της μελωδίας και του ρυθμού στη διαφοροποιημένη υφολογική απόδοση χορών με ταυτόσημη ή μη δομική σύσταση (Τυροβολά, 2009), με τον τρόπο σύνθεσης και κατασκευής της χορευτικής φόρμας σε διάφορες κοινότητες της Ελλάδας (Καρφής, Τυροβολά, Κουτσούμπα & Ζιάκα, 2012α, 2012β), κ.ά.

Παράλληλα, διερευνούν θέματα που αφορούν στη χρήση της μορφολογικής μεθόδου στη διδασκαλία του παραδοσιακού χορού και σχετίζονται με την κατανόηση των εγγενών ποιοτήτων του, των κανόνων και των αρχών σύνθεσής του (Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2006; Τυροβολά, 2010β) και επικεντρώνονται στην ανάλυση και σύνθεση της χορογραφίας του χορού και του αυτοσχεδιασμού βασισμένων στην παράμετρο του ρυθμού (ρυθμικό σχήμα και ρυθμική οργάνωση) ή σε σχέση με τα άλλα συστατικά στοιχεία της μορφής (Τυροβολά, 2010α; Καρφής & Ζιάκα, 2010; Καρφής & Ζιάκα, 2012). Από την άλλη πλευρά, ασχολούνται με τις ειδικές γνωστικές διαδικασίες της παιδαγωγικής και των μεθόδων μάθησης σε συνδυασμό με τα δομικά και εκφραστικά συστατικά στοιχεία του ελληνικού παραδοσιακού χορού, το Labanotation και τη θεωρία του Laban για την καταγραφή και την ανάλυση της κίνησης, προκειμένου να τεκμηριώσουν τις υποθέσεις εργασίας τους (Δανιά, 2009α, 2009β, 2013; Δανιά κ. συν., 2013; Dania et al., 2011; Dania et al., 2013a; Dania et al., 2013b; Dania et al., 2013c; Dania et al., 2017; Dania & Tyronola, 2017).

Τέλος, το 2013 είδε το φως της δημοσιότητας μία καινοτομική έρευνα, σκοπός της οποίας ήταν η πολυμεταβλητή ανάλυση ενός μεγάλου δείγματος ελληνικών παραδοσιακών χορών με βάση τη συγγένεια της δομής και της μορφής τους ως προς το δομικό τύπο του χορού «στα τρία» (Dania, Vagenas & Tyronola, 2013), η οποία βασίστηκε στα ποιοτικά ευρήματα της μελέτης της Τυροβολά (1994). Στην παρούσα έρευνα, από το σύνολο των 132 χορών της έρευνας της Τυροβολά (1994), χρησιμοποιήθηκαν 122 χοροί, οι οποίοι ταξινομήθηκαν βάση:

- Τη συνάφεια της δομής και μορφής τους με τη δομή και τη μορφή του χορού «στα τρία» σε τέσσερις κατηγορίες και μία υπο-κατηγορία σε χορευτικές φόρμες: α) αυτούσιες/ομοιογενείς φόρμες (33 χοροί), β) ετερόμορφες φόρμες (42 χοροί), γ) παραλλαγμένες φόρμες (25 χοροί) και δ) μεταπλασμένες/συγγενικές φόρμες (22 χοροί), προκειμένου να διαπιστωθεί εάν ο γραμμικός συνδυασμός αυτών των ιδιοτήτων είναι εκείνος που καθορίζει και τις διαφορές μεταξύ των ομάδων.

- Τη γεωγραφική τους προέλευση: α) στεριανή Ελλάδα (69 χοροί) και β) νησιωτική Ελλάδα (53 χοροί) προκειμένου να εξεταστεί η επίδραση της γεωγραφικής προέλευσης ενός χορού στον καθορισμό της μορφής και της φόρμας του. Επίσης, επιχειρήθηκε η ανάλυση του συνολικού δείγματος με βάση την αλληλεπίδραση ταξινομικής-μορφολογικής υποκατηγορίας και γεωγραφικής περιοχής, προκειμένου να επαληθευτεί και στατιστικά η εγκυρότητα εφαρμογής της συγκεκριμένης ταξινόμησης για διάφορες ομάδες χορών από ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο. Αναλύθηκαν εννέα εξαρτημένες μεταβλητές της φόρμας του χορού «στα τρία» και τύπου «στα τρία» και συγκεκριμένα το μουσικό μέτρο, η χρονική αγωγή, η δυναμική, η χορευτική λαβή, η χορευτική διάταξη, ο αριθμός των κινητικών στοιχείων του β' μέρους του προτελευταίου & τελευταίου κινητικού μοτίβου, το είδος των κινητικών στοιχείων του β' μέρους του προτελευταίου κινητικού μοτίβου, το είδος των κινητικών στοιχείων του β' μέρους του τελευταίου κινητικού μοτίβου και το μοντέλο φόρμας.

Για τη συσχέτιση μεταξύ των δύο *παραγόντων κατηγοριοποίησης* του δείγματος των χορών της εργασίας, δηλαδή α) του μοντέλου φόρμας και της γεωγραφικής περιοχής (*ανεξάρτητες μεταβλητές*) και β) των 9 *επιλεγμένων μεταβλητών ιδιοτήτων* της δομής του χορού «στα τρία» (*εξαρτημένες μεταβλητές*), επιλέχθηκαν δύο συμπληρωματικές στατιστικές αναλύσεις. Αρχικά, η σχέση μεταξύ ανεξάρτητων και εξαρτημένων μεταβλητών (κατηγορικά δεδομένα) εξετάστηκε με την εφαρμογή του στατιστικού κριτηρίου χ^2 και στη συνέχεια οι μεταβλητές της έρευνας υποβλήθηκαν σε ανάλυση κανονικής συσχέτισης (πολυμεταβλητή προσέγγιση) με τη χρήση της μεθόδου 'optimal scaling'. Η τελευταία μέθοδος κρίθηκε ως η πλέον κατάλληλη τόσο για το στατιστικό χειρισμό των δεδομένων (ποιοτικά, κατηγορικά δεδομένα), όσο και για τη μετέπειτα γραφική αποτύπωση των μεταξύ τους σχέσεων.

Βασική αρχική ερευνητική υπόθεση ήταν ότι θα διαπιστωθούν στατιστικά σημαντικές διαφορές μεταξύ των τεσσάρων ταξινομικών υποκατηγοριών ως προς το συνδυασμό των εξεταζόμενων μορφικών στοιχείων των χορών τους. Τα αποτελέσματα των πολυμεταβλητών αναλύσεων επιβεβαίωσαν την υπόθεση αυτή. Η συγκεκριμένη προσδοκία βασίστηκε στο γεγονός ότι στην έρευνα χρησιμοποιήθηκε η τυπολογική-μορφολογική μέθοδος ως μέθοδος κατάταξης και ταξινόμησης του αναλυμένου υλικού. Η Τυροβολά (1994), χρησιμοποιώντας ένα συνδυασμό μεθόδων ανάλυσης της μορφής, κατέληξε στον καθορισμό του τύπου της μορφής του χορού «στα τρία» (δομή και ύφος). Ο τύπος αυτός, λειτουργώντας κατά το θεωρητικό πρότυπο του McKinney (1969, 1970), συνέστησε ένα αφαιρετικό σύνολο σκόπιμα επιλεγμένων και συνδυασμένων μορφικών ιδιοτήτων, οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν ως σημείο αναφοράς για τη διεξαγωγή συγκρίσεων μεταξύ των χορευτικών μορφών του αναλυμένου υλικού (Dania et al., 2013). Η

ταυτοποίηση των επιμέρους ταξινομικών κατηγοριών προέκυψε ως συνέπεια των αποκλίσεων τους από το βασικό τύπο, στοιχείο που συνιστά τη βάση της τυπολογικής μεθόδου (McKinney, 1970). Σύμφωνα με τον Nahachewsky (1995), η εγκυρότητα μιας τυπολογικής διάκρισης δεν εξαρτάται τόσο από τα στοιχεία στα οποία βασίζεται όσο από τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιείται. Η χρήση της εξαρτάται από τη σχέση της με τις ερευνητικές υποθέσεις της εκάστοτε εργασίας, την επιβεβαίωσή της από τα δεδομένα καθώς και τη δυνατότητα ευρύτερης εφαρμογής της. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η εύρεση στατιστικά σημαντικών διαφορών μεταξύ των ταξινομικών υποκατηγοριών έρχεται να επιβεβαιώσει την εγκυρότητα του μεθοδολογικού σχεδιασμού της εργασίας της Τυροβολά (1994, 2001), επενδύοντάς την και με την ισχύ μιας πολυμεταβλητής στατιστικής ανάλυσης (Dania, Vagenas & Tyronola, 2013).

Συμπερασματικά, τα αποτελέσματα της παρούσας έρευνας επιβεβαίωσαν - μολονότι δεν ήταν ο βασικός στόχος της εργασίας- την εγκυρότητα του μοντέλου που προτείνεται από την Τυροβολά (1994), το οποίο αφορά στην ταξινόμηση των χορευτικών μορφών με κριτήριο το βαθμό συγγένειας τους προς το είδος της μορφής και δομής του χορού «στα τρία». Το γεγονός αυτό αποτελεί ένδειξη της δυνατότητας εφαρμογής διεπιστημονικών προσεγγίσεων στη μελέτη του παραδοσιακού χορού και ειδικότερα της χορευτικής μορφής (δομή και ύφος), η οποία μέχρι σήμερα αντιμετωπίστηκε, κατά κύριο λόγο, από ποιοτικές μεθόδους έρευνας και μεθόδους που άπτονται της μουσικολογίας, του δομισμού και της δομικής γλωσσολογίας (Τυροβολά, 2013β). Από την άλλη πλευρά, αναδεικνύει τη στενή σχέση της δομικο-μορφολογικής μεθόδου ανάλυσης του χορού με τη στατιστική πολυμεταβλητή ανάλυση, εφόσον και οι δύο μέθοδοι βασίζονται στη μαθηματική λογική (Τυροβολά, 2013γ). Η εφαρμογή ποσοτικών αναλύσεων στη μελέτη του παραδοσιακού χορού δεν θα πρέπει να αντιμετωπίζεται ανταγωνιστικά από τους υπέρμαχους των ποιοτικών μεθόδων. Αντίθετα, τέτοιου είδους αναλύσεις θα πρέπει να οργανώνονται με τέτοιο τρόπο ώστε να συνεισφέρουν στα ήδη υπάρχοντα μοντέλα και να χρησιμοποιούνται ως σημείο αναφοράς για τη διεγκυροποίηση των αποτελεσμάτων. Ωστόσο, βασική προϋπόθεση ήταν και παραμένει πάντα οι αρχικές αναλύσεις να δομούνται βάσει ενός στέρεου θεωρητικού μοντέλου και ενός άριστα οργανωμένου μεθοδολογικού σχεδιασμού ώστε να αποφεύγονται διπλά μεθοδολογικά σφάλματα (Dania et al., 2013; Τυροβολά, 2013γ).

Από την ανάλυση απεδείχθη ότι η εφαρμογή πολυμεταβλητών στατιστικών αναλύσεων στη μελέτη της δομής και του ύφους των ελληνικών παραδοσιακών χορών (που ως συστατικά στοιχεία της μορφής χαρακτηρίζονται εξίσου από πολυμεταβλητότητα), μπορεί να εξάγει πλήθος διαπιστώσεων σχετικά με τις ποικίλες διαστάσεις και ιδιότητες του πολυσύνθετου αυτού φαινομένου. Παράλληλα, μπορεί να αναδείξει δύο δυνατότητες:

- Αφενός, τη δυνατότητα της διεπιστημονικής προσέγγισης του ελληνικού παραδοσιακού χορού υπό διαφορετικούς όρους τεκμηριώνοντας τη θέση ότι δεν υπάρχει ποιοτική έρευνα χωρίς ποσοτικά στοιχεία και ποσοτική ανάλυση ή το αντίθετο (πρβλ. Γκέφου-Μαδιανού, 1999).

- Αφετέρου, τη δυνατότητα μελέτης του με το συνδυασμό της ποιοτικής με την ποσοτική ανάλυση.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι η εργασία αυτή τεκμηριώνει την άποψη του Kuhn (1981), σύμφωνα με τον οποίο η πρόοδος της επιστήμης δεν απορρέει από νέες τεχνικές έρευνας, ούτε από τη συσσώρευση νέων στοιχείων, αλλά από την εκ νέου ανάλυση των ήδη υπαρχόντων δεδομένων με ένα διαφορετικό τρόπο.

Καταληκτικά, από την ανασκόπηση της συναφούς βιβλιογραφίας προκύπτει ότι οι μελετητές, χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα και τη θεωρία του Laban για την ανάλυση της κίνησης, πρότειναν συγκεκριμένες μεθόδους ανάλυσης της δομής και μορφής του λαϊκού παραδοσιακού χορού προκειμένου να κάνουν τη μελέτη του επιστημονική. Αυτό που τους χαρακτηρίζει είναι η προσπάθεια να δημιουργήσουν ένα σχετικά ‘αυτόνομο’ κλάδο μελέτης και ανάλυσης του χορού που να βασίζεται στις εσωτερικές του ιδιότητες. Κατά αυτούς, το επίκεντρο είναι η *φύση*, δηλαδή ο εσωτερικός χαρακτήρας της συνολικής χορογραφικής σύνθεσης, ο εσωτερικός χαρακτήρας της χορογραφικής ‘αφήγησης’ (ο εσωτερικός χαρακτήρας του χορογραφικού ‘κειμένου’), που συνιστά τη δομή της και κατά τη μορφολογική ανάλυση είναι το αντικείμενο της έρευνας. Συχνά, στην ανάλυση, η ‘αφηγηματική’ δομή της χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας ταυτίζεται με την ‘πλοκή’ της, όπου γίνεται διάκριση μεταξύ χορευτικής ‘πλοκής’ και χορευτικής ‘υπόθεσης’, δηλαδή του θέματος της χορογραφίας. Ωστόσο, η ‘υπόθεση’ (το θέμα) είναι η βασική διαδοχή των ‘επεισοδίων’ (φράσεων, τμημάτων και μερών) της χορογραφίας, η πρώτη ύλη που χρησιμοποιεί ο δημιουργός. Η ‘πλοκή’, δηλαδή η ‘αφηγηματική’ ή ‘κειμενική’ δομή, είναι ο τρόπος με τον οποίο πραγματώνεται σε τελειωμένα σχήματα (πραγματωμένη μορφή) η υπόθεση (το θέμα) της χορογραφίας. Με άλλα λόγια, είναι ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώνεται δημιουργικά η υπόθεση (το θέμα) της χορογραφίας από τον δημιουργό.

Επίσης, από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας προκύπτει ότι:

α) Στη μορφολογική προσέγγιση η δομή σχετίζεται με τη φόρμα. Ο εντοπισμός της γίνεται στο μορφολογικό επίπεδο του χορού (αναγνώριση, απομόνωση στοιχείων, αντικειμενική περιγραφή με βάση τη λογική απόδειξη, κ.ά.), το οποίο διακρίνεται από το επίπεδο του περιεχομένου/συμφραζομένων του. Συνεπώς, στη δομικο-μορφολογική ανάλυση η ταξινόμηση στηρίζεται στις δομικές (εσωτερικές) ιδιότητες του χορού και όχι στα εξωτερικά μεταβλητά χαρακτηριστικά του.

β) Η δομικο-μορφολογική προσέγγιση του λαϊκού παραδοσιακού χορού στηρίζεται στη βασική θέση της Μορφολογίας σύμφωνα με την οποία το ζητούμενο της έρευνας αποτελούν τα *ειδικά εσωτερικά χαρακτηριστικά* του (καλλιτεχνικού) έργου. Έτσι, οι συναφείς αναλύσεις στο λαϊκό παραδοσιακό χορό στρέφονται προς την εξέταση των *ειδικών εσωτερικών χαρακτηριστικών του χορού* ως αναλυτική πρακτική που προηγείται οποιασδήποτε άλλης (κοινωνιολογικής, ιδεολογικής, ανθρωπολογικής, κ.ά.), και δίνουν την κύρια έμφαση στη μορφή, αντιμετωπίζοντας το ‘περιεχόμενο’ (συμφραζόμενα), ως λειτουργία της μορφής.

Κατά βάση πρόκειται για συγχρονική ανάλυση, η οποία χρησιμοποιεί ως αναλυτικό εργαλείο την *ειδική δομική ενότητα του παραδοσιακού χορού*, δηλαδή την *ιδιαιτερότητά* του, διαχωρίζοντας τα αμετάβλητα (δομικά/σταθερά) στοιχεία

από τα μεταβλητά (υφολογικά) καθώς περνά από τον ένα τύπο χορού σε έναν άλλο. Ακριβώς οι σταθερές ιδιότητες και οι συνδυασμοί τους στο λαϊκό παραδοσιακό χορό, δηλαδή ο τρόπος που συντίθενται και διαπλέκονται για να προσδιορίσουν αυτό που φέρεται ως λαϊκός παραδοσιακός χορός, συνιστούν τη δομή του. Υπό αυτούς τους όρους, η προσέγγιση είναι δομική. Πολύ περισσότερο, εφόσον η αναζήτηση ομοιοτήτων ή διαφορών δεν επιτελείται σε ένα επιφανειακό άθροισμα φαινομένων -άρα αυθαίρετο και τυχαίο- αλλά στηρίζεται στη λογική που αναζητά, μέσα από την 'σε βάθος' ανάλυση, να βρει τη *δυναμική* που μεταποιεί ένα άθροισμα κινητικών ή άλλων ιδιοτήτων σε σύνολο.

Συνεπώς, η ανάλυση γίνεται από μέσα προς τα έξω και στηρίζεται στην εσωτερική και ξεχωριστή διευθέτηση και κατανομή των μοτίβων μέσα στο σύνολο της χορευτικής φόρμας. Με άλλα λόγια, στηρίζεται στο γεγονός ότι ο συνδυασμός των μοτίβων μέσα στην ευρύτερη χορευτική φράση ή στο μέρος του χορού ή και σε ολόκληρη τη χορογραφία του χορού εξαρτάται από τη βασική και σταθερή δομή της σύνθεσης του χορού με βάση τις ιδιότητες των μοτίβων, κινητικές, ρυθμικές ή άλλες. Μέσω της μορφολογικής ανάλυσης μπόρεσε να τεκμηριωθεί το γεγονός ότι η ιδιαιτερότητα του παραδοσιακού χορού -και εν προκειμένω του ελληνικού παραδοσιακού χορού- δεν οφείλεται μόνο στην παρουσία των μοτίβων (άλλωστε μοτίβα συναντάμε σε όλες τις καλλιτεχνικές εκφράσεις και σε όλα τα πολιτισμικά φαινόμενα), αλλά σε συγκεκριμένες δομικές μονάδες (π.χ. είδος κινήσεων ή μετακινήσεων στο χώρο σε συνάρτηση με το χρόνο και τη μουσική συνοδεία), οι οποίες συγκροτούν τα μοτίβα και στο συγκεκριμένο τρόπο με τον οποίο ομαδοποιούνται και παρατάσσονται τα μοτίβα (με βάση τις συγκεκριμένες δομικές μονάδες) προκειμένου να συγκροτήσουν τις χορευτικές φράσεις ή τα ευρύτερα επίπεδα του χορού.

Τέλος, από τη ανασκόπηση της βιβλιογραφίας προκύπτει ότι η χορολογική και εθνοχορολογική κατεύθυνση στην Ευρώπη αναπτύχθηκε στη βάση τεσσάρων επί μέρους αξόνων:

α) Στην αντιμετώπιση του χορού ως σύνθετου φαινομένου και στη μελέτη του σε σχέση με τις κοινωνικές, ιστορικές και καλλιτεχνικές του διαστάσεις. Παράλληλα, το πεδίο μελέτης του επικεντρώθηκε στην αναζήτηση των «ριζών» του ανθρώπου σε μία προσπάθεια αναδημιουργίας των αξιών του παρελθόντος υπό τους όρους του κινήματος του ρομαντικού λαϊκισμού (ανατολική και δυτική Ευρώπη).

β) Στην εστίαση της μελέτης του χορού προς την «άμεση παρατήρηση» των χορευτικών εκδηλώσεων στο φυσικό τους περιβάλλον με κριτήριο την «αυθεντικότητα» και την πλήρη τεκμηρίωση της «καλλιτεχνικής ποιότητας». Η διαδικασία αυτή συμπεριέλαβε στις τεχνικές συλλογής και ανάλυσης των δεδομένων τη χρήση του φιλμ, του βίντεο, την ηχογράφιση, τη φωτογράφιση, τη χρήση ερωτηματολογίων και τη χρήση σημειογραφικού συστήματος, τη συνέντευξη, τη χρήση 'άμεσων καρτών παρατήρησης' (χορολογία-ανατολική Ευρώπη).

γ) Στη δομικο-μορφολογική μελέτη και ανάλυση του χορού υπό τους όρους του δομισμού, της μουσικολογίας και της δομικής γλωσσολογίας, η οποία δημιούργησε

το υπόβαθρο μελέτης του χορού μέσω των δικών του τρόπων ανάλυσης και επεξεργασίας των δεδομένων (χορολογία-ανατολική Ευρώπη). Παρά τον αναπτυσσόμενο αντίλογο ότι το αδύνατο σημείο της εφαρμογής αυτής της μεθόδου ήταν η καθολικότητα της ισχύς της στις διαφορετικές χορευτικές κουλτούρες, εντούτοις η χρήση της τις δύο τελευταίες δεκαετίες σε συναφείς εργασίες (π.χ. Τυροβολά, 1994, 2001; Τοιρ, 1990), αποδεικνύει τη δυνατότητα της αποκάλυψης της υποκείμενης σύνθεσης του χορού ή των χορών (χορευτικής δομής και μορφής), αντιμετωπίζοντας τη συγκρότησή τους ως διαδικασία, δηλαδή ως σύστημα σχέσεων μέσα στο οποίο συντελείται η παραγωγή του κοινωνικού νοήματος (χορολογία-ανατολική Ευρώπη). Επίσης, παρά τη θέση ότι το μοντέλο δομικής ανάλυσης του αφηγηματικού λόγου του Προπ, σύμφωνα με την Σκουτέρη-Διδασκάλου (1989), «...δεν έχει δυνατότητες επέκτασης εφαρμογής της μορφολογικής ανάλυσης και σε άλλους χώρους του λόγου εκτός από τα παραμύθια...» (σελ. 36), εντούτοις οι εργασίες της Τυροβολά (1994, 2001; Τυγονόλα, 2008) στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, ανέδειξαν και τεκμηρίωσαν ακριβώς το αντίθετο.

δ) Στη μελέτη του χορού στο πλαίσιο της σημειωτικής και του μεταδομισμού, όπου ο χορός αντιμετωπίστηκε ως σύμβολο, ως σημειωτικό σύστημα και ως μέσο μη λεκτικής επικοινωνίας, εντασσόμενος σε συγκεκριμένο πολιτισμικό περιβάλλον. Υπό αυτούς τους όρους, ο χορός δεν ειδώθηκε μόνο ως κατασκευαστική διαδικασία (δομο-μορφολογική σύσταση), αλλά η μελέτη του επικεντρώθηκε π.χ. στη σημασιολογική διάσταση μιας χορευτικής παράστασης (συγκεκριμένης) σχετικά με την αίσθηση που δημιουργεί -βιωματικά- είτε στους χορευτές είτε στους θεατές (ανατολική Ευρώπη). Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τη μελέτη της χορευτικής δομής και μορφής (text) στην έμφαση των δυναμικών διεργασιών που χαρακτηρίζουν το χορό στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης χορευτικής κουλτούρας (context) μέσω της σημειωτικής του πολιτισμού, οδήγησαν σταδιακά, όπως επισημαίνουν οι Giurchescu & Τοιρ (1991) «...στη σύμπραξη ή στη συμβίωση της χορολογικής με την ανθρωπολογική προοπτική...» (σελ. 5).¹⁷

Με βάση τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι, από τον τεράστιο πλούτο των δομικο-μορφολογικών και υφολογικών αναλύσεων που είδαν το φως της δημοσιότητας τα τελευταία πενήντα χρόνια και τις εξελίξεις τους στη σημερινή εποχή -είτε ως αυτοτελείς έρευνες, είτε ως έρευνες με τη συνεπικουρία των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών σε σχέση με τα συμφραζόμενα- διαπιστώνεται η απουσία συνδυασμού της δομικο-μορφολογικής ανάλυσης με την ανάλυση της τεχνοτροπίας δόμησης της χορευτικής φόρμας που να βασίζεται στις αρχές της ψυχολογίας της μορφής (gestalt), ως συμπόρευση -μολονότι φαινομενικά αντίθετων- του δομισμού και της μορφολογικής ψυχολογίας. Πρόκειται για βιβλιογραφικό κενό το οποίο έρχεται να καλύψει η παρούσα εργασία, η οποία διαπραγματεύεται το υλικό της τόσο σε σχέση με τις προαναφερόμενες θεωρητικές κατευθύνσεις και μεθοδολογικές πρακτικές όσο και σε σχέση με την έννοια της δημιουργικότητας.

2.2. Δημιουργικότητα

2.2.1. Η έννοια της δημιουργικότητας

Η δημιουργικότητα συνδέεται με την καινοτομία και τη φαντασία, δηλαδή με την ικανότητα παραγωγής ενός νέου έργου ή μιας ιδέας με βάση τη φαντασία. Είναι μια έννοια πολύσημη που επιδέχεται πολλές ερμηνείες, καθώς υπάρχουν αντιφατικές ή και αντικρουόμενες απόψεις μεταξύ των επιστημόνων. Ωστόσο, οι δυσκολίες οριοθέτησης της έννοιας της δημιουργικότητας και της απόδοσης ενός λειτουργικού ορισμού της, καθολικά αποδεκτού, δεν μειώνουν τη σπουδαιότητα και το ρόλο της. Έτσι, στο πλαίσιο των ποικίλων επιστημονικών ή επαγγελματικών τομέων ή στο τομέα της τέχνης αλλά και μεταξύ των διαφόρων λαών, χωρών ή ηπείρων εμφανίζεται με πολλές και διαφορετικές εννοιολογήσεις (Sternberg, 2006). Οι συγγραφείς -εκτός από κάποιες γενικές ομοιότητες- αποκλίνουν σε πολύ μεγάλο βαθμό στους ορισμούς που δίνουν (Bloomberg, 1973; Albert, 1983; Vernon, 1989; Craft, 2001a; Starko, 2005; Sternberg, 1988, 2006; Meusburger, 2009).

Κατά τον Rhodes (1961), οι ορισμοί της δημιουργικότητας βασίζονται σε τέσσερα ερευνητικά πεδία: α) *το άτομο που δημιουργεί*, β) *τη γνωστική διαδικασία η οποία περιλαμβάνεται στη δημιουργία ιδεών*, γ) *στο περιβάλλον στο οποίο εμφανίζεται η δημιουργικότητα ή τις περιβαλλοντικές επιρροές* και δ) *στο προϊόν που προέρχεται από τη δημιουργική δραστηριότητα*.

Ενώ κατά τον Brown (1989), οι διαφορετικοί ορισμοί, θεωρίες και αναλύσεις προκύπτουν ανάλογα με το σε ποια από τις τέσσερις συνιστώσες της δημιουργικότητας δίνουν έμφαση οι ερευνητές, δηλαδή τη *διαδικασία δημιουργικής σκέψης*, το *δημιουργικό προϊόν*, το *δημιουργικό άτομο* ή το *δημιουργικό περιβάλλον* (σελ. 3). Οι συνιστώσες αυτές καταγράφονται σε επισκοπήσεις του πεδίου και είναι γνωστές ως *τα τέσσερα P της δημιουργικότητας (the four Ps of creativity)*. (Kampylis, 2010: process, product, person, press (environment)).

Σύμφωνα με τον Meusburger (2009), στη βιβλιογραφία ανιχνεύονται περισσότερες από εκατό διαφορετικές αναλύσεις της δημιουργικότητας. Οι θεωρίες και οι ορισμοί που έχουν διατυπωθεί για αυτήν βασίζονται, κυρίως, σε διαφορετικές ψυχολογικές και γνωστικές θεωρίες καθώς και θεωρίες μάθησης, αλλά και διαφορετικές φιλοσοφικές θεωρίες. Επειδή το κεφάλαιο της δημιουργικότητας είναι τεράστιο τόσο στη διεθνή όσο και στην ελληνική βιβλιογραφία, και για «να μη χαθούμε στην απεραντοσύνη των διαφόρων επιστημών», όπως επισημαίνει ο Παρασκευόπουλος (2004), και στους αντίστοιχους ορισμούς της, θα την προσεγγίσουμε κυρίως ως αντικείμενο της ψυχολογικής έρευνας.¹⁸ Ωστόσο, έστω και υπό αυτό τον περιορισμό, το ερώτημα που τίθεται είναι σε ποια από τις τέσσερις κατηγορίες θα επικεντρωθεί η ανασκόπηση. Στη *διαδικασία της δημιουργικής σκέψης και στους παράγοντες που την επηρεάζουν*, στο *δημιουργικό άτομο* ή το *τελικό προϊόν* και την *αξία που έχει αυτό*. Δηλαδή, τί έχει ως ζητούμενο η παρούσα εργασία; Το ταξίδι ή τον τελικό προορισμό, όπως θέτει το γνωστό δίλημμα ο Καβάφης. Η απάντηση είναι ότι στην παρούσα έρευνα το ζητούμενο είναι ο τελικός προορισμός, το προϊόν, το *δημιουργικό προϊόν*, το οποίο παράγεται από συγκεκριμένα άτομα, τα *δημιουργικά*

άτομα. Συνεπώς, θα αναφερθούμε και στις τέσσερις κατηγορίες, δίνοντας περισσότερη έμφαση στις δύο από αυτές, το *δημιουργικό άτομο* και το *δημιουργικό προϊόν*.

Μια πρώτη προσπάθεια ορισμού της έννοιας της δημιουργικότητας έκανε ο Guilford (1950), σύμφωνα με τον οποίο η δημιουργικότητα καλύπτει τις πιο χαρακτηριστικές ικανότητες των δημιουργικών ατόμων που καθορίζουν την πιθανότητα για ένα άτομο να εκφράσει μια δημιουργική συμπεριφορά, η οποία να εκδηλώνεται με εφευρετικότητα, σύνθεση και σχεδιασμό (στον Jaoui, 1975). Κατά τον ίδιο (Guilford, 1956), η δημιουργική ικανότητα σε ένα άτομο εκφράζεται με μια δημιουργική συμπεριφορά, η οποία εκδηλώνεται με εφευρετικότητα, σύνθεση και σχεδιασμό. Ενώ, κατά τον Vernon (1989), ως:

‘Δημιουργικότητα’ ορίζεται η ικανότητα του ατόμου να παράγει νέες ή πρωτότυπες ιδέες, να έχει εννοήσεις, να μετασχηματίζει και να ανακαλύπτει, να κατασκευάζει αντικείμενα, τα οποία αναγνωρίζονται από τους ειδικούς ότι έχουν ξεχωριστή επιστημονική, αισθητική, κοινωνική ή τεχνολογική αξία. Βασικό κριτήριο αξιολόγησης ενός πονήματος ως ‘δημιουργικού’ είναι η καινοτομία, αλλά απαιτείται, επίσης, να είναι χρήσιμο και αποδεκτό, ακόμη και αν η αξία του μεταβληθεί με την πάροδο του χρόνου (σελ. 94).

Ο Piaget (1960), ορίζει τη δημιουργικότητα ως διαδικασία εύρεσης και επίλυσης προβλημάτων, εξερεύνησης και πειραματισμού. Κατά τον Piaget συνιστά πνευματική ενέργεια που συνεπάγεται σεβασμό και μελετημένη λήψη αποφάσεων. Ο Torrance (1966) ταυτίζει τη δημιουργικότητα με την ικανότητα που διαθέτει το άτομο να αντιμετωπίζει τα διάφορα προβλήματα, με ευαισθησία και πρωτοτυπία αλλά και με μεθοδικότητα και ηρεμία. Επίσης, διακρίνει τρεις ορισμούς της δημιουργικότητας: α) τον επιστημονικό, β) τον καλλιτεχνικό και γ) αυτόν της επιβίωσης (Torrance 1989). Ενώ για τους Getzels & Jackson (1962), η δημιουργικότητα συνίσταται από το συνδυασμό των στοιχείων εκείνων που θεωρούνται πρωτότυπα και διαφορετικά. Παράλληλα, επισημαίνουν ότι η δημιουργικότητα είναι μια από τις πιο πολύτιμες ανθρώπινες δυνατότητες, αλλά δύσκολη η συστηματική της εξέταση.

Ο Bruner (1991) προσδιορίζει τη δημιουργικότητα ως μια ενέργεια από την οποία προκύπτει μια ξεχωριστή και αποτελεσματική έκπληξη (effective surprise). Η Σάλλα-Δοκουμετζίδη (1996), υποστηρίζει ότι η δημιουργικότητα μπορεί να περιλαμβάνει τη διαμόρφωση νέων συστημάτων, τη μεταφορά γνώριμων σχέσεων σε διαφορετικό πεδίο και τη διαμόρφωση νέων συσχετισμών. Και ο Maslow (1973), την ορίζει ως ενέργεια που κινητοποιεί ολόκληρο το άτομο, είναι εμφανής στις καθημερινές του ενέργειες και απορρέει κατευθείαν από την προσωπικότητα του.

Ο Freud (1963) ορίζει τη δημιουργικότητα ως μια ενστικτώδη ορμή που αποσκοπεί στη δημιουργία αλλά τη συσχετίζει και με την ορμή της καταστροφής. Ενώ, οι Lowenfeld & Brittain (1975), υποστηρίζουν ότι η απόδοση της έννοιας της δημιουργικότητας και όλων όσων εννοιών σχετίζονται μαζί της έχει άμεση σχέση με το ποιος δίνει τον ορισμό. Σύμφωνα με τους Dodd & White (1980), η δημιουργικότητα είναι μία ικανότητα και ιδιότητα της σκέψης. Ενώ, κατά τους

Barron & Harrington (1981), η δημιουργικότητα ορίζεται ως ένας ιδιαίτερος τρόπος σκέψης που παρουσιάζει ευχέρεια στη ροή των ιδεών, ευελιξία και πρωτοτυπία και σχετίζεται άμεσα με τη διαδικασία λύσης προβλημάτων.

Ο Taylor (1989), θεωρεί τη δημιουργικότητα ως ένα πολυσύνθετο γεγονός και επίτευγμα στη ζωή του ανθρώπου. Αναφέρει ότι υπάρχουν πολλοί υποπαράγοντες της δημιουργικότητας (ευχέρεια, ευελιξία, πρωτοτυπία, σώμα, χώρος, χρόνος, επίπεδα, ροή, δυναμική και ποιότητα κίνησης), οι οποίοι -όταν συνδυάζονται ταυτόχρονα και διαδοχικά- μπορούν να οδηγήσουν τον άνθρωπο να λειτουργεί δημιουργικά.

Κατά τους Lee, Webberlen & Litt (1987), η δημιουργικότητα είναι ένα πολύπλευρο φαινόμενο και κάθε ζήτημα το οποίο ανακύπτει αντιμετωπίζεται μέσα από διαφορετικές διαδικασίες. Ενώ, σύμφωνα με τους Barlin (1982), Mosston & Ashworth, (1994) και Storr (1991), δημιουργικότητα είναι η ικανότητα που έχει ο άνθρωπος να αναδείξει κάτι νέο και πρωτότυπο, το οποίο είναι αποτέλεσμα της ελεύθερης και αυθόρμητης έκφρασης του όχι προς μία ομάδα ή προς την κοινωνία, αλλά προς τον ίδιο. Κατά τους Csikszentmihalyi (1999), Runco (1997, 2004), Sternberg & Lubart (1999), η δημιουργικότητα ορίζεται ως η διαδικασία παραγωγής ενός αποτελέσματος που είναι πρωτότυπο και έχει αξία.

Ο Renzulli (1978, 1992), προσεγγίζει τη δημιουργικότητα σε σχέση με την ευφυΐα, υποστηρίζοντας ότι μαζί με την επιμονή στην εκτέλεση του καθήκοντος, συνιστούν τα συστατικά μέρη της δημιουργικότητας/χαρισματικότητας, συνθέτοντάς την ως σύνολο. Κατά τον ίδιο, η χαρισματική συμπεριφορά προκύπτει σε συγκεκριμένους ανθρώπους, σε συγκεκριμένους χρόνους και υπό συγκεκριμένες συνθήκες. Θεωρεί σημαντικούς για την ανάπτυξη της χαρισματικής συμπεριφοράς τρεις παράγοντες: α) την ανώτερη του μέσου ικανότητα, β) τη δημιουργικότητα και γ) την αφοσίωση στη διαδικασία. Τέλος, τονίζει τους παράγοντες που υποστηρίζουν το μοντέλο του, όπως η προσωπικότητα και το περιβάλλον, οι οποίοι επηρεάζουν την χαρισματική συμπεριφορά.¹⁹

Τέλος, σύμφωνα με τον Robinson (1999), η δημιουργικότητα ορίζεται ως η διαδικασία παραγωγής ενός έργου ή μιας ιδέας πρωτότυπης που έχει αξία. Κατά τον Robinson η δημιουργική διαδικασία χαρακτηρίζεται από: α) φαντασία, β) έχει στόχο, γ) οδηγεί σε ένα πρωτότυπο παραγόμενο αποτέλεσμα/προϊόν, δ) το παραγόμενο προϊόν έχει αξία σε σχέση με τον αρχικό στόχο.

Ενώ, κατά τον Sawyer (2012), η δημιουργικότητα είναι η ικανότητα παραγωγής έργου που είναι καινοτόμο, δηλαδή πρωτότυπο και μη αναμενόμενο, καθώς και κατάλληλο, δηλαδή χρήσιμο και προσαρμοσμένο στους περιορισμούς του περιβάλλοντος.

Από ποικίλες έρευνες διαπιστώθηκε η θετική συσχέτιση της δημιουργικότητας με τις διαδικασίες παραγωγής νέου έργου/προϊόντος το οποίο είναι κατάλληλο να απαντήσει στις ανάγκες ενός ερωτήματος/προβλήματος. Οι διαδικασίες αυτές συμβαίνουν μέσα σε ένα κατάλληλο κοινωνικό περιβάλλον, στο οποίο καλλιεργείται και αναπτύσσεται η έμφυτη τάση προς δημιουργία και μπορεί να αναδειχθεί σε ικανότητα διαφοροποιημένη μεταξύ των ατόμων ποσοτικά και όχι ποιοτικά (Ξανθάκου, 1998).

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι οι ορισμοί που έχουν δοθεί για τη δημιουργικότητα μπορούν να ομαδοποιηθούν -σε πολύ γενικές γραμμές- σε τρεις κατηγορίες: α) η πρώτη, αναφέρει ότι η δημιουργικότητα είναι η παραγωγή νέων ιδεών, που οδηγούν σε ένα καινοτόμο αποτέλεσμα, β) η δεύτερη, αναφέρει ότι η δημιουργικότητα μπορεί να είναι απλά, ένας διαφορετικός τρόπος προσέγγισης και συνδυασμού της ήδη υπάρχουσας γνώσης και, τέλος, γ) η τρίτη, αναφέρει ότι μια διαδικασία για να είναι δημιουργική, δεν αρκεί να είναι καινοτόμος ή να συνδυάζει την υπάρχουσα γνώση αλλά πρέπει να έχει και προστιθέμενη αξία (Gurteen, 1998).

Από την άλλη πλευρά, ανάλογη ποικιλότητα και απόκλιση εμφανίζουν οι γνώμες των ερευνητών σχετικά με τους παράγοντες που επηρεάζουν τη δημιουργικότητα. Ωστόσο, οι περισσότεροι συμφωνούν ότι οι βασικότεροι παράγοντες που φαίνεται να συμβάλλουν και να επιδρούν θετικά στην ανάπτυξη και την εξέλιξή της είναι η νοημοσύνη, η φαντασία, η προσωπικότητα και το περιβάλλον (συμπεριλαμβανομένου του σχολείου και της οικογένειας) στο οποίο ζει, εντάσσεται και αναπτύσσεται το άτομο. Όπως επισημαίνουν οι Lee, Webberley και Litt (1987), η δημιουργικότητα συνιστά μία σύνθετη και πολύπλοκη διαδικασία. Συνεπώς, για να αναπτυχθεί σωστά πρέπει να συντρέχουν πολλοί παράγοντες.

Καταληκτικά, η προσπάθεια των ερευνητών να ορίσουν τη δημιουργικότητα, και στη συνέχεια να βρουν τρόπους μέτρησής της έδωσε μια ποικιλία ορισμών και θεωριών. Επίσης, ποικίλλουν οι τρόποι διαπίστωσης της ύπαρξής της, όπως και οι ερευνητικές μέθοδοι και τα αποτελέσματά τους. Οι ορισμοί που διατυπώθηκαν διαφέρουν ανάλογα με την έμφαση που δόθηκε στην παραγωγή, στην πορεία και στην εμπειρία. Οι ορισμοί που αρθρώθηκαν με γνώμονα την παραγωγή εστίασαν το ενδιαφέρον τους στον κανόνα του 'νέου' και 'χρήσιμου'. Οι ορισμοί που αρθρώθηκαν με γνώμονα την πορεία και τη διαδικασία χαρακτηρίζονται από το διαφορετικό, αλλά παραγωγικό αποτέλεσμα. Ενώ, οι ορισμοί που σχετίζονται με την τρίτη κατηγορία στηρίχθηκαν στην υποκειμενική εμπειρία και το γνώρισμά τους είναι το εμπνευσμένο και το ενυπάρχον (βλ. και Σάλλα-Δοκουμετζίδα, 1996; Λυκεσάς, 2002).

Συνδυάζοντας τους υπάρχοντες ορισμούς για τη δημιουργικότητα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, η δημιουργικότητα περιλαμβάνει την παραγωγή νέων ιδεών ή τον συνδυασμό γνωστών δεδομένων σε κάτι καινούργιο, παρέχοντας αξία στο τελικό αποτέλεσμα (Δημάκη & Καρανικόλα, 2012). Θέση που έρχεται να συμφωνήσει με τα λεγόμενα του Vernon (1989), σύμφωνα με τον οποίο ως «*δημιουργικότητα*» ορίζεται η ικανότητα του ατόμου να παράγει νέες ή πρωτότυπες ιδέες, να έχει ενοράσεις, να μετασχηματίζει και να ανακαλύπτει, να κατασκευάζει αντικείμενα, τα οποία αναγνωρίζονται από τους ειδικούς ότι έχουν ξεχωριστή επιστημονική, αισθητική, κοινωνική ή τεχνολογική αξία» (σελ. 94).

2.2.1.1. Μοντέλα δημιουργικότητας

Οι επιστήμονες στην προσπάθειά τους να περιγράψουν τα αποτελέσματα και τις εκδηλώσεις της δημιουργικότητας κατέληξαν στη θέσπιση διαφορετικών μοντέλων. Το πιο αποδεκτό μοντέλο δημιουργικότητας είναι το «four C», το οποίο

προτάθηκε από τους Kaufman & Beghetto (2009), και συνίσταται από τέσσερα c, το 'big-C', το 'little-c', το 'mini-c' και το 'pro-C'. Το 'big-C' (big creativity) αναφέρεται σε ένα δημιουργήμα/επίτευγμα που χαρακτήρισε την πορεία της ανθρωπότητας. Το 'little-c', αναφέρεται στη δημιουργικότητα στο πλαίσιο των καθημερινών μας ενεργειών και πρακτικών αποτελεσμάτων που είτε βοηθά στην εύρεση λύσης σε δύσκολες καταστάσεις είτε αποτελεί μέσο για την έκφραση συναισθημάτων και σκέψεων. Το 'mini-c' (mini creativity) αναφέρεται στη δημιουργικότητα που σχετίζεται με τη διαδικασία μάθησης. Αφορά στις δημιουργικές ιδέες/σκέψεις και πράξεις των μαθητών κατά τη διάρκεια της μαθησιακής διαδικασίας, στην προσπάθειά τους να οικοδομήσουν έννοιες σε διάφορα γνωστικά αντικείμενα. Τέλος, το 'pro-c'. (professional creativity) αφορά τους ανθρώπους που είναι δημιουργικοί στο επάγγελμά τους, δηλαδή αφορά την επαγγελματική εξειδίκευση σε ένα δημιουργικό τομέα (Σμυρναίου, 2017).

Τετραμερές είναι και το μοντέλο που επινοήθηκε από τον Necka (2001), το οποίο αποτυπώνει τέσσερα επίπεδα δημιουργικότητας: α) το ρευστό (fluid) επίπεδο, το οποίο εμπεριέχει την εν δυνάμει δημιουργικότητα, η οποία μπορεί τελικά να μην εκδηλωθεί και σχετίζεται με τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά, όπως αποκλίνουσα σκέψη, περιέργεια, και καινοτομία, β) το αποκρυσταλλωμένο (crystallized) επίπεδο, όπου εκδηλώνεται η δημιουργικότητα όταν κάποιος επιλύει προβλήματα, γ) το ώριμο (mature) επίπεδο όταν κάποιος βρίσκει λύση σε δύσκολα προβλήματα (challenge-based) και φαντάζεται/επινοεί διαφορετικούς δρόμους που οδηγούν στη λύση και δ) το ξεχωριστό (eminent) επίπεδο όταν προχωρά/ εξελίσσει τον/την τομέα /επιστήμη του. Τα δύο πρώτα επίπεδα ανήκουν στην κατηγορία μικρή δημιουργικότητα, ενώ τα δύο άλλα στη μεγάλη δημιουργικότητα (Starko, 2005).

Οι Kozbelt, Beghetto & Runco (2010), προκειμένου να επανεξετάσουν τις θεωρίες της δημιουργικότητας πρότειναν ένα διμερές μοντέλο που βασίζεται στη μικρή και τη μεγάλη δημιουργικότητα (little-c και Big-C αντίστοιχα). Προς την ίδια κατεύθυνση κινήθηκαν ο Robinson (1999) και η Craft (2001a), οι οποίοι ασχολήθηκαν με τη δημιουργικότητα στην εκπαίδευση. Η Craft διακρίνει την «high c» και «little c» δημιουργικότητα, τονίζοντας ότι είναι μια βασική δεξιότητα που πρέπει να καλλιεργηθεί στα παιδιά από τα πρώτα σχολικά χρόνια. Ανάλογα, ο Robinson, αναφέρεται σε «high» (υψηλή) και «democratic» (δημοκρατική) δημιουργικότητα.

Ο Sawyer (2012), διακρίνει επίσης δύο τύπους δημιουργικότητας. Στον πρώτο τύπο, που τον ονομάζει 'Little-c', η δημιουργικότητα εστιάζεται στο άτομο, ενώ στο δεύτερο τύπο, που τον ονομάζει 'Bic-C', η δημιουργικότητα γίνεται αντιληπτή σε κοινωνικό και πολιτισμικό επίπεδο.

Ο πρώτος τύπος αναφέρεται στη χρήση της φαντασίας από το άτομο, στην επίλυση καθημερινών προβλημάτων, αλλά και στην αντιμετώπισή τους από διαφορετικές οπτικές. Είναι ο κάθε νέος ψυχικός συνδυασμός που εκφράζεται από το άτομο στον κόσμο. Αυτός ο τύπος συνδέεται με την ψυχολογία της προσωπικότητας και τη γνωστική ψυχολογία. Ο δεύτερος τύπος, αναφέρεται στα μεγάλα δημιουργικά επιτεύγματα και στα έργα που αναγνωρίζονται ευρέως στο

πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο. Στην περίπτωση αυτή, για να θεωρηθεί κάποιο προϊόν ή ιδέα δημιουργική, θα πρέπει να είναι χρήσιμο και καινοτόμο για μια κοινωνική ομάδα. Ενώ, οι Feldman και Gardner (2003), προτείνουν έναν ορισμό σε τρία μέρη όπου το ‘High C’ αντιστοιχεί στο ‘Big C’, το ‘Low C’ στο ‘Little c’ και το ‘Middle C’ στο ‘Pro-c’.²⁰

Το συστατικό μοντέλο της δημιουργικότητας προσδιορίζει τις σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στον αναπτυσσόμενο άνθρωπο και στο περιβάλλον στο οποίο κινείται. Συνεπώς, η δημιουργικότητα εμπεριέχει τη δημιουργική διαδικασία που οδηγεί στην παραγωγή του καινοτομικού δημιουργήματος, του δημιουργικού προϊόντος.

2.2.1.2. Δημιουργική διαδικασία

Η δημιουργική διαδικασία συνίσταται από έξι παραμέτρους, οι οποίες με τη σειρά τους συντίθενται από επιπρόσθετα συνθετικά μέρη. Όλοι αυτοί οι παράγοντες λειτουργούν από κοινού στο πλαίσιο της δημιουργικής διαδικασίας και των επιτρεπόμενων ορίων του εκάστοτε περιβάλλοντος («Φωτογραφίζοντας τη ζωή», 2012-2013):

Οι πρώτες τρεις παράμετροι αφορούν τη *γνωστική ικανότητα* και τη φύση και είναι: α) ο αποκλίνων τρόπος σκέψης, β) η κατοχή γενικών γνώσεων και ένα σταθερό υπόβαθρο σκέψης και γ) η εξειδίκευση σε κάποιον συγκεκριμένο γνωστικό τομέα και γνώση των αντίστοιχων ικανοτήτων που απαιτούνται.

Οι άλλες τρεις αντιπροσωπεύουν την *προσωπικότητα* του δημιουργικού ατόμου και είναι: α) η δέσμευση στην ανάληψη καθηκόντων και η ικανότητα συγκέντρωσης, β) η ύπαρξη κινήτρων και παρότρυνσης και γ) η ερευνητικότητα, η δεκτικότητα προς το καινούργιο και η ανεκτικότητα προς το ασαφές και διφορούμενο.

Τα επιπρόσθετα *συνθετικά μέρη* των παραμέτρων είναι: α) η αντίσταση και άρνηση στη πίεση, η οποία είναι απαραίτητη για την ανάπτυξη αντισυμβιβαστικής συμπεριφοράς και αυτόνομου τρόπου σκέψης, και, β) η ετοιμότητα για ανάληψη ‘ρισοκίνδυνων’ εγχειρημάτων, η οποία επιτρέπει την αφιέρωση στον πειραματισμό με πλήρη άνεση, και γενικότερα την απόλαυση της όλης διαδικασίας.

Καμία παράμετρος δεν είναι από μόνη της επαρκής ή αποκλειστικά υπεύθυνη για να εξασφαλίσει την έκβαση ολόκληρης της δημιουργικής διαδικασίας που σε τελική ανάλυση οδηγεί στην παραγωγή του δημιουργήματος. Τα επιπρόσθετα συνθετικά μέρη των παραμέτρων συμμετέχουν και αλληλεπιδρούν στην όλη δημιουργική διαδικασία, σχηματίζοντας κάθε φορά διαφορετικούς συνδυασμούς και επιδρώντας σε διαφορετικό βαθμό. Συνεπώς, συμπεραίνουμε ότι, κάθε επιμέρους κομμάτι των παραμέτρων έχει εξαρχής το δικό του ατομικό ρόλο, λειτουργώντας τότε αυτόνομα και ανεξάρτητα και τότε σε αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα.

Η δημιουργική διαδικασία χρειάζεται χρόνο για να εξελιχθεί και διέρχεται από διάφορα στάδια τα οποία δεν είναι απαραίτητα γραμμικά. Η ανάλυση των σταδίων είναι σημαντική, γιατί δείχνει ότι η δημιουργική διαδικασία δεν εμφανίζεται τυχαία

σε μια και μοναδική χρονική στιγμή. Σύμφωνα με τον Sawyer (2012), τα στάδια της δημιουργικής διαδικασίας είναι:

α) Η ανίχνευση και η δόμηση του προβλήματος με ένα τρόπο που θα οδηγήσει σε μια δημιουργική λύση.

β) Η απόκτηση -σχετικής με το πρόβλημα- γνώσης και εμπειρίας.

γ) Η συγκέντρωση πολλών -πιθανά σχετιζόμενων- πληροφοριών.

δ) Ο χρόνος για ασυνείδητη επεξεργασία όλων των δεδομένων.

ε) Η ελεύθερη έκφραση ιδεών.

στ) Ο συνδυασμός των ιδεών με τρόπους μη αναμενόμενους.

ζ) Η επιλογή των καλύτερων ιδεών.

η) Η έκφραση της ιδέας χρησιμοποιώντας υλικά και αναπαραστάσεις.

Η δημιουργική διαδικασία, όπως και η δημιουργικότητα του ατόμου, φαίνεται να εξελίσσονται στο χρόνο και στο χώρο με τρόπο δυναμικό και όχι στατικό ή γραμμικό.

Η δημιουργικότητα συνδέεται άμεσα με τη δημιουργική σκέψη και συγκεκριμένα είναι αποτέλεσμα της δημιουργικής σκέψης²¹, η οποία είναι πολυδιάστατη, καινοτομική και παραστατική και επιδιώκει την παραγωγή πρωτότυπων και καινοφανών ιδεών, ενεργοποιώντας τη φαντασία. Η δημιουργική σκέψη μπορεί να οδηγήσει το άτομο μακριά από τις συμβατικές ιδέες και διαδικασίες, να αφυπνίσει την περιέργειά του, την φαντασία του και να βοηθήσει την παραγωγή πολλαπλών διαφορετικών εναλλακτικών λύσεων και ιδεών. Συνεπώς, βασική προϋπόθεση για την ύπαρξη της δημιουργικότητας είναι η ύπαρξη δημιουργικής σκέψης.

2.2.2. Δημιουργική σκέψη

Οι ορισμοί που έχουν διατυπωθεί για τη δημιουργική σκέψη είναι πολλοί και οι επιστήμονες δεν έχουν καταλήξει σε ένα αποδεκτό ορισμό. Οι ορισμοί άλλοτε εστιάζουν στη φύση του παραγόμενου από τη δημιουργική σκέψη προϊόντος (νέο, πρωτότυπο), άλλοτε στη διαδικασία της δημιουργικής σκέψης (αποκλίνουσα και παραγωγική) και άλλοτε σε άλλες παραμέτρους. Ωστόσο, οι περισσότεροι ερευνητές συμφωνούν στο ότι η δημιουργική σκέψη χαρακτηρίζεται από προϊόντα καινοφανή που έχουν ταυτόχρονα κάποια αξία για το άτομο και τον πολιτισμό. Η διαδικασία της νοητικής αυτής λειτουργίας δεν είναι συμβατική, αλλά χαρακτηρίζεται από ισχυρή ψυχική κινητοποίηση και επιμονή και τέλος το έργο της δημιουργικής σκέψης περιλαμβάνει μία σαφή μορφοποίηση ενός αρχικά συγκεχυμένου και απροσδιόριστου προβλήματος.

Ο Guilford (1967) και οι συνεργάτες του στην προσπάθειά τους να αποδείξουν την ανεξαρτησία της δημιουργικής νόησης από την συμβατική νοημοσύνη, προέβησαν σε μια τρισδιάστατη ταξινόμηση των πρωτογενών νοητικών ικανοτήτων, γνωστή ως «θεωρητικό πρότυπο για τη δομή της νοημοσύνης». Από

το «πρότυπο» αυτό του Guilford (1967) προέκυψε ότι η αποκλίνουσα νόηση αποτελεί τον πυρήνα της δημιουργικής παραγωγής, ενώ παράλληλα τέθηκε σαφής διάκριση ανάμεσα στο συγκλίνοντα και τον αποκλίνοντα τρόπο σκέψης (συγκλίνουσα και αποκλίνουσα σκέψη). Ο Guilford (1967), υποστηρίζει ότι η νοημοσύνη συνίσταται από πέντε τουλάχιστον διαφορετικούς τύπους γνωστικών διεργασιών οι οποίες είναι λειτουργίες του ανθρώπινου νου. Αυτές είναι: α) η πρόσληψη και η κατανόηση, β) η μνήμη, γ) η συγκλίνουσα-κριτική σκέψη, δ) η αποκλίνουσα-δημιουργική σκέψη και ε) η αξιολόγηση.

α) Η κατανόηση συνδέεται με την πρόσληψη, εφόσον εντάσσεται στην ευρύτερη λειτουργία της κατανόησης. Η πρόσληψη περιλαμβάνει τις ικανότητες της παρατήρησης, της προσοχής, της αντίληψης, της αποκωδικοποίησης, της αναγνώρισης και της κατανόησης του εισερχόμενου υλικού.

β) Η μνήμη συνδέεται με την ικανότητα της εντύπωσης, την ικανότητα της διατήρησης και την ικανότητα εναποθήκευσης πληροφοριών, οι οποίες διατηρούνται και αναπλάθονται σε μεταγενέστερο χρόνο.

γ) Η συγκλίνουσα (κριτική) σκέψη, αφορά τη νοητική διεργασία που θέτει τα δεδομένα, τις πληροφορίες ή τα απομνημονευμένα υλικά σε λογική επεξεργασία με σκοπό την αναζήτηση μιας και μόνο ορθής λύσης ή συμπεράσματος. Περιλαμβάνει τους στόχους για μια ενιαία και σωστή λύση σ' ένα πρόβλημα, είναι μονοδιάστατη και βασίζεται στη λογική.

δ) Η αποκλίνουσα (δημιουργική) σκέψη, εκκινώντας από την ίδια αφετηρία, (εφόσον και οι δυο απαιτούν την επεξεργασία της πληροφορίας), αντίθετα, προσανατολίζεται στην αναζήτηση όλων των πιθανών λύσεων και απαντήσεων και περιλαμβάνει ένα σύνολο από πολλαπλές απαντήσεις. Αντιπροσωπεύει ένα πιο ελεύθερο τύπο πνευματικής διεργασίας, της οποίας το κύριο χαρακτηριστικό είναι ότι το παραγόμενο υλικό είναι ο μεγάλος αριθμός πιθανών λύσεων, είναι πολυδιάστατη και βασίζεται στη φαντασία.

ε) Η αξιολόγηση είναι η λειτουργία του νου με την οποία αποφαινόμαστε, με βάση ορισμένα κριτήρια, για την αξία (με την ευρεία έννοια του όρου) μιας προτεινόμενης ιδέας-λύσης και συνιστά αναπόσπαστο μέρος κάθε δημιουργικής παραγωγής. Ωστόσο, η αξιολόγηση δεν περιορίζεται μόνο στην παράθεση νέων και πρωτότυπων ιδεών. Για να ολοκληρωθεί ο κύκλος, θα πρέπει, με βάση συγκεκριμένα κριτήρια, να ακολουθήσει συγκριτική εκτίμηση των προτεινόμενων ιδεών και να επιλεγθεί η καλύτερη ή οι καλύτερες ιδέες. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η αξιολόγηση του αποτελέσματος ως προς τον τιθέμενο στόχο²², που αφορά σε όλους τους τομείς, από το χώρο της παραδοσιακής κοινωνίας και της τέχνης έως το χώρο της εργασίας και της εκπαίδευσης.²³

Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι, η συγκλίνουσα (κριτική/κάθετη) σκέψη αφορά στη νοητική διεργασία που θέτει τα δεδομένα, τις πληροφορίες ή τα απομνημονευμένα υλικά σε λογική επεξεργασία με σκοπό την αναζήτηση μιας ορθής λύσης ή συμπεράσματος. Αντίθετα, η αποκλίνουσα (δημιουργική/παράλληλη) σκέψη, προσανατολίζεται στην αναζήτηση όλων των πιθανών λύσεων και απαντήσεων.

Σύμφωνα με τον Guilford (1967), η δημιουργική σκέψη συνδέεται με τον αποκλίνοντα τρόπο σκέψης, που αντιπροσωπεύει έναν πιο ελεύθερο τύπο πνευματικής διεργασίας σε σύγκριση με τη συγκλίνουσα σκέψη. Χαρακτηρίζεται από την ευχέρεια απαντήσεων, την ευλυγισία και πρωτοτυπία κατά την παραγωγή, την ικανότητα σύνθεσης του μετασχηματισμού και επεξεργασίας των διαθέσιμων πληροφοριών για τον σχηματισμό νέων προϊόντων. Η σημαντικότητα της δημιουργικότητας στον άνθρωπο εστιάζεται επίσης στην ανάπτυξη της αποκλίνουσας νόησης, η οποία θεωρείται απαραίτητη προϋπόθεση για την ικανότητα προσαρμογής του στην πολυπλοκότητα που εμφανίζει η κοινωνία.

Με τη διαδικασία της δημιουργικής σκέψης ασχολήθηκαν επίσης οι Mednick (1962), Wallach και Kogan (1965), Barron και Harrington (1981), κ.ά.

Οι Barron και Harrington (1981) προσεγγίζουν τη διαδικασία δημιουργικής σκέψης συνυφασμένη με την αποκλίνουσα σκέψη. Ενώ, άλλοι, όπως π.χ. ο Stamm (1975) και οι Getzels & Csikszentmihalyi (1976), προσπαθώντας να εξετάσουν και να αποτιμήσουν την διαδικασία δημιουργικής σκέψης, την ταυτίζουν με τη διαδικασία επίλυσης προβλήματος με «διαφορετικό τρόπο». Ο Torrance (1966) ταυτίζει τη δημιουργικότητα με την ικανότητα που διαθέτει το άτομο να αντιμετωπίζει τα διάφορα προβλήματα, με ευαισθησία, πρωτοτυπία αλλά και με μεθοδικότητα και ηρεμία. Ενώ, ο Mednick (1962) και οι Wallach και Kogan (1965), τη θεωρούν ως διαδικασία συσχετίσεων μεταξύ ιδεών και στοιχείων, συχνά φαινομενικά ανόμοιων και ξένων. Υποστηρίζουν ότι η διαδικασία δημιουργικής σκέψης έγκειται στη μορφοποίηση των προαναφερόμενων στοιχείων, στη συσχέτιση ή τη σύνθεσή τους και στη δημιουργία νέων, τα οποία είναι λειτουργικά ή ικανοποιούν συγκεκριμένες προδιαγραφές.

Ο MacKinnon (1963) χωρίζει τη δημιουργική σκέψη με βάση τρία κριτήρια: α) το ασυνήθιστο των απαντήσεων, β) την πραγματοποίηση ενός κατανοητού σκοπού και γ) την επαρκή επεξεργασία αυτού που στην αρχή είχε συλληφθεί με διαίσθηση. Ενώ, ο Ausubel (1963), εκτός από τα τρία προαναφερόμενα κριτήρια, προσθέτει και την πρωτοτυπία.

Τέλος, κατά τον Παρασκευόπουλο (2004), «δημιουργική σκέψη είναι η ικανότητα του ανθρώπινου νου να αναζητεί και να βρίσκει πολλές πρωτότυπες και καινοτόμες εναλλακτικές, για την επίλυση των διαφόρων προβλημάτων, ιδέες-λύσεις» (σελ. 6).

Το αποτέλεσμα της δημιουργικής διαδικασίας γίνεται αντιληπτό στην καινοτομία/πρωτοτυπία του παραγόμενου αποτελέσματος, του παραγόμενου προϊόντος, δηλαδή της μορφής του. Όταν αναφερόμαστε γενικά στην έννοια της δημιουργικότητας, στο μυαλό μας έρχεται η έννοια του *πρωτότυπου*, του *καινοτόμου* (Αρβανίτης, 2016), εφόσον η δημιουργικότητα αντιτάσσεται σε κάθε έννοια ομοιομορφίας και κομπορμιισμού και χαρακτηρίζεται από παραγωγικότητα στη σύλληψη ιδεών, από ευελιξία και διαφορετική οπτική με την οποία βλέπει κάποιος τα πράγματα.

Κατά τον Robinson (1999), οι δημιουργικές ιδέες προκύπτουν όταν οι υπάρχουσες ιδέες συντίθενται ή ερμηνεύονται με καινούριους τρόπους ή όταν συνδέονται πεδία τα οποία είναι «ξένα» κατά τη φαινομενολογία τους, όπως π.χ. η

όπερα ή το θέατρο ή δημοσιογραφία με τις φυσικές επιστήμες. Οι δημιουργικές ιδέες και δραστηριότητες προκύπτουν όταν το άτομο ανακαλύπτει και συνδυάζει σχέσεις ομοιομορφίας ή ένα-προς ένα αντιστοιχίες ή βρίσκοντας την τομή ή την ένωση ιδεών και γνωστικών περιοχών που δεν είχαν προηγουμένως συσχετιστεί.

Οι ερευνητές προκειμένου να ταξινομήσουν τις φάσεις από την αρχή της σύλληψης της ιδέας μέχρι την παραγωγή του τελικού πρωτότυπου προϊόντος, πρότειναν ένα μοντέλο το οποίο περιλαμβάνει τέσσερα στάδια. Το συγκεκριμένο μοντέλο ξεκινά από το στάδιο της παραγωγής ιδεών και καταλήγει στη δημιουργία ενός προϊόντος ή μιας νέας υπηρεσίας. Με άλλα λόγια, η έννοια της δημιουργικότητας μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελεί το πρώτο στάδιο της διαδικασίας της καινοτομίας. Αυτή είναι μια άποψη με την οποία φαίνεται να συμφωνεί το σύνολο των ερευνητών. Κατά άλλους ερευνητές η καινοτομία θεωρείται ως μία νέα ιδέα, η οποία μπορεί να αποτελεί συνδυασμό παλαιών ιδεών ή κάτι εξολοκλήρου νέο, αρκεί να γίνεται *αντιληπτή* ως κάτι το νέο και το πρωτοποριακό.

Παρά το γεγονός ότι η προσπάθεια κατάταξης των επιπέδων της ανθρώπινης σκέψης δεν είναι εύκολη υπόθεση, εντούτοις αυτό δεν εμπόδισε τους ψυχολόγους να το προσπαθήσουν. Προς αυτό είναι σημαντική η συμβολή του Bloom (1956), ο οποίος πρότεινε ένα μοντέλο, που δημοσιεύτηκε πριν από 50 χρόνια και εξακολουθεί να επιβιώνει στο χρόνο, παραμένοντας χρήσιμο εργαλείο στην κατανόηση της συνθετότητας της ανθρώπινης σκέψης.

Το μοντέλο του Bloom (1956), είναι μία πυραμίδα με έξι επίπεδα που περιγράφει την ανθρώπινη σκέψη από το λιγότερο στο πιο περίπλοκο επίπεδο. Τα επίπεδα αυτά είναι: α) η γνώση, β) η κατανόηση, γ) η εφαρμογή, δ) η ανάλυση, ε) η σύνθεση και στ) η αξιολόγηση. Μολονότι υπάρχουν έξι επίπεδα, η ιεράρχηση δεν είναι άκαμπτη και ένας άνθρωπος μπορεί εύκολα να μετακινηθεί ανάμεσα στα στάδια αυτά όταν σκέφτεται. Κατά τον Bloom, τα τρία πρώτα στάδια αντιστοιχούν στη *συγκλίνουσα ή κριτική σκέψη*, όπου ο δημιουργός ανακαλεί και επικεντρώνεται στο ήδη γνωστό. Τα άλλα τρία αντιστοιχούν στην *αποκλίνουσα ή δημιουργική διαδικασία σκέψης*, κατά την οποία ο δημιουργός κερδίζει σε οξυδέρκεια και κάνει ανακαλύψεις που δεν αποτελούσαν μέρος της αρχικής πληροφορίας.

Τις πρωτοποριακές ιδέες τις παράγουν και τις υλοποιούν τα δημιουργικά άτομα, ανεξαρτήτως εάν αυτά τα άτομα αφορούν στην παραδοσιακή (ανώνυμη και συλλογική) κοινωνία ή τη σύγχρονη (επώνυμη και ατομική). Η διαφορά τους είναι στον τρόπο και στη διαδικασία παραγωγής του τελικού προϊόντος/μορφής και όχι σε καθεαυτό το τελικό δημιουργικό προϊόν, την αξιολόγηση και την αποδοχή του που έτσι και αλλιώς ισχύει στο πλαίσιο τόσο της σύγχρονης αστικής όσο και της παραδοσιακής κοινωνίας. Σε όλες τις ιστορικές εποχές αναδεικνύονται δημιουργικά άτομα που ξεχωρίζουν για την προσωπικότητα και την ικανότητά τους στην παραγωγή και υλοποίηση καινοτόμων ιδεών.

2.2.3. Δημιουργικό άτομο

Από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας προκύπτει ότι ήδη από τα μέσα του περασμένου αιώνα οι ερευνητές προσπάθησαν να αιτιολογήσουν τη λειτουργία, τη

συμπεριφορά και τα χαρακτηριστικά του δημιουργικού ατόμου με πρωτεργάτες τους Guilford (1954) και Torrance (1962). Ωστόσο, η ενασχόληση με τη δημιουργικότητα και το δημιουργικό άτομο έγινε ιδιαίτερα αισθητή από τη δεκαετία του 1980 και εντεύθεν με αποτέλεσμα να έχουν πραγματοποιηθεί πολλές έρευνες σχετικές με τα χαρακτηριστικά του δημιουργικού ατόμου, όπως π.χ. οι έρευνες των Cropley (1992, 1999), Davis (1998), Hickey και Webster (2001), Montgomery, Bull και Baloché (1993), Taylor (1989), κ.ά. Κατά τους Gough (1979), Carroll (1993) και Eysenck (1993, 1995), όσοι ερευνητές προσεγγίζουν τη δημιουργικότητα από τη πλευρά του δημιουργικού ατόμου αναζητούν τις γενικές και ειδικές ικανότητες, τα κίνητρα και τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα.

Σύμφωνα με τον Torrance (1962), η δημιουργικότητα είναι εύκολο να αναγνωριστεί μέσω των επτά στοιχείων της προσωπικότητας του δημιουργικού ατόμου που την χαρακτηρίζουν. Τα στοιχεία αυτά είναι: α) η περιέργεια, β) η προσαρμοστικότητα, γ) η ευαισθησία στα προβλήματα, δ) ο επαναπροσδιορισμός των προβλημάτων, ε) η αίσθηση της ατομικότητας που έχει το άτομο, στ) η 'πρωτοτυπία' στις ιδέες και ζ) η διορατικότητα.

Κατά τους Wyrick (1968), Barron (1969), Torrance (1989), Taylor (1989) και Cleland και Gallahue (1993), η δημιουργικότητα συνδέεται με συγκεκριμένα γνωρίσματα της προσωπικότητας του δημιουργικού ατόμου, όπως επινοητικότητα, αυτονομία και ανεξαρτησία στη σκέψη και την πράξη. Ενώ, ορισμένοι ψυχολόγοι διακρίνουν ως ποιοτικά στοιχεία της δημιουργικότητας την ευκαμψία της σκέψης, την πρωτοτυπία της ιδέας, την ικανότητα να σκέφτεται κάποιος διαφορετικά και τον τρόπο επίλυσης των προβλημάτων. Ωστόσο, το τελευταίο ποιοτικό στοιχείο έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με τη ρήση του Einstein, σύμφωνα με τον οποίο «η διατύπωση ενός προβλήματος είναι πιο σημαντική από την επίλυσή του».

Οι Torrance και Myers (1970), αποδίδουν επίσης συγκεκριμένα χαρακτηριστικά στο δημιουργικό άτομο. Υποστηρίζουν ότι αρχικά ενεργοποιείται -για προσωπικούς λόγους- το ίδιο το άτομο αναζητώντας την εύρεση καλύτερων τρόπων ή λύσεων σε θέματα που το απασχολούν. Στη συνέχεια, πραγματοποιεί τη συλλογή των πληροφοριών, τις οποίες μπορεί και να τις συνδυάσει στην προσπάθειά του να βρει την αποδοτικότερη λύση. Καταγράφει τα στοιχεία που συλλέχθηκαν για την εύρεση όλων των πιθανών λύσεων. Έπειτα, προσπαθεί να τα εφαρμόσει στην πράξη για να δει την αποτελεσματικότητά τους. Στην περίπτωση που δεν καταφέρει το επιθυμητό αποτέλεσμα, τότε η διαδικασία επαναλαμβάνεται μέχρι να βρεθεί η πιο σωστή και αποδοτικότερη λύση στο πρόβλημα.

Για τους Barron και Harrington (1981), το κοινό χαρακτηριστικό των δημιουργικών ατόμων εντοπίζεται κυρίως στην προσωπικότητά τους. Ωστόσο, γενικά, όπως επισημαίνουν οι ίδιοι:

Τα δημιουργικά άτομα, σε διάφορα πεδία, παρουσιάζουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά, όπως α) η υψηλή αισθητική, β) το ευρύ φάσμα ενδιαφερόντων, γ) το ενδιαφέρον για σύνθετες και πολύπλοκες προκλήσεις, δ) η διαίσθηση, ε) η αυτοπεποίθηση, στ) η εκδήλωση φαινομενικά αντιφατικών μορφών συμπεριφοράς και, ζ) τον αυτοπροσδιορισμό του ως δημιουργικό άτομο (σελ. 453).

Ενώ, σύμφωνα με τον Guilford (1967), τα δημιουργικά άτομα εμφανίζουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά όπως: α) ευαισθησία στα προβλήματα του περιβάλλοντος, β) νοητική ευχέρεια και ευελιξία, γ) περιέργεια, δ) παραγωγικότητα στη σύλληψη ιδεών, ε) ανεξαρτησία και αυτονομία της σκέψης, στ) ευελιξία σκέψης, ζ) καινοτόμες και πρωτότυπες ιδέες, η) δεξιότητες συνθετικής και αναλυτικής σκέψης²⁴, θ) ικανότητα μετασχηματισμών, ι) ικανότητα επεξεργασίας, ια) συνθετότητα ιδεών και ιβ) ικανότητες αυτοαξιολόγησης (αξιολογούν τις ιδέες τους), και η δημιουργικότητα είναι σταθερή σε όλη τη διάρκεια της ζωής τους.

Ο Guilford θεωρεί την δημιουργικότητα ως το αποτέλεσμα της δράσης πολλών διαφορετικών χαρακτηριστικών ενός ατόμου, τα οποία, συχνά, είναι ανεξάρτητα μεταξύ τους και εκφράζονται με διαφορετικό τρόπο και μέσο. Ωστόσο, συμφωνεί στο ότι η παραγωγικότητα στη σύλληψη ιδεών, η ευελιξία και η καινοτομία είναι τα βασικά συστατικά της δημιουργικότητας. Τόσο ο Guilford όσο και άλλοι ερευνητές, όπως π.χ. ο Torrance (1980), συμφωνούν ότι τα βασικά συστατικά της δημιουργικότητας είναι η παραγωγικότητα στη σύλληψη ιδεών, η ευελιξία και η καινοτομία. Ενώ κατά τους Lee et al. (1987), οι βασικοί παράγοντες που επιδρούν στη δημιουργικότητα είναι η νοημοσύνη, η φαντασία, η προσωπικότητα και το περιβάλλον, οι οποίοι «όταν συνυπάρχουν, τότε δημιουργούνται οι καλύτερες προϋποθέσεις για να αναπτυχθεί και να εκφραστεί η δημιουργικότητα».

Κατά τον Gardner (1993), το δημιουργικό άτομο λειτουργεί σε ένα εξελισσόμενο και δυναμικό περιβάλλον, όπου παράγει δημιουργικά έργα, επιλύει προβλήματα και θέτει καινούργια ερωτήματα, τα οποία αρχικά θεωρούνται πρωτότυπα και στη συνέχεια κερδίζουν την κοινωνική αποδοχή. Ενώ κατά τον Csikszentmihalyi (1996), η δημιουργικότητα των ατόμων πηγάζει: α) από την αλληλόδραση της ευφυΐας των ατόμων, β) την προσπάθεια που καταβάλουν, γ) την επιδίωξη για την επίτευξη συγκεκριμένων στόχων και δ) το κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο βρίσκονται.

Τις προηγούμενες δεκαετίες πολλοί επιστήμονες, με ποικίλες ερευνητικές μεθόδους επιχείρησαν να διακρίνουν τα ιδιαίτερα εκείνα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας ενός ατόμου που χαρακτηρίζεται ως δημιουργικό. Μερικοί από τους ερευνητές που πρωτοστάτησαν σε αυτή την ερευνητική κατεύθυνση, ήταν οι Barron (1955), Ghiselin (1958), MacKinnon (1962), Maslow (1962), Taylor (1963a, 1963b) και Guilford (1968). Κατά τον Maslow (1962), η βασικότερη αιτία της δημιουργικότητας στον άνθρωπο είναι η ίδια η τάση του ατόμου να ενεργοποιείται, για να γίνει αυτό που υπάρχει δυνάμει σ' αυτό. Θεωρεί τη δημιουργικότητα ως γενετική προδιάθεση στο ανθρώπινο είδος θέτοντας ως επιχείρημα την περιέργεια και τη φαντασία, χαρακτηριστικά της παιδικής ηλικίας που συχνά αναστέλλονται κατά την πάροδό της.

Από τα πορίσματα των ερευνών του MacKinnon (1962), διαπιστώθηκε ότι τα δημιουργικά άτομα έχουν θετική εικόνα για τον εαυτό τους. Αυτοχαρακτηρίζονται ως άτομα με ενθουσιασμό για τη ζωή, με αποφασιστικότητα, εργατικότητα επινοητικότητα και με αυξημένη τάση για ανεξαρτησία. Έχουν την ικανότητα να βλέπουν ένα πρόβλημα πολυπρισματικά και να ανιχνεύουν την επίλυσή του χωρίς

να απορρίπτουν με ευκολία ιδέες ως ανέφικτες ή άχρηστες. Επιδιώκουν νέες εμπειρίες καλύπτοντας ένα μεγάλο φάσμα στο χώρο της αισθητικής των συναισθημάτων, της φαντασίας, της δράσης, των αξιών και των ιδεών. Τέλος, κατά την Ξανθάκου (1998), οι θεμελιώδεις αξίες που κατέχουν πρωτεύουσα θέση στο δημιουργικό άτομο είναι οι θεωρητικές και οι αισθητικές αξίες, που βάζουν σε δευτερεύουσα θέση τις οικονομικές, κοινωνικές, θρησκευτικές, ή πολιτικές.

Από τα προαναφερόμενα προκύπτει ότι στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας επιδρούν πολλοί παράγοντες. Ο βασικότερος όλων θεωρείται το ίδιο το άτομο, καθώς και οι δεξιότητές του, η προσωπικότητά του, η συμπεριφορά του, οι εμπειρίες του και οι επιδράσεις/ερεθίσματα που δέχεται από το περιβάλλον (Cleland, 1994; Mostafa, 2005; Taylor, 1989; Torrance, 1981). Ωστόσο, τα χαρακτηριστικά του δημιουργικού ατόμου, όπως η ατομική συμπεριφορά, η αντιληπτική ικανότητα, η φαντασία, η προσωπικότητα και η προσαρμοστικότητα δεν είναι ίδια για όλους, αλλά ποικίλουν σημαντικά κατά περίπτωση και υπό διαφορετικές συνθήκες.

Γενικά, μπορούμε να πούμε ότι, οι έρευνες σχετικά με το δημιουργικό άτομο διακρίνονται σε δύο βασικές κατηγορίες: α) αφενός συνίστανται από τις προσπάθειες των θεωρητικών της προσωπικότητας να ερμηνεύσουν τη δημιουργικότητα με όρους περιεκτικών θεωριών της προσωπικότητας (Woodman & Schoenfeldt, 1989) και β) αφετέρου, από τις προσπάθειες εντοπισμού ιδιαίτερων στοιχείων της προσωπικότητας των δημιουργικών ατόμων και μελέτης της δημιουργικότητάς τους σε διάφορα πεδία (Barron & Harrington, 1981; Simonton, 1999, 2000). Όπως επισημαίνει η Μακροζωνάρη (2015):

Σε αυτές τις μελέτες γίνονται προσπάθειες συσχέτισης στοιχείων της προσωπικότητας των ατόμων με την εκδήλωση δημιουργικότητας καθώς και προσπάθειες εντοπισμού και καταγραφής βιογραφικών στοιχείων, τα οποία θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν στη πρόβλεψη μελλοντικής δημιουργικής συμπεριφοράς (σελ. 31).

2.2.4. Δημιουργικό προϊόν

Το δημιουργικό προϊόν είναι η μορφή, το αποτέλεσμα της δημιουργικής σκέψης και της δημιουργικής διαδικασίας. Κατά συνέπεια, «η δημιουργικότητα αφορά την παραγωγή νέων, χρήσιμων προϊόντων» (Mumford, 2003:110). Η σημασία του δημιουργικού προϊόντος, του απτού αποτελέσματος της δημιουργικότητας, αφορά στην απτή απόδειξη, στην παρουσία της μορφής του προϊόντος και στην αποδιδόμενη σε αυτήν αξία, είτε αυτή αφορά στην παραδοσιακή κοινωνία είτε αφορά στη σύγχρονη. Όπως επισημαίνει ο Vernon (1989) «...δεν έχουμε άλλη απόδειξη για τη δημιουργικότητα ενός ατόμου, παρά μόνο την παρατήρηση και την αξιολόγηση των προϊόντων του...» (σελ. 96). Σύμφωνα με τον ίδιο, «βασικό κριτήριο αξιολόγησης ενός πονήματος ως 'δημιουργικού' είναι η καινοτομία, αλλά απαιτείται, επίσης, να είναι χρήσιμο και αποδεκτό, ακόμη και αν η αξία του μεταβληθεί με την πάροδο του χρόνου» (σελ.94).

Ο Mednick (1962) ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την έννοια του δημιουργικού προϊόντος, επισημαίνοντας τη διαφορά μεταξύ του πραγματικά δημιουργικού και

του, απλά, παράξενου προϊόντος. Υποστηρίζει ότι το κατά πόσο ένα προϊόν είναι δημιουργικό καθορίζεται από τις παραμέτρους τις οποίες ικανοποιεί, συνδέοντας, με τον τρόπο αυτό, τη δημιουργικότητα με τη συγκλίνουσα σκέψη.

Η παραγωγή του δημιουργικού προϊόντος συνιστά πολύπλοκη διαδικασία, εφόσον μπορεί να σχετίζεται με πολλούς τομείς ή καλύτερα να εμπεριέχει γνώση από διαφορετικούς τομείς και για να προκύψει χρειάζεται να ενεργοποιηθούν πολλές γνωστικές δεξιότητες ή εκπαιδευτικές στρατηγικές και δραστηριότητες. Ωστόσο, σε κάθε περίπτωση, εξαιτίας της παρουσίας της μορφής, δηλαδή του παραγόμενου απτού αποτελέσματος, συνιστά ενεργή και καινοτόμο διαδικασία που μπορεί να αποτιμηθεί.

Στην ελληνική βιβλιογραφία ιδιαίτερα σημαντική σε σχέση με τη μελέτη της παραγωγής του δημιουργικού προϊόντος έχοντας ως σημείο αναφοράς το δημοτικό τραγούδι είναι η εργασία του Σηφάκη (1998), ο οποίος προσεγγίζει το δημοτικό τραγούδι ως ειδική τέχνη και τεχνική καθώς και ως πολυφωνική ποικιλία της προφορικής παράδοσης υπό τους όρους της δημιουργικότητας, επικεντρώνόμενος στη διαδικασία παραγωγής και δημιουργίας ή κατασκευής και 'ποίησής' του.

Καταληκτικά, η δημιουργικότητα είναι ένα ερευνητικό πεδίο, το οποίο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για όλο και περισσότερους ερευνητές, γεγονός που αποδεικνύεται από τον ολοένα και αυξανόμενο βιβλιογραφικό όγκο σε αυτή τη θεματολογία κατά τα τελευταία χρόνια. Όπως προκύπτει από την ανασκόπηση της συναφούς βιβλιογραφίας πολλοί είναι οι ερευνητές που ασχολήθηκαν κατά καιρούς με το ερώτημα της δημιουργικότητας, της δημιουργικής σκέψης, του δημιουργικού ατόμου και του δημιουργικού προϊόντος. Ωστόσο μερικοί ερευνητές, όπως π.χ. οι Guilford (1950), Getzels και Jackson (1962), Wallach και Kogan (1965), Torrance (1968) συνέβαλλαν, ουσιαστικά στην ανάπτυξη της ψυχολογικής και γνωστικής της προσέγγισης. Από την άλλη πλευρά, πολλοί είναι οι μεταγενέστεροι ερευνητές που χρησιμοποίησαν τα αποτελέσματα των ερευνών τους, όπως αυτά της ψυχολογικής και παιδαγωγικής έρευνας (π.χ. το τεστ του Torrance για τη δημιουργική σκέψη (Torrance, 1966 -TTCT), ή το τεστ μέτρησης της κινητικής δημιουργικότητας της Wyrick (1966), και το αντίστοιχο όπως διαμορφώθηκε για παιδιά από την Johnson (1978), προκειμένου να τεκμηριώσουν τους δικούς τους ερευνητικούς σκοπούς, το μεγαλύτερο μέρος των οποίων αφορά κυρίως στην καλλιέργεια και ανάπτυξη της δημιουργικότητας καθώς και της κινητικής δημιουργικότητας στο πλαίσιο της εκπαίδευσης.

2.2.5. Δημιουργικότητα και εκπαίδευση

Οι μελέτες για τη δημιουργική διδασκαλία αναπτύχθηκαν ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 1990 και επικεντρώθηκαν κυρίως στην προσχολική ηλικία και την Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση. Την δεκαετία αυτή είδαν το φως της δημοσιότητας ποικίλες έρευνες που στόχευσαν στη δημιουργική μάθηση με τη θέσπιση νέων οργανωτικών σχημάτων (Woods, 1990; Woods, 1993; Woods, 1995; Woods & Jeffrey, 1996; Craft et al. 1997; Beetlestone, 1998; Robinson, 1999; Woods et al., 1999; Craft et al., 2001; Jeffrey, 2001a; Jeffrey, 2001b; Craft, 2001a; Lucas, 2001; Craft, 2002; Jeffrey & Woods, 1997). Αρκετοί ερευνητές ερεύνησαν τους τρόπους

προαγωγής της δημιουργικότητας στο σχολείο, προτείνοντας διάφορους τρόπους για την ανάπτυξή της (Barrow & Woods, 1982), ερεύνησαν τους τρόπους προαγωγής της δημιουργικότητας στην Ανώτατη Εκπαίδευση (Βάθη, 2011), ή ασχολήθηκαν με τη δημιουργικότητα των δύο φύλων (Fennema & Carpenter, 1998). Από την άλλη πλευρά, πρότειναν ως αναλυτικό εργαλείο το δίπολο «δημιουργική διδασκαλία και διδασκαλία της δημιουργικότητας» (NACCCE, 1999), ή αντιπρότειναν ως πιο χρήσιμη διάκριση για τη μελέτη της δημιουργικότητας στο πλαίσιο των παιδαγωγικών μεθόδων τη σχέση μεταξύ «δημιουργικής διδασκαλίας και δημιουργικής μάθησης» (Jeffrey & Craft, 2004).

Αρκετές μελέτες επικεντρώθηκαν στη δημιουργική κίνηση και με τον τρόπο που αυτή συμβάλλει στην αξιοποίηση των κινητικών ικανοτήτων και των εκφραστικών δεξιοτήτων των μαθητών διευρύνοντας τη δημιουργικότητά τους (Kerhart, 1969; Kraft, 1986; Capel, 1986). Με τον όρο «δημιουργική κίνηση» όρισαν τη νοητική οργάνωση και την εκτέλεση καινούριων κινητικών μοντέλων που μπορεί να είναι απαντήσεις σε ερεθίσματα ή λύσεις σε δεδομένα προβλήματα ή έκφραση ιδεών (Wyrick, 1968; Ward, 1974) μέσω του σώματος, το οποίο εξέλαβαν ως εργαλείο για δράση και επικοινωνία με σκοπό την ολιστική ανάπτυξη του μαθητή (Gruber, 1986). Ενώ, ως «κινητική δημιουργικότητα», όρισαν την ικανότητα του ατόμου να 'δημιουργήσει', ένα προϊόν που δεν προϋπήρχε, το οποίο να είναι πρωτότυπο και νέο για τον μαθητή (Storr, 1991). Ως κριτήρια αξιολόγησης της δημιουργικής κίνησης θεώρησαν την ευχέρεια, την ευελιξία και την πρωτοτυπία, που δηλώνει το κριτήριο της κινητικής μοναδικότητας (Brown, 1989; Cleland & Gallahue, 1993; Λυκεσάς, 2002). Επισήμαναν ότι, για να μελετηθεί σωστά η δημιουργική κίνηση πρέπει ο ερευνητής να λάβει υπόψη του κάποια κριτήρια, τα οποία είναι η κινητική 'ευελιξία', η κινητική 'ευχέρεια' και η κινητική 'πρωτοτυπία' (Zachoroulou & Makri, 2005; Τοπαλίδου, 2013). Τα κριτήρια αυτά ταυτίζονται με τα κριτήρια της δημιουργικότητας του Guilford, τα οποία αναφέρθηκαν παραπάνω πιο αναλυτικά. Επί πλέον ερεύνησαν την ικανότητα των μαθητών για εκτέλεση πρωτότυπων κινήσεων η οποία θεωρείται ένα στοιχείο της κριτικής σκέψης στη φυσική αγωγή (Cleland & Gallahue, 1993).

Η κινητική δημιουργικότητα συνέστησε αντικείμενο έρευνας πολλών ερευνητών στο πλαίσιο της Φυσικής Αγωγής και του χορού. Οι ερευνητές στην προσπάθειά τους να τη μελετήσουν προσπάθησαν να βρουν τρόπους μέτρησής της (Wyrick, 1966; O'Neill, 1981; Duricek & Duricekova, 1986, στον Λυκεσά κ. συν., 2003), ή τη συνέκριναν με άλλους παράγοντες, όπως π.χ. με την ευφυΐα (Wyrick, 1966; Philipp, 1967), την αυτοαντίληψη (Irvin, 1976) και την κινητική ικανότητα (Wyrick, 1966; Johnson, 1978), ή την προσέγγισαν στο επίπεδο της κινητικής έκφρασης (Μπουρνέλλη, 1998α, 1998β).

Τις τελευταίες δεκαετίες σημαντικός αριθμός ερευνών στόχευσε στη σχέση μουσικής-κίνησης-λόγου προτείνοντας νέα παραγωγικά μοντέλα διδασκαλίας στην εκπαίδευση του χορού. Ένα από αυτά, το Music and Movement Models of Teaching (MMO), συνδυάζει τη μουσική, την κίνηση και το λόγο και βασίζεται στην ενεργό συμμετοχή του μαθητή/χορευτή μέσω της βιωματικής μάθησης. Χρησιμοποιεί τον πειραματισμό, την εξερεύνηση, την παρατήρηση, την ελευθερία της έκφρασης και το δημιουργικό αυτοσχεδιασμό με στόχο την ανάπτυξη της

φαντασίας των μαθητών. Παράλληλα, τους ενθαρρύνει να εξερευνήσουν και να διευκολύνουν τη μάθησή τους με μια σειρά από δραστηριότητες, εναλλακτικές λύσεις και απόψεις σε ατμόσφαιρα αποδοχής (Σέρρη, 1987; Karageorghis & Terry, 1997; Lykesas et al., 2017).

Έτσι, ένας από τους σημαντικότερους προβληματισμούς που τέθηκε στα τέλη του 20^{ου} αιώνα ήταν η χορευτική εκπαίδευση, δηλαδή η θέση του χορού στο γενικότερο χώρο της εκπαίδευσης. Αυτό είναι φυσικό, εφόσον ο χορός άρχισε να αποτελεί αυτοτελές αντικείμενο σπουδών και να καταλαμβάνει αξιόλογη θέση στον ακαδημαϊκό χώρο τόσο της Ευρώπης όσο και των Η.Π.Α. κατά την δεκαετία του 1970. Αρκετός αριθμός ερευνών στράφηκε στη σχέση δημιουργικότητας και χορού (Press & Warburton, 2007, 2013), ή στη σχέση δημιουργικής διδασκαλίας και χορού μέσα από την καλλιέργεια της δημιουργικής κίνησης. Οι εισηγητές πρότειναν παιδαγωγικό υλικό και διδακτικές μεθόδους του χορού με έμφαση στη δημιουργική μέθοδο διδασκαλίας, ως εφόδιο για την αποτελεσματική διδασκαλία του. Στο πλαίσιο αυτό είδαν το φως της δημοσιότητας ερευνητικές εργασίες που μέσω της χρήσης δημιουργικών μοντέλων διδασκαλίας είτε σε σχέση με την εφαρμογή του συστήματος ανάλυσης της κίνησης και της σημειογραφίας του Laban (Warburton, 2000; Fügedi, 2003; Ashley, 2013), είτε σε σχέση με τη σημειογραφία Laban και το σύστημα Bartenieff Fundamentals (Christopher, 2000), είτε με την επικοινωνιακή/παραγωγική σχέση μεταξύ δασκάλου και μαθητή (Richardson, 1994), είτε σε σχέση με τον τύπο νοημοσύνης του μαθητή/χορευτή (Jones, 2006), κ.ά., στόχευσαν στη βελτίωση του περιεχομένου της διδασκαλίας του μαθήματος και στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας των μαθητών/χορευτών (Tochon, 1999; Alter, 2000; Lord, 2001; Fortin, Long & Lord, 2002; You, 2009; Stevens, Ginsborg & Lester, 2010; Oreck & Nicoll, 2010).

Από την άλλη πλευρά, είδαν το φως της δημοσιότητας εργασίες που αντιμετώπισαν το χορό ως ιδιαίτερη μορφή τέχνης και τον χρησιμοποίησαν ως εργαλείο στο πλαίσιο της κιναισθησίας και στη βελτίωση της μάθησης σε διάφορες ηλικιακές ομάδες (Brehm & McNett, 2015), ή ως εργαλείο για την καλλιέργεια της δημιουργικότητας στα παιδιά και τους εφήβους (National Dance Education Organization, 2005; 2009a, 2009b; NCCAS, 2011; Kogon, 2013). Επί πλέον αρκετές εργασίες επικεντρώθηκαν στη σχέση κινητικής δράσης και σκέψης στο σύγχρονο χορό (Stevens & McKechnie, 2005), ή είδαν το ρόλο της δημιουργικότητας στη χοροθεραπευτική/κινητική πρακτική. Παράλληλα, ασχολήθηκαν με το ρόλο της δημιουργικότητας στη χορευτική εκπαίδευση μέσω των σημειογραφικών συστημάτων της χορευτικής κίνησης (Ashley, 2013), ή -μέσω πειραματικών μεθόδων- ανέπτυξαν εργαλεία για τη βελτίωση της χορογραφικής πρακτικής σε επίπεδο διεπιστημονικής συνεργασίας νευροεπιστημόνων, γνωστικών επιστημόνων και επαγγελματιών χορού προκειμένου να εξετάσουν τις νοητικές αναπαραστάσεις που χρησιμοποιούνται στη δημιουργία της κίνησης (May, Calvo-Merino, de Lahunta, McGregor, Cusack, Owen & Barnard, 2011).

Τέλος, στόχευσαν στην καλλιέργεια της δημιουργικότητας μέσω του αυτοσχεδιασμού εκλαμβάνοντάς την ως δημιουργική διαδικασία (Sawyer, 2000; Kirsh et al., 2009; Kirsh, 2011; De Spain, 2014), συνδιαλέχθηκαν με τη σχέση αυτοσχεδιασμού, αποκλίνουσας σκέψης και δημιουργικότητας στο πλαίσιο της

εκπαίδευσης σε παιδιά δημοτικού σχολείου (Sowden, Clements, Redlich & Lewis, 2015) ή με τη σχέση δημιουργικότητας και αυτοσχεδιασμού στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης (Asbury & Rich, 2008; Catterall, Dumais, & Hampden-Thompson, 2012; Winner & Vincent-Lancrin, 2013; Vaughn & Winner, 2000). Μέρος των προαναφερόμενων ερευνών εστιάστηκαν -με βάση τη γνωστική θεωρία- στη χορευτική ομάδα και ανέδειξαν τον τρόπο με τον οποίο τα άτομα της ομάδας αναπτύσσουν νέες ιδέες που εκφράζονται με τον αυτοσχεδιασμό και προκύπτουν από τη συνεργασία και την κοινωνική αλληλεπίδραση. Στο πλαίσιο αυτό πρόβαλαν -μέσω του αυτοσχεδιασμού- τη δυνατότητα πειραματισμού με την κίνηση, αποσκοπώντας στον τρόπο σύνθεσης νέου κινητικού υλικού ή την εύρεση νέων προσεγγίσεων για το πρωτογενές υλικό.

Από τα προαναφερόμενα προκύπτει ότι η καλλιέργεια της δημιουργικότητας, η τεχνική και η κριτική ανάλυση του χορού συνιστούν τα βασικά πεδία ενασχόλησης των μελετητών στο πλαίσιο της χορευτικής εκπαίδευσης, όπου μέσω αυτής αναπτύσσεται η κιναισθητική και χωρική μάθηση, ο αυτοσχεδιασμός καθώς και οι ενδο- και διαπροσωπικές γνώσεις του εαυτού και των άλλων.

2.2.6. Δημιουργικότητα και χορός

Σύμφωνα με την Sanderson (1988), ο χορός είναι μια πολυδιάστατη εμπειρία που συμβάλλει καθοριστικά στην ολοκληρωμένη ανάπτυξη του ατόμου, εκπαιδευόντας το με ένα τρόπο που συνδυάζει τα αισθήματα και τα συναισθήματα με τη λογική και τις πρακτικές κινητικές δεξιότητες. Συνεπώς, ο χορός εμπερικλείει τόσο τη θεωρητική όσο και την πρακτική γνώση που αποκτάται με την εκπαίδευση μέσω της βιωματικής εκμάθησης. Σε αντίθεση με τη θεωρητική γνώση που αποκτάται μέσω των θεωρητικών σπουδών, η γνώση που αφορά στις τεχνικές του χορού, στις παραστατικές δεξιότητες, στο ρεπερτόριο, στον αυτοσχεδιασμό και στη χορογραφική σύνθεση αποκτάται με την πράξη μέσω της βιωματικής εκμάθησης, δηλαδή με τις πρακτικές σπουδές.

Προς αυτό τον τομέα σημαντική είναι η προσφορά της χορολογίας (choreology), η οποία ερευνά τις εσωτερικές δομές του χορού (δηλαδή το χορό μέσα από τα σύμφυτα χαρακτηριστικά του και τους ιδιαίτερους κανόνες δόμησής του) και τις συνδέει με το θεωρητικό υπόβαθρο και τα συμφραζόμενά του ή με θεωρητικές σπουδές. Με σημείο αναφοράς και επικέντρωση στον τρόπο με τον οποίο τα επιμέρους συστατικά στοιχεία και οι αναμεταξύ τους σχέσεις διαμορφώνουν μία χορογραφική σύνθεση (χορογραφία) ή ένα χορευτικό γεγονός κατά τη δημιουργία, την παρουσίαση και την πρόσληψή της/του, αναλύει την τεχνική του χορού και εξετάζει την ανθρώπινη κίνηση και συμπεριφορά ως μέρος του χορευτικού υλικού.

Όπως προκύπτει από τις σχετικές βιβλιογραφικές αναφορές, οι χορολογικές μέθοδοι ανάλυσης του χορού αφενός δίνουν τη δυνατότητα τόσο στο χορευτή-μαθητή όσο και στο δάσκαλο να αντιληφθούν τις εσωτερικές δομές του χορού και του ίδιου του χορευτικού υλικού και αφετέρου, συμβάλλουν στην αμοιβαία εκ μέρους τους κατανόηση και επεξεργασία τόσο της δομής (Giurchescu & Kröschlová, 2007) και των υπολοίπων συστατικών του στοιχείων όσο και της τεχνοτροπίας δόμησής του, τα οποία συνθέτουν τη μορφή του (Τυροβολά, 1994,

2001, 2013α). Όπως αναφέρει η Preston-Dunlop (1989), «*οι χορολογικές μέθοδοι καταδεικνύουν τη χορευτική εμπειρία, τη φύση των εκτελεσμένων κινήσεων και τον τρόπο με τον οποίο ο χορός κάποιου άλλου μπορεί να παρατηρηθεί, να γίνει αισθητός και δομικά κατανοητός*» (σελ. 2).

Έτσι, οι σχετικές μελέτες προτάσσουν ως βασική προϋπόθεση στη διδασκαλία όλων των ειδών του χορού την ικανότητα του δασκάλου να κατανοεί τις εσωτερικές δομές του χορού, πρακτική που τον καθιστά ικανό να ανακαλέσει τα θέματα του χορευτικού υλικού και να τα μεταδώσει στους μαθητές. Κατά τους μελετητές, «*η γνώση και η κατανόηση του χορού δίνει τη δυνατότητα τόσο στο δάσκαλο όσο και στον μαθητή να κινητοποιήσουν το αντιληπτικό τους σύστημα και, μέσω του μηχανισμού της προσοχής, να μετατοπίσουν το εστιακό τους κέντρο από το όλον στα επιμέρους*» (Polanyi, 1958:35) και αντίστροφα. Ωστόσο, προκειμένου να συμβεί κάτι τέτοιο, ο δάσκαλος πρέπει να είναι σε θέση να κάνει επιλογές και να λαμβάνει αποφάσεις σχετικά με τον τρόπο που θα διδάξει ή θα παρουσιάσει το χορευτικό υλικό.

Σύμφωνα με την Preston-Dunlop (1989), μία από τις μεθόδους διερεύνησης του χορευτικού και ιδιαίτερα του κινητικού υλικού βασίζεται στο βίωμα, στην πρακτική εμπειρία που αποτελεί και τον πρωταρχικό τρόπο εκμάθησης στο χορό, εφόσον «*...βελτιώνει την αντίληψη και τη συνειδητοποίηση της κίνησης, οξύνει τα συστήματα των ιδιοϋποδοχέων και των εξωτερικών αισθητηρίων υποδοχέων που από κοινού αποτελούν την κιναισθήση...*» (σελ. 3). Η Σαβράμη (2003), εκτός από τον προαναφερόμενο τρόπο, υποδεικνύει άλλους τρεις τρόπους διερεύνησης του χορευτικού υλικού. Κατά την ίδια, ο δεύτερος τρόπος παρέχει τη δυνατότητα πειραματισμού με την κίνηση μέσω του αυτοσχεδιασμού. Αποσκοπεί στη σύνθεση νέου κινητικού υλικού ή την εύρεση νέων προσεγγίσεων για το πρωτογενές υλικό. Επειδή δε προϋποθέτει λήψη αποφάσεων και επιλογές σχετικές με την κίνηση, μπορεί να αποβεί ιδιαίτερα δημιουργικός. Ο τρίτος, είναι η ανάλυση που δίνει τη δυνατότητα στο χορευτή να εφαρμόζει στρατηγικές και συναφείς μεθόδους προκειμένου να παρατηρεί με ακρίβεια μία χορευτική πράξη ή μία χορογραφία ανάλογα με τους δικούς του στόχους. Τέλος, ο τέταρτος, αφορά στην τεκμηρίωση ή καταγραφή των χορών ή χορογραφικών συνθέσεων (χορογραφιών) με τα αναλυτικά και τεχνικά εργαλεία καθεαυτού του χορού, όπως π.χ. το σύστημα σημειογραφίας Laban, καθώς μέσω ακουστικών και οπτικών μεθόδων, όπως π.χ. το σύστημα σημειογραφίας της μουσικής, το video, τα σκίτσα ή η γραπτή περιγραφή.

Όπως επισημαίνει η Σαβράμη (2003), μέσω των τεσσάρων αυτών τρόπων εξερεύνησης της χορευτικής πρακτικής, ο δάσκαλος και ο μαθητής ανακαλύπτουν και κατανοούν τις εσωτερικές δομές του χορού και των ανεπίσημων και άρρητων θεμάτων που θέτει το χορευτικό υλικό. Από αυτήν την άποψη εξασφαλίζεται -σε επίπεδο ανάλυσης- ένα σύνολο γνώσης της πρακτικής του χορού και των ανάλογων θεωριών του, γεγονός που καθιστούν αυτή τη μεθοδολογία την πλέον κατάλληλη για μια ολοκληρωμένη προσέγγιση του χορού τόσο για τον δάσκαλο όσο και για τον μαθητή. Σύμφωνα με τους εισηγητές τους πρόκειται για μεθόδους ανάλυσης του χορού (χορολογικές μέθοδοι) σημαντικές στη γνώση της κατασκευής του και

κατά συνέπεια απαραίτητες στη διδασκαλία του και στην καλλιέργεια της δημιουργικότητας των μαθητών/χορευτών.

Συναφείς προς αυτή την κατεύθυνση είναι οι εργασίες που διαπραγματεύονται τη σχέση αισθητικής εκπαίδευσης, δημιουργικότητας και αυτοσχεδιασμού, όπου οι μελετητές προτείνουν μεθοδολογικά διδακτικά μοντέλα ανάλυσης και σύνθεσης της χορογραφίας και του χορευτικού αυτοσχεδιασμού που βασίζονται στην αισθητική αγωγή και την καλλιέργεια της δημιουργικότητας. Οι προσεγγίσεις τους είναι ποικίλες και αφορούν είτε στην απόκτηση γνώσεων των συγκεκριμένων τεχνικών και δεξιοτήτων που σχετίζονται με την αντίστοιχη αισθητική δραστηριότητα (Best, 1982), είτε στην επαφή και εξοικείωση με το χορό, ως είδος τέχνης (Cohen, 1974; Redfern, 1983), είτε στη γνώση των βασικών κανόνων και αισθητικών κριτηρίων του αντίστοιχου είδους χορού (Arnold, 1986), είτε στη γνώση του τρόπου ή των όρων επιλογής ή απόκλισης από τους βασικούς κανόνες (Charman, 1972), που ισχύουν για το αντίστοιχο είδος χορού. Παράλληλα, διαπραγματεύονται την ανάπτυξη της δημιουργικότητας και της φαντασίας του μαθητή υπό τους όρους της μουσικο-κινητικής αγωγής όπου καθοριστικό ρόλο παίζει η αδιαχώριστη σχέση μελωδίας-λόγου-κίνησης (Λυκεσάς, 2002) με κοινή συνιστώσα το ρυθμό. Και αυτό γιατί ο χορός συνδιαλέγεται με τη μουσικοκινητική αγωγή στο επίπεδο μουσικής και κίνησης μέσω της συνειδητοποίησης του ρυθμού, ο οποίος αποκτάται με τις κινητικές δραστηριότητες και εμπειρίες (Graham et al., 1987).

Από την άλλη πλευρά, εστιάζουν τις ερευνητικές τους προσπάθειες στην ανάδειξη τρόπων εκμάθησης του τρόπου δημιουργίας μιας νέας χορογραφικής σύνθεσης που βασίζεται στις «αρχές της καλλιτεχνικής/χορογραφικής σύνθεσης» (Smith, 1985), ή στηρίζονται στη διδακτική μέθοδο της καθοδηγούμενης ανακάλυψης ή εφευρετικότητας όπου σε συνδυασμό με τη μέθοδο ανάλυσης της κίνησης του Laban και τη διαλεκτική τους σχέση με τις παραμέτρους της αισθητικής αγωγής, προτείνουν ένα μεθοδολογικό μοντέλο ανάλυσης και σύνθεσης της χορογραφίας και του μουσικοχορευτικού αυτοσχεδιασμού, βασιζόμενων στην παράμετρο του ρυθμού (Τυροβολά, 2010α). Για τους προαναφερόμενους μελετητές, οι κατάλληλες τεχνικές γνώσεις και οι δεξιότητες διευρύνουν τον ορίζοντα των επιλογών, ενισχύουν τη δημιουργικότητα των μαθητών/χορευτών και σε συνδυασμό με τη φαντασία και την έμπνευση οδηγούν στη δημιουργική χορογραφική σύνθεση υπό τους όρους της αισθητικής.

Στο πλαίσιο της αισθητικής του χορού αλλά προς την κατεύθυνση της αισθητικής γνώσης και της αισθητικής κατανόησης σημαντική είναι η θέση της Rubidge (1982), σύμφωνα με την οποία η «αισθητική κατανόηση διέρχεται από τρία επιμέρους στάδια: α) την αισθητήρια αντίδραση, β) την αντιληπτική αντίδραση και γ) τη φαντασιακή αντίδραση» (σελ. 124). «Στο χορό δεν ενδιαφέρει μόνο η κατανόηση της κίνησης, αλλά και η αισθητική κατανόηση» (Σαβράμη, 2008α), εφόσον και οι δύο συνιστούν ίσης σπουδαιότητας τρόπους κατανόησης. «Ευθύνη του δασκάλου είναι να μνήσει τον μαθητή σε έναν τρόπο σκέψης σύμφωνα με τον οποίο η μάθηση είναι περισσότερο σημαντική από την απλή εκτέλεση μιας πράξης» (Σαβράμη, 2008α).

Ο χορός συνιστά ιδιαίτερη κινητική δραστηριότητα. Συνεπώς, συνθέτει με τα δικά του μέσα, μεθόδους και αναλυτικά εργαλεία, διαφορετικά σύνολα γνώσης. Η μετάδοση αυτής της γνώσης είναι ευθύνη του δασκάλου, ο οποίος μέσα από τη δική του ιδιοσυγκρασία παρέχει τις γνώσεις που αφορούν στο συγκεκριμένο αντικείμενο. Ο δάσκαλος, προκειμένου να προάγει επιτυχώς τη μάθηση, πρέπει να προσπαθήσει να ενθαρρύνει και να ενισχύσει τις δεξιότητες του μαθητή αλλά και να αποκτήσει την αίσθηση της αξιολόγησης και των αξιών, δηλαδή κριτική σκέψη. Κατά την άποψη σχεδόν όλων των ερευνητών που έχουν ασχοληθεί με αυτό τον τομέα, στόχος του δασκάλου δεν είναι μόνο να μεταδώσει πληροφορίες που δεν επιδέχονται αμφισβήτηση από τον μαθητή, αλλά και να αναπτύξει την προσωπικότητά του, προκαλώντας τον να πράξει το μέγιστο δυνατό. Αυτό προϋποθέτει αρχικά την αυτόνομη φάση της κινητικής μάθησης, στη συνέχεια τη φαντασιακή αντίδραση και, τελικά, τον διερευνητικό τρόπο των χορολογικών μεθόδων, δηλαδή των μεθόδων και των τεχνικών ανάλυσης που αφορούν σε αυτόν καθαυτό το χορό.

Ο δάσκαλος, προσφέροντας στο μαθητή διαφορετικούς τρόπους και δυνατότητες εκμάθησης, αυξάνει τις πιθανότητες για την καλύτερη κατανόηση του χορού, εφόσον παράλληλα, σύμφωνα με τον Passmore ([1967]2010), «τον ενθαρρύνει να γίνει ενεργός, να αποκτήσει δηλαδή την ικανότητα να κάνει επιλογές και συνεπώς να αναπτύξει ανεξάρτητη κριτική σκέψη» (σελ. 138). Συνεπώς, αναφέρονται στην ικανότητα του δασκάλου μέσω της χρήσης μαθητοκεντρικών τρόπων μάθησης να δημιουργεί δημιουργικά, δηλαδή αυτόνομα άτομα.

Πολλές έρευνες επικεντρώθηκαν στη διαπίστωση ότι η δημιουργία ενός παιδαγωγικού επικοινωνιακού κλίματος μαθητοκεντρικής μάθησης, αφορά στον εκπαιδευτικό ο οποίος επιθυμεί να δώσει χρόνο στο μαθητή να ανακαλύψει και να εμβαθύνει στην κίνηση και το κιναισθητικό νόημα μέσα από το δρόμο του πειραματισμού. Αυτό προϋποθέτει για την παραγωγή της γνώσης τη χρήση μιας δημιουργικής μεθόδου διδασκαλίας, η οποία συνδέθηκε με το δημιουργικό χορό. Για τους ερευνητές, το περιεχόμενο του δημιουργικού χορού δεν αποτελεί μια στενά καθορισμένη ύλη, με αυστηρή τεχνική πειθαρχία, αλλά προτεινόμενα διδακτικά εργαλεία που μπορούν να συνδυαστούν, κατά την κρίση του εκπαιδευτικού, ώστε να διαμορφωθεί μια διδασκαλία ακριβής μεν αλλά ευέλικτη, ικανή και αποτελεσματική (Γαλάνη, 2015).

Την τελευταία δεκαετία μέσω των αναλυτικών προγραμμάτων προτάθηκαν μέθοδοι οργάνωσης της διδακτέας ύλης τόσο για την τεχνική όσο και για τη δημιουργική εκμάθηση του χορού, καθιστώντας υπεύθυνο τον ίδιο το δάσκαλο για την οργάνωση και την εξέλιξη του μαθήματος στον εκπαιδευτικό χώρο. Όλοι οι ερευνητές συμφωνούν ότι στόχος και καθήκον του δασκάλου είναι να γνωρίζει τις θεμελιώδεις αρχές και τις διαδικασίες που διέπουν και καθορίζουν το χορό ως κινητική δραστηριότητα και να μπορεί να διασφαλίσει ότι τις ελέγχει σε οποιοδήποτε επίπεδο της εκμάθησής του (πρβλ. Pring, 1976).

Όπως επισημαίνουν, σκοπός του δασκάλου είναι να κάνει τον μαθητή να συμμετέχει ενεργά στη διαδικασία της μάθησης (Λυκεσάς, 2002; Λυκεσάς & Κουτσούμπα, 2008). Η επιτυχής εκμάθηση δεν προκύπτει όταν ο μαθητής μιμείται

τον δάσκαλο ως παθητικός δέκτης εντυπώσεων ή ερεθισμάτων. Αντίθετα, προκύπτει όταν αυτός έχει την ικανότητα «να κατευθύνει την αντίληψή του με τρόπο που να τον καθιστά ενεργό» (Gibson, 1966:58). Ενεργός θεωρείται ο μαθητής που μπορεί να αποθηκεύει τις πληροφορίες στη μακροπρόθεσμη κιναισθητική του μνήμη (Schmidt, 1982), να τις επεξεργάζεται και να τις ανακαλεί. Ρόλος του δασκάλου είναι να ωθήσει τον μαθητή να συνειδητοποιήσει και να εφαρμόσει τις δικές του στρατηγικές εκμάθησης, γεγονός που θα του επιτρέψει να θέσει τις βάσεις για τη «δια βίου μάθηση». Η εκπαίδευση σ' ένα μάθημα δημιουργικό προϋποθέτει από τον δάσκαλο να δημιουργήσει το κατάλληλο περιβάλλον, δηλαδή να εφοδιάσει τον μαθητή με τις απαραίτητες γνώσεις αλλά και παράλληλα να μπορεί να αναπτύξει την ικανότητα του μαθητή, ώστε τελικά να μπορεί να πειραματιστεί κινητικά και να εξερευνήσει πολλαπλές λύσεις για κάθε πρόβλημα έτσι ώστε τελικά να μπορεί να επιλέξει μέσα από τη διαδικασία κρίσης και απόφασης (Σαβράμη, 2008α, 2008β).

Από τα προαναφερόμενα διαφαίνεται ότι αυτή η ομάδα ερευνητών προσεγγίζει την έννοια της δημιουργικότητας στην εκπαίδευση δίνοντας το μεγαλύτερο βάρος στην προσωπικότητα του δασκάλου. Ο δάσκαλος του χορού -σε σχέση με το δάσκαλο άλλου γνωστικού αντικείμενου- αντιμετωπίζει επί πλέον δυσκολίες στη διδασκαλία προκειμένου να την καταστήσει δημιουργική και παραγωγική για τους μαθητές του. Αυτό συμβαίνει γιατί πρέπει να σχεδιάσει δεξιότητες προσβάσιμες και αντιληπτές από όλους τους μαθητές και να τις παρουσιάσει εντός μεθόδων και πλαισίων στα οποία θα μπορεί η γνώση να είναι μεταδόσιμη. Ο προσδιορισμός αυτών των μεθόδων πρέπει να λαμβάνει υπόψη τα θεωρητικά δεδομένα σχετικά με τους νόμους και τους κανόνες που διέπουν τη μάθηση κινητικών δεξιοτήτων καθώς και τις παιδαγωγικές και γνωστικές θεωρίες στις οποίες οφείλει να βασίζεται η διδασκαλία τους. Κατά τον Brousseau (1986), ο προσδιορισμός και η εφαρμογή αυτών των μεθόδων αποτελεί το αντικείμενο της Διδακτικής. Ωστόσο, στην περίπτωση του χορού η διδακτική επικεντρώνει στο διδακτικό τρίγωνο «Δάσκαλος/Χορευτής-Μαθητής-Περιεχόμενο» είτε για να αντιπροτείνει νέα μέσα και πρακτικές οργάνωσης και σχεδιασμού της δημιουργικής διδασκαλίας, είτε για να κατανοήσει καλύτερα πως λειτουργεί αυτό το τριαδικό σύστημα (Amade-Escot, 2006; Buck, 2006; Δανιά, 2013).

Από την ανασκόπηση της συναφούς βιβλιογραφίας προκύπτει ότι μολονότι οι τιθέμενοι στόχοι ως προς τη σχέση δημιουργικότητας και χορού είναι διαφορετικοί μεταξύ των μελετητών, εντούτοις όλοι συγκλίνουν στη θέση ότι ο γενικός σκοπός του χορού στην εκπαίδευση, είναι η ανάπτυξη του ψυχοκινητικού τομέα του μαθητή, της αισθητικής του εκτίμησης, της προσωπικότητας και της κοινωνικής του συμπεριφοράς. Για την επίτευξη του στόχου προτείνουν ή υιοθετούν γνωστικές θεωρίες μάθησης και τεχνικές ανάλυσης (ανακαλυπτική μάθηση, καθοδηγούμενη ανακάλυψη, ειδικά τεστ), καθώς και κοινωνικο-πολιτισμικές θεωρίες με δραστηριότητες που στοχεύουν στη σταδιακή οικοδόμηση της γνώσης μέσα από την αλληλεπίδραση και τη συνεργασία (ομαδο-συνεργατική μάθηση). Κατά τους μελετητές, ο μαθητής ανακαλύπτει, γνωρίζει, ερμηνεύει αλλά και αξιολογεί τις γνώσεις του στα διάφορα στάδια, γινόμενος ο ίδιος τόσο δημιουργός όσο και θεατής. Εμπλέκεται στη διαδικασία της μάθησης, ασκείται στον ορισμό και την

επίλυση προβλήματος, αναδομεί και παράγει ιδέες. Με αυτό τον τρόπο, αποκτά αισθητικά και κοινωνικά κριτήρια που τον βοηθούν να αξιολογεί την προσπάθειά του αλλά και τη συνεισφορά του στο συλλογικό αποτέλεσμα. Συνεπώς, η δημιουργικότητα ενός ατόμου δεν ωφελεί μόνο το ίδιο το άτομο, αλλά και την κοινωνία στην οποία αυτό εντάσσεται (Runco, 2004).

Όπως συμβαίνει στην περίπτωση των άλλων ειδών χορού που προσφέρονται για την καλλιέργεια της δημιουργικότητας, έτσι και στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού δίνεται η δυνατότητα σε όλους τους συμμετέχοντες να βιώνουν και να αντιλαμβάνονται την αποδοχή της ατομικής τους προσπάθειας και δράσης είτε μέσα στο σχολικό είτε σε άλλο περιβάλλον.

2.2.7. Δημιουργικότητα και ελληνικός παραδοσιακός χορός

Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός συνιστά ιδιαίτερο είδος χορού και αποτελεί ένα από τα βασικά γνωστικά αντικείμενα της Φυσικής Αγωγής στα αναλυτικά προγράμματα του Υπουργείου Παιδείας. Τις τελευταίες δεκαετίες η παρουσία του ελληνικού παραδοσιακού χορού στα αναλυτικά προγράμματα λειτούργησε καθοριστικά στην αντιμετώπισή του στο πλαίσιο της εκπαίδευσης και ώθησε τους περισσότερους μελετητές να συμφωνήσουν για την αναγκαιότητα της χρήσης του τόσο στην κινητική όσο και την κοινωνικο-συναισθηματική ανάπτυξη των παιδιών.

Έτσι, τις δεκαετίες που προηγήθηκαν εκπονήθηκαν -στο πλαίσιο της σχολικής Φυσικής Αγωγής- ποικίλες εργασίες που αφορούν στην καλλιέργεια και ανάπτυξη της δημιουργικότητας του παιδιού μέσα από τη δημιουργική διδασκαλία και τη δημιουργική κίνηση. Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, ενταγμένος στο πλαίσιο της Φυσικής Αγωγής, αντιμετωπίστηκε από τους μελετητές ως σπουδαίο εκπαιδευτικό εργαλείο οι οποίοι και πρότειναν συγκεκριμένες μεθόδους τόσο για τη δημιουργική όσο και την αποτελεσματική διδασκαλία του (Σερμπέζης, 1995; Βενετσάνου & Λεβέντης, 2010), δίνοντας έμφαση στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας των παιδιών μέσω αυτού (Λυκεσάς, 1994, 2002; Likesas, Tsarakidou, Konstantinidou & Papadopoulou, 2002; Likesas & Zachoroulou, 2006), ή χρησιμοποιώντας τον ως πεδίο πρακτικής εφαρμογής της δημιουργικότητας (Likesas & Zachoroulou, 2006). Από την άλλη πλευρά, πρότειναν τη δημιουργική διδασκαλία του με εστίαση στις αρχές της μουσικο-κινητικής αγωγής (Λυκεσάς, 2002; Λυκεσάς, Κωνσταντινίδου & Παπαδοπούλου, 2004; Likesas & Zachoroulou, 2006), ή χρησιμοποίησαν μοντέλα διδασκαλίας ΜΜΟ σε συνδυασμό με μαθητοκεντρικές διδακτικές μεθόδους προκειμένου να διευκολύνουν την εκμάθηση και την κατανόηση του ελληνικού παραδοσιακού χορού με ταχύτερο ρυθμό και με πιο ευχάριστο, δημιουργικό και παραγωγικό τρόπο σε μαθητές του Δημοτικού Σχολείου (Lykesas et al., 2017).

Επίσης, πρότειναν μεθοδολογικά μοντέλα αξιολόγησης της δημιουργικότητας και της δημιουργικής κίνησης των παιδιών προσχολικής ηλικίας ως προς τις παραμέτρους της κινητικής ευελιξίας, ευχέρειας και πρωτοτυπίας (Λυκεσάς, Θωμαΐδου, Τσομπανάκη, Παπαδοπούλου & Τσαπακίδου, 2003), ή διερεύνησαν την επίδραση ενός εισαγωγικού προγράμματος ελληνικών παραδοσιακών χορών

στην ανάπτυξη της κινητικής δεξιότητας παιδιών προσχολικής ηλικίας (Venetsanou & Kambas, 2004).

Παράλληλα, εστίασαν τις έρευνές τους στην έννοια της δημιουργικότητας, συνδέοντάς την με τη δημιουργική διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού στην Β/θμια εκπαίδευση (Lykesas, Koutsouba & Tyronola, 2009), ή προχώρησαν σε μία κριτική ανασκόπηση των προτεινόμενων μεθόδων στη διδακτική του ελληνικού παραδοσιακού χορού (Μαθέ, Κουτσούμπα & Λυκεσάς, 2008), συμπεριλαμβανομένης της δομικο-τυπολογικής μεθόδου στην 'κατασκευή' των κινητικών μοτίβων και τη διδασκαλία τους (Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2006). Ασχολήθηκαν με τη σημασία του δημιουργικού χορού στην ανάπτυξη των κινητικών δεξιοτήτων των παιδιών στην Α/θμια Εκπαίδευση (Lykesas, Tsarakidou & Tsompranaki, 2014), συνέκριναν διδακτικές μεθόδους που χρησιμοποιούνται στη διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού (Lykesas, Koutsouba & Tyronola, 2010), ή μελέτησαν την επίδραση της μουσικής και της κίνησης στη δημιουργική ικανότητα και τη δημιουργική σκέψη παιδιών προσχολικής ηλικίας (Τοπαλίδου, 2013).

Από την άλλη πλευρά, πρότειναν καινοτόμες και δημιουργικές μεθόδους διδασκαλίας που αναπτύσσουν την εφευρετικότητα και τη δημιουργικότητα των μαθητών στηριζόμενες στη θεωρία της κίνησης και τη σημειογραφία του Laban (Δανιά, 2009; Δανιά, 2013; Dania, Tyronola & Koutsouba, 2011; Dania, Tyronola, Koutsouba & Hatziharistos, 2013; Dania, Tyronola & Koutsouba, 2013; Dania, Tyronola & Koutsouba, 2017; Dania & Tyronola, 2017). Έτσι, προχώρησαν στην κατασκευή οργάνων αξιολόγησης της χορευτικής επίδοσης προκειμένου να εντοπιστούν οι αδυναμίες χορευτών και μεθόδων διδασκαλίας, με αποτέλεσμα να προαχθεί η μάθηση και να εμπεδωθούν αποτελεσματικότερα οι προβλεπόμενες από το πρόγραμμα σπουδών χορευτικές δεξιότητες (Δανιά, 2009α; Δανιά, 2009β), ή συνέκριναν τη σημειογραφική μέθοδο Laban με τη μέθοδο πρακτικής εξάσκησης στη διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού μέσω της χρήσης συμβόλων (Δανιά, 2013).

Στην «κινητική θεωρία» του Laban (1975), βασίζεται η δημιουργική κίνηση. Ο Laban εισήγαγε πρώτος το εννοιολογικό πλαίσιο της δημιουργικής κίνησης. Για τον Laban η κίνηση έχει ροή και ολικότητα, είναι ένα μέσο επικοινωνίας και προσωπικής έκφρασης. Κεντρικό σημείο στην «κινητική θεωρία» του Laban ή «σύστημα της πηγαίας προσπάθειας», είναι η αυθόρμητη προσπάθεια (effort), η εσωτερική δηλαδή παρόρμηση του ανθρώπου, η οποία αποτελεί προϋπόθεση για την εκτέλεση οποιασδήποτε κίνησης. Η αυθόρμητη, δημιουργική κίνηση εφαρμοσμένη στο σχολικό πρόγραμμα, μπορεί να αποτελέσει ένα ουσιαστικό εργαλείο για την εκπαίδευση (Κουτσούμπα, 2000). Όπως επισημαίνει ο Storr (1991), η δημιουργικότητα που εκφράζεται με κίνηση, ορίζεται ως δημιουργική κίνηση και ως δημιουργικό προϊόν το οποίο είναι αποτέλεσμα της ελεύθερης και αυθόρμητης έκφρασης του παιδιού. Αυτό πρέπει να είναι νέο και πρωτότυπο, όχι ως μία ομάδα ανθρώπων ή ως προς την κοινωνία, αλλά ως προς το ίδιο το παιδί. Δημιουργική κίνηση ορίζεται επίσης η νοητική οργάνωση και εκτέλεση διαφόρων νέων κινητικών μοτίβων (Λυκεσάς κ. συν., 2003). Αυτές μπορεί να είναι απαντήσεις σε ερεθίσματα ή λύσεις σε δεδομένα προβλήματα ή στην έκφραση

ιδεών (Λυκεσάς, 2002). Ως δημιουργική κίνηση ορίζεται η ικανότητα έκφρασης μιας προσωπικής ιδέας, αλλά και η ικανότητα ανακατασκευής και τελειοποίησης άλλης γνωστής, κινητικής εκδήλωσης σε μορφή που θα είναι νέα στο παιδί (Dugicek & Dugicekova, 1986, *οπ. αναφ. στον Λυκεσά κ. συν.*, 2003).

Με βάση τα αποτελέσματα των πειραματικών ερευνών, όλοι οι ερευνητές συμφωνούν στο ότι είναι εφικτή στους μαθητές η εφαρμογή δημιουργικών μεθόδων διδασκαλίας στην εκμάθηση των ελληνικών παραδοσιακών χορών. Τα παιδιά σε σύντομο χρόνο μπορούν να γνωρίσουν και να αποκτήσουν εξοικείωση με τα βασικά στοιχεία της κινητικής δημιουργικότητας αναπτύσσοντας τις βασικές κινητικές δεξιότητες αποκτώντας τον έλεγχο του σώματος τους, παρουσιάζοντας συντονισμό στις μετακινήσεις τους και προσαρμογή σε κάθε αλλαγή ερεθισμάτων του περιβάλλοντος χώρου. Με την κίνηση τους εκφράζουν ελεύθερα και αυθόρμητα τις προσωπικές τους ικανότητες στις δημιουργικές δραστηριότητες και τα παιχνίδια (Λυκεσάς & Κουτσούμπα, 2008).

Όλες οι πειραματικές μελέτες που περιστρέφονται γύρω από τους όρους «δημιουργικότητα» και «δημιουργική κίνηση», προτείνουν παιδοκεντρικά μοντέλα διδακτικής. Προσδιορίζουν το πεδίο πρακτικής εφαρμογής τους στη διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού στη σχολική εκπαίδευση μέσα από τα στυλ της καθοδηγούμενης ανακάλυψης ή εφευρετικότητας σε συνδυασμό με το στυλ της αποκλίνουσας παραγωγικότητας (Λυκεσάς, 2002; Δανιά, 2009; Δανιά, 2013). Πρόκειται για μελέτες που συνάδουν με την καθαυτή φύση του ελληνικού παραδοσιακού χορού που ενέχει τις έννοιες της δημιουργικότητας της συλλογικότητας, του αυτοσχεδιασμού, της ενεργητικότητας, της αλλαγής και του διαρκούς μετασχηματισμού (Κουτσούμπα, 2007), και παράλληλα, ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις των νέων αναλυτικών προγραμμάτων της πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης (Λυκεσάς & Τυροβολά, 2007; Λυκεσάς & Κουτσούμπα, 2008).

Σύμφωνα με όλους τους συγγραφείς, η φιλοσοφία και οι στόχοι των προτεινόμενων δημιουργικών/παραγωγικών μεθόδων διδασκαλίας είναι ανάγκη να υιοθετηθούν και να εφαρμοστούν από τους καθηγητές Φυσικής Αγωγής επειδή δίνουν στο παιδί ευκαιρίες για αυτοέκφραση, αυτενέργεια και ενίσχυση της αυτοεκτίμησής του, συμβάλλοντας έτσι και στην ανάπτυξη των κοινωνικών του δεξιοτήτων. Όλοι συμφωνούν στο ότι η επίδραση του ελληνικού παραδοσιακού χορού στα παιδιά είναι θετική καθώς συμβάλλει σημαντικά στη γνωστική και συναισθηματική τους ανάπτυξη, στη νοημοσύνη τους, αλλά και στις κοινωνικές του δεξιότητες. Η αναγκαιότητα της αναθεώρησης των στόχων και των σκοπών του παραδοσιακού χορού στη σημερινή σχολική εκπαίδευση οδηγεί αναγκαστικά στην αναγνώρισή του σαν μια ξεχωριστή περιοχή της σχολικής Φυσικής Αγωγής,²⁵ όπου η καλλιέργεια της δημιουργικότητας κατέχει την κυρίαρχη θέση.

Τα τελευταία χρόνια γίνονται προσπάθειες στην Ελλάδα για την εφαρμογή της δημιουργικότητας στην εκπαίδευση με τη θέσπιση νέων οργανωτικών σχημάτων, όπως π.χ. η διαθεματικότητα, η χρήση πολυμέσων και το σύγχρονο μεθοδολογικό πλαίσιο. Με βάση τις σχετικές έρευνες αναδεικνύεται ότι στο σύγχρονο μεθοδολογικό πλαίσιο χρησιμοποιούνται σύγχρονες και καινοτόμες εκπαιδευτικές

μέθοδοι και προσεγγίσεις, που παρέχουν πολλαπλά μέσα αναπαράστασης για την πρόσληψη της πληροφορίας και συνδέουν τον ελληνικό παραδοσιακό χορό με τη δημιουργική έκφραση των μαθητών. Πρόκειται για μεθόδους που ενέχουν την έννοια της δημιουργικότητας και της καλλιέργειάς της και επιτρέπουν στους μαθητές να προσεγγίζουν με εναλλακτικούς τρόπους έκφρασης την προσλαμβανόμενη γνώση, παρέχοντάς τους διάφορους τρόπους εμπλοκής και παροχής κινήτρων, πολλές φορές και με παιγνιώδη χαρακτήρα (Δανιά, 2013). Δίνεται έμφαση στην ανάπτυξη των δεξιοτήτων και της προσωπικότητας του μαθητή αναπτύσσοντας παράλληλα τη συνεργατικότητα και την ομαδικότητα, μέσα από δραστηριότητες που αφορούν στον ελληνικό παραδοσιακό χορό που τονώνουν την αυτοπεποίθηση και την αυτοεκτίμησή του. Ο μαθητής εμπλέκεται ενεργά στη διαδικασία πρόσκτησης της γνώσης μέσα από τις αναπτυσσόμενες δραστηριότητες. Χρησιμοποιούνται ψηφιακά εργαλεία για την παροχή πληροφορίας, υλικά και συμβολικά αντικείμενα, υιοθετούνται κινητικές συμπεριφορές προσαρμοσμένες στις μορφολογικές και εκφραστικές απαιτήσεις του εκάστοτε χορού αλλά και κατάλληλα μέσα για την αξιολόγηση της χορευτικής επίδοσης και του επιπέδου αφομοίωσης του περιεχομένου του. Η πληροφορία και η αξιολόγηση γίνονται μέσα από παιγνιώδεις και δημιουργικές δραστηριότητες στις οποίες ο εκπαιδευτικός έχει καθοδηγητικό και συντονιστικό ρόλο.

Πολλοί ερευνητές υποστηρίζουν ότι ο χορός είναι μια δημιουργική δραστηριότητα μολονότι αυτό για πολλούς άλλους θεωρείται παράδοξο. Όπως επίσης και ότι δεν μπορεί να συμβαδίσει η δημιουργικότητα και η δημιουργική κίνηση με τον παραδοσιακό χορό, παρά το γεγονός ότι οι προαναφερόμενες πειραματικές έρευνες έχουν δείξει ακριβώς το αντίθετο. Οι εν λόγω ερευνητές υποστηρίζουν ως ανασταλτικό παράγοντα τον τρόπο εκμάθησής του, δηλαδή, την επανάληψη των κινήσεων για τη σωστή εκμάθηση της τεχνικής ή της χορογραφίας, η οποία έχει ως αποτέλεσμα τη μάθηση της κίνησης και όχι την ανάπτυξη της δημιουργικότητας. Κατά τον Gilbert (2005), με αυτό τον τρόπο οι κινήσεις των παιδιών προσαρμόζονται σ' αυτές των ενηλίκων και αλλοιώνονται. Ενώ, σύμφωνα με τον Shay (1999), η δημιουργικότητα δεν αναπτύσσεται μέσα από τους παραδοσιακούς χορούς, γιατί στους παραδοσιακούς χορούς το άτομο λειτουργεί ως μέλος μιας ομάδας και όχι ατομικά για να χρησιμοποιήσει τη φαντασία του. Το ερώτημα που τίθεται εδώ είναι κατά πόσο ισχύει αυτό που υποστηρίζουν οι Gilbert (2005) και Shay (1999).

Προφανώς, η θέση αυτή απορρέει από την ενδεχόμενη άρνηση να δεχθούν ότι αυτός καθαυτός ο παραδοσιακός χορός ενέχει την έννοια του αυτοσχεδιασμού και κατά συνέπεια της δημιουργικότητας καθώς και την κινητική δράση του δημιουργικού ατόμου/χορευτή, στα οποία οφείλει και την πολυμορφία του. Άλλωστε, το γεγονός ότι η εκμάθηση του ελληνικού παραδοσιακού χορού και η μεταφορά του από γενιά σε γενιά γίνεται ακόμα και σήμερα -στο πλαίσιο μιας εξακολουθούσης 'ζώσας παράδοσης'- κυρίως μέσα από τη μνήμη καθώς και προφορικές διαδικασίες, αφήνει όλα τα περιθώρια για να αναπτυχθεί τόσο ο αυτοσχεδιασμός όσο και η δημιουργικότητα. Συνεπώς, πρόκειται για δημιουργική διαδικασία, η οποία στηρίζεται στην κυρίαρχη θέση της προφορικής παράδοσης και τη σταθερότητα της τοπικής «χορευτικής/κινητικής γλώσσας» μέσω της οποίας

διεξάγεται η επικοινωνία ανάμεσα στο δημιουργό/χορευτή και το ακροατήριό του. Μέχρι σήμερα, στα ποικίλα δρώμενα που τελούνται σε ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο και εμπεριέχουν χορό, ο πρωτοχορευτής -ανεξαρτήτως ηλικίας, εφόσον ηγούνται του χορού ακόμη και μικρά παιδιά- εξακολουθεί να αυτοσχεδιάζει.²⁶ Συνεπώς, αναφερόμαστε σε μία συνεχώς (ανα)δημιουργούμενη «χορευτική/κινητική γλώσσα», που ενσωματώνει τη βιωματική εκμάθηση μέσα από την παρατήρηση, τη μίμηση και το παιχνίδι. Και αυτή τη συνεχώς (ανα)δημιουργούμενη «χορευτική/κινητική γλώσσα», έρχεται να αναλύσει η παρούσα εργασία.

Τέλος, όπως στην περίπτωση των άλλων αντικειμένων της Φυσικής Αγωγής ή των άλλων ειδών χορού η δημιουργική διαδικασία και η δημιουργικότητα βασίζεται στη φαντασία, τον αυθορμητισμό, τις γνώσεις, τις εμπειρίες, την εκφραστικότητα και τη δημιουργική εκμετάλλευση του ‘τυχαίου’ (Likesas & Zachoroulou, 2006), έτσι και στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, η ικανότητα του παραδοσιακού χορευτή να αυτοσχεδιάζει προβάλλοντας τις κινητικές του δυνατότητες μέσω μιας μη προσχεδιασμένης κινητικής δράσης, έχει ως αποτέλεσμα την παραγωγή ενός δημιουργικού προϊόντος, μιας δημιουργικής μορφής.

Και όπως συμβαίνει με όλες τις κινητικές δραστηριότητες -ατομικές ή ομαδικές- που βασίζονται στον αυτοσχεδιασμό, είτε στο πλαίσιο της Φυσικής Αγωγής είτε στο πλαίσιο των άλλων ειδών χορού, έτσι και ο χορευτικός/κινητικός αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό είναι η δημιουργική κίνηση μιας συγκεκριμένης στιγμής που μπορεί να είναι ατομικός ή ομαδικός και που συγχωνεύει τη δημιουργία με την εκτέλεση, καθώς ο δημιουργός/χορευτής ταυτόχρονα δημιουργεί και παρουσιάζει κινήσεις και κινητικά σχήματα χωρίς προσχεδιασμό, συνθέτοντας και εκτελώντας ταυτόχρονα. Πρακτική από την οποία διακατέχεται ολόκληρο το οικοδόμημα του ελληνικού παραδοσιακού χορού ακόμα και σήμερα.

Σε κάθε περίπτωση, ο αυτοσχεδιασμός εμφανίζεται σε όλες τις πτυχές του λαϊκού πολιτισμού. Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, είτε στο πλαίσιο των τοπικών κοινωνιών είτε στο πλαίσιο των αστικών κέντρων και των σύγχρονων επιτελέσεών του, εξακολουθεί να είναι μία δημιουργική πράξη, έχοντας ως βάση τα παραδοσιακά πρότυπα. Αυτό συμβαίνει, γιατί σε όλες τις εποχές, παρά τις διαφορετικές κοινωνικο-οικονομικές, ιστορικές ή άλλες συνθήκες ή και τις διαφορετικές συνθήκες στο πλαίσιο του εκάστοτε οικογενειακού και κοινωνικού περιβάλλοντος, οι βασικοί λόγοι που ωθούσαν και εξακολουθούν να ωθούν το άτομο στη δημιουργικότητα, ήταν και είναι: α) η ανάγκη μιας έμφυτης παρόρμησης που ενυπάρχει στον ανθρώπινο νου για κάτι νέο, β) η επικοινωνιακή ανάγκη ανταλλαγής ιδεών, και τέλος, γ) η ανθρώπινη ανάγκη επίλυσης προβλημάτων και δημιουργίας νέων ιδεών.

Καταληκτικά, από την ανασκόπηση της συναφούς βιβλιογραφίας σχετικά με τη δημιουργικότητα καθώς και τη σχέση δημιουργικότητας και χορού, προκύπτουν δύο δεδομένα:

α) Το πρώτο, αφορά τη διαπίστωση ότι η συντριπτική πλειοψηφία των πειραματικών ερευνών -είτε με βάση την ψυχολογική έρευνα είτε με βάση την παιδαγωγική πράξη- επικεντρώνεται στη μουσική και στις εικαστικές τέχνες, ενώ λιγότερο έχει μελετηθεί το θέατρο και ο χορός και ακόμα λιγότερο ο παραδοσιακός χορός.

β) Το δεύτερο, είναι ο τρόπος με τον οποίο όλοι οι μελετητές χρησιμοποιούν τη σχέση χορού και δημιουργικότητας ή ελληνικού παραδοσιακού χορού και δημιουργικότητας, η οποία αφορά κατά αποκλειστικότητα την ένταξη αυτής της σχέσης στην εκπαιδευτική και διδακτική διαδικασία, δηλαδή στην παιδαγωγική πράξη. Έτσι, επικεντρώνονται στον τρόπο με τον οποίο -μέσω της δημιουργικής διδασκαλίας με τη χρήση και το συνδυασμό κατάλληλων μεθόδων- θα οδηγηθούν οι δάσκαλοι στη βελτίωση του περιεχομένου του μαθήματος και στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας των μαθητών/χορευτών. Με άλλα λόγια, χρησιμοποιούν το χορό (γενικά) ή τον ελληνικό παραδοσιακό χορό (ειδικά), ως μέσο/αντικείμενο προκειμένου να καλλιεργήσουν ή να βοηθήσουν στην ανάπτυξη της δημιουργικής ικανότητας των μαθητών ή τον χρησιμοποιούν ως πεδίο πρακτικής εφαρμογής της δημιουργικότητας.

Συνεπώς, απουσιάζει παντελώς η αιτιολόγηση και ερμηνεία της πολυμορφίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού (ειδικά), ως δημιουργικό αποτέλεσμα και δημιουργικό προϊόν των δημιουργικών/παραδοσιακών χορευτών που προκύπτει από τη δημιουργική τους ικανότητα. Δηλαδή, την ικανότητά τους να πρωτοτυπούν στη σύνθεση και (ανα)σύνθεση των χορευτικών μορφών με βάση τα χαρακτηριστικά του δημιουργικού ατόμου, όπως αυτά προκύπτουν από τις έρευνες της ψυχολογικής και της γνωσιακής επιστήμης καθώς και της παιδαγωγικής και διδακτικής πράξης και αναφέρονται στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία. Πρόκειται για βιβλιογραφικό κενό που έρχεται να καλύψει η παρούσα έρευνα.

Η πρωτοτυπία της εργασίας έγκειται επί πλέον στο ότι διαπραγματεύεται και ερμηνεύει την πολυμορφία του ελληνικού παραδοσιακού χορού χρησιμοποιώντας το δημιουργικό άτομο, τη δημιουργική σκέψη και τα δημιουργικά προϊόν (τελικό αποτέλεσμα/μορφή) ως αναλυτικά εργαλεία σε συνδιαλλαγή με τις αρχές της μορφολογικής ψυχολογίας ή θεωρίας gestalt. Στην προκειμένη περίπτωση, οι αρχές της θεωρίας gestalt (αντιληπτικές οργανωτικές ιδιότητες της μορφής) χρησιμοποιούνται ως ερμηνευτικά εργαλεία προκειμένου να ερμηνευθεί η εμφάνιση των στερεότυπων σχημάτων (συμβάσεων και κοινών τόπων) που εμφανίζονται σε όλο τον ελληνικό παραδοσιακό χορό και ορίζουν τον ομοιογενή χαρακτήρα του και την αυστηρή τεχνοτροπία δόμησής του στην οποία υπόκειται η δημιουργία του.

2.3. Μορφολογική Ψυχολογία ή Ψυχολογία της Μορφής ή Θεωρία Gestalt

Η λέξη gestalt (μορφή/σχήμα/εικόνα/διαμόρφωση/οργάνωση/δομή/πλήρης μονάδα) είναι γερμανικής προέλευσης και προέρχεται από τη μετοχή του αορίστου του ρήματος gestalten, που σημαίνει θέτω/τοποθετώ/διαμορφώνω/δομώ/μορφοποιώ (Shorter Oxford English Dictionary, 2002; Collins German Dictionary, 2004). Συνεπώς, πρόκειται για τη

λέξη που εξηγεί τον τρόπο που κάτι έχει τοποθετηθεί/διαμορφωθεί/οργανωθεί/δομηθεί/μορφοποιηθεί (gestellt).²⁷

Η *Μορφολογική Ψυχολογία* ξεκίνησε ως Πειραματική Ψυχολογία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στο Βερολίνο από τους Wertheimer²⁸, Köhler και Köffka (Σχολή Βερολίνου). Έγινε γνωστή λόγω της πλούσιας ψυχολογικής πειραματικής έρευνας στο πεδίο της (αισθητηριακής) αντίληψης και ιδιαίτερα της οπτικής αντίληψης και συνεχίζει με ανάλογες έρευνες να εκπροσωπείται μέχρι και σήμερα (Sabar, 2013).²⁹

Η προσέγγιση και η ακολουθούμενη μεθοδολογία της Μορφολογικής Ψυχολογίας είναι κατά βάση φαινομενολογική και στοχεύει στον τρόπο με τον οποίο τα άτομα, με βάση τις υποκειμενικές/βιωματικές τους εμπειρίες, οργανώνουν τις αντιλήψεις τους (Sabar, 2013). Οι αντιλήψεις είναι συνδεδεμένες με τις αισθήσεις³⁰ (αισθητηριακές αντιλήψεις), συνεπώς και με την όραση³¹. Το μάτι - όργανο της αντίληψης- δεν καταγράφει σαν φωτογραφικός φακός ή κινηματογραφική κάμερα, αλλά αντιλαμβάνεται, και στέλνει πληροφορίες στον εγκέφαλο (Sabar, 2013). Έτσι, οι θεωρητικοί της Μορφολογικής Ψυχολογίας επικεντρώθηκαν στη μελέτη των αντιληπτικών προβλημάτων που σχετίζονται με την όραση, και προσπάθησαν να εξηγήσουν τον τρόπο με τον οποίο το μωσαϊκό των ερεθισμάτων του αμφιβληστροειδούς διαμορφώνει την αντίληψη των αντικειμένων του κόσμου μας. Τόνισαν την τάση του συστήματος της ανθρώπινης αντίληψης να ομαδοποιεί τα αντικείμενα ή να μετουσιώνει μια σειρά στοιχείων σε αντικείμενα. Παράλληλα, προσπάθησαν να ερμηνεύσουν την οπτική ψευδαίσθηση της κίνησης, διατυπώνοντας τη θέση ότι οι φαινομενολογικές εμπειρίες στηρίζονται μεν στα ερεθίσματα, που αποτελούν την πρώτη ύλη, αλλά δεν αποτελούν πιστή αντιστοιχία των αισθητηριακών δεδομένων. Κατά αυτούς, τόσο οι νευροφυσιολογικές μορφές του εγκεφάλου όσο και οι ψυχολογικές ακολουθούν τους ίδιους νόμους στην οργάνωσή τους. Οι εντυπώσεις και οι παραστάσεις παρουσιάζονται εξαρχής συγκροτημένες σε «μορφώματα». Συνεπώς, προβλήθηκε το αίτημα της ύπαρξης αισθητηριακών πεδίων οργανωμένων από εγγενείς εγκεφαλικούς μηχανισμούς (Sabar, 2013).

Οι μορφολογικοί ψυχολόγοι υποστηρίζουν ότι η λειτουργική αρχή του εγκεφάλου είναι ολιστική, παράλληλη, και αναλογική, με τάσεις αυτο-οργάνωσης (Μάτσακα & Μπάμπου, 2010). Τα αισθητηριακά δεδομένα γίνονται αντιληπτά ως οργανωμένες και διαρθρωμένες ολότητες, μορφές ή πρότυπα, τις gestalten (Μητρογιαννοπούλου, 2006). Οι gestalten έχουν τη συγκεκριμένη μορφή (gestalt) που αποκτά η ολότητα μετά τη δυναμική οργάνωση των πρωτογενών στοιχείων της (Boring, 1957). Η επιτομή της θεωρίας Gestalt αποτυπώνεται με λακωνικό τρόπο στα λόγια του Γερμανού ψυχολόγου Köffka (1963), σύμφωνα με τον οποίο «*το όλον ενός οποιουδήποτε αντικειμένου είναι διαφορετικό από το άθροισμα των επιμέρους στοιχείων ή μερών του από τα οποία απαρτίζεται*» (σελ. 176). Με άλλα λόγια, η μορφή είναι αναπόσπαστο στοιχείο του «όλου» που εμφανίζεται ύστερα από τη δυναμική οργάνωση των μερών του, δηλαδή, τη *σχέση*, την *αλληλεπίδραση* και την *αλληλεξάρτηση* μεταξύ των μερών του και όχι από το *άθροισμα* ή τον *τυχαίο συνδυασμό* τους (Sabar, 2013). Σύμφωνα με τον Goldstein (2009), «*αλλαγή του μέρους, συνεπάγεται αλλαγή του 'όλου'*» (σελ.173). Στη μορφική ποιότητα του «όλου», τα μέρη χάνουν τις προηγούμενες ιδιότητές τους και αναλαμβάνουν

καινούριες, οι οποίες καθορίζονται από την οργανωμένη δομή, τη gestalt (μορφή), η οποία προκύπτει από το δυναμικό αλληλοεπηρεασμό των μερών της (πρβλ. Simons, 1988, σελ. 167).³²

Για παράδειγμα, σύμφωνα με τον Köhler (1980), «όταν κοιτάμε ένα πίνακα ζωγραφικής, βλέπουμε την συνολική εικόνα αντί για διακριτές πινελιές». Επίσης:

Μια μελωδία είναι κάτι παραπάνω από τις νότες που την αποτελούν. Μπορεί κανείς να εκτελέσει τη σύνθεση κατεβάζοντάς την κατά ένα κλειδί χαμηλότερα ή ανεβάζοντάς της κατά ένα υψηλότερα. Μπορεί να μην κρατήσει καμιά από τις αρχικές νότες ή να αλλάξει το ρυθμό και όμως η μελωδία να διασωθεί και ο ακροατής να την αναγνωρίσει και να την αντιληφθεί ως ίδια. (σελ. 117-118)

Πρακτικά αυτό σημαίνει ότι, όταν βλέπουμε μια ομάδα αντικειμένων αντιλαμβανόμαστε το σύνολό τους πριν δούμε τα επιμέρους στοιχεία που το απαρτίζουν. Βλέπουμε το σύνολο ως κάτι περισσότερο από το άθροισμα των μερών. Ακόμη και όταν τα μέρη είναι εντελώς ξεχωριστές οντότητες, αντιλαμβανόμαστε την ομάδα τους ως κάποιο σύνολο. Δηλαδή, ο παράγων gestalt είναι μια συνθήκη που βοηθά στην αντίληψη των μορφών ως ολότητες.

Το αποτέλεσμα gestalt (gestalt effect) αναφέρεται στην ικανότητα που έχουν οι αισθήσεις μας να σχηματίζουν φόρμες. Οπτικά αναγνωρίζουμε σχήματα και φόρμες παρά συλλογές από απλές γραμμές και καμπύλες (Corsini, 2002). Οι θεωρητικοί της Gestalt, ύστερα από πειραματικές έρευνες, απέδειξαν ότι ο τρόπος που γίνεται αντιληπτή η μορφή κάθε στοιχείου εξαρτάται από τη θέση και τη λειτουργία του στη συνολική διάταξη (Βακαλό, 1988). Επιπλέον, βασιζόμενοι σε τρεις ιδιότητες του αντιληπτικού βιώματος, προσδιόρισαν συγκεκριμένους τρόπους αναγνώρισης των πληροφοριών βάση της αντίληψης. Οι ιδιότητες αυτές είναι:

α) η δομή του αντικειμένου, δηλαδή η συναρμογή, η 'κατασκευή' του (π.χ. πόσο ευθύ, στρογγυλό, συμμετρικό, κλειστό είναι το αντικείμενο),

β) η ολική του ποιότητα, και,

γ) η «ουσία» του, δηλαδή ο χαρακτήρας και η συναισθηματική του αξία.

Βασικός στόχος των μορφολόγων ψυχολόγων ήταν η καταγραφή και κατανόηση των ιδιοτήτων της μορφής των αντικειμένων. Στηριζόμενοι στην έννοια της (αισθητηριακής) αντίληψης και ιδιαίτερα της οπτικής αντίληψης, διατύπωσαν νόμους και βασικές αρχές, δηλαδή κανόνες, σύμφωνα με τους οποίους το ανθρώπινο μάτι πληροφορεί το μυαλό για τον κόσμο που βλέπει. Οι κανόνες (νόμοι/αρχές) Gestalt διαμορφώθηκαν ως συνέχεια των θεμελιωδών αρχών που είχαν εισάγει ο Kant³³ και ο Goethe³⁴ και τους είχε υιοθετήσει ο αρχικός πυρήνας των θεωρητικών της Gestalt.

Όπως ειπώθηκε, οι αρχές Gestalt στηρίχθηκαν στην κοινή παραδοχή ότι, το ανθρώπινο μάτι πληροφορεί το μυαλό για τον κόσμο που βλέπει. Μια βασική τάση της αντίληψης είναι να οργανώνει τα στοιχεία του περιβάλλοντος, να τα βάζει σε μια σειρά ώστε να μην παρουσιάζονται σε ασαφή και ασύνδετη κατάσταση.³⁵ Σύμφωνα με αυτούς τους νόμους, τα διάφορα στοιχεία παρουσιάζονται -κατά

κάποιον τρόπο- ομαδοποιημένα μερικά σαν να ανήκουν σε μια ενότητα, ενώ άλλα γίνονται αντιληπτά σαν μέρη ευρύτερων δομών (Βακαλό, 1988; Κοτσιλίνη, 2009). Δηλαδή, οι αισθήσεις έχουν την ικανότητα να σχηματίζουν φόρμες. Συνεπώς, ο άνθρωπος έχει την τάση να αντιλαμβάνεται σύνολα από ερεθίσματα και μάλιστα μορφοποιημένα (ομαδοποιημένα), δηλαδή ‘μορφώματα’, σύμφωνα με ορισμένους κανόνες/αρχές.

Ο σημαντικότερος είναι ο «νόμος της καλής/σωστής μορφής», ο οποίος συνιστά το βασικό νόμο της αντίληψης και της μάθησης. Πρόκειται για την εγγενή τάση του ανθρώπινου εγκεφάλου να οργανώνει το αντιληπτικό πεδίο κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να αποκτήσει την τελειότερη μορφή (το «όλον»). Δηλαδή, ο εγκέφαλος συλλαμβάνει και αντιλαμβάνεται τα αντικείμενα και τα φαινόμενα, ως «όλα», παρά τις ενδεχόμενες ελλείψεις, τις ατέλειες, τα κενά, τις δυσμορφίες που παρουσιάζουν, γιατί τον χαρακτηρίζει η τάση για αρτίωση, για τελείωση των μορφών.³⁶ Κατά τους εισηγητές της μορφολογικής ψυχολογίας, ο «νόμος της καλής/σωστής μορφής», προέρχεται από ταυτόχρονες διαδικασίες του αμφιβληστροειδούς και του εγκεφάλου που απαρτίζουν την οπτική αντίληψη, και αφορά την αντιληπτική ικανότητα αναγνώρισης μιας οπτικής διαμόρφωσης από ένα ελάχιστο ποσοστό πληροφοριών ή ερεθισμάτων. Στη βάση αυτή, ο καθένας οργανώνει το αντιληπτικό του περιβάλλον έτσι ώστε αυτό να φαίνεται όσο το δυνατόν πιο απλό και τακτικό.

Οι αρχές που διέπουν την οργάνωση της οπτικής αντίληψης είναι βασικά δύο (Βακαλό, 1988): α) ο «νόμος της καλής μορφής» και β) οι αρχές της «ομαδοποίησης των αντικειμένων». Ωστόσο, αυτές ενσωματώνουν επιπλέον αρχές ή νόμους που είναι (Arnheim, 1969, [1954]1974, [1977]2003, 2008; Bloomer & Moore, 1977; Κονταράτος, 1983; Κασδά, 1988; Βακαλό, 1988).

Πίνακας 2.1. Νόμος της καλής μορφής

Νόμος της καλής μορφής			
<i>Αρχή της τελείωσης ή ολοκλήρωσης</i>			
<i>Αρχή της ομαδοποίησης των αντικειμένων</i>			
<i>Αρχή της γειτνίασης</i>	}	Υπάγονται στην αρχή της ομαδοποίησης	
<i>Αρχή της ομοιότητας</i>			
<i>Αρχή της συγγένειας</i>			
<i>Αρχή της φαινομενικής κίνησης</i>	}	Αφορά την οργάνωση των οπτικών στοιχείων στο χρόνο	
		}	Αφορούν την οργάνωση των οπτικών στοιχείων στο χώρο

Οι «καλές μορφές» κατά τους Arnheim ([1977]2003, 2008) και Βακαλό (1988), χαρακτηρίζονται από: α) ισορροπία, β) τάξη, γ) δυνατότητα απομνημόνευσης, δ) απλότητα και ε) συμμετρία (αρχή της ειδοτροπίας). Από τα παραπάνω, μπορούμε να πούμε συνοπτικά ότι οι θεωρητικοί της μορφολογικής ψυχολογίας ή θεωρίας Gestalt:

α) Αποτέλεσαν τον αντίπαλο του δομισμού, του συμπεριφορισμού και της συνδεσμικής θεωρίας μεταξύ 'ερεθίσματος' και 'αντίδρασης'. Υποστήριξαν ότι ο τρόπος με τον οποίο αποκτούμε μια στιγμιαία σύλληψη για τη φύση ενός προβλήματος (ενόραση) ή αντιλαμβανόμεστε αντικείμενα δεν μπορεί να κατανοηθεί και να ερμηνευθεί με όρους συνειρμών του τύπου «ερέθισμα-αντίδραση» (E-A). Συνεπώς, η μεγάλη τους συμβολή συνίσταται στην «ενόραση»,³⁷ που ως μαθησιακή διαδικασία δίνει έμφαση στη διαίσθηση και τη δημιουργική σκέψη για την απόκτηση νέας γνώσης και τη λύση προβληματικών καταστάσεων.

β) Υποστήριξαν ότι η συνολική εμπειρία (το όλο) και η μορφή (όλο) είναι κάτι διαφορετικό από το σύνολο των μερών τους.

γ) Διαμόρφωσαν ένα υπόβαθρο για την εμφάνιση των λεγόμενων ανθρωπιστικών θεωριών στην ψυχολογία και ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με τις λειτουργίες της αντίληψης, της μάθησης και της σκέψης με εμφανή την τάση κυρίως στην αναγνώριση των προβλημάτων.

δ) Επισήμαναν ότι ο εγκέφαλος λειτουργεί *ολιστικά, παράλληλα, με αναλογίες* και με *τάσεις αυτο-οργάνωσης*.

ε) Συνέδεσαν τα πορίσματα των ερευνών τους με τη μάθηση και την αντίληψη.³⁸

στ) Έθεσαν τα θεμέλια της γνώσης σχετικά με την αισθητηριακή αντίληψη.

ζ) Διαχώρισαν τα *φαινόμενα Gestalt* από τις *αρχές ή νόμους Gestalt* που διέπουν την οπτική οργάνωση. Τα βασικά φαινόμενα Gestalt είναι η εμφάνιση (emergence), η υποστασιοποίηση (reification), η πολυστάθεια (multistability) και η μη παραλλαξιμότητα (invariance). Οι αρχές ή νόμοι gestalt (νόμος της «καλής μορφής» και «αρχή της ομαδοποίησης» με τις υποκατηγορίες τους), αφορούν στην καταγραφή και κατανόηση των θεμελιωδών αντιληπτικών ιδιοτήτων της μορφής (αρχών της αντιληπτικής οργάνωσης της μορφής) των αντικειμένων σύμφωνα με τις οποίες το ανθρώπινο μάτι αφενός πληροφορεί το μυαλό για τον κόσμο που βλέπει, και αφετέρου, βλέπει τα αντικείμενα πρώτα στην ολότητά τους πριν αντιληφθεί τα μεμονωμένα μέρη τους.

Δύο από τα βασικά χαρακτηριστικά της «καλής μορφής», η τάξη και η συμμετρία, παίζουν σημαντικό ρόλο στην επικοινωνία μεταξύ δημιουργού και ακροατηρίου. Με βάση αυτή την αρχή, προκειμένου ο θεατής να κατανοήσει τη μορφική σύνθεση και να μπορεί να εστιάσει με ευκολία στο μήνυμά της, κάθε σύνθεση θα πρέπει να του παρέχει την αίσθηση της τάξης και της ισορροπίας. Σε διαφορετική περίπτωση δημιουργείται η αίσθηση της διαταραχής και της ανισορροπίας, ενώ ο θεατής χάνει χρόνο προσπαθώντας να εντοπίσει και να αποκρυπτογραφήσει τα μηνύματα, χωρίς όμως να το καταφέρνει τελικά. Η κατανόηση της μορφικής σύνθεσης και η αποκρυπτογράφηση του μηνύματός της προϋποθέτει δύο πράγματα: α) την κοινή «γλώσσα» σύνταξης της μορφής (μεταξύ δημιουργού και κοινού) και β) τον κοινό τρόπο αντίληψης της μορφής (δημιουργού και κοινού).

Όπως συμβαίνει με όλες τις θεωρίες και τις μεθόδους που ενέχουν περιορισμούς στις προσεγγίσεις τους, έτσι και στην μορφολογική ψυχολογία ή θεωρία Gestalt, οι

περιορισμοί τέθηκαν σε σχέση με την αντιληπτική οργάνωση και σε σχέση με το γεγονός ότι μελετήθηκαν κυρίως τεχνητές μορφές (Παπαντωνίου, 2014). Ωστόσο, αυτό δεν εμπόδισε τις μετέπειτα ερευνητικές αποδείξεις να βασιστούν στις αρχές της θεωρίας gestalt ή μορφολογικής ψυχολογίας και να είναι ανάμεικτες όσον αφορά την εφαρμογή των ευρημάτων τους σε πιο ρεαλιστικές μορφές (Παπαντωνίου, 2014). Επίσης, δεν εμπόδισε τους καλλιτέχνες να συγκροτήσουν τις καλλιτεχνικές μορφές (π.χ. στη ζωγραφική, στη μουσική, στην αρχιτεκτονική, κ.ά.), με βάση τις προαναφερόμενες αρχές. Αλλά ούτε και τους παιδαγωγούς που ασχολήθηκαν με την εκπαιδευτική διαδικασία και την παιδαγωγική πράξη να προχωρήσουν σε εκπαιδευτικές μεταρρυθμίσεις τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική, εισάγοντας την «ολική μέθοδο διδασκαλίας». Με αυτόν τον τρόπο συνδέσαν τη μορφολογική θεωρία gestalt με τη δημιουργική σκέψη και την καλλιέργεια της δημιουργικότητας.

Σήμερα, είναι κυρίαρχη πλέον η άποψη ότι το παιδί αντιλαμβάνεται αρχικά το «όλον» και μετά τα μέρη του, ενώ η διδασκαλία χαρακτηρίζεται από το στοιχείο της «ολότητας» και της «παραγωγικότητας» (Θεοδωροπούλου, 2012). Η διδασκαλία δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως μηχανική μάθηση, αλλά αντίθετα, ως προσπάθεια ενεργοποίησης των στοιχείων εκείνων που θα οδηγήσουν το μαθητή να επιτύχει τη συνοργάνωση της ύλης (ολότητα). Ο μαθητής οργανώνει και συμπληρώνει τη σκέψη του ώστε το «πεδίο να αποκτήσει μορφή» και να χαρακτηρίζεται από ισορροπία, συμμετρία/αρμονία, κανονικότητα, λιτότητα/απλότητα, δυνατότητα απομνημόνευσης τάξη και ολοκλήρωση. Δηλαδή, οργανώνει και συμπληρώνει τη σκέψη του με βάση τις αρχές της μορφολογικής θεωρίας gestalt για την οργάνωση της αντίληψης.

Ένας από τους σημαντικότερους μουσικούς της Soul του περασμένου αιώνα, ο James Brown, είχε πει ότι για να μπορέσει κάποιος να γίνει σπουδαίος μουσικός θα πρέπει πρώτα να μάθει να ακούει και μετά να δημιουργεί. Η συγκεκριμένη ρεαλιστική άποψη βρίσκει πλήρη ανταπόκριση και στην περίπτωση του χορού, εφόσον, για να μπορέσει κάποιος να γίνει αποτελεσματικός χορευτής θα πρέπει πρώτα να μάθει να βλέπει και να ακούει. Ωστόσο, η λειτουργία της όρασης και της ακοής δεν συνδέεται μόνο με την οπτική και την ηχητική αποτύπωση των εικόνων και των ήχων, αλλά και με την επεξεργασία τους από τον ανθρώπινο εγκέφαλο, αυτό δηλαδή που ονομάζουμε αντίληψη. Πάνω σε αυτή τη διαπίστωση δομείται η μορφολογική θεωρία Gestalt, η οποία επικεντρώνεται στη μελέτη της οργάνωσης της οπτικής και ακουστικής αντίληψης και προσεγγίζει τη συμπεριφορά τονίζοντας την οργάνωση της εμπειρίας σε μορφές ή πρότυπα (gestalten).

Σύμφωνα με την Γαλλίδα συγγραφέα Anais Nin (1903-1977), «τα πράγματα δεν τα βλέπουμε όπως είναι, τα βλέπουμε όπως είμαστε εμείς». Με άλλα λόγια, η μορφολογική θεωρία Gestalt εξηγεί τον τρόπο αντίληψης του κόσμου με τους όρους της υπαρξιακής δομής του ανθρώπου. Αντιλαμβανόμαστε τα αντικείμενα με ένα ειδικό τρόπο επειδή υπάρχουμε με ένα δεδομένο τρόπο, επειδή ο εγκέφαλός μας είναι δομημένος με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Εάν ήταν δομημένος με διαφορετικό τρόπο ίσως να αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα διαφορετικά.

2.3.1. Η εφαρμογή της θεωρίας gestalt στην τέχνη και την εκπαίδευση

Από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας προκύπτει ότι πολλοί μελετητές ασχολήθηκαν με την ψυχολογία της τέχνης από τη σκοπιά της Gestalt, με σπουδαιότερους τους Arnheim και Meyer. Ο Arnheim ([1964]1969, [1954]1974, [1969]2007, [1977]2003, 2008), όπως και ο Meyer (1956, 1967), είδαν τις αρχές της Gestalt σαν στοιχεία εμφανή και πανταχού παρόντα στο φυσικό κόσμο και στη σφαίρα των τεχνών καθώς συμβάλλουν στην κατανόηση της αρχιτεκτονικής, της μουσικής, της ζωγραφικής, της ποίησης, της γλυπτικής, του ραδιοφώνου, του κινηματογράφου και του θεάτρου.

Ο Arnheim ([1954]1974) εφάρμοσε τις προσεγγίσεις και τα ευρήματα της σύγχρονης ψυχολογίας στη μελέτη της τέχνης και συγκεκριμένα συνέδεσε τις αρχές της ψυχολογίας της αντίληψης gestalt με την ανάλυση και τη δημιουργία έργων τέχνης. Περιέγραψε την οπτική διαδικασία όταν οι άνθρωποι δημιουργούν -ή κοιτάζουν- καλλιτεχνικά έργα, και εξήγησε με ποιο τρόπο το μάτι οργανώνει το οπτικό υλικό επί τη βάση συγκεκριμένων ψυχολογικών νόμων, των νόμων gestalt. Σύμφωνα με τον Arnheim ([1969]2007), η όρασή μας δεν είναι απλά ένα θέμα ερεθισμού του αμφιβληστροειδούς, αλλά ένα πνευματικό/νοητικό φαινόμενο απόλυτα συνυφασμένο με την αντίληψη, τους συνειρμούς και την απομνημόνευση.

Υποστηρίζει ότι η σκέψη εξολοκλήρου (και όχι μόνο η σκέψη που σχετίζεται με την τέχνη ή άλλες οπτικές εμπειρίες) είναι κατά βάση αντιληπτικής φύσης, και η αρχαία διχοτομία μεταξύ όρασης και σκέψης, μεταξύ αντίληψης και συλλογιστικής διαδικασίας, είναι εσφαλμένη και παραπλανητική ([1969]2007). Δείχνει ότι, ακόμη και οι θεμελιώδεις διαδικασίες της όρασης εμπλέκουν μηχανισμούς οι οποίοι είναι τυπικοί της συλλογιστικής διαδικασίας και περιγράφει την διαδικασία επίλυσης προβλημάτων στην τέχνη καθώς και τις εικονικές παραστάσεις στα μοντέλα σκέψης της επιστήμης. Αντλώντας υλικό από τους αρχαίους και σύγχρονους φιλοσόφους, από ψυχολογικά εργαστηριακά πειράματα, από εργασίες περί της αντίληψης και των καλλιτεχνημάτων των παιδιών καθώς και από επιστημονικά συγγράμματα φυσικής και αστρονομίας, υποστηρίζει ότι η αντιληπτική μας απόκριση προς τον κόσμο αποτελεί το βασικό μέσο δια του οποίου δομούμε τα γεγονότα και από το οποίο αντλούμε ιδέες και κατά συνέπεια και τη γλώσσα (Arnheim, [1969]2007).

Τα συγγράμματα του Arnheim έχουν μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες. Χρησιμοποιούνται εκτενώς μέχρι σήμερα στις Η.Π.Α. σε πανεπιστημιακές σχολές καλών τεχνών, αρχιτεκτονικής, ψυχολογίας και ιστορίας της τέχνης και κυρίως στα μαθήματα ιστορίας της τέχνης, κριτικής της τέχνης, υποκριτικής και επικοινωνίας καθώς οι μελέτες του για τη συμβολή της ψυχολογίας Gestalt στην τέχνη θεωρούνται ορόσημο στον αμερικανικό πολιτισμό.

Ο Meyer (1956, 1967) συνέβαλε σημαντικά με τα έργα του στους τομείς της αισθητικής θεωρίας της μουσικής καθώς και της μουσικής ανάλυσης. Τη μεγαλύτερη επιρροή είχε η εργασία του «Emotion and meaning in music» (1956), η οποία βασίζεται στην ψυχολογική θεωρία Gestalt σε συνδυασμό με τις πραγματιστικές θεωρίες των Pierce και Dewey, και διαπραγματεύεται -προσπαθώντας να εξηγήσει- το συναίσθημα στη μουσική. Ο Meyer,

χρησιμοποίησε τη θεωρία Gestalt για να συγκροτήσει μία θεωρία για τη μουσική που να συνδυάζει τις μουσικές προσδοκίες του κοινού σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο σε σχέση με το νόημα που εκφράζει μία μουσική σύνθεση και τα συναισθήματα που προκαλεί στο κοινό. Στο μεταγενέστερο έργο του «Music, the Arts, and Ideas» (1967), ο Meyer, ασχολείται με τη μετάβαση από το μοντερνισμό στο μεταμοντερνισμό με σημείο αναφοράς πρωτοποριακά έργα, όπως π.χ. το έργο του George Rochberg's, «Music for the Magic Theater».

Ο Rees (1942) υιοθέτησε τις αρχές της Gestalt προκειμένου να περιγράψει τις δημιουργικές διαδικασίες που έχουν χρησιμοποιήσει διάφοροι καλλιτέχνες στην αρχιτεκτονική, το χορό, τη λογοτεχνία, τη μουσική, τη ζωγραφική και τη γλυπτική. Ενώ, ο Kobbert (1989) χρησιμοποίησε τη θεωρία της μορφολογικής ψυχολογίας για να ερμηνεύσει και να αναλύσει τη μοντέρνα τέχνη.

Ο Ames (οπ. αναφ. στον Behrens, 1987) υποστήριξε ότι οι αρχές της θεωρίας Gestalt για την αντιληπτική οργάνωση, έχουν συμβάλει αποτελεσματικά στην εκμάθηση της μουσικής. Οι ίδιες αρχές έχουν χρησιμοποιηθεί επίσης στη λογοτεχνική ανάλυση της ποίησης και συγκεκριμένα προς την κατεύθυνση κατανόησης του τρόπου με τον οποίο οι άνθρωποι κατανοούν τις μεταφορές (Κοστίλινη, 2009; Θεοδωροπούλου, 2012). Ενώ, σημαντική θεωρείται και η προσφορά του Munari (1966, [1968]2007, 1971), σε πολλούς τομείς των εικαστικών/οπτικών τεχνών, ο οποίος εφάρμοσε τη θεωρία gestalt στις έρευνές του για τη διδακτική μέθοδο, την κίνηση, την κιναισθητική μάθηση και τη δημιουργικότητα.

Η θεωρία της μορφολογικής ψυχολογίας (θεωρία Gestalt) άσκησε σημαντική επιρροή στον τρόπο προσέγγισης της δημιουργικότητας και της δημιουργικής σκέψης, όπως π.χ. στη διαπραγμάτευση των γνωστικών διαδικασιών που σχετίζονται με τη δημιουργικότητα και το επίπεδο γνώσης προπτυχιακών φοιτητών με τη χρήση πολυμέσων (Kaplan & Simon, 1990). Επίσης, στην κατανόηση της (οργανωτικής) δημιουργικότητας, δηλαδή της δημιουργικής συμπεριφοράς και οργανωτικής καινοτομίας ατόμων που εργάζονται μαζί σε πολύπλοκους εργασιακούς χώρους (Woodman, Sawyer & Griffin, 1993), στο συντονισμό της αντίληψης, της δράσης και της κινητικής μάθησης (Zimmer & Korndle, 1994), στη διαδικασία της μουσικής σύνθεσης με στόχο το σχεδιασμό και την ανάπτυξη στρατηγικών στη διδασκαλία της μουσικής και γενικότερα των μουσικών σπουδών (Collins, 2001, 2005), καθώς και στη μελέτη των χαρακτηριστικών και της ερμηνείας της «μαθηματικής δημιουργικότητας», δηλαδή της δημιουργικής μαθηματικής σκέψης στο πλαίσιο της εκπαίδευσης (Sriraman, 2004).

Ιδιαίτερα σημαντική επιρροή άσκησε στη διαμόρφωση της διδασκαλίας κατά την μεταπολεμική περίοδο προς όλα τα μαθήματα, αλλά ιδιαίτερα προς την πλευρά των μαθηματικών (Hartmann, 1966; Sriraman, 2004; Μητρογιαννοπούλου, 2006; Belbase, 2010; Siemsen, 2013) καθώς και στο πεδίο της μάθησης.

Οι μορφολογικοί ψυχολόγοι διαπίστωσαν ότι η μάθηση συνιστά διαδικασία οργάνωσης των στοιχείων μιας κατάστασης και δεν μπορεί κάτι να γίνει κατανοητό με τη μελέτη των μερών του, αλλά με τη μελέτη της ολότητάς του.³⁹ Έτσι, εισηγήθηκαν τη μαθησιακή διαδικασία μέσω της *ενόρασης* (Stones, 1978), που

δίνει έμφαση στη διαίσθηση και τη δημιουργική σκέψη για την απόκτηση της νέας γνώσης και την επίλυση προβληματικών καταστάσεων. Συγκεκριμένα, είδαν τη (δημιουργική) σκέψη ως αναδόμηση προβλημάτων και τις αρχές/νόμους της αντιληπτικής οργάνωσης ως στοιχεία λύσης των προβλημάτων.⁴⁰ Παίρνοντας ως δεδομένο ότι μάθηση είναι προϊόν της αντίληψης, συνέδεσαν τη διαδικασία της μάθησης με τη διαδικασία της αντίληψης υποστηρίζοντας ότι οι αρχές ή νόμοι της αντιληπτικής οργάνωσης/αντίληψης (νόμος της καλής μορφής και νόμος της ομαδοποίησης) βρίσκουν απόλυτη εφαρμογή και στη μάθηση.

Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, να καθιερωθεί ως βασική διδακτική αρχή «η γνώση να παρουσιάζεται ως οργανωμένη ενότητα και ως σύνολο με ισόρροπη κατανομή των μερών της». Έτσι, εισήχθη η *ολική μέθοδος διδασκαλίας* και έγινε το πρώτο βήμα προς την Ενιαία Συγκεντρωτική Διδασκαλία στο Δημοτικό Σχολείο. Η εισαγωγή της ολικής μεθόδου πρώτης ανάγνωσης και η καθιέρωση της Ενιαίας Συγκεντρωτικής Διδασκαλίας στο Δημοτικό Σχολείο θεωρούνται ως δύο ριζοσπαστικές μεταρρυθμίσεις, οι οποίες προέκυψαν από μια ψυχολογία της μάθησης διαποτισμένη από το πνεύμα της Μορφολογικής Ψυχολογίας (Κολιάδης, 1997; Παλάζη, Κολιόπουλος, Μασούρας & Τσελέπη, 2008). Στις αρχές της θεωρίας Gestalt στηρίζονται και οι σύγχρονες προσεγγίσεις στη διδασκαλία της ύλης όπως είναι η «διαθεματική προσέγγιση της σχολικής γνώσης» και η «ευέλικτη ζώνη» (Κολιάδης, 1997; Παλάζη, κ.ά., 2008).

Επίσης, άσκησε σημαντική επιρροή στην προσέγγιση της αισθητικής (Berleant, 1986; Arnheim, 2005; Moshagen & Thielsch, 2010) και της φιλοσοφικής αισθητικής (Usenko, 1953; 1955), στην αισθητική εκπαίδευση (Arnheim, 1990), στην αρχιτεκτονική (Bachelard, 1971; Bloomer & Moore, 1977; Κονταράτος, 1983; Canter, 1996; Elliot & Purdy, 1997; Arnheim, [1977]2003), στον κινηματογράφο (Münsterberg, [1969]1970; Read, 1971; Deleuze, [1983]1992; Κονταράτος, 1983; Αντωννάκης, 1998; Zettl, 1999; Arnheim, 2008; Schweinitz, 2011; Bauer, 2016), στην τηλεόραση (Zettl, 1999), στη σχέση αρχιτεκτονικής και κινηματογράφου ως προς την έννοια του χώρου (Βενετσιάνου & Μπαζαίου, 2005; Βοζάνη, 2005), στη μουσική (Lerdahl & Jackendoff, 1996; Wigram, Pedersen & Bonde, 2002; Shelton, 2010; Gottschall, 2012; Βούβαρης, 2004, 2009, 2015; Σακαλλιέρος, 2005; Huston et al., 2015; Collins, 2005), στο design (Lupton & Miller, 1996; Behrens, 1998), στη φωτογραφία (Sontag, 1993), στο management (Biehl-Missal, 2013; Biehl-Missal & Fitzek, 2014), στην καλλιτεχνική εκπαίδευση (Kay, 1990), στα εικαστικά (Munari, 1966, 1971, [1968]2007; Θεοδωροπούλου, 2012), ή στη μελέτη των διανοητικών διαδικασιών που βρίσκονται πίσω από τα καλλιτεχνικά κινήματα του 20ου αιώνα (Κασδά, 1988).

Ειδικότερα, χρησιμοποιήθηκε στην ανάλυση της μουσικής και της τέχνης μέσω της πληροφορικής και των πολυμέσων (Leman, 1997; Camuri & Leman, 1997; Model, 1997; Camurri & Troca, 2000), στην ανάλυση της 'κινητικής συναισθησίας' υπό τους όρους του 'χορευόντος' σώματος και της κινούμενης εικόνας μεταξύ χορευτή και θεατή με τη χρήση πολυμέσων (Boucher, 2004), στην ψυχοθεραπευτική επίδραση της φυσικής/κινητικής δραστηριότητας (Reynolds, 1996), στην ανάλυση της σχέσης χορού και μουσικής (Camurri & Troca, 2000), στη χρήση διαδραστικών συστημάτων στην ανάλυση της μουσικής μέσω της

ηλεκτροακουστικής (Mountain, 2004), καθώς και στη μουσική και χορευτική εκπαίδευση (Camurri, Ricchetti & Trocca, 1999; Camurri et al., 2000), κ.ά., με επακόλουθο την ανάδειξη σημαντικών ερευνών.

Τα πειράματα της Gestalt στην οπτική αντίληψη επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό την ψυχολογική εντύπωση της αρχιτεκτονικής και του κινηματογράφου. Από τη στιγμή που και οι δύο συνιστούν μοναδική εμπειρία στο πεδίο των οπτικών τεχνών, ουσιαστικό εργαλείο στη μελέτη τους αποτέλεσε η Μορφολογική Ψυχολογία. Όπως επισημαίνει ο Arnheim ([1977]2003), «...αντί να ασχοληθώ με εκείνα για τα οποία ο συνήθης επισκέπτης ψάχνει και κοιτά στην αρχιτεκτονική, ως ψυχολόγος της τέχνης έδωσα ιδιαίτερη σημασία στις μορφολογικές πλευρές των αισθήσεων, γιατί οι αισθήσεις είναι αυτές που μας επιτρέπουν να προσλαμβάνουμε την αρχιτεκτονική...» (σελ. 18).

Η αρχιτεκτονική είναι η τέχνη της «...ικανοποίησης των ανθρωπίνων αναγκών στο χώρο μέσω του σχεδιασμού μεθόδων και υλικών κατασκευών που εφαρμόζεται ευρύτερα στην οίκηση και δόμηση του χώρου ...» (ΦΕΚ-301 Α', «Αντικείμενο / Σκοπός Αρχιτεκτονικών Μελετών», άρθρο 224, εδ.2. Π.Δ. 696/74). Η πειραματική ψυχολογία ασχολήθηκε με την αποσαφήνιση του τρόπου με τον οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται το χώρο. Χάρη στις εργασίες των ερευνητών της μορφολογικής ψυχολογίας σήμερα είναι γνωστό ότι η αντίληψη δεν αποτελεί απλή συσσώρευση στοιχειακών αισθητηριακών δεδομένων, αλλά είναι μία κατεξοχήν γνωστική λειτουργία και σαν τέτοια επηρεάζεται, τόσο από εσωτερικούς παράγοντες (άτομο) όσο και από εξωτερικούς (περιβαλλοντο-λογικούς). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, η αντίληψη του χώρου αποτελεί μια πιο περίπλοκη διαδικασία που εμπλέκει σαφώς το σύνολο των αισθήσεων που μεσολαβούν για την επικοινωνία μεταξύ του σώματος και του χώρου που το περιβάλλει, αλλά και άλλα στοιχεία όπως η κίνηση, η συνείδηση, η ατομική μνήμη και η εμπειρία. Ωστόσο, η αίσθηση της όρασης είναι αυτή που τελικά κατέχει πρωταρχικό ρόλο στο πεδίο της αντιληπτικής διαδικασίας των οπτικά ικανών ατόμων (Χρυσανθοπούλου, 2016).

Το μεγαλύτερο μέρος των ερευνητικών εργασιών της αρχιτεκτονικής αφορά στην προσέγγιση και την ανάλυση του χώρου και της χωρικής αντίληψης, εφόσον η αρχιτεκτονική αφορά τόσο το ίδιο το γεγονός που θα συμβεί σε ένα χώρο όσο και τον ίδιο το χώρο. Σύμφωνα με τον Tschumi (1996), «η λειτουργία του χώρου δεν ακολουθεί απαραίτητα τη μορφή (του χώρου), και η μορφή δεν ακολουθεί τη λειτουργία. Ωστόσο, η λειτουργία (του χώρου) και η μορφή (του χώρου) αλληλεπιδρούν για να προκαλέσουν δράσεις και γεγονότα» (σελ. 532-533).

Τα πειράματα της Gestalt στην οπτική αντίληψη επηρέασαν σημαντικά την ανάπτυξη των μοντέρνων κινημάτων στην αρχιτεκτονική του 20ου αιώνα, εφόσον ήταν αυτά που έλειπαν μέχρι τότε από την αρχιτεκτονική εκπαίδευση. Οι θεωρίες μπορούσαν τώρα να προκύψουν από τα συμπεράσματα των πειραματικών ερευνών με παράλληλο τρόπο, όπως π.χ. τα πειράματα της συστηματικής εφαρμοσμένης μηχανικής. Έτσι, οι υποστηρικτές της επαναστατικής αρχιτεκτονικής θεωρίας τη δεύτερη με τρίτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα είδαν στην ψυχολογία gestalt και στους νόμους της «καλής μορφής», τη θεμελίωση μιας λογικής και μη αυθαίρετης εξήγησης της ομορφιάς. Επιπλέον η θέση ότι οι άνθρωποι έχουν την τάση ή την

«πρόθεση» να απλοποιούν και να ταξινομούν/ιεραρχούν τα ερεθίσματα με βάση την αισθητηριακή/οπτική αντίληψη, προσέφερε το υπόβαθρο στους οπαδούς της βιομηχανοποιημένης αρχιτεκτονικής να υποστηρίζουν ότι οι γεωμετρικές φόρμες που είναι ευθύγραμμες, απλές και με συνοχή (μορφές εύκολα αντιληπτές από το άτομο), αποτελούν μια υψηλή μορφή της αρχιτεκτονικής έκφρασης. Μεταγενέστερα, αυτό το μοντέλο της αντίληψης αποτέλεσε τη βάση της ανάπτυξης διαφόρων θεωριών στο design, όπου η απλότητα θεωρήθηκε ως η πλέον αποδεκτή αρχή σχεδίασης διαφόρων αντικειμένων.

Στον κινηματογράφο η επίδραση από τη θεωρία gestalt είναι εμφανής στις εργασίες των Münsterberg (1970) και Arnheim (2008), οι οποίοι ερεύνησαν το φαινόμενο της ψευδαίσθησης κατά την αναπαράσταση στον κινηματογράφο και τις ψυχολογικές συνθήκες που συντελούν στη δημιουργία ψευδαισθήσεων στο θεατή.

Ο Münsterberg (1970) ασχολήθηκε με το πώς ο θεατής αντιλαμβάνεται και «προσλαμβάνει» το φιλμ. Ειδικότερα, ενδιαφέρθηκε για τις σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στη φύση των φιλικών μέσων και στη δομή των φιλμ σε σχέση με τη λειτουργία του εγκεφάλου. Ο Arnheim υποστήριξε ότι η όραση δεν είναι απλά ένα θέμα ερεθισμού του αμφιβληστροειδούς, αλλά ένα πνευματικό/νοητικό φαινόμενο απόλυτα συνυφασμένο με την αντίληψη, τους συνειρμούς και την απομνημόνευση. Κατά τον Arnheim, ο εγκεφαλος είναι αυτός που δίνει νόημα στην πραγματικότητα καθώς επίσης και τις υλικές της ιδιότητες. Γι' αυτό, το χρώμα, η μορφή, το σχήμα, το μέγεθος, η αντίθεση, η φωτεινότητα κλπ. των αντικειμένων του κόσμου, είναι κατά κάποιο τρόπο προϊόντα των λειτουργιών του εγκεφάλου μέσω των αντιλήψεών μας. Η όραση είναι εξαιτίας αυτού «μια δημιουργική δραστηριότητα του ανθρώπινου μυαλού». Ο Arnheim βλέπει τόσο την αντίληψη όσο και την τέχνη ως δημιουργήματα των οργανωτικών ικανοτήτων του εγκεφάλου αλλά θεωρεί τον κόσμο που προκαλεί τις αντιλήψεις ευαίσθητο σε συγκεκριμένες μορφές οργάνωσης. Ενώ θεωρεί ότι, οι δομές που επιβάλλονται στον κόσμο από τον εγκεφαλο είναι, τελικά, μια αντανάκλαση των δομών που υπάρχουν στη φύση, ακόμα και αν οι αισθήσεις και ο ανθρώπινος εγκεφαλος «διαμορφώνουν» τον κόσμο.

Στην Ελλάδα, παρά το γεγονός ότι οι επιδράσεις από τη θεωρία gestalt είναι εμφανείς σε έργα καλλιτεχνών, ψυχολόγων και μελετητών, εντούτοις υπάρχουν ελάχιστα γραπτά κείμενα σχετικά με αυτή, όπου ξεχωρίζουν τα κείμενα των Βακαλό (1988), Κασδά (1988) και Ποταμιάνου (2014, 2015), καθώς και πειραματικές έρευνες στο χώρο της εκπαίδευσης που είδαν το φως της δημοσιότητας την τελευταία δεκαετία. Ο Βακαλό χαράζει μέσα από τις αντιλήψεις που καθόρισαν τις σχέσεις σκηνης και κοινού τη διαδρομή των εξελίξεων όχι μόνο του θεάτρου αλλά και των κοινωνικών δομών που αντανάκλα, ενώ η Κασδά μελετά τις διανοητικές διαδικασίες που βρίσκονται πίσω από τα καλλιτεχνικά κινήματα του 20ου αιώνα.⁴¹ Ο Ποταμιάνος (2014), διαπραγματεύεται την ψυχολογία της αντίληψης όπου αναλύει τη φύση του αντιληπτικού μηχανισμού, παρουσιάζει τους νόμους βάσει των οποίων λειτουργεί η αντίληψη, διερευνά τη οργανωτική δομή της και εξετάζει τις βάσεις των οπτικών ψευδαισθήσεων από διαφορετικές πλευρές, όπως π.χ. διαφόρων σχολών ψυχολογίας και νευροφυσιολογίας με κύρια έμφαση στις προόδους που επετεύχθησαν από την σχολή Gestalt. Ο ίδιος, σε μεταγενέστερη

μελέτη του (2015), διερευνά το φως από την αντιληπτική σκοπιά, παρουσιάζει ορισμένες θεωρίες της οπτικής αντίληψης και συζητά κάποιες από τις ομοιότητες και τις διαφορές τους. Επικεντρώνεται στην θεωρία Gestalt εξηγώντας τις βασικές αρχές/νόμους της αντίληψης που αναπτύχθηκαν από τη σχολή αυτή και παρουσιάζει ορισμένες από τις θεμελιώδεις έννοιες της Οικολογικής Προσέγγισης στην Οπτική Αντίληψη του Gibson. Τέλος, εξετάζει μια σειρά ζητημάτων, όπως τα διαφορετικά είδη σκιάς και φωτός, δίνοντας έμφαση στην αντιληπτική τους σκοπιά και το είδος των αισθήσεων που δημιουργούν, καθώς και τον τρόπο που βοηθούν την μορφή να αναδυθεί στην αντίληψη.

2.3.2. Η εφαρμογή της θεωρίας gestalt στο χορό

Στο χορό, η επίδραση της θεωρίας gestalt είναι ιδιαίτερα εμφανής σε έρευνες που σχετίζονται με την αισθητηριακή αντίληψη και χρησιμοποιείται προκειμένου να οριστεί ο τρόπος με τον οποίο το κινούμενο σώμα στο χώρο και οι χορευτικές κινήσεις προσλαμβάνονται, καταγράφονται και επεξεργάζονται μέσω των αισθήσεων και ιδιαίτερα μέσω της όρασης.

Σημαντικές είναι οι εργασίες που διαπραγματεύονται τη χωρική αντίληψη και την κίνηση στο χώρο μέσα από τη σχέση χορού και αρχιτεκτονικής επικεντρώνοντας το ερευνητικό ζητούμενο είτε στην κιναισθητική εμπειρία του χώρου, είτε στις σχέσεις αλληλεπίδρασης μεταξύ αρχιτεκτονικής και χορού παίρνοντας ως δεδομένο ότι και τα δύο καθορίζονται από τους θεμελιώδεις νόμους μιας δομής, υπάγονται στο νόμο της βαρύτητας, δρουν στις τέσσερις διαστάσεις και πραγματεύονται τη συμπεριφορά της ανθρώπινης σωματικότητας στο χώρο δια μέσου της κίνησης (Eisenbach, 2008; Rosenberg, 2010). Με άλλα λόγια, διαπραγματεύονται τον τρόπο με τον οποίο το ανθρώπινο σώμα βιώνει και οικειοποιείται το χώρο εγγράφοντας μέσα του μία χωρική δομή κίνησης, ενέργειας και αισθήσεων με βάση τη σχέση χωρικής κίνησης και οπτικής αντίληψης. Από την άλλη πλευρά, ασχολούνται με τον τρόπο με τον οποίο οπτικοποιείται η κίνηση στο χώρο μέσα από το δίπολο «χορογραφία»-«χωρογραφία» (Βλαχοστεργίου, 2015), είτε διαπραγματεύονται τις μορφολογικές και συνθετικές αρχές που συνδέουν τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και τη διαδικασία παραγωγής χορογραφιών καθώς και το ιδεολογικό, κοινωνικό και πολιτιστικό υπόβαθρο που τα συνδέει (Rosenberg, 2010), με παράδειγμα π.χ. την περίπτωση των χορών του δρόμου (Τσομπάνη, 2012). Από την άλλη πλευρά, δημοσιεύτηκαν εργασίες που είτε διαπραγματεύονται τη σχέση αρχιτεκτονικής και χορού με σημείο αναφοράς την αντίληψη του χώρου υπό τους όρους των νέων τεχνολογιών (Spurr, 2007), είτε αφορούν στη διεπιστημονική μάθηση όπου οι φοιτητές της αρχιτεκτονικής ενεργοποιούνται με τη βιωματική μάθηση να κατανοήσουν τον αρχιτεκτονικό χώρο μέσω του χορού (Sara, 2006).

Κατά βάση όλες οι προαναφερόμενες προσεγγίσεις έχουν ως σημείο αναφοράς είτε την εύρεση σημείων τομής μεταξύ αρχιτεκτονικής και χορού ως προς την αισθητηριακή αντίληψη του χώρου και της κίνησης (Rosenberg, 2010), είτε προσεγγίζοντας την έννοια του χώρου υπό τους όρους της «αρχιτεκτονικής» δομής του χορού και κυρίως της κίνησης (Goldberg, 2003), είτε μεταφέροντας την

αρχιτεκτονική οπτική στη χορογραφία του χορού (Diller & Scofidio, οπ. αναφ. στον Goldberg, 2003; Merriman, 2010), είτε μεταφέροντας την οπτική του 'χορεύοντος' σώματος στην αρχιτεκτονική σύνθεση (Abdelhalim, 1997). Σε κάθε περίπτωση, τόσο ο χώρος στην αρχιτεκτονική όσο και ο χώρος στο χορό, προσεγγίζονται μέσω της ανθρώπινης σωματικότητας. Σχηματικά, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι, ο χορός φέρεται να χρησιμοποιεί το σώμα με πλαίσιο την ύλη και το χώρο, ενώ η αρχιτεκτονική φέρεται να χρησιμοποιεί την ύλη και το χώρο με πλαίσιο το σώμα και την κίνηση.

Για ορισμένους μελετητές ο χορός, εκλαμβάνεται ως «γλώσσα» του σώματος με τη δική της γραμματική και το δικό της συντακτικό, ο οποίος υλοποιείται στο χώρο και στο χρόνο. Οι μελετητές διαπραγματεύονται τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους αυτή η «γλώσσα» χρησιμοποιείται από το χορογράφο έτσι ώστε να επικοινωνήσει την ιδέα ή το θέμα του στους θεατές. Στις εργασίες τους δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στις έννοιες της εγγύτητας -που νοηματοδοτεί το χώρο μέσα από τον προσανατολισμό του σώματος- καθώς και της αρμονίας της κίνησης -που ορίζει τρόπους να δημιουργούνται και να ερμηνεύονται οι κινήσεις του σώματος στο χώρο με αναλυτικό εργαλείο τη θεωρία του Laban για την ανάλυση της κίνησης ή υπό τους όρους της φαινομενολογίας (Σαβράμη, 2000).

Επίσης, χρησιμοποιούν τη θεωρία του Laban για την ανάλυση της κίνησης (LMA) προκειμένου να προτείνουν νέους τρόπους στην προσέγγιση της εκφραστικότητας και του συναισθηματικού της περιεχομένου με την οπτική παρατήρηση της συνεχούς ροής εικόνων υπό τους καινοτόμους όρους της ρομποτικής, χρησιμοποιώντας διάφορες μορφές κινητικής και φυσικής δραστηριότητας (Rett, Dias & Ahuactzin, 2010), είτε ασχολούνται με την αλληλεπίδραση μεταξύ τεχνολογίας, τεχνικής του χορού και χορευτικής παράστασης (Maranan, 2012). Η Maranan ασχολείται με την ανάλυση τριών μορφών αστικού χορού χρησιμοποιώντας τη θεωρία του Laban για την ανάλυση της κίνησης. Χρησιμοποιεί τη θεωρία της ψυχολογικής μορφολογίας και ιδιαίτερα τους «νόμους gestalt» για την οργάνωση της οπτικής αντίληψης και της οπτικής ψευδαίσθησης, αναφερόμενη στη σχέση κίνησης και χώρου. Προτείνει μία καινοτόμο θεωρία για την επίδραση της τεχνολογίας στην αισθητική ανάλυση της χορευτικής κίνησης στο πλαίσιο μιας χορευτικής παράστασης, υπό τους όρους της «τεχνολογίας στο χορό» και της «τεχνικής του χορού».

Από την άλλη πλευρά, είδαν το φως της δημοσιότητας εργασίες που διαπραγματεύονται τη μεταφορά της χορευτικής εμπειρίας, τη δημιουργική κίνηση και τις αξίες του χορού, όπως π.χ. την ομαδική συνεργασία, την έννοια της ηγεσίας, τη δυναμική της ομάδας, τον αυτοσχεδιασμό, την πρωτοτυπία κ.ά., προκειμένου να βελτιώσουν το προφίλ των διευθυντών και συμβούλων ως προς τις οργανωτικές τους δυνατότητες και την επιχειρηματική τους επιτυχία στο πλαίσιο της διοίκησης των επιχειρήσεων με βάση την τεχνολογία, τη δημιουργικότητα και την καινοτομία (Ludevig, 2015; Biehl, 2017). Κατά τον Ludevig (2015), «η ενσώματη γνώση -όπως ο χορός- μπορεί να ξεκλειδώσει και να αναδείξει την καινοτομία, τη δημιουργικότητα και την ευφυΐα στον επιχειρηματικό χώρο» (σελ. 150, 164).

Τις τελευταίες δεκαετίες, ιδιαίτερο ερευνητικό πεδίο για πολλούς ερευνητές αποτέλεσαν οι τομείς της μουσικοθεραπείας (Wigram, Saperston & West, 1996; Nordoff & Robbins, 1983, 2007; Wigram, Pedersen, & Bonde, 2002), και της χοροθεραπείας (Perls, 1992; Payne, 2003; Payne, 2006; Payne, Warnecke, Karkou, & Westland, 2016), οι οποίες βασίζονται στη «θεραπεία gestalt» (gestalt therapy). Πρόκειται για πειραματικές έρευνες με σημείο αναφοράς τη χοροθεραπεία στο πλαίσιο της εκπαίδευσης (Karkou, 1999; Karkou & Sanderson, 2000), τη θεραπευτική επίδραση της φυσικής/κινητικής δραστηριότητας στην κατάθλιψη (Reynolds, 1996), τη θεραπευτική επίδραση του σύγχρονου χορού στο άγχος (Lesté & Rust, 1984), τη νευροφυσιολογική βάση της σύνδεσης νου και σώματος στη ψυχοθεραπεία μέσω του χορού και της δημιουργικής κίνησης (Levy, 1988; Meyer, 1994; O'Leary, 1992; Berrol, 1992), κ.ά.

Στη χοροθεραπεία gestalt (gestalt dance), το σώμα αντιμετωπίζεται ως «συναισθηματικό σώμα» και η θεραπεία ως «σωματική ψυχοθεραπεία», η οποία συνδυάζει τη σωματική εμπειρία, τη συναισθηματική αποφόρτιση και την έκφραση μέσα από το λόγο και τη δημιουργική χορευτική κίνηση. Αποσκοπεί στη 'σωματικότητα' -μέσω της κίνησης και του αυτοσχεδιασμού- καθώς και στην απελευθέρωση της έκφρασης του ατόμου συνδέοντας την τέχνη με τη θεραπεία.

Τέλος, έχουν γίνει σημαντικές έρευνες σε σχέση με τη χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας στις χορευτικές παραστάσεις και στη δημιουργία της χορογραφίας (Farley, 2002), με τη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο οι νέες τεχνολογίες πληροφορικής (διαδραστικά μέσα, χορός και αρχές σχεδιασμού) μπορούν να υποστηρίξουν τη διαδικασία διδασκαλίας και εκμάθησης της χορευτικής κίνησης (Gonzalez, Carroll & Latulipe, 2012), διασταυρώνοντας το χορό, τη χορευτική κίνηση και τη χορευτική έκφραση με την τεχνολογία ενσώματης νόησης, τη νευροεπιστήμη και την επικοινωνία με τη χρήση του cybor (Maragan, 2012). Επίσης, έχουν ασχοληθεί με την ανάλυση της οπτικής ψευδαίσθησης κατά την εκτέλεση των χορευτικών κινήσεων από τον χορευτή (spinning dancer/silhouette illusion) με τη χρήση τεχνολογικών μέσων βασιζόμενοι στη ψυχολογική θεωρία της οπτικής αντίληψης (Bernal, Guillen & Marquez, 2014), ή διαπραγματεύτηκαν τις συναισθηματικές διεργασίες που συμβαίνουν στους χρήστες των υπολογιστών κατά την παρακολούθηση χορευτικών κινήσεων κινουμένων σχεδίων μέσω της οθόνης του υπολογιστή τους (Vaughan, 1997). Σύμφωνα με την Vaughan (1997), *«μέσα από την κατανόηση των χαρακτηριστικών της κίνησης και τις ποικίλες επιδράσεις τους, ο σχεδιαστής των κινουμένων σχεδίων μπορεί να κατανοήσει καλλίτερα την πολυπλοκότητα της σχέσης κίνησης και συναισθήματος»* (σελ. 548).

Η εξέλιξη της τεχνολογίας απλοποίησε σε μεγάλο βαθμό την παραγωγική διαδικασία για τους μουσικούς, τους αρχιτέκτονες, τους χορογράφους, τους κινηματογραφιστές, κ.ά. Στην περίπτωση του χορού, η τεχνολογία αποτέλεσε 'παράθυρο' στη διαδικασία της δημιουργίας των χορογραφιών. Η τεχνολογία στη χορογραφία με διάφορα χρώματα και σχήματα pixels καθώς και το σχηματισμό εντυπωσιακών διαδραστικών ψηφιακών εφέ -τα οποία οι χορευτές αξιοποιούν στις κινήσεις τους και αλληλεπιδρούν μαζί τους- συνετέλεσε στη δημιουργία εντυπωσιακότερων χορογραφιών με περισσότερη φαντασία. Με οδηγό τη θεωρία του Laban σε ό,τι αφορά τη χορευτική κίνηση, αναπτύχθηκαν ειδικά

κατασκευασμένα προγράμματα υπολογιστών (Brightman, 1984, 1990) καθώς και συστήματα εικονικής πραγματικότητας (Soga, Umino, Yasuda & Yokoi, 2007; Nahrstedt, Bajcsy, Wymore, Sheppard & Mezur, 2008), που αποσκοπούν στο να βοηθήσουν τον χορογράφο στο έργο του (Umino & Soga, 2014).

Ωστόσο, όπως ακριβώς τα μυθιστορήματα, οι μουσικές συνθέσεις ή τα αρχιτεκτονικά σχέδια δεν γράφονται μόνο τους σε έναν υπολογιστή, έτσι και η οποιαδήποτε χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία (έντεχνη/ακαδημαϊκή ή παραδοσιακή) παράγεται πρώτα στο μυαλό του δημιουργού σε συνάρτηση με το περιβάλλον του και τις επικρατούσες συνθήκες. Στη συνέχεια αποτυπώνεται και αποκτά υλική υπόσταση με τη βοήθεια των εκάστοτε εργαλείων και μορφοποιείται (αποκτά υλικότητα) μέσω της εκτέλεσής της από τον χορευτή. Ο χορογράφος ή ο χορευτής, μέσω της εκτέλεσης της χορογραφίας, δηλαδή μέσω της υλικότητας (μορφής) του χορού, απευθύνεται στοχευμένα σε ένα κοινό που ζει σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον και αλληλεπιδρά με το περιβάλλον του. Για να μπορεί να επικοινωνήσει οπτικά με το κοινό του, θα πρέπει να γνωρίζει τις βασικές αρχές και τους κανόνες που διέπουν την οπτική επικοινωνία, δηλαδή να αντιλαμβάνεται τον τρόπο με τον οποίο «βλέπει» ο καθένας από εμάς.

Η 'οπτική επικοινωνία' είναι μια κατάσταση αναπόφευκτη καθότι ο άνθρωπος, για να παραφράσουμε τη ρήση του Heidegger, ρίχνεται σε αυτή από τη στιγμή της γέννησής του και τη βιώνει ακόμα και όταν έχει τα μάτια του κλειστά. Προϋποθέτει την ορθή χρήση των κινητικών και άλλων στοιχείων του χορού καθώς και τον κατάλληλο 'τυπογραφικό' χειρισμό της μη λεκτικής πληροφορίας από το δημιουργό/χορευτή έτσι ώστε να δημιουργήσει μια ολοκληρωμένη χορογραφική εφαρμογή ικανή να μεταδώσει κατανοητά μηνύματα στο κοινό του. Αυτό επιτυγχάνεται όταν οι μορφολογικές και συνθετικές αρχές που χρησιμοποιεί ο δημιουργός/χορευτής και διέπουν το σχεδιασμό και τη διαδικασία παραγωγής της χορογραφικής σύνθεσης (έντεχνης/ακαδημαϊκής ή παραδοσιακής), χρησιμοποιούνται με ανάλογο τρόπο προς αυτόν που τις βλέπει, τις προσλαμβάνει και τις κατανοεί ο θεατής με βάση τις δυνατότητες της οπτικής του αντίληψης -ή γενικότερα των αισθητηριακών του εμπειριών- για την αρτιότητα της χορευτικής μορφής. Πολύ περισσότερο, εφόσον από τα χορογραφικά θεάματα, οι θεατές προσδοκούν όχι μόνο περιεχόμενο, αλλά και αρτιότητα μορφής και εκτέλεσης.

Αυτό σημαίνει ότι, η βασική δομή του ελληνικού παραδοσιακού χορού καθώς και η τεχνοτροπία δόμησής του αποτελείται από την εξωτερική κινητική 'κατασκευή' και την εσωτερική, πολύπλοκη διαδικασία επιλογών και σχέσεων τόσο των εκφραστικών του στοιχείων (υλικοτεχνικών/κινησιολογικών, μορφοσυντακτικών, σημασιολογικών) όσο και των αρχών σύνθεσής του. Αυτά τα βασικά στοιχεία του χορού που υφίστανται σε συνάρτηση με τις ιδιότητες του χώρου και του χρόνου είναι αυτά που κινητοποιούν και εντείνουν τις κιναισθητικές εμπειρίες και, γενικότερα, τις αισθητηριακές εμπειρίες τόσο του δημιουργού όσο και των αποδεκτών του. Συνεπώς, πρόκειται για διαδραστική σχέση μεταξύ του χορευτή/δημιουργού και των αποδεκτών του (κοινού) των οποίων ο βαθμός δράσης αλλάζει συνεχώς. Η μεταβαλλόμενη, σχέση του κοινού με το χορευτή/δημιουργό αποτελεί την κύρια συνιστώσα της συνολικής εκτέλεσης κι επιτυχίας ενός χορού, μιας χορευτικής μορφής. Οι σχέσεις αυτές αντλούν μια δυναμική που μεταφράζεται

κάθε στιγμή στο χωροχρόνο και καθορίζουν τις χορογραφικές συνθέσεις, προσαρμόζοντας τα νοήματα που εκπέμπονται από τους χορευτές και γίνονται αποδεκτά από το κοινό. Για να συμβεί αυτό, θα πρέπει η χορευτική/κινητική «γλώσσα» να είναι κοινή, δηλαδή δομημένη και αντιληπτικά αναγνωρίσιμη με κοινό τρόπο αντίστοιχα τόσο από το δημιουργό όσο και το ακροατήριό του. Η διατύπωση του Hymes (1972), σύμφωνα με τον οποίο επικοινωνιακή ικανότητα είναι η επίγνωση του «ποιος μιλάει, ποια γλώσσα, σε ποιον, και πότε/για ποιο σκοπό» (who speaks what language to whom and when), γίνεται αντιληπτή και στην περίπτωση της χορευτικής/κινητικής «γλώσσας», δηλαδή της χορευτικής μορφής. Αυτό συμβαίνει γιατί η χορευτική μορφή συνιστά την υλική υπόσταση του (οποιοδήποτε) μηνύματος (φέρει αυτή), καθώς και τον ιδιαίτερο τρόπο μετάδοσης αυτού του μηνύματος, την υλική του μετάδοση, το οποίο για να γίνει αντιληπτό από το δέκτη (ακροατήριο), θα πρέπει και οι δύο να αντιλαμβάνονται, να προσλαμβάνουν, να κατανοούν και να χρησιμοποιούν -στον αντίστοιχο χωροχρόνο- με τον ίδιο τρόπο τη χορευτική/κινητική «γλώσσα».

Καταληκτικά, η θεωρία Gestalt και ο αντίκτυπος που είχε στην εκπαίδευση -κυρίως προς την ψυχολογία της μάθησης-⁴² καθώς και σε άλλα αντικείμενα, όπως π.χ. στη μουσική, στην αρχιτεκτονική, στο design, στα εικαστικά, στον κινηματογράφο, στο management, στη χοροθεραπεία, στη μουσικοθεραπεία κ.ά., αποτελεί μέχρι σήμερα ένα ιδιαίτερο πεδίο έρευνας για πολλούς ερευνητές, το οποίο και συνεχώς διευρύνεται.

Ωστόσο, οι έρευνες που έχουν γίνει στο χορό, είναι λιγότερες σε σχέση με τις έρευνες που αφορούν την εκπαίδευση και τα προαναφερόμενα αντικείμενα, και επικεντρώνονται κυρίως είτε στη σχέση αρχιτεκτονικής και χορού υπό την έννοια της σωματικότητας και της χωρικής αντίληψης, είτε στην οπτική αντίληψη με τη χρήση πολυμέσων, είτε στη «θεραπεία gestalt» (gestalt therapy)⁴³, που είναι διαφορετικός κλάδος από τη Μορφολογική Ψυχολογία (gestal theory). Ενώ, οι μελέτες που έχουν γίνει για τον παραδοσιακό χορό, και ιδιαίτερα για τον ελληνικό παραδοσιακό χορό είναι ανύπαρκτες. Η αλήθεια είναι ότι στην Ελλάδα, ακόμα και σήμερα, οι περισσότεροι δυσκολεύονται στο να διακρίνουν τη σχέση όλων αυτών με το χορό και ιδιαίτερα -σε διεθνές επίπεδο- με τον παραδοσιακό χορό.

Στην παρούσα εργασία, μέσω της θεωρίας gestalt επιχειρείται η ερμηνεία του τρόπου με τον οποίο οι παραδοσιακοί δημιουργοί/χορευτές τείνουν να οργανώνουν οπτικά στοιχεία σε ομάδες ή ενιαία σύνολα με βάση τις προαναφερόμενες αρχές, προκειμένου να συγκροτήσουν τις χορευτικές μορφές, απευθυνόμενοι στο κοινό τους. Δηλαδή η θεωρία gestalt χρησιμοποιείται προκειμένου να ερμηνευθεί η τεχνολογία δόμησης της χορευτικής φόρμας.

Ανακεφαλαιώνοντας, από τη συνολική ανασκόπηση της βιβλιογραφίας διαπιστώνεται η παντελής απουσία συνδυασμού της δομικο-μορφολογικής και τυπολογικής ανάλυσης με την ανάλυση της τεχνολογίας δόμησης της χορευτικής φόρμας του παραδοσιακού χορού που να βασίζεται στις αρχές της ψυχολογίας της μορφής (gestalt), ως συμπόρευση -μολονότι φαινομενικά αντίθετων- του δομισμού και της μορφολογικής ψυχολογίας. Επίσης, διαπιστώνεται η παντελής απουσία διαπραγμάτευσης των προαναφερόμενων σε σχέση με τις έννοιες της

δημιουργικότητας και της δημιουργικής σκέψης προκειμένου να κατανοηθεί η δημιουργική διαδικασία παραγωγής του. Επίσης, να κατανοηθεί η έννοια της ελληνικής παραδοσιακής 'χορευτικότητας', δηλαδή η θεμελιώδης διάκριση ανάμεσα στην παραδοσιακή χορευτική ('ποιητική') χρήση της κίνησης, των ειδών κίνησης και του ιεραρχικού τρόπου συνδυασμού τους και στην καθημερινή (πρακτική) χρήση της κίνησης ή αυτής που χαρακτηρίζει άλλες φυσικές και κινητικές δραστηριότητες.

Πρόκειται για βιβλιογραφικό κενό το οποίο έρχεται να καλύψει η παρούσα εργασία, η οποία είναι μία εργασία για τη χορευτική μορφή και στην οποία η μορφή αντιμετωπίζεται ως αρχή της ανθρώπινης πράξης και ως υλική εικόνα που προσλαμβάνουμε με τις αισθήσεις, ως υλική υπόσταση ενός μηνύματος, η υλική του μετάδοση. Αλλά αντιμετωπίζεται και ως διαδικασία, ως σύστημα σχέσεων μέσα στο οποίο συντελείται η παραγωγή του νοήματος. Η χορευτική μορφή δεν είναι πηγή έκκρισης νοήματος, αλλά φορέας νοήματος και αντικειμενικός/υπαρκτός 'τόπος' επί του οποίου συντελείται η παραγωγή του νοήματος. Αυτό γίνεται αντιληπτό στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, όπου ίδιο χορευτικό ρεπερτόριο -με ίδια δομική ή μορφική σύσταση- μεταφερόμενο από το χώρο της πρωτογενούς παραγωγής του στον αστικό χώρο ή στη σκηνή, (η μορφή του) παράγει, κατά περίπτωση, διαφορετικά νοήματα.

Την επιλογή μου να ασχοληθώ με τη χορευτική μορφή και την τεχνοτροπία δόμησης της χορευτικής φόρμας του ελληνικού παραδοσιακού χορού καθόρισαν οι παρακάτω παράγοντες:

α) Το γεγονός ότι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός δεν είναι κάτι άυλο και υπερβατικό, αλλά έχει υλική υπόσταση, δηλαδή έχει μορφή. Αυτή η μορφή μας φέρνει σε επαφή μαζί του και συνιστά τον πρωταρχικό πυρήνα της γνώσης μας για αυτόν (Τυροβολά, 2013α).

β) Το γεγονός, ότι η διαδικασία 'κατασκευής' ή δημιουργίας της χορευτικής μορφής συντελείται στο πλαίσιο του πολιτισμού και η χρήση της υποβάλλεται μέσα στην κοινωνική διαδικασία. Η κοινωνική διαδικασία του πολιτισμού δεν συντελείται μέσα στη χορευτική μορφή, αλλά ανάμεσα στις χορευτικές μορφές και ανάμεσα σε αυτές και τους δέκτες, το κοινό, οι οποίοι δεν είναι ιδεατοί και άυλοι, αλλά ιστορικά συγκεκριμένοι. Η πράξη της θέασης από το δέκτη καθορίζεται από την ίδια τη μορφή του χορού και την τεχνοτροπία δόμησης της χορευτικής φόρμας, αλλά, ταυτόχρονα, καθορίζεται και από το σύνολο των ιδεολογικών, κοινωνικών, ιστορικών, αισθητικών ή άλλων σχέσεων που επιδρούν και καθορίζουν την παραγωγή και αναπαραγωγή της.

γ) Τέλος, ίσως και το σημαντικότερο, το γεγονός ότι οποιαδήποτε μορφή εξορθολογισμού δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την απτή εικόνα, το ηχητικό, το απτικό ή άλλο αποτέλεσμα του φαινομένου που θέτει σε συναγερμό τη διαδικασία της εκλογίκευσης και της λογικής απόδειξης. Πολύ περισσότερο εφόσον μέχρι σήμερα δεν έχει ερευνηθεί και τεκμηριωθεί ο τρόπος με τον οποίο θα μπορούσαν να προταθούν νόμοι της σκέψης και να προσδιοριστεί η ισχύς τους, είτε οντολογικά, είτε εννοιολογικά, είτε επικοινωνιακά, είτε λειτουργικά χωρίς την αναφορά στη μορφή, ως αντικειμενική πηγή των αντικείμενων και των φαινομένων

του -προσλαμβανόμενου με βάση τις αισθήσεις και τη λειτουργία τους, αλλά και την αντιληπτική ικανότητα του ανθρώπινου εγκεφάλου- υπαρκτού (υλικού) κόσμου.

Σημειώσεις

¹. Οι *πρωτογενείς πηγές* αποτελούν πρωτότυπο υλικό που έχει δημιουργηθεί την περίοδο που έχει εκδηλωθεί ένα γεγονός και δεν έχουν φιλτραριστεί μέσω της αξιολόγησης ή της ανάλυσης. Τέτοιες πηγές μπορούν να περιλαμβάνουν εκθέσεις δημιουργικών ιδεών, πρωτότυπα γεγονότα, δημοσιεύσεις αποτελεσμάτων εμπειρικών παρατηρήσεων και μελετών, καθώς και οποιοδήποτε αντικείμενο που μπορεί να αποτελέσει τη βάση για περαιτέρω έρευνα και μελέτη. Οι *δευτερογενείς πηγές* αναλύουν, κάνουν κριτική ή επαναδιατυπώνουν πληροφορίες από τις πρωτογενείς πηγές ή άλλες δευτερογενείς πηγές. Ακόμα και οι πηγές που παρουσιάζουν καταστάσεις και περιγράφουν γεγονότα που δεν βασίζονται σε προσωπική παρατήρηση και συμμετοχή του συγγραφέα θεωρούνται δευτερογενείς πηγές. Οι δευτερογενείς πηγές δίνουν τη δυνατότητα στον ερευνητή να επεκτείνει την έρευνά του και σε άλλα ερευνητικά πεδία σχετικά με το θέμα του. Αναλυτικότερα, βλ. Μπώκος, 2001; Thomas και Nelson, 2003.

². Κατά τους Ρώσους φορμαλιστές και μετέπειτα του γλωσσολόγους της «Σχολής της Πράγας» αυτό που κερδίζεται με την «ανοικείωση», είναι η αποστασιοποίηση από το γνωστό, το δεδομένο και το αυτοματοποιημένο που περιορίζει και τυποποιεί τη σκέψη μας. Επίσης, είναι η ανανέωση της αντίληψης μας για τον κόσμο, η διεύρυνση των γνωστικών μας οριζώντων, η βαθύτερη και πιο ουσιαστική αίσθηση της εμπειρίας. Συνεπώς, η «ανοικείωση» είναι η ανατροπή της καθημερινής και οικείας πραγματικότητας και η απομάκρυνση από το γνωστό, το συνηθισμένο, από αυτό που μέχρι τώρα θεωρούσαμε δεδομένο. Σχετικά με την έννοια της «ανοικείωσης» στη λογοτεχνία βλ. αναλυτικά στον Μπένετ (1983). Σύμφωνα με τη ρωσική φορμαλιστική θεωρία για τη λογοτεχνία η οποία θεωρείται ως τέχνη του λόγου, ο χορός θεωρείται ως τέχνη των κινήσεων. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη *χορευτικότητα των κινήσεων*, η οποία ανακαλύπτεται στην «ανοικείωση» και στις τεχνικές που τη διασφαλίζουν. Ως «ανοικείωση» νοείται η χειραφέτηση των κινήσεων από τη συνηθισμένη τους σημασία μέσω νέων συνδυασμών. Βασική επιδίωξη των μελετητών/αναλυτών του λαϊκού παραδοσιακού χορού αποτελεί η μελέτη της απόκλισης από τη κινητική συμβατική νόρμα επειδή υποστηρίζουν ότι η «ανοικείωση» συνιστά εξωτερίκευση βιώματος το οποίο λειτουργεί μέσα σε συγκινησιακό πλαίσιο. Η χορευτική «γλώσσα» χρησιμοποιεί τους μορφικούς μηχανισμούς για να «ανοικείωσε», δηλαδή να παραδοξοποιήσει, να παραμορφώσει τη συμβατική κινητική «γλώσσα» και να μας οδηγήσει σε νέους τρόπους σύλληψης της πραγματικότητας. Με άλλα λόγια, το οικείο (καθημερινό) προκειμένου να καταστεί χορευτικό (μη καθημερινό) πρέπει να μετατραπεί σε ανοίκειο (πρβλ. Abrams, 2005). Αυτή ακριβώς είναι και η αποστολή του χορού ως τέχνη και όχι μόνο το εάν χορός ή η χορογραφία του χορού απηχεί ιδέες της εποχής της ή αντανακλά το πνεύμα του δημιουργού της, κ.ά. Η «ανοικείωση» επιτυγχάνεται μέσω των *καλλιτεχνικών τεχνασμάτων*, δηλαδή τις τεχνικές διαδικασίες και τους χρησιμοποιούμενους μηχανισμούς. Στην προκειμένη περίπτωση, οι αρχές της επανάληψης, του παραλληλισμού, της δυαδικής αντίθεσης, της διάσπασης και ανασύνθεσης των κινήσεων, της κλιμάκωσης και της τελειώσης/ολοκλήρωσης συνιστούν καλλιτεχνικά 'τεχνάσματα' τα οποία 'αναστατώνουν' τη φυσική τάξη των γεγονότων στο χορό ή στη χορογραφική σύνθεση ή στη χορογραφία του χορού και καθιστούν τη μορφή του καλλιτεχνική.

³. Ο ρωσικός φορμαλισμός σηματοδοτεί, μαζί με τη *νέα κριτική* και το *δομισμό*, τη μετάβαση από τις 'συγγραφοκεντρικές' στις 'κειμενοκεντρικές' προσεγγίσεις της λογοτεχνίας (Γερακίνη, 2016).

⁴. Ο φορμαλισμός διαφέρει από άλλες τις φιλοσοφικές θεωρίες τόσο ως προς το περιεχόμενο του όσο και ως προς την έκταση, δηλαδή την πλέρια επικράτησή του. Μολονότι αυτό δεν δηλώνεται πάντοτε ρητά, εντούτοις φαίνεται να ισχύει εφόσον με όποια μορφή και εάν παρουσιάζεται φαίνεται ότι οι φορμαλιστικές αξίες αποτελούν αναγκαίους όρους τους οποίους επικαλείται τους δύο τελευταίους αιώνες η φορμαλιστική φιλοσοφική και επιστημονική σκέψη, άλλοτε άμεσα και άλλοτε έμμεσα, προκειμένου να αυτοδικαιωθεί, ανεξαρτήτως των επιμέρους στόχων της (Μαρκής, 1996; Τυροβολά, 2013α). Κατά μία άποψη, καμία άλλη φιλοσοφική θεωρία δεν έχει παράσχει τόσα πολλά επιχειρήματα με τέτοια αντοχή σε συγκρουόμενες φιλοσοφικο/ιδεολογικές πρακτικές, αλλά και δεν έχει χρησιμοποιηθεί από αντίπαλες κοινωνικές ομάδες ή αντίπαλα φιλοσοφικά/ιδεολογικά στρατόπεδα, κατορθώνοντας να συνδυάσει συγχρόνως ποικίλες στοχεύσεις και να εμπνεύσει μακρά πολιτισμική ανοχή και προσαρμοστικότητα σε σχέση με άλλες φιλοσοφικο/ιδεολογικές και κοινωνικές θεωρίες, είτε στεγάζοντάς τες στο δικό του σύστημα είτε συνδυαζόμενος με αυτές (Μαρκής, 1996; Τυροβολά, 2013α). Από την άλλη πλευρά, όπως επισημαίνει η Τυροβολά (2013α):

Η έννοια *μορφή*, είτε ως σκοπός είτε ως αυτοσκοπός, έχει οδηγήσει -όσο καμία άλλη έννοια- στο να επιχειρείται η αποτροπή των δεινών της όχι με την αναίρεσή της, αλλά, αντίθετα, με την επιβεβαίωση και την αναπαραγωγή της, δηλαδή με την προσφυγή στους δικούς της όρους (σελ. 9-10).

⁵. Ο *μαθηματικός φορμαλισμός* αποτελεί μία από τις πολλαπλές κατευθύνσεις της σύγχρονης φιλοσοφίας των μαθηματικών και μία από τις κυρίαρχες τάσεις στη θεμελίωσή τους. Συνήθως αντιδιαστέλλεται από τους υποστηρικτές ή κριτές του από τις άλλες δύο «σχολές» του λογικισμού ή πλατωνισμού και του εννοιολογισμού ή εννοραματισμού. Στην προκειμένη περίπτωση, ο φορμαλισμός εμφανίζεται ως ένας μεθοδολογικός 'ιδεότυπος' που χρησιμοποιείται προκειμένου να συστηματοποιηθούν τα ιστορικά δεδομένα της συζήτησης για τη θεμελίωση των μαθηματικών. Η συστηματική διατύπωση της έννοιας του μαθηματικού φορμαλισμού ανέκυψε ως απάντηση στα ασυνήθιστα ή αναπάντεχα που ανακαλύφθηκαν στη θεωρία των συνόλων, που μελετά την έννοια του απείρου (Μαρκής, 1996). Οι εκπρόσωποι του μαθηματικού φορμαλισμού (οι οπαδοί του Hilbert), υποστηρίζουν ότι κάθε κλάδος των μαθηματικών μπορεί να τυποποιηθεί πλήρως, δηλαδή να περιγραφεί υπό τη μορφή λογισμικού (τυπικού συστήματος), αναπτυγμένου σύμφωνα με συγκεκριμένους και επακριβώς καθορισμένους κανόνες (Μαρκής, 1996). Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι, ο φορμαλισμός εμφανίστηκε ως εκπρόσωπος του μοντέρνου Διαφωτισμού που προσπάθησε να αποδομήσει τον πλατωνικό κόσμο των ιδεών. Κατά την ερμηνεία του Horkheimer, η νομιναλιστική φιλοσοφία υπήρξε ο μοχλός προώθησης του μοντέρνου αστικού διαφωτισμού, η οποία γκρέμισε τα δεσμά του πλατωνικού και χριστιανικού κόσμου και άνοιξε το δρόμο για την απόλυτη ελευθερία του ατόμου στην εσωτερική και εξωτερική φύση. Αναλυτικότερα, βλ. Μαρκής (1996). Επίσης βλ. και Τυροβολά (2013α).

⁶. Ο *λογικό-γλωσσολογικός φορμαλισμός* αποτελεί μία από τις κύριες κατευθύνσεις θεμελίωσης της λογικής. Όπως και στην περίπτωση του μαθηματικού φορμαλισμού αντιδιαστέλλεται από τους υποστηρικτές ή κριτές του από τις άλλες δύο «σχολές» του λογικισμού ή πλατωνισμού και του εννοιολογισμού ή εννοραματισμού και προβάλλεται ή χρησιμοποιείται με πολλούς και ποικίλους τρόπους. Έτσι, κάτω από αυτόν τον όρο τάσσονται οι προσπάθειες των εκπροσώπων της μοντέρνας τυπικής λογικής να δημιουργήσουν μία «εννοιογραφία» ή «κανονιστική σημειωτική» προκειμένου να εκφράσουν με σαφήνεια τη δική τους *λογική θεωρία*. Στο πλαίσιο αυτό, ο *λογικός φορμαλισμός* ισοδυναμεί με το *γλωσσολογικό φορμαλισμό* (Μαρκής, 1996). Μολονότι η αντιπαράθεση της τυπικής λογικής και καθομιλούμενης γλώσσας είναι πάρα πολύ παλιά -από τον Αριστοτέλη έως τον Hegel και τον Kant- εντούτοις, το ποιοτικά διαφορετικό στη σχέση γλώσσας και σκέψης είναι ότι οι εκπρόσωποι της μοντέρνας λογικής προχωρούν στη συγκρότηση ενός ισχυρότερου θεωρητικού εργαλείου προκειμένου να ανιχνεύσουν τη «λογική μορφή» που ενυπάρχει μέσα στη «γραμματική μορφή» της καθομιλούμενης γλώσσας (Μαρκής, 1996). Οι δημιουργοί και υποστηρικτές του *λογικό-γλωσσολογικού φορμαλισμού* δεν επιδιώκουν την αντικατάσταση της καθομιλούμενης γλώσσας που αποτελεί το βασικό άξονα της πολιτισμικής ύπαρξης των ανθρώπων. Κατά βάση, επιδιώκουν τη δημιουργία ενός «μερικού υποκατάστατου» της προκειμένου να επιτύχουν τη θεμελίωση της δικής τους λογικής θεωρίας. Αναλυτικότερα, βλ. Μαρκής, 1996. Επίσης, βλ. και Τυροβολά, 2013α.

⁷. Η θεωρία για τη γλώσσα ως λειτουργικό σύστημα προσαρμοσμένη στα φαινόμενα της λογοτεχνίας, συνέβαλε στη μετάβαση από τη μηχανιστική διδασκαλία που θεωρούσε το λογοτεχνικό έργο ως «άθροισμα των τρόπων» που το αποτελούν, στην άποψη για το λογοτεχνικό έργο ως «συστήματος λειτουργικών μονάδων». Παράλληλα, συνέβαλε στη δυναμική ανάπτυξη αυτού του συστήματος καθώς και στη διερεύνηση προβλημάτων της επίκαιρης άρθρωσης της πρότασης (πρόβλημα της πρότασης). Πρόκειται για το μεθοδολογικό μοντέλο, το οποίο στην εξελικτική πορεία και ανάπτυξή του προσαρμόστηκε από τους ερευνητές του παραδοσιακού χορού στα μεθοδολογικά προβλήματα προσέγγισης της χορευτικής δομής και μορφής -τόσο ως προς την πλευρά της τεχνοκριτικής όσο και προς την πλευρά της δομικο-μορφολογικής τυπολογίας- και προβλήθηκε στις επιστημονικές προτάσεις για το χορό από ομάδες ανατολικο-ευρωπαϊών και ελλήνων επιστημόνων χορολόγων (Τυροβολά, 2013α).

⁸. Η καθοριστική προσφορά του Μπαχτίν έγκειται στο γεγονός ότι ο 'χρονότοπος' του λογοτεχνικού έργου σχετίζει άμεσα την ερμηνεία του αναγνώστη με το ευρύτερο ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο λαμβάνει χώρα η ερμηνεία αυτή (Logino, 2010). Ο Μπαχτίν με τις

απόψεις του ανοίγει το διάλογο μεταξύ φορμαλισμού και μαρξισμού (Μπένετ, 1983) και χαρίζει στη λογοτεχνία τη διαλογικότητα και την πολυφωνία που της ταιριάζει (Γερακίνη, 2016).

⁹. Αυτό αφορά κυρίως στους Ρώσους φορμαλιστές και στην αντιπαράθεσή τους με τους σκληροπυρηνικούς μαρξιστές και σχετίζεται με την πολεμική που αναπτύχθηκε κυρίως μέσα στα ιδεολογικά όρια της αριστερής μαρξιστικής σκέψης. Το όνομα 'φορμαλισμός' δεν το επέλεξαν οι ίδιοι, αλλά τους προσφώνησαν έτσι υποτιμητικά οι εσωτερικοί ιδεολογικοί τους αντίπαλοι στην κριτική αντιπαράθεση μαζί τους στη μεταεπαναστατική Ρωσία. Οι ίδιοι προτιμούσαν να αυτοαποκαλούνται 'specificies', δηλαδή 'ειδικοί' ή 'εξειδικευτές' με βάση τη σχέση τους με την «ιδιαιτερότητα της λογοτεχνίας» (specificity). Για περισσότερα, βλ. Erlich (1955), Μπένετ (1983), Σκουτέρη-Διδασκάλου (1985) και Τυροβολά (1994, 2001, 2013α).

¹⁰ Ο γλωσσολογικός δομισμός προεβύει ότι η γλώσσα συνολικά επιβάλλεται αυθαίρετα και χρησιμοποιεί τις κοινωνίες ως μέσο ανάδειξης και μετάδοσής της. Έχει αποδειχθεί ότι ο πλούτος μιας γλώσσας δημιουργείται από το συνδυασμό περιορισμένου αριθμού δομικών γλωσσικών μονάδων, των φωνημάτων. Οι αλληλοσχετίσεις και οι αντιθέσεις μεταξύ αυτών των θεμελιωδών στοιχείων αποτελούν χαρακτηριστικά μίας αφηρημένης, υποκείμενης «δομής» της γλώσσας, την οποία επιχειρεί να ανιχνεύσει ο δομισμός. Με άλλα λόγια, η γλώσσα φέρεται ως σύστημα στοιχείων και όχι ως μια απλή παράθεση στοιχείων, δηλαδή, συγκροτείται από μονάδες σε διάφορα επίπεδα (φωνολογία, μορφολογία, σύνταξη και σημασία), οι οποίες βρίσκονται σε αλληλεξάρτηση μεταξύ τους. Με τον τρόπο αυτό αναγνωρίζεται ο συστηματικός χαρακτήρας της γλώσσας (Τυροβολά, 2013α).

¹¹. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο ρωσικός φορμαλισμός επικεντρώνεται περισσότερο στη μορφή, ενώ ο δομισμός είναι πιο κοντά στη γλωσσολογία και στην έννοια της δομής.

¹². Με τον όρο *δομή*, νοείται η διάρκεια των ταυτοσήμων σχέσεων, δηλαδή των σχέσεων που παραμένουν σταθερές και μετά τη μεταβολή των στοιχείων με τα οποία συνδέονται. Ο λειτουργισμός και ο δομικός λειτουργισμός δέχονται την έννοια της δομής, την οποία χρησιμοποιούν ο μεν πρώτος στο εμπειρικό επίπεδο, ο δε δεύτερος συνδέοντάς την με την έννοια της κοινωνικής δομής, ανάγοντάς την στον όρο της κοινωνικής σταθερότητας όπως προβλήθηκε από τον Durkheim (1995). Η διαφορά στην χρησιμοποίηση του όρου *δομή* μεταξύ του δομισμού και του δομικού λειτουργισμού, έγκειται στο ότι ο δομισμός υποστηρίζει, ότι η διάρκεια αυτών των σταθερών σχέσεων, μπορεί να ερευνηθεί πέρα από κάθε εμπειρική παρατήρηση των φαινομένων, δηλαδή σε ένα καθαρά αφηρημένο και συμβολικό επίπεδο. Αντίστοιχα η διαφορά στη χρησιμοποίηση του όρου *δομή* μεταξύ του δομισμού και του μαρξισμού έγκειται τόσο στον τρόπο αντιμετώπισης της έννοιας της δομής όσο και στον τρόπο αντιμετώπισης της έννοιας των δομικών σχέσεων (Τυροβολά, 2006; Τυροβολά, 2013α). Έτσι, εκτός από το κοινό σημείο αναφοράς τους που είναι οι «σχέσεις ανάμεσα σε σχέσεις», ο δομισμός ανήγαγε την έννοια της δομής στη γενική άλγεβρα και στη θεωρία των μαθηματικών δομών και είδε την προσέγγιση των «σχέσεων ανάμεσα σε σχέσεις» στο επίπεδο της εσωτερικής διευθέτησης των στοιχείων ενός λεκτικού ή μη λεκτικού κώδικα, αντιμετωπίζοντας το σύνολο το σχέσεων ως *σημεία*, δηλαδή ως φορείς σημασίας (Τυροβολά, 2013α). Ο κώδικας στο δομισμό αποτέλεσε το σύνολο των σημείων και των νόμων συνδυασμού τους που επιτρέπουν τη σύνταξη ενός μηνύματος (επιστημονικός δομισμός) και εξελικτικά αποστασιοποιούμενος από αυτή καθαυτή την έννοια και τη θεωρία της επικοινωνιολογίας ταυτίστηκε με το συμβολισμό και τη σημασιολογία (Τυροβολά, 2013α). Αντίθετα, ο μαρξισμός αντιμετώπισε την έννοια της *δομής* στο πλαίσιο της δομής της κοινωνίας, την οποία προσέγγισε ως αλυσίδα σταθερών και διακανονισμένων σχέσεων που διέπουν τα δεδομένα του κοινωνικού συστήματος και τα οποία καθορίζονται από τις σχέσεις ανάμεσα στις διάφορες κοινωνικές τάξεις και κοινωνικές ομάδες, τον καταμερισμό της εργασίας και το χαρακτήρα των κοινωνικών θεσμών (Τυροβολά, 2013α). Παράλληλα, εκλαμβάνοντας τη δομή της κοινωνίας ως έννοια που περιλαμβάνει την κοινωνία στο σύνολό της καθώς και το σύνολο των κοινωνικών σχέσεων, ως σχέσεων ανάμεσα σε σχέσεις, ενδιαφέρθηκε για τα παραπάνω σε σχέση με μεμονωμένα κοινωνικά υποσυστήματα, όπως τους τομείς παραγωγής, πολιτικής, επιστήμης, πολιτιστικής ζωής και γενικότερα του πολιτισμού και της τέχνης (Τυροβολά, 2013α). Ο όρος *δομή* δανεισμένος στις δομικές αναλύσεις του λαϊκού παραδοσιακού χορού από τη δομική γλωσσολογία, αφορά στον συντακτικό τύπο που προσδιορίζεται από ένα σύνολο μορφολογικών, συντακτικών και σημασιολογικών χαρακτηριστικών περιλαμβανομένου και του τρόπου διάταξης των μερών.

Συνταυτισμένος με τον όρο της «συντακτικής τυπολογίας» υποδηλώνει μερικές φορές τη χορευτική έκφραση στην οποία πραγματώνεται ο συντακτικός τύπος (Τυροβολά 1994, 2001, 2013α).

¹³. Ο όρος «σημασιολογία» προέρχεται από την ελληνική λέξη σημασία και αποτελεί τομέα της γλωσσολογίας που ασχολείται με τη λεξικολογική σημαντική, δηλαδή με τις σημασίες εκείνων των γλωσσικών μονάδων που χρησιμοποιούνται για την ονομασία των αντικειμένων και φαινομένων της πραγματικότητας. Προτιμάται του γενικότερου όρου «σημειολογία» γιατί αφορά στη σημειολογία των ανθρωπίνων σημειολογικών συστημάτων και όχι στα κάθε είδους σημεία και κώδικες που άπτονται του γενικότερου όρου. Οι όροι «σημειολογία» και «σημειωτική» καλύπτουν σήμερα έναν και τον αυτό μεθοδολογικό και αναλυτικό κλάδο, εξαιτίας του ότι έχουν γίνει σχεδόν ισοδύναμοι. Ωστόσο, οι περισσότεροι ειδικοί φαίνεται ότι επέλεξαν τον όρο «σημειωτική» ως αυτόν που περιλαμβάνει όλες τις πιθανές σημασίες και των δύο όρων (Τυροβολά, 1994, 2001, 2013α).

¹⁴. Σύμφωνα με την Williams (1976a), κάθε χορός έχει μια βαθειά εσωτερική δομή και μια επιφανειακή ή εξωτερική δομή. Η *βαθειά δομή* είναι η αφηρημένη υποκείμενη δομή που καθορίζει τη σημασία του χορού. Με τη λειτουργία των μετασχηματισμών νόμων η βαθειά δομή αμετάβλητη και σταθερή για κάθε χορό είναι υπεύθυνη για τη σημασία του χορού στην προφορική διαδικασία. Συνοπτικά, αυτό ισοδυναμεί με το γεγονός ότι οι φάσεις της χορευτικής επικοινωνίας βρίσκονται αφενός στο επίπεδο της εκτέλεσης και μπορούν να χαρακτηριστούν ως επιφανειακές δομές (συγχρονία), και αφετέρου στην υποκείμενη σε κάθε επιφανειακή δομή, διαδικασία κατά την οποία ορισμένα στοιχεία μετασχηματίζονται για να ταιριάζουν στις βαθιές δομές (διαχρονία). Για περισσότερα, βλ. Τυροβολά (1994, 2001, 2006, 2013α).

¹⁵ Σύμφωνα με τους Lomax, Bartenieff και Paulay (1968), η μέθοδος του Lomax (Χορομετρικά), συνδυάζει τις μεθοδολογικές βάσεις της αμερικανικής γλωσσολογίας με τη θεωρία του Laban (effort/shape) σε ένα περιεχόμενο κλασσικής εθνολογίας.

¹⁶. Η Snyder, πρότεινε το συμβολισμό του χορού με σημείο αναφοράς το χορευτή και τις χορευτικές κινήσεις, υπό τους όρους της ολότητας και όχι της διχοτομίας νου και σώματος και σε συνάρτηση με το μυθολογικό του υπόβαθρο. Κατ' ουσία, βασιζόμενη στη φιλοσοφική θεωρία της συμβολικής λογικής της Langer, πρότεινε το συμβολισμό του χορού υπό τους όρους του ενορατικού και του «προβαλλόμενου αισθήματος».

¹⁷. Στην Ευρώπη, ενδιάμεσο παράγοντα στη γεφύρωση των σχέσεων μεταξύ της αμερικανικής ανθρωπολογίας του χορού και της ευρωπαϊκής αναλυτικής χορολογίας αποτέλεσαν οι Lange και Blacking (Grau, 1993).

¹⁸. Οι θεωρίες που έχουν διατυπωθεί για τη δημιουργικότητα βασίζονται, κυρίως, σε αντίστοιχες ψυχολογικές θεωρίες όπως η ψυχοαναλυτική, η μιχελβιοριστική, η ουμανιστική, της ανάπτυξης, η ιστοριομετρική, η συστημική, η γνωσιακή ψυχολογία (βλ. π.χ. Craft, 2001b; Starko, 2005; Sternberg, 1988). Τις τελευταίες δεκαετίες παρατηρείται επίσης μία διεπιστημονική προσέγγιση της δημιουργικότητας που αφορά στην πληροφορική, τη γνωσιακή επιστήμη, τη νευροεπιστήμη, τα παιδαγωγικά, τη γλωσσολογία, τα οικονομικά, τις πολιτικές επιστήμες, τη συστημική επιστήμη, την κοινωνιολογία, την ανθρωπολογία και την φιλοσοφία (Βάθη, 2011).

¹⁹. Οι έρευνες των τελευταίων δεκαετιών πάνω στην ευφυΐα και τη δημιουργικότητα, έδειξαν σχεδόν εξαρχής ότι μολονότι οι μαθητές με υψηλό δείκτη νοημοσύνης -που ανήκουν σε ιδιαίτερες ομάδες- καταφέρνουν να σημειώνουν εξαιρετική βαθμολογία τόσο στο σχολείο όσο και στο πανεπιστήμιο, στην ουσία επισκιάζονται από εκείνους που δεν έχουν απλά υψηλό IQ, αλλά και υψηλό δείκτη δημιουργικότητας. Άλλες έρευνες δείχνουν ότι οι μαθητές με υψηλό δείκτη δημιουργικότητας ξεπέρασαν αυτούς που είχαν μόνο υψηλό IQ, σε σχεδόν όλα τα επίπεδα και τις βαθμίδες της εκπαίδευσης. Όλα τα παραπάνω μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η έμφυτη χαρισματικότητα είναι τελικά ένας συνδυασμός ευφυΐας και δημιουργικότητας.

²⁰. Η διάκριση μεταξύ μικρής και μεγάλης δημιουργικότητας ή ψυχολογικής και ιστορικής ή υψηλής και δημοκρατικής είναι θεμελιώδης για τη μελέτη της έννοιας της δημιουργικότητας και οι περισσότερες έρευνες συγκλίνουν προς τη μια ή προς την άλλη πλευρά. Στις μέρες μας αναγνωρίζονται και εξετάζονται όλες οι μορφές της δημιουργικότητας, η οποία θεωρείται ότι μπορεί να κλιμακώνεται και να χαρακτηρίζεται από μέτρια έως εξαιρετική (Beghetto & Kaufman, 2007; Kaufman & Beghetto, 2009). Η διάκριση αυτή είναι γενική, σε σχέση με το μοντέλο 'Four C', και δεν επαρκεί για να εξηγήσει με ακρίβεια τις ενδιάμεσες μορφές της μεγάλης δημιουργικότητας. Έτσι, στη βιβλιογραφία -εντός της μεγάλης δημιουργικότητας- γίνεται διάκριση μεταξύ *πρωτογενούς* και *δευτερογενούς* δημιουργικότητας (primary/secondary creativity) ή

διάκριση μεταξύ minor creativity, που αφορά στην επέκταση του ήδη γνωστού, και major creativity που αφορά στη δημιουργία εκ του μηδενός, ή την υπέρβαση/ανατροπή του γνωστού (Cropley, 1999; Σμυρναίου, 2017).

²¹. Οι ορισμοί που έχουν διατυπωθεί για τη δημιουργική σκέψη είναι πολλοί και οι επιστήμονες δεν έχουν καταλήξει σε ένα αποδεκτό ορισμό. Οι ορισμοί άλλοτε εστιάζουν στη φύση του παραγόμενου από τη δημιουργική σκέψη προϊόντος (νέο, πρωτότυπο), άλλοτε στη διαδικασία της δημιουργικής σκέψης (αποκλίνουσα και παραγωγική) και άλλοτε σε άλλες παραμέτρους. Σε γενικές γραμμές, ως δημιουργική σκέψη ορίζεται η νοητική εκείνη ικανότητα που σχετίζεται με το να εφευρίσκουμε νέες, πρωτότυπες ιδέες και βασίζεται στην ικανότητα του ατόμου να χρησιμοποιεί ποικίλους τρόπους προσέγγισης ενός προβλήματος και να βρίσκει πλήθος ιδεών και λύσεων για κάθε πρόβλημα που το απασχολεί. Άρα, η δημιουργική σκέψη δεν είναι κάτι το αφηρημένο και αόριστο. Για περισσότερα βλ. ενδεικτικά, Guilford (1950, 1959, 1967, 1982), Allen (1962), MacKinnon (1962, 1965), Παρασκευόπουλος (1992, 2004), Σμυρναίου (2017).

²². Για ορισμένους ερευνητές, η δημιουργικότητα συνυφίνεται με την ύπαρξη ενός σκοπού ο οποίος τίθεται είτε εξ' αρχής είτε προκύπτει στην πορεία και μπορεί να μην έχει σχέση με τον αρχικό σκοπό. Αυτό σημαίνει ότι από τη σύλληψη της ιδέας μέχρι την παραγωγή του τελικού προϊόντος η πορεία μπορεί να μην είναι γραμμική, αλλά δυναμική διαδικασία. Όσο συνεχίζεται το 'ταξίδι', οι στόχοι μπορεί να επαναπροσδιορίζονται με αποτέλεσμα η τελική έκβαση να οδηγήσει σε διαφορετικό στόχο από τον αρχικό (Σμυρναίου, 2017).

²³. Ωστόσο, στην ιστορία της ανθρωπότητας έχει αποδειχθεί ότι, τόσο στην τέχνη όσο και στην επιστήμη, πολλές φορές η αξία ενός επιτεύγματος/προϊόντος μπορεί να αναγνωριστεί με την πάροδο του χρόνου και όχι άμεσα τη δεδομένη χρονική στιγμή που πραγματοποιείται ή παρουσιάζεται. Για παράδειγμα, το έργο του Προπ που κυκλοφόρησε το 1928, παρέμεινε σχεδόν άγνωστο τόσο στη Ρωσία όσο και στο εξωτερικό, όπου απορρίφθηκε ως «φορμαλιστικό» μέσα στη γενική πολεμική κατά του φορμαλισμού από το σταλινικό καθεστώς. Έτσι, η αναγνώριση της σημαντικότητας της επιστημονικής ανακάλυψης του Προπ καθυστέρησε περίπου 30 χρόνια και έγινε γνωστή μόνο όταν εμφανίστηκε η δομική μέθοδος (στρουκτουραλισμός) στη γλωσσολογία και την ανθρωπολογία.

²⁴. Κατά τον Guilford (1968), η ικανότητα σύνθεσης και ανάλυσης είναι χαρακτηριστικό του δημιουργικού ατόμου και αφορά την αποκλίνουσα (δημιουργική) σκέψη. Η δημιουργική σκέψη απαιτεί την οργάνωση των ιδεών σε ευρύτερα, πιο περιεκτικά, σχήματα. Εκτός από την συνθετική, υπάρχει και μια αναλυτική ικανότητα, καθώς οι συμβολικές δομές θα πρέπει να σπάσουν πριν τις δομήσουμε σε άλλες.

²⁵. Η ένταξη του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο πλαίσιο της Φυσικής Αγωγής δεν είναι τυχαία, εφόσον συνιστά φυσική και κινητική δραστηριότητα, τομέας άμεσα ενσωματωμένος σε αυτή καθεαυτή την ουσία της Φυσικής Αγωγής και του Αθλητισμού. Με άλλα λόγια, συνιστά αυτόνομη κινητική και φυσική δραστηριότητα όπου η κίνηση από μόνη της έχει πρωτεύουσα και ιδιαίτερη σημασία και μπορεί να αναλυθεί και να ερμηνευθεί με συγκεκριμένες επιστημονικές θεωρίες, μεθόδους και τεχνικές ανάλυσης (Τυροβολά, 2013β). Συνεπώς, η κατεύθυνση αυτή συνιστά αυτόνομο επιστημονικό χώρο που μπορεί να δώσει απαντήσεις ή να μετατοπίσει, κατά τον Κλεισούρα (1991-1992), «...τα σύνορα της ανθρώπινης γνώσης...» (σελ. 8). Από την άλλη πλευρά, δεν πρέπει να λησμονάμε ότι ήδη στην πλατωνική φιλοσοφική διδασκαλία, ο χορός συμπεριελήφθη στα μορφωτικά ιδεώδη και αποτέλεσε μέρος της εγκυκλίου παιδείας συνιστώντας ένα τέλειο μέσο για την ανάπτυξη της θρησκευτικής ευλάβειας και του πατριωτισμού, αλλά και μέσο άσκησης του σώματος προκειμένου οι νέοι να μπορέσουν να ανταποκριθούν στις αμυντικές ανάγκες της πολιτείας (Νόμοι, 803δ-ε). Άλλωστε, η στρατιωτική προετοιμασία των πολιτών ολοκληρώνονταν με την εκμάθηση των χορών, οι οποίοι διδάσκονταν παράλληλα με τις άλλες φυσικές ασκήσεις και σωματικές δραστηριότητες στα γυμνάσια και τις παλαίστρες. Στη βάση αυτή, η γυμναστική -η οποία συμπεριλάμβανε όλους τους τύπους αγώνων και ασκήσεων- μαζί με το χορό και παράλληλα με τις άλλες παιδαγωγικο-εκπαιδευτικές και ηθικοπλαστικές σκοπιμότητες, εξυπηρετούσε και εκείνη την προετοιμασία των νέων για τον πόλεμο (Νόμοι, 795δ-796α και 814 γ-δ).

²⁶. Η ανάγκη του ανθρώπου για αυτοσχεδιασμό, είναι συνυφασμένη με την ανάγκη του για έκφραση και την έμφυτη δημιουργικότητά του. Στην ελληνική λαογραφία βρίσκουμε μεγάλο αριθμό αυτοσχεδιαστικών δημιουργημάτων στα οποία περιέχονται τραγούδια, παινέματα, μοιρολόγια, πειράγματα, νανουρισματα, κεντήματα, μουσική, χορός, κ.ά. Άλλωστε, η ζωή είναι ένας διαρκής αυτοσχεδιασμός, μια συνεχής διαπραγμάτευση με το άγνωστο. Ο χορευτικός αυτοσχεδιασμός είναι

η τέχνη της στιγμιαίας σύνθεσης, μία μορφή στιγμιαίου χορευτικού διαλόγου που αναπτύσσει ο παραδοσιακός χορευτής/δημιουργός με όλα τα δεδομένα, συνειδητά και ασυνειδήτα, στο χώρο και το χρόνο, διαγράφοντας τη χορευτική του πορεία και την ιστορία του στην επαφή του με τους ομοίους του και την τοπική κοινωνία. Θα μπορούσαμε να τον δούμε ως μια ανοιχτή μορφή επικοινωνίας με τον εαυτό του και τους άλλους, μια αδιάλειπτη και αδιάκοπη ροή μέσα από την οποία φανερώνεται η έμπνευση και η δημιουργία.

²⁷. Οι ιστορικές ρίζες της Gestalt ξεκινούν από την λεγόμενη *Kunstwissenschaft* (επιστήμη της τέχνης) και τις αισθητικές απόψεις του 19ου αιώνα στην Κεντρική Ευρώπη. Η φιλοσοφική θεωρία Gestalt αναφέρεται στις "*Gestalt qualities*," also called "*form*" or "*whole*" qualities, were «gestalt ποιότητες» που αφορούν στη μορφή, στο «όλον», και πρωτοδιατυπώθηκε από τον Αυστριακό Ehrenfels, το 1890. Ο Ehrenfels πρότεινε δύο τύπους ιδιοτήτων της μορφής, τη *χρονική* και τη *μη χρονική*. Ως χρονική είδε την ιδιότητα της μορφής που εξελίσσεται στο χρόνο, όπως η μουσική και ο χορός, ενώ ως μη χρονική είδε την ιδιότητα της μορφής που σχετίζεται με το σχήμα, όπως π.χ. ένας κύκλος, μία ευθεία, ένα τετράγωνο, κ.λπ. (Smith, 1988: 82-117). Κατά την δεκαετία του 1920, οι ψυχολόγοι επέκτειναν τη θεωρία και τις ιδιότητες της μορφής του Ehrenfels προς τα πεδία της ανθρώπινης ψυχολογίας, όπου μέσω της εφαρμογής πειραμάτων προσπάθησαν να κατανοήσουν την αντίληψη, τη νόηση, τη σκέψη, τη μάθηση, τη συναισθηματική έκφραση, τα πρότυπα της συμπεριφοράς και της κίνησης, τη μνήμη, την αισθητική, τα κίνητρα, τη θεωρία πεδίου και τον ανθρώπινο οργανισμό (Köhler, 1959, σελ. 728).

Ως δημιουργοί και κύριοι εκφραστές της θεωρίας Gestalt θεωρούνται οι τρεις φοιτητές του Carl Stumpf, οι Max Wertheimer, Wolfgang Köhler και Kurt Koffka (Σχολή του Βερολίνου), και στη συνέχεια οι Kurt Lewin και Rudolf Arnhem στη Γερμανία και Αυστρία και ο Hans Wallach στις ΗΠΑ. Όλοι αυτοί αντέδρασαν απέναντι στη στείρα προσέγγιση των συμπεριφοριστών προσδίδοντας μια ανθρωπιστική διάσταση στη μελέτη της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Σύμφωνα με τη θεωρία Gestalt όλες οι λειτουργίες της σκέψης και της αντίληψης θεωρούνται ως αλληλεξαρτώμενα φαινόμενα που μπορούν να αναλυθούν σε απλούστερα μέρη μόνο έπειτα από ανάλυση σε συλλογισμό» (Ανθολόγιο Sapere aude!, 2015: παρα. 24-25).

Για τη θεωρία πεδίου στο πλαίσιο της gestalt, βλ. αναλυτικά στον Parlett (1991).

²⁸. Ο Wertheimer, που είναι και ο κυριότερος, ασχολήθηκε με τη μάθηση στη σχολική τάξη και μάλιστα με τη διδασκαλία, η οποία οδηγεί στην ανάπτυξη της δημιουργικής σκέψης. Ενώ ο Koffka, ασχολήθηκε κυρίως με τη συνεισφορά της θεωρίας της Gestalt στην ανάλυση της τέχνης.

²⁹. Η Μορφολογική Ψυχολογία μολονότι εμφανίστηκε ως ψυχολογική κατεύθυνση, εντούτοις εκφράστηκε και ως φιλοσοφική αντίληψη καθώς και ως ερμηνεία των φυσικών και των φυσιολογικών φαινομένων. Σχετικά με τα τελευταία, επιβεβαιώθηκε η ύπαρξη ενός παραλληλισμού μεταξύ των μορφών που γίνονται αντιληπτές και των μορφών των εγκεφαλικών νευρικών λειτουργιών (νόμος του ισομορφισμού). Μετά την εκτόπιση των εκπροσώπων της λόγω του ναζισμού (οι περισσότεροι από αυτούς ήταν εβραϊκής καταγωγής), η Μορφολογική Ψυχολογία μεταφυτεύτηκε στις ΗΠΑ (1930). Αφού ήλθε σε επαφή με την αμερικανική ψυχολογία της συμπεριφοράς, απέκτησε χαρακτήρα μεγαλύτερης πειραματικής αντικειμενικότητας, ο οποίος έλειπε μέχρι τότε από αυτήν, εξαιτίας της κυρίως θεωρητικής θέσης της, που ελάχιστα ενδιαφερόταν για τα πρακτικά προβλήματα της κοινωνικής ζωής. Έτσι, δημιουργήθηκαν διάφορες κατευθύνσεις ψυχολογίας της συμπεριφοράς και ψυχανάλυσης, ανάμεσα στις οποίες ο τοπολογικός γκεσταλισμός του Kurt Lewin που αντιπροσωπεύει ένα είδος συμβιβασμού. Η συνεχής προσπάθεια αναθεώρησης από τους μελετητές της Μορφολογικής Ψυχολογίας οδήγησε σε διαρκώς μεγαλύτερη ενοποίηση των πολυάριθμων νόμων που είχαν διατυπωθεί αρχικά σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο επιτελείται η αντιληπτική ενοποίηση ακόμα και πολύ περίπλοκων πεδίων. Παρά την αλματώδη εξέλιξη της ψυχολογίας από το 1920, οι θεωρίες της Μορφολογικής Ψυχολογίας θεωρούνται κάθε άλλο παρά ξεπερασμένες σήμερα. Μέχρι ενός σημείου, επανήλθαν στην επικαιρότητα με τη δουλειά του Jean Mitry (και το βιβλίο του *The Aesthetics and Psychology of the Cinema and Semiotics and the Analysis of Film*) και με ορισμένα πρώτα κείμενα του Christian Metz. Οι δυνατότητες των θεωριών αυτών είναι ιδιαίτερα εμφανείς στις αισθητικές επιλογές που επιτρέπουν.

³⁰. *Αίσθηση* είναι η διαδικασία μέσω της οποίας το σώμα (οι αισθήσεις και τα όργανα των αισθήσεων) συλλέγει πληροφορίες από το περιβάλλον του. *Αντίληψη* είναι η λειτουργία της

οργάνωσης και ερμηνείας της αισθητήριας πληροφορίας (Κοτσιλίνη, 2009). Η αντίληψη είναι μία πολυσύνθετη διαδικασία με την οποία το άτομο αναλύοντας τα χαρακτηριστικά ενός ερεθίσματος, συνθέτοντάς τα και συσχετίζοντάς τα με τις προηγούμενες εμπειρίες του, ερμηνεύει ή αντιλαμβάνεται τα μηνύματα του εξωτερικού κόσμου. Η αντίληψη δεν μπορεί να αποδοθεί σε μηχανιστικές διεργασίες. Για την κατανόησή της απαιτούνται παράμετροι της φυσιολογίας, της ψυχολογία και της κοινωνικής ψυχολογίας (Μάτσακα & Μπάμπου, 2010).

³¹. Η όραση είναι μία από τις πέντε αισθήσεις. Όργανο αντίληψης είναι τα μάτια, ενώ το αντικείμενο της αντίληψης είναι το φως. Θεωρείται η πιο σημαντική από τις υπόλοιπες αισθήσεις, γιατί με αυτήν γίνεται άμεσα αντιληπτός ο εξωτερικός χώρος. Περίπου το 30% του ανθρώπινου εγκεφάλου ασχολείται με την επεξεργασία και ερμηνεία των ερεθισμάτων της όρασης. Όπως και οι υπόλοιπες αισθήσεις αναπτύσσεται και η μηχανική όραση (Μάτσακα & Μπάμπου, 2010).

³². Στηριζόμενη στις αρχές της μορφολογικής ψυχολογίας σχετικά με την αντίληψη της μορφής ως «όλον» μία πρόσφατη έρευνα στο Πανεπιστήμιο του Cambridge, διαπίστωσε ότι δεν παίζει ρόλο με τι σειρά είναι τοποθετημένα τα γράμματα μέσα σε μία λέξη αρκεί το πρώτο και το τελευταίο γράμμα να είναι στη σωστή θέση. Τα υπόλοιπα μπορούν να είναι σε τυχαίες θέσεις και μπορούμε να τα διαβάσουμε χωρίς πρόβλημα. Αυτό γίνεται γιατί ο ανθρώπινος εγκέφαλος δεν διαβάζει γράμμα-γράμμα κάθε λέξη, αλλά τη λέξη σαν σύνολο. Για παράδειγμα: «Συνφύωα με μια έυρενα στο Πμανιψητηετο του Κμτρπιαιζ, δεν πεαιζι ρλόο με τι σριεά ενίαι τοθοπεμετενα τα γταμαμρά μσέα σε μία λξηέ, αεκρί το πότρο και το ταελείτυο γάμμμα να ενιαί στη στωσή θσέη Τα υλοπιόπα μροπούν να ενίαι σε τχίυεας θιέεες και να μροπετίε να τις δαβαιάεστε χρωίς πλβημόρα. Ατυό γνίταιε γιατί ο απρώνθονις εκέγλωρας δεν δαεβζιάί γάμμμα γάμμμα κθάε λξηέ αλλά την λξέη ως σύνλοο».

³³. Ο Kant, στο βιβλίο του «Η κριτική του καθαρού λόγου» αναφέρει ότι η αντίληψη, όπως και η γνωστική λειτουργία, μπορεί να είναι σύμφωνη με τα αντικείμενα που παρατηρούμε, αλλά, παράλληλα, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που τα ίδια τα αντικείμενα συμμορφώνονται ανάλογα με τη διαμορφωμένη μας αντίληψη. Οι θεωρίες του Kant προετοίμασαν το έδαφος για τη μετέπειτα άνθηση της Πειραματικής Ψυχολογίας της Σχολής του Βερολίνου και οδήγησαν στη διατύπωση των βασικών αρχών της *Μορφολογικής Ψυχολογίας* ή *Ψυχολογίας Gestalt* ή *Ψυχολογίας των Μορφών*. Σήμερα, οι αρχές αυτές αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι τόσο της θεωρητικής κατάρτισης όσο και της εφαρμοσμένης πρακτικής ενός ατόμου που ασχολείται με την αρχιτεκτονική, τον κινηματογράφο, τη μουσική, τη διακόσμηση, κ.ά.

³⁴. Ο Goethe, κατά τα τέλη του 19ου αιώνα, είχε εναντιωθεί στην ανάλυση της εμπειρίας σε ατομικά στοιχεία, με τον τρόπο που την επιχειρούσαν οι κραταιές σχολές ψυχολογίας της εποχής. Η Ψυχολογία της Gestalt ήταν μια διαμαρτυρία και ταυτόχρονα μια προσπάθεια να προστεθεί η ανθρωπιστική διάσταση στη μελέτη της ψυχικής ζωής. Αντίθετα από τον ψυχολογικό ατομισμό, ο οποίος διατυπώθηκε από τη θεωρία της ενόρασης, την ψυχολογία της συμπεριφοράς και την ψυχο-αντανεκλασιολογία, η Μορφολογική Ψυχολογία αρνείται ότι η ψυχική λειτουργία αντιπροσωπεύει απλή άθροιση στοιχείων, υποστηρίζοντας ότι κάθε φαινόμενο πρέπει να θεωρείται ως όλον (Zusammenhang), μέσα στο οποίο τα μέρη ρυθμίζονται από τον ίδιο τον νόμο που διέπει το σύνολο, σε ένα είδος στενής και αδιάλυτης λειτουργικής σχέσης. Οι ψυχολόγοι που προσχώρησαν στη σχολή της Gestalt ενδιαφέρθηκαν ιδιαίτερα για τον τρόπο με τον οποίο εμφανίζονται τα αντικείμενα. Κατέληξαν λοιπόν σε επισημάνσεις οπτικών φαινομένων, που μπορούν να αποτελέσουν εύκολα εμπειρία του καθενός.

³⁵. Οι βασικοί κατευθυντήριοι άξονες της θεωρίας Gestalt είναι οι ακόλουθοι (Amendt, 2001; Θεοδωροπούλου, 2012):

- α) Η διαδικασία της πρόσληψης είναι μια ενεργητική πράξη.
- β) Δημιουργούμε χαρακτηριστικά υπόβαθρα με αυθόρμητο και φυσικό τρόπο.
- γ) Ο άνθρωπος παρουσιάζει την φυσική τάση να συμπληρώνει ολότητες και να αντιδρά στο κλείσιμο των «ανοιχτών» και μη τελειοποιημένων μερών μια ολότητας.
- δ) Υπάρχει τάση να αναγνωρίζουμε συγκεκριμένα μοτίβα.
- ε) Υπάρχει τάση διαμόρφωσης του ανοργάνωτου οπτικού πεδίου οργανώνοντας και συμπληρώνοντας ελλείψεις αλλά και παραβλέποντας ατέλειες ώστε το πεδίο να αποκτήσει μορφή (νόμος της ειδοτροπίας).
- στ) Ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα γύρω μας επηρεάζεται από τις πραγματικές μας ανάγκες, τις εμπειρίες μας και την ατομικότητά μας.
- ζ) Η δημιουργία νοηματικών ολοτήτων γίνεται από ενεργές οργανωτικές συνιστώσες.

³⁶ Οι αρχές που διέπουν την οπτική οργάνωση σχετίζονται με τις αρχές της αντιληπτικής οργάνωσης που είναι:

- α) Η *ολότητα*: ο παρατηρητής, πρώτα αντιλαμβάνεται το γενικό και μετά τις λεπτομέρειες.
- β) Η *μορφή* και το *βάθος*: το πλήθος των αντικειμένων που βρίσκονται εντός του αντιληπτικού πεδίου συνιστά τις μορφές. Ό,τι είναι έξω από αυτές συνιστά το βάθος (φόντο). Από τη σχέση μορφής και βάθους (φόντου) δημιουργούνται ποικίλες αντιληπτικές εμπειρίες.
- γ) Το *περίγραμμα*: η γραμμή που διακρίνει μία μορφή από τις άλλες μορφές ή από το άμορφο πεδίο που την περιβάλλει.

δ) Το αντιληπτικό σύστημα του ανθρώπου οργανώνει τα ερεθίσματα σε σχήματα και πρότυπα, σύμφωνα με την αρχή της *ομαδοποίησης* (βλ. σελ. 111). Τα βασικά φαινόμενα που έχουν παρατηρηθεί στα συστήματα Gestalt είναι η *εμφάνιση* (emergence), η *υποστασιοποίηση* (reification), η *πολυστάθεια* (multistability) και η *μη παραλλαξιμότητα* (invariance). Τα παραπάνω φαινόμενα, δεν αποτελούν υποχρεωτικά διαφορετικές λειτουργικές μονάδες της αντίληψης που πρέπει να μοντελοποιούνται ξεχωριστά, αλλά είναι μάλλον διαφορετικές πτυχές ενός ενιαίου δυναμικού μηχανισμού της αντίληψης. Η θεωρία Gestalt τα καταγράφει χωρίς να εξηγεί γιατί συμβαίνουν. Ένα βασικό συμπέρασμα που προκύπτει από τα παραπάνω είναι ότι η ανθρώπινη αντίληψη φαίνεται να δουλεύει *παραγωγικά* και όχι *επαγωγικά*, δηλαδή από πάνω προς τα κάτω κι όχι από κάτω προς τα πάνω. Ο άνθρωπος φέρεται ότι μπορεί να συλλάβει ένα φαινόμενο στην ολότητά του, να πάει απευθείας στην κορυφή της σκάλας, παρά να το αντιληφθεί σταδιακά, ανεβαίνοντας ένα-ένα τα σκαλοπάτια. Δηλαδή, η φαντασία και η σύλληψη φαίνεται να είναι πιο εγγενείς ιδιότητες της ανθρώπινης εγκεφαλικής λειτουργίας απ' ό,τι είναι η ανάλυση και η μεθοδολογία, οι οποίες φέρονται ως πολιτισμικές κατασκευές (Κοτσοβού & Χονδρογιάννη-Μπούρα, 2012-2013).

³⁷ Σε αυτά επικεντρώθηκαν μεταγενέστερα, οι γνωστικές-κοινωνικογνωστικές θεωρίες με σημαντικότερη αυτή του Piaget και του οικοδομισμού (κονστрукτιβισμού), με διάφορες μορφές και αντίστοιχες διδακτικές προτάσεις (Μητρογιαννοπούλου, 2006). Ο Piaget (1979), αναφέρθηκε στην «*οικοδόμηση*» της γνώσης. Θεωρούσε τη μάθηση ως αποτέλεσμα της δραστηριότητας του ατόμου με το περιβάλλον (Μητρογιαννοπούλου, 2006). Κατά τον Piaget, μέσα από διάφορες γνωστικές αντιφάσεις επιτυγχάνεται η *αφομοίωση* και η *προσαρμογή* με την κοινωνική διαπραγμάτευση και τη δημιουργικότητα (ατομική), αρχές όπου βασίστηκε και ο (επ)οικοδομισμός (κονστрукτιβισμός) με κυριότερους εκπροσώπους τον Glaserfeld (*ριζοσπαστικός οικοδομισμός*) και τον Vygotsky (*κοινωνικοπολιτισμικός κονστрукτιβισμός*). Σπουδαία θέση στη μορφολογική ψυχολογία κατέχει η *ενορατική μάθηση* (insight), δηλαδή, η αιφνίδια αντίληψη των σχέσεων μεταξύ των στοιχείων μιας άγνωστης προβληματικής κατάστασης, που οδηγεί στην εύρεση λύσης. Μια άγνωστη προβληματική κατάσταση γίνεται αντιληπτή ως «ενιαίο όλον». Αυτό προϋποθέτει και τη συνολική αντίληψη των σχέσεων που διέπουν τα επιμέρους στοιχεία του προβλήματος (Κολέζα, 2000; Θεοφιλίδης, 2002).

³⁸ Η θεωρία της *μορφολογικής ψυχολογίας* (gestalt psychology) επικεντρώνεται στη μελέτη της οργάνωσης της αντίληψης και προσεγγίζει τη συμπεριφορά τονίζοντας την οργάνωση της εμπειρίας σε μορφές ή πρότυπα (Gestalten). Η πιο ουσιαστική συμβολή της στην ψυχολογία της μάθησης είναι η *ενόραση*, που ως μαθησιακή διαδικασία βασίζεται στη σύλληψη της μορφής του νέου προς γνώση αντικειμένου ως «όλου», που δε γίνεται στην αρχή με σαφήνεια αντιληπτό, αλλά κατά την πορεία της μάθησης. Προχωρώντας από το όλο προς τα μέρη, τα στοιχεία που απαρτίζουν τη μορφή διασαφηνίζονται και διακρίνονται μεταξύ τους. Η μάθηση με ενόραση θεωρήθηκε ανώτερη σε σχέση με αυτή που γίνεται με «δοκιμή και πλάνη», διότι κατά την εμφάνισή της μεσολαβούν ανώτερες διανοητικές λειτουργίες, όπως η αντίληψη, η μνήμη, η σκέψη και η προσοχή. Παρά το γεγονός ότι, εφαρμόζεται απευθείας κυρίως στην αντίληψη και στην επίλυση προβλημάτων, εντούτοις, η θεωρία Gestalt έχει εφαρμογή σε όλες τις όψεις της ανθρώπινης μάθησης.

³⁹ Η Μορφολογική Ψυχολογία θεωρείται ως ο πρόδρομος της γνωστικής για δύο λόγους (Παλάζη, κ.ά. 2008): α) διότι ενδιαφέρεται για την αντίληψη, την συνείδηση, την επίλυση προβλημάτων και την ενόραση, και, β) διότι απέρριπτε τον συμπεριφορισμό, θεωρώντας τον ως υπερβολικά μηχανιστικό, ανολοκλήρωτο και ακατάλληλο για την ερμηνεία των ανώτερων νοητικών διαδικασιών. Η Μορφολογική Ψυχολογία ασχολήθηκε κυρίως με την αντίληψη, περιοχή στην οποία αναφέρονται τα αρχικά της πειράματα. Ωστόσο, επειδή οι εκπρόσωποι της πιστεύουν ότι η διαδικασία της αντίληψης βρίσκεται σε στενή σχέση με την διαδικασία της μάθησης, για αυτό δέχονται ότι οι νόμοι της αντίληψης λειτουργούν εξίσου και κατά τον ίδιο τρόπο και για την μάθηση.

Εξάλλου η μάθηση είναι προϊόν της αντίληψης και είναι φυσικό να διέπεται από τους νόμους της με βασικότερο το νόμο της «καλής μορφής» (βλ. σελ. 111).

⁴⁰ Κατά τους ίδιους, η λύση προβλημάτων είναι τόσο αναπαραγωγική (επανάληψη ήδη γνωστών συνηθειών) όσο και παραγωγική (δημιουργία νέων οργανώσεων). Η αναπαραγωγική λύση προβλημάτων περιλαμβάνει την επαναχρησιμοποίηση της προγενέστερης εμπειρίας και μπορεί να οδηγήσει σε μια επιτυχημένη λύση (Ρούσσος, χ.χ.). Ο πρώτος που εισήγαγε τη διάκριση μεταξύ παραγωγικής και αναπαραγωγικής σκέψης ήταν ο Wertheimer (1959).

⁴¹ Το δοκίμιο της Κασδά (1988), *Συνειδητό Μάτι*, επανεκδόθηκε με την προσθήκη των τελευταίων ερευνών στην Τεχνητή Νοημοσύνη από τον καθηγητή Ιωάννη Κόντο, στο κοινό τους δοκίμιο *Artificial Intelligence Needles Conscious Eye* (2015).

⁴² Συνοπτικά, όπως αναφέρει ο AnOiko [Οικονόμου] (2008), σύμφωνα με την ψυχολογική θεωρία Gestalt:

Η μάθηση είναι συνδεδεμένη με την αντίληψη. Ο οργανισμός έχει την τάση να αντιλαμβάνεται το περιβάλλον σε ολικές μορφές (gestalts). Οι ολικές μορφές δεν είναι το άθροισμα των επιμέρους στοιχείων, αλλά μια δυναμική σύνθεσή τους. Τα μέρη του όλου αλληλοεπηρεάζονται και αποτελούν σύστημα (δυναμικό πεδίο), όπου κάθε διαταραχή τείνει να αποκατασταθεί από την προηγούμενη κατάσταση ισορροπίας. Η μάθηση είναι μια δυναμική διαδικασία αλληλεπίδρασης οργανισμού-περιβάλλοντος, όπου ο οργανισμός τείνει να διατηρήσει ή να επαναφέρει τις σχέσεις ισορροπίας, μια διαδικασία αναδιοργάνωσης ολικών μορφών. Ακόμη, ο οργανισμός αντιδρά πρώτα σε ολοκληρωμένες καταστάσεις και στη συνέχεια προχωρεί στην ανάλυση των επιμέρους (παρ. 3).

⁴³ Η ψυχολογική θεωρία gestalt (gestalt theory) είναι διαφορετικός κλάδος από τη «θεραπεία Gestalt» (gestalt therapy). Η «θεραπεία gestalt» είναι θεραπευτική μέθοδος και αναφέρεται στα θεραπευτικά μοντέλα gestalt, δηλαδή τη διάγνωση και την ποικιλία κλινικών εφαρμογών από τους ψυχοθεραπευτές gestalt. Ξεκίνησε από την Γερμανία αλλά προοδευτικά αναπτύχθηκε με πολύ επιτυχία στην υπόλοιπη Ευρώπη, στις Η.Π.Α., τη Ρωσία και την Ιαπωνία. Σήμερα, κατέχει μια θέση στο ιατρικό και κοινωνικό πεδίο, ενώ έχει αρχίσει να διεισδύει και στον ιδιωτικό τομέα. Για περισσότερα, βλ. Woldt και Toman, 2005.

III. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η ερευνητική διαδικασία έχει ως αφορμή ένα προβληματισμό, θέτει ένα ερευνητικό στόχο και προσπαθεί να απαντήσει στα τιθέμενα ερευνητικά ερωτήματα. Ένας ερευνητής καλείται να σχεδιάσει τη μεθοδολογία που θα ακολουθήσει σε σχέση με τον προβληματισμό του και σε συνάρτηση με το υπό εξέταση πεδίο και θέμα του. Στην παρούσα εργασία η μεθοδολογική διαδικασία ακολουθεί τρία βασικά στάδια:

1. Τη συλλογή των δεδομένων.
2. Την ανάλυση των δεδομένων.
 - 2.1. Την ανάλυση της δομής και μορφής των δεδομένων (ερευνώμενων χορευτικών μορφών).
 - 2.2. Την κωδικοποίηση των δεδομένων.
 - 2.3. Τη σύγκριση των δεδομένων.
 - 2.4. Την ταξινόμηση των δεδομένων.
3. Την ερμηνεία των δεδομένων.

3.1. Η συλλογή των δεδομένων

Η συλλογή των δεδομένων πραγματοποιήθηκε με βάση την εθνογραφική μέθοδο (Lange 1984; Giurchescu & Torp, 1991; Sklar, 1991; Γκέφου-Μαδιανού, 1999; Buckland, 1999; Giurchescu 1999; Kaeppler, 1999; Koutsouba, 1999; Tyronola, 2008) και βασίστηκε στη χρήση *πρωτογενών* και *δευτερογενών* πηγών.

Οι *πρωτογενείς* πηγές αφορούν στα δεδομένα που συλλέχθηκαν κατά τις επιτόπιες έρευνες με τη μορφή της συνέντευξης (Thompson, 2002)¹ καθώς και της συμμετοχικής παρατήρησης (Κυριακίδου-Νέστορος, 1981; Γκέφου-Μαδιανού, 1999; Λυδάκη, 2001; Πετρονάτη, 2002). Η συλλογή των εθνογραφικών δεδομένων αποτελεί ένα από τα στάδια της εθνογραφικής έρευνας. Στην προκειμένη περίπτωση, η συλλογή των εθνογραφικών δεδομένων γίνεται με βάση την επιτόπια εθνογραφική έρευνα υπό τους όρους της 'συμμετοχικής παρατήρησης', της πλέον αποδεκτής και εφαρμόσιμης μεθόδου στις εθνογραφικές μελέτες. Οι όροι 'επιτόπια έρευνα' και 'συμμετοχική παρατήρηση' είναι αυτοί που κυρίως συνθέτουν την εθνογραφική έρευνα, οι οποίοι εναλλακτικά χρησιμοποιήθηκαν και στη σύγχρονη ανθρωπολογική μεθοδολογία (Γκέφου-Μαδιανού, 1999), εξαιτίας του ότι αυτή η μορφή έρευνας «...αποτέλεσε και το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της ανθρωπολογίας, που τη διαφοροποίησε από τις άλλες κοινωνικές επιστήμες...» (Γκέφου-Μαδιανού, 1999, σελ. 215). Ήδη από τη δεκαετία του 1920 μέχρι σήμερα, η επιτόπια εθνογραφική έρευνα με 'συμμετοχική παρατήρηση' κατέχει κεντρική θέση στην ανθρωπολογική ανάλυση και υιοθετείται ως η βασική μέθοδος της ανθρωπολογικής ανάλυσης, συνιστώντας κατά τον Clammer (1983), «...τον κατ'εξοχήν τόπο όπου παράγεται η εθνογραφική γνώση...» (σελ. 7). Η διαδικασία αυτού του είδους της έρευνας χαρακτηρίζεται από στάδια, όπως π.χ. τη διαμόρφωση του

θεωρητικού προβλήματος, την επιλογή της μελέτης περίπτωσης, την απόκτηση πρόσβασης στο πεδίο μελέτης, την επιλογή μεθόδων και πηγών για τη συλλογή των δεδομένων καθώς και την ανάλυση και ερμηνεία δεδομένων (Λυδάκη, 2001).

Η επιτόπια εθνογραφική έρευνα με ‘συμμετοχική παρατήρηση’ συνιστά μία σύνθεση αρχών, διαδικασιών, στρατηγικών μεθόδων και τεχνικών έρευνας, όπου μεταξύ των άλλων θεωρεί την άμεση παρατήρηση ως μία από τις βασικές μεθόδους συλλογής δεδομένων. Ταυτόχρονα, ορίζει ότι ο ρόλος του ερευνητή σε αυτήν είναι η δημιουργία και διατήρηση στενών σχέσεων με τα μέλη των τοπικών κοινοτήτων που ερευνά (Jorgensen, 1989). Διεξάγεται με εντατικό ρυθμό -γεγονός που απαιτεί μακροχρόνια παραμονή του ερευνητή στο πεδίο. Βασίζεται τόσο στην άμεση παρατήρηση όσο και στις βιωματικές εμπειρίες του ερευνητή, ώστε να μπορέσει ο ίδιος να αποκτήσει βαθιά διεισδυτική και πολυδιάστατη γνώση, η οποία δεν μπορεί να αποκτηθεί με την περιορισμένη παραμονή του σε αυτό. Έτσι, η μακρόχρονη εντατική επιτόπια εθνογραφική έρευνα βασίζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό στην εμπειρία και διεξάγεται σε ένα προδιαγεγραμμένο πλαίσιο, ως προς το χώρο-κοινότητα, μέσω της ‘συμμετοχικής παρατήρησης’ (Γκέφου-Μαδιανού, 1999). Η ‘συμμετοχική παρατήρηση’, είτε οριστεί ως μέθοδος και στρατηγική, είτε ως τεχνική έρευνας (πρβλ. Tonkin, 1984), αποτελεί το βασικότερο και πλέον επίπονο στάδιο της εθνογραφικής έρευνας².

Αναλυτικότερα, το πρωτογενές υλικό συντίθεται από προφορικές μαρτυρίες οι οποίες προέρχονται από ερωτήσεις ανοιχτού τύπου για ημιδομημένη συνέντευξη καθώς και από ελεύθερη συνέντευξη υπό μορφή συζήτησης, ως συμπληρωματικό μέσο συλλογής του πληροφοριακού υλικού. Στη ‘συμμετοχική παρατήρηση’ χρησιμοποιήθηκε η ποιοτική μέθοδος, η οποία αφορά μικρής κλίμακας έρευνα σε συγκεκριμένα άτομα που επιλέχθηκαν από τον ερευνητή ως πληροφορητές (Cohen, 1984; Bernand, 1994; Γκέφου-Μαδιανού, 1999). Τους πληροφορητές αποτέλεσαν ντόπιοι κάτοικοι των προαναφερόμενων περιοχών -οι οποίοι διαμένουν μόνιμα στις αντίστοιχες κοινότητες- και οι οποίοι επιλέχθηκαν με βάση την εντοπιότητα και την ηλικία (τρεις διαφορετικές γενιές, ηλικίας 24 έως 70 ετών), το διαφορετικό κοινωνικό, οικονομικό και μορφωτικό επίπεδο καθώς και το διαφορετικό φύλο.

Επίσης, στο πρωτογενές υλικό συμπεριλαμβάνεται το φωτογραφικό υλικό που απεικονίζει όλες τις υπό μελέτη χορευτικές μορφές καθώς και το οπτικό-ακουστικό υλικό που βιντεοσκοπήθηκε και μαγνητοφωνήθηκε τόσο κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων όσο και κατά τη διάρκεια της τέλεσης των ποικίλων εθμικών περιστάσεων στις οποίες οι υπό μελέτη και ανάλυση χοροί συνιστούν αναπόσπαστο μέρος των αντίστοιχων τοπικών χορευτικών ρεπερτορίων.

Η χρήση δευτερογενών πηγών βασίστηκε στις αρχές της αρχειακής εθνογραφικής έρευνας (Γκέφου-Μαδιανού 1999; Λυδάκη, 2001; Αλεξιάδης, 2000). Κατά την αρχειακή εθνογραφική έρευνα, ο ερευνητής διαβάζοντας τη βιβλιογραφία ή τα αρχεία, ‘συνομιλεί’ ταυτόχρονα με το υλικό αυτό. Σύμφωνα με τους Stocking (1992) και Γκέφου-Μαδιανού (1999), από αυτόν το διάλογο προκύπτει μέρος ή ολόκληρο το εθνογραφικό υλικό. Ειδικότερα, το δευτερογενές υλικό προέρχεται από ιστορικά ντοκουμέντα, φωτογραφικό υλικό και

βιβλιογραφικές πηγές που αφορούν τον τοπικό πολιτισμό των υπό έρευνα κοινοτήτων καθώς και τις υπό μελέτη χορευτικές μορφές.

Παράλληλα, έγινε διασταύρωση των πληροφοριών που προέρχονται από την επιτόπια έρευνα και τις συνεντεύξεις με αυτές των γραπτών κειμένων. Τη διασταύρωση των πληροφοριών, από τις συνεντεύξεις με τα γραπτά κείμενα, διαμορφώνει η παλινδρομική κίνηση ανάμεσα στο ιστορικό ντοκουμέντο και στις μαρτυρίες του παρόντος και μπορεί να αποκαταστήσει την αποσπασματική περιηγητική αναφορά, προσφέροντας έτσι μια αντικειμενική ιστορική μαρτυρία (Νέστορος-Κυριακίδου, 1983). Τέλος, για τον έλεγχο της αξιοπιστίας και της εγκυρότητας των δεδομένων της επιτόπιας έρευνας υιοθετήθηκε η τεχνική του 'πληροφορικού κορεσμού' (Bertaux, 1981; Σαρακατσιάνου, 2011). Σύμφωνα με την τεχνική αυτή -η οποία εφαρμόζεται στη 'βιογραφική μέθοδο' (Bertaux, 1981)- οι συνεντεύξεις από τους πληροφορητές πρέπει να εμφανίζουν ορισμένα, τουλάχιστον, στοιχεία κανονικότητας και το περιεχόμενο της κάθε μίας συνέντευξης να επιβεβαιώνεται και από τις υπόλοιπες (Bertaux, 1981; Θανοπούλου & Πετρονάτη, 1987; Βεργέτη, [1994]2000). Αντίθετα προς τις ποσοτικές και πειραματικές έρευνες, η εγκυρότητα και η αξιοπιστία των εθνογραφικών δεδομένων με βάση την ποιοτική/επιτόπια έρευνα στηρίχθηκε στη φυσική μου παρουσία στα πεδία έρευνας και στη φύση της αλληλεπίδρασης μεταξύ εμού και των ατόμων των κοινοτήτων που επισκέφθηκα. Ταυτόχρονα, στηρίχθηκε στη διασταύρωση των πληροφοριών από τους πληροφορητές σε πολλαπλά επίπεδα (π.χ. το αρχειακό υλικό, τη συμμετοχική παρατήρηση, τη συνέντευξη), καθώς και στις διαπροσωπικές επικοινωνιακές σχέσεις μου με τους κατοίκους των κοινοτήτων.

Για τις ανάγκες της εργασίας καταγράφηκε ένας πολύ μεγάλος αριθμός χορών από όλο τον ελλαδικό χώρο³. Ωστόσο, με δεδομένο το γεγονός ότι οι τοπικές κοινότητες και οι χοροί είναι πάρα πολλοί και είναι πρακτικά αδύνατον να συμπεριληφθούν όλοι στην ανάλυση των δεδομένων, στην παρούσα μελέτη επιλέχθηκε ένας συγκεκριμένος αριθμός χορών και τοπικών κοινοτήτων προκειμένου να χρησιμοποιηθούν ως αναλυτικά παραδείγματα και να απαντηθούν τα ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας. Η διαδικασία επιλογής των χορών και των τοπικών κοινοτήτων βασίστηκε στις αρχές της δειγματοληπτικής έρευνας και συγκεκριμένα στη μέθοδο απροσδιόριστης πιθανότητας επιλογής (non-probability sampling), τη *δειγματοληψία κρίσης* ή *σκοπιμότητας* (judgemental or purposive sampling).

Το επιλεγόμενο σχέδιο δειγματοληψίας καθορίστηκε από συγκεκριμένους παράγοντες, όπως π.χ. το ερευνώμενο πρόβλημα, οι απώτεροι στόχοι της έρευνας, η μέθοδος συλλογής των δεδομένων, η διαθεσιμότητα βοηθητικών πληροφοριών αναφορικά με την κατανομή των χαρακτηριστικών που ενδιαφέρουν τη μελέτη, κ.ά. Είναι γεγονός ότι, η εφαρμογή κατάλληλου σχεδίου δειγματοληψίας εξασφαλίζει τις καλύτερες προϋποθέσεις για την διασφάλιση της αντιπροσωπευτικότητας του δείγματος και της δυνατότητας γενίκευσης των αποτελεσμάτων της έρευνας (Βασάλα, 2009). Στην προκειμένη περίπτωση, το χρησιμοποιούμενο σχέδιο δειγματοληψίας αποβλέπει στη μείωση των συστηματικών σφαλμάτων ανάλυσης, έτσι ώστε με βάση τις αναλύσεις του

δείγματος η εξαγωγή συμπερασμάτων να είναι επιστημονικά έγκυρη για το σύνολο του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Βασικό παράγοντα της σωστής δειγματοληψίας συνιστά ο *τρόπος δειγματοληψίας*, ο οποίος έχει μεγαλύτερη σημασία από το μέγεθος του δείγματος (Βασάλα, 2009). Ωστόσο, είναι κοινός τόπος ότι, όσο μεγαλύτερο είναι το μέγεθος του δείγματος τόσο πιο αντιπροσωπευτικό γίνεται το δείγμα γιατί μικραίνουν τα δύο είδη σφαλμάτων, το τυχαίο σφάλμα & το σφάλμα μεροληψίας. Δηλαδή, όσο μεγαλύτερο είναι το δείγμα τόσο χαμηλότερο είναι το πιθανό σφάλμα κατά τη γενίκευση. Με βάση τη βιβλιογραφία (Παρασκευόπουλος, 1993; Cohen & Manion, 1994; Fink, 1995; Σταλίκας, 2005), η δειγματοληψία σκοπιμότητας είναι η μέθοδος, κατά την οποία ο ερευνητής προβαίνει σε *εσκεμμένη υποκειμενική επιλογή* κατά τη λήψη αυτού που θεωρεί *αντιπροσωπευτικό* δείγμα. Συνεπώς, είναι η κρίση του ερευνητή για το τί είναι τυπικό ή έχει ενδιαφέρον, εφόσον δομείται ένα δείγμα που του δίνει τη δυνατότητα να ικανοποιήσει τις εξειδικευμένες ανάγκες της έρευνας σε ένα συγκεκριμένο πρόγραμμα.

Η δειγματοληψία σκοπιμότητας συνδέεται στενά με τη «θεμελιωμένη θεωρία» (GT), η οποία υπάγεται στις ποιοτικές έρευνες και κατασκευάζει ή ανακαλύπτει αφηρημένα θεωρητικά σχήματα, τα οποία εξηγούν ή φωτίζουν ένα κοινωνικό φαινόμενο (Strauss & Corbin, 1997, 1998a, 1998b). Η θεωρία «χτίζεται» όταν ο ερευνητής εισάγει στα αποτελέσματα των παρατηρήσεων του λογικές σχέσεις, με σκοπό να συνδέσει φαινομενικά ασυσχέτιστες πληροφορίες (Σταυροπούλου, 2012). Πρόκειται για ένα συνδυασμό από συλλογή δεδομένων και από διαδικασίες ανάλυσης που έχει εσωτερική συνοχή και που οδηγούν στην ανάπτυξη μιας θεωρίας (Strauss & Corbin, 1998a). Για παράδειγμα, οι ερευνητές που ακολουθούν την προσέγγιση της «θεμελιωμένης θεωρίας» (Glaser, 1992; Strauss & Corbin, 1997, 1998a, 1998b), διεξάγουν αρχική δειγματοληψία και από την ανάλυση των αποτελεσμάτων επεκτείνουν το δείγμα με τρόπους που καθοδηγούνται από την ανακάλυπτα θεωρία («θεωρητική δειγματοληψία»). Η δειγματοληψία κρίσης ή σκοπιμότητας, είναι αποδεκτή όταν δεν υπάρχει η πρόθεση ή ανάγκη για στατιστική γενίκευση (Strauss & Corbin, 1998a), όπως στην παρούσα εργασία.

Στις δειγματοληψίες σκοπιμότητας (ΔΣκ) δεν αφήνονται τα πράγματα να ακολουθήσουν τον πιθανολογικό τους δρόμο αλλά η δειγματοληψία σχεδιάζεται εκ των προτέρων με συγκεκριμένα κριτήρια. Ο ερευνητής σταχυολογεί τις περιπτώσεις που πρόκειται να συμπεριληφθούν στο δείγμα με βάση το κατά πόσο τις κρίνει τυπικές ή ενδιαφέρουσες (Cohen & Manion, 1994). Δηλαδή, χρησιμοποιεί την προσωπική του κρίση για να επιλέξει ένα δείγμα. Και όπως συμβαίνει στην κοινωνιολογική έρευνα και στον τρόπο που παίρνονται τα άτομα στο δείγμα για να προβούν οι ερευνητές μετά σε εκτιμήσεις για τον πληθυσμό (Φαρμάκης, 2015), έτσι και στην προκειμένη περίπτωση, οι τοπικές κοινότητες καθώς και οι χοροί επιλέχθηκαν από εμένα με ακριβή τρόπο στο δείγμα προκειμένου να προβώ μετά σε εκτιμήσεις και τεκμηριώσεις για τα κοινότητα δομικά σχήματα και για την τεχντροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Συγκεκριμένα, το συλλεγόμενο δείγμα συνίσταται από τοπικές κοινότητες και χορούς τα οποία θεώρησα ότι είναι περισσότερο σημαντικά για τη συγκεκριμένη έρευνα. Δηλαδή, υπήρξε κάποια σκοπιμότητα για την επιλογή τόσο

των χορών 'τσάμικο' και 'μπαϊντούσκα' όσο και των τοπικών κοινοτήτων και των χορευτικών τους ρεπερτορίων, δηλαδή των υπολοίπων δεδομένων της έρευνας. Ωστόσο, δεν λειτούργησα αυθαίρετα αλλά έθεσα συγκεκριμένα κριτήρια τα οποία θεώρησα σημαντικά εφόσον καλύπτουν ευρύ φάσμα των περιπτώσεων που απαντώνται στην ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση.

Υπάρχουν πολλά σχέδια ΔΣκ και δεν υπάρχει ένας συγκεκριμένος τρόπος δράσης. Απλά κάθε φορά χρειάζεται να επινοηθεί ένας τρόπος δειγματοληψίας που θα παραπέμπει τον ερευνητή σε συγκεκριμένο στόχο μέσα από κατάλληλα επιλεγμένο δείγμα που να είναι αντιπροσωπευτικό και αξιόπιστο (Farmakis, 2015). Έτσι, για τη διασφάλιση της αντιπροσωπευτικότητας χρειάστηκε από την πλευρά μου συγκεκριμένος σχεδιασμός πριν το ξεκίνημα της δειγματοληψίας. Ενώ για την αποφυγή τυχόν προβλημάτων, απαιτήθηκε από την πλευρά μου μεγάλη εμπειρία και επανειλημμένη εφαρμογή. Άλλωστε, σε αυτό βοήθησε η μακροχρόνια ενασχόλησή μου με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό και συγκεκριμένα η αποκτηθείσα γνώση μέσω των προσωπικών μου βιωμάτων και της εμπειρικής παρατήρησης κατά τη μακροχρόνια περίοδο της εκπαιδευτικής και επιστημονικής μου εμπλοκής με αυτόν. Στόχος και πρακτική μου επιδίωξη υπήρξε ο ακριβής προσδιορισμός των υπό μελέτη χαρακτηριστικών που αφορούν:

- 1) Τους δύο επιλεγόμενους χορούς (τσάμικο και μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα).
- 2) Τις επιλεγόμενες τοπικές κοινότητες και τους χορούς τους.
- 3) Τα χαρακτηριστικά των πληροφορητών μου (π.χ. ηλικία, φύλο, κοινωνικο-οικονομικό επίπεδο), τα χαρακτηριστικά του τόπου (π.χ. αστικές/αγροτικές περιοχές) και τα χαρακτηριστικά του χρόνου (π.χ. εποχή, ημέρα, ώρα, εθμική περίσταση).

Αναλυτικότερα, όσον αφορά τις δύο περιπτώσεις χορών (τσάμικο και μπαϊντούσκα), καθώς και τις δύο περιπτώσεις περιοχών (την Κρήτη και τον Πόντο), οι λόγοι επιλογής τους παρουσιάζονται αναλυτικά στη συνέχεια.

3.1.1. Η επιλογή χορών και περιοχών

3.1.1.1. Το τσάμικο

Το τσάμικο χορεύεται στο μεγαλύτερο μέρος της ηπειρωτικής Ελλάδας (Πελοπόννησος, Ρούμελη, Θεσσαλία, Ήπειρος, δυτική Μακεδονία και Σαρακατσάνοι), ενώ τον συναντάμε και στο χορευτικό ρεπερτόριο ποικίλων νησιών της Ελλάδας (βέβαια σήμερα όλο και πιο σπάνια), όπως π.χ. σε νησιά των Βόρειων Σποράδων, στη Λευκάδα, σε κοινότητες της Κεφαλονιάς, σε κοινότητες της βόρειας Εύβοιας, στη Λέσβο (π.χ. Αγιάσος, Μεσότοπος), την Κύθνο κ.ά. Επιπρόσθετα, φέρει και άλλες δύο ιδιότητες:

α) Συνιστά κατεξοχήν χορό «του πρώτου», δηλαδή του πρωτοχορευτή, αφήνοντας σε δευτερεύοντα ή επικουρικό ρόλο τη συμμετοχή της ομάδας (με την οποία βέβαια συνυπάρχει).

β) Συνέστησε (και εξακολουθεί να συνιστά ιδιαίτερα για τις μεγαλύτερες ηλικιακά γενιές) εθνικό σύμβολο χρησιμοποιούμενο στην κατασκευή της ενιαίας

και ομοιογενούς εθνοκρατικής πολιτισμικής ταυτότητας στο πλαίσιο της εθνικιστικής ιδεολογίας και της εθνικής ιδέας, αλλά και συνδεδεμένο, όπως θα δειχθεί παρακάτω, με την πρώτη του ιδιότητα.

Έτσι, η επιλογή του συγκριμένου χορού έγινε στη βάση του ότι συνιστά ένα χορό που υπόκειται στη διαδικασία της ‘πανελληνιοποίησης’. Ειδικότερα, αν και ο χορός, ή, πιο σωστά, οι διάφορες χορευτικές μορφές ή χοροί που υπάγονται κάτω από το όνομα «τσάμικο», χορεύονται σε περιοχές της στεριανής Ελλάδας και, συγκεκριμένα, σε Πελοπόννησο, Στερεά Ελλάδα, Ήπειρο, Θεσσαλία και Μακεδονία, ωστόσο, χαρακτηρίζεται ως «πανελλήνιος εθνικός χορός» (βλ. ενδεικτικά, Holden & Vouras, 1976; Δήμας, 1980; Λυκεσάς, 1989; Ρούμπης, 1990). Και αυτό διότι, καθώς συνιστούσε χαρακτηριστικό χορό των πρώτων περιοχών που απελευθερώθηκαν από τους Οθωμανούς και διαμόρφωσαν την ‘πρώτη’ Ελλάδα’, δηλαδή της Πελοποννήσου και της Στερεάς Ελλάδας, χρησιμοποιήθηκε και συνεχίζει να χρησιμοποιείται ως σύμβολο διαμόρφωσης συλλογικής εθνικής συνείδησης (Κουτσούμπα, 1992, 1995; Δήμας, 1993; Loutzaki, 1994, 2001), ταυτιζόμενος με την ελληνική εθνική ταυτότητα εν γένει (Κουτσούμπα, 1995). Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι ο χορός θεωρείται ‘ανδρικός’ (Μπίκος, 1969) παρόλο που σε πλείστες των περιπτώσεων χορεύεται και από γυναίκες⁴. Αλλά, ούτε ότι χαρακτηρίζεται και ως «κλέφτικος» (βλ. ενδεικτικά, Αραβαντινός, 1862/1863; Σακελλαρίου, 1940; Κουσιάδης, 1949; Ρωμαίος, [1959]1990; Metallinos & Schumacker, 1972/1975; Παπαχρήστου, [1960]1979; Κόκκινος, 1993), ονομασία που του προσδόθηκε εξαιτίας της σύνδεσής του με τους «κλέφτες» και «αρματολούς», που -κατά μία άποψη- έδρασαν κατά τον τελευταίο αιώνα πριν την Ελληνική Επανάσταση (Δήμας, 1993; Κουτσούμπα, 1995; Loutzaki, 1994, 2001). Έτσι, το τσάμικο έχει συνδεθεί με την ελληνική ανδρεία και λεβεντιά ή έχει συνδεθεί με τις ικανότητες και το προφίλ του ‘καλού χορευτή’ καθώς κατά την Μαζαράκη (1984), «...ο καλός χορευτής θα χορέψει τσάμικο...» (σελ. 103) ή ακόμα και με τη χρησιμότητα του ατόμου στο πλαίσιο τη τοπικής κοινωνίας, εφόσον π.χ. «...εδώ στην Αρκαδία [...], αν δεν ξέρεις τσάμικο είσαι άχρηστος, δε φελάς για τίποτα, μόνο που πιάνεις τον τόπο!...» (Ρωμαίος, 1964:263). Πρόκειται για δύο σημαντικές παραμέτρους που κρίνεται ότι πρέπει να σχολιαστούν διεξοδικότερα προκειμένου να τεκμηριωθεί η επιλογή του τσάμικου ως ενός από τα βασικά χορευτικά δείγματα που έχουν επιλεγεί στην παρούσα εργασία:

α. Από τα προαναφερόμενα διαφαίνεται ότι το τσάμικο συνδιαλέγεται με τις όψεις της κοινωνικής δραστηριότητας μιας συγκεκριμένης εποχής, δηλαδή με την πρακτική της κοινωνικής αντίδρασης, ατομικής ή συλλογικής, στον εξουσιαστικό φορέα της Τουρκοκρατίας, και συγκεκριμένα με το «κλέφτικο» τραγούδι, διακριτό είδος των επικών δημοτικών τραγουδιών. Οι άρρηκτοι δεσμοί του με το «κλέφτικο» τραγούδι⁵ και την κατασκευή των εθνικών μύθων για τη δράση των κλεφτών και των αρματολών⁶ στο πλαίσιο του εθνικισμού και της εθνικιστικής ιδεολογίας, κατέστησαν το τσάμικο ‘πανελλήνιο’ σύμβολο και χορό ‘πανελληνίας’ εμπέλειας, περιβάλλοντάς το -όπως και το κλέφτικο τραγούδι- με μυθοπλαστικές αναφορές.

Προς αυτό συνέτεινε ο χορευτικός τρίσημος ή εξάσημος ρυθμός (2:1 ή 4:2) της μελωδίας σημαντικού αριθμού των κλέφτικων τραγουδιών. Έτσι, ο χορός που τον

συνοδεύει ταυτολογήθηκε με το ιδεολογικό περιεχόμενο του κλέφτικου τραγουδιού. Η συνένωσή τους διαμόρφωσε ένα πολιτισμικό μόρφωμα που εξελικτικά -και ιδιαίτερα όταν το κλεφταρματολικό πρόβλημα από καθαρά κοινωνικό απέκτησε εθνικοπολιτικό χαρακτήρα- κάλυψε συνολικά την «επική διάταξη της λαϊκής ιδεολογίας» (Κοντογιώργης, 1979:33). Η συνταύτιση των συμφερόντων της μεγάλης χριστιανικής γαιοκτησίας και του ανώτερου κλήρου με τα συμφέροντα του κατακτητή με εξουθενωτικές συνέπειες για τις κατώτερες τάξεις των χωρικών μετέβαλε την υπόθεση της κλεφτουριάς σε δική τους υπόθεση. Ταυτόχρονα, μετέβαλε και τη δράση της κλεφτουριάς σε λυτρωτική ενέργεια και συνάμα σε «επικό» αγαθό, προσδίδοντάς του ένα καθαρά αντιεπίσημο λαϊκό χαρακτήρα, που θεμελιώθηκε στην ύπαρξη ενός κοινού εχθρού (Κοντογιώργης, 1979). Άλλωστε, κοινός συνευρεσιακός τόπος των παρακοινωνιών -υπό την ευρεία έννοια- είναι η προσφυγή στο ηρωικό ή λεβέντικο πρότυπο δράσης που πραγματώνεται μέσα από την αδιάκοπη σύγκρουση με τους εκπροσώπους της 'φρόνιμης' κοινωνικής και πολιτικής εξουσίας και νομιμότητας.

Συνεπώς, δεν είναι τυχαίο που στο ποιητικό περιεχόμενο του κλέφτικου τραγουδιού δεσπόζει το ανδρικό πρότυπο του παλικαριού, που συνδέεται με τη χρήση ένοπλης βίας, την αυτοδικία, τη λεβεντιά, την τόλμη και την αυτοπροβολή. Χαρακτηριστικά που αποδόθηκαν κατά καιρούς στο χορό τσάμικο χαρακτηρίζοντάς τον ως 'λεβέντικο', 'παλικαρίσιο' και 'ανδρικό', αλλά και καθιστώντας τον κατεξοχήν χορό 'του πρώτου' με χαρακτηριστική σημειολογία την αυτοπροβολή, ανεξαρτήτως της ερμηνείας που έπαιρνε αυτή κατά καιρούς, ανάλογα με τις επικρατούσες συνθήκες στην παραδοσιακή αγροτική κοινωνία και το παραδοσιακό αγροτικό σύστημα.

Μετά την Επανάσταση και στην προσπάθεια συγκρότησης μίας κοινής εθνικής ιδεολογίας στο πλαίσιο του νεοδιαμορφούμενου ελληνικού/εθνικού κράτους, το κλέφτικο τραγούδι και ό,τι αυτό εμπεριέχει στην τρισυπόστατη μορφή του (μελωδία, ποίηση, χορό), θα προσαρμοστεί στις νέες δομές και συνθήκες τις μεταεπαναστατικής περιόδου. Και μολονότι θα στερηθεί -όλο και περισσότερο- την εθνικοπολιτική του διάσταση, εντούτοις, θα χρησιμοποιηθεί ως εθνικό σύμβολο και τεκμήριο στη διαρκή αντίσταση του ελληνικού έθνους ενάντια στους Οθωμανούς από την Άλωση της Κωνσταντινούπολης έως και το τέλος της Επανάστασης του 1821 (Τυροβολά, 2013β). Παράλληλα, θα συνεπικουρήσει στην 'κατασκευή' της εθνικής ιδεολογίας, της εθνικής συνείδησης και της εθνικής ταυτότητας καθώς και στη νομιμοποίηση του έθνους-κράτους (Τυροβολά, 2013β). Το τσάμικο θα χαρακτηριστεί «εθνικός», «πανελλήνιος» και «λεβέντικος» χορός και θα αποτελέσει ένα επί πλέον ιδεολόγημα για την ανάδειξη του ενιαίου πολιτισμικού χαρακτήρα του ελληνικού έθνους και της ελληνικότητας (Τυροβολά, 2013β). Και όπως συνέβη και με το κλέφτικο τραγούδι, θα «ανακαλυφθεί» από τους λόγιους στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και θα συμπεριληφθεί στον κατάλογο των «εθνικών παραδόσεων» κάτω από το γενικό τίτλο της «εθνικής λαϊκής παράδοσης».

β. Η λειτουργία που επιτελεί τόσο το κλέφτικο τραγούδι όσο και ο χορός τσάμικο -όπως και κάθε άλλη λαϊκή/παραδοσιακή μουσικοχορευτική και ποιητική δημιουργία- ορίζεται από τη θέση που κατέχουν στο σύνολο της κοινωνικής ζωής,

δηλαδή από το περιεχόμενό τους και την ιδεολογία του κοινωνικού συνόλου. Από την άλλη πλευρά, η μορφολογία τους ρυθμίζεται από τους νόμους της προφορικής δημιουργίας, εφόσον ο αναλφαβητισμός των αγροτικών πληθυσμών στην παραδοσιακή κοινωνία είχε ως αποτέλεσμα το αντικαθρέφτισμα της κοινωνικής τους οργάνωσης και οι μορφές των πολιτισμικών προϊόντων να αναμεταδίδονται και αναπαράγονται προφορικά. Ωστόσο, στην περίπτωση του κλέφτικου τραγουδιού, οι διάφορες συλλογές δημοτικών τραγουδιών -παρά τις παραποιήσεις που δυσκολεύουν ή καθιστούν σχεδόν αδύνατη τη σωστή μελέτη της μορφολογίας του μετά από τόσες αποκαταστάσεις, διορθώσεις και επεμβάσεις που υπέστη ιδιαίτερα στο πλαίσιο της εθνικιστικής ιδεολογίας- αφήνουν αρκετά περιθώρια να ανιχνεύσουμε βασικά μορφολογικά του χαρακτηριστικά και να τα συνδέσουμε με το τσάμικο.

Ένα από κύρια μορφολογικά χαρακτηριστικά του ποιητικού περιεχομένου του κλέφτικου τραγουδιού είναι ότι στους διαλόγους του δεσπάζουν οι δυαδικές αντιθέσεις, όπως π.χ. αντιθέσεις μεταξύ πλούσιων και φτωχών, γαιοκτημόνων και μικροκαλλιεργητών ή νόμιμης κρατικής εξουσίας (οθωμανικές αρχές/αρματολοί) και άρνησης της κατεστημένης νομιμότητας (μικρές κοινωνικές ομάδες/κλέφτες). Παράλληλα, διαπιστώνουμε τρεις επί πλέον σημαντικές δυαδικές αντιθέσεις που χαρακτηρίζουν εξολοκλήρου τόσο το κλέφτικο τραγούδι και τη δράση των κλεφτών όσο και το τσάμικο και, συγκεκριμένα, τα αντιθετικά δίπολα άτομο/ομάδα, ατομική στάση/συλλογικό ιδανικό, πρόκληση/αντίδραση, ταξική κοινωνία/αταξική κοινωνία.

Η αναφορά μεγάλου αριθμού των τραγουδιών σε επώνυμους κλέφτες αντιμετωπίζοντάς τους ως λαϊκούς ήρωες, αναδύει στην επιφάνεια τη ριζική αντίθεση ανάμεσα φύση του ήρωα και τη σχέση του με την κοινότητα (Καψωμένος, 1990). Με άλλα λόγια, αναδύει την αντιθετική σχέση του (εξεγερμένου) ατόμου/ήρωα (ανεξαρτησία/ζωή) και της ομάδας, είτε απέναντι στην κρατική (αλλοεθνή) εξουσία είτε στην κοινωνική (ομοεθνή/αρματολικά σώματα) εξουσία (σκλαβιά/θάνατος). Ωστόσο, παράλληλα, αναδύει τη συμπίεση του ατομικού ενστίκτου του ήρωα (υπερτροφικό Εγώ προσηλωμένο στο νόημα του εαυτού του) με την κοινωνική του συνείδηση, δηλαδή την ταύτιση του Εγώ του με την αξία 'άνθρωπος'. Αξία που απορρέει από την συμπίεσή του με τα στερημένα και καταπιεσμένα άτομα (ραγιάδες) της κοινότητας (Καψωμένος, 1990). Αλλωστε, όπως αναδεικνύεται από το ποιητικό περιεχόμενο των σχετικών κλέφτικων τραγουδιών, σε αυτό οφείλεται η θέση που κατέχει ο ήρωας στην κοινή συνείδηση. Και αυτό, γιατί η αναγνώριση και επιβολή της ξεχωριστής του ατομικότητας στο πλαίσιο της κοινότητας εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται πρακτικά την ατομική του ακεραιότητα και ανεξαρτησία, δηλαδή την ατομική του στάση, σε σχέση με το κοινό ανθρώπινο ιδανικό της ομάδας και που αισθάνεται την ανάγκη να δικαιώσει με κάθε θυσία (Καψωμένος, 1990). Συνεπώς, σημείο αναφοράς είναι το αντιθετικό δίπολο άτομο/ομάδα, στο οποίο δεσπάζει η λειτουργία και η προβολή του ήρωα σε συνάρτηση με την ομάδα. Στη σχέση αυτή ο ήρωας χρωστά τη φήμη του, δηλαδή τη συλλογική αναγνώριση και την κοινωνική διάσταση της προσωπικότητάς του.⁷

Από την άλλη πλευρά, διαπιστώνεται μία ηρωική δράση, η οποία κλιμακώνεται συνήθως σε δύο δοκιμασίες: α) αφενός, μία προκαταρκτική, όπου ο πρωταγωνιστής αποδεικνύει τη λεβέντικη/ηρωική του ιδιότητα, και, β) αφετέρου, μία κύρια, όπου είτε προβάλλει την ιδεολογική του θέση σε αντιπαράθεση με τη θέση του αντιπάλου, είτε αρνείται την υποταγή, που επισφραγίζεται με τη νίκη ή με τον ηρωικό του θάνατο. Από τη δράση του λείπει η επιθετικότητα και η πρόθεση να καταλύσει και να υποκαταστήσει ολοκληρωτικά την εξουσία. Αυτό που έχει σημασία είναι η διάσωση και προβολή της ατομικής του ανεξαρτησίας. Πρόκειται για μοντέλο «ατομικής δράσης», «ατομικής ανταρσίας» (Καψωμένος, 1990). Σε αυτόν τον αγώνα έχει συμπαραστάτη τους ομοίους του, δηλαδή τους άλλους κλέφτες ή την καταπιεσμένη μερίδα (ραγιαδες) της κοινότητας. Με άλλα λόγια, εμφανίζεται έντονα η έννοια της 'αρχηγίας', εφόσον τόσο οι άλλοι κλέφτες όσο και τα καταπιεσμένα άτομα της κοινότητας εμφανίζονται να συμπάσχουν, να έχουν το ίδιο πιστεύω, τον ίδιο κόσμο έχοντας έναν επικεφαλής (αρχηγό) της ομάδας.

Τέλος, στους διαλόγους του κλέφτικου τραγουδιού διαπιστώνεται το δίπολο πρόκληση/αντίδραση ή πρόκληση/απάντηση, που χρησιμεύει για να προκαλέσει ο πρωταγωνιστής/ήρωας την απάντηση του αντιμάχου (κοινωνικός καταπιεστής) ή το αντίθετο, να απαντήσει στην πρόκληση του αντιμάχου.

Μεταφέροντας στο τσάμικο τη σημασιολογία της ηρωϊκής επαναστατικής μυθολογίας των κλέφτικων τραγουδιών και ιδιαίτερα εκείνων που χορεύονται και έχουν σημείο αναφοράς τους επώνυμους κλέφτες, όπως π.χ. 'του Μαντά' (Τρίπολη), 'του Τσάτσου' (Σαμαρίνα), 'του Ζιάκα' ή 'Τζιάκα' (Γρεβενά), του 'Γιώργη-Μήτσιου' (Σαμαρίνα), 'του Θυμιάκου' (Αλωνίσταινα Αρκαδίας), 'του Κατσαντώνη' (Πεντάλοφος Βοίου), 'του Νικοτσάρα' (Μηλέα Ελασσόνας), κ.ά., διαπιστώνουμε ότι η προσωινμία του ως «χορός του πρώτου» έχει αποκλειστική αναφορά στο άτομο (πρωτοχορευτής) και στην προβολή του. Παράλληλα, σχετίζεται με το άτομο (πρωτοχορευτής) και την ομάδα καθώς και με δίπολο πρόκληση/αντίδραση/απάντηση, εφόσον στην παραδοσιακή κοινωνία σε κάθε εθιμική χορευτική δράση που βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό, μετέχουν δυνάμει όλα τα μέλη της κοινότητας με τρόπο διαλογικό (πρόκληση/απάντηση).

Το τσάμικο είναι ένας από τους ελάχιστους ελληνικούς κυκλικούς/ομαδικούς χορούς στον οποίο η ομάδα έχει ένα καθαρά δευτερεύοντα ρόλο, όπου είτε συμμετέχει κινούμενη περιστασιακά υπό μορφή βαδίσματος προς τη φορά του κύκλου ή αντίθετα (όποτε κρίνει ο πρωτοχορευτής ότι πρέπει να μετακινηθεί), είτε δεν μετακινείται καθόλου, εάν ο (δεινός) χορευτής επιλέξει να χορέψει όλο το τραγούδι «στον τόπο». Ωστόσο, χωρίς την ομάδα -έστω και με τον δευτερεύοντα ρόλο της- δεν υπάρχει πρωτοχορευτής, δηλαδή αρχηγός. Στις παραδοσιακές κοινωνίες, η ομάδα αποτελούνταν από τα πρόσωπα της οικογένειας του πρωτοχορευτή ή του άμεσου συγγενικού του περιβάλλοντος, δηλαδή από τους συγγενικά ομοίους του, οι οποίοι περίμεναν να έρθει η σειρά τους να χορέψουν μπροστά, κατά βαθμό συγγένειας, οικογενειακής ιεραρχίας και ηλικίας. Η ομάδα δεν αναμειγνυόταν με ξένους. Στην περίπτωση που συνέβαινε αυτό έπρεπε ο ξένος να πάρει την άδεια του αρχηγού της ομάδας -του αρχηγού της οικογένειας- ή των μελών της ομάδας. Ο πρωτοχορευτής διάλεγε πάντα το τραγούδι που θα χόρευε -εφόσον ο πρωτοχορευτής παρήγγελε στα μουσικά όργανα τραγούδι και όχι χορό-

καθώς και αυτόν που θα τον κρατούσε για να αυτοσχεδιάσει «στον τόπο». Σε αρκετές περιπτώσεις (π.χ. οι Σαρακατσάνοι της ανατολικής Μακεδονίας και της Θράκης⁸), χόρευαν τσάμικο μόνο άνδρες, τραγουδιστά, χωρίς οργανική συνοδεία.

Συνεπώς, στη δομο-μορφολογία του τσάμικου, ως «χορός του πρώτου», ανιχνεύονται σημασιολογικά χαρακτηριστικά που αφορούν στη λειτουργία, τη δράση και το ρόλο του πρωτοχορευτή και της σχέσης του με την ομάδα ανάλογα με αυτά που χαρακτηρίζουν το ρόλο, τη δράση και τη λειτουργία του πρωταγωνιστή/ήρωα κλέφτη και τη σχέση του με την ομάδα στο κλέφτικο τραγούδι. Ο πρωτοχορευτής με το τσάμικο και τη χορευτική του δεινότητα αποδεικνύει τη λεβέντικη/ηρωική του ιδιότητα⁹, σημασιολογικά προσιδιάζουσα με αυτήν που επιδεικνύει ο ήρωας/κλέφτης με την ηρωική του δράση στο κλέφτικο τραγούδι. Χαρακτηριστικά του πρωτοχορευτή, όπως π.χ. η προβολή του εγώ, η πρωτοβουλία, ο δυναμισμός, η αρχηγεία, η ατομική δράση ή ακόμα και η ατομική «ανταρσία», όπως αυτή εκφράζεται κινητικά -δυναμικά και επιβλητικά- με τα μεγάλα πηδήματα, τα δυνατά κτυπήματα, τις στροφές και τα έντονα καθίσματα, συνιστούν ένα μοντέλο δράσης και συμπεριφοράς με προσιδιάζοντα χαρακτηριστικά προς αυτό του πρωταγωνιστή/ήρωα κλέφτη.

Στην παραδοσιακή κοινωνία, τον πρωτοχορευτή του τσάμικου δεν τον ενδιαφέρει η ανατροπή των κοινωνικών συμβάσεων μέσω του χορού. Όπως δεν ενδιαφέρει και τον ήρωα/κλέφτη να καταλύσει και να υποκαταστήσει την εξουσία. Το βασικό του κίνητρο είναι να προβάλλει μέσω του χορού την κοινωνική και οικονομική θέση που έχει ήδη κατακτήσει σε συνειδητή ή ασύνειδη αντιπαράθεση με τους συντοπίτες του, αλλά και να αναδείξει την ηθική του υπεροχή στο αξιοκρατικό επίπεδο και την αυτοπεποίθησή του έναντι αυτών. Η χορευτική του δεινότητα λειτουργεί ως πρόκληση στο συντοπίτη του, δηλαδή χρησιμεύει για να προκαλέσει την απάντησή του, τη δική του αντίδραση, όπου μέσω του χορού θα δοθεί η δυνατότητα να αναδειχθεί η ηθική υπεροχή αυτού που είναι ο καλλίτερος χορευτής, εκπροσωπώντας έτσι την κοινότητα. Ωστόσο, όπως και στην περίπτωση του κλέφτικου τραγουδιού, πρόκειται για ένα ήθος αμυντικό, που αντιστοιχεί σ' ένα αντιστασιακό πολιτισμικό πρότυπο, γενικότερο γνώρισμα της ελληνικής παραδοσιακής κουλτούρας.

Ένα επιπλέον ουσιώδες γνώρισμα τόσο του τσάμικου όσο και του κλέφτικου τραγουδιού είναι η αντιθετική σχέση ατόμου/ομάδας και ο βαθμός του συμμετοχικού χαρακτήρα τους. Στο κλέφτικο τραγούδι πίσω από την 'εξατομικευμένη' παρουσίαση της κλέφτικης δράσης υποκρύπτεται έντονη συλλογικότητα¹⁰. Ο κοινωνικός σχηματισμός της κλεφτουριάς είναι ο μόνος που παρουσιάζεται από το λαϊκό στοχαστή να λειτουργεί απρόσωπα και συλλογικά, ακόμα και στις περιπτώσεις όπου διατρανώνεται η επώνυμη ηρωική και λεβέντικη δράση (Κοντογιώργης, 1979). Το ανάλογο συμβαίνει και με το χορό. Στο τσάμικο, ο πρωτοχορευτής έχει την ελευθερία να αναπτύξει θεαματικές κινητικές πρωτοβουλίες που αναδεικνύουν την δεξιοτεχνία και το δυναμισμό του, δηλαδή το προσωπικό του ύφος και ήθος. Βάση παραμένει πάντα η έκφραση της συλλογικότητας, αφού το κριτήριο της αισθητικής εντέλειας που δικαιώνει το χορευτή είναι να διατηρήσει σε όλη τη διάρκεια των χορευτικών αυτοσχεδιασμών του τη συνεκτικότητά του με την ομάδα, έστω και εάν αυτή η ομάδα έχει

δευτερεύοντα και επικουρικό ρόλο. Υπό αυτούς τους όρους, ο πρωτοχορευτής λειτουργεί διαλεκτικά σε σχέση με το αντιθετικό δίπολο άτομο/ομάδα. Ωστόσο, όπως και στην περίπτωση του κλέφτικου τραγουδιού (Κοντογιώργης, 1979), πρόκειται για εξατομικευμένη δράση που υπαγορεύεται από μία σίγουρη προσδοκία ανταμοιβής με κοινωνική φήμη και αυθεντία, παρά για κάποιο πνεύμα ισότιμης συνύπαρξής του με την ομάδα

Τέλος, παρόλο που η παραγωγή και διάδοση του κλέφτικου τραγουδιού ήταν μεγαλύτερη στις κοινωνίες που βρίσκονταν μέσα στη ζώνη της κλεφτουριάς, εντούτοις, στις περιοχές που δεν υπάγονταν στην κλεφταρματολική εμβέλεια η δράση της κοινοποιούνταν και συντηρούνταν με την προφορική αφήγηση των γεγονότων, καθιστώντας την απήχισή του λίγο-πολύ διαταξική (Κοντογιώργης, 1979). Άλλωστε, είναι γνωστό ότι τα κυρίαρχα κοινωνικά στρώματα αντλούσαν από το υλικό του κλέφτικου τραγουδιού για να ικανοποιήσουν τις ανάγκες τους σε επίπεδο ιδιωτικών ή συλλογικών εθμικών εκδηλώσεων. Όπως επίσης είναι γνωστό ότι, στις κοινές εθμικές περιστάσεις και στα πανηγύρια που κυριαρχούσε το κλέφτικο τραγούδι και ο χορός που το συνοδεύει, το τσάμικο, συμμετείχαν εξίσου και τα «ανώτερα» κοινωνικά στρώματα. Προφανώς, τα προαναφερόμενα καθώς και το γεγονός ότι, «*οι πραγματικές κοινωνίες των κλεφτών ήταν κοινωνικά και πολιτικά αταξικές*» (Κοντογιώργης, 1979:157), να συνέστησαν επί πλέον λόγους που τόσο το κλέφτικο τραγούδι όσο και ο κατεξοχήν χορός που το συνοδεύει, το τσάμικο, χρησιμοποιήθηκαν -ως σύμβολα- στην οικοδόμηση της ενιαίας και ομοιογενούς εθνοκρατικής πολιτισμικής ταυτότητας στο πλαίσιο της εθνικιστικής ιδεολογίας και της εθνικής ιδέας.

3.1.1.2. Η μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα

Η *μπαϊντούσκα* ή *παϊτούσκα* χορεύεται σε ένα μεγάλος μέρος της ηπειρωτικής Ελλάδας (Μακεδονία, δυτική Θράκη και βόρεια Θράκη), ενώ στις περιοχές αυτές ο χορός θεωρείται επίσης αντιπροσωπευτικός. Ειδικότερα, ο χορός μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα είναι ιδιαίτερα διαδεδομένος στη Μακεδονία και τη Θράκη (κοινότητες Έδεσσας, Αριδαίας, Σερρών, Δράμας, Έβρου και κοινότητες προσφύγων βόρειας Θράκης/ανατολικής Ρωμυλίας), ενώ συναντάται και σε άλλους λαούς της Βαλκανικής (βλ. Mutavdžić, 2007; Stanimirović & Mutavdžić, 2012). Στο νομό Σερρών συναντάται με τη μεγαλύτερη ποικιλία τόσο ως προς τη χορευτική της μορφή όσο και ως προς τις χορευτικές μελωδίες. Για παράδειγμα, έχουμε την 'τσιτφόρκα, την 'αρναούτα', την 'αντικριστή μπαϊτούσκα' της Ορεινής, του Ξηρότοπου και άλλες κατά τύπους παραλλαγές. Επίσης, συμπεριλαμβάνεται στο χορευτικό ρεπερτόριο των Ρομά (π.χ. Ηράκλεια, Βαμβακόφυτο, Φλάμπουρο), των Γκαγκαβούζηδων (Οινόη και Θούριο Έβρου) και των Μάρηδων (Καρωτή/κοιλιάδα Ερυθροποτάμου).

Για την ονομασία του χορού υπάρχουν ποικίλες εκδοχές (βλ. για παράδειγμα Πραντσίδης, 2004; Καβακόπουλος, 1976; Μωυσιάδης, [1986]1994; Λάντζος, 2001) με επικρατέστερη αυτή από την τούρκικη λέξη 'παϊτάκ' που σημαίνει ραιβοσκελής, αυτός που περπατάει κουτσά (Φιλίπιδου, 2010). Στον ελλαδικό χώρο, αποτελεί βασικό χορό στο τοπικό χορευτικό ρεπερτόριο των

προαναφερόμενων κοινοτήτων με ποικίλες αποκλίσεις τόσο στη μουσική και στο ποιητικό περιεχόμενο όσο και στα μορφοσυντακτικά χαρακτηριστικά (π.χ. ρυθμικό σχήμα, χρήση του χώρου, χορευτική διάταξη, συνδυασμοί μοτίβων, κ.ά.). Χορεύεται σε όλες τις εθμικές περιστάσεις με οργανικές μελωδίες ή με τραγούδια.

Ένα από τα βασικά κριτήρια που συνέτειναν στην επιλογή της ‘μπαϊντούσκας’ ή ‘παϊτούσκας’ είναι το γεγονός ότι είναι αντιπροσωπευτικός χορός ελλαδικών περιοχών (Μακεδονίας και Θράκης), που συνιστούν πολύχρωμο μουσικοχορευτικό, γλωσσολογικό και εθνογραφικό χάρτη. Κατοικούνται από ποικίλες πληθυσμιακές ομάδες/εθνοτικούς πληθυσμούς¹¹ (ντόπιων ή προσφύγων) που τόσο κατά το παρελθόν όσο και στο παρόν έχουν χαρακτηριστεί με ποικίλους όρους.¹² Είναι γεγονός ότι, η εθνοτική ταυτότητα είναι μεταβλητή και περιστασιακή, δηλαδή εξαρτάται από την κοινωνική κατάσταση στην οποία βρίσκεται κάποιος, εφόσον ένα άτομο ενδέχεται να προσδιορίζεται με περισσότερες από μία ταυτότητες (Peoples & Bailey, 2012). Επίσης, είναι γεγονός ότι, οι εθνοτικοί πληθυσμοί δεν είναι σταθεροί, αλλά στην πορεία του χρόνου μεταβάλλονται (Γούναρης, 1997α; Αγγελόπουλος, 1997α). Ωστόσο, στο βορειοελλαδικό χώρο, οι εθνοτικοί πληθυσμοί λόγω της επαφής τους με τους άλλους εθνοτικούς πληθυσμούς στο πλαίσιο ενός πολιτικού συστήματος οργάνωσης των μεταξύ τους διακρίσεων, των μεταξύ τους σχέσεων και συγκρότησης ταυτοτήτων, αντιλαμβάνονταν κι εξακολουθούν να αντιλαμβάνονται μέχρι σήμερα την πολιτισμική τους ιδιαιτερότητα ως κοινωνικά και πολιτισμικά σημαντική και ως τέτοια την προβάλλουν προς τα ‘έξω’, προσδοκώντας ή και επιβάλλοντας την αναγνώρισή της από τους άλλους.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, η ανάγκη αναγνώρισης αυτής της πολιτισμικής διαφορετικότητας έχει βαθύτερα αίτια που συνδέονται με την εθνοτική διαφοροποίηση στην Ελλάδα. Είναι κοινός τόπος ότι, η εθνοτική διαφοροποίηση στην Ελλάδα τροφοδοτήθηκε από την υπόγεια δράση των μεγάλων δυνάμεων, των οικονομικών συμφερόντων και των διεθνών ιδεολογικών ρευμάτων, ιδιαίτερα μετά τις συγκλονιστικές μεταβολές του Μεσοπολέμου (Γούναρης, 1997β). Στη Μακεδονία, οι προϋπάρχουσες κοινωνικές και οικονομικές διαφορές εξελίχθηκαν, μέσα στη δίνη των διεθνών και εμφυλίων πολέμων, σε εθνικές διαφορές και αναδρομικά σε εθνοτικές (Γούναρης, 1997β). Η εθνοτική αυτή διαφοροποίηση δεν ήταν αυτόματη. Η μετάλλαξη των Ρωμιών υπηκόων του Σουλτάνου σε Νεο-Έλληνες, Βούλγαρους, Σέρβους, Ρουμάνους, Αλβανούς επήλθε καταλυτικά μετά την ενσωμάτωσή τους στα νεοσυστατούμενα εθνικά κράτη (Γούναρης, 1997β), όπως και στο ελληνικό. Στην Ελλάδα, αυτό το πρόβλημα μεγεθύνθηκε μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή με την έλευση και εγκατάσταση -κυρίως στη βόρεια Ελλάδα- μεγάλου αριθμού προσφύγων από την Μικρά Ασία, όπου ήταν φυσικό να διευρυνθούν οι εθνοτικοί πληθυσμοί. Αλλά διογκώθηκε επιπλέον και από την ανταλλαγή των πληθυσμών μεταξύ των βαλκανικών κρατών (1923-1924). Έτσι, τόσο η Μακεδονία όσο και η Θράκη συνέστησαν τόπους οι οποίοι γνώρισαν έντονους δημογραφικούς και κοινωνικούς μετασχηματισμούς.

Τα χρόνια που ακολούθησαν, τόσο στη θρακική όσο και στη μακεδονική ύπαιθρο, παρατηρήθηκε πληθυσμιακή ανάμιξη των εθνοτικών αυτών πληθυσμών και αλληλοσυμπλήρωση των κοινωνικών και οικονομικών λειτουργιών τους, που

προήλθαν από διάφορους παράγοντες, όπως π.χ. προσωπικές επιλογές, προσωπικά συμφέροντα, εξωγαμίες, εθνική κινητικότητα, αίσθημα εντοπιότητας, κ.ά., και δημιούργησαν μία νέα πραγματικότητα. Ωστόσο, παρά την πληθυσμιακή ανάμιξη και τη συγκρότηση μικτών κοινοτήτων όπου οι διαφορετικοί εθνοτικοί πληθυσμοί συγχρωτίστηκαν μεταξύ τους επί μακρόν, δεν ανεστάλη η διακριτότητα της πολιτισμικής τους ταυτότητας. Αντίθετα, η ιστορική μνήμη, η πολιτισμική διάκριση και οι κοινωνικές αντιπαραθέσεις στήριξαν τη διαφορετικότητα. Προς αυτό συνέτεινε η αδυναμία αποδοχής του διαφορετικού από την ελληνική κοινωνία και πολιτεία, καθώς και η επιταγή για πολιτισμική ομοιογένεια με το οποιοδήποτε κόστος. Ταυτόχρονα, συνέτεινε η κομματική γραμμή των κομμάτων στην Ελλάδα, τόσο προπολεμικά όσο και μεταπολεμικά, που προσπάθησαν να συντηρήσουν τις πληθυσμιακές διαφορές και αντιπαραθέσεις προκειμένου να κατοχυρώσουν τα πολιτικά τους ερείσματα (Μιχαηλίδης, 1997). Παρά ταύτα, τις τελευταίες δεκαετίες δόθηκε η δυνατότητα -παρά τις διαφορές κατά καιρούς πολιτικές στρατηγικές της Ελλάδας, τα πολιτικο-οικονομικά συμφέροντα και τις εθνικές ιδεολογίες- να εκφράσουν ελεύθερα την ιδιαίτερη μουσικοχορευτική τους ταυτότητα, που μέχρι τα μέσα έως και τα τέλη της δεκαετίας του 1970 ήταν αδιανόητη έννοια.

Σήμερα η πλειοψηφία των πολιτών έχει δεχτεί ή και ανεχθεί το 'διαφορετικό' με αποτέλεσμα την άρση των πολιτισμικών ιδεοληπτικών στεγανών που καλλιεργήθηκαν επί μακρόν στο πλαίσιο της εθνικής ιδεολογίας. Έτσι, παρά τις μεμονωμένες εξαιρέσεις στις οποίες φαίνεται να διατηρείται η στεγανότητα τουλάχιστον μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αιώνα, η σημερινή Μακεδονία και Θράκη, μπορούμε να πούμε ότι, συνιστούν αντίστοιχα κατεξοχήν τόπους εθνοτικής και πολιτισμικής ανάμιξης. Η 'μπαϊντούσκα' ή 'παϊτούσκα' με τις ποικίλες χορευτικές μορφές της που συναντώνται στη Μακεδονία και τη Θράκη, πολιτισμικό προϊόν τόσο των προσφύγων από την ανατολική Ρωμυλία και των εντοπίων πληθυσμών όσο και των εντοπίων πληθυσμιακών ομάδων που προαναφέρθηκαν (π.χ. Ρομά, Μάρηδων, Γκαγκαβούζηδων, κ.ά.), αποτελεί ένα κατεξοχήν πολιτισμικό/χορευτικό παράδειγμα πολιτισμικής ανάμιξης. Αυτό το οποίο ισχύει σήμερα είναι ότι οι πληθυσμιακές ομάδες τόσο του παρόντος όσο και του παρελθόντος δεν διακρίνονται πλέον με βάση τα πολιτισμικά τους στοιχεία, με την ευρύτερη έννοια του όρου, αλλά από την πολιτική, ιδεολογική και κοινωνική χρήση των στοιχείων αυτών.

Τέλος, τόσο το τσάμικο όσο και η μπαϊντούσκα -με την ευρύτερη έννοια των πληθυσμιακών ομάδων που η μπαϊντούσκα αποτελεί κομμάτι της πολιτισμικής τους παράδοσης- συνιστούν παραδείγματα που έστρεψαν επάνω τους την προσοχή -μολονότι με διαφορετικό τρόπο- των επίσημων στάσεων των αρχών, αλλά και τις συλλογικές συμπεριφορές σε επίπεδο τοπικών κοινοτήτων. Το κοινό σημείο αναφοράς και ο λόγος επιλογής τους ως βασικά χορευτικά δείγματα της εργασίας, αποτέλεσε το γεγονός ότι και στις δύο περιπτώσεις η χορευτική τους κουλτούρα συνδέθηκε με αίτια πολιτικά, ιδεολογικά και κοινωνικά, που στόχευαν στην εθνοτική καταγωγή των ατόμων και των πολιτισμικών τους προϊόντων και όχι σε καθαυτά τα άτομα που τα χρησιμοποιούσαν στο πλαίσιο της παράδοσής τους, απότοκο της φύσης των ρομαντικών εθνικισμών και της κατασκευής της «εθνικής συνείδησης».

Από τα παραπάνω διαπιστώνονται τα ακόλουθα:

α) Οι χοροί τσάμικο και μπαϊντούσκα καλύπτουν γεωγραφικά το σύνολο της ηπειρωτικής Ελλάδας.

β) Η γεωγραφική κατανομή τους υποδηλώνει την ευρύτερη αποδοχή τους και την ποικιλομορφία τους.

δ) Καλύπτουν ευρύ φάσμα ελληνικής πολιτισμικής αντιπροσώπευσης τόσο 'εθνικά' μέσα από το τσάμικο, όσο και 'μη εθνικά' μέσα από τη μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα, που και οι δύο συνδέονται -για διαφορετικούς λόγους- με τη συγκρότηση και ανάπτυξη του ελληνικού έθνους-κράτους, την ελληνικότητα και την εθνική ιδεολογία.

3.1.1.3. Κρήτη και Πόντος

Όσον αφορά τις δύο περιπτώσεις περιοχών, την *Κρήτη* και τον *Πόντο*, η επιλογή τους επίσης έγινε με συγκεκριμένα κριτήρια. Αρχικός και βασικός μου στόχος υπήρξε η επιλογή μιας περιοχής 'στεριανής' και μιας περιοχής 'νησιώτικης'. Επί πλέον έθεσα και άλλα κριτήρια. Συγκεκριμένα, ο μεν Πόντος αφορά σε μεγάλο μέρος του ελληνισμού της Μικράς Ασίας που ανήκει στους προσφυγικούς πληθυσμούς και οι οποίοι συνιστούν ιδιαίτερο κομμάτι του ελλαδικού χώρου. Επιπλέον, λόγω της μεγάλης του έκτασης εμφανίζει ποικιλομορφία στους χορούς οι οποίοι δομούνται με πολύπλοκους ρυθμούς, σύνθετα και μικτά ρυθμικά σχήματα και κινητικούς συνδυασμούς. Οι χορευτικές μελωδίες συγκροτούνται κατά κυριότητα από μικρές δίμετρες μελωδικές φράσεις που επαναλαμβάνονται συνεχώς και για μεγάλο χρονικό διάστημα, ενώ θεωρείται η κατεξοχήν ελληνική περίπτωση όπου στους χορούς του συναντάται το φαινόμενο της πολυρρυθμίας ή ρυθμικής 'πολυκίνησης'¹³ καθώς και η παντελής απουσία πρωτοχορευτή.

Η Κρήτη συνιστά το νότιο άκρο της Ελλάδας και είναι το μεγαλύτερο σε έκταση και πληθυσμό νησί που χαρακτηρίζεται επίσης από ποικιλομορφία στους χορούς της. Ωστόσο, η διαφορά της από τον Πόντο είναι ότι η μουσική και οι χοροί της δομούνται κυρίως με άρτιους/απλούς ρυθμούς και απλά ρυθμικά σχήματα, οι μελωδικές φράσεις των χορευτικών μελωδιών είναι κατά κυριότητα τετράμετρες και οι μελωδίες είναι διμερείς με επαναλαμβανόμενα περιοδικά μέρη (Hnaraki, 2007), ενώ είναι ιδιαίτερα έντονη η παρουσία και ο αυτοσχεδιασμός του πρωτοχορευτή.

Στα παραπάνω θα πρέπει να σημειωθεί ένα ακόμα στοιχείο. Η επιλογή των τοπικών κοινοτήτων τόσο της Κρήτης όσο και του Πόντου με το αντίστοιχο κατά περίπτωση χορευτικό τους ρεπερτόριο καλύπτει μεγάλο εύρος μορφοσυντακτικών χαρακτηριστικών που απαντώνται στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, όπως π.χ. των μουσικών μέτρων, των ρυθμικών σχημάτων, των χορευτικών σχημάτων, της συμμετοχής των φύλων, των λαβών, της χορευτικής διάταξης, της μουσικής συνοδείας κ.λπ. Επίσης, καλύπτει και μεγάλο εύρος της τεχνοτροπίας δόμησης της χορευτικής φόρμας με βάση τις βασικές δομές επιφάνειας. Με άλλα λόγια, η συγκεκριμένη επιλογή έγινε έτσι ώστε να καλυφθεί πολύπλευρα το φαινόμενο του ελληνικού παραδοσιακού χορού τόσο από την πλευρά των υλικότεχνικών

συστατικών στοιχείων και του τρόπου συνδυασμού τους όσο και από την πλευρά της τεχνοτροπίας δόμησής του.

Σε όλες τις περιπτώσεις του επιλεγόμενου δείγματος, είτε αυτό αφορά στην περίπτωση του τσάμικου και της μπαϊντούσκα, είτε στο χορευτικό ρεπερτόριο των τοπικών κοινοτήτων της Κρήτης και του Πόντου, υπάρχει διάχυτη η αντίληψη ότι συνιστούν είτε 'δύσκολους' χορούς είτε 'δύσκολες' περιοχές. Αυτό συμβαίνει γιατί χαρακτηρίζονται από μεγάλο βαθμό αυτοσχεδιασμού, π.χ. τσάμικος, χοροί της Κρήτης, ή από σύνθετους κινητικούς συνδυασμούς, π.χ. μπαϊντούσκα, χοροί του Πόντου, κ.ά.

3.1.2. Τρόπος συλλογής των δεδομένων

Καταρχάς, όλο το επιλεγόμενο και χρησιμοποιούμενο για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας χορευτικό υλικό προέρχεται από προσωπικές επιτόπιες έρευνες με πολλαπλές επισκέψεις στις τοπικές κοινότητες της Κρήτης (χοροί της Κρήτης), της Θράκης και της Μακεδονίας (χορός μπαϊντούσκα), της Ηπείρου, της Θεσσαλίας, της Στερεάς Ελλάδας και της Πελοποννήσου (τσάμικο) καθώς και των Ποντίων που κατοικούν κυρίως στη βόρεια Ελλάδα (ποντιακοί χοροί) από τις αρχές της εκπαιδευτικής και επιστημονικής μου δραστηριότητας (1987 μέχρι σήμερα). Μέρος του υλικού αυτού έχει παρουσιαστεί σε επιστημονικά συνέδρια (Καρφής, 2010) και έχει δημοσιευθεί (Καρφής, 2011, 2016), και στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκε ως προκαταρκτική έρευνα για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας. Επιπρόσθετα, διασταυρώθηκε και συμπληρώθηκε από υλικό δευτερογενών πηγών, όπως για παράδειγμα υλικό που μου παραχώρησαν πανεπιστημιακοί καθηγητές, ντόπιοι χοροδιδάσκαλοι, χορευτές και καθηγητές φυσικής αγωγής, καθώς και δημοσιευμένο υλικό επιστημονικών ερευνών και εργασιών άλλων ερευνητών. Αναλυτικότερα:

3.1.2.1. Κοινότητες της Κρήτης

Οι πρωτογενείς πηγές αφορούν στα δεδομένα που συλλέχτηκαν από επιτόπια έρευνα και αφορούν σε προφορικές μαρτυρίες προσώπων καθώς και στην καταγραφή χορευτικών περιστάσεων και χορευτικών γεγονότων.

Ειδικότερα, στους πληροφορητές ανήκουν άτομα με καταγωγή από την Κρήτη που ζουν στο νησί αλλά και εκτός αυτού. Μερικοί από αυτούς έχουν την ιδιότητα του χοροδιδασκάλου, του μουσικού και των εμπλεκόμενων στα μουσικοχορευτικά γεγονότα αλλά και σε πολιτιστικούς συλλόγους και φορείς τόσο στην Κρήτη όσο και εκτός αυτής. Έμφαση δόθηκε στους θεωρούμενους από την τοπική κοινωνία ή ευρύτερα αποδεκτούς ως 'χορευταράδες', άνδρες και γυναίκες, καθώς και σε καθηγητές Φυσικής Αγωγής που έχουν καταγωγή από την Κρήτη και έχουν ασχοληθεί ιδιαίτερα με τους κρητικούς χορούς. Στους πληροφορητές συγκαταλέγονται όμως και ερευνητές, κρητικοί ή μη, που έχουν ασχοληθεί με τη μουσικοχορευτική παράδοση της Κρήτης. Επίσης, στο πρόσωπο αρκετών πληροφορητών συγκαταλέγονταν ταυτόχρονα πολλές από τις παραπάνω ιδιότητες. Οι πληροφορητές καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα ηλικιών από 22 έως 60 ετών.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθεί και το γεγονός ότι πολλοί από τους πληροφορητές παραχώρησαν και προσωπικά τους αρχεία τα οποία αποτέλεσαν μέρος των δευτερογενών πηγών της παρούσας έρευνας. Η επαφή με τους πληροφορητές πραγματοποιήθηκε τόσο κατά τη διάρκεια επιτόπιων ερευνών στην Κρήτη που διεξήχθησαν στο νησί έξι συνολικά φορές (Αύγουστος 1990, Ιούλιος 2000 και 2001, Απρίλιος 2014, Νοέμβριος 2014, Μάρτιος 2017) στη διάρκεια των οποίων εκτός της συνολικής εικόνας γενικά για τους χορούς του νησιού, έμφαση δόθηκε στην περιοχή Ρεθύμνου και Ηρακλείου καθώς και στην Ανατολική Κρήτη, όσο και κατά τη διάρκεια της επαγγελματικής μου πορείας ως χορευτής και δάσκαλος χορού σε ποικίλες άλλες περιστάσεις.

Όσον αφορά τις χορευτικές περιστάσεις ή άλλα χορευτικά γεγονότα, σε αυτά συγκαταλέγονται τοπικά πανηγύρια, αλλά και γλέντια και μαζώξεις κρητικών, παραστάσεις κρητικών συλλόγων, φεστιβάλ, σεμινάρια κρητικών χορών τόσο στο νησί της Κρήτης όσο και σε άλλα μέρη της Ελλάδας και κυρίως στην Αθήνα.

Αναλυτικότερα αυτά περιλαμβάνουν: α) πανηγύρια όπως το πανηγύρι του Προφήτη Ηλία στα Ρούστικα (Προφήτη Ηλία, 20 Ιουλίου 2000), το πανηγύρι στην Πλώρα και στον Απόλιγγο Ηρακλείου (Αγίου Παντελεήμονα, 27 Ιουλίου 1990) και το πανηγύρι στα Ανώγεια (της Παναγίας, 15 Αυγούστου) την ίδια χρονιά καθώς και τα πανηγύρια στο Μέσα Λασιθί - Οροπέδιο Λασιθίου (Αγίων Αναργύρων, 1 Ιουλίου 2001) και στο Χαμέζι Λασιθίου (Αγίου Παντελεήμονα, 27 Ιουλίου 2001) στην Ανατολική Κρήτη. β) κρητικά γλέντια όπως αυτά στα κρητικά κέντρα της Αθήνας «Ομαλός», «Ερωφίλη», «Κάστρο» (1998, 2001, 2004), αυτό που διοργανώθηκε από τον Σύλλογο Κρητών Καλλιθέας στην Αθήνα (2005, 2008), ή αυτό που διοργανώθηκε από τον Σύλλογο Κρητών Αγίου Δημητρίου (2015) καθώς και κρητικό γλέντι αρραβώνα στα Μάλια Ηρακλείου (2001), γ) σεμινάρια όπως αυτά με ντόπιους χορευτές από την περιοχή Αμαρίου και από τα Ρούστικα που διοργανώθηκαν από τους Ανδρέα Φραγκιαδάκη και Καίτη Καρεκλά στα Ρούστικα (1990, 1991), το σεμινάριο κρητικών χορών που διοργανώθηκε από τον Σύλλογο Μολύβου Λέσβου Αθήνας με εισηγητή τον Ελευθέριο Κορναράκη (2015), το σεμινάριο του Σωματείου Ελληνικών Χορών «Παραδοσιακή Φλόγα» με εισηγητή τον Μιχάλη Σηφακάκη (2015) και τα σεμινάρια κρητικών χορών δυτικής και κεντρικής Κρήτης στο ΚΕΠΕΜ με εισηγητή τον Ιωάννη Τσουχλαράκη (2015) και δ) παραστάσεις κρητικών συλλόγων όπως αυτές στα φεστιβάλ παραδοσιακού χορού του Δήμου Καλλιθέας (1991, 1993, 1996, 1997, 1998) ή αυτές στο θέατρο ελληνικών χορών «Δόρα Στράτου» (2016) κ.ά.

Οι πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές παρουσιάζονται αναλυτικά σε πίνακα του παραρτήματος (Πίνακας 8.3) σε αντιστοιχία με τους χορούς της Κρήτης. Το πρωτογενές υλικό που αφορά στους χορούς της Κρήτης και συλλέχθηκε από επιτόπια έρευνα, αποτελείται από τους εξής χορούς και τις αντίστοιχες κοινότητες ή ευρύτερες περιοχές στις οποίες ανήκουν: *Λαζώτης*, κεντρική Κρήτη, *Εθιανός*, Εθιά Ηρακλείου, *Σιγανός ή κοντυλιές*, περιοχή Ρεθύμνης, *Απανωμερίτης ή προβατινίστικος*, περιοχή Αμαρίου, *Σιγανός ή κοντυλιές*, περιοχή Ηρακλείου, *Σιγανός ή κοντυλιές*, Φανερωμένη Ηρακλείου, *Μανάς*, Ανατολική Κρήτη, *Ξενομπασάρης*, Κρούστας Λασιθίου, *Ντουρνεράκια*, νεώτερος σκοπός, *Τριζάλης*, περιοχή Αμαρίου, *Τριζάλης*, Βρύσες Αμαρίου, *Παλιός Γεργιανός πηδηχτός* («Στου

Παπαχατζή το μύλο»), Γέργερη Ηρακλείου, *Κατσιμπαδιανός ή κουτσαμπαδιανός*, περιοχή Αμαρίου, *Πρινιώτης*, περιοχή Αμαρίου, *Πρινιανός*, Κρούστας Ανατολικής Κρήτης, *Ιεραπετρίτικος*, Ιεράπετρα Ανατολικής Κρήτης, *Ανωγειανός πηδηχτός ή πηδηχτός Μυλοποτάμου ή Ανωγειανή σούστα*, περιοχή Μυλοποτάμου (Ανώγεια), *Πηδηχτός*, περιοχή Πεδιάδος (Ηράκλειο), *Πεντοζάλι ή Πεντοζάλης*, περιοχή Κισσάμου, *Πεντοζάλι ή Πεντοζάλης*, Ρέθυμνο, Ηράκλειο, Ανατολική Κρήτη, *Μικρό μικράκι*, Άγιος Βασίλειος Ρεθύμνου & περιοχή Αμαρίου, *Συρτός*, περιοχή Ρεθύμνης, Ηρακλείου, Ανατολικής Κρήτης (απλή μορφή), *Συρτός*, περιοχή Ρεθύμνης, Ηρακλείου, Ανατολικής Κρήτης (σύνθετη μορφή), *Φτερωτός σερτός ή Ντάμα*, περιοχή Ρεθύμνης και δυτική Κρήτη, *Συρτός*, Κίσσαμος Χανίων, *Μαλεβιζιώτης*, Ηράκλειο, Ρέθυμνο, *Ρόδον*, Λουσακιές Κισσάμου, *Ανωγειανός πηδηχτός*, περιοχή Μυλοποτάμου (νεώτερος τύπος), *Ανωγειανός πηδηχτός*, περιοχή Μυλοποτάμου (β' τύπος), *Κατσιμπαδιανός ή Κουτσαμπαδιανός*, περιοχή Αμαρίου (β' τύπος), *Γλυκομηλίτσα*, δυτική Κρήτη, *Αγκαλιαστός*, Κρούστας Μεραμπέλου, Ανατολική Κρήτη, *Αγκαλιαστός*, Ανατολική Κρήτη α', *Αγκαλιαστός*, Ανατολική Κρήτη β', *Σητειακός πηδηχτός*, Σητεία Ανατολικής Κρήτης, *Πρινιώτης*, Ανατολική Κρήτη, *Ζερβόδεξος*, Ανατολική Κρήτη α' (χορεύεται και σε άλλες περιοχές της Κρήτης), *Ζερβόδεξος*, Ανατολική Κρήτη β' (χορεύεται και σε άλλες περιοχές της Κρήτης), *Ρουμαθιανή σούστα*, Παλιά Ρούματα Χανίων, *Σούστα*, περιοχή Ρεθύμνης, Ηρακλείου.

Οι κοινότητες που επικεντρώθηκε η επιτόπια έρευνα είναι: Ιεράπετρα Λασιθίου, Κρούστας Λασιθίου, Κριτσά Λασιθίου, Σητεία Λασιθίου, Χαμέζι Λασιθίου, Ανώγεια και ευρύτερη περιοχή Μυλοπόταμου Ρεθύμνου, Άγιος Βασίλειος Ρεθύμνου, Αμάρι Ρεθύμνου, Βρύσες Αμαρίου Ρεθύμνου, Εθιά Ηρακλείου, Γέργερη Ηρακλείου, Πεδιάδα Ηρακλείου, Απόλιγγο Ηρακλείου, Λουσακιές Κισσάμου και ευρύτερη περιοχή Κίσσαμου και Παλαιά Ρούματα Χανίων (Βλ. αναλυτικά το χορευτικό ρεπερτόριο κατά κοινότητες στο Παράρτημα).

Το υλικό που προέκυψε από τις επιτόπιες έρευνες διασταυρώθηκε και συμπληρώθηκε από υλικό *δευτερογενών πηγών*. Οι δευτερογενείς πηγές περιλαμβάνουν προσωπικά αρχεία που παραχωρήθηκαν από τους πληροφορητές Ελευθέριο Κορναράκη, Νικόλαο Κουφάκη, Γεώργιο Μπαλάφα, Ιωάννη Πλαγιωτάκη, Μιχάλη Φιλανδαράκη, Παναγιώτη Δεληνικόλα, Ελένη Καλεμάκη, Κωστή Γεωργιλαδάκη, Παναγιώτη Μαρκογιαννάκη, Ανταλκίδα Μαρκογιαννάκη, Γεώργιο Κόκκινο, Μαρία Μαράκη, Κατερίνα Βογιατζιδάκη, Μανουσάκη Εύα, Μανώλη Μολυμπάκη, Γεώργιο Κυλάφα, Αντιγόνη Ανδρεαδάκη, Άννα Παχαδιάκη.

Επίσης, στις δευτερογενείς πηγές περιλαμβάνεται βιβλιογραφία σχετικά με τη μουσικοχορευτική παράδοση της Κρήτης καθώς και υλικό εθνογραφικών ερευνών όπως αυτό προέκυψε από το αρχείο της Ειδικεύσης «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός» της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Παν/μίου Αθηνών, από το Λαογραφικό Αρχείο της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών καθώς και αυτό της Εταιρίας Κρητικών Ιστορικών Μελετών. Τέτοιο υλικό δευτερογενών πηγών και συγκεκριμένα από δημοσιευμένο υλικό εθνογραφικών ερευνών και εργασιών άλλων ερευνητών, είναι των Καρφή, Τυροβολά, Κουτσούμπα και Ζιάκα (2010) (Βλ. αναλυτικά στην ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, σελ. 499-559).

Τέλος, στις δευτερογενείς πηγές περιλαμβάνεται και υλικό από τηλεοπτικές εκπομπές καθώς και υλικό που είναι διαθέσιμο στο διαδικτυακό κανάλι του YouTube. Στην περίπτωση αυτή, καθώς καλύπτονταν όλες οι προϋποθέσεις ορθής χρήσης του υλικού αυτού (Γρατσιούνη, 2015; Gratsiouni, Koutsouba, Venetsanou & Tyronola, 2016), επιλέχθηκαν στοιχεία τα οποία αξιολογήθηκαν ότι συμβάλλουν στην παρούσα μελέτη.

3.1.2.2. Κοινότητες του Πόντου

Η συλλογή των δεδομένων προήλθε από πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές. Οι πρωτογενείς πηγές αφορούν τόσο σε πρόσωπα όσο και σε χορευτικές περιστάσεις και γεγονότα. Ειδικότερα, όσον αφορά τους χορούς της περιοχής του Πόντου, για τις ανάγκες της συγκεκριμένης εργασίας χρησιμοποιήθηκε το πρωτογενές υλικό της έρευνας του Νίκου Ζουρνατζίδη (2013). Η επιλογή του συγκεκριμένου πρωτογενούς υλικού κρίθηκε ότι καλύπτει τις απαιτήσεις μιας ερευνητικής εργασίας καθώς ο Νίκος Ζουρνατζίδης αποτελεί έναν από τους πρωτεργάτες του ποντιακού χορού στην Ελλάδα και έχει πραγματοποιήσει μακρόχρονες επιτόπιες έρευνες για τον ποντιακό χορό στην Ελλάδα και στον Πόντο. Απόρροια άλλωστε αυτής της μακροχρόνιας μελέτης είναι και το σύγγραμμα *‘Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου-Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής’* (2013), στο οποίο η καταγραφή των κινητότυπων, δηλαδή των αφαιρετικών τύπων που κωδικοποιούν τη χρήση των “δεικτών στήριξης σε σχέση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου” (Τυροβολά, 1994, 2010β), των εκατό δέκα χορών του Πόντου πραγματοποιήθηκε από τον υποφαινόμενο και που συμπληρώθηκε σε μεταγενέστερη μελέτη (Καρφής, 2016).

Στους πληροφορητές ανήκουν άτομα με καταγωγή από τον Πόντο που ζουν σε διάφορα μέρη της χώρας, αλλά και στην Αττική, όπου έχουν εγκατασταθεί πόντιοι πρόσφυγες, και που έχουν την ιδιότητα του χοροδιδασκάλου, του μουσικού, των εμπλεκόμενων στα μουσικοχορευτικά γεγονότα αλλά και σε πολιτιστικούς συλλόγους και φορείς εθνοτοπικού ποντιακού χαρακτήρα, τόσο στην Αττική όσο και εκτός αυτής. Έμφαση δόθηκε στους θεωρούμενους από την τοπική κοινωνία ή ευρύτερα αποδεκτούς ως ‘χορευταράδες’, άνδρες και γυναίκες, καθώς και σε καθηγητές Φυσικής Αγωγής που έχουν καταγωγή από τον Πόντο και που έχουν ασχοληθεί ιδιαίτερα με τους ποντιακούς χορούς. Στους πληροφορητές συγκαταλέγονται όμως και ερευνητές, πόντιοι ή μη, που έχουν ασχοληθεί με τη μουσικοχορευτική παράδοση του Πόντου. Επίσης, στο πρόσωπο αρκετών πληροφορητών συγκαταλέγονταν ταυτόχρονα πολλές από τις παραπάνω ιδιότητες. Οι πληροφορητές καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα ηλικιών από 22 έως 60 ετών. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθεί και το γεγονός ότι πολλοί από τους πληροφορητές παραχώρησαν και προσωπικά τους αρχεία τα οποία αποτέλεσαν μέρος των δευτερογενών πηγών της παρούσας έρευνας. Η επαφή με τους πληροφορητές πραγματοποιήθηκε τόσο κατά τη διάρκεια επιτόπιων ερευνών σε ποντιακούς πληθυσμούς, όσο και κατά τη διάρκεια της επαγγελματικής μουσικής πορείας ως χορευτής και δάσκαλος χορού σε ποικίλες άλλες περιστάσεις.

Όσον αφορά τις χορευτικές περιστάσεις ή άλλα χορευτικά γεγονότα, σε αυτά συγκαταλέγονται τοπικά πανηγύρια, αλλά και γλέντια και μαζώξεις Ποντίων, παραστάσεις ποντικών συλλόγων, φεστιβάλ, σεμινάρια ποντιακών χορών τόσο στην Αττική όσο και σε άλλα μέρη της Ελλάδας. Αναλυτικότερα αυτά περιλαμβάνουν:

α) Μουχαμέτια του Ποντιακού Συλλόγου Σέρρα (2010-2017).

β) Ποντιακά γλέντια όπως αυτά στα ποντιακά κέντρα της Αθήνας «Κορτσόπον» και «Τρυγόνα» (1985 έως 2010), στον Σύλλογο Ποντίων «Αργοναύται – Κομνηνοί» της Καλλιθέας στην Αθήνα (1990 έως 2017), στον Σύλλογο Ποντίων Μεταμόρφωσης (2010, 2011).

γ) Σεμινάρια όπως αυτά με εισηγητές τον κ. Ζουρνατζίδη Νίκο (Λίμνη Πλαστήρα 2006, Καλλιθέα 2010, Πάτρα 2016), τον Θεοδωρίδη Χρήστο (Ηλιούπολη 2017), τον κ. Αποστολίδη Παναγιώτη (Κοζάνη 2017) και

δ) παραστάσεις ποντιακών συλλόγων όπως αυτές στα φεστιβάλ παραδοσιακού χορού του Δήμου Καλλιθέας (1991, 1993, 1996, 1997, 1998), Σύλλογος Ποντίων Σέρρα ή αυτές στο θέατρο ελληνικών χορών «Δόρας Στράτου» (2016) κ.ά.

Οι δευτερογενείς πηγές περιλαμβάνουν προσωπικά αρχεία που παραχωρήθηκαν από τους πληροφορητές Νίκο Ζουρνατζίδη, Χρήστο Θεοδωρίδη, Παναγιώτη Αποστολίδη, Ιωακείμ Καρεπίδη. Επίσης, στις δευτερογενείς πηγές περιλαμβάνεται βιβλιογραφία σχετικά με τη μουσικοχορευτική παράδοση του Πόντου καθώς και υλικό ερευνών όπως αυτό προέκυψε από το αρχείο της Ειδικότητας «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός» της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού καθώς και από το Λαογραφικό Αρχείο της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών όπως και αυτό του Αρχείου του Πόντου (Κουτσογιαννόπουλος, 1929 & 1966; Kilpatrick, 1975; Ζωγράφου, 1989; Καρεπίδης, 2003; Τυροβολά, Καρεπίδης & Κάρδαρης, 2007; Τυροβολά, Κουτσούμπα & Καρεπίδης, 2008; Δεληγιάννη, 2007; Ανθιμοπούλου, 2009; κ.ά.). Τέλος, στις δευτερογενείς πηγές περιλαμβάνεται και υλικό από τηλεοπτικές εκπομπές καθώς και υλικό που είναι διαθέσιμο στο διαδικτυακό κανάλι του YouTube. Στην περίπτωση αυτή καθώς καλύπτονταν όλες οι προϋποθέσεις ορθής χρήσης του υλικού αυτού (Γρατσιούνη, 2015; Gratsiouni, Koutsouba, Venetsanou & Tyronola, 2016), επιλέχθηκαν στοιχεία τα οποία αξιολογήθηκαν ότι συμβάλλουν στην παρούσα μελέτη (Τραυλού, 2010).

Οι πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές παρουσιάζονται αναλυτικά σε πίνακα του παραρτήματος (Πίνακας 8.4) σε αντιστοιχία με τους χορούς του Πόντου. Το υλικό που αφορά στους χορούς του Πόντου αποτελείται από τους εξής χορούς και τις αντίστοιχες κοινότητες ή ευρύτερες περιοχές στις οποίες ανήκουν: *Θήμιγμα*(ν) *α'* (του γάμου), *Ταρατσού σοκακλάρ ή Στενά δρομόπα*, Πάφρα, *Κελ κιτ* (Κακάτση-Αργυρούπολη), *Γέμουρα Ίμερας*, *Γέμουρα* (Κακάτσης-Αργυρούπολη), *Τερς* (Ακ Νταγ Ματέν), *Τρυγόνα* (Ματσούκας) *α'*, *Τρυγόνα* (Ματσούκας) *β'*, *Τρυγόνα* (Τραπεζούντας), *Τρυγόνα Ματσούκας γ'*, *Τυρφών ή Τυφρών* (Πάφρα), *Αγκαλιαστόν* (Γαλιάνα), *Από παν' και κα' ή Αποπάγκαικα* (Ματσούκα), *Καβαζίτας* (Γουρούχ-Κερασούντα), *Οσμάν Αγάς (Κωνσταντίν Σάββας)*, Πάφρα, *Τσοκμέ ή Σαριγούζ τη μαντιλί* (Καρς), *Κοτσαγγέλ(ιν)* (παμποντιακό), *Αρχουλαμάς* (Πάφρα), *Ικιλεμέ*

(Πάφρα), *Εμπρ' οπίσ' ή Κερασούνταϊκον* (Κερασούντα κ.α.), *Κοτσιχτόν Ομάλ* (Αμισός, Κερασούντα), *Τσαραχότ* (Ακ Νταγ Ματέν), *Κιζλάρ καϊτεσί* (*Κοριτσι χορόν*), Πάφρα, *Κόρη κοπέλα* (Γαλίανα), *Τιβ τιβ τιβ τάνα* (Τραπεζούντα), *Πατούλα* (Πάφρα), *Πιπιλομάταινα* (Ανατολικός Πόντος) ή *Πατούλα* (Δυτικός Πόντος), *Σαρί Κουζ* (Παλαΐα Αργυρούπολης), *Σαρί κουζ* (*Ξανθόν κορίτσ'*), Τραπεζούντα, *Σαρί Κουζ* (Αργυρούπολη), *Σαρί Κουζ* (*Ξανθόν Κορίτσ'*) α', Καρς, *Σαρί Κουζ* (*Ξανθόν Κορίτσ'*) β', Καρς, *Σαρί Κουζ* (*Ξανθόν Κορίτσ'*), Καρς (Πρόχωμα Θεσσαλονίκης), *Σαρί κουζ* (*Ξανθόν κορίτσ'*), Χερίανα Αργυρούπολη, *Μουζενίτ'κον ή Κιμισχαναλίδικον* (Αργυρούπολης), *Διπλόν* (Γαλίανα), *Θήμιγμα(ν) ή Θήμισμα(ν) β'* (του γάμου), *Λαφράγκα* (Αμισός-Σαμψούντα), *Τεκ Καϊτέ* (*Μονόν χορόν*), Πάφρα, *Ομάλ Απλόν* (Αργυρούπολη, Τραπεζούντα) ή *Ομάλ Μονόν* (Αργυρούπολη), *Μονόν Διπάτ* (Καρς), *Ομάλ Καρς ή Παϊπούρτ* (Αργυρούπολη), *Τιζ* (Ακ Νταγ Ματέν), *Χαλάι* (Ακ Νταγ Ματέν), *Τικ'* (Ιμερα Αργυρούπολης), *Διπλόν Ομάλ'* (Κιουμούς Ματέν), *Κούσερα* (Ματσούκα), *Τ' από κάθεν κι αν* (Ματσούκα) ή *Τικ' Μονόν* (Τραπεζούντα), *Χυτόν* (Ιμερα), *Τίταρα* (Αργυρούπολη), *Κότσαρι* (Καρς), *Τερς* (Κιουμούς Ματέν), *Εκατήβα σα παζέδες* (Τραπεζούντα), *Κιζλάρ ατλαμασί* (*Θανατί λάγγεμαν*), Πάφρα, *Κουνιχτόν ή Ομάλ Νικόπολης*, *Ούτσαϊ ή Ουτς αλτί* (Νικόπολη), *Τικ'* (*διπλόν*), Πάφρα, *Τικ'* (*διπλόν*), Κιουμούς Ματέν, *Τικ' λαγγευτόν* (Αμισός, Καρς, Κοτύωρα, Σούρμενα, κ.α.), *Τίκι(ν)* (Νικόπολη), *Τικ' Τρομαχτόν* (παμποντιακό), *Τρία τη κότσαρι* (Καρς), *Τούρι* (Καρς), *Σαρί Κουζ'* (*Ξανθόν κορίτσ'*), Πάφρα, *Σαρί κουζ ατλαμασί* (*Ξανθόν κορίτσ' λαγγευτόν*), Πάφρα, *Ανεφορίτ'σσα* (Γαλίανα), *Σερανίτσα* (Χερίανα), *Χεριανίτσα ή Χειριανίτσα* (Αργυρούπολη), *Σερανίτσα* (Καρς), *Σερανίτσα, Τριάρ'* (Σεβάστεια), *Από παν' και κα'* (Ακ Νταγ Ματέν), *Τικ' Διπλόν ή Τικ' 'ς' σο γόνατον* (παμποντιακό), *Τ' απάν και κα* (*τικ' διπλόν*), Κάτω Ματσούκα, *Τικ'* (*διπλόν*), Ακ Νταγ Ματέν, *Τικ'* (Τόνγια), *Έταιρε ή Έτερε* (Τραπεζούντα), *Σερανίτσα* (Χερίανα), *Κιζέλα* (Τραπεζούντα), *Καλόν κορίτσ'* (Ματσούκα), *Παπόρ' ή Εικοσιένα* (Τραπεζούντα), *Σαρί κους ή Γερανός* (Ιμερα), *Τριπάτ'* (Ματσούκα), *Τρυγόνα* (Γουρούχ), *Αρματσούκ ή Έλματσουκ* (Καρς), *Μηλίτσα* (χορός με ευρωπαϊκή προέλευση), *Κοτς* (ανατολικός Πόντος), *Κοτς* (δυτικός Πόντος), *Τριπάτ* (Σεβάστεια ή Καρς?), *Λεσίνα* (Καρς), *Τάμζαρα ή Τάμσαρα* (Νικόπολης), *Ταμζάρα ή Ταμσάρα* (Απες Σεβάστειας), *Τσίπουλ τσίπουλ* (Ακ Νταγ Ματέν), *Γε(ν)τι(γ)ερε ή Γεντί αράτς* (Αργυρούπολη), *Διπάτ' ή Ομάλ* Τραπεζούντας, *Ομάλ Μονόν* (Αργυρούπολη), *Χάλα χάλα* (Κακάτση-Αργυρούπολη), *Τίταρα* (Καρς) & *Διπλόν Κοτς* (Κοτύωρα), *Καρά πουνάρ* (*Μάυρον πεγάδ'*), Πάφρα, *Λέτσι* (χορός που δημιουργήθηκε από τα χορευτικά συγκροτήματα στον ελλαδικό χώρο), *Θήμιγμα(ν) γ'* (του γάμου), *Γιουβαρλαντούμ* (Ακ Νταγ Ματέν), *Αρμενίτ'σσας* (Γαλίανα), *Φόνα* (Αργυρούπολη), *Ομάλι(ν) ή Τσανί μ' Αμάν* (Νικόπολη), *Ντολμέ* (Οφι), *Σαμψόν* (Αμισός-Σαμψούντα), *Μητερίτσα* (Τραπεζούντα, Καρς, χορός με ευρωπαϊκή προέλευση), *Τσουρτούγουζους* (Κιουμούς Ματέν), *Τικ' αργόν* (Ακ Νταγ Ματέν), *Λέτσι* (Οφι), *Κετσέκ* (Νικόπολη, Ματσούκα), *Κόνιαλι* (δυτικός Πόντος), *Μαχαίρια ή Πιτσάκ Οϊνί* (παμποντιακό), *Κόνιαλι ή Καρσιλαμάς* (Ακ Νταγ Ματέν), *Κόνιαλι* (Πάφρα), *Μαντίλια* (Κιουμούς Ματέν).

Επιπρόσθετα, διασταυρώθηκε και συμπληρώθηκε από υλικό δευτερογενών πηγών και συγκεκριμένα από δημοσιευμένο υλικό εθνογραφικών ερευνών και εργασιών άλλων ερευνητών, όπως π.χ. των Κουτσογιαννόπουλου (1966),

Killpatrick (1975, 1980), Ζουρνατζίδη (1988, 1996, 1999, 2003, 2013), Ζωγράφου (1989, 2001), Καρεπίδη (2003), Πραντσιδίδη (2004), Κελεσιδίδη (2005, 2009), Τυροβολά, Καρεπίδη και Κάρδαρη (2007), Ανθιμοπούλου (2009), Παναγή, Κουτσούμπα, Καρφή, και Τυροβολά (2013), Καρφή (2016) κ.ά. (Βλ. αναλυτικά στην ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, σελ. 549-559).

Ωστόσο, το μεγαλύτερο, αξιολογότερο και βασικότερο δευτερογενές υλικό που χρησιμοποιήθηκε στην παρούσα εργασία είναι το υλικό των ερευνών του Νίκου Ζουρνατζίδη (1988, 1996, 2003, 2014). Ιδιαίτερα, το υλικό που κρίθηκε ως απαραίτητο για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας είναι αυτό που περιλαμβάνεται στο τελευταίο ερευνητικό του έργο (2014). Η επιλογή του ερευνητικού έργου του Ζουρνατζίδη δεν είναι τυχαία. Βασίστηκε σε συγκεκριμένα κριτήρια που αφενός αφορούν στην επιλεγείσα περιοχή του Πόντου και τους χορούς του και, αφετέρου, σχετίζονται με την προσωπικότητα και την ερευνητική πορεία του Ζουρνατζίδη. Και αυτό, γιατί ο Ζουρνατζίδης είναι ένας από τους πρωτεργάτες και άρτια γνώστης του ποντιακού χορού στην Ελλάδα και έχει πραγματοποιήσει μακρόχρονες επιτόπιες έρευνες για τον ποντιακό χορό τόσο στην Ελλάδα όσο και στον Πόντο. Άλλωστε, απόρροια αυτής της μακροχρόνιας μελέτης του είναι και το σύγγραμμα *Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου-Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής* (2014), στο οποίο η καταγραφή των κινητότυπων -δηλαδή των αφαιρετικών τύπων που κωδικοποιούν τη χρήση των 'δεικτών στήριξης' σε σχέση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου- των εκατό δέκα (110) χορών του Πόντου πραγματοποιήθηκε από τον υποφαινόμενο και συμπληρώθηκε σε μεταγενέστερη μελέτη του (Καρφής, 2016).

3.1.2.3. Κοινότητες Ηπείρου, Θεσσαλίας, Ρούμελης, Πελοποννήσου και δυτικής Μακεδονίας (τσάμικο)

Η συλλογή των δεδομένων προήλθε από πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές. Οι πρωτογενείς πηγές αφορούν τόσο σε πρόσωπα όσο και σε χορευτικές περιστάσεις και γεγονότα. Ειδικότερα, στους πληροφορητές ανήκουν άτομα με καταγωγή από τις περιοχές που χορεύονται οι μορφές του χορού που ζουν σε αυτές αλλά και εκτός αυτών, και που έχουν την ιδιότητα του χοροδιδασκάλου, του μουσικού, των εμπλεκομένων στα μουσικοχορευτικά γεγονότα αλλά και σε πολιτιστικούς συλλόγους και φορείς τόσο στις περιοχές που χορεύονται οι υπό εξέταση χοροί όσο και εκτός αυτών. Έμφαση δόθηκε στους θεωρούμενους από την τοπική κοινωνία ή ευρύτερα αποδεκτούς ως 'χορευταράδες', άνδρες και γυναίκες, καθώς και σε καθηγητές Φυσικής Αγωγής που έχουν καταγωγή από τις συγκεκριμένες περιοχές και που έχουν ασχοληθεί ιδιαίτερα με τους χορούς των περιοχών τους. Στους πληροφορητές συγκαταλέγονται όμως και ερευνητές, ντόπιοι ή μη, που έχουν ασχοληθεί με τη μουσικοχορευτική παράδοση των συγκεκριμένων περιοχών. Επίσης, στο πρόσωπο αρκετών πληροφορητών συγκαταλέγονταν ταυτόχρονα πολλές από τις παραπάνω ιδιότητες. Οι πληροφορητές καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα ηλικιών από 22 έως 70 ετών. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθεί και το γεγονός ότι πολλοί από τους πληροφορητές παραχώρησαν και προσωπικά τους αρχεία τα οποία αποτέλεσαν μέρος των δευτερογενών πηγών της παρούσας έρευνας. Η επαφή με τους πληροφορητές πραγματοποιήθηκε τόσο κατά τη

διάρκεια επιτόπιων ερευνών στις περιοχές που χορεύονται οι μορφές του τσάμικου χορού που διεξήχθησαν στις συγκεκριμένες φορές σε πολλές επισκέψεις (από το 1990 έως το 2018) στη διάρκεια των οποίων εκτός της συνολικής εικόνας γενικά για τους χορούς αυτών των περιοχών, έμφαση δόθηκε στις περιοχές Ηπείρου, Θεσσαλίας, Ρούμελης, Πελοποννήσου και δυτικής Μακεδονίας, όσο και κατά τη διάρκεια της επαγγελματικής μου πορείας ως χορευτής και δάσκαλος χορού σε ποικίλες άλλες περιστάσεις.

Όσον αφορά τις χορευτικές περιστάσεις ή άλλα χορευτικά γεγονότα, σε αυτά συγκαταλέγονται τοπικά πανηγύρια, αλλά και γλέντια και μαζώξεις ντόπιων στις περιοχές τους, παραστάσεις τοπικών συλλόγων, φεστιβάλ, σεμινάρια των τοπικών χορών των υπό εξέταση περιοχών τόσο στον τόπο τους όσο και σε άλλα μέρη της Ελλάδας και κυρίως στην Αθήνα. Αναλυτικότερα αυτά περιλαμβάνουν: α) πανηγύρια όπως το πανηγύρι στο Δίκαστρο Φθιώτιδας (Αγίου Γεωργίου, Αγίου Σεραφείμ 6 Μαΐου και Προφήτη Ηλία 20 Ιουλίου (σχεδόν κάθε χρόνο), Νεοχώρι Υπάτης (Προφήτη Ηλία, 20 Ιουλίου 2000), το πανηγύρι της Παναγίας 15 Αυγούστου στον Άγιο Γεώργιο Φθιώτιδας (σχεδόν κάθε χρόνο), στη Μεσαία Κάψη Φθιώτιδας του Αγίου Παντελεήμονα (27 Ιουλίου 2000, 2005, 2010), στον Τυμφρηστό Φθιώτιδας του Σωτήρος (6 Αυγούστου 1998, 2000, 2010), στη Γρανίτσα Ευρυτανίας (2000), β) γλέντια από εθνοτοπικούς συλλόγους στα διάφορα κέντρα της Αθήνας «Έλατος», «Αγρίμια», «Κορτσόπον», «Κάστρο» (1998, 2001, 2004) όπως και σε τοπικά γλέντια από φορείς της επαρχίας, γ) εισήγηση του Δημήτρη Κώτσικα στην Ομάδα Ελληνικού Λαϊκού Χορού του Δήμου Καλλιθέας με χορούς της περιοχής Βοΐου Κοζάνης (2000), εισήγηση του Γιώργου Μέτσιου στην Ομάδα Ελληνικού Λαϊκού Χορού του Δήμου Καλλιθέας με χορούς του Μετσόβου (2012), σεμινάρια όπως αυτά με ντόπιους χορευτές από το Μέτσοβο και εισήγηση του Γιώργου Μέτσιου που διοργανώθηκε από τον Απόστολο Σβάνα στην Λίμνη Πλαστήρα (2008), το σεμινάριο χορών της Βοβούσας με εισηγητή τον Χαράλαμπος και Νικόλαος Δήμου (Ιωάννινα, 2015), το σεμινάριο χορών του Πωγωνίου με εισηγητή τον Βαγγέλη Γούσια (Ιωάννινα, 2013), το σεμινάριο χορών της Βοβούσας και της Κόνιτσας με εισηγητή τον Βαγγέλη Γούσια (Αργίριο, 2017), το σεμινάριο χορών της Κόνιτσας με εισηγητή τον Θανάση Μπέα (Καβάλα, 2014), το σεμινάριο του Χορευτικού Ομίλου Τρίπολης με εισηγητές για την Αρκαδία την Χριστίνα Ζαμπαθά και την Αντωνία Λουκά, για τα Ζαγοροχώρια τον Νίκο Καμπέρι, για την ορεινή και πεδινή περιοχή της Καρδίτσας τον Κώστα Δημόπουλο (2015), το σεμινάριο που διοργάνωσε στην Αμαλιάδα ο Σύλλογος με εισηγητή τον Κώστα Τζανέτο, το σεμινάριο της Ακαδημίας Χορού Ελασσόνας με εισηγητές τους Ιωάννη Κόκκινο για την περιοχή της Ελασσόνας και τον Ανδρέα Παππουκίδη με χορούς της περιοχής Βοΐου Κοζάνης (2015), το σεμινάριο του ΚΕΠΕΜ με εισηγητές για την ορεινή και πεδινή περιοχή της Καρδίτσας τον Κώστα Δημόπουλο και για την περιοχή της ορεινής Ναυπακτίας τον Γιώργο Φούντζουλα (2016) και δ) παραστάσεις τοπικών συλλόγων όπως αυτές στα φεστιβάλ παραδοσιακού χορού του Δήμου Καλλιθέας (1991, 1993, 1996, 1997, 1998) ή αυτές στο θέατρο ελληνικών χορών «Δόρας Στράτου» (2016), εκδηλώσεις τοπικών φορέων στην επαρχία κ.ά.

Οι δευτερογενείς πηγές περιλαμβάνουν προσωπικά αρχεία που παραχωρήθηκαν από τους πληροφορητές Ηλία Δήμα, Μαρία Κουτσούμπα, Διονύση Κάρδαρη, Φωτεινή Βενετσιάνου, Νικόλαο Βαβρίτσα, Βασίλειο Σερμπέζη, Κώστα Δημόπουλο, Νίκη Νιώρα, Γεώργιο Φούντζουλα, Γεώργιο Μέτσιο, Ανδρέα Ατζάμπο, Χριστίνα Ζαμπαθά, Ευάγγελο Λαμπρόπουλο, Σπύρο Πουλιάνο, Γιώργο Πολίτη, Αθανάσιο Μπέα, Χρήστο Ματσούκα, Αντωνία Ράπτη, Ανδρέα Παππουκίδη, Δημήτρη Κώτσικα, Σωτήριο Θεοχάρη, Ιωάννη Κόκκινο, Βασίλειο Γαλάνη, Μαρία Ζιάκα, Μιχάλη Πλίτση, Κωνσταντίνο Βαγγελή, Σάκη Σταυρίδη, Κωνσταντίνο Τζαννέτο, Αριστείδη Θεοδωρόπουλο, Μαρία Γκουσδοβά, Γιάννη Βλάνδο, Τέττα Κόλλια, Λάμπρο Κοντοτάσιο, Ευαγγελία Θεοχαροπούλου, Σπύρο Μπασνά, Κώστα Κερασιώτη, Οδυσσέα Καραγιάννη, Νικόλαο Καμπέρη, Γιάννη Τριφύλλη, Ιωάννη Κατσή, Πόπη Δεληγιάνη. Επίσης, στις δευτερογενείς πηγές περιλαμβάνεται βιβλιογραφία σχετικά με τη μουσικοχορευτική παράδοση των περιοχών που χορεύονται οι μορφές του τσάμικου καθώς και υλικό ερευνών όπως αυτό προέκυψε από το αρχείο της Ειδικότητας «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός» της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού καθώς και από το Λαογραφικό Αρχείο της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών όπως και αυτό του ΚΕΠΕΜ, της Ακαδημίας Αθηνών, της ΔΟΛΤ και του CID (Δήμας, 1993, Βαβρίτσα, 2008; Πραντσίδης, 2000; Καρφής, Ζιάκα, 2009;). Τέλος, στις δευτερογενείς πηγές περιλαμβάνεται και υλικό από τηλεοπτικές εκπομπές καθώς και υλικό που είναι διαθέσιμο στο διαδικτυακό κανάλι του YouTube. Στην περίπτωση αυτή καθώς καλύπτονταν όλες οι προϋποθέσεις ορθής χρήσης του υλικού αυτού (Γρατσιούνη, 2015; Gratsiouni, Koutsouba, Venetsanou & Tyronola, 2016), επιλέχθηκαν στοιχεία τα οποία αξιολογήθηκαν ότι συμβάλλουν στην παρούσα μελέτη (Τραυλού, 2010).

Οι πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές παρουσιάζονται αναλυτικά σε πίνακα (Πίνακας 8.1.) σε αντιστοιχία με τις μορφές του χορού τσάμικου. Το πρωτογενές υλικό αποτελείται από τους εξής χορούς και τις αντίστοιχες περιοχές στις οποίες ανήκουν: *Τσάμικο*, περιοχή Ελασσόνας Θεσσαλίας, *Τσάμικος*, Δεσκάτη Γρεβενών, *Σίντας εθεμελιώνανε*, κλειστός Νεοχωρίου Υπάτης, *Κλειστό*, ορεινή περιοχή Ναυπακτίας, *Σαρανταπέντε λεμονιές*, τσάμικο Μετσόβου, *Ξενιτεμένα μου πουλιά* (τσάμικο), Μοσπίνα (Λίγγο) Ιωαννίνων, *τσάμικο*, Συρράκο Ηπείρου, *Στάζουν τα κεραμίδια σου*, τσάμικος (πασχαλιάτικος χορός) Μορφοβούνι Αγράφων, *Λαζόπουλα*, τσάμικο, Πύθιο Ελασσόνας, *τσάμικο*, Μαυρέλι Τρικάλων, *τσάμικο*, Λάβδα Γρεβενών, *τσάμικο*, Σπήλαιο Γρεβενών, *τσάμικο*, βλάχοι Βερμίου, *τσάμικο*, Ξερολίβαδο Βερμίου, *τσάμικο*, Ριζώματα Περίων Ημαθίας, *τσάμικο*, Μοσχοπόταμος, Τόξο, Ελάτη, Καταλώνια, Μηλιά Περίας, *Τσάμικο*, ευρύτερη περιοχή Πελοποννήσου, *Ηρθε καιρός να φύγουμε* (της ξενιτιάς), τσάμικος, Κουτσούφλιανη Τρικάλων, *τσάμικο αργό*, Σαρακατσάνοι Θράκης, *τσάμικο*, ευρύτερη περιοχή Ηπείρου, *τσάμικο (Αρτα, Βλαχοθανάσης, Μάγια)*, Ήπειρος, *τσάμικο* (απλή μορφή), Δυτική Φθιώτιδα & Ευρυτανία, *τσάμικο* (σύνθετη μορφή), Δυτική Φθιώτιδα & Ευρυτανία (άνδρες & γυναίκες), *Νταϊλιάνια*, τσάμικο καμπίσιο περιοχής Καρδίτσας & Τρικάλων, *ανδρικό τσάμικο καμπίσιο*, περιοχή Καρδίτσας & Τρικάλων, *τσάμικο*, Αηδονοχώρι Καρδίτσας, *τσάμικο* (απλή μορφή), περιοχή Αρκαδίας, *τσάμικο* (σύνθετη μορφή), περιοχή Αρκαδίας, *τσάμικο*, ορεινή & πεδινή περιοχή Ναυπακτίας, *τσάμικο*, ημιορεινή περιοχή Δωρίδας (Μαλανδρίνο), *Ξενιτιά*,

Πέρδικα, Φέξε μου φεγγαράκι μου, τσάμικο Κόνιτσας, τσάμικο, Δεσφίνα Φωκίδας (γυναικείο), τσάμικος (Γερόντικος), Σαρακατσάνοι Πίνδου Θεσσαλίας, τσάμικο, περιοχή Γρεβενών, τσάμικο, Λευκοπηγή, Αιανή, Κρόκος, Αγία Παρασκευή κ.λπ. νομού Κοζάνης, τσάμικο, Σαμαρίνα Γρεβενών, τσάμικο, περιοχή Βοΐου Κοζάνης, τσάμικο, Πολυκάστανο Βοΐου Κοζάνης, τσάμικο, Διαλαμπή (Μπαλαμπάνη) Ροδόπης (Σαρακατσάνοι Θράκης), τσάμικο (σταυρωτό γυναικών), Άνω Μεσσηνία (περιοχή Δωρίου), Απάνω στην τριανταφυλλιά, τσάμικο Ζαγοροχωρίων, Γυναίκες που χορεύετε, τσάμικο γυναικών Βοβούσας, τσάμικο Πενταλοφίτικο, Πεντάλοφος Βοΐου & Σιάτιστα Κοζάνης, Μουρίκι (τσάμικο), Βλάστη Κοζάνης, τσάμικο, Αυγερινός Βοΐου Κοζάνης, Εννιά χιλιάδες πρόβατα (ιδιότυπο τσάμικο), Δεσκάτη Γρεβενών, Λεβέντης εροβόλησε (τσάμικο), Μαυρέλι Τρικάλων, τσάμικο, Κύθνος, Νόβαινα (τσάμικο), Κραββαροχώρια Ναυπακτίας.

Μέρος του υλικού αυτού έχει παρουσιαστεί σε επιστημονικά συνέδρια (Καρφής, 2010) και έχει δημοσιευθεί είτε υπό μορφή περίληψης (Καρφής, 2010), είτε ως πλήρες κείμενο (Καρφής, 2016), ενώ στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκε ως προκαταρκτική έρευνα για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας. Το πρωτογενές υλικό διασταυρώθηκε και συμπληρώθηκε από υλικό δευτερογενών πηγών και συγκεκριμένα από δημοσιευμένο υλικό εθνογραφικών μελετών άλλων ερευνητών (Βλ. αναλυτικά στην ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, σελ. 499-559 και στο Παράρτημα).

3.1.2.4. Κοινότητες Μακεδονίας και Θράκης (μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα)

Η συλλογή των δεδομένων προήλθε από πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές. Οι πρωτογενείς πηγές αφορούν τόσο σε πρόσωπα όσο και σε χορευτικές περιστάσεις και γεγονότα. Ειδικότερα, στους πληροφορητές ανήκουν άτομα με καταγωγή από τη Μακεδονία και τη Θράκη που ζουν στις περιοχές αυτές ή κατάγονται από αυτές αλλά και εκτός αυτού, και που έχουν την ιδιότητα του χοροδιδασκάλου, του μουσικού, των εμπλεκόμενων στα μουσικοχορευτικά γεγονότα αλλά και σε πολιτιστικούς συλλόγους και φορείς τόσο στην Μακεδονία και τη Θράκη όσο και εκτός αυτών. Έμφαση δόθηκε στους θεωρούμενους από την τοπική κοινωνία ή ευρύτερα αποδεκτούς ως ‘χορευταράδες’, άνδρες και γυναίκες, καθώς και σε καθηγητές Φυσικής Αγωγής που έχουν καταγωγή από την Μακεδονία και τη Θράκη και που έχουν ασχοληθεί ιδιαίτερα με τους μακεδονικούς και θρακιώτικους χορούς. Στους πληροφορητές συγκαταλέγονται όμως και ερευνητές, Μακεδόνες και Θρακιώτες ή μη, που έχουν ασχοληθεί με τη μουσικοχορευτική παράδοση της Μακεδονίας και της Θράκης. Επίσης, στο πρόσωπο αρκετών πληροφορητών συγκαταλέγονταν ταυτόχρονα πολλές από τις παραπάνω ιδιότητες. Οι πληροφορητές καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα ηλικιών από 22 έως 70 ετών. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθεί και το γεγονός ότι πολλοί από τους πληροφορητές παραχώρησαν και προσωπικά τους αρχεία τα οποία αποτέλεσαν μέρος των δευτερογενών πηγών της παρούσας έρευνας. Η επαφή με τους πληροφορητές πραγματοποιήθηκε τόσο κατά τη διάρκεια επιτόπιων ερευνών στην Μακεδονία και τη Θράκη που διεξήχθησαν στις περιοχές σε πολλές επισκέψεις (από το 1990 έως και το 2018) στη διάρκεια των οποίων εκτός της συνολικής εικόνας γενικά για τους χορούς των συγκεκριμένων περιοχών, έμφαση δόθηκε στις μορφές του χορού

μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα, όσο και κατά τη διάρκεια της επαγγελματικής μου πορείας ως χορευτής και δάσκαλος χορού σε ποικίλες άλλες περιστάσεις.

Όσον αφορά τις χορευτικές περιστάσεις ή άλλα χορευτικά γεγονότα, σε αυτά συγκαταλέγονται τοπικά πανηγύρια, αλλά και γλέντια και μαζώξεις Μακεδόνων και Θρακιωτών, παραστάσεις συλλόγων της Μακεδονίας και της Θράκης, φεστιβάλ, σεμινάρια μακεδονικών και θρακιώτικων χορών τόσο στις συγκεκριμένες περιοχές όσο και σε άλλα μέρη της Ελλάδας και κυρίως στην Αθήνα. Αναλυτικότερα αυτά περιλαμβάνουν:

α) Πανηγύρια, ανταμώματα και γλέντια-εκδηλώσεις τοπικών φορέων στη Μακεδονία και τη Θράκη (1990-2018), γαμήλια γλέντια στην Έδεσσα (1999) και στις Σέρρες (2005).

β) Μακεδονίτικα και θρακιώτικα γλέντια με ντόπιους μουσικούς και ντόπιους χορευτές σε διοργανώσεις του κέντρου «Κορτσόπον» τη δεκαετία του '90. Συνάντηση ντόπιων κοινοτήτων (με ντόπιους μουσικούς και χορευτές) του νομού Σερρών με πρωτοβουλία του Νίκου Κουλιάλη και Στέργιου Βάκουλη στις Σέρρες (2014, 2015, 2016, 2017 & 2018).

γ) Σεμινάρια όπως αυτά με ντόπιους χορευτές από την περιοχή Αλμωπίας του νομού Πέλλας από τους Πέτρο Σέλκο και Γιάννη Γκιώση στο Λουτράκι Αλμωπίας (2000 έως 2017), το σεμινάριο στα μέλη του Λαογραφικού Χορευτικού Ομίλου ΧΟΡΟΠΑΙΔΕΙΑ με χορούς του νομού Πέλλας στο Λουτράκι της Αλμωπίας και με εισηγητές τον Πέτρο Σέλκο και Γιάννη Γκιώση (2016), το σεμινάριο που περιλαμβάνει σε κάθε διοργάνωση και κάθε χρόνο χορούς της Βόρειας Θράκης και διοργανώνονταν παλιότερα από τους Ιωάννη Πραντσίδη και Μπάμπη Μούτσελο και σήμερα από τους Ιωάννη Πραντσίδη, Δήμο Πραντσίδη και Νικόλαο Μούτσελο και εισηγητές τους Ιωάννη Πραντσίδη και Δήμο Πραντσίδη (2014), στην ίδια διοργάνωση σεμινάριο με χορούς από τα Ξηροχώραφα Σερρών (Γκαγκαβούζηδες θρακιώτες) και εισηγητή τον Αλέξανδρο Ομηριάδη (2000, 2004) και θρακιώτικοι χοροί με εισηγητή τον Γεώργιο Ζιώγα (2003, 2011), το σεμινάριο στη διοργάνωση Λαογραφία 2013 στο Μόντρεαλ του Καναδά από τους Ιωάννη και Δήμο Πραντσίδη με χορούς της Βόρειας Θράκης, το σεμινάριο στα μέλη της Ομάδας Ελληνικού Λαϊκού χορού του Δήμου Καλλιθέας με χορούς από το Βαμβακόφυτο Σερρών και εισηγητή τον Νικόλαο Κουλιάλη (2013), το σεμινάριο στα Ρούστικα του Ρεθύμνου με χορούς από το Βαμβακόφυτο Σερρών με εισηγητή τον Νικόλαο Κουλιάλη (1998) και χορούς από την Ορεινή Σερρών με εισηγήτρια την Βασιλική Μπουρβάνη (1998), το σεμινάριο στα μέλη της Ομάδας Ελληνικού Λαϊκού χορού του Δήμου Καλλιθέας με χορούς των πολιτισμικών ομάδων του νομού Έβρου και εισηγητή τον Γεώργιο Ζιώγα (2010) και Βαγγέλη Δημούδη (2011), την παρουσίαση των χορών των Γκαγκαβούζηδων του Έβρου στην Ειδίκευση Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός του ΤΕΦΑΑ Αθηνών από τον Άγγελο Νικολαΐδη (2011), το σεμινάριο στη διοργάνωση Λαογραφία 2017 στο Τορόντο του Καναδά με χορούς της Νέας Βύσσας και εισηγήτρια την Ελένη Φιλιππίδου και χορούς των ντόπιων κοινοτήτων του νομού Δράμας και εισηγητή τον Αλέξανδρο Καρατζόγλου (2017), το σεμινάριο του Λυκείου Ελληνίδων Δράμας με χορούς των ντόπιων κοινοτήτων του νομού Δράμας και εισηγητή τον Δήμο Γκίκα (2012), το σεμινάριο

στις Σέρρες με χορούς των ντόπιων κοινοτήτων του νομού Σερρών με εισηγητή τον Βασίλειο Τερζή και χορούς του νομού Πέλλας με εισηγητή τον Δημήτρη Ιωάννου (2014), το σεμινάριο με χορούς των ντόπιων κοινοτήτων των νομών Δράμας και Σερρών με εισηγητή τον Χρήστο Παπακώστα (2017), το σεμινάριο με χορούς των ντόπιων κοινοτήτων του νομού Σερρών στη Λιβαδειά με εισηγητή τον Ευάγγελο Τσαγανό (2013), το σεμινάριο με χορούς των ντόπιων κοινοτήτων των νομών Δράμας στον Άλιμο με διοργανωτή τον Κώστα Πράσινο και εισήγηση του Κώστα Βλαχογιάννη (2018) και δ) παραστάσεις μακεδονικών και θρακιώτικων συλλόγων όπως αυτές στα φεστιβάλ παραδοσιακού χορού του Δήμου Καλλιθέας (1991, 1993, 1996, 1997, 1998), στο θέατρο ελληνικών χορών «Δόρα Στράτου» (2016) και στη διοργάνωση «ΕΜΜΕΛΕΙΑ» του ίδιου φορέα (2015, 2016, 2017), την παρουσίαση ντόπιων συγκροτημάτων στις διοργανώσεις της ΔΟΛΤ (Λάρισα 1989, 1990, Αθήνα 1991, 1992, Πορταριά 1993, Δράμα 1994, 1995, Ολυμπία 1996), την παρουσίαση ντόπιων συγκροτημάτων στο φεστιβάλ του Ξηροπόταμου Δράμας (2013), παρουσίαση παραστάσεων τοπικών μακεδονικών και θρακιώτικων φορέων κ.ά.

Οι δευτερογενείς πηγές περιλαμβάνουν προσωπικά αρχεία που παραχωρήθηκαν από τους πληροφορητές Πέτρο Σέλκο και Γιάννη Γκιώση, Δημήτρη Ιωάννου, Νικόλαο Κουλιάλη, Αλέξανδρο Ομηριάδη, Ευάγγελο Τσαγανό, Αλέξανδρο Καρατζόγλου, Χρήστο Παπακώστα, Δήμο Γκίκα, Ελένη Φιλιππίδη, Γεώργιο Ζιώγα, Βαγγέλη Δημούδη, Βασίλειο Λάντζο, Ιωάννη Πραντσιδίδη, Δήμο Πραντσιδίδη, Κάκια Λουλούδη, Κώστα Βλαχογιάννη, Στέργιο Βάκουλη. Επίσης, στις δευτερογενείς πηγές περιλαμβάνεται βιβλιογραφία σχετικά με τη μουσικοχορευτική παράδοση της Μακεδονίας και της Θράκης καθώς και υλικό ερευνών όπως αυτό προέκυψε από το αρχείο της Ειδικότητας «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός» της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, του ΚΕΠΕΜ, της ΔΟΛΤ, του CID. Τέλος, στις δευτερογενείς πηγές περιλαμβάνεται και υλικό από τηλεοπτικές εκπομπές καθώς και υλικό που είναι διαθέσιμο στο διαδικτυακό κανάλι του YouTube. Στην περίπτωση αυτή καθώς καλύπτονταν όλες οι προϋποθέσεις ορθής χρήσης του υλικού αυτού (Γρατσιούνη, 2015; Gratsiouni, Koutsouba, Venetsanou & Tyronola, 2016), επιλέχθηκαν στοιχεία τα οποία αξιολογήθηκαν ότι συμβάλλουν στην παρούσα μελέτη (Τραυλού, 2010).

Οι πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές παρουσιάζονται αναλυτικά σε πίνακα (Πίνακας 8.2) σε αντιστοιχία με τις μορφές του χορού Μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα. Το υλικό που έχει συλλεχθεί και αναλύεται και αφορά το χορό μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα αποτελείται από τις εξής μορφές του και τις αντίστοιχες κοινότητες ή ευρύτερες περιοχές που χορεύονται: *Μπαϊντούσκα*, *Φλάμπουρο Σερρών*, *Μπαϊντούσκινο*, *Πρόμαχοι Αριδαίας*, *Μπαϊντούσκα ή Παϊτούσκα*, *Βαμβακόφυτο Σερρών*, *Μισή μπαϊντούσκα*, *Ηράκλεια Σερρών*, *Ροδούλα κόρη*, *παϊτούσκα*, *Ξηροπόταμος Δράμας* (β' τύπος), *Μπαϊντούσκινο*, *Καρυδιά Έδεσσας*, *Μπαϊντούσκινο*, *Όρμα Αριδαίας*, *Παϊτούσκα Δρανόβου* («Κάτω στο ρόδο στο ροϊδονήσι»), *Μοναστηράκι Δράμας*, *Παϊτούσκα* («Ροδούλα κόρη έμορφη»), *Ξηροπόταμος Δράμας*, *Παϊτούσκα* («Κάτω στο ρόδο στο ροϊδονήσι»), *Βόλακας Δράμας*, *Μπαϊντούσκα*, *Ορεινή & Ξηρότοπος Σερρών*, *Μπαϊντούσκα*, *Καβακλί*

Βόρειας Θράκης, *Μπαϊντούσκα*, Μεσήμβρια Βόρειας Θράκης (Μαυροθαλασσίτικη), *Μπαϊντούσκα*, Μπογιαλίκι Βόρειας Θράκης, *Μπαϊντούσκα*, Ασβεστάδες & γενικά Μάρηδες Έβρου, *Μπαϊντούσκα*, Νέα Βύσσα Έβρου, *Μπαϊντούσκα*, Μεταξάδες Έβρου, *Μπαϊντούσκα*, Πεντάλοφος Πετρωτών, *Μπαϊντούσκα*, Χειμώνιο Έβρου (Αρβανίτες), *Μπαϊντούσκα*, Χρυσοχώραφα Σερρών, *Μπουνάρτζια (μπαϊντούσκα)*, Οινόη Έβρου (Γκαγκαβούζηδες), *Μπαϊντούσκα*, Πύργοι Δράμας, *Μπαϊντούσκίνο*, Πρόμαχοι Αλμωπίας, *Σαρακήνα*, Σαρακήνα Αλμωπίας, *Μπαϊντούσκα*, Μελενικίτσι Σερρών, *Μπαϊντούσκα ή Παϊτούσκα*, Πετρούσα Δράμας, *Παϊτούσκα*, Άνω Καμήλα Σερρών, *Μπαϊντούσκα*, Μαργαρίτα Έδεσσας, *Μπαϊντούσκα Μοναστηριώτικη*, Μοναστηριώτες πρόσφυγες Βόρειας Θράκης, *Μπαϊντούσκα Μογιαλικιώτικη*, Μπογιαλίκι Βόρειας Θράκης, *Μπαϊντούσκα*, Σκοτούσσα Σερρών, *Μπαϊντούσκα μαυροθαλασσίτικη*, Βόρεια Θράκη, *Μπαϊντούσκα*, Λουτράκι Αλμωπίας, *Αντικριστή μπαϊντούσκα*, Ορεινή & Ξηρότοπος Σερρών, *Αντικριστή μπαϊντούσκα*, Μοναστηράκι & Ξηροπόταμος Δράμας.

Τέλος, το πρωτογενές υλικό που αφορά στο χορό *μπαϊντούσκα* ή *παϊτούσκα* και οι υπό ανάλυση ποικίλες μορφές του προέρχονται επίσης από προσωπικές επιτόπιες έρευνες με πολλαπλές επισκέψεις μου στις κοινότητες που χορεύεται, από τις αρχές της εκπαιδευτικής και επιστημονικής μου δραστηριότητας (1987 μέχρι σήμερα). Επίσης, μέρος του υλικού αυτού έχει παρουσιαστεί σε επιστημονικά συνέδρια και συμπόσια (Καρφής, 2011) και έχει δημοσιευθεί (Καρφής, 2011), ενώ στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκε ως προκαταρκτική έρευνα για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας.

Το πρωτογενές υλικό διασταυρώθηκε και συμπληρώθηκε από υλικό δευτερογενών πηγών και συγκεκριμένα από δημοσιευμένο υλικό εθνογραφικών μελετών άλλων ερευνητών (Βλ. αναλυτικά στην ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, σελ. 549-559 και στο Παράρτημα), όπως π.χ. Loutzaki (1989), Πραντσιδής (2004), Παπακώστας, Πραντσιδής & Πολλάτου (2006), Βαβρίτσας (2008), Φιλιππίδου (2010), Καρφής, Τυροβολά, Κουτσούμπα & Ζιάκα (2012α, 2012β), Φιλιππίδου, Κουτσούμπα & Τυροβολά (2014) κ.ά.

3.2.1.5. Θεμελιωμένη Θεωρία

Όπως ειπώθηκε στις προηγούμενες σελίδες, μία από τις μεθόδους που χρησιμοποιήθηκαν για την επιλογή του δείγματος και συνεπώς για τη συλλογή των δεδομένων είναι η «θεμελιωμένη θεωρία» (Grounded Theory). Η «θεμελιωμένη θεωρία» (GT) μπορεί να χρησιμοποιηθεί τόσο για τη συλλογή όσο και για την ανάλυση των δεδομένων (Strauss & Corbin, 1997, 1998α; Ιωσηφίδης & Σπυριδάκης, 2006; Ιωσηφίδης, 2008). Ανήκει στις ποιοτικές μεθόδους έρευνας και, όπως σε όλες τις ποιοτικές έρευνες, τα αποτελέσματα που παράγονται δεν προέρχονται από στατιστικές διαδικασίες ή άλλα ποσοτικά μέσα.

Χρησιμοποιείται κυρίως σε ερευνητικά ζητήματα τα οποία δεν έχουν εξερευνηθεί ή βρίσκονται υπό διερεύνηση και δεν έχουν διατυπωθεί συγκεκριμένες θεωρίες «οι οποίες να συσχετίζουν δύο ή περισσότερα φαινόμενα ή μεταβλητές μεταξύ τους, όπως συνηθίζεται στις ποσοτικές μεθόδους» (Ιωσηφίδης &

Σπυριδάκης, 2006:212). Κατ' ουσία, η «θεμελιωμένη θεωρία» (GT) έρχεται να ανακαλύψει αφηρημένα θεωρητικά σχήματα τα οποία εξηγούν ένα κοινωνικό φαινόμενο (Charmaz, 1995), είτε αυτό αφορά στη μορφή (text), είτε στα κοινωνικά συμφραζόμενα (context), είτε και στα δύο (text+context), όπως στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, στη συγκρότηση της δομής του και στην τεχνοτροπία δόμησής του. Η καινοτομία της βρίσκεται στη θεμελίωση της θεωρίας, η οποία κατασκευάζεται από τα δεδομένα, δηλαδή δεν προηγείται αλλά έπεται της εμπειρικής έρευνας (Strauss & Corbin, 1997, 1998a). Στην πραγματικότητα «χτίζεται» όταν ο ερευνητής εισάγει στα αποτελέσματα των παρατηρήσεων του λογικές σχέσεις με σκοπό να συσχετίσει τα δεδομένα του (Ιωσηφίδης & Σπυριδάκης, 2006). Πρόκειται για επαγωγική μέθοδο ποιοτικής έρευνας που επιτρέπει τη συστηματική παραγωγή θεωρίας από τα δεδομένα. Δηλαδή, «*οι θεωρίες είναι 'θεμελιωμένες' σε αυστηρή κοινωνική (εν προκειμένω εθνογραφική) έρευνα και δεν παράγονται αφηρημένα*» (Lacey & Luff, 2001; Ιωσηφίδης, 2006:213).

Βέβαια, το γεγονός ότι δεν υπάρχει εξαρχής θεωρία αλλά κατασκευάζεται προοδευτικά δεν σημαίνει ότι απουσιάζει το θεωρητικό πλαίσιο. Αντίθετα, η «θεμελιωμένη θεωρία» (GT) μου προσέφερε δύο δυνατότητες (Mason, 2003, όπως αναφέρεται στο Ιωσηφίδης & Σπυριδάκης, 2006:213):

- α) αφενός, τη δυνατότητα θεωρητικής ευελιξίας, και,
- β) αφετέρου, την ανάδυση της θεωρίας από τη συλλογή και την ανάλυση των ποιοτικών μου δεδομένων.

Στην προκειμένη περίπτωση, εκείνο που με ενδιέφερε στην παρούσα εργασία ήταν η διατύπωση θεωρίας από τα εμπειρικά μου δεδομένα και όχι η επιβεβαίωση ή η διάψευση ήδη διατυπωμένων θεωριών, όπως για παράδειγμα ξεκινώντας με την «*διατύπωση ερευνητικών ερωτημάτων (research questions), τα οποία συνδέονται άμεσα μεταξύ τους και εξειδικεύουν τον ευρύτερο ερευνητικό στόχο ή καλύτερα αποσκοπούν στην 'λύση' του εκάστοτε νοητικού γρίφου...*» (Mason, 2003, όπως παρατίθεται στο Ιωσηφίδης, 2006:213).

Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφέρω τέσσερα χαρακτηριστικά της «θεμελιωμένης θεωρίας» (GT), τα οποία σύμφωνα με τον Ιωσηφίδη (2008) είναι:

- α) Η απουσία θεωρητικού πλαισίου στη grounded theory είναι σχετική καθώς ο ερευνητής είναι αδύνατο να απαλλαγεί από προηγούμενες θεωρητικές τοποθετήσεις και απόψεις.
- β) Η κατασκευή της θεωρίας αρχίζει με την δημιουργία εννοιολογικών κατηγοριών οι οποίες στη συνέχεια εμπλουτίζονται, ανασχεδιάζονται, αναδιατυπώνονται και συνδυάζονται μεταξύ τους ενώ παράλληλα αλληλεπιδρούν με τα νέα ερευνητικά δεδομένα,
- γ) Οι προϋποθέσεις για να είναι επιτυχημένη η εφαρμογή της grounded theory είναι η επιλογή του κατάλληλου κοινωνικού πλαισίου έρευνας, ο πλούτος και το βάθος των δεδομένων, η μεθοδολογική συνέπεια και ένα τελικό πλαίσιο αξιολόγησης.

δ) Η θεωρία που κατασκευάζεται αφορά την ερμηνεία συγκεκριμένων κοινωνικών πλαισίων, διαδικασιών, φαινομένων και περιπτώσεων... (σελ. 155).

Όπως όλες οι ποιοτικές έρευνες ακολουθούν συγκεκριμένες θεωρητικές πρακτικές στη συλλογή και την ανάλυση των ποιοτικών τους δεδομένων, έτσι και στην περίπτωση της «θεμελιωμένης θεωρίας» (GT) οι στρατηγικές και οι πρακτικές ανάλυσης των δεδομένων οι οποίες έχουν κεντρικό ρόλο σε αυτήν (Ιωσηφίδης, 2008) και τις οποίες ακολούθησα είναι:

- α) η συνεχής σύγκριση των δεδομένων (constant comparison) και
- β) η διαδικασία κωδικοποίησής τους (coding procedures).

Συνεπώς, καθίσταται σαφές ότι η «θεμελιωμένη θεωρία» (GT), υπεισέρχεται και στο κεφάλαιο τόσο της ανάλυσης όσο και της ερμηνείας των δεδομένων εφόσον αυτή εμπεριέχει την κωδικοποίηση καθώς και τη σύγκρισή τους (βλ. αναλυτικά, σελ. 178-181).

Ο πιο ισχυρός λόγος που χρησιμοποίησα τη δειγματοληψία σκοπιμότητας και τη «θεμελιωμένη θεωρία» (GT) ήταν η φύση του υπό μελέτη προβλήματος. Συγκεκριμένα, έκρινα ότι ήταν οι πλέον κατάλληλες μέθοδοι αφενός για να επιλέξω το δείγμα μου και, αφετέρου, για να κατανοήσω καλλίτερα τη φύση του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε συνάρτηση με τις προσωπικές μου εμπειρίες και τη φύση των εμπειριών των πληροφορητών μου με τους οποίους ερχόμουν σε συνεχή επαφή μαζί τους, βγαίνοντας στο πεδίο και αναζητώντας τι σκέπτονται, πως βιώνουν την καθημερινότητά τους, τι χορεύουν, πότε χορεύουν, πως χορεύουν και γιατί χορεύουν. Προς αυτό συνηγόρησε το γεγονός ότι βασικός μου στόχος ήταν η χρήση μίας θεωρίας και ενός θεωρητικού πλαισίου που θα αναδύονταν από τη συλλογή και την επεξεργασία των δεδομένων μου και όχι η χρήση εκ των προτέρων ενός θεωρητικού πλαισίου ή μίας υπόθεσης εργασίας προς επιβεβαίωση ή διάψευση. Με άλλα λόγια, με ενδιέφερε περισσότερο να ακολουθήσω μία μέθοδο, όπου «...η θεωρία αναδεικνύεται από τα δεδομένα, τα οποία συλλέγονται συστηματικά και αναλύονται μέσω της ερευνητικής διαδικασίας...» (Strauss & Corbin, 1998a:8) και όπου η συλλογή των δεδομένων, η ανάλυση και η θεωρία βρίσκονται σε άμεση σχέση η μία με την άλλη. Έτσι, δεν ξεκίνησα την έρευνα έχοντας μια θεωρία ή μια υπόθεση εργασίας στο μυαλό μου αλλά με μια ερευνητική περιοχή την οποία μελέτησα διεξοδικά και μου επέτρεψε να αναδείξω τη θεωρία μου από τα δεδομένα μου (Strauss & Corbin, 1998a).

Επιπρόσθετος λόγος που επέλεξα τη συγκεκριμένη θεωρία είναι ότι μου έδωσε τη δυνατότητα επιλογής του δείγματος κατά τη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας, γεγονός που με βοήθησε καθοριστικά στην έρευνα που πραγματοποίησα. Στο σημείο αυτό πρέπει να τονίσω το γεγονός ότι τα πρώτα στάδια της αναλυτικής δουλειάς με οδήγησαν στο να συλλέξω περισσότερα δεδομένα γύρω από τα θέματα που με απασχολούσαν και είχα επισημάνει μέσα από τη βιωματική μου εμπειρία και την εμπειρική παρατήρηση¹⁴ ή τις ερωτήσεις που προέκυπταν όσο προχωρούσε η έρευνα. Ωστόσο, αυτό το οποίο μου κέντρισε ιδιαίτερα το ενδιαφέρον ήταν το γεγονός ότι οι πληροφορητές μου -παρά τον τεράστιο πλούτο των αφηγήσεών τους- δεν είχαν συνειδητοποιήσει σε καμία

περίπτωση αυτό το οποίο διαπίστωνα προοδευτικά από τα στάδια της έρευνάς μου σχετικά με τα κοινά δομικά σχήματα που συναντώνται σε όλη την έκταση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, την τεχνοτροπία δόμησής του καθώς και τη διαδικασία δημιουργίας του. Για αυτούς, ήταν και παρέμεναν έννοιες ‘μυστηριώδεις’, για τις οποίες είτε αδιαφορούσαν, είτε παρέπεμπαν στο «...έτσι τα βρήκαμε...», ή «...τί σημαίνει αυτό...» ή «...τί ψάχνεις τώρα...». Για όλους αυτούς, οι χορευτικές μορφές ταυτολογούνταν απόλυτα με την ευρεία έννοια ‘χορός’, δηλαδή είτε για αυτό που βίωναν στο πλαίσιο της τοπικής τους παράδοσης και συμμετείχαν ενεργά σε αυτήν απλώς ‘χορεύοντας’, είτε δίδασκαν παραδοσιακό χορό στο πλαίσιο πολιτιστικών συλλόγων, τοπικής αυτοδιοίκησης, σχολείων, κ.λπ.

Έτσι, ακολούθησα τα νήματα που βρήκα μέσα από τα δεδομένα μου ‘χτίζοντας’ την έρευνά μου, καθώς αυτή ξεδιπλώνονταν προοδευτικά, διαμορφώνοντας και αλλάζοντας τη συλλογή δεδομένων προκειμένου να αντλήσω το πιο ενδιαφέρον και σχετικό υλικό.

Τέλος, ήταν ακόμη ένας λόγος που συνδέεται με την πορεία της συγκεκριμένης ερευνητικής μου διαδικασίας. Η θεωρία που αναδύθηκε από τα δεδομένα μου, έμοιασε «...να βρίσκεται πιο κοντά στην πραγματικότητα από τις θεωρίες που έχουν ως βάση μια σειρά ιδεών βασισμένων σε εμπειρίες ή σε προβληματισμούς...» (Strauss & Corbin, 1998a:11). Αυτό συνέβη, γιατί μου πρόσφερε διορατικότητα, ενίσχυσε την κατανόηση του υπό μελέτη φαινομένου και μου παρείχε έναν οδηγό για δράση (ό.π.). Μολονότι το κυριότερο συστατικό της συγκεκριμένης μεθόδου είναι η ανάδυση της θεωρίας από τα δεδομένα, εντούτοις σε καμία περίπτωση αυτό δεν συνέστησε αυτοσκοπό από την πλευρά μου. Ωστόσο, από την άλλη πλευρά, δεν πρέπει να λησμονάμε ότι ένα από τα βασικά της στοιχεία αποτελεί η δημιουργικότητα και η δημιουργική σκέψη (Strauss & Corbin, 1998a), γεγονός που τις περισσότερες φορές οδηγεί από μόνο του στην ανάπτυξη μιας καινοτόμου θεωρίας. Πολύ περισσότερο εφόσον, όπως αναφέρει ο Patton (1990), «...η ποιοτική ανάλυση και αξιολόγηση απαιτεί κριτική και δημιουργική σκέψη -την επιστήμη και την τέχνη της ανάλυσης μαζί...» (σελ. 38). Αυτό προϋποθέτει μία σειρά από προσωπικές θέσεις, αντιλήψεις και αντιμετώπισεις του ελληνικού παραδοσιακού χορού και του τρόπου προσέγγισης και μελέτης του με βασικότερες (πρβλ. Strauss & Corbin, 1998a:13):

- α) Την ανοιχτότητα σε πολλαπλές δυνατότητες.
- β) Την εξερεύνηση πολλαπλών δυνατοτήτων πριν την επιλογή της μιας.
- γ) Τη χρήση κυκλικών τύπων σκέψης γύρω από ένα θέμα και όχι μόνο γραμμικών ή να γυρίζεις πίσω και ξανά μπροστά ώστε να βρεις μια νέα προοπτική.
- δ) Την εύρεση των αποκλιόντων τρόπων σκέψης για να δεις μια νέα προοπτική.
- ε) Την εμπιστοσύνη στη διαδικασία.

Με βάση τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι, προσφέροντας μια ομάδα συστηματικών διαδικασιών, ο ερευνητής καθίσταται ικανός να γεννήσει ιδέες που μπορεί αργότερα να επαληθευτούν μέσα από τις παραδοσιακές λογικο-παραγωγικές μεθόδους (Charmaz, 1995). Άλλωστε, όπως ισχυρίζονται οι Glaser &

Strauss ([1967]2006), οι μελέτες ή έρευνες που βασίζονται σε αυτήν ξεχωρίζουν ιδιαίτερα επειδή:

- α) Αναλύουν βασικές (γενετικές) διαδικασίες στα δεδομένα τους.
- β) Αναλύουν ένα σημαντικό πεδίο ή πρόβλημα.
- γ) Δίνουν νόημα στην ανθρώπινη γνώση και συμπεριφορά.
- δ) Παρέχουν ευέλικτες, και παρόλα αυτά διαρκείς, αναλύσεις, που άλλοι ερευνητές μπορούν να επεξεργαστούν ή να εκσυγχρονίσουν.
- ε) Προσφέρουν χρήσιμες στρατηγικές για να ξανασκεφτούν οι ερευνητές τις ερευνητικές τους μεθόδους.
- στ) Έχουν δυνατότητες για μεγαλύτερη ικανότητα γενίκευσης (για παράδειγμα, όταν διεξάγονται σε πολλαπλά πλαίσια) απ' ό,τι άλλες ποιοτικές δουλειές.

Στο σημείο αυτό τίθεται ένα ερώτημα. Αποτελούν οι περισσότερες έρευνες «θεμελιωμένης θεωρίας» πραγματικά θεωρία; Η απάντηση είναι ότι οι περισσότεροι ερευνητές «θεμελιωμένης θεωρίας», όπως ο υποφαινόμενος, έχουν ως στόχο την ανάπτυξη πλούσιων εννοιολογικών και πρακτικών αναλύσεων της ζωντανής εμπειρίας και των κοινωνικών φαινομένων και κόσμων που ερευνούν, καθώς και την κατανόηση των 'μυστηρίων' που παρουσιάζουν, αντί να σκοπεύουν να δημιουργήσουν αυθύπαρκτη ή επίσημη θεωρία (Charmaz, 1995, 2000). Εάν αυτό καταστεί στην πορεία και μετά την ολοκλήρωση της έρευνας, θα φανεί στο μέλλον, από το εάν και σε ποιο βαθμό θα χρησιμοποιήσουν μελλοντικοί ερευνητές το ήδη υπάρχον θεωρητικό και αναλυτικό μοντέλο, ως κατάλληλο -βοηθητικό ή αυτούσιο, αναθεωρημένο ή αναπροσαρμοσμένο- για τις ανάγκες της ανάλυσης και επεξεργασίας των δικών τους δεδομένων. Έτσι, πάρα το γεγονός ότι η «θεμελιωμένη θεωρία» πρεσβεύει την ανάδυση της θεωρίας από τα δεδομένα, εντούτοις, είναι απαραίτητο να υπάρχει μια σειρά εννοιών και αναλυτικών εργαλείων που θα μας επιτρέψει να πλαισιώσουμε τα δεδομένα και να κατανοήσουμε τι θέλουν να μας πουν οι πληροφορητές. Φυσικά αυτές οι έννοιες προήλθαν κατά την ανάλυση των συνεντεύξεων και δεν επιλέχτηκαν εκ των προτέρων. Με αντίστοιχο τρόπο διαμορφώθηκαν και οι ταξινομικές κατηγορίες, οι οποίες προέκυψαν μετά την ανάλυση, την κωδικοποίηση και τη σύγκριση του υλικού.

Όπως διαπιστώθηκε στην πορεία της έρευνας, για την ανάλυση και την ερμηνεία των δεδομένων χρειάστηκαν μία σειρά από έννοιες-κλειδιά, θεωρίες, μέθοδοι και τεχνικές ανάλυσης, οι οποίες αφορούν σε καθαυτό το χορό και συνέβαλαν στην κατανόηση των λεγομένων των πληροφορητών, στην κατανόηση της δομής των χορευτικών μορφών, στην τεχνοτροπία δόμησής τους και κατ' επέκταση στην επεξεργασία των δεδομένων μου.

Συγκεκριμένα, χρησιμοποίησα ένα σύνολο από επαγωγικές στρατηγικές και μεθόδους για την ανάλυση των δεδομένων. Αυτό σημαίνει, ότι σημείο αφετηρίας μου υπήρξαν μεν μεμονωμένες περιπτώσεις, προσωπικά συμβάντα, βιωματικές εμπειρίες δικές μου ή των πληροφορητών μου και μεμονωμένες χορευτικές μορφές από διάφορες ελλαδικές περιοχές. Αλλά, προοδευτικά, όσο προχωρούσε η έρευνα,

ανέπτυξα πιο αφηρημένες εννοιολογικές και ταξινομικές κατηγορίες και υποκατηγορίες, για να αναλύσω, να συνθέσω, να εξηγήσω και να κατανοήσω τα δεδομένα μου, αλλά και συγκρίνοντάς τα να αναγνωρίσω τα σχήματα (patterns) σχέσεων μέσα σε αυτά. Βασικός παράγοντας σε όλη αυτή τη διαδικασία υπήρξε το γεγονός ότι οι αναλυτικές και ταξινομικές κατηγορίες και υποκατηγορίες προέκυψαν από τα ίδια τα δεδομένα μου και όχι από προκατασκευασμένες έννοιες ή υποθέσεις. Για αυτό το λόγο ο σκοπός της έρευνας, η σημασία της και τα ερευνητικά ερωτήματα τέθηκαν μετά τη συλλογή και την επεξεργασία του υλικού μου.

Τέλος, θέλω να τονίσω ότι συμβαίνει σε πολλές περιπτώσεις της «θεμελιωμένης θεωρίας», η ανάδειξη -μέσω των χρησιμοποιούμενων μεθόδων και τεχνικών ανάλυσης- μιας καινοτόμου θεωρίας από τη χρήση και επεξεργασία του ίδιου του υλικού, αλλά και η πιθανότητα επανάληψης και χρήσης μιας ήδη διατυπωμένης και αναδεδειγμένης θεωρίας όπως αυτή έχει προκύψει από την ανάπτυξη διαμορφωμένων αναλυτικών κατηγοριών προηγούμενων ερευνών (Glaser, 1992; Charmaz, 1995, 2000; Strauss & Corbin, 1997, 1998a, 1998, Glaser & Strauss, 1998), που άλλοι ερευνητές μπορούν να επεξεργαστούν ή να εκσυγχρονίσουν (Glaser, 1992; Strauss, 1998; Glaser & Strauss, [1967]2006). Πολύ περισσότερο, όπως επισημαίνει ο Ιωσηφίδης (2008), που «η απουσία θεωρητικού πλαισίου είναι σχετική καθώς ο ερευνητής είναι αδύνατο να απαλλαγεί από προηγούμενες θεωρητικές τοποθετήσεις και απόψεις» (σελ.155).

Έτσι, και στην προκειμένη περίπτωση, χρειάστηκε να χρησιμοποιηθεί ένα ήδη διαμορφωμένο θεωρητικό και αναλυτικό μοντέλο που αφορά στην ανάλυση και κωδικοποίηση της δομής και μορφής των χορών όπως έχει προταθεί και εφαρμοστεί στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού (Τυροβολά, 1994, 2001; Τυροβόλα, 2008). Άλλωστε, το να δανείζεται, να χρησιμοποιεί, να προσαρμόζει ή να ανακατασκευάζει ο ερευνητής -όπως στην προκειμένη περίπτωση ο υποφαινόμενος- ένα αναλυτικό μοντέλο σε νέα κοινωνικά και χορευτικά δεδομένα και νέες δομο-μορφολογικές αναλυτικές διαδικασίες αναδεικνύει νέα σημαντικά αποτελέσματα που προκύπτουν από τη δική του συλλογή και επεξεργασία των δεδομένων (πρβλ. Glaser & Strauss, [1967]2006). Δεδομένα, που είναι ικανά να ανατρέψουν ισχύουσες προκαταλήψεις, στεγανά και μύθους σχετικά με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό, αλλά και να βοηθήσουν στην κατανόηση των 'μυστηρίων'/'ταμπού' που διακονίζονται για αυτόν στις αντιλήψεις των ανθρώπων, πολλές φορές από την άγνοια ή την άρνησή τους να δεχθούν το καινοτόμο και μη συμβατικό.

Στη συνέχεια θα αναφερθώ διεξοδικά στις έννοιες, τις θεωρίες, τις μεθόδους και τις τεχνικές ανάλυσης που αφορούν σε καθαυτό το χορό και τις οποίες χρησιμοποίησα τόσο για την ανάλυση και την ταξινόμηση των δεδομένων όσο και για τη σύγκριση και την ερμηνεία τους, και που μου επέτρεψαν να αναπλαισιώσω τα δεδομένα της προκαταρκτικής έρευνας και να ολοκληρώσω τη μελέτη μου.

3.2. Ανάλυση των δεδομένων

Η ανάλυση είναι η πράξη της κατάταξης μίας παρατήρησης ή θεωρίας σε απλούστερες έννοιες με σκοπό την κατανόησή της. Η ανάλυση έχει ζωτική σημασία τόσο στην επιστήμη όσο και σε κάθε ορθολογικό εγχείρημα. Για παράδειγμα, θα ήταν αδύνατο να περιγράψουμε μαθηματικά την κίνηση ενός βλήματος, χωρίς να διαχωρίσουμε τη δύναμη της βαρύτητας, τη γωνία προβολής και την αρχική ταχύτητα. Μόνο μετά την ανάλυση είναι δυνατό να διατυπώσουμε μία κατάλληλη θεωρία της κίνησης. Αντίστοιχα, στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, θα ήταν αδύνατο να περιγράψουμε μορφολογικά τη χορευτική μορφή χωρίς να διαχωρίσουμε τη δομή του χορού, όπως π.χ. τα συστατικά του στοιχείου, τα δομικά του επίπεδα, τα δομικά επίπεδα του χορού σε σχέση με τα δομικά επίπεδα της μουσικής που τον συνοδεύει, τον τρόπο εναλλαγής των 'δεικτών στήριξης', κ.ά. από την επιφανειακή εξωτερική μορφή. Μόνο μετά την ανάλυση είναι δυνατό να διατυπώσουμε μία κατάλληλη θεωρία για τη χορευτική μορφή, εφόσον:

Ο σωστός ορισμός της μορφής απαιτεί την ανάλυση της δομής του χορού μέχρι και τα μικρότερα συνθετικά του στοιχεία και τα διάφορα μέρη του. Αυτό συμβαίνει, γιατί η μορφή καθορίζεται σωστά μόνο αφού προηγουμένως έχει προσδιοριστεί με μία 'εις βάθος' ανάλυση το είδος και ο τρόπος οργάνωσης αυτών των στοιχείων (Τυροβολά, 1994:35; βλ. επίσης 2001:46).

Γιατί όπως θα δειχθεί παρακάτω, ένας παράγοντας είναι συχνά αρκετός για να επηρεάσει τη μορφή (I.F.M.C., 1974; Τυροβολά, 1994, 2001), είτε χωρίς αλλαγή των σταθερών ιδιοτήτων της δομής (ετερομορφίες), είτε με αλλαγή των σταθερών ιδιοτήτων της μορφής (παραλλαγές και μεταπλάσεις).

Τέλος, κρίνεται απαραίτητο να τονιστεί ότι κάθε ανάλυση που ακολουθεί επιστημονικά κριτήρια έχει ως στόχο την τεκμηρίωση του τιθέμενου σκοπού της εργασίας και των ερευνητικών ερωτημάτων. Έτσι, και στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, η ακολουθούμενη αναλυτική πρακτική δεν συνιστά έναν «οδηγό» για να ανακαλύψουμε νέες επιστημονικές θεωρίες, αλλά συνιστά κυρίως μια αναζήτηση της εσωτερικής λογικής μιας συνεχούς διαδικασίας διαδοχικών ανακαλύψεων που συνιστούν την επιστημονική εξέλιξη του συγκεκριμένου αντικειμένου και συμβάλλουν στην ανάπτυξη της επιστημονικής γνώσης για τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Συνεπώς, με βάση το ζητούμενο της παρούσας έρευνας, για την ανάλυση των δεδομένων ακολουθήθηκε η παρακάτω αναλυτική διαδικασία:

α) Για τη σημειογραφία των χορών 'στα δύο' και 'στα τρία' -των δύο βασικών δομικών μου σχημάτων- χρησιμοποιήθηκε το σύστημα σημειογραφίας του Laban, το οποίο έχοντας ως επίκεντρο το βασικό συστατικό στοιχείο του χορού, το στοιχείο της κίνησης (σε συνάρτηση με το χώρο και το χρόνο), μπορεί να περιγράψει, να αναλύσει και να αποτυπώσει στο χαρτί οποιαδήποτε μορφή κίνησης ανεξάρτητα από το είδος του χορού σε συμβολική μορφή και αφαιρετική διαδικασία (Κουτσούμπα, 2005).

β) Για την ανάλυση της δομής και μορφής των χορών υιοθετήθηκε η δομική-μορφολογική μέθοδος, ενώ για την κωδικοποίηση της δομής και μορφής τους υιοθετήθηκε η τυπολογία και η δομικο-τυπολογική μέθοδος, έτσι όπως έχουν

προταθεί και εφαρμοστεί στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού από την Τυροβολά (1994, 2001, 2009, 2010β, 2013; Tyronola, 2008). Η δομική-μορφολογική μέθοδος εξετάζει, αναλύει, μελετά και -μέσω της συγκριτικής μεθόδου- συγκρίνει τις μικρότερες δομικές μονάδες του χορού που είναι τα κινητικά στοιχεία ως προς την υφή τους, τα χαρακτηριστικά τους και τις δυνατότητες συνδυασμού που έχουν για να συγκροτήσουν μεγαλύτερες μονάδες του χορού, τα κινητικά μοτίβα. Ασχολείται με τη δομή και τη μορφή των κινητικών μοτίβων καθώς και με τη σύνθεση, παραγωγή και αναπαραγωγή τους στο πλαίσιο της χορευτικής φράσης καθώς και των υπολοίπων δομικών επιπέδων του χορού.

Ειδικότερα, όσον αφορά τη *δομική-μορφολογική μέθοδο*, σύμφωνα με την Τυροβολά (1994:26-27; βλ. και 2001:38; Tyronola, 2008:56), αυτή συνιστά μία:

Αναλυτική πρακτική, η οποία με βάση τις έννοιες δομής¹⁵ και μορφής, προσεγγίζει το πρόβλημα ανάλυσης της δομής και μορφής του χορού σε σχέση με τη δομή της μουσικής συνοδείας και τα άλλα κινησιολογικά και μορφο-συντακτικά συστατικά στοιχεία του, προσφέροντας μία ‘γραμματική’ του χορού, δηλαδή αναδεικνύοντας τους ιδιαίτερους κανόνες βάσει των οποίων συνδυάζονται αυτά τα στοιχεία. Η ‘γραμματική’ του χορού εμφανίζεται αφαιρετικά μέσω δομικών τύπων, οι οποίοι συγκροτούνται σε σχέση με τα δομικά επίπεδα της μουσικής που συνοδεύει το χορό και αναπαριστούν το βασικό ‘μηχανισμό’ της χορογραφικής σύνθεσης...

Η μεθοδολογική αυτή πρακτική είναι σε πλήρη εφαρμογή στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού καθώς σε αυτό το είδος χορού, μουσική και κίνηση βρίσκονται σε άμεση ‘συνομιλία’.

Η δομική-μορφολογική μέθοδος, έτσι όπως έχει προταθεί και εφαρμοστεί στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού από την Τυροβολά (1994, 2001, 2010β, 2013α, Tyronola, 2008), αναφέρεται «σε μία ενοποιημένη μέθοδο ανάλυσης της χορευτικής μορφής που δανείζεται στοιχεία από τις μεθόδους ανάλυσης των:

1) Martin και Pesonár (1961, 1963) ως προς δύο παραμέτρους:

α) την εκ των έσω ανάλυση (δομή) της μορφής του χορού σε σχέση με τη μουσική συνοδεία και τα άλλα συστατικά του στοιχεία, και,

β) τη χρήση του όρου ‘δείκτης στήριξης’ (‘support index’), ο οποίος προσδιορίζει τον τύπο του κινητικού μοτίβου και, ευρύτερα, τον τύπο της χορευτικής φράσης. Σύμφωνα με τους Martin και Pesonár (1963), η δομή ενός κινητικού μοτίβου συντίθεται από τις δυνατότητες των ‘δεικτών στήριξης’ (κάτω άκρων) που σχετίζονται με τον καταμερισμό του βάρους του σώματος και τους συνδυασμούς τους σε συνάρτηση με το ρυθμό και τις χρονικές διάρκειες. Οι δυνατότητες αυτές είναι:

- i. Η στήριξη με το βάρος του σώματος και στους δύο δείκτες (δ:α).
- ii. Η μετακίνηση από το έναν δείκτη στον άλλο με την αντίστοιχη μεταφορά του βάρους του σώματος (δ+α).
- iii. Η στήριξη-παραμονή στον ένα δείκτη με το βάρος του σώματος και ταυτόχρονη άρση του άλλου δείκτη και το αντίθετο [(δ)α:] ή [(α)δ:].

- 2) Της χορολογικής ομάδας του I.F.M.C. (1974), ως προς την ορολογία, τη σχέση μεταξύ των δομικών επιπέδων χορού και μουσικής και τα μοντέλα της χορευτικής φόρμας.
- 3) Της Adshead και της ερευνητικής της ομάδας (1982, [1988]2007), ως προς την περιγραφή και τον τρόπο ταξινόμησης των συστατικών στοιχείων του χορού καθώς και την αναγνώριση της χορευτικής μορφής.¹⁶

Πρόκειται για μεθοδολογία που απαρτίζεται από ένα σύνολο τεχνικών και μεθόδων ανάλυσης (βλ. παραπάνω 1, 2 και 3), μέσω των οποίων κατανοείται η δομή, το ύφος και, κατ' επέκταση, η μορφή του χορού και ακολουθεί τέσσερα στάδια ανάλυσης (Τυροβολά (1994, 2001, 2010β, 2013α):

- i. Τη σημειογραφία των χορών 'στα δύο' και 'στα τρία' με το σύστημα Laban (Labanotation).
- ii. Την ταξινόμηση και περιγραφή των συστατικών στοιχείων των υπό μελέτη χορών.
- iii. Την ανάλυση της κίνησης και της χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας των χορών σε σχέση με τη μουσική συνοδεία και τα συστατικά τους στοιχεία.
- vi. Την αναγνώριση της χορευτικής μορφής των υπό ανάλυση χορών με βάση:
 - α) Τις σχέσεις των συστατικών στοιχείων.
 - β) Τις σχέσεις των συστατικών στοιχείων σε μία δεδομένη χρονική στιγμή.
 - γ) Τις σχέσεις των συστατικών στοιχείων στη ροή του χρόνου.
 - δ) Τις σχέσεις των συστατικών στοιχείων ανάμεσα σε μία χρονική στιγμή και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού.

3.2.1. Ανάλυση χορού και μουσικής

Η ανάλυση αφορά σε δύο παραμέτρους όπως αυτές έχουν προταθεί από τους Martin και Pesonár (1961, 1963) και τη χορολογική ομάδα του I.F.M.C. (1974) και έχουν χρησιμοποιηθεί στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία (Τυροβολά, 1994, 2001, 2010β, 2013α).

α) Στα δομικά επίπεδα του χορού, δηλαδή στις μικρότερες και μεγαλύτερες συνθετικές μονάδες του χορού που είναι το κινητικό στοιχείο, το κύτταρο, το κινητικό μοτίβο, η χορευτική φράση, το χορευτικό τμήμα, το χορευτικό μέρος και η χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού.

β) Τα δομικά επίπεδα του χορού εξετάζονται σε σχέση με τα δομικά επίπεδα της μουσικής συνοδείας ή του τραγουδιού και το ρυθμό σε παράλληλη αναφορά με την έκταση/εξέλιξη των δομικών επιπέδων χορού και μουσικής, την αλληλουχία, την αντιστοιχία ή την αναντιστοιχία τους.

Πίνακας 3.1: Τα δομικά επίπεδα χορού και μουσικής

ΔΟΜΙΚΑ ΕΠΙΠΕΔΑ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ	ΔΟΜΙΚΑ ΕΠΙΠΕΔΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
- κινητικό στοιχείο	- φθόγγος
- κύτταρο	- μέρος του μέτρου
- κινητικό μοτίβο	- μουσικό μέτρο
- χορευτική φράση	- μουσική/μελωδική φράση
- χορευτικό τμήμα	- μουσικό/μελωδικό τμήμα
- χορευτικό μέρος	- μουσικό/μελωδικό μέρος
- χορογραφία του χορού	- μελωδία

➤ Σχέσεις δομικών επιπέδων χορού και μουσικής

Οι σχέσεις αυτές διαμορφώνονται από διαφορετικούς πιθανούς συνδυασμούς και συμπτώσεις των δομικών επιπέδων του χορού με αυτών της μουσικής συνοδείας και βασίζονται: α) στην έκταση των δομικών επιπέδων μουσικής και χορού, β) στην αλληλουχία των δομικών επιπέδων μουσικής και χορού και γ) στην αντιστοιχία των δομικών επιπέδων μουσικής και χορού (Τυροβολά, 1994, 2001, 2010β, 2013α). Αναλυτικότερα:

α) Έκταση των δομικών επιπέδων μουσικής και χορού

Αντιστοιχία: Όταν παρατηρείται πλήρης αντιστοιχία μεταξύ των μουσικών και χορευτικών δομικών επιπέδων, παρατηρείται ανάλογη αντιστοιχία στα όρια της χορογραφικής με τη μουσική σύνθεση (μελωδία). Στις περιπτώσεις των χορών οι οποίοι δομούνται βάσει της αρχής της ομαδοποίησης, όταν υπάρχει πλήρης αντιστοιχία μεταξύ των μερών της φόρμας της μουσικής και του χορού, οι μουσικές πτώσεις (καταλήξεις) αντιστοιχούν στο χορό σε παρόμοια όρια. Στην περίπτωση των χορών που δομούνται με βάση την αρχή της συνδετικότητας, όπως π.χ. ο χορός 'στα τρία', ο χορός στα δύο, κ.ά., οι μουσικές πτώσεις είναι καθοριστικές για την ανάλυση της χορευτικής δομής.

Αναντιστοιχία: Όταν η χορογραφική ενότητα αποτελείται από λιγότερα ή περισσότερα δομικά επίπεδα από τα αντίστοιχα μουσικά, η μουσική και ο χορός δεν αντιστοιχούν στα μεγαλύτερα δομικά επίπεδα, παρά το γεγονός ότι τα μικρότερα χορευτικά και μουσικά επίπεδα συμπίπτουν στο δομικό επίπεδο των κινητικών/ρυθμικών μοτίβων.

β) Αλληλουχία των δομικών επιπέδων μουσικής και χορού

Οι παρακάτω περιπτώσεις αφορούν τις αλληλουχίες των μουσικών και χορευτικών δομικών επιπέδων ανεξάρτητα ή σε συνδυασμό μεταξύ τους:

- Χοροί των οποίων τα μουσικά και χορευτικά δομικά επίπεδα δεν φανερώνουν καθορισμένη αλληλουχία.

- Χοροί των οποίων τα μουσικά και χορευτικά δομικά επίπεδα φανερώνουν καθορισμένη αλληλουχία.
- Χοροί στους οποίους παρατηρείται ελεύθερη μουσική αλληλουχία και καθορισμένη χορευτική αλληλουχία (χοροί που συνοδεύονται μόνο με τραγούδι).
- Χοροί στους οποίους παρατηρείται καθορισμένη μουσική αλληλουχία και ελεύθερη χορευτική αλληλουχία.

γ) Αντιστοιχία των δομικών επιπέδων μουσικής και χορού.

Στην αντιστοιχία των μερών της μουσικής και χορευτικής φόρμας παρατηρούνται οι παρακάτω δυνατότητες:

- Αντιστοιχία και αναντιστοιχία (βλ. ο.π.).
- Ίδιας έκτασης μουσικά και χορευτικά μέρη τα οποία δεν αρχίζουν ταυτόχρονα με αποτέλεσμα να μη συμπίπτουν μεταξύ τους.

➤ Αναγνώριση της χορευτικής μορφής

Μολονότι οι δυνατότητες ανάλυσης της χορευτικής μορφής είναι απεριόριστες (Adshead et al., [1988]2007), ωστόσο μπορούν να απλοποιηθούν και να γενικευθούν επιγραμματικά κάτω από τις ακόλουθες κατηγορίες λαμβάνοντας υπόψη την κίνηση σε συνάρτηση με το χώρο και το χρόνο καθώς και τα άλλα συστατικά στοιχεία του χορού, σε σχέση με τα δομικά επίπεδα της μουσικής που τον συνοδεύει (Τυροβολά, 1994:52-54; βλ. και 2001, 2010β, 2013α). Οι κατηγορίες αυτές είναι:

- α) Οι σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων του χορού.
- β) Οι σχέσεις των συστατικών στοιχείων σε μία στιγμή στο χρόνο.
- γ) Οι σχέσεις των συστατικών στοιχείων στη ροή του χρόνου.
- δ) Οι σχέσεις των συστατικών στοιχείων σε μία συγκεκριμένη στιγμή στο χρόνο και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού.
- ε) Πρωτεύουσες/δευτερεύουσες επικουρικές σχέσεις.

Στην παρούσα εργασία, η αναγνώριση της χορευτικής μορφής συνιστά μία από τις βασικές παραμέτρους στην ανάλυση των χορών με βάση τον τιθέμενο σκοπό και τα ερευνητικά ερωτήματα. Και αυτό, γιατί ο διαχωρισμός των διαφορετικών τύπων των σχέσεων μεταξύ των συστατικών στοιχείων καθώς και της εξέλιξής τους μέσα στο χρόνο ή σε μία χρονική στιγμή και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού γίνεται για ερευνητικούς λόγους προκειμένου να διευκολυνθεί η ανάλυση. Ωστόσο, όλες οι προαναφερόμενες κατηγορίες βρίσκονται σε σχέσεις αμοιβαίας εξάρτησης, εφόσον τα συστατικά στοιχεία μπορεί να χρησιμοποιηθούν είτε συνολικά είτε μέρος από αυτά κατά την εξέλιξη του χορού στο χρόνο. Στο συγκεκριμένο επίπεδο ανάλυσης, το συνολικό πλέγμα των σχέσεων δημιουργείται από τις πιθανές συνθέσεις και τους συνδυασμούς όλων των προαναφερόμενων παραμέτρων, συγκροτώντας διάφορους τρόπους προσέγγισης και ανάλυσης. Η απόφαση για την

επιλογή και τη χρηστικότητα της μεθόδου εξαρτάται σε κάθε περίπτωση από τους παράγοντες που σχετίζονται με την ερμηνεία του χορού.

Κατά την αναγνώριση της σύνθεσης της χορευτικής μορφής σε συνάρτηση με τα συστατικά στοιχεία, αναγνωρίζεται ταυτόχρονα και η ύπαρξη ενός συνόλου στοιχείων. Πρόκειται για τα στοιχεία που εμφανίζονται ταυτόχρονα και ο συγχρονικός συσχετισμός τους δηλώνει την άμεση σχέση της δομής με την ερμηνεία του χορού. Η κοινή σχέση είναι απόρροια της αναγνώρισης ορισμένων κινήσεων ή τμημάτων του χορού που εμπεριέχουν διαφορετικούς βαθμούς δυναμικής και ποιοτικής υφής, αποτελώντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της χορευτικής μορφής και δρουν ως εννοιολογικοί δείκτες (Adshead et. al., 2007; Τυροβολά, 2010β, 2013).

➤ Η χορευτική φόρμα

Σύμφωνα με την Τυροβολά, (1994, 2001, 2003, 2007β, 2010β), στη χορολογική πρακτική, ο όρος ‘φόρμα’ χρησιμοποιείται αποκλειστικά με την έννοια της σύνθεσης, δηλαδή της εσωτερικής διευθέτησης των συστατικών στοιχείων και μερών του χορού, που συνδυάζει την κίνηση του ανθρωπίνου σώματος με τη μουσική και το ρυθμό και οδηγεί στην έκφραση. Ένας χορός ή ευρύτερα, μία χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία χορού, δεν είναι μία απλή ένωση συστατικών στοιχείων, αλλά ένα δομημένο σύνολο το οποίο οφείλει τη μορφή και την σπουδαιότητά του στις σχέσεις και αλληλεξαρτήσεις ανάμεσα στα συστατικά στοιχεία και τα διάφορα μέρη του. Ο σωστός ορισμός της φόρμας απαιτεί την ανάλυση της δομής του χορού μέχρι και τα μικρότερα δομικά-συστατικά στοιχεία του, γιατί η φόρμα προσδιορίζεται σωστά μόνον αφού προηγουμένως έχει προηγηθεί μία ‘ανάλυση σε βάθος’ και έχει καθορισθεί ο τρόπος οργάνωσης αυτών των στοιχείων. Στη χρηστική της διάσταση, η έννοια της ‘φόρμας’ αντιδιαστέλλεται με αυτήν της ‘μορφής’ και παρουσιάζεται μέσα από δύο προοπτικές:

α) αφενός, ως το δομημένο και αναγνωρίσιμο σύνολο ενός χορού με βάση τα συστατικά στοιχεία, τα μέρη και τα δομικά του επίπεδα σε συνδυασμό με τη μουσική συνοδεία (μορφή) και,

β) αφετέρου, ως το μοντέλο που προκύπτει με βάση την ανάλογη διευθέτηση των παραπάνω χαρακτηριστικών σε σχέση με αριθμό των μερών, την επαναληπτικότητα των μερών, την παρεμβολή ‘αυτόνομων’ κινητικών μοτίβων, την αλλαγή, την επιβράχυνση, την επιμήκυνση ή τη διεύρυνσή τους (φόρμα).

Στο λαϊκό παραδοσιακό χορό, οι φόρμες προέρχονται από έναν περιορισμένο αριθμό μοντέλων και σχεδιάζονται σύμφωνα με δύο διαφορετικές αρχές σύνθεσης που άπτονται της παραστατικής δομής της αντίθεσης, την *αρχή της παρατακτικής σύνδεσης* και την *αρχή της ομαδοποίησης* (I.F.M.C, 1974; Τυροβολά, 1994, 2001, 2004, 2007γ, 2010β). Σε αυτές τις δύο αρχές προστίθεται και η αρχή του αυτοσχεδιασμού που εμφανίζεται σε όλο το εύρος του λαϊκού παραδοσιακού χορού (Martin, 1980; Giurchescu, 1983; Τυροβολά, 2010β, 2012, 2013α). Αναλυτικότερα:

α) Αρχή της παρατακτικής σύνθεσης: απεριόριστη επανάληψη μιας και μόνο χορευτικής φράσης (αλυσιδωτή φόρμα). Ωστόσο, τα δομικά επίπεδα της χορευτικής φράσης ενδέχεται να εμφανίζονται ως ανεξάρτητα και μη αυστηρά καθορισμένα, δηλαδή να μην χαρακτηρίζονται από σταθερότητα. Για το λόγο αυτό διακρίνονται σε *ομοιογενείς, ετερογενείς, παραλλαγμένες* και *ρόντο* (Τυροβολά, 1994, 2001, 2010β). Ανάλογα με την εσωτερική σχέση των στοιχείων και μοτίβων των δομικών επιπέδων κατά τη δόμηση της χορευτικής φράσης, η κατηγορία αυτή υποδιαιρείται σε πέντε υποκατηγορίες, με βασικότερη την πρώτη (δηλαδή τις ομοιογενείς αλυσιδωτές φόρμες), η οποία και χαρακτηρίζει τη διαδικασία ή τον τρόπο παράταξης των δομικών επιπέδων του χορού (Τυροβολά, 1994:35-36; βλ. και 2001). Ειδικότερα:

- Αυτούσιες: *«έχουν κοινή συντακτική και συνταγματική δομή και διαμορφώνουν κοινό κινητότυπο και μορφότυπο χωρίς μεταβολή των βασικών συστατικών της μορφής»* (Τυροβολά, 1994:145; βλ. και 2001).
- Ετερόμορφες:
 - έχουν κοινή συνταγματική δομή και μπορεί να διαμορφώνουν: α) κοινό κινητότυπο αλλά διαφορετικό μορφότυπο, μεταβάλλοντας ορισμένα μόνο συστατικά στοιχεία της μορφής, β) διαφορετικό κινητότυπο μεταβάλλοντας τα κινητικά στοιχεία των καταληκτικών κινητικών μοτίβων χωρίς μεταβολή άλλων συστατικών στοιχείων της μορφής, γ) διαφορετικό μορφότυπο ή κινητότυπο διαφοροποιώντας κινητικά στοιχεία των καταληκτικών κινητικών μοτίβων καθώς και ορισμένα (μεταβλητά) συστατικά στοιχεία της μορφής (όπως π.χ. λαβή, φύλο χορευτών, χορευτική διάταξη, χορευτικό σχήμα) και δ) διαφορετικό μορφότυπο, με μεταβολή ορισμένων (μεταβλητών) συστατικών στοιχείων της μορφής (ο.π.), χωρίς μεταβολή των σταθερών κινητικών στοιχείων» (Τυροβολά, 1994:145-146, 194; βλ. και Τυροβολά, 2001).
- Μεταπλασμένες: *«έχουν νοηματική και συντακτική ομοιότητα ενδεχομένως και κοινή συνταγματική δομή, χαρακτηρίζονται όμως από διαφορετική μετρική αξία που διαφοροποιεί μια από τις βασικές σταθερές ιδιότητες της μορφής»* (Τυροβολά, 1994:147; βλ. και Τυροβολά, 2001), όπως, για παράδειγμα, αυτής του ισοχρονισμού των κινήσεων όπως συμβαίνει στο χορό 'στα τρία' (Τυροβολά, 1994, 2001).
- Παραλλαγμένες: *«έχουν κοινή νοηματική πλευρά αλλά διαφορετική συνταγματική δομή, η οποία χαρακτηρίζεται από διευρύνσεις της θεμελιώδους μορφής με επιμέρους κινητική μοτίβα (συντάγματα)»*. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι, από τη στιγμή που ο προσδιορισμός της παραλλαγής αφορά σε χορευτικές μορφές με κοινή νοηματική πλευρά, συνεπάγεται ότι αφορά μορφές της ίδιας μελωδίας εντός συγκεκριμένου κοινωνικοπολιτισμικού πλαισίου καθώς μόνο υπό αυτή την προϋπόθεση μπορεί να υπάρξει κοινό νόημα (Τυροβολά, 1994:55; βλ. και 2001).

- Συγγενικές: «πρόκειται για χορευτικές φόρμες με διαφορετική συνταγματική δομή (συντακτική και μετρική), αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις με πιθανή συντακτική ομοιότητα» (Τυροβολά, 1994:147; βλ. και 2001).

β) Αρχή της ομαδοποίησης: Χορευτικές φόρμες όπου σε σχέση με τη μουσική συνοδεία ή τη συνολική χρήση των συστατικών στοιχείων παρουσιάζουν δύο ή περισσότερα μέρη (διμερείς, τριμερείς και πολυμερείς), τα οποία χαρακτηρίζονται από παγιωμένες εσωτερικές σχέσεις που δεν επιδέχονται διαφοροποιήσεις. Οι χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την αρχή της ομαδοποίησης μπορούν να χρησιμοποιούν κατά μέρος την ίδια χορευτική φράση (σχέσεις ομοιογένειας μεταξύ των μερών), ή διαφορετικές χορευτικές φράσεις (σχέσεις ετερογένειας, παραλλαγής ή ρόντο). Σε κάθε περίπτωση, τα μέρη τους μπορούν είτε να διαδέχονται εφάπαξ το ένα το άλλο (μη εναλλασσόμενες φόρμες) είτε να εναλλάσσονται μεταξύ τους (εναλλασσόμενες φόρμες) (Τυροβολά, 1994, 2001, 2010β).

γ) Αρχή του αυτοσχεδιασμού: Χορευτικές φόρμες που σε επίπεδο τεχνοτροπίας και δομικής συγκρότησης (κατασκευής) χαρακτηρίζονται από αυτοσχέδιους συνδυασμούς χωρο-χρονικών και κινητικών στοιχείων καθώς και ευρύτερων κινητικών ενοτήτων (κινητικών μοτίβων). Οι συνδυασμοί αυτοί προκύπτουν στιγμιαία, δεν επαναλαμβάνονται και για αυτό φέρονται ως μοναδικοί. Στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού οι φόρμες αυτοσχεδιασμού υπάγονται στον *κλειστό ή προγραμματισμένο αυτοσχεδιασμό*, ο οποίος χρησιμοποιεί τυποποιημένα στοιχεία, ή στερεότυπα (συμπεριλαμβανομένων των τεχνοτροπικών εκφραστικών σχημάτων) που αποδίδονται υπό τους όρους της αυτοσχέδιας σύλληψης και της δημιουργικότητας (Τυροβολά, 2007β, 2012). Συνεπώς, οι φόρμες αυτοσχεδιασμού χαρακτηρίζονται από αυθόρμητες κινήσεις και αφορούν σε αντικριστές ή μονήρεις φόρμες ελεύθερης χορογραφικής δομής (Τυροβολά, 2007β, 2010β, 2013α), όπου οι χορευτές κινούνται πάνω σε τυποποιημένα στοιχεία και μέσα σε όρια που ορίζουν οι άγραφοι κανόνες και οι αυστηρές τοπικές δομές (Δρανδάκης, 1993).

3.2.2. Τυπολογία

Η τυπολογία είναι μέθοδος επιστημονικής γνώσης που στηρίζεται στη διαίρεση των συστημάτων των αντικειμένων και την ταξινόμησή τους με τη βοήθεια ενός γενικού και ιδανικού προτύπου ή τύπου. Χρησιμοποιείται για τη συγκριτική μελέτη των ουσιαστικών γνωρισμάτων, σχέσεων, λειτουργιών και επιπέδων οργάνωσης των αντικειμένων. Ως μία από τις καθολικότερες διαδικασίες της επιστημονικής σκέψης βασίζεται στην αποκάλυψη της ομοιότητας και διαφοράς των μελετώμενων αντικειμένων και την αναζήτηση σίγουρων τρόπων ταυτοποίησής τους. Ενώ, στη θεωρητικά αναπτυγμένη μορφή της, αντανακλά τη δομή του μελετώμενου αντικειμένου και αποκαλύπτει τις νομοτέλειές της (Ογκορτσώφ & Γιουντίν, 1983; Μπαμπινιώτης, 1984; Λαμπίρη-Δημάκη, 1990; Τυροβολά, 1994, 2001).

Στην παρούσα εργασία η τυπολογία βασίζεται στις αρχές της μορφολογικής τυπολογίας (που χρησιμοποιείται σε διάφορες επιστήμες, όπως π.χ. την αρχιτεκτονική, τη βιολογία, τη γλωσσολογία, κ.ά.), της γλωσσολογικής

τυπολογίας¹⁷ και της συγκριτικής τυπολογίας, ευρύτατα χρησιμοποιούμενες στη Γλωσσολογία (Aronoff, 1976; Spencer, 1991; Σακελλαριάδης, 1997; Spencer & Zwicky, 1998; Stekauer & Lieber, 2005; Ράλλη, 2005; Aronoff & Fudeman, 2005; Lieber, 2010), την αρχιτεκτονική (Τριανταφυλλίδη, 2010; Πατέστος, 2001; Zerbi, 2012), τη μουσική (Ratz, 1987; Τάτσης, 1987; Θέμελης, 1994; Αμαραντίδης, 2000; Βούβαρης, 2015; Σακαλλιέρος, 2005), τον παραδοσιακό χορό (Giurchescu, 1973, 1984, 1988, 1994, 2007; Τορπ, 1990; Τυροβολά, 1994; Tyronola, 2008), κ.ά.

Στο πλαίσιο του ελληνικού παραδοσιακού χορού, αντικείμενο της τυπολογίας είναι η απάντηση στο ερώτημα «τί είναι παραδοσιακός χορός» ή από «τί συνίσταται ο ελληνικός παραδοσιακός χορός» -ως ιδιαίτερο είδος χορού- με συγκεκριμένο τρόπο. Αυτόν της περιγραφής, της ανάλυσης καθώς και της ποσοτικής και ποιοτικής διερεύνησης των δομικών και εκφραστικών χαρακτηριστικών (κινησιολογικών, μορφοσυντακτικών και σημασιολογικών) όλων των ελληνικών παραδοσιακών χορών. Συνεπώς, δεδομένου του τεράστιου αριθμού αλλά και της τεράστιας ποικιλομορφίας που υπάρχει ανάμεσά τους, κύριο στόχο της τυπολογίας αποτελεί η αναζήτηση και η επισήμανση της σύγκλισης των εκφραστικών τους ομοιοτήτων (κινησιολογικών, μορφο-συντακτικών, σημασιολογικών) τόσο σε επίπεδο δομής όσο και τεχνοτροπίας.

Το ερώτημα που προκύπτει σε σχέση με τη χρήση της τυπολογίας στην ανάλυση του ελληνικού παραδοσιακού χορού είναι «τί μπορούν να μας πουν οι ομοιότητες;». Δεδομένης της χορευτικής ποικιλίας σε ελληνικό επίπεδο, τα σημεία σύγκλισης ανάμεσα στους χορούς είναι αυτά που ενδιαφέρουν περισσότερο, εφόσον αυτά μπορούν να μας δείξουν τι είναι κοινό σε όλους τους χορούς ή στην πλειοψηφία τους και, κατ' επέκταση, τί είναι κοινό στη χορευτική ικανότητα των Ελλήνων. Αυτό προϋποθέτει πληθώρα ή μεγάλο δείγμα ποιοτικών και ποσοτικών δεδομένων -όπως άλλωστε ισχύει στην παρούσα εργασία- ώστε μέσω της ανάλυσης και της τυπολογίας να προκύψουν -έστω και επαγωγικά- συγκεκριμένα αποτελέσματα και συμπεράσματα.

Στην παρούσα εργασία η χρήση του όρου *τύπος* παραπέμπει σε μία τυπολογική θεώρηση, όπου η τυπολογία προβάλλει ως μέθοδος που στηρίζεται άμεσα στην έννοια του τύπου, ως βασικής μονάδας διαίρεσης και ταξινόμησης του μελετώμενου υλικού. Το γεγονός ότι η συγκρότηση του τύπου στηρίζεται κατά βάση στις δομικές, δηλαδή στις εσωτερικές σταθερές ιδιότητες των χορών και όχι στα μεταβλητά εξωτερικά χαρακτηριστικά τους, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τον χαρακτηρισμό της μεθόδου ως *δομικο-τυπολογικής* (Τυροβολά, 1994:27; 2001:38; Tyronola, 2008:56).

➤ Η δομικο-τυπολογική μέθοδος

Ο όρος *δομικο-τυπολογική μέθοδος* προέρχεται από την επιστήμη της Γλωσσολογίας. Ωστόσο, έχει τύχει ευρείας εφαρμογής στο πλαίσιο της εθνοχορολογίας ήδη από την δεκαετία του 1960 με στόχο την ανάλυση και μελέτη της χορευτικής δομής και μορφής. Στη συγκεκριμένη εργασία χρησιμοποιείται προκειμένου να δηλώσει τη μελέτη του τύπου της χορευτικής δομής, ο οποίος ανταποκρίνεται στις σταθερές ιδιότητες της μορφής και το συσχετισμό τους μέσα

στο πλαίσιο της χορογραφικής σύνθεσης. Με άλλα λόγια, αφορά στον τύπο του συνθετικού άξονα -δηλαδή της συνθετικής δομής της χορογραφικής σύνθεσης- και όχι απλά και μόνο στον τύπο της επιφανειακής μορφής (Τυροβολά, 1994, 2001).¹⁸

Συνοπτικά, μπορούμε να πούμε ότι, *τυπολογία* είναι η συγκριτική κατάταξη των επικρατέστερων χορευτικών δομών με κριτήρια ορθολογικά και αντικειμενικά. Ενώ, *τύπος* είναι μια επαναλαμβανόμενη αναγνωρίσιμη οργανωτική δομή, που βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση με την τεχνική, τη λειτουργία και το ύφος του χορού αλλά δεν χαρακτηρίζεται από αυτά. Ο τύπος είναι το αποτέλεσμα μιας διαδικασίας κριτικής ερμηνείας που τείνει να καταστήσει εμφανή τα κοινά και επαναλαμβανόμενα δομικά στοιχεία διαφορετικών χορευτικών συνθέσεων, δηλαδή τείνει να περιορίσει το πλήθος των μορφολογικών/υφολογικών δεδομένων σε κοινά δομο-μορφοπλαστικά σχήματα. Ο τύπος αναζητά και αναπαράγει τη θεμέλια αρχή της κατασκευής του χορού και αποτελεί ουσιαστικό στοιχείο του δομικού σχεδιασμού του. Με άλλα λόγια, είναι το γενικό και διαρκές στοιχείο της 'αρχιτεκτονικής' του χορού, είναι η σταθερά που προσδιορίζεται, σε γενικές γραμμές, με χαρακτηριστικά συνέχειας και παράδοσης.

Υπό αυτούς τους όρους, ο τύπος αποτελεί δομο-μορφοπλαστική σταθερά, πολύ περισσότερο που στο πλαίσιο της παράδοσης από τον ίδιο τύπο δημιουργούνται άπειρες χορογραφικές συνθέσεις που σε επίπεδο μορφής και κυρίως υφολογίας ουδόλως μοιάζουν μεταξύ τους. Για παράδειγμα, έχουμε το δομικό τύπο του «χορού στα τρία» και έχουμε άπειρα παραδείγματα χορευτικών μορφών σε όλο τον ελλαδικό χώρο τα οποία στηρίζονται στη συγκεκριμένη τυπολογική δομή αλλά, ταυτοχρόνως, δεν έχουν μορφοπλαστική/υφολογική ομοιότητα μεταξύ τους (Τυροβολά, 1994, 2001).

Αυτό το οποίο προκύπτει από την προαναφερόμενη ανάλυση και τη σύγκριση των δεδομένων είναι ότι ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής, έστω και υπό λανθάνουσες συνθήκες, όταν υπεισέλθει στη φάση της συνθετικής διαδικασίας επιλέγει ένα 'αρχιτεκτονικό'/δομικό τύπο, δηλαδή επιλέγει το σκελετό της βασικής ιδέας στην οποία θα στηριχθεί η ανάπτυξη της χορογραφικής του σύνθεσης. Η διαφορετικότητα (μορφοπλαστικότητα/εκφραστικότητα) της μορφής είναι συνέπεια των υφολογικών επιλογών του δημιουργού/χορευτή με βάση τις τοπικές νόρμες, την αισθητική, τις γειτνιάσεις, τις επιδράσεις κ.ά., συνεπώς συνιστά νοητική διαδικασία (Βλ. αναλυτικά στο κεφ. V, ιδιαίτερα σελ. 449-476).

➤ Η έννοια του τύπου στον ελληνικό παραδοσιακό χορό

Τύπος σημαίνει το οργανικό σύνολο ενός αριθμού ενοτήτων, δηλαδή των στοιχείων ενός κινητικού μοτίβου (υποκινητότυπος), είτε ενός αριθμού κινητικών μοτίβων ή ευρύτερα μιας μεγαλύτερης ενότητας (χορευτικής φράσης), που μπορούν να απομονωθούν με βάση την αυτοτέλειά τους ή να συνδυαστούν με διάφορους τρόπους σχηματίζοντας μεγαλύτερα σύνολα ή τύπους (Τυροβολά, 1994, 2001, 2010β). Επίσης, θα μπορούσαμε να τον δούμε ως ιδιαίτερο μεθοδολογικό μέσο αλλά και ως μονάδα διαίρεσης, κατηγοριοποίησης και ταξινόμησης του μελετώμενου χορευτικού υλικού. Η χρησιμοποίηση του όρου *τύπος* για τις ανάγκες της εργασίας αφορά και στις δύο ιδιότητες:

α) Κατά την πρώτη ιδιότητα, ο συνδυασμός επί μέρους κινητικών στοιχείων κατά μέρος του κινητικού μοτίβου ή στο πλαίσιο του μοτίβου σχηματίζει μία ενότητα που αφορά στο κινητικό μοτίβο. Βάσει αυτού έχουν προκύψει από προγενέστερη έρευνα (Τυροβολά, Κουτσούμπα & Ταμπάκη, 2008) οι δομικές συνθέσεις των βασικών χορών της Κρήτης σε σχέση με το δομικό τύπο των χορών 'στα δύο' και 'στα τρία' (είτε επί μέρους κινητικών τους μοτίβων, είτε αυτούσιων των χορευτικών τους φράσεων). Βάσει αυτού προκύπτουν και στην παρούσα εργασία οι ποικίλοι συνδυασμοί των δομικών τύπων των ερευνώμενων χορών.

β) Κατά την δεύτερη ιδιότητα, ο συνδυασμός επί μέρους κινητικών μοτίβων (συνταγμάτων) σχηματίζει μεγαλύτερες ενότητες (χορευτικές φράσεις). Βάσει αυτού, έχουν προκύψει από προγενέστερη έρευνα οι μορφότυποι των χορών 'στα τρία' και τύπου 'στα τρία' (Τυροβολά, 1994, 2001), ο δομικός τύπος του χορού 'στα δύο' (Τυροβολά, 2013) και βάσει αυτού προκύπτουν και στην παρούσα εργασία οι μορφότυποι των χορών 'στα δύο' και τύπου 'στα δύο', καθώς και του συνολικού αριθμού των χορών που μελετώνται.

Τύπος και χορός δεν αποτελούν πάντα ίδιες ταξινομικές κατηγορίες¹⁹. Για παράδειγμα, ενδέχεται διαφορετικοί χοροί να υπάγονται στον ίδιο δομικό τύπο, όπως π.χ. ο χορός 'στα τρία', ο 'καλές' της Σκύρου, ο 'κάτω χορός' της Καρπάθου, ο 'αγέρανος' της Πάρου, κ.ά. Ενώ αντίθετα, οι παραλλαγές ενός χορού ενδέχεται να ανήκουν σε διαφορετικούς δομικούς τύπους, όπως π.χ. ο γαμήλιος χορός 'πέρα στον πέρα μαχαλά' κατά τις διαφορετικές μορφικές του αποδόσεις στις περιοχές Χαλίκι Τρικάλων, Πατουλιά, Μαγουλίτσα και Μοσχολούρι Σοφάδων Καρδίτσας (Τυροβολά, 1994, 2001). Στο πλαίσιο αυτό και για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, υιοθετούνται οι όροι 'κινητότυπος', 'υποκινητότυπος' και 'μορφότυπος', όπως προτάθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν από την Τυροβολά (1994:56; βλ. και 2001, 2010β; Τυροβολά, κ. συν., 2008; Τυροβολά, 2008).

3.2.3. Κωδικοποίηση των δεδομένων

Η τυπολογία συνδέεται άμεσα με την κωδικοποίηση των δεδομένων. Στη δομικο-μορφολογική και τυπολογική ανάλυση του χορού η κωδικοποίηση συνιστά έναν συστηματικό και απαραίτητο τρόπο επεξεργασίας των δεδομένων με καθαρά αναλυτικό προσανατολισμό. Πρόκειται για αφαιρετική διαδικασία που βασίζεται στη μαθηματική λογική και χρησιμοποιεί σύμβολα και λογικούς τύπους, δηλαδή συνιστά μοντέλο συμβολικό ή μαθηματικό (Τυροβολά, 2016). Συνεπώς, η κωδικοποίηση αφορά στην έννοια της συμβολοποίησης των δεδομένων, όπου γίνεται:

α) Συμβολοποίηση των χορευτικών κινήσεων στο πλαίσιο ενός κινητικού μοτίβου ή μέρους αυτού σε συνάρτηση με το χώρο και το χρόνο (υποκινητότυπος).

β) Συμβολοποίηση των χορευτικών κινήσεων στο πλαίσιο μίας χορευτικής φράσης σε συνάρτηση με το χώρο και το χρόνο (κινητότυπος).

γ) Συμβολοποίηση όλων των συστατικών ή μορφο-συντακτικών στοιχείων του χορού σε συνδυασμό με όλα τα παραπάνω (μορφότυπος).

Στην παρούσα εργασία η κωδικοποίηση περιλαμβάνει σε γενικές γραμμές τα πιο κάτω στάδια:

- α) Τη μελέτη όλων των δεδομένων.
- β) Την ανάπτυξη κατηγοριών.
- γ) Την κωδικοποίηση όλων των δεδομένων και τη συγκρότηση κατηγοριών και υποκατηγοριών στις οποίες εντάχθηκαν τα δεδομένα μετά την ανάλυση και την κωδικοποίησή τους.
- δ) Την ταξινόμηση των κατηγοριών και των υπο-κατηγοριών.
- ε) Τη σύγκριση των διάφορων κατηγοριών και την επεξεργασία των υφιστάμενων εννοιών και θεωρητικών προβληματισμών με σκοπό την αναδιάρθρωση, προσθήκη και αναδόμηση των κατηγοριών.

Βασικός στόχος της κωδικοποίησης είναι η δυνατότητα σύγκρισης του μεγάλου όγκου των δεδομένων (πολύ μεγάλου αριθμού κινητότυπων, υποκινητότυπων και μορφότυπων), οι οποίοι είναι αδύνατο να συγκριθούν μέσα από πολυσέλιδες περιγραφικές αναφορές και να ταξινομηθούν αντικειμενικά, χωρίς τα κριτήρια της ταξινόμησης να έχουν προκύψει ύστερα από την ανάλυση των δεδομένων.

3.2.4. Σύγκριση των δεδομένων

Για την κατάδειξη της εμφάνισης των κοινών δομικών και μορφικών τύπων σε επίπεδο χορευτικής δομής και μορφής που συναντώνται στον ελλαδικό χώρο και βάση των οποίων δομείται ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, καθώς και της τεχνοτροπίας δόμησής του με βάση τις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές ή οργανωτικές ιδιότητες της μορφής ή βασικές δομές επιφάνειας, χρησιμοποιείται η *συγκριτική μέθοδος*, με τη χρήση της οποίας αποκαλύπτεται το κοινό και το ιδιαίτερο στο υπό εξέταση φαινόμενο. Μέσω αυτής, εκτιμάται και ταξινομείται το περιεχόμενο ομοιογενών αντικειμένων που αποτελούν μια τάξη ή ίδιο είδος (π.χ. ελληνικός παραδοσιακός χορός), η φύση αυτών των αντικειμένων και αναδεικνύονται οι τυχόν ομοιότητες ή διαφορές τους (Holt & Turner, 1972; Vallier, 1973; Weber, 1991; Ογκορτσώφ 1983; Τυροβολά, 1994, 2001; Τυροβολά κ. συν., 2007; Τυγονόλα, 2008). Ουσιαστικά συνίσταται από τη σχολαστική αυτοψία του αντικειμένου έρευνας, την ένταξή του στο περιβάλλον του, τον καθορισμό των χαρακτηριστικών του και στη συνέχεια τη σχολαστική σύγκρισή του με ομοειδή αντικείμενα ή φαινόμενα. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της συνεχούς σύγκρισης των δεδομένων και τη διαμόρφωση -με βάση τα δεδομένα- διάφορων ταξινομικών κατηγοριών, δηλαδή της συνεχούς επεξεργασία τους με σκοπό την αναδιάρθρωση, προσθήκη και αναδόμηση αυτών των κατηγοριών.

Η συνεχής σύγκριση των δεδομένων συνιστά βασικό μεθοδολογικό στάδιο στην ταξινόμηση του υλικού με βάση τον τιθέμενο στόχο και τα ερευνητικά ερωτήματα εφόσον δίνει τη δυνατότητα στο μελετητή να παρατηρεί τους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς μεταξύ τους, να συστηματοποιεί τις ομοιότητες, τις διαφορές και τις μεταξύ τους σχέσεις και να τους ταξινομεί σε ομάδες με βάση τους δομικούς τους τύπους. Παράλληλα, αναδεικνύει τους κανόνες δόμησής τους,

δηλαδή τα τεχνοτροπικά σχήματα και τις παραστατικές δομές, κοινές σε όλους τους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς, όπως π.χ. η παράταξη ομοειδών όρων, η επανάληψη, η δυαδική αντίθεση, η συμμετρία, η κλιμάκωση/κορυφή, κ.ά. Συνεπώς, συνιστά στάδιο της ανάλυσης των δεδομένων, ακολουθεί μετά το στάδιο της κωδικοποίησης και έχει πενταπλό σκοπό:

α) Τη σύγκριση των κινητότυπων και μορφότυπων των υπό μελέτη χορών.

β) Τη σύγκριση των κινητότυπων και μορφότυπων των υπό μελέτη χορών σε σχέση με τους δομικούς τύπους των χορών 'στα δύο' και 'στα τρία' και των επί μέρους υποκινητότυπων τους.

γ) Τη σύγκριση των κινητότυπων και μορφότυπων των υπό μελέτη χορών με στόχο την ανάδειξη των μοντέλων φόρμας, στα οποία υπάγονται και την κατηγοριοποίησή τους.

δ) Τη σύγκριση των κινητότυπων και μορφότυπων των υπό μελέτη χορών με στόχο την ανάδειξη των δομών επιφάνειας και την τεχνοτροπία δόμησής τους.

ε) Τη σύγκριση των κινητότυπων και μορφότυπων των υπό μελέτη χορών με στόχο την ανάδειξη των (κοινών) δομών επιφάνειας ή αντιληπτικών οργανωτικών ιδιοτήτων της μορφής και κατά συνέπεια, την ανάδειξη της τεχνοτροπίας δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Θα μπορούσαμε να πούμε γενικά ότι, η συνεχής σύγκριση έχει τρεις διαδικαστικές πλευρές. Η πρώτη, σχετίζεται με τη συνεχή σύγκριση της δομής και μορφής των υπό έρευνα χορών μεταξύ τους με σκοπό τη σταδιακή τους ένταξη σε ξεχωριστές κατηγορίες. Η δεύτερη, σχετίζεται με τη δομική και μορφολογική σύγκριση των χορών με βάση τις διαφορετικές διαστάσεις/ιδιότητες των ήδη διαμορφωμένων κατηγοριών και τη συγκρότηση υποκατηγοριών με στόχο την ένταξη των χορών σε κάποια από αυτές. Ενώ, η τρίτη σχετίζεται με την εκφραστική δραστηριότητα του ελληνικού παραδοσιακού χορού, που στηρίζεται, όπως θα δειχθεί στο αντίστοιχο κεφάλαιο της εργασίας (κεφ. V, σελ. 413), σε απλές μεν αλλά εξαιρετικά παραστατικές δομές, οι οποίες φαίνεται να συνιστούν φαινόμενα πρωτογενή σχετιζόμενα με βασικές ανθρώπινες νοητικές και ψυχολογικές διεργασίες.²⁰ Στην προκειμένη περίπτωση αυτό σημαίνει ότι:

α) Η πρώτη, έχει στόχο τη δημιουργία γενικών κατηγοριών όπου τα δεδομένα που έχουμε συλλέξει τα τοποθετούμε σε γενικές κατηγορίες.

β) Η δεύτερη, έχει στόχο τον προσδιορισμό των διαφορετικών διαστάσεων/ιδιοτήτων κάθε κατηγορίας. Δηλαδή, όταν συγκρίνουμε χορευτική με χορευτική δομή ή χορευτική με χορευτική μορφή ή στοχεύουμε στην κατηγοριοποίηση των δεδομένων σε ένα επεξηγηματικό σχήμα, η σύγκριση πραγματοποιείται σε επίπεδο δομο-μορφικών διαστάσεων/ιδιοτήτων ώστε να βρούμε ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στις ήδη διαμορφωμένες κατηγορίες και να εντάξουμε τους χορούς σε ειδικότερες κατηγορίες.

γ) Η τρίτη, έχει στόχο την ανάδειξη της 'αυστηρής' και σχεδόν 'στερεότυπης' τεχνικής στην οποία υπόκειται η δημιουργία του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Για να πραγματοποιήσουμε τις τρεις αυτές διαδικασίες πρέπει: α) πρώτον, να θέσουμε θεωρητικές ερωτήσεις για την υπόθεση που μελετάμε, και, β) δεύτερο, να σκεφτούμε συγκριτικά αναφορικά με τις διαστάσεις/ιδιότητες των κατηγοριών, έχοντας ανοιχτό το μυαλό μας στο εύρος των δυνατοτήτων που μπορεί να αποτελέσουν στοιχείο και να βρουν εφαρμογή. Για να συνοψίσουμε, η μέθοδος της συνεχούς σύγκρισης παρέχει, σύμφωνα με τους Strauss & Corbin (1998), «...όχι μόνο στον ερευνητή αλλά και στους ανθρώπους ένα τρόπο να κατανοούν τον κόσμο γύρω τους...» (σελ. 99). Στην προκειμένη περίπτωση, η μέθοδος της συνεχούς σύγκρισης παρέχει -παρά τις κατά τόπους χορευτικές ιδιοματικές διαφορές-²¹ την δυνατότητα κατανόησης του τρόπου δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού, της τεχνοτροπίας κατασκευής του, της τεχνικής του καθώς και τη διαδικασία δημιουργίας του.

Η συγκριτική ανάλυση αποτελεί την προσφορότερη μέθοδο για τη μελέτη κοινωνικών φαινομένων, άρα και του ελληνικού παραδοσιακού χορού, καθώς προσφέρει τον απαραίτητο εμπειρικό έλεγχο (control), επιτρέπει τη μέγιστη δυνατή εφαρμογή της αρχής της διαψευσιμότητας ή ελεγκσιμότητας²² και μπορεί να αναδείξει τις τυχόν γενετικές του σχέσεις²³. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, η εφαρμογή της στο πλαίσιο του ελληνικού παραδοσιακού χορού, μοιάζει με τη συναρμολόγηση ενός τεράστιου παζλ, στο οποίο ασχολούμαστε συνεχώς όχι μόνο με το να βρίσκουμε ολοένα και περισσότερα κομμάτια, αλλά και με το να τα τοποθετούμε με μεγαλύτερη επιτυχία στην κατάλληλη θέση, έτσι, ώστε, καθώς προχωρούμε, η συνολική εικόνα να γίνεται όλο και πιο ξεκάθαρη. Παράλληλα, επιτρέπει τη σύζευξη αρχειακής και επιτόπιας έρευνας (πρβλ. Γκέφου-Μαδιανού, 1999). Τα εργαλεία της αρχειακής έρευνας και της επιτόπιας έρευνας επιτρέπουν, όταν συνδυαστούν με τη δομο-μορφολογική και τη δομικο-τυπολογική ανάλυση, την εφαρμογή της συγκριτικής μεθόδου σε τρία διαφορετικά επίπεδα: α) το μακροεπίπεδο (διακρατικές συγκρίσεις), β) το μεσοεπίπεδο (διαπεριφερειακές συγκρίσεις στο πλαίσιο μιας χώρας) και γ) το μικροεπίπεδο (ενδοπεριφερειακές συγκρίσεις στο πλαίσιο μιας περιφέρειας). Προφανώς, μεγάλο πλεονέκτημα της έρευνας είναι η εφαρμογή της στο μικροεπίπεδο εφόσον είναι 'ευκολότερη' η δυνατότητα συλλογής μετρήσιμων και συγκρίσιμων στοιχείων, κάτι οπωσδήποτε δυσκολότερο για το μεσοεπίπεδο και το μακροεπίπεδο, αλλά όχι ανέφικτο (Για παράδειγμα, βλ. Tyronola, 2008). Στην παρούσα εργασία η συγκριτική μέθοδος εφαρμόζεται αρχικά στο μικροεπίπεδο (επί μέρους κοινότητες μιας περιφέρειας) και κατόπιν στο μεσοεπίπεδο (περισσότερες περιφέρειες με τις αντίστοιχες κοινότητες στο πλαίσιο της Ελλάδας), η οποία ακολούθησε μετά τη συγκέντρωση επαρκών δεδομένων.

Η χρήση της συγκριτικής μεθόδου αρχικά στο μικροεπίπεδο και αργότερα, όταν συγκεντρώθηκαν επαρκή δεδομένα, στο μεσοεπίπεδο, συνέβαλε στην ολοκληρωμένη διατύπωση των αποτελεσμάτων της έρευνας γεγονός που συνέστησε και τη βασική προϋπόθεση της αξιολόγησης και της ερμηνείας τους. Μετά τη σύγκριση, η διαπίστωση μεγάλου αριθμού κοινών κινητικών μοτίβων και κοινών συστατικών στοιχείων με κοινή σύνταξη, με κοινή -στις περισσότερες περιπτώσεις- σειρά στη συνταγματική αλυσίδα που συναντώνται στον ελληνικό

παραδοσιακό χορό μας επέτρεψε να απορρίψουμε το τυχαίο και την πιθανότητα οποιαδήποτε σύμπτωσης.

Σημαντικό ρόλο στην ακολουθούμενη μεθοδολογική οπτική της παρούσας έρευνας παίζει η *συγκριτική-τυπολογική* μέθοδος που συνδέεται με «την 'τυπολογία των επιπέδων', ως η μελέτη της μορφο-συντακτικής υφής των εξεταζόμενων χορών» (Τυροβολά, 1994:21, 185; βλ. και 2001). Η 'τυπολογία των επιπέδων' χρησιμοποιείται στη σύγχρονη γλωσσολογία και συνιστά κλάδο της τυπολογίας. Η χρηστική σημασία της συνδέεται με τις γενικότερες αρχές της τυπολογίας, οι οποίες εξαρτώνται από το πώς ερμηνεύεται η έννοια του τύπου. Στην περίπτωση της γλωσσολογίας ο τύπος συνδέεται με τα βασικά δομικά επίπεδα της γραμματικής δομής (μορφολογία και σύνταξη). Αντίστοιχα, στην περίπτωση του παραδοσιακού χορού ο τύπος συνδέεται με τη «γραμματική δομή του χορού», και αναπαριστά σε αφαιρετική και συμβολική μορφή:

α) Τη συγκρότηση/διαμόρφωση των κινητικών μοτίβων από τα κινητικά στοιχεία (υπο-κινητότυπος και κινητότυπος).

β) Τη σύνταξη της συνολικής χορογραφικής σύνθεσης (χορευτικής φόρμας) που αφορά στη συγκρότηση/διαμόρφωση των μεγαλύτερων δομικών ενοτήτων, όπως των χορευτικών φράσεων, τμημάτων και μερών αντίστοιχα από τα κινητικά μοτίβα, τις χορευτικές φράσεις και τα χορευτικά τμήματα καθώς και όλα -κατά δομικό επίπεδο- τα κινησιολογικά και μορφοσυντακτικά χαρακτηριστικά της χορευτικής μορφής (συνταγματική αλυσίδα/συνταγματικές σχέσεις)²⁴. Συνεπώς, αναπαριστά αφενός τη διαδικασία σχηματισμού των κινήσεων και του συνδυασμού τους σε χωρο-χρονική αλληλουχία και αφετέρου, αναπαριστά τους δομικούς και μορφοσυντακτικούς περιορισμούς που εμφανίζει ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στη σύνθεση των δομικών επιπέδων (μορφότυπος).

Η συγκριτική μέθοδος συνιστά μία από τις βασικότερες μεθόδους που χρησιμοποιούνται στην παρούσα εργασία, απαραίτητη στην κατηγοριοποίηση και ταξινόμηση των δεδομένων καθώς και στη συναγωγή των αποτελεσμάτων και των συμπερασμάτων της έρευνας.

3.2.5. Ταξινόμηση των δεδομένων

Στη διεθνή βιβλιογραφία η ταξινόμηση συνιστά σύστημα συντονισμένων εννοιών (τάξεων αντικειμένων) σε οποιοδήποτε τομέα της ανθρώπινης γνώσης ή δραστηριότητας που παρουσιάζεται συχνά υπό μορφή διαγραμμάτων (πινάκων) και χρησιμοποιείται ως μέσο σύγκρισης και προσδιορισμού των σχέσεων μεταξύ αυτών των εννοιών ή τάξεων αντικειμένων, καθώς και για τον ακριβή προσανατολισμό ανάμεσα στην πολυμορφία των εννοιών ή των αντικειμένων (Γιακούσιν, 1983). Η ταξινόμηση συμβάλλει στην πρόοδο των επιστημών και των κλάδων της τεχνολογίας από το επίπεδο της εμπειρικής συσσώρευσης γνώσεων στο επίπεδο της θεωρητικής σύνθεσης και της συστηματικής προσέγγισης. Μία τέτοια μετάβαση είναι δυνατή μόνο με τη θεωρητική ανάλυση της πολλαπλότητας των αντικειμένων (Γιακούσιν, 1983). Η πρακτική ανάγκη ταξινόμησης ενθαρρύνει την ανάπτυξη των θεωρητικών όψεων της επιστήμης ή της τεχνολογίας, ενώ η

δημιουργία συστημάτων ταξινόμησης αντιπροσωπεύει ένα ποιοτικό άλμα στην ανάπτυξη της γνώσης.

Στην παρούσα εργασία βασικός σκοπός της ταξινόμησης είναι η ομαδοποίηση των συσχετιζόμενων τεκμηρίων, ώστε να μπορούν εύκολα να εντοπιστούν από τους χρήστες του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Στην προκειμένη περίπτωση, το είδος της ταξινόμησης που χρησιμοποιείται είναι η *μορφολογική-τυπολογική ταξινόμηση*, η οποία βασίζεται στη θεωρία του δομισμού και γίνεται σε τρεις βασικούς άξονες:

α) Σε σχέση με την έκταση όλων των δομικών επιπέδων του χορού σε πλήρη αντιστοίχιση με τα δομικά επίπεδα της μουσικής, και κυρίως στο επίπεδο της χορευτικής φράσης.

β) Σε σχέση με την κινησιολογική και τη μορφο-συντακτική υφή όλων των δομικών επιπέδων του χορού αρχής γενομένης από τα κινητικά στοιχεία και το συνδυασμό τους στο πλαίσιο του κινητικού μοτίβου μέχρι την πλήρη συγκρότηση της χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού σε αντιστοίχιση με τα δομικά επίπεδα της μουσικής.

γ) Σε σχέση με τους δύο προαναφερόμενους άξονες που συντελούν στη δόμηση του μοντέλου φόρμας.

Συγκεκριμένα, η ταξινόμηση των δεδομένων προέκυψε μετά την ανάλυση και σύγκριση των μικρότερων δομικών μονάδων των υπό μελέτη χορών, που είναι τα κινητικά στοιχεία, ως προς την υφή τους, τα χαρακτηριστικά τους και τις δυνατότητες συνδυασμού που έχουν προκειμένου να συγκροτήσουν μεγαλύτερες δομικές ενότητες του χορού, τα κινητικά μοτίβα. Επίσης, προέκυψε μετά την ανάλυση της δομής και μορφής των κινητικών μοτίβων καθώς και της σύνθεσης και του τρόπου παραγωγής τους στο πλαίσιο της χορευτικής φράσης καθώς και των υπολοίπων δομικών επιπέδων του χορού μέχρι τη συγκρότηση ολόκληρου του χορού ή χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού.

Στο σημείο αυτό πρέπει να τονισθεί ότι, η ταξινόμηση βασίστηκε στην ανάλυση της δομής και στην αναγνώριση του συστηματικού χαρακτήρα των χορών, αναδεικνύοντας τη συγχρονική τους αυτάρκεια. Αυτό σημαίνει ότι, ακριβώς επειδή όλοι οι ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί σε κάθε δεδομένη στιγμή συνιστούν -κατά περίπτωση- ένα σύστημα που τίθεται στην υπηρεσία της επικοινωνίας, η ανάλυση και η μελέτη τους δεν προϋποθέτουν το ιστορικό τους παρελθόν. Πολύ περισσότερο εφόσον: α) αφενός το ιστορικό παρελθόν εξηγεί μεν πώς διαμορφώθηκε ένα συγχρονικό χορευτικό σύστημα, αλλά δεν είναι όρος για τη λειτουργία του, και, β) αφετέρου, επειδή ο παραδοσιακός χορευτής λειτουργεί ως χορευτής και χρήστης με βάση τη γνώση που έχει για τη δομή της δικής του (της τοπικής) χορευτικής 'γλώσσας' και όχι με βάση τη γνώση της ιστορίας αυτής της χορευτικής 'γλώσσας'.

3.2.6. Τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού

Από καθαρά τεχνοτροπική άποψη, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, όπως και κάθε άλλη παραδοσιακή ομαδική έκφραση, είναι μία τέχνη στερεότυπη. Βασίζεται σε συμβάσεις και «κοινούς τόπους», σχεδόν υποχρεωτικούς, όπως π.χ. τα τυπικά δομικά σχήματα με βάση τους «δείκτες στήριξης», το είδος των άρσεων, η χρήση του χώρου (π.χ. οι κατευθύνσεις, ο αριθμός των κινητικών μοτίβων στο πλαίσιο της χορευτικής φράσης)²⁵, οι βασικές δομές επιφάνειας κ.ά., που ορίζουν τον σχετικά ομοιογενή χαρακτήρα του και την αυστηρή τεχνική στην οποία υπόκειται η δημιουργία του (Τυροβολά, 2001, 2013α. Πρβλ. Καψωμένος, 1990). Σημαντική παράμετρο στην τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού συνιστούν οι βασικές *αντιληπτικές οργανωτικές αρχές* ή *οργανωτικές ιδιότητες της μορφής* ή *βασικές δομές επιφάνειας*. Πρόκειται για απλές αλλά παραστατικές δομές, απλά δομικά και εκφραστικά χοροτροπικά σχήματα, που έχουν αποκρυσταλλωθεί στον ελληνικό παραδοσιακό χορό μέσα από τη μακραίωνη προφορική χορευτική παράδοση. Αποτελούν πρωτογενή φαινόμενα, πρωταρχικά λειτουργικά στοιχεία και χρησιμοποιούνται με μεγάλη συχνότητα όχι μόνο στον παραδοσιακό χορό, αλλά σε όλες τις μορφές της λαϊκής δημιουργίας, όπως π.χ. στην ποίηση, στη λογοτεχνία, στη μουσική, στο κέντημα, κ.ά. Η ευρύτητα της χρήσης τους σε όλες τις μορφές της λαϊκής δημιουργίας²⁶ αφήνει πολλά περιθώρια για να τα συνδέσουμε με τις ψυχολογικές και τις νοητικές διεργασίες του παραδοσιακού δημιουργού.

Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, οι χορευτικές φόρμες, παρά τη φαινομενική διαφορετικότητα και την πολυμορφία τους, δομούνται στη βάση απλοποιημένων και 'αυστηρών' (στερεότυπων) κινητικών και τεχνοτροπικών/χοροτροπικών συνδυασμών, που απέχουν πολύ από τα αντίστοιχα κινητικά και τεχνοτροπικά/χοροτροπικά σχήματα της αφθονίας και της απόχρωσης άλλων ειδών χορού. Παρουσιάζονται ως πέντε βασικά τεχνοτροπικά σχήματα με αντίστοιχες, κατά σχήμα, υποδιαίρεσεις²⁷, λειτουργούν ως *θεμελιώδεις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές*²⁸ ή *αντιληπτικές οργανωτικές ιδιότητες της μορφής* ή *αρχές της αντιληπτικής οργάνωσης της μορφής* ή *βασικές δομές επιφάνειας* και συνοπτικά αφορούν:

- α) Στην αρχή της «κλειστότητας της μορφής» ή «ολοκλήρωσης».
- β) Στην αρχή της «ομοιότητας» ή της «παράταξης ομοειδών όρων».
- γ) Στην αρχή της «επανάληψης» (επανάληψη κινήσεων και κινητικών μοτίβων, σε σχέση με την επαναληπτική χρήση του χώρου και την υποδιαίρεση του χρόνου).
- δ) Στην αρχή της «αντίθεσης».
- ε) Στην αρχή της «συμμετρίας».

Από την ανάλυση και τη σύγκριση του συνολικού χορευτικού υλικού προέκυψε ότι οι αρχές αυτές εμφανίζονται με μεγάλη συχνότητα τόσο στο πλαίσιο των κινητικών μοτίβων όσο και στα ευρύτερα δομικά του επίπεδα του χορού (όπως π.χ. της χορευτικής φράσης, τμημάτων και μερών του χορού) και συνιστούν σημαντικά λειτουργικά στοιχεία της τεχνικής και της εκφραστικότητάς του καθώς και της σημασίας του. Προφανώς, η μεγάλη συχνότητα εμφάνισής τους συνδέεται με τις εσωτερικές λειτουργικές διαδικασίες που διέπουν και καθορίζουν τις ψυχολογικές

και γνωστικές δραστηριότητες του ανθρώπου γενικά, αλλά και του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή, ειδικά. Αλλά, επίσης, συνδέονται και με τον τρόπο που είναι οργανωμένη η οπτική αντίληψη και η εμπειρία σε μορφές και πρότυπα, εφόσον κατά τη μορφολογική ψυχολογία (gestalt), η βασική τάση της ανθρώπινης οπτικής αντίληψης είναι να οργανώνει τα στοιχεία του περιβάλλοντος, να τα βάζει σε μια διάρθρωση έτσι ώστε να μη παρουσιάζονται σε ασαφή και ασύνδετη κατάσταση, αλλά σε οργανωμένη σειρά ή τάξη (Arnheim, 1969, [1954]1974, [1982]1988).

Η μορφολογική ψυχολογία (gestalt psychology), υπάγεται στις γνωστικές θεωρίες της σκέψης και της μάθησης²⁹ και θεωρείται πρόδρομος της γνωστικής ψυχολογίας.³⁰ Συνιστά ψυχολογική προσέγγιση με ιδιαίτερα γνωστικό προσανατολισμό και μελετά τις γνωστικές διαδικασίες που σχετίζονται με την όραση και την οπτική αντίληψη.³¹ Πρόκειται για φαινομενολογική προσέγγιση στην οπτική αντίληψη καθώς συνδυάζει αφενός, την πρόσληψη των φαινομένων με την οπτική αντίληψη και, αφετέρου, την εξωτερική υλική πραγματικότητα με την ανθρώπινη εσωτερικότητα. Συνεπώς, στη θεωρία της μορφολογικής ψυχολογίας η οπτική αντίληψη προσεγγίζεται από άποψη φαινομενολογική, όπου η αντικειμενική πραγματικότητα και η υποκειμενική ανταπόκριση θεωρούνται ένα και το αυτό (Μάτσακα & Μπάμπου, 2010).

Τα σημεία της θεωρίας gestalt που αφορούν στη μορφή (σχεδιασμό) είναι θέματα αντίληψης εστιασμένα στη «σχέση των μερών με το σύνολο (όλον)» μίας οπτικής εμπειρίας. Βασικά ασχολείται με τις αντιληπτικές δομές (gestalten) και εστιάζει στη μελέτη της οργανωτικής αντίληψης, βασικής λειτουργίας του ανθρώπινου νου και βασική γνώση για διαδικασίες μορφής (σχεδιασμού), μάθησης και επικοινωνίας. Σύμφωνα με τη θεωρία gestalt, η αντίληψη είναι υποκειμενική και αποτέλεσμα οργάνωσης των αισθητηριακών πληροφοριών με βάση οργανωτικές αρχές του εγκεφάλου (π.χ. 'κλειστότητα' μορφής, εγγύτητα, ομοιότητα, αντίθεση, συμμετρία κ.ά.). Η φράση που τη χαρακτηρίζει είναι ότι, «το 'όλον' (σύνολο) είναι διαφορετικό (ή 'άλλο') από την άθροιση (σύνολο) των στοιχείων ή των μερών του» (Βακαλό, 1988; Köffka, ([1955]2001) καθώς και η φράση ότι, «κάθε σκέψη ή μάθηση προϋποθέτει αντίληψη σχέσεων μεταξύ μέρους και 'όλου'». Αυτό το 'άλλο', ή 'διαφορετικό' το εξασφαλίζει στη μορφή η σχέση των μερών της.³² Με άλλα λόγια, τα επιμέρους στοιχεία συνθέτουν μια δομημένη και άρτια οργανωμένη ενότητα, τη μορφή, η οποία δεν προέρχεται από το απλό άθροισμα των μερών της, αλλά από την αυτόματη και αυθόρμητη προβολή και οργάνωση των μερών στην αντίληψή μας. Το φαινόμενο της μεταβιβαστικότητας της gestalt αποδεικνύει ότι, ενώ μπορούμε να αλλάξουμε τα μέρη, η μορφή αναγνωρίζεται ως ίδια, φτάνει η σχέση των μερών να μείνει αμετάβλητη (βλ. υποσ. 31, σελ. 205). Δηλαδή, η αντίληψη που έχουμε για τη αρχική μορφή παραμένει η ίδια, ακόμη και αν γίνει μεταλλαγή των στοιχείων της, χωρίς βέβαια να αλλάζει η μεταξύ τους σχέση. Για παράδειγμα, όταν διευρύνεται το μήκος της ακτίνας του κύκλου με τη συμμετοχή περισσότερων χορευτών, ο κύκλος παραμένει κύκλος. Τα προαναφερόμενα συνιστούν κριτήρια που αφορούν στην ποιότητα της μορφής.

Σύμφωνα με τον MacEarchren (1995), η gestalt προσέγγιση δίνει έμφαση στην ολιστική φύση της ανθρώπινης αντίδρασης, στη συναίσθηση. Κατά τον ίδιο, «υπάρχουν ολότητες η συμπεριφορά των οποίων δεν προσδιορίζεται από αυτή του

μεμονωμένου στοιχείου, αλλά όπου οι επί μέρους επεξεργασίες προσδιορίζονται από την ενδογενή φύση της ολότητας» (σελ. 69). Για παράδειγμα, όταν βλέπουμε την εκτέλεση μίας χορογραφικής σύνθεσης (χορού), η οποία απαρτίζεται π.χ. από το χορευτικό σχήμα, το ρυθμό, τις χορευτικές κινήσεις, τη μετακίνηση των χορευτών στο χώρο, τη συγκρότηση των δομικών του επιπέδων, τη λαβή, κ.ά., δεν επικεντρωνόμαστε στα συστατικά του στοιχεία ή στα μέρη του, αλλά στο χορό ως ολότητα, όπου όλα τα υπόλοιπα, μολονότι φαίνονται ξεκάθαρα, είναι δευτερεύουσας σημασίας. Κατά βάση η μορφολογική ψυχολογία ασχολείται με την αντιληπτική οργάνωση και:

α) Αφενός, δίνει βάρος στη λειτουργία της αντίληψης -και ιδιαίτερα της οπτικής αντίληψης- της σκηνής και της ενορατικής μάθησης³³. Σύμφωνα με αυτήν, τόσο η «εκφραστική» όσο και η «λειτουργική» δημιουργικότητα³⁴ μπορεί να είναι το αποτέλεσμα μιας ξαφνικής ενόρασης και όχι μιας μακράς πορείας δοκιμών και λαθών ή ακόμη και ενισχύσεων (Βοσνιάδου, 2001). Προκειμένου να λυθεί ένα πρόβλημα μέσω της ενόρασης, θα πρέπει προηγουμένως ο άνθρωπος να δει τη σχέση μεταξύ των ποικίλων μερών του προβλήματος και να τα αναδιοργανώσει, δηλαδή να κάνει νοερή αναδόμηση της κατάστασης (Banyard & Hayes, 1999; Μάνιου-Βακάλη, 1986).

β) Αφετέρου, δίνει έμφαση στην οργάνωση του οπτικού πεδίου και στην επεξεργασία των ερεθισμάτων και υποστηρίζει ότι η αντίληψη είναι το αποτέλεσμα εφαρμογής οργανωτικών αρχών του εγκεφάλου στα αισθητηριακά ερεθίσματα. Αναφέρεται στην οπτική διαδικασία που λαμβάνει χώρα όταν οι άνθρωποι δημιουργούν -ή κοιτάζουν- καλλιτεχνικά έργα, και εξηγεί ότι το μάτι οργανώνει το οπτικό υλικό επί τη βάσει συγκεκριμένων νοητικών διεργασιών και ψυχολογικών νόμων, τους νόμους της μορφής. Αυτοί, αφορούν στους βασικούς νόμους της οπτικής αντίληψης (Wertheimer, 1959; Wertheimer, 2000³⁵; Westheimer, 1999) και συνιστούν τις βασικές αντιληπτικές οργανωτικές ιδιότητες της μορφής ή αρχές της αντιληπτικής οργάνωσης της μορφής που είναι γνωστοί ως νόμοι/αρχές της 'καλής μορφής' (Arnheim, 1969, [1954]1974, [1982]1988; 2008³⁶; Goldstein, 2009; Wagemans et al., 2012; Wertheimer, 1938):

3.2.6.1. Οι νόμοι/αρχές της 'καλής μορφής'³⁷

Πίνακας 3.2: Οι νόμοι/αρχές της καλής μορφής

Α. Αρχή της ομαδοποίησης των αντικειμένων		
<i>Αρχή της τελείωσης ή συμπλήρωσης ή 'κλειστότητας' της μορφής</i>	Υπάγονται στην αρχή της ομαδοποίησης	Αφορούν την οργάνωση των οπτικών στοιχείων στο χώρο.
<i>Αρχή της γειννίαςσης</i>		
<i>Αρχή της ομοιότητας</i>		
<i>Αρχή της συγγένειας</i>		
<i>Αρχή της κοινής πορείας</i>		
<i>Αρχή μορφολογικής σταθερότητας</i>		

Αρχή της φαινομενικής κίνησης	} Αφορά την οργάνωση των οπτικών στοιχείων εν χρόνω.
B. Αρχή της αντίθεσης μορφής/φόντου (Wertheimer, 1938; Köhler, [1947]1970)	

Όλες οι προαναφερόμενες αρχές συνδέονται με την αντιληπτική οργάνωση, σημείο εκκίνησης της οποίας είναι ο διαχωρισμός *μορφής-φόντου*, εφόσον σύμφωνα με τη συγκεκριμένη αρχή δίνεται προτεραιότητα στη συνολική μορφή καθαυτή. Ένα υλικό αντικείμενο ή ένα μέρος του οπτικού πεδίου αναγνωρίζεται ως η *μορφή* (κεντρικό αντικείμενο), ενώ το υπόλοιπο οπτικό πεδίο είναι μικρότερης σημασίας και αποτελεί το *φόντο* (βάθος). Κατά τη διάκριση μορφής (κεντρικού αντικειμένου) και φόντου (βάθους), κυριαρχεί η μορφή, ενώ το βάθος καθίσταται απομακρυσμένο και «άμορφο», ακόμα και όταν έχει συγκεκριμένη μορφή (Lewin, [1948]1973).³⁸ Η αντίληψη κάθε αντικειμένου εξαρτάται από την ικανότητά μας να το αναγνωρίζουμε ως μια ολότητα (μορφή) που διαχωρίζεται από ό,τι το περιβάλλει (το φόντο).³⁹ Συνεπώς, οπτικά δεσπόζουσα είναι η μορφή ενώ το φόντο το επιλέγει ο θεατής, ο οποίος μπορεί να χρησιμοποιήσει τη σχέση μορφή/φόντου εναλλάξ για να βγάλει μορφές από το φόντο της -κατά προτίμηση- επιλογής του κάθε φορά⁴⁰. Ο διαχωρισμός μορφής/φόντου είναι ένα από τα δυσκολότερα προβλήματα που αντιμετωπίζει το αντιληπτικό μας σύστημα και μπορεί να δοθεί επιγραμματικά στις παρακάτω παραμέτρους (Goldstein, 2009; Wagemans et al., 2012):

- α) Η μορφή φαίνεται να έχει φόρμα ή σχήμα, ενώ το φόντο δεν έχει φόρμα.
- β) Η μορφή γίνεται αντιληπτή σα να είναι μπροστά από το φόντο.
- γ) Το περίγραμμα που ξεχωρίζει τη μορφή από το φόντο γίνεται αντιληπτό (βλέπεται) σαν να ανήκει στη μορφή.
- δ) Η εικόνα χωρίζεται σε προσκήνιο και παρασκήνιο.

Ο άνθρωπος συγκροτεί τις καταστάσεις σε εννοιολογικά σύνολα για να μπορέσει να τις κατανοήσει και να τους αποδώσει νόημα (Perls, 1989). Η μορφή και το φόντο είναι ο βιωματικός τρόπος οργάνωσης του αντιληπτικού πεδίου του ανθρώπου, δηλαδή του συνόλου του οργανισμού και του περιβάλλοντος (Latner, 2007; Αρχοντάκη & Φιλίππου 2010). Σύμφωνα με τον Latner (2007), η μορφή είναι το στοιχείο που έχει τον «*κεντρικό, σημαντικό, εστιακό*» χαρακτήρα την παρούσα στιγμή, ενώ το φόντο περιλαμβάνει τα «*μη σχετικά, ασήμαντα, επουσιώδη*» στοιχεία για την παρούσα στιγμή (σελ. 41). Η μορφή όταν εμφανίζεται από το φόντο, ζητά την επίλυσή της και αποσύρεται όταν αυτή ικανοποιηθεί δίνοντας τη θέση της σε μία καινούρια μορφή.

Η μορφή και το φόντο έχουν μεταξύ τους συμπληρωματική σχέση, εφόσον: α) δεν υπάρχει μορφή χωρίς φόντο και β) το φόντο δεν έχει καμιά αξία χωρίς τη μορφή. Με άλλα λόγια, δεν υπάρχουν μόνο μορφές, όπως δεν υπάρχει μόνο φόντο. Η αλληλεπίδραση μορφής και φόντου σε καμία περίπτωση δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί περιστασιακή. Απεναντίας, αποτελεί θεμελιακό γνώρισμα της προσοχής, της αντίληψης, επομένως και της γνώσης μας για τον έξω κόσμο (Γιαβρής, χ.χ.).

Εκτός από τον παράγοντα της μορφής/φόντου που συμβάλλει στην αντιληπτική οργάνωση της μορφής, ένας επί πλέον παράγοντας που συμβάλλει σε αυτήν είναι ο παράγοντας που αφορά στις αρχές ή νόμους οργάνωσης των ερεθισμάτων ως προς τις σχέσεις των χαρακτηριστικών τους. Πρόκειται για τους *νόμους/αρχές της ομαδοποίησης*,⁴¹ (ομαδοποίηση των στοιχείων στο πεδίο των αισθήσεων), οι οποίες υπάγονται στους νόμους της μορφής ή στις αντιληπτικές οργανωτικές ιδιότητες της μορφής ή αρχές της αντιληπτικής οργάνωσης της μορφής (όπως αναφέρονται στη σελ. 186), και εστιάζουν κυρίως στις πληροφορίες εκείνες που φέρουν τα οπτικά ερεθίσματα επηρεάζοντας την αντίληψη. Η διάκριση των αρχών αυτών μεταξύ των διαδικασιών της ομαδοποίησης και του διαχωρισμού μορφής/φόντου είναι ουσιαστική από τη σκοπιά της επεξεργασίας των πληροφοριών (Pomerantz, 1983), εφόσον τα αποτελέσματα των ερευνών που αναφέρονται στο διαχωρισμό μορφής/φόντου είναι μικτά. Αυτό σημαίνει ότι υπάρχουν ενδείξεις ότι οι μορφές μπορούν ξαφνικά να «ξεπεταχτούν» από το φόντο, ως προηγούμενα εισερχόμενα ερεθίσματα από την αποθηκευμένη γνώση ή (σε κάποιες περιπτώσεις), από τις προσδοκίες που επηρεάζουν την αρχική εμφάνιση της μορφής ή τη σταθερότητα της σχέσης μορφής/φόντου.⁴² Ωστόσο, οι περισσότερες έρευνες αναδεικνύουν ότι προηγείται η αντίληψη μορφής/βάθους και μετά ακολουθεί η ομαδοποίηση (grouping principles) με βάση την αρχή της ομοιότητας και της εγγύτητας ή την οποιαδήποτε άλλη αντιληπτική οργανωτική αρχή της μορφής (Παπαντωνίου, 2014).

Κατά τη μορφολογική ψυχολογία, ο εγκέφαλος δεν αποδομεί απλά μία εικόνα, αλλά, στην ουσία, την ανασυνθέτει βασιζόμενος στις βασικές αρχές της αντιληπτικής ομαδοποίησης. Πρόκειται για μορφολογική θεωρία για την αντίληψη των μορφών, για μορφοδομική προσέγγιση που ταιριάζει με τη φαινομενολογική προσέγγιση της οπτικής αντίληψης και προσδιορίζει βασικές/οικουμενικές αρχές της αντιληπτικής οργάνωσης (Hoffman, 1998). Η θεμελιώδης αρχή της αντιληπτικής οργάνωσης είναι η αρχή της σαφήνειας ή απλότητας (law of prägnanz), σύμφωνα με την οποία -μέσω ψυχολογικών και νοητικών διεργασιών- τείνουμε να αντιληφθούμε μία μορφή ως αποτέλεσμα της απλούστερης δυνατής σύνθεσης των μερών της (Köhler, [1947]1970). Με άλλα λόγια, η αντιληπτική οργάνωση ενός ερεθίσματος τείνει προς τη δημιουργία απλών, περιεκτικών και οικονομικών μορφών. Απομνημονεύουμε την πιο απλή σχέση-διάταξη των δομικών στοιχείων ενός αντικείμενου ή μιας κατηγορίας αντικειμένων που διαπιστώνουμε ότι είναι κοινή και σταθερή σε όλες τις οπτικές εμπειρίες από αυτά και συγχρόνως τις γενικές δυναμικές ιδιότητες και την υποκειμενική συναισθηματική αντίδραση σ' αυτές (Hoffman, 1998). Δηλαδή, το τί βλέπουμε δεν εξαρτάται μονό από το τί είναι ο κόσμος γύρω μας, άλλα και από το πώς ανταποκρίνονται οι υποδοχείς μας που διεγείρονται από ηλεκτρομαγνητικά κύματα και από τον τρόπο με τον οποίο είναι δομημένος ο εγκέφαλός μας προκειμένου να χειριστεί αυτή την πληροφορία.⁴³

Οι διαδικασίες της αντιληπτικής οργάνωσης βασίζονται στην κατηγοριοποίηση (Δαραβέλης, 2000). Ο Hoffman (1989) ισχυρίζεται ότι, *«πέρα από οποιαδήποτε άλλη λειτουργία και αν πραγματοποιεί ο ανθρώπινος νους, πρέπει να διαθέτει την ικανότητα απλοποίησης και κατηγοριοποίησης των δομών που χαρακτηρίζουν τα*

μοτίβα, τα οποία επεξεργάζεται». Στο πιο θεμελιώδες επίπεδο απαιτείται από την αρχική όραση, η δυαδικού αντιθετικού χαρακτήρα κατηγοριοποίηση σε «ίδιο»-«διαφορετικό», ώστε να απομονωθούν τα αντικείμενα που γίνονται αντιληπτά και να οργανωθούν σε ομάδες. Δηλαδή, στο στάδιο της διάκρισης τα αντικείμενα διακρίνονται, καταρχήν, ως ίδια ή διαφορετικά. Όλες οι αρχές ομαδοποίησης gestalt για το διαχωρισμό μορφής (πρώτου πλάνου)-φόντου (βάθους), εξαρτώνται από την ετερογένεια, η οποία χαρακτηρίζει τα αντικείμενα που γίνονται αντιληπτά. Εάν δεν υφίστανται διαφορές μεταξύ των παρατηρούμενων αντικειμένων και του περιβάλλοντος χώρου, τότε παρουσιάζεται αδυναμία στην ομαδοποίησή τους (Δαραβέλης, 2000).

Στη διαδικασία της αντιληπτικής οργάνωσης εμπλέκονται οι έννοιες της αίσθησης και της αντίληψης. Η αντίληψη είναι ίσως η βασικότερη γνωστική μας λειτουργία, υπό την έννοια ότι αποτελεί προϋπόθεση για όλες τις υπόλοιπες διεργασίες του γνωστικού μας συστήματος. Παρά τους ποικίλους ορισμούς που έχουν δοθεί κατά καιρούς για αυτές τις δύο έννοιες, επικρατέστερος φαίνεται να είναι αυτός που θεωρεί την αντίληψη ως όλες εκείνες τις εμπειρίες που συνδέονται με εξωτερικά ερεθίσματα του περιβάλλοντος. Δηλαδή, ως μία σειρά νοητικών διαδικασιών μέσω των οποίων αναγνωρίζουμε, οργανώνουμε και αποδίδουμε νόημα στις αισθήσεις που μας προκαλούν τα περιβαλλοντικά ερεθίσματα. Ενώ, αντίθετα η αίσθηση φέρεται ως εσωτερική εμπειρία του οργανισμού που δεν συνδέεται με κάποιο εξωτερικό αντικείμενο. Δηλαδή, φέρεται ως απλή επίγνωση εξαιτίας της διέγερσης ενός αισθητήριου οργάνου. Συνεπώς, η αντίληψη είναι το προϊόν μιας γνωστικής διαδικασίας που συνδέει την εκάστοτε οργανική εμπειρία με τον εξωτερικό κόσμο, είναι μία ερμηνευτική διαδικασία και όχι αντίγραφο του εξωτερικού κόσμου (Οικονόμου, χ.χ.). Για παράδειγμα, μία μαύρη κουκίδα στον ορίζοντα είναι μία αίσθηση. Όταν όμως πλησιάσουμε κοντά και «καταλάβουμε» ότι πρόκειται π.χ. για έναν άνθρωπο (άνδρα ή γυναίκα, νέο ή υπερήλικα), τότε γίνεται αντίληψη. Σε γενικές γραμμές, η αίσθηση και η αντίληψη είναι ενεργητικές και προσαρμόσιμες λειτουργίες.

Σε αντίθεση με το δομισμό που θεωρεί την αντίληψη ως άθροισμα των επιμέρους (αντίστοιχων) αισθήσεων στα αισθητήρια όργανα, η μορφολογική ψυχολογία υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ αίσθησης και αντίληψης και ότι η αντιληπτική διαδικασία είναι ενιαία. Συνεπώς, για τη μορφολογική ψυχολογία το φαινόμενο της αντίληψης δεν μπορεί, ενιαίο καθώς είναι, να αναλυθεί σε διαδοχικές φάσεις (π.χ. αίσθηση και αντίληψη, όπως υπέθεταν η φιλοσοφία και η κλασική ψυχολογία).⁴⁴ Η πράξη της αντίληψης αποτελεί ένα 'όλον' μαζί με την πράξη της αίσθησης γιατί προσδιορίζονται αμοιβαία την ίδια στιγμή: τα δεδομένα της αίσθησης θέτουν έτσι τα όρια μέσα στα οποία ενεργεί ταυτόχρονα μια μορφική δόμηση. Έτσι, προκύπτει μια άμεση και συνολική εμπειρία, στην οποία μόνο με τη διανοητική επεξεργασία που ακολουθεί είναι δυνατόν να χωριστεί η μορφική όψη από εκείνη που προσφέρουν τα δεδομένα των αισθήσεων. Σήμερα, οι περισσότεροι ερευνητές υποστηρίζουν ότι δεν είναι χρήσιμος ο διαχωρισμός αίσθησης και αντίληψης. Σύμφωνα με αυτή την άποψη (η οποία είναι και βασική άποψη των γνωστικών θεωριών), αντίληψη είναι όλες

εκείνες οι εμπειρίες που δημιουργούνται από τον ερεθισμό των αισθητήριων οργάνων που προκαλούνται από περιβαλλοντικά ερεθίσματα (Οικονόμου, χ.χ.).

Ο δομικός χαρακτήρας της μορφής επιτυγχάνεται με τη στιγμιαία αντίληψη της σχέσης που υπάρχει μεταξύ των αισθητών δεδομένων, ώστε μερικά από αυτά ενεργούν ως αντικείμενα (μορφή) και άλλα ως βάθος (φόντο) από δικές τους ενυπάρχουσες ιδιότητες και όχι εξηγήσιμες -όπως νόμιζαν μερικοί ψυχολόγοι- μόνο με βάση τις εμπειρίες της ζωής του ατόμου.⁴⁵ Έτσι, ο ρόλος που αναλαμβάνει κάθε μεμονωμένη λεπτομέρεια είναι σύμφωνος με το μορφικό νόμο που προσδίδει σε κάθε μια από αυτές μια ειδική λειτουργία, σύμφωνα με το κριτήριο της μέγιστης αντιληπτικής οικονομίας (νόμος της απλότητας/πληρότητας/σαφήνειας). Η αντίληψη της μορφής στην αμεσότητα της θα ήταν εξάλλου πιο σύμφωνη με την πραγματικότητα του αντικειμένου που γίνεται αντιληπτό, από ό,τι θα ήταν τα αισθήματα τα οποία προκαλούνται από ερεθισμούς που μπορούν να ποικίλλουν ανάλογα με τις εξωτερικές συνθήκες. Για παράδειγμα, η αντίληψη μιας στεφάνης μένει η ίδια, ακόμα και όταν η πλάγια τοποθέτηση της προς εκείνον που την παρατηρεί θα μπορούσε να προκαλέσει την εντύπωση του ελλειψοειδούς. Κατά ανάλογο τρόπο, η αντίληψη ενός συγκεκριμένου κυκλικού χορού μένει η ίδια ακόμα και όταν η πλάγια τοποθέτηση του προς εκείνον που τον παρατηρεί θα μπορούσε να προκαλέσει την εντύπωση του ελλειψοειδούς.

Άμεσα συνυφασμένη με την έννοια της αντίληψης είναι η οπτική αντίληψη, η οποία θεωρείται το γνωστικό κομμάτι της ερμηνείας του οπτικού ερεθίσματος, ή, πιο απλά, η ικανότητα να κατανοούμε αυτό που βλέπουμε. Αφορά στην ικανότητα να επεξεργαζόμαστε νοητικά την οπτική πληροφορία με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργούμε εκφραστικές μορφές (τέχνη), να λύνουμε με δημιουργικό τρόπο προβλήματα της καθημερινότητας και να ενεργούμε αναλόγως στις απαιτήσεις του περιβάλλοντος. Συνεπώς, η οπτική αντίληψη έχει άμεση σχέση με τη δημιουργικότητα, η οποία κατά τους θεωρητικούς της μορφολογικής ψυχολογίας, ξεκινάει ως ολότητα και η δημιουργική ιδέα προηγείται της εκτέλεσής.

Παρά την έντονη κριτική που δέχτηκε η μορφολογική ψυχολογία καθώς έθεσε σε δεύτερη μοίρα τη σημασία του συναισθήματος και των κινήτρων, εντούτοις, η μεγάλη της προσφορά συνοψίζεται στο ότι έστρεψε το ενδιαφέρον της στις *εσωτερικές νοητικές διεργασίες* του ανθρώπινου οργανισμού και πρόβαλλε την *ενορατική μάθηση*, με έντονο το στοιχείο της *δημιουργικότητας*, της *ενεργητικότητας* και της *εφευρετικότητας* του ατόμου. Τέλος, παρά το γεγονός ότι αποδεχόμαστε από την κοινωνιοπολιτισμική άποψη ότι, η δημιουργικότητα και η εφευρετικότητα δεν πηγάζουν μόνο μέσα από το μυαλό του δημιουργικού ατόμου αλλά είναι αποτέλεσμα της διάδρασης που προκύπτει από τις σκέψεις αυτού και των άλλων ατόμων και ενός κοινωνιοπολιτισμικού περιγύρου που έχει ουσιώδη σημασία (Lentini & Decortis, 2009), εντούτοις, δεν μας εμποδίζει να δεχτούμε από την άλλη πλευρά, ότι η δημιουργικότητα και η εφευρετικότητα πηγάζουν και μέσα από το μυαλό του δημιουργικού ατόμου συνδεδεμένες με τρεις παραμέτρους της θεωρίας gestalt:

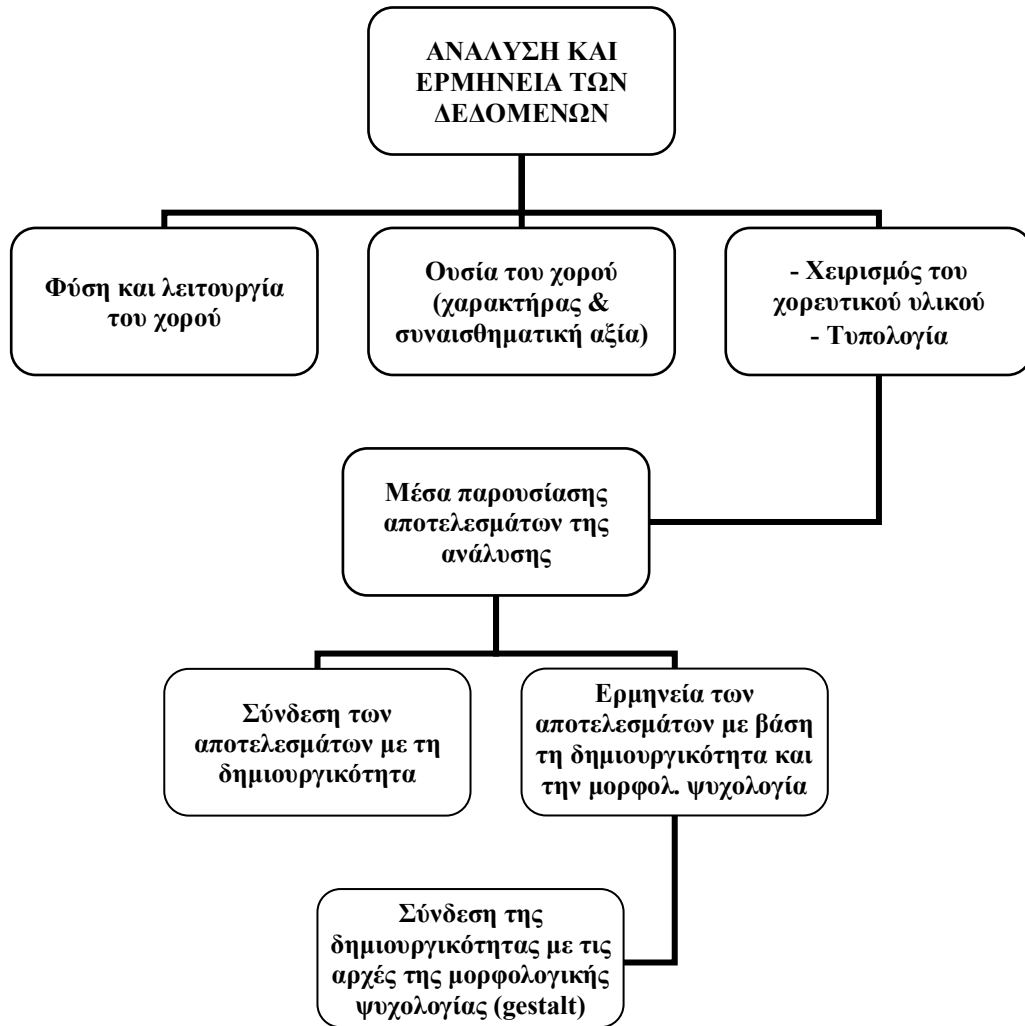
- α) Με τις *εσωτερικές νοητικές διεργασίες* του ανθρώπινου οργανισμού.

β) Με την εφαρμογή των θεμελιωδών αρχών της αντιληπτικής οργάνωσης της μορφής στη δημιουργία καινοτόμων μορφών.

γ) Με τη διαλεκτική σχέση όραση/ενόραση/δημιουργικότητα (παραγωγική και αναπαραγωγική).⁴⁶

Κλείνοντας το κεφάλαιο της ανάλυσης κρίθηκε σκόπιμο να παρατεθεί ένας συνοπτικός πίνακας που περιλαμβάνει τα στάδια της με τον τρόπο που αυτά χρησιμοποιούνται στην παρούσα εργασία. Έτσι, το διάγραμμα που ακολουθεί διακρίνει την ανάλυση του ερευνώμενου υλικού στα παρακάτω στάδια:

3.2.6.2. Μεθοδολογία της ανάλυσης του ελληνικού παραδοσιακού χορού



Σχήμα 3.1: Ανάλυση και ερμηνεία των δεδομένων

➤ Φύση και λειτουργία του χορού

Η φύση και λειτουργία του ελληνικού παραδοσιακού χορού αφορά στην ύπαρξη των δύο βασικών δομικών μοντέλων της δίμετρης και τρίμετρης ομοιογενούς αλυσιδωτής φόρμας, αυτής του χορού 'στα δύο' και του χορού 'στα τρία', τα επί μέρους κινητικά τους μοτίβα και τους συνδυασμούς τους στη δόμηση του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Με αυτό τον τρόπο, και ανάλογα με τη συχνότητα της εμφάνισης και της θέσης τους στη χορευτική σύνθεση, αναδεικνύεται η λειτουργία τους. Και τα δύο δομικά μοντέλα -του χορού 'στα δύο' και του χορού 'στα τρία'- εμφανίζονται τόσο ως αυτόνομες ολότητες όσο και ως τμήματα ενός ευρύτερου χορευτικού συνόλου.

Επίσης, αφορά στα δομικά μοντέλα της φόρμας, τα μέρη των διμερών και τριμερών φορμών και τις αναμεταξύ τους σχέσεις (εναλλασσόμενα ή μη εναλλασσόμενα). Τέλος αφορά στη διαδικασία της δομικής μορφοποίησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού, δηλαδή στις βασικές αρχές της τεχνοτροπίας δόμησής του, και συγκεκριμένα στις βασικές δομές επιφάνειας (παράταξη ομοειδών όρων, επανάληψη, δυαδική αντίθεση και επανάληψη).

➤ Η ουσία του χορού

Η πραγματική ουσία του ελληνικού παραδοσιακού χορού αφορά στη θεώρηση της χορογραφικής σύνθεσης ως «ολιστικής» δομικής ενότητας, ενός κλειστού δικτύου σχέσεων, μίας αλληλουχίας δομικών ενοτήτων και πεδίου πληροφοριών όπου διακρίνονται πρότυπα, γραμμική/συντακτική διαδικασία, συμβολισμοί και συναισθηματικές αξίες. Το συναίσθημα θεωρείται ως η πιο σύνθετη χορευτική μονάδα. Μπορεί να αναλυθεί με όρους των πιο απλών μονάδων, ωστόσο ανταποκρίνεται στο βαθμό πολυπλοκότητας των ανθρωπίνων συναισθημάτων (πρβλ. Münsterberg, 2001; Επίσης, βλ. και στον Porfeli, 2009).

Στη θέαση⁴⁷ του χορού, προκαλούνται στο ακροατήριο πολλά και διαφορετικά συναισθήματα τα οποία πηγάζουν από την προσδοκία του ακροατηρίου για το πώς θα εξελιχθεί μία χορογραφική σύνθεση σε συνδυασμό με την πραγματοποίηση ή τη διάψευση αυτών των προσδοκιών. Οι προσδοκίες μπορούν να οδηγήσουν τον ακροατή σε διαφορετικά συναισθήματα. Αυτό μπορεί να αποτελέσει για τους παραδοσιακούς δημιουργούς/χορευτές πηγή έμπνευσης σχετικά με τον τρόπο σκέψης, πρωτότυπης σύνθεσης και εκτέλεσης του χορού, καθώς και «τι» θέλουν να μεταδώσουν στο ακροατήριο. Τα συναισθήματα, όπως π.χ. η έκπληξη, η δυσαρέσκεια, η ευχαρίστηση κ.ά., προϋποθέτουν την πρόβλεψη αλλά και τη διάψευση της προσδοκίας, ενισχύοντας τη συναισθηματική αντίδραση. Πολλές φορές οι προσδοκίες του ακροατηρίου οδηγούν τον παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή να αναπτύξει τη δημιουργική του σκέψη την οποία θα εκφράσει ως αυτοσχεδιασμό και δημιουργικότητα.⁴⁸

Βασική προϋπόθεση για τη δημιουργία οποιουδήποτε συναισθήματος είναι η απτή εικόνα της μορφής, η υλική της υπόσταση, εφόσον αυτή θα δημιουργήσει (θα προκαλέσει και θα διαμορφώσει) στα άτομα του ακροατηρίου τα διάφορα συναισθήματα. Η σύνδεση των συναισθημάτων με τα συναισθηματικά αντικείμενα, όπως π.χ. οι αναμνήσεις, επέρχεται μετά το σχηματισμό του ίδιου του συναισθήματος που προκάλεσε η χορευτική μορφή, δηλαδή καθεαυτός ο χορός.

➤ Χειρισμός του χορευτικού υλικού

Ο χειρισμός του χορευτικού υλικού και η τυπολογία περιλαμβάνει:

α) Τη διατύπωση καθολικών⁴⁹, δηλαδή απόλυτων ή ισχυρών δομικών τάσεων που παρατηρούνται σε όλους τους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς. Τα ‘καθολικά’ συνδέονται άμεσα με την ερώτηση «τί απαντήσεις ψάχνουμε;». Και αυτό, γιατί δεν ψάχνουμε να βρούμε τι υπάρχει γενικά στους χορούς, αλλά τι υπάρχει συχνότερα ή σχεδόν πάντα και υπό ποιες συνθήκες και σχέσεις εμφανίζονται οι δομές. Με άλλα λόγια, ψάχνουμε για απόλυτα ή σχετικά καθολικά, καθώς και τους όρους εμφάνισής τους.

β) Την έμφαση στα εμπειρικά δεδομένα, δηλαδή στις διαπιστώσεις ισχυρών τάσεων δόμησης και σύνταξης που συναντώνται στο εύρος του ελληνικού παραδοσιακού χορού και όχι σε υποθέσεις με βάση τα δεδομένα κάποιων χορών.

γ) Τη σύγκριση και την αναγνώριση της ταυτότητας, των ομοιοτήτων και των κοινών χαρακτηριστικών των υπό έρευνα χορών και αυτών σε σχέση με τους δομικούς τύπους των χορών ‘στα δύο’ και ‘στα τρία’.

δ) Την τμηματοποίησή τους σε δομικές ενότητες.

ε) Την αναζήτηση συντακτικών κανόνων.

στ) Την αναγνώριση και την ερμηνεία των εκφραστικών στοιχείων και των συμβολισμών τους.

➤ Μέσα παρουσίασης των αποτελεσμάτων της ανάλυσης

Τα μέσα παρουσίασης των αποτελεσμάτων της ανάλυσης περιλαμβάνουν:

α) Τον κατάλογο των δομικών επιπέδων χορού και μουσικής όλων των υπό μελέτη χορών, συνοδευόμενο από ένα είδος ‘λεξικού’ που επεξηγεί την κατάταξη και ταξινόμησή τους κατά κατηγορίες και υπο-κατηγορίες.

β) Τον τυπολογικό προσδιορισμό της δομής και μορφής των χορών υπό μορφή αλφαβητικών και αριθμητικών συμβόλων (κινητότυποι, υποκινητότυποι, μορφότυποι).

γ) Τη γραφική παράσταση με περιγράμματα, διαγράμματα, γραφήματα και οπτικά σύμβολα για τα δομικά συστατικά στοιχεία της μορφής τους.

δ) Την περιγραφή των αποτελεσμάτων της ανάλυσης με τη χρήση αυστηρής μορφολογικής ορολογίας καθώς και με αφηγηματική/λεκτική μορφή.

Στόχος της ανάλυσης και της σύγκρισης είναι η κατανόηση της χορευτικής μορφής ως δυναμικό πεδίο σχέσεων και η συνειδητοποίηση της αντιληπτικότητας που αυτή διαθέτει, μέσα από τη συγκρότηση των δομικών της στοιχείων, τις ιδιότητές τους, τις μορφικές συνθέσεις και τις αισθητηριακές εμπειρίες που προσφέρει, και τα οποία συνδέονται άμεσα με τη δημιουργική σκέψη και τη δημιουργικότητα του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή. Η ανάλυση και σύγκριση των δεδομένων ανέδειξε τον ιδιαίτερο ρόλο του παραδοσιακού χορευτή στην ‘κατασκευή’ και ‘αρχιτεκτονική’ του χορού, εφόσον οι ψυχικές του διεργασίες και οι αντιληπτικοί μηχανισμοί πρόσληψης του χώρου και του χρόνου,

σε σχέση με τη μνήμη, την απομνημόνευση, τη γνώση, τη δημιουργική σκέψη και τα συναισθήματά του είναι αυτά που τον καθιστούν ικανό στη δημιουργία και (ανα)δημιουργία του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Συνεπώς, το ζήτημα της παραγωγής/δημιουργίας της μορφής (εικόνας) του χορού, προσεγγίζεται/ερμηνεύεται αναφορικά με τη δημιουργικότητα, την έμπνευση και τη φαντασία του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή, δίνοντας έμφαση σε καθεαυτό τον ελληνικό παραδοσιακό χορό και τους όρους δημιουργίας του με τον τρόπο που φθάνει ως τις μέρες και βιώνεται στη σημερινή εποχή των συνεχών μεταβολών και εναλλαγών, των media, της εικονικής πραγματικότητας, του διαδικτύου και της παγκοσμιοποίησης, είτε στο πλαίσιο της πρώτης, είτε της δεύτερης του ύπαρξης. Με άλλα λόγια, εκλαμβάνοντας τον ελληνικό παραδοσιακό χορό και τη διαδικασία δημιουργίας του ως *προϊόντα της ανθρώπινης νόησης*.

Υπό αυτούς τους όρους ερμηνεύονται τα αποτελέσματα της ανάλυσης των δεδομένων που αφορούν στην παράμετρο της τεχνοτροπίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού, εφόσον από αυτή προκύπτει ότι η τεράστια ποικιλομορφία στις χορευτικές μορφές που συναντώνται στον ελλαδικό χώρο -ακόμα και στο επίπεδο των τοπικών ιδιωμάτων- βασίζεται σε απλά δομικά και εκφραστικά τεχνοτροπικά σχήματα που επαναλαμβάνονται συνεχώς. Συνεπώς, πρόκειται για στερεότυπα τεχνοτροπικά σχήματα που συνδέονται με τις ψυχολογικές διεργασίες⁵⁰ και την αντίληψη -και ειδικά με την οπτική αντίληψη- τόσο του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή όσο και του ακροατηρίου του και που από τη συχνή χρήση τους φαίνεται να οργανώνονται με βάση τους ψυχολογικούς «νόμους της μορφής» ή τις βασικές αρχές της αντιληπτικής οργάνωσης της μορφής της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt).⁵¹

Τέλος, επισημαίνεται ότι η έννοια μορφή στη θεωρία gestalt χρησιμοποιείται με δύο ιδιότητες: α) αφενός ως μορφή (form) που ορίζει τα πράγματα όπως αυτά καταγράφονται μέσω του μυαλού αφαιρετικά, και, β) ως μορφή (gestalt) που ορίζει τα πράγματα όπως αυτά καταγράφονται μέσω των αισθήσεων.

3.3. Ερμηνεία των δεδομένων

Η ανάλυση της δομής καθώς και της τεχνοτροπίας δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού μας βοηθά να κατανοήσουμε με ποιό τρόπο (πώς) ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής με βάση την οργάνωση του οπτικού του πεδίου, την αντιληπτική του ικανότητα (εμπειρία, μάθηση και μνήμη), τη δημιουργική του σκέψη (αποκλίνουσα/συγκλίνουσα), τη βιωματική του εμπειρία και την επανάληψη 'πλάθει' (συνθέτει και (ανα)συνθέτει) τις τοπικές χορευτικές μορφές. Ωστόσο, με μία διαφορά από τις μηχανιστικές προσεγγίσεις. Ο τρόπος διαχείρισης από τον παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή του οποιουδήποτε χορευτικού υλικού βασίζεται σε επιλογές που σχετίζονται με την οργάνωση του οπτικού του πεδίου και τους αντιληπτικούς μηχανισμούς πρόσληψης του χώρου και του χρόνου. Δηλαδή, βασίζεται σε διαδικασίες ψυχολογικές και νοητικές (αντίληψη και αίσθηση) σε σχέση με τη μνήμη, την οπτική και ακουστική μνήμη, την απομνημόνευση, τη μάθηση, τη γνώση και τα συναισθήματά του σε συνάρτηση με το περιβάλλον.

Η ανάδειξη των κοινών δομικών τύπων καθώς και των κοινών τεχνοτροπικών/εκφραστικών σχημάτων βάσει των οποίων ‘κατασκευάζεται’ ο ελληνικός παραδοσιακός χορός οδήγησαν στην ερμηνεία τους με βάση την έννοια της δημιουργικότητας ενταγμένης στο πλαίσιο της θεωρίας της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt) και συγκεκριμένα με βάση τις αρχές της οπτικής αντιληπτικής οργάνωσης που χαρακτηρίζουν την «κατεξοχήν» ή «καλή μορφή». Έτσι, τα αποτελέσματα που προέκυψαν από την ανάλυση των δεδομένων συνδιαλέγονται με την έννοια της οπτικής αντίληψης και τις αρχές οργάνωσης της πληροφορίας - γνωστές σαν νόμοι/αρχές της μορφολογικής ψυχολογίας (gestaltism)⁵²- σύμφωνα με τις οποίες ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής οργανώνει (εγκεφαλικά) τα οπτικά ερεθίσματα που λαμβάνει από το περιβάλλον ώστε να τους δώσει νόημα.⁵³ Δηλαδή, η μορφολογική ψυχολογία επικεντρώνεται στη μελέτη της σχέσης του εξωτερικού αντικειμένου και της οπτικής αντίληψης, περιγράφει τα ερεθίσματα του περιβάλλοντος και τα συνδέει με τις αντιλήψεις που δημιουργούν. Υπό αυτούς τους όρους, η οπτική αντίληψη προσεγγίζεται από άποψη φαινομενολογική, όπου η αντικειμενική πραγματικότητα και η υποκειμενική ανταπόκριση θεωρούνται ένα και το αυτό.

Η οπτική αντίληψη θεωρείται το γνωστικό κομμάτι της ερμηνείας του οπτικού ερεθίσματος ή, πιο απλά, η ικανότητα να κατανοούμε αυτό που βλέπουμε. Αφορά στην ικανότητα να επεξεργαζόμαστε νοητικά την οπτική πληροφορία με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργούμε εκφραστικές μορφές (τέχνη), να λύνουμε με δημιουργικό τρόπο προβλήματα της καθημερινότητας και να ενεργούμε αναλόγως στις απαιτήσεις του περιβάλλοντος. Σύμφωνα με τους ψυχολόγους της gestalt και με βάση την φαινομενολογική προσέγγιση της οπτικής αντίληψης, φαίνεται ότι για την οργάνωση των οπτικών ερεθισμάτων από το περιβάλλον αλλά και των αναπαραστατικών μορφών (εικόνων) λειτουργούν συγκεκριμένοι αντιληπτικοί μηχανισμοί που καθορίζουν την τελική εικόνα που σχηματίζουμε για την πραγματικότητα. Οι μηχανισμοί αυτοί φαίνεται να λειτουργούν με βάση και ορισμένες οικουμενικές αντιληπτικές αρχές οπτικής οργάνωσης όπως περιγράφονται από τη μορφολογική ψυχολογία (βλ. σελ. 185) και μπορεί να θεωρηθεί ότι ενισχύουν την ιδέα ότι ο κόσμος δεν βρίσκεται άπλα και αντικειμενικά ‘εκεί έξω’, αλλά ότι δημιουργείται κατά τη διαδικασία της αντίληψης. Ο τρόπος που λειτουργεί η ανθρώπινη οπτική αντίληψη επιβάλει την δημιουργία νοητών μορφών και μάλιστα επί ενός τρισδιάστατου πεδίου (Hoffman, 1998). Αλλά επίσης, η οπτική αντίληψη είναι ένα εξαιρετικά ουσιώδες συστατικό στη μάθηση.

Με τη μελέτη της σχέσης του εξωτερικού αντικειμένου (μορφής) και της αντίληψης ασχολείται και η φαινομενολογία, η οποία συνίσταται -όπως και η μορφολογική ψυχολογία- στην αναγνώριση των πηγών πληροφορίας στο περιβάλλον, περιγράφει τα ερεθίσματα του περιβάλλοντος και τα συνδέει με τις αντιλήψεις που δημιουργούν. Τόσο η μορφολογική ψυχολογία όσο και η φαινομενολογία υποστηρίζουν ότι η αντίληψη είναι υποκειμενική και δεν είναι απλό άθροισμα επιμέρους αισθήσεων, αλλά αποτέλεσμα οργάνωσης των αισθητηριακών πληροφοριών με βάση οργανωτικές αρχές του εγκεφάλου, που λειτουργούν ως στοιχειώδεις πρωταρχικές δομές ή αρχέτυπα.⁵⁴

Η φαινομενολογική προσέγγιση υπάγεται στις περιγραφικές/εμπειρικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις.⁵⁵ Συγκεκριμένα, η φαινομενολογία, επιδιώκει την εστίαση στο φαινόμενο -με την κυριολεκτική έννοια του όρου- σε αυτό που υποπίπτει στις αισθήσεις μας. Η μορφολογική ψυχολογία επικεντρώνεται στην αισθητηριακή αντίληψη, δηλαδή στην αντιληπτική εμπειρία μέσω των αισθήσεων κάτι που ισχύει και για τη φαινομενολογία, εφόσον και αυτή επικεντρώνεται στην αντιληπτική εμπειρία μέσω των αισθήσεων, όπου και στις δύο περιπτώσεις η αντίληψη συνιστά γνωστική λειτουργία εφόσον συγκροτεί την εμπειρία μας μέσα στον κόσμο. Και οι δύο αναφέρονται στην αισθητηριακή αντίληψη που αφορά αποκλειστικά την πρόσληψη του εξωτερικού κόσμου -εξωτερικού ως προς το υποκείμενο που τον αντιλαμβάνεται- μέσω των αισθήσεων (όραση, ακοή, αφή, γεύση, όσφρηση). Συνεπώς, και οι δύο αναφέρονται σε μια φαινομενολογική περιγραφή της αντιληπτικής εμπειρίας, επικεντρωνόμενες στη μελέτη της σχέσης του εξωτερικού αντικειμένου και της αντίληψης (ψυχοφυσικές μέθοδοι). Η μορφολογική ψυχολογία υποστηρίζει ότι η αντίληψη είναι το αποτέλεσμα εφαρμογής οργανωτικών αρχών του εγκεφάλου στα αισθητηριακά ερεθίσματα, δηλαδή ασχολείται με την αντίληψη και την αντιληπτική οργάνωση. Ενώ, η φαινομενολογία της οπτικής αντίληψης μας επιτρέπει να αναγνωρίσουμε τα αντιληπτικά φαινόμενα που χρήζουν μελέτης. Συνεπώς, τόσο η μορφολογική ψυχολογία όσο και η φαινομενολογία, εντοπίζουν μια ουσιαστική κοινότητα ανάμεσα στο υποκείμενο και την αντιληπτική μορφή μέσα από στοιχειώδεις πρωταρχικές δομές. Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty ([1945]1977), στο αντιληπτό αναγνωρίζουμε τις ήδη γνωστές αρχετυπικές ιδιότητές του, δηλαδή τη σταθερή πραγματικότητα η οποία προηγείται της αποσπασματικής ανάλυσης.

Μεταξύ των αντιληπτικών φαινομένων τα οποία τονίζονται από τους θεωρητικούς της μορφολογικής ψυχολογίας και χρησιμοποιούνται στην παρούσα εργασία για την ερμηνεία της τεχνοτροπίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού, περιλαμβάνονται ορισμένες αρχές οργάνωσης της πληροφορίας που διέπουν την οπτική οργάνωση δύο διαστάσεων (χώρου και χρόνου) και είναι γνωστές ως «νόμοι/αρχές της gestalt» ή «νόμοι/αρχές της μορφής». Πρόκειται, όπως ειπώθηκε στη σελ. 185, για τις *αντιληπτικές οργανωτικές ιδιότητες της μορφής* ή *αρχές της αντιληπτικής οργάνωσης της μορφής*. Σύμφωνα με αυτές τις αρχές τα διάφορα στοιχεία παρουσιάζονται ομαδοποιημένα κατά κάποιον τρόπο, μερικά σαν να ανήκουν σε μια ενότητα, ενώ άλλα γίνονται αντιληπτά σαν μέρη ευρύτερων δομών (Βακαλό, 1988). Δηλαδή, οι αισθήσεις -μέσω αντιληπτικών και ψυχολογικών διεργασιών- έχουν την ικανότητα να σχηματίζουν φόρμες (ολότητες) (Βλ. αναλυτικά, σελ. 185). Συνεπώς, ο άνθρωπος έχει την τάση να αντιλαμβάνεται σύνολα από ερεθίσματα και μάλιστα μορφοποιημένα (ομαδοποιημένα), δηλαδή μορφώματα, σύμφωνα με ορισμένους νόμους/αρχές (Arnheim, 1969, [1954]1974, [1977]2003, 2008; Bloomer & Moore, 1977; Βακαλό, 1988; Κονταράτος, 1983; Κασδά, 1988; Goldstein, 2009; Μάτσακα & Μπάμπου, 2010; Wagemans et al., 2012).

Η επιλογή και η χρήση τους στην ερμηνεία των δεδομένων βασίστηκε -όπως τεκμηριώνεται στο κεφάλαιο V (σελ. 412)- στο ότι αυτές οι αντιληπτικές οργανωτικές αρχές ή αντιληπτικές οργανωτικές ιδιότητες της μορφής ή βασικές

δομές επιφάνειας εμφανίζονται κατά εξακολούθηση στην τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Με άλλα λόγια, συνιστούν στοιχεία εμφανή και πανταχού παρόντα καθόλες τις χορευτικές μορφές που αναλύθηκαν. Ιδιαίτερα, τόσο οι ιδιότητες που αντιστοιχούν στο «νόμο της καλής μορφής» όσο και οι ιδιότητες της μορφής που άπτονται των αρχών της «ομαδοποίησης», όπως της ομοιότητας ή της «παράταξης ομοειδών όρων», της «οικειότητας», της «συγγένειας», της «αντίθεσης», της «τελειώσης ή συμπλήρωσης ή ‘κλειστότητας’ της μορφής», της «συμμετρίας» χρησιμοποιούνται για να περιγραφούν οι δημιουργικές διαδικασίες που έχουν χρησιμοποιήσει οι παραδοσιακοί δημιουργοί/χορευτές στην κατασκευή/‘αρχιτεκτονική’ του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στην αρχή της συμμετρίας, η οποία συνιστά τον βασικότερο οργανωτικό παράγοντα της ανθρώπινης οπτικής αντίληψης. Τόσο στο δομικό επίπεδο της χορογραφικής σύνθεσης όσο και στο επίπεδο της χορευτικής έκφρασης, η αρχή της συμμετρίας συγκροτεί το βασικό ιστό γύρω από τον οποίο περιπλέκονται όλες οι προαναφερόμενες αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής. Συνεπώς, κατέχει τη σημαντικότερη θέση ανάμεσα στις επιφανειακές δομές και θεωρείται η σημαντικότερη από τις αρχές δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού, εφόσον στοχεύει στο να προσδώσει στη χορογραφική σύνθεση οπτική ισορροπία και αρμονική ενότητα, δηλαδή αισθητική αξία.

Η οπτική ισορροπία εμπερικλείει τις έννοιες της συμμετρίας/ασυμμετρίας, όπως αναλύονται στο κεφάλαιο V (σελ. 431-448) και -όπως κάθε μορφή ισορροπίας στη φυσική- συνιστά μια κατάσταση ηρεμίας και σταθερότητας⁵⁶. Σύμφωνα με τον Arnheim (2005), «σε μια ισορροπημένη σύνθεση όλοι οι παράγοντες όπως σχήμα, κατεύθυνση, κίνηση και θέση προσδιορίζονται αμοιβαία με τέτοιο τρόπο, που καμία αλλαγή δε φαίνεται να είναι δυνατή, και το όλον προσλαμβάνει τον χαρακτήρα της ‘αναγκαιότητας’ σε όλα τα μέρη του» (σελ. 35). Στις επιλογές και τη δημιουργία μιας χορογραφικής σύνθεσης η ‘αναγκαιότητα’ δίνει διάρκεια και σημασία. Το αποτέλεσμα φαίνεται ξεκάθαρο ή αυτονόητο ότι είναι έτσι. Στην αντίθετη περίπτωση, έχουμε την εντύπωση ότι κάτι δεν έχει τελειώσει, δεν έχει ακόμη παγιωθεί και ότι υπάρχει αμφισημία, αμφιβολία ή αβεβαιότητα. Πολλές φορές στον αντίλογο των προαναφερόμενων θέσεων κυριαρχούν ερωτήματα, όπως π.χ. «στη χορευτική παράδοση η οπτική ισορροπία είναι θέμα κανόνων;» ή «υπάρχουν κάποιες νόρμες ή κανόνες που ορίζουν τότε μία παραδοσιακή χορογραφική σύνθεση ισορροπεί και τότε όχι»;

Ας απαντήσουμε συνοπτικά. Το αν μια παραδοσιακή χορογραφική σύνθεση είναι οπτικά ισορροπημένη είναι μία απόφαση που παίρνει ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής βασισμένη σε μια εσωτερική κατανόηση των οπτικών σχέσεων και όχι στη λογική ανάλυση. Συνεπώς, δεν είναι θέμα γνώσης ή μία απόφαση που παίρνει ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής μετά από μέτρηση στοιχείων, αλλά μία άμεση ανταπόκριση σε αυτό που βλέπει ως αποτέλεσμα συνειδητών και υποσυνείδητων λογισμών. Η απάντηση στο δεύτερο ερώτημα προκύπτει από τους ίδιους τους παραδοσιακούς δημιουργούς χορευτές, οι οποίοι απαντούν ότι, «...όχι δεν υπάρχουν συνειδητοί/γραπτοί κανόνες ή νόρμες [...]. Το βλέπουμε με το μάτι μας και ξέρουμε αν κάτι μας ενοχλεί ή όχι...». Συνεπώς, νόμοι

που οδηγούν σε κατασκευή οπτικά ισορροπημένων χορογραφικών συνθέσεων δεν υπάρχουν. Ωστόσο, υπάρχουν κάποιες γενικές αρχές και σχέσεις που συνδέονται άμεσα με τις εγκεφαλικές λειτουργίες και τον τρόπο που λειτουργεί το οπτικό μας πεδίο. Δηλαδή, ξεκινούν από τον τρόπο που βλέπουμε όλοι (παραδοσιακοί και μη παραδοσιακοί δημιουργοί) και αξιολογούν τη σημασία που αποκτούν τα οπτικά στοιχεία ανάλογα με τη θέση τους σε μια χορογραφική σύνθεση. Αυτά μας βοηθούν να συμπληρώσουμε με κατανόηση την εμπειρία ή το ένστικτο όταν αυτά είναι ακόμη πρώιμα.

Συνοψίζοντας:

Η διαπίστωση -μετά την ανάλυση και τα αποτελέσματα των συγκρίσεων- ότι όλοι οι χοροί (προερχόμενοι από διαφορετικές κοινότητες και περιοχές του ελλαδικού χώρου), ανεξαρτήτως των τοπικών υφολογικών ιδιαιτεροτήτων- δομούνται σε κοινά (στερεότυπα) τεχνοτροπικά δομικά σχήματα χρησιμοποιώντας κοινές (στερεότυπες) βασικές δομές επιφάνειας ή αντιληπτικές οργανωτικές αρχές ή αντιληπτικές ιδιότητες της μορφής, αφήνει όλα τα περιθώρια για να θεωρήσουμε ότι πρόκειται για φαινόμενα πρωτογενή που σχετίζονται με τις βασικές νοητικές και ψυχολογικές διεργασίες του δημιουργού τους. Υπό αυτούς όρους, για την ερμηνεία της τεχνοτροπίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού χρησιμοποιούνται οι αρχές της μορφολογικής ψυχολογίας⁵⁷ με τον τρόπο που αυτές έχουν βρει μέχρι σήμερα εφαρμογή στην αρχιτεκτονική (Arnheim, [1977]2003; Κονταράτος, 1983; Canter, 1996), στον κινηματογράφο (Αντωνάκης, 1998; Arnheim, 2008), τη μουσική (Shelton, 2010; Huston et al., 2015; Gottschall, 2012), τη ζωγραφική (Corney, Haynes, Rees & Lotto, 2009), το χορό (Goldberg, 2003; Eisenbach, 2008; Rosenberg, 2010; Τσομπάνη, 2012; Βλαχοστεργίου, 2015), τη λογοτεχνία και τη γλυπτική (βλ. στον Rees et al., 2001), τη φωτογραφία (Sontag, 1993), κ.ά., με αναλυτικές κατηγορίες τη δημιουργικότητα και τη δημιουργική σκέψη. Πρόκειται για παράμετρο της μορφολογικής ψυχολογίας που συνάδει με τη φαινομενολογική προσέγγιση της οπτικής αντίληψης⁵⁸, η οποία συνίσταται στην αναγνώριση των πηγών πληροφορίας στο περιβάλλον και επιδιώκει την εστίαση στα φαινόμενα -με την κυριολεκτική έννοια του όρου- σε αυτό που υποπίπτει στις αισθήσεις μας και, εν προκειμένω, στην αίσθηση της όρασης.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να γίνει μια διάκριση ανάμεσα στη μελέτη/έρευνα του πραγματικού κόσμου που αφορά στα 'ανθρώπινα συστήματα' (υποκείμενα/άτομα) και σε εκείνη που αφορά στη μελέτη των 'προϊόντων της ανθρώπινης νόησης' (γραπτά κείμενα, έργα τέχνης κ.λπ.). Οι ποιοτικές μέθοδοι και οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις -όπως είναι η φαινομενολογική- είναι περισσότερο συναφείς και εφαρμόσιμες στη δεύτερη περίπτωση, ενώ η εφαρμογή τους στην πρώτη περίπτωση εγείρει ιδιαίτερα ερωτήματα (Σταμοβλάσης, 2013). Με δεδομένο ότι οι στόχοι της παρούσας εργασίας επικεντρώνονται στη μελέτη της χορευτικής δομής και μορφής καθώς και της τεχνοτροπίας δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού, εκλαμβάνοντάς τον ως προϊόν της ανθρώπινης νόησης, δημιουργεί τις προϋποθέσεις να χρησιμοποιήσουμε για την ερμηνεία της τεχνοτροπίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού το συνδυασμό της θεωρίας της

μορφολογικής ψυχολογίας με παραμέτρους της ερμηνευτικής φαινομενολογικής προσέγγισης με επικέντρωση στην οπτική αντίληψη.

Κλείνοντας, πρέπει να τονιστεί ότι, η ανάλυση της δημιουργικής σκέψης και της δημιουργικότητας του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή με τους όρους της πειραματικής έρευνας δεν αφορά το πλαίσιο και τους στόχους της συγκεκριμένης εργασίας. Στην προκειμένη περίπτωση, ερμηνεύουμε τα δεδομένα ανάγοντας την ποικιλομορφία του ελληνικού παραδοσιακού χορού στη δημιουργική σκέψη και την ‘εκφραστική’⁵⁹ δημιουργικότητα του παραδοσιακού χορευτή, παίρνοντας ως δεδομένη την έννοια της δημιουργικότητας με τον τρόπο που αυτή έχει διερευνηθεί στο πλαίσιο των ποικίλων ψυχολογικών και νευροφυσιολογικών πειραματικών ερευνών ή έχει χρησιμοποιηθεί από τις ψυχολογικές θεωρίες και τις γνωστικές θεωρίες μάθησης. Τα παραπάνω συζητούνται και ερμηνεύονται με βάση τις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής της μορφολογικής ψυχολογίας, εξετάζοντας τη χορευτική μορφή από την οπτική της *μορφολογικής της επεξεργασίας*, δηλαδή, την καταγραφή και κατανόηση των αντιληπτικών οργανωτικών ιδιοτήτων της χορευτικής μορφής, καθώς οι μορφολογικοί ψυχολόγοι δίνουν έμφαση σε συγκεκριμένες διαδικασίες της δημιουργικής σκέψης και του δημιουργικού ατόμου, όπως είναι η ενόραση. Με άλλα λόγια, οι έννοιες ‘δημιουργική σκέψη’ και ‘δημιουργικότητα’ χρησιμοποιούνται ως αναλυτικές κατηγορίες με τον τρόπο που έχουν χρησιμοποιηθεί στο δημοτικό τραγούδι (Καψωμένος, 1975, 1987α, 1987β, 1990; Σηφάκης, 1998), και στο χορό (Smith, 1985; Press & Warburton, 2007; Τυροβολά, 2010α; Runco & Pritzker, 2011; Thomson, 2011), δίνοντας έμφαση στο *δημιουργικό προϊόν* και το *δημιουργικό άτομο*, δύο από τις τέσσερις συνιστώσες της δημιουργικότητας, (οι άλλες δύο είναι η *διαδικασία δημιουργικής σκέψης* και το *δημιουργικό περιβάλλον*) σύμφωνα με τον Brown (1989).

Επίσης, κρίνεται σκόπιμο να τονισθεί ότι, ο συνδυασμός της θεωρίας *gestalt* με τη φαινομενολογική σκέψη αφορά αποκλειστικά στην οπτική αντίληψη και την πρόσληψη των φαινομένων και δεν υπεισέρχεται σε ζητήματα που αφορούν στην έννοια του ενσώματου υποκειμένου παρά μόνο για να συνδέσει την ποικιλομορφία του ελληνικού παραδοσιακού χορού με τη δημιουργικότητα του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή και το αποτέλεσμα της δημιουργικής του σκέψης που είναι το δημιουργικό προϊόν, δηλαδή η χορευτική μορφή. Προσεγγίζει τον δημιουργικό παραδοσιακό χορευτή ως ενεργητικό αντιληπτικό υποκείμενο και επικεντρώνεται στη σχέση υποκειμένου-αντικειμένου με αναφορά στους έμφυτους αντιληπτικούς μηχανισμούς. Συνεπώς, επικεντρώνεται στην ενεργητική σύγκριση των κοινών δομών επικοινωνίας και συσχετισμών ανάμεσα στον δημιουργικό παραδοσιακό χορευτή (υποκείμενο) και στη δημιουργική χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού, στο αντικείμενό του. Με άλλα λόγια, οι κοινές δομές επικοινωνίας και οι συσχετισμοί ανάμεσα στον παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή και τη χορευτική μορφή συσχετίζονται με τη διερεύνηση της άρρηκτης σχέσης υποκειμένου και αντικειμένου, αντιλαμβανόμενου και αντιληπτού.

Επίσης, επισημαίνεται ότι η παρούσα εργασία δεν υπεισέρχεται σε θέματα που αφορούν στη σημασιολογία, δηλαδή στη σημασία των κινήσεων ή των κινητικών συνδυασμών (κινητικών μοτίβων) ή της χορευτικής μορφής, μολονότι στο πλαίσιο

της 'γραμματικής' δομής του χορού και της εκφραστικότητάς του η σημασιολογία συνιστά ένα από τα τρία βασικά επίπεδα της 'γραμματικής' του. Η απόφαση αυτή ήρθε ως επακόλουθο της ανάλυσης και επεξεργασίας του συνολικού υλικού εφόσον αυτή οδήγησε στις οριοθετήσεις και τους περιορισμούς της έρευνας. Βάσει αυτών κρίθηκε ότι, η ερμηνεία της σημασιολογικής δομής των κινητικών μοτίβων ή των χορευτικών φράσεων (δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο ο χορός μεταβιβάζει νοήματα), αποτελεί άλλου περιεχομένου ερευνητική εργασία με διαφορετικούς στόχους και διαφορετική μεθοδολογία.

Τέλος, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί ότι, η θεωρία της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt) χρησιμοποιείται περιγραφικά και ερμηνευτικά (περιγραφή και ερμηνεία του τρόπου αντίληψης) και όχι επιβεβαιωτικά/πειραματικά. Στην προκειμένη περίπτωση διαπιστώνεται και ερμηνεύεται η τεχνοτροπία δόμησης των επί μέρους χορευτικών μορφών ή του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο σύνολό του με βάση τα τεχνοτροπικά εκφραστικά σχήματα που χρησιμοποιεί ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής στην 'κατασκευή' (δημιουργία) τους/του και σχετίζονται με τη διαδικασία δημιουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Έτσι, δεν υπεισέρχεται σε πεδία εξήγησης ή πειραματικής τεκμηρίωσης, όπως π.χ. «γιατί;» ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής 'κλείνει' τις χορευτικές μορφές ή «γιατί;» δομεί τα δομικά επίπεδα του χορού χρησιμοποιώντας την αρχή της αντίθεσης, ή της παράταξης των ομοειδών όρων, ή της συμμετρίας, κ.ά., που αφορούν κυρίως πειραματικές έρευνες και άλλες θεωρίες για την αντίληψη. Η χρήση της επικεντρώνεται στην τεκμηρίωση του «τί συμβαίνει;», ή «τί ισχύει;» και όχι «γιατί συμβαίνει;» ή «γιατί ισχύει;».

Άλλωστε, δεν πρέπει να λησμονάμε δύο δεδομένα: α) ότι πριν αναφερθούμε στο «γιατί είναι;» πρέπει πρώτα να αναφερθούμε στο «τί είναι;» και στο «πώς είναι;» (που προκύπτει από το «τί είναι;»). Πολύ περισσότερο όταν στο πλαίσιο ανάλυσης του συνόλου του ελληνικού παραδοσιακού χορού και της ανάδειξης της 'ελληνικής παραδοσιακής χορευτικότητας', αυτό το «τί είναι;» και «πώς είναι;» δεν έχει επιχειρηθεί μέχρι σήμερα και, β) ότι οι καθαρά ερμηνευτικές προσεγγίσεις, παρά το γεγονός ότι δεν μπορούν να ικανοποιήσουν τα κριτήρια μιας θετικής επιστημονικότητας που στηρίζεται στην πειραματική έρευνα, εντούτοις δεν παύουν να φωτίζουν με τον τρόπο τους την ουσία της ανθρώπινης εμπειρίας και των αντικειμένων της.

Σημειώσεις

¹. Κατά τη συνέντευξη, η συλλογή του υλικού γίνεται με εστίαση στις προφορικές μαρτυρίες πληροφορητών, των οποίων η μνήμη αποδεικνύεται ιδιαίτερα ισχυρή όταν αναφέρεται σε βιωμένες καταστάσεις. Η μεθοδολογική αυτή διαδικασία εντάσσεται στο πεδίο έρευνας της *προφορικής ιστορίας*. Για περισσότερα, βλ. Κυριακίδου Νέστορος (1993).

². Ανάλογα με την αμεσότητα της παρατήρησης μπορούμε να διακρίνουμε μεταξύ *πρωτογενούς* (primary) και *δευτερογενούς* (secondary) παρατήρησης (Hay, 2000; Ιωσηφίδης, 2003). Η πρωτογενής παρατήρηση προϋποθέτει την φυσική παρουσία του ερευνητή ή της ερευνητικής ομάδας στο πεδίο και την άμεση συλλογή ποιοτικών δεδομένων. Αντίθετα, η δευτερογενής παρατήρηση αφορά στην έμμεση συλλογή και ερμηνεία δεδομένων από παρατήρηση άλλων ερευνητών.

³. Οι κινητότυποι των χορών παρουσιάζονται στο σύνολό τους στο Παράρτημα.

⁴. Η επικράτηση του χαρακτηρισμού του ως «ανδρικός» χορός προφανώς συνδέεται με τα πρώτα χρόνια της συγκρότησης του εθνικού κράτους μέχρι και τα τέλη του 19^{ου} αιώνα όταν ακόμα ο χορός ήταν άμεσα συνδεδεμένος με το κλεφταρματολίκι.

⁵. Ένα μεγάλο μέρος των κλέφτικων τραγουδιών αποδίδεται σε ελεύθερο ή μη συμμετρικό ρυθμό. Όσες μελωδίες ανήκουν στην κατηγορία των έρρυθμων τραγουδιών (χορευτικών) αποδίδονται κατά κυριότητα στο ρυθμό του τσάμικου (τρίσημο ή εξάσημο ρυθμό).

⁶. Κατά βάση το ποιητικό περιεχόμενο του κλέφτικου τραγουδιού αναφέρεται κυρίως στη ζωή και τα ηρωικά κατορθώματα των κλεφτών και όχι των αρματολών, δηλαδή παρουσιάζεται η κλέφτικη διάσταση, η στιγμή της σύγκρουσης με τον αντίπαλο ή ο ένδοξος θάνατος. Εξάλλου, μία σημαντική πλευρά του κλέφτικου τραγουδιού αναφέρεται στη ζωή των κλέφτικων κοινωνιών, δηλαδή ανατακλά βασικά την «απρόσωπη» οργανολειτουργική και ιδεολογική πραγματικότητα της κλεφτουριάς, σε αντίθεση με τα «αρματολικά» που κυριαρχούνται από την προσωπικότητα του καπετάνιου (Κοντογιώργης, 1979). Γενικά, για την κατάταξη των παρακοινωνιών βλ. στον Κοντογιώργη (1979). Κατά τους Ασδραχά (1965, 1982), Σβορώνο (1978) και Κοντογιώργη (1979), γενικά τα κλέφτικα τραγούδια εκφράζουν το πνεύμα ανταρσίας κοινωνικών στρωμάτων ενάντια στην οθωμανική αρχή.

⁷. Όπως επισημαίνει ο Κοντογιώργης (1979):

Για το λαϊκό στοχαστή ακόμα και η προστασία από εξωτερική απειλή συμποσιείται και ολοκληρώνεται με την εξατομικευμένη δράση. Πρόκειται για ατομική διακινδύνευση και θυσία που υπαγορεύεται μάλλον από μία σίγουρη προσδοκία ανταμοιβής με κοινωνική φήμη και αυθεντία, παρά από κάποιο πνεύμα 'αυτοθυσίας' για το κοινωνικό σύνολο (σελ. 18).

⁸. Ο σαρακατσάνικος χορός «κάτσεζ» σύμφωνα με τις μαρτυρίες των ντόπιων, ανήκει στην κατηγορία των κλέφτικων τραγουδιών και προσομοιάζει με το τσάμικο, όπως επίσης και οι χοροί 'εχ μωρέ', 'σταρωτό' και 'κ'τσάδικο'. Χορεύονται αντίστοιχα με τα τραγούδια 'έβγα μάνα μ' και φώναξε', 'βγήκε(ν) Αντώνης στ' Άγραφα' και 'τα μαύρα τα κλεφτόπουλα'. Μέχρι τα μέσα του προηγούμενου αιώνα χορευόταν τραγουδιστά χωρίς οργανική συνοδεία.

⁹. Εκφράσεις όπως π.χ. «χορεύ' λιβέντκα», «χορεύ' παλλ(η)καρίσια», «ειν' παλληκάρ' στου χορό» χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα για την αξιολόγηση και τη διάκριση του πρωτοχορευτή στο τσάμικο.

¹⁰. Για παράδειγμα, βλ. σχετικά κλέφτικα τραγούδια στους Ιατρίδη (1859:77) και Πολίτη (1973:36). Επίσης, για τον κοινωνικό καταμερισμό της εργασίας, βλ. Βουρνάς (1961: παρά. 6).

¹¹. Η χρησιμοποίηση των όρων «εθνοτικοί πληθυσμοί» και «εθνοτικές ομάδες» γίνεται με κάθε επιφύλαξη και χρησιμοποιήθηκε για λόγους συμβατότητας με την ορολογία της διεθνούς βιβλιογραφίας χωρίς να αγνοούνται τα όρια και η σχετικότητα τους. Για την επιφύλαξη στη χρήση του όρου, βλ. Λέκκας (1992, 1996), Γούναρης (1997β), Αγγελόπουλος (1997β).

¹². Για παράδειγμα, «δίγλωσσοι», «τουρκομερίτες», «τουρκόσποροι», «σλαβοφώνοι», «σλαβομακεδόνες», «γραικομάνοι», «ελληνίζοντες», «βουλγαρίζοντες» κ.ά., ανάλογα με τις τρέχουσες πολιτικές σκοπιμότητες. Ακόμα και σήμερα, εξαιτίας του ότι μία σημαντική όψη τόσο του Μακεδονικού όσο και του Θρακικού ζητήματος ήταν ανέκαθεν το ζήτημα της ονοματοθεσίας κανένας όρος πλέον δεν πολιτικά και ιδεολογικά ουδέτερος (Γούναρης, 1997β). Παράλληλα, στο θρακικό ζήτημα, σε αντίθεση με το μακεδονικό, το πρόβλημα είναι περισσότερο εδαφικό και λιγότερο πολιτισμικό.

¹³. Ως *πολυρρυθμία* ή *ρυθμική 'πολυκίνηση'*, νοείται η ταυτόχρονη κινητική δράση όλων των μελών του σώματος, τα οποία υπακούουν σε διαφορετική χρήση των μετρικών μονάδων του ρυθμικού σχήματος στα όρια του ίδιου μουσικού μέτρου. Για το φαινόμενο της πολυρρυθμίας ή ρυθμικής 'πολυκίνησης', βλ. αναλυτικά στην Τυροβολά (2013γ), ιδιαίτερα σελ. 147-149.

¹⁴. Ο όρος *εμπειρική*, δηλώνει εμπειρία, δηλαδή γνώση που αποκτήθηκε με την πείρα. Κατά συνέπεια, *εμπειρική έρευνα* ή *εμπειρική μέθοδος* σημαίνει τη συλλογή των δεδομένων που προέρχονται από την εμπειρική παρατήρηση (συστηματική, συμμετοχική), τη συνέντευξη, το ερωτηματολόγιο, τα γραπτά τεκμήρια, την ανάλυση του ποιοτικού υλικού κ.ά. Μολονότι η εμπειρική έρευνα ή η εμπειρική μέθοδος έχει μπει κατά καιρούς στο στόχαστρο διαφόρων μελετητών και επιστημόνων, εν τούτοις η χρησιμοποίηση δεδομένων από τις εμπειρικές έρευνες ή εμπειρικές μεθόδους έχουν ιδιαίτερη σημασία για τη συνοχή των μεθόδων απόκτησης γνώσης - τηρουμένων ασφαλώς των περιορισμών. Πολύ περισσότερο, εφόσον είναι γνωστό ότι αφενός καμία θεωρία δεν μπορεί να αποκοπεί από την εμπειρική βάση και αφετέρου, καμία συστηματική εμπειρική επιλογή δεν γίνεται στην τύχη αλλά ανταποκρίνεται πάντα -ρητά ή σιωπηρά- σε θεωρητικά πρότυπα. Η *εμπειρική παρατήρηση* μπορεί να αποτελέσει επιστημονική μέθοδο εφόσον:

α) Χρησιμοποιείται για συγκεκριμένους επιστημονικούς σκοπούς.

β) Μπορεί να είναι προγραμματισμένη χωρίς να αποκλείεται και το γεγονός να συμβεί τυχαία.

γ) Καταγράφεται συστηματικά και συσχετίζεται με θεωρητικές γενικεύσεις χωρίς να παρουσιάζεται μονοσήμαντα, ως σύνολο από δεδομένα.

δ) Υφίσταται επαλήθευση και έλεγχο ως προς την αξιοπιστία και την ακρίβειά της, όπως άλλωστε συμβαίνει και με κάθε άλλη επιστημονική μαρτυρία.

Στο πλαίσιο αυτό, η εμπειρική παρατήρηση μπορεί να αποτελέσει το μεθοδολογικό εργαλείο θεμελίωσης της έρευνας εφόσον αφενός, επιτρέπει την καταγραφή πληροφοριών που αναφέρονται σε άμεσες και τυπικές μορφές συμπεριφοράς και, αφετέρου, χρησιμοποιείται για την απόκτηση γνώσης, η οποία στην πορεία ελέγχεται με άλλες επιστημονικές μεθόδους (Φίλιας, 1977; Δαμιανάκος, 1984; Thomas & Nelson, 2003; Τυροβολά, Κουτσούμπα & Ταμπάκη, 2008).

¹⁵. Μια *δομή* είναι ένα σύστημα που σχηματίζει ένα όλον του οποίου τα μέρη είναι αλληλεξαρτώμενα. Στις έρευνες που το ζητούμενο είναι η μελέτη της δομής (όπως στην παρούσα), χρησιμοποιείται η δομική μέθοδος, η οποία εξετάζει και αναλύει το αντικείμενο της έρευνας αναφερόμενη στη δομή του, στην οργάνωση όπου βρίσκεται και, τέλος, στο διευρυμένο σύστημα όπου εντάσσεται. Καταρχάς η λέξη «δομή» εκλαμβάνει το μελετώμενο αντικείμενο, στην προκειμένη περίπτωση τόσο τον κάθε χορό ή χορογραφική σύνθεση όσο και τον ελληνικό παραδοσιακό χορό στο σύνολό του, ως σύστημα. Αυτός ο τρόπος προσέγγισης αναδεικνύει και απαριθμεί τον κύριο και γενικό δομικό χαρακτήρα του συστήματος (του ελληνικού παραδοσιακού χορού), αφού πρώτα το διακρίνει από άλλα συστήματα (π.χ. δημοτικό τραγούδι). Έτσι, εδώ με τον όρο «δομή» εννοούμε ένα διαμορφωμένο σύνολο, σχηματισμένο σε ολότητα, του οποίου τα στοιχεία συγκρότησης υπογραμμίζουν το συστημικό του χαρακτήρα. Στη συνέχεια το πρόβλημα είναι να καθοριστεί η δομή του αντικειμένου (του ελληνικού παραδοσιακού χορού), δηλαδή να αναδειχτεί η λογική που τη διέπει πέρα από τα εμφανή και παρατηρήσιμα στοιχεία που τη χαρακτηρίζουν. Όπως παρατηρεί ο Πιαζέ, ο *δομισμός* είναι μέθοδος και όχι δόγμα. Δηλαδή, συνιστά σύνολο σταθερών διαδικασιών το οποίο επιτρέπει την απαίτηση επαληθεύσιμης γνώσης για τη μελέτη κάθε αντικειμένου και την εξήγηση της αμοιβαίας επίδρασης των στοιχείων που το συγκροτούν. Η ερμηνεία των αποτελεσμάτων που προκύπτουν από την ανάλυση της δομής μπορεί να γίνει με διαφορετικές μεθόδους. Για περισσότερα, βλ. Γκίβαλος, Γρηγοροπούλου, Κοτρόγιαννος, και Μανιάτης (1999).

¹⁶. Για την αναγνώριση της χορευτικής μορφής, βλ. αναλυτικά στους (Adshead et al., 1982; Adshead et al., [1988]2007; Τυροβολά, 2010β: 147-148; βλ. και 2013α).

¹⁷. Η Τυπολογία αποτελεί έναν από τους πιο σημαντικούς κλάδους της Γλωσσολογίας, στο πλαίσιο του οποίου εκπονείται ένας σημαντικός αριθμός ερευνητικών εργασιών. Ο όρος «Τυπολογία» προέρχεται από την Βιολογία, όπως και πολλοί άλλοι όροι που εισήλθαν στην Γλωσσολογία κατά τον 19ο αι., και σημαίνει την ταξινόμηση σε είδη με βάση τα μορφολογικά και δομικά τους χαρακτηριστικά και όχι γενετικά, δηλαδή εάν ανήκουν στην ίδια γλωσσική οικογένεια ή, στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, στην ίδια χορευτική οικογένεια. Στο σημείο αυτό προκύπτουν δύο ερωτήματα: Υπάρχει σχέση ανάμεσα στους δομικούς/χορευτικούς τύπους και τις 'χορευτικές οικογένειες'; Και εάν ναι, ποια είναι αυτή; Η απάντηση είναι ότι η τυπολογία

χρησιμοποιεί τις 'χορευτικές οικογένειες' στην περιγραφή των καθολικών ή των διαπιστώσεων, κυρίως για πρακτικούς λόγους. Ωστόσο, οι χορευτικοί/δομικοί τύποι δεν ταυτίζονται απαραίτητα με τις 'χορευτικές οικογένειες', μολονότι χοροί που ανήκουν στην ίδια οικογένεια έχουν σίγουρα αρκετές ομοιότητες, όπως είναι εύλογο (Τυροβολά, 1994, 2001). Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον -το οποίο μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο μελλοντικής έρευνας- έχουν οι 'διαχορευτικές' τυπολογικές ομοιότητες που εμφανίζονται σε χορούς από πολύ διαφορετικές οικογένειες.

¹⁸. Ο όρος είναι δάνειο από τον Μελετίνσκι Ε. Μ. (1987). Η δομικο-τυπολογική μελέτη του παραμυθιού. Στον Β. Προπ ([1987]1991). *Μορφολογία του παραμυθιού* (σσ. 281-328), όπου ο συγγραφέας παρουσιάζει μία ενδιαφέρουσα κριτική αντιπαράθεση της αναλυτικής μεθόδου του Προπ και των συγχρονικών τάσεων στη στρουκτουραλιστική-σημειολογική ανάλυση, στην κριτική της λογοτεχνίας.

¹⁹. Βασική παράμετρο στην ανάλυση του χορού είναι η διάκριση μεταξύ σημασίας και τύπου/μορφής. Η σχέση των δύο διαφορετικών αυτών όρων, που συγκροτούν ένα κινητικό μοτίβο ή μία μεγαλύτερη ενότητα, τη χορευτική φράση, δεν είναι πάντα σχέση 1:1. Αυτό σημαίνει ότι ένας τύπος μπορεί να δηλώνει περισσότερες από μία σχέσεις (ομοτυπία/ομότυπος, πολυσημία) ή αντίστροφα μία σημασία μπορεί να δηλώνεται με περισσότερους από έναν τύπους (πολυτυπία-ομοσημία). Η διάκριση μεταξύ δομικού τύπου και έκφρασης (ύφους) είναι η διάκριση μεταξύ τύπου και σημασίας ή η διάκριση μεταξύ μορφοσυντακτικής και σημασιολογικής δομής. Βλ. σχετικά Τυροβολά (1994:193; βλ. και 2001).

²⁰. Άλλωστε, είναι κοινός τόπος ότι ελληνικός παραδοσιακός χορός συνιστά ομαδική έκφραση, συνεπώς είναι μία 'τέχνη' στερεότυπη. Δηλαδή, βασίζεται σε συμβάσεις και κοινούς, 'υποχρεωτικούς' θα λέγαμε τύπους, που ορίζουν τον σχετικά ομοιογενή χαρακτήρα του και την αυστηρή τεχνική στην οποία υπόκειται η δημιουργία του. Έτσι, παρά τη φαινομενική του ποικιλομορφία και την ελευθερία του αυτοσχεδιασμού του πρωτοχορευτή με κινήσεις δεξιολογίας, η σύνταξη των ποικίλων χορευτικών μορφών ακολουθεί στερεότυπους κανόνες καθώς και στερεότυπα δομικά σχήματα κοινά σε όλους τους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς ανεξαρτήτως περιοχής, γειτνιάσεων, επαφών, δανείων, χορ. ιδιωμάτων και τοπικής υφολογίας.

²¹. Καθώς εξαπλώνεται ένας λαός από το αρχικό του κέντρο, εγκαθιδρύοντας σε άλλα μέρη καινούργιους οικισμούς, διαιρείται σε ξεχωριστές κοινότητες όπου κάθε κοινότητα αναπτύσσει με το χρόνο ένα δικό της χορευτικό ιδίωμα. Οι ιδιοματικές διαφορές δεν έχουν σαφή διαχωρισμό, γιατί μέσα σε κάθε χορευτικό ιδίωμα βρίσκονται και άλλες παραλλαγές ή ετερομορφίες που αναπτύσσονται από κοινότητα σε κοινότητα. Ωστόσο, αρκούν για να δώσουν την εντύπωση ότι οι κάτοικοι χορεύουν ξεχωριστούς χορούς με ξεχωριστές μορφές. Καταρχάς δεν υπάρχει καμιά διαφορά ανάμεσα σε ένα βασικό δομικό χορευτικό τύπο διηρημένο σε τοπικές ιδιοματικές διαφορές και σε μία οικογένεια χορών. Εάν ένα δεδομένο χορευτικό ιδίωμα είναι ιδιαίτερη χορευτική 'διάλεκτος' θα πρέπει να εξετάζεται κάτω από ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες. Για παράδειγμα, οι ντόπιοι από διάφορα μέρη της Ελλάδας, παρά το γεγονός ότι λειτουργούν και συμπεριφέρονται σωβινιστικά σε σχέση με την τοπική μουσικο-χορευτική τους παράδοση, εντούτοις γνωρίζουν και είναι βαθειά χαραγμένο στην αντίληψή τους ότι χορεύουν ελληνικό παραδοσιακό χορό. Φυσικά, εάν οι διάφορες κοινότητες του λαού χάσουν την επικοινωνία μεταξύ τους, τα τοπικά χορευτικά τους ιδιώματα μπορεί να καταλήξουν να γίνουν διαφορετικές χορευτικές 'γλώσσες'.

²². Η επιστήμη είναι μια δημιουργική διαδικασία η οποία προϋποθέτει τον διυποκειμενικό έλεγχο/κριτική με αντικειμενικά κριτήρια, δηλαδή παραδεγμένες αρχές που σχετίζονται αποκλειστικά με την πρόοδο και την εγκυρότητα της γνώσης, απεμπλεγμένα από το συμφέρον ή το συναίσθημα (Popper, 1972, 1976). Οι αντικειμενικές αυτές αρχές σχετίζονται με τον αντικειμενικό χαρακτήρα της γνώσης όπως διατυπώνεται στη θεωρία των «τριών κόσμων» που ανέπτυξε ο Popper (1972, 1976) στην ύστερη επιστημολογία του. Ο Popper (1976:180-196), διαιρεί τον πραγματικό κόσμο σε τρεις διαφορετικές σφαίρες: α) τον 'Κόσμο 1' των εξωτερικών αντικειμένων, β) τον 'Κόσμο 2', που αντιπροσωπεύει τις υποκειμενικές σκέψεις και τα συναισθήματα του καθενός, και γ) τον 'Κόσμο 3', που αποτελείται από αντικειμενικευμένες δημιουργίες του ανθρώπινου νου και που είναι ενσωματωμένες σε αντικείμενα-βιβλία, μουσεία, αρχεία, εργαλεία, κλπ. Ο θεσμικός χαρακτήρας των κριτηρίων της κριτικής συνίσταται στο γεγονός ότι αυτά εκτός από αντικειμενικά (απρόσωπα) είναι και αυτόνομα ρυθμιστικά. Δηλαδή, γίνονται αποδεκτά χωρίς να υπάρχει αναγκαστικά κεντρική απόφαση που να επιβάλλει την μονιμοποίησή τους (Popper, 1963, 1976; Schilpp, 1974). Επομένως, η προσπάθεια διάψευσης μιας θεωρίας είναι μια κοινωνική δραστηριότητα που

πραγματοποιείται μέσα από τον τιθασευμένο ανταγωνισμό -την, κατά τον Popper «φιλική-εχθρική συνεργασία»- των μελών της επιστημονικής κοινότητας (Popper, 1963; Schilpp, 1974). Η επιστημονική δραστηριότητα είναι ανταγωνιστική, εφόσον προϋποθέτει συγκρούσεις μεταξύ διαφορετικών επιστημονικών θεωριών και την άμιλλα μεταξύ των επιστημόνων, αλλά συγχρόνως είναι και συνεργατική, εφόσον όχι μόνο συνεργάζονται μεταξύ τους οι επιστήμονες, αλλά ο ελεγχόμενος ανταγωνισμός τους απολήγει στην ανάπτυξη της γνώσης, που είναι ο κοινός τους στόχος (Popper, 1976).

²³. Μολονότι, η ενασχόληση με τις γενετικές του σχέσεις δεν αφορά την Τυπολογία και κατά συνέπεια την παρούσα εργασία, εντούτοις, ακολουθώντας τις αρχές της συγκριτικής και ιστορικής γλωσσολογίας καθώς και της γενετικής γραμματικής και μεταφέροντάς τες στην ανάλυση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, είναι πολύ πιθανό να αναδειχθεί ότι η τεράστια ποικιλομορφία που εμφανίζει μπορεί να αναχθεί σε έναν μόνο κοινό πρόγονο. Και όπως η *συγκριτική γλωσσολογία* ή *συγκριτική γραμματική* αποκαλύπτει με επιστημονικό τρόπο τις γλώσσες που ανήκουν στην ίδια οικογένεια και συνδέονται γενετικά, έτσι και στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, η υιοθέτηση των μεθόδων της συγκριτικής γλωσσολογίας και η μεταφορά τους στην ανάλυσή του μπορεί να αποκαλύψει τους δομικούς τύπους και κατά συνέπεια τους χορούς που ανήκουν στην ίδια οικογένεια και συνδέονται γενετικά. Πολύ περισσότερο, που όλη η λογική της δομικομορφολογικής μεθόδου βασίζεται στις αρχές της δομικής και σύγχρονης γλωσσολογίας.

²⁴. Οι συνταγματικές σχέσεις στο επίπεδο του 'κινητικού μοτίβου' είναι μορφοσυντακτικής υφής πληροφορίες που καθορίζουν το περιβάλλον του μοτίβου μέσα στα γενικότερα συμφραζόμενα της 'χορευτικής φράσης'. Ενώ στο επίπεδο της 'χορευτικής φράσης' είναι σχέσεις της συγκεκριμένης χορευτικής φράσης με άλλες αντίστοιχες που συναπαρτίζουν το χορό ή τη χορογραφική σύνθεση ή τη χορογραφία του χορού. Στην περίπτωση των χορών που δομούνται με βάση την αρχή της ομαδοποίησης και η χορογραφική σύνθεση χαρακτηρίζεται από περισσότερα του ενός μέρους, οι σχέσεις διαμορφώνονται με βάση τις προαναφερόμενες παραμέτρους αλλά και από τις σχέσεις μεταξύ των μερών του χορού. Για περισσότερα, βλ. Τυροβολά (1994:197; βλ. και 2001). Σε κάθε περίπτωση, οι συνταγματικές σχέσεις, δηλαδή οι σχέσεις μίας συνταγματικής μονάδας με μονάδες του ίδιου επιπέδου που συνιστούν τα συμφραζόμενά της, συγκροτούν ένα δομικό μοντέλο γραμμικό/επίπεδο, στο επίπεδο της συγχρονίας.

²⁵. Το μήκος των χορευτικών φράσεων συνιστά βασικό συστατικό στοιχείο της χορευτικής δομής αλλά και στοιχείο του χώρου. Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό συναντάμε ποικιλία στο μήκος των χορευτικών φράσεων των χορών ή χορογραφικών συνθέσεων, όπου στους μεν αλυσιδωτούς χορούς (παρατακτική σύνδεση/συγκεκριμένη χορογραφική δομή) κυριαρχούν οι δίμετρες, οι τρίμετρες και οι τετράμετρες φόρμες, ενώ στους αντικριστούς χορούς (φόρμες αυτοσχεδιασμού/ελεύθερη χορογραφική δομή) κυριαρχούν οι δίμετρες και οι φόρμες που συγκροτούνται από ένα μέτρο μουσικής (όπως π.χ. ορισμένες μορφές του ζεμπέκικου και του καρσιλαμά). Σε πολλές περιπτώσεις χορών οι τετράμετρες χορευτικές φράσεις σχηματίζονται από κινητικές ενότητες (συνδυασμός κινητικών στοιχείων ή κινητικών μοτίβων) που εμφανίζονται στις δίμετρες και τρίμετρες χορευτικές φράσεις και οι οποίες (δίμετρες και τρίμετρες) συνιστούν -αντίστοιχα- και τους δύο βασικούς δομικούς τύπους (σε επίπεδο χορευτικής φράσης), που συναντώνται σε όλο το εύρος του ελληνικού παραδοσιακού χορού, τον τύπο του χορού «στα δύο» και τον τύπο του χορού «στα τρία».

²⁶. Για παράδειγμα βλ. τη χρήση τους στο δημοτικό τραγούδι (Καψωμένος, 1990), στην πρωτόγονη μουσική (Nettl, 1979), στην πρωτόγονη χορευτική έκφραση (Schott-Billmann, 1997), και στον εκστατικό χορό στο πλαίσιο της ελληνικής χορευτικής παράδοσης (Τυροβολά, 2007α, 2013γ).

²⁷. Αναλυτικότερα βλ. Τυροβολά (2010β: 156-157; βλ. και 2013α).

²⁸. *Αντιληπτική οργάνωση* είναι η διαδικασία ομαδοποίησης μικρών τμημάτων μιας εικόνας σε μεγαλύτερα σύνολα (σχήματα ή αντικείμενα) που έχουν κάποιο νόημα. Η αντιληπτική οργάνωση της εικόνας του αμφιβληστροειδή μας είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την αντίληψη σχημάτων και αντικειμένων. Για παράδειγμα, για να αντιληφθούμε έναν άνθρωπο που περπατάει στο δρόμο, είναι απαραίτητο να οργανώσουμε τα μέρη του σώματός του σε ένα σύνολο. Η αντιληπτική οργάνωση ακολουθεί κάποιους νόμους/αρχές ομαδοποίησης (grouping principles) τους οποίους ανέπτυξε η μορφολογική ψυχολογία (gestalt) και από τους οποίους οι πιο σημαντικοί είναι: α) η αντίθεση *μορφής και φόντου βάθους* (ανάλογα με το που εστιάζεται η προσοχή, ο νους έχει την τάση να αντιδιαστέλλει τη μορφή από το αντιληπτικό της βάθος), β) η *εγγύτητα* (τμήματα της εικόνας που βρίσκονται κοντά το ένα με το άλλο τείνουν να ομαδοποιηθούν, δηλαδή επιτυγχάνεται ευκολότερα

η σύνδεση μεταξύ των μερών ή των αντικειμένων που γειτνιάζουν χωροχρονικά), γ) η *μορφική απλότητα και συμμετρία* (ορίζει ότι το αντιληπτικό μας σύστημα οργανώνει την εικόνα με τον πιο απλό δυνατό τρόπο και εξηγεί πώς βλέπουμε τα σχήματα επικαλυπτόμενων αντικειμένων στο περιβάλλον. Επίσης, δεικνύει ότι, η κανονικότητα και η συμμετρία της «καλής μορφής» συμβάλλουν στο να διατηρούνται στη μνήμη σχήματα και μορφές, δ) η *ομοιότητα* (τμήματα της εικόνας που μοιάζουν μεταξύ τους τείνουν να ομαδοποιηθούν, δηλαδή ο ανθρώπινος νους έχει την τάση να ομαδοποιεί τα μέρη ή τα αντικείμενα ενός πεδίου που έχουν όμοια χαρακτηριστικά όπως χρώμα, μέγεθος, σχήμα, και να τα διακρίνει για την ομοιογένεια τους), ε) η «*καλή συνέχεια*» (το σύστημα τείνει να αντιληφθεί ως ένα αντικείμενο εκείνο που το περίγραμμά του έχει ομαλή συνέχεια), η οποία συνάδει με την *κοινή κίνηση ή κοινή κατεύθυνση* (το σύστημα τείνει να ομαδοποιεί τμήματα της εικόνας που έχουν κοινή κίνηση ή κοινή κατεύθυνση δηλαδή δεικνύει, ότι τα οπτικά και ακουστικά ερεθίσματα που έχουν οπτική ή ακουστική συνέχεια, κατανοούνται ως οργανωμένα σύνολα), στ) ο *κοινός προσανατολισμός* (το σύστημα τείνει να ομαδοποιεί τμήματα της εικόνας που έχουν τον ίδιο προσανατολισμό). Πρόκειται για νόμους/αρχές που ισχύουν για τις διαδικασίες μάθησης και τις οποίες εισηγήθηκε ο Max Wertheimer μελετώντας την αντίληψη.

²⁹. Η μορφολογική ψυχολογία -που εμφανίστηκε ως ψυχολογική κατεύθυνση- εκφράστηκε επίσης ως φιλοσοφική αντίληψη και ως ερμηνεία των φυσικών και των φυσιολογικών φαινομένων. Σχετικά με τα τελευταία, επιβεβαιώθηκε η ύπαρξη ενός παραλληλισμού μεταξύ των μορφών που γίνονται αντιληπτές και των μορφών των εγκεφαλικών νευρικών λειτουργιών (νόμος του ισομορφισμού). Μετά την εκτόπιση των εκπροσώπων της, οι περισσότεροι από τους οποίους ήταν Εβραίοι, η μορφολογική ψυχολογία μεταφυτεύτηκε στις ΗΠΑ (1930). Αφού ήλθε σε επαφή με την αμερικανική ψυχολογία της συμπεριφοράς, απέκτησε χαρακτήρα μεγαλύτερης πειραματικής αντικειμενικότητας, ο οποίος έλειπε μέχρι τότε από αυτή, εξαιτίας της κυρίως θεωρητικής θέσης της, που ελάχιστα ενδιαφερόταν για τα πρακτικά προβλήματα της κοινωνικής ζωής. Έτσι δημιουργήθηκαν διάφορες κατευθύνσεις, ανάμεσα στις οποίες ο «τοπολογικός γκεσταλισμός» του Lewin, που αντιπροσωπεύει ένα είδος συμβιβασμού, ψυχολογίας της συμπεριφοράς και ψυχανάλυσης. Η συνεχής προσπάθεια αναθεώρησης, που έγινε από τους μελετητές της μορφολογικής ψυχολογίας, οδήγησε σε διαρκώς μεγαλύτερη ενοποίηση των πολυάριθμων νόμων που είχαν διατυπωθεί αρχικά, σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο επιτελείται η αντιληπτική ενοποίηση και πολύ περίπλοκων ακόμα πεδίων.

³⁰. Η μορφολογική ψυχολογία θεωρείται ως ο πρόδρομος της γνωστικής για δύο λόγους: α) γιατί ενδιαφέρεται για την αντίληψη, τη συνειδηση, την επίλυση προβλημάτων και την ενόραση, και, β) γιατί απορρίπτει τον συμπεριφορισμό, θεωρώντας τον ως υπερβολικά μηχανιστικό, ανολοκλήρωτο και ακατάλληλο για την ερμηνεία των ανώτερων νοητικών διαδικασιών (Παλάζη, Κολιόπουλος, κ. συν., 2008). Οι μορφολογικοί ψυχολόγοι, αντιτάχτηκαν στις θεωρίες της μηχανιστικής μάθησης των συμπεριφοριστών. Ανάμεσα στο ερέθισμα και την αντίδραση, παρενέβαλαν την αντίληψη, τη νόηση, τη γλώσσα, την κρίση, τη λύση προβλημάτων, τη λήψη αποφάσεων, τη δημιουργική σκέψη, κ.ά. (Κολιάδης, 2006).

³¹. Κατά την αναγνώριση αντικειμένων παρατηρούνται από τη Νευρολογία φαινόμενα σφαλμάτων της αντίληψης (πλάνες ή ψευδαισθήσεις), τα οποία είναι μέρος της υγιούς λειτουργίας του ανθρώπου. Ένα μεγάλο μέρος αυτών των φαινομένων κατατάσσεται στην κατηγορία των οπτικών ψευδαισθήσεων ή πλανών, με αιτία τα πολύ στενά όρια δυνατοτήτων της ανθρώπινης όρασης.

³². Κατά τον Köffka ([1955]2001), το σύνολο υπάρχει σαν 'κάτι' ανεξάρτητο από τα μέρη του. *Ανεξάρτητο* δεν σημαίνει μεγαλύτερο, ευκρινέστερο ή σημαντικότερο. Το σύνολο είναι σημαντικό. Τα μέρη είναι κι αυτά σημαντικά. Το σύνολο των μερών είναι απλά 'κάτι' άλλο. 'Κάτι' διαφορετικό από ότι είναι τα μέρη μόνα τους.

³³. Σύμφωνα με τον Köhler ([1947]1992;1972), τον εισηγητή της *ενορατικής μάθησης* και της *επίλυσης προβλημάτων* (Κολέζα, 2000), η ενορατική μάθηση και η επίλυση προβλημάτων προσδιορίζεται από τα παρακάτω βασικά χαρακτηριστικά: α) η επίλυση ενός προβλήματος προκύπτει από μια στιγμιαία έκλαμψη του νου που οδηγεί σε αποτελεσματικότερη δράση και όχι από τη μέθοδο δοκιμής και λάθους, και, β) η ενορατική λύση προκύπτει, όταν το άτομο αναδιοργανώνει τα στοιχεία που έχει από προγενέστερες εμπειρίες και σχετίζονται με τα στοιχεία του προβλήματος (Κουλαϊδής, 2007).

³⁴. Στις προσεγγίσεις της δημιουργικότητας συχνά γίνεται διάκριση ανάμεσα στην «εκφραστική» και στη «λειτουργική» δημιουργικότητα. Η «εκφραστική» δημιουργικότητα αφορά στις εικαστικές

και γλωσσικές εκφραστικές μορφές και χαρακτηρίζει κυρίως τους καλλιτέχνες. Η «λειτουργική» δημιουργικότητα αναφέρεται στην ικανότητα των ατόμων να επιλύουν με έξυπνο τρόπο διάφορα προβλήματα της καθημερινότητας (Νημά, 2002).

³⁵. Οι μελέτες του Max Wertheimer (1880-1943) για την αντίληψη οδήγησαν στην διατύπωση νόμων που έχουν ισχύ και για τις διαδικασίες μάθησης και μνήμης. Οι νόμοι αυτοί συμπληρώθηκαν από μεταγενέστερους μελετητές της μορφολογικής ψυχολογίας.

³⁶. Ένας από τους βασικότερους εισηγητές της μορφολογικής ψυχολογίας είναι ο Rudolf Arnheim. Όταν έγραψε το βιβλίο *Οπτική Σκέψη* (1969), ήταν καθηγητής της Ψυχολογίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Harvard και ήδη παγκοσμίως γνωστός για τις ψυχολογικές του μελέτες γύρω από τις μορφές και τις λειτουργίες της τέχνης. Ο Arnheim υποστηρίζει ότι η σκέψη εξολοκλήρου (και όχι μόνο η σκέψη που σχετίζεται με την τέχνη ή άλλες οπτικές εμπειρίες) είναι κατά βάση αντιληπτικής φύσης, και ότι η αρχαία διχοτομία μεταξύ όρασης και σκέψης, μεταξύ αντίληψης και συλλογιστικής διαδικασίας, είναι εσφαλμένη και παραπλανητική. Ακόμη δείχνει ότι, και οι θεμελιώδεις διαδικασίες της όρασης εμπλέκουν μηχανισμούς οι οποίοι είναι τυπικοί της συλλογιστικής διαδικασίας και περιγράφει τη διαδικασία επίλυσης προβλημάτων στην τέχνη καθώς και τις εικονικές παραστάσεις στα μοντέλα σκέψης της επιστήμης. Κατά τον Arnheim, η αντιληπτική μας απόκριση προς τον κόσμο αποτελεί το βασικό μέσο δια του οποίου δομούμε τα γεγονότα και από το οποίο αντλούμε ιδέες και κατά συνέπεια και τη γλώσσα. Το υλικό που χρησιμοποιείται στο έργο του Arnheim προέρχεται από φιλοσόφους, αρχαίους και μοντέρνους, από ψυχολογικά εργαστηριακά πειράματα, από εργασίες περί της αντίληψης και των καλλιτεχνημάτων των παιδιών, από επιστημονικά συγγράμματα φυσικής και αστρονομίας. Όταν το 1969 επεσήμαινε στο βιβλίο του (*Οπτική Σκέψη*) την ανάγκη του εκπαιδευτικού συστήματος να περιλάβει τα προϊόντα της τέχνης στη διδασκαλία όλων των γνωστικών αντικειμένων σε κάθε εκπαιδευτική βαθμίδα, πολλοί αναρωτήθηκαν για ποιο λόγο η τέχνη θα έπρεπε αίφνης να εισχωρήσει στα μονοπάτια των επιστημονικών ιδεών που εκφράζονται μέσα από τα διαφορετικά αντικείμενα, τα οποία καλείται να προσεγγίσει ο εκάστοτε εκπαιδευόμενος. Εκφράστηκαν λοιπόν πολλές ενστάσεις επί της θεωρίας του Arnheim, καθώς οι τέχνες, κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1960, αλλά και αργότερα, αντιμετωπίζονταν από την πλειονότητα των ανθρώπων και δη των εκπαιδευτικών ως μια ανεξάρτητη περιοχή μελέτης, η οποία δεν επέτρεπε τη συνεργασία με οποιαδήποτε άλλη περιοχή αυστηρής ορθολογικής γνώσης.

³⁷. Σύμφωνα με τους Arnheim, ([1977]2003, 2008) και Βακαλό (1988), οι «καλές μορφές» χαρακτηρίζονται από *ισορροπία, τάξη, δυνατότητα απομνημόνευσης, απλότητα και συμμετρία*.

³⁸. Ένα από τα βασικά γνωρίσματα της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt), εκτός από τη μεταβιβατικότητα, είναι και η ιδιότητα να προβάλλεται μέσα από ένα ασαφέστατο περιβάλλον ένα λιγότερο διαθροωμένο και οργανωμένο υπόβαθρο. Όταν κοιτάζουμε μια φωτογραφία ή μια εικόνα, ξεχωρίζουμε είτε αυτόματα, είτε θεληματικά, μερικές μορφές στις οποίες στρέφουμε την προσοχή μας και παραβλέπουμε το περιβάλλον, το υπόβαθρο, μέσα στο οποίο είναι τοποθετημένες. Σε κάθε είδους αντίληψη κάνουμε διάκριση μεταξύ της μορφής και ενός υπόβαθρου και συνειδητά προσέχουμε μόνο τη μορφή, ενώ το υπόβαθρο το δεχόμαστε παθητικά, χωρίς να το προσέχουμε. Ο ψυχοφυσικός μας οργανισμός κάνει, μεταξύ των άπειρων ερεθισμάτων που του προσφέρονται, επιλογή μερικών που τους αντιλαμβάνεται ως οργανωμένη ολότητα, μορφή, ενώ αφήνει τους άλλους απαρατήρητους. Δεν είναι λοιπόν παθητικός αλλά ενεργητικός δέκτης, δεν φωτογραφίζει παθητικά τους ερεθισμούς του περιβάλλοντος όπως μια φωτογραφική μηχανή, αλλά επιλέγει μερικούς και τους άλλους τους δέχεται και τους μετασχηματίζει σε ασυνείδητα αισθήματα. Αυτή η ικανότητα του ψυχοφυσικού οργανισμού να αντιλαμβάνεται ολότητες και όχι απομονωμένους αισθητηριακούς ερεθισμούς καλείται ιδιότητα ή αρχή της *ειδοτροπίας*. Με άλλα λόγια, η ανθρώπινη αντίληψη συμπληρώνει ελλείψεις και παραβλέπει ατέλειες, ώστε να οργανωθεί το οπτικό πεδίο και να αποκτήσει 'μορφή'. Ο βαθμός ειδοτροπίας μιας ολότητας εξαρτάται από ορισμένους παράγοντες που σπουδαιότεροι είναι π.χ. η χωρική και χρονική εγγύτητα των ερεθισμών, η ομοιότητα, η συνοχή, η περιεκτικότητα, η οικειότητα, η προδιάθεση ή ετοιμότητα του οργανισμού και τέλος η αρχή ότι το όλο καθορίζει τα μέρη του. Για περισσότερα, βλ. Τομασίδης (1982), ιδιαίτερα σελ. 108-111; Αντωνιάδης (2012), ιδιαίτερα σελ. 14-15.

³⁹. Κατά καιρούς υποστηρίχθηκε ότι οι διάφοροι νόμοι οπτικής ομαδοποίησης επενεργούν πολύ νωρίς στην οπτική επεξεργασία. Ωστόσο, αυτό δεν συμβαίνει πάντα εφόσον σε πολλές περιπτώσεις βρέθηκε να προηγείται η αντίληψη μορφής/βάθους και μετά να ακολουθεί η αρχή της ομαδοποίησης

με βάση την αρχή της ομοιότητας και της εγγύτητας ή η οποιαδήποτε άλλη αντιληπτική οργανωτική αρχή της μορφής (Παπαντωνίου, 2014).

⁴⁰. Ανάλογα με το πού ή σε ποιό σημείο ο θεατής επικεντρώνει την προσοχή του. Χάρη στην προσοχή, η περιοχή που καταλαμβάνει ένα αντικείμενο (ένα πρόσωπο, ένα γεγονός, ή μια κατάσταση) στο χώρο μετατρέπεται σε *κέντρο* ή *εστία*, ενώ όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα, αντικείμενα κ.λπ. βρίσκονται στην *περιφέρεια*, είναι πιο θολά και αποτελούν το *φόντο* (το υπόβαθρο). Το φαινόμενο αυτό ονομάζεται *πολυστάθεια* (ή *πολυσταθής αντίληψη*) και είναι η τάση διφορούμενες αντιληπτικές εμπειρίες να παλινδρομούν ανάμεσα σε δύο ή περισσότερες εναλλακτικές ερμηνείες. Βλ. για παράδειγμα την ‘αντιστρεπτή’ εικόνα που επινόησε ο Δανός ψυχολόγος Ενγκαρ Ρούμπιν, η οποία χαρακτηρίζεται ‘αντιστρεπτή’ επειδή δεν μπορούμε να δούμε ταυτόχρονα όλες τις μορφές που περιέχει. Η εικόνα του Rubin (A) δείχνει ότι ο δομικός χαρακτήρας της μορφής μπορεί να προσδιοριστεί με την αντίληψη της σχέσης, η οποία υπάρχει μεταξύ των αισθητικών δεδομένων, που μπορούν να πάρουν εναλλακτικά τη λειτουργία *μορφής* (πρώτου πλάνου) ή *βάθους* (φόντου). Η προσθήκη λεπτομερειών (A₁, A₂) μπορεί να διευκολύνει την ερμηνεία κατά τον ένα ή τον άλλο τρόπο. Πολλά παραδείγματα μπορούν να βρεθούν στους πίνακες του M. C. Escher. Για περισσότερα, βλ. Βακαλό (1988). Αντίθετη της πολυστάθειας είναι η *μη παραλλαξιμότητα*. Η *μη παραλλαξιμότητα* είναι η ιδιότητα της αντίληψης κατά την οποία απλά γεωμετρικά αντικείμενα ή σχήματα παραμένουν αναγνωρίσιμα ανεξαρτήτως παραλλαγών, όπως π.χ. διαφορετικού φωτισμού, διαφορετικών συστατικών στοιχείων, κ.ά.

⁴¹. Για αρκετές δεκαετίες -ιδιαίτερα με την κυριαρχία στην ψυχολογία των συμπεριφοριστών- αγνοήθηκαν από τους εμπειριστές η μορφολογική ψυχολογία (ψυχολογία *gestalt*) και οι αρχές της για την αντιληπτική οργάνωση. Πιο πρόσφατα, αντιδρώντας ειδικά στις ανάγκες της έρευνας της υπολογιστικής όρασης και της προσοχής στη μορφή και δομή της όρασης, επανεξετάστηκαν οι αρχές *gestalt*. Σύμφωνα με τον Uttal (1988) «η ανθρώπινη οπτική αντίληψη καθοδηγείται δυναμικά από τη σφαιρική οργάνωση της μορφής». Πρόσφατη έρευνα στην ψυχολογία που ενσωματώνει τη θεωρία του Marr (1982) για τη μελέτη και την ερμηνεία των γεωγραφικών χαρτών, έχει στηριχθεί στις αρχές *gestalt* σαν πηγή ιδεών για την κατανόηση της ομαδοποίησης στην αρχική όραση και το διαχωρισμό εικόνας/μορφής υπόβαθρου/φόντου συνδεδεμένου με την αναγνώριση αντικειμένων και μοτίβων (Δαραβέλης, 2000). Σύμφωνα με τον Marr (1982), η ανθρώπινη όραση είναι ένα σύστημα επεξεργασίας πληροφοριών και τα συστήματα επεξεργασίας πληροφοριών μπορεί να γίνουν κατανοητά μόνον αν εξεταστούν σε ένα συνδυασμό επιπέδων υπολογιστικών, αλγορίθμων-αναπαράστασης και υλικού.

⁴². Η αξία των (μορφών) εικόνων δεν έγκειται τόσο στο ότι αναπαριστούν με ακρίβεια την πραγματικότητα όσο στο ότι μας βοηθούν να προσαρμοζόμαστε σε αυτήν. Ο κόσμος που βλέπουμε γύρω μας είναι η συνιστάμενη των αντιληπτικών μας ιδιοτήτων και των ερμηνευτικών φίλτρων που μας κληροδοτεί το πολιτισμικό μας περιβάλλον. Τα εξωτερικά ερεθίσματα αφού ενεργοποιήσουν τους νευρικούς αισθητικούς υποδοχείς στα αισθητήρια όργανα, μεταφέρονται με τη μορφή ηλεκτρικών παλμών σε διαφορετικές ανατομικές περιοχές του εγκεφάλου και σε διαφορετικές ομάδες νευρικών κυττάρων που διαθέτουν την ικανότητα αναγνώρισης τους. Σ’ αυτά τα παραλλήλως λειτουργούντα υποσυστήματα, και με το συσχετισμό των εισερχόμενων ερεθισμάτων με αποθηκευμένες μνήμες και με προσδοκίες, η πληροφορία αποκτά συγκεκριμένο περιεχόμενο και νόημα. Ο συνδυασμός των επί μέρους πληροφοριών συνθέτει μια συνολική και ενιαία εικόνα του περιβάλλοντος, με συγκεκριμένο νόημα που με τη σειρά του καθορίζει την αντίδραση του οργανισμού και τη συμπεριφορά του.

⁴³. Όπως τονίζει ο Pylyshyn (1999), «παρά το γεγονός ότι η μελέτη της οπτικής αντίληψης είναι μια από τις περιοχές της γνωσιακής επιστήμης όπου έχει συμβεί η πιο δραματική πρόοδος τα τελευταία χρόνια, εντούτοις, η ερώτηση «...γιατί βλέπουμε τα πράγματα με τον τρόπο που τα βλέπουμε...», εξακολουθεί να μας διαφεύγει».

⁴⁴. Για τους *δομιστές* (δομιστικές θεωρίες) η αντίληψη είναι το άμεσο άθροισμα αντίστοιχων αισθήσεων στα αισθητήρια όργανα. Υπάρχει ένα προς ένα αντιστοιχία μεταξύ αίσθησης και αντίληψης. Για τους *μορφολογικούς ψυχολόγους* (θεωρία *gestalt*), η βασικότερη αρχή θεωρίας είναι ότι η αντίληψη δεν είναι το απλό άθροισμα επιμέρους αισθήσεων, και συνοψίζεται στη φράση «το όλο είναι διαφορετικό από το άθροισμα των μερών του». Σύμφωνα με αυτούς, η αντίληψη είναι αποτέλεσμα οργάνωσης των αισθητηριακών πληροφοριών με βάση οργανωτικές αρχές του εγκεφάλου (π.χ. εγγύτητα, ομοιότητα, συμμετρία κ.λπ.). Για τους οπαδούς των *γνωστικών θεωριών*,

το αντιληπτικό ερέθισμα είναι φτωχό σε πληροφορίες και χρειάζεται περαιτέρω γνωστική επεξεργασία για να φτάσουμε στην αντίληψη του περιβάλλοντός μας. Η αντίληψη εξαρτάται από τη μάθηση και τη μνήμη. Για τους *οπαδούς της θεωρίας του Gibson*, η αντίληψη είναι αυτόματη διαδικασία που κάνει χρήση σταθερών μεταβλητών του περιβάλλοντος και δεν απαιτείται σκέψη, ή οποιαδήποτε «γνωστική ερμηνεία» των ερεθισμάτων. Ενώ για τους οπαδούς των βιολογικών θεωριών, η αντίληψη θεωρείται ως φαινόμενο που αντιστοιχεί σε κάποιο φυσιολογικό γεγονός. Σύμφωνα με αυτούς, η εξήγηση της αντιληπτικής διαδικασίας έγκειται στην αναγνώριση των φυσιολογικών μηχανισμών που εμπλέκονται στη διαδικασία της αντίληψης. Για περισσότερα, βλ. Οικονόμου (χ.χ).

⁴⁵. Για τους μορφολογικούς ψυχολόγους τα στοιχεία της εμπειρίας αναδιατάσσονται, απλουστεύονται και μετασχηματίζονται προκειμένου να σχηματίσουν ένα καλλίτερα οργανωμένο 'όλο' (Μητρογιαννοπούλου, 2006). Σύμφωνα με τον Wertheimer (1959), «η προηγούμενη εμπειρία είναι πολύ σημαντική, όχι απλά για το «τί» έχει κερδίσει κάποιος από αυτή, αλλά για το «πώς» την ανακαλεί και «πώς» την εφαρμόζει, είτε 'τυφλά', είτε ανάλογα με τις απαιτήσεις της προβληματικής κατάστασης». Παράλληλα, τον απασχολεί ποιο είδος της θα παίξει καθοριστικό συνδετικό ρόλο στην κάλυψη των κενών (σελ. 62). Οι μορφολογικοί ψυχολόγοι έδωσαν έμφαση στην οργάνωση της αντίληψης, ως αναγκαία προϋπόθεση της μάθησης, και βασίστηκαν στην απλότητα και τη συμμετρία της μορφής. Κατά τους ίδιους, η μάθηση δεν είναι μόνο δεσμοί και αντανάκλασεις αλλά ούτε και ένα απλό άθροισμα στοιχείων.

⁴⁶. Για τους μορφολογικούς ψυχολόγους η λύση προβλημάτων ή η παραγωγή νέων ιδεών είναι τόσο αναπαραγωγική (επανάληψη ήδη γνωστών συνηθειών ή δεδομένων) όσο και παραγωγική (δημιουργία νέων οργανώσεων/συνθέσεων.) Η αναπαραγωγική λύση ή αναπαραγωγή νέων ιδεών περιλαμβάνει την επαναχρησιμοποίηση της προγενέστερης εμπειρίας και μπορεί να οδηγήσει σε ένα επιτυχημένο νέο δημιουργικό αποτέλεσμα (π.χ. προϊόν) ή να δώσει μία νέα επιτυχημένη λύση. (Παπακωνσταντίνου, 2016).

⁴⁷. Η θέαση, συνιστά διαδικασία κατά την οποία ο θεατής/ακροατήριο προσπαθεί ενεργά να βγάλει νόημα από αυτό που βλέπει. Υπάρχει στενή σχέση μεταξύ της θέασης και της φαινομενολογίας, εφόσον η θεώρηση ενός χορού ή μίας χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού μέσα από τη φαινομενολογία αποτελεί το εργαλείο με το οποίο μπορούμε να εξετάσουμε τη θέαση με τους προαναφερόμενους όρους.

⁴⁸. Αφορά την έννοια της «συμβολικής αλληλλόδρασης» και της «διυποκειμενικότητας», όπου η χορευτική πραγματικότητα προσδιορίζεται και κατασκευάζεται από τη δράση τόσο του ακροατηρίου όσο και των παραδοσιακών δημιουργών/χορευτών. Βέβαια σε συγκεκριμένο ιστορικο-κοινωνικό χωροχρόνο, εφόσον όπως μεταβάλλονται όλα τα φαινόμενα, μεταβάλλονται στη ροή του χρόνου τόσο οι χορευτικές μορφές και το νόημα που εμπρικλείουν όσο και οι προσδοκίες του ακροατηρίου, παρ' όλο που εμφανίζουν μια χρονική διαδοχή και προφανώς μοιράζονται τον ίδιο εννοιολογικό χώρο.

⁴⁹. Ο όρος 'καθολικά' προέρχεται από την Γλωσσολογία. Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται υπό τους όρους της γλωσσολογικής τυπολογίας υιοθετώντας την άποψη ότι η δημιουργία τους είναι αποτέλεσμα ισχυρών διαχωρευτικών-πανανθρώπινων τάσεων που σχετίζονται με την επεξεργασία των κινητικών δεδομένων από τον ανθρώπινο εγκέφαλο, τις αρχές οικονομίας της ανθρώπινης σκέψης κ.ά. Όπως στην περίπτωση της Γλωσσολογίας, έτσι και στην περίπτωση της Εθνοχορολογίας, τα τυπολογικά καθολικά είναι εξαιρετικά χρήσιμα και για την ιστορική-συγκριτική μελέτη, εφόσον ουσιαστικά μπορούν να κατευθύνουν τις εικασίες μας για τις χορευτικές δομές του παρελθόντος με βάση τα όσα παρατηρούμε σήμερα στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, αλλά και στον παραδοσιακό χορό άλλων λαών, π.χ. της Βαλκανικής, της Ευρώπης, ή άλλων ηπείρων.

⁵⁰. Κατά τη μορφολογική ψυχολογία, οι ανώτερες ψυχολογικές διεργασίες αποτελούνται από σχηματοποιημένα σύνολα και όχι από ακολουθίες απλών αισθητηριακών αντιλήψεων ή αντιδράσεων (Βοσνιάδου, 2011).

⁵¹. Για περισσότερα, βλ. ενδεικτικά, Arnheim (1969, [1954]1974, [1977]2003, 2008), Bloomer και Moore (1977), Bachelard (1982), Κονταράτος (1983), Κασδά (1988), Βακαλό (1988), Κοτσιλίνη (2009).

⁵². Η μορφολογική ψυχολογία (gestalt) υποστηρίζει ότι η λειτουργική αρχή του εγκεφάλου είναι ολιστική, παράλληλη και αναλογική, με τάσεις αυτό-οργάνωσης. Το αποτέλεσμα gestalt (gestalt

effect) αναφέρεται στην ικανότητα που έχουν οι αισθήσεις μας να σχηματίζουν φόρμες, εφόσον οπτικά αναγνωρίζουμε σχήματα και φόρμες παρά συλλογές από απλές γραμμές και καμπύλες (Βακαλό, 1988).

⁵³. Η αναγνώριση οπτικών ερεθισμάτων υποβοηθείται από τις αρχές οργάνωσης της πληροφορίας (γνωστές σαν νόμοι της gestalt) σύμφωνα με τις οποίες οργανώνουμε τα οπτικά ερεθίσματα που λαμβάνουμε ώστε να τους δώσουμε νόημα (Μάτσακα & Μπάμπου, 2010).

⁵⁴. Ωστόσο, μεταξύ της μορφολογικής ψυχολογίας και της φαινομενολογίας παρατηρείται μία αντίθεση σε σχέση με τη σημασία και το ρόλο της εμπειρίας στο φαινόμενο της αντίληψης. Για τους θεωρητικούς της Μορφολογικής Ψυχολογίας, η αντίληψη μπορεί να λειτουργήσει αυτόνομα, βασισμένη σε έμφυτους μηχανισμούς οργάνωσης των εντυπώσεων. Σύμφωνα με τον Arnheim ([1954]1974, 2005), «οι δυναμικές ιδιότητες εμφανίζονται μαζί με τις αντιληπτικές εικόνες των αντικειμένων και των συμβάντων και τα χαρακτηρίζουν ως κατέχοντα καθαυτά κάποιο ιδιαίτερο τρόπο είναι ή συμπεριφοράς». Αντίθετα, οι οπαδοί της φαινομενολογίας υποστηρίζουν ότι η αντίληψη διακανονίζεται σε μεγάλο βαθμό από τη αντίδραση του οργανισμού με το περιβάλλον του, αλλά και αποδέχονται την ύπαρξη κάποιων εγγενών -πιθανότατα όμως εύκαμπτων- σχημάτων από τα οποία ξεκινά ο οργανισμός για να δομήσει αντιληπτικά τον κόσμο του, ακολουθώντας μια ενεργητική διαδικασία μάθησης και προσαρμογής (Κονταράτος, 1983).

⁵⁵. Η φαινομενολογία -επιστημολογικά συγγενής με την σχολή της συμβολικής αλληλόδρασης- χαρακτηρίζεται από την κεντρική σημασία που αποδίδει στον ρόλο της ανθρώπινης συνείδησης στον σχηματισμό και στην αναπαραγωγή των ανθρώπινων και των κοινωνικών φαινομένων. Η φαινομενολογική παράδοση υποστηρίζει ότι ο εξωτερικός και ο κοινωνικός κόσμος έχει νόημα και αποκτά σημασία μόνο μέσα από την συνείδηση που διαμορφώνεται για αυτόν. Ο εξωτερικός κόσμος λοιπόν προσλαμβάνεται ως μια σειρά από «φαινόμενα» ανάλογα με τις νοηματικές διεργασίες της συνείδησης και όχι ως αντικειμενική πραγματικότητα με την καθοδήγηση μιας «ορθής» μεθόδου. Έτσι, η κοινωνική πραγματικότητα προσδιορίζεται και κατασκευάζεται από τη δράση των κοινωνικών υποκειμένων στη βάση της «διωποκειμενικότητας». Μπορούμε να πούμε ότι, η «διωποκειμενικότητα» είναι μια έννοια κλειδί για τη φαινομενολογική κατανόηση της κοινωνίας και των κοινωνικών φαινομένων, αφού μέσω αυτής απορρίπτεται η θέση για την ύπαρξη μιας κοινής για όλα τα κοινωνικά υποκείμενα αντικειμενικής κοινωνικής πραγματικότητας η οποία είναι δυνατόν να γίνει αντικείμενο επιστημονικής διερεύνησης πέρα και έξω από το νόημα που της αποδίδεται από τις συνειδήσεις των κοινωνικών υποκειμένων. Για περισσότερα, βλ. Ιωσηφιδής (2003, 2008).

⁵⁶. Για παράδειγμα, στην ισορροπία (ως φυσική κατάσταση δύο αντικειμένων) οι δύο δίσκοι μιας ζυγαριάς ταλαντεύονται και τελικά ακινητοποιούνται σε μια σχέση. Από το σημείο εκείνο και μετά δεν είναι ορατός ο ανταγωνισμός των δυνάμεων που έφεραν την τελική σχέση ισορροπίας. Στην οπτική ισορροπία παραμένει ορατός ο διάλογος των δυνάμεων που προκαλούν την ηρεμία. Σύμφωνα με τον Arnheim (2005):

Στην οπτική ισορροπία η ηρεμία δεν σημαίνει αδράνεια [...]. Η οπτική ισορροπία είναι σαν ένα σχοινί το οποίο είναι ακίνητο, ενώ δύο άνθρωποι ίσης μυϊκής δύναμης το τραβούν ο καθένας προς την αντίθετη κατεύθυνση. Παραμένει μεν ακίνητο, αλλά φορτισμένο με ενέργεια (σελ. 29).

⁵⁷. Η μορφολογική ψυχολογία ή θεωρία της gestalt, στηρίζεται στην αρχή του ισομορφισμού. Σύμφωνα με αυτή, η ψυχικά βιωμένη τάξη στο χώρο (και στο χρόνο) ταυτίζεται, μορφολογικά, με μια λειτουργική τάξη στην κατανομή των αντίστοιχων εγκεφαλικών λειτουργιών. Για παράδειγμα, όταν βλέπουμε ένα σημείο μεταξύ δυο άλλων στο χώρο, τότε η βίωση αυτού του 'μεταξύ' είναι η έκφραση ενός λειτουργικού 'μεταξύ' στις δυναμικές σχέσεις των εγκεφαλικών λειτουργιών. Από την εποχή του Αριστοτέλη, η ερμηνεία της τάξης της φύσης και του οργανισμού υπήρξε μηχανιστική, όχι δυναμική. Οι τοπογραφικοί και οι δυναμικοί είναι οι δύο βασικοί παράγοντες που καθορίζουν τα φυσικά γεγονότα. Συνεπώς, η μηχανιστική θεωρία τονίζει τους τοπογραφικούς παράγοντες, και η δυναμική τους δυναμικούς παράγοντες των ψυχικών συστημάτων (Αντωνιάδης, 2012). Η δυναμική σχέση των ψυχικών φαινομένων είναι η ερμηνευτική βάση της μορφολογικής ψυχολογίας, αλλά και κάθε σύγχρονου ψυχολογικού ρεύματος, εφόσον δεν δέχεται αισθήματα απομονωμένα, αλλά αισθήματα που εξασκούν αμοιβαία επίδραση και τα οποία προέρχονται τόσο από μορφές καθαυτές όσο και από το συνολικό περιβάλλον. Η μορφή και το περιβάλλον αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία της αντίληψης. Κάθε φορά που αντιλαμβανόμαστε ένα αντικείμενο

ξεχωρίζουμε αυτόματα τη μορφή του αντικειμένου από κάποιο υπόβαθρο, μέσα στο οποίο εντάσσεται η μορφή αυτή. Η σχέση μορφής υπόβαθρου αποτελεί μια από τις σημαντικότερες διαπιστώσεις της μορφολογικής ψυχολογίας (Αντωνιάδης, 2012).

⁵⁸. Σύμφωνα με τον Giorgi (1970, 1975), η λέξη κλειδί στη φαινομενολογική έρευνα είναι η «περιγραφή». Ο σκοπός της έρευνας είναι να περιγράψει όσο το δυνατόν ακριβέστερα το φαινόμενο, απέχοντας από κάθε προδεδωμένο πλαίσιο, αλλά παραμένοντας πιστή στα γεγονότα. Οι φαινομενολόγοι ασχολούνται με την κατανόηση των κοινωνικών και ψυχολογικών φαινομένων σύμφωνα με τις προοπτικές των ανθρώπων που εμπλέκονται (Groenewald, 2004). Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως «ερμηνευτική φαινομενολογική προσέγγιση», εφόσον η ερμηνευτική και η φαινομενολογική (ερμηνευτική φαινομενολογία) είναι δύο μέθοδοι που αποτελούν δύο σκέλη μιας ενιαίας μεθόδου και μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως αλληλοσυμπληρούμενες. Η θέα ενός πράγματος (φαινομένου) βρίσκεται σε αμεσότητα με τη σκέψη, τη σύγκριση και τη διατύπωση κρίσης, ώστε όλα να εκφράζονται μαζί ως ένα ενιαίο σύνολο ανθρώπινης συμπεριφοράς. Για περισσότερα, βλ. Lopez και Willis (2004), Ιωσηφίδης (2003, 2008), Smith, Flowers και Larkin (2009). Σύμφωνα με τον Laverty (2003), όπως η φαινομενολογία έτσι και η ερμηνευτική φαινομενολογία ασχολείται με τον κόσμο, τη ζωή και την εμπειρία του ανθρώπου. Επίσης, δίνει έμφαση στις λεπτομέρειες και στις ασήμαντες φαινομενικά πτυχές, με στόχο τη δημιουργία μιας έννοιας και την κατανόηση του αισθήματος.

⁵⁹. Βλ. σημ. 34.

IV. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ

4.1. Τα βασικά δομικά σχήματα στον ελληνικό παραδοσιακό χορό

4.1.1. Το δομικό σχήμα του χορού «στα τρία»

Σύμφωνα με την Τυροβολά:

α) Χορός «στα τρία» είναι μία τρίμετρη ρυθμική και χορευτική κινητική ενότητα που δομείται -με βάση τα ισχυρά μέρη των τριών μέτρων- επάνω στην τριπλή, ισομετρική και ισόχρονη διαδοχή των 'δεικτών στήριξης', οι οποίοι εμφανίζονται σε συγκεκριμένη μορφή και χρήση του χώρου (2 κινητικά μοτίβα δεξιά και 1 αριστερά) σε αργή και σταθερή χρονική αγωγή.

β) Στο χορό «στα τρία» εμφανίζονται, κατά περίπτωση, έντεκα ζεύγη διαφορετικών καταληκτικών κινητικών μοτίβων -ως προς το είδος των άρσεων- καθώς και διαφορετικοί συνδυασμοί των συστατικών στοιχείων (μεταβλητών) σε συγκεκριμένη παρουσίαση. Το γεγονός ότι σε κάθε περίπτωση υπάρχει αντίστοιχη κατανομή των καταληκτικών κινητικών μοτίβων χωρίς να μεταβάλλεται η δομή του μοτίβου και ευρύτερα του χορού, τίθεται αυτή η παράμετρος σε σχέση εξάρτησης από την πρώτη που είναι και η βασική (1994:105, βλ. και 2001, 2010, 2013).


4.1.1.1. Σημειογραφική καταγραφή του χορού «στα τρία» (WD.1)

The image displays the musical notation and a corresponding rhythmic diagram for the 'sta tria' dance. On the left, a single staff of music in 4/4 time shows a sequence of notes and rests. To the right, a vertical diagram illustrates the rhythmic structure, divided into three measures. Measure 1 contains a square symbol (□) and a circle with a dot (⊙). Measure 2 contains a square symbol (□) and a circle with a dot (⊙). Measure 3 contains a square symbol (□) and a circle with a dot (⊙). A vertical line on the right side of the diagram indicates the duration of the dance. Below the diagram, the time signature 4/4 is shown, followed by a square symbol (□) and an equals sign (=) followed by a quarter note symbol (♩). A legend below the diagram shows a square symbol (□) followed by an equals sign (=) followed by a quarter note symbol (♩).

Σχήμα 4.1. Ο χορός «στα τρία» WD.1 (Πηγή: Τυροβολά, Κουτσούμπα & Ταμπάκη, 2008)

4.1.1.2. Τυπολογία και κωδικοποίηση του χορού «στα τρία» (WD.1)

Πίνακας 4.1. Μορφότυπος του χορού «στα τρία» (Πηγή: Τυροβολά, 1994, 2001)

Α/ΟΦ, F·1, 4/4 (♩.♩♩♩), ♩~ 84-88, =, MF/A _n ,  ≡ / Ιμ / Ιρ, ∪, W, ΑΓΑΓ, Οx, Ακ.	$WD.1 = [W_1(\delta^{2/4} + \alpha^{2/4}) + W_2(\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_1^{2/4}) + W_3(\alpha_0^{2/4} + (\alpha_0)\delta_1^{2/4})]$ <p style="text-align: center;">-----xn-----</p> (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)
---	---

Με τον όρο δομικό σχήμα «στα τρία» νοείται η φόρμα του χορού της οποίας τα σταθερά μορφοσυντακτικά στοιχεία διαμορφώνουν τις σταθερές ιδιότητες της μορφής οι οποίες συγκροτούν τη δομή του χορού και αναφέρονται (Τυροβολά, 1994:104, 1999:125, 2001:139-140, 2009):

- α) στο ρυθμικό και κινητικό τρίμετρο (τρία μέτρα μουσικής σε συνδυασμό με τρία κινητικά μοτίβα για τη συγκρότηση της χορευτικής φράσης)
- β) στην ισομετρική και ισορρυθμική δομή των ρυθμικών μοτίβων
- γ) στον ισοχρονισμό των κινήσεων
- δ) στην αντιθετική και ασύμμετρη χρήση του χώρου με δύο μετακινήσεις – θέσεις προς τα δεξιά και μια προς τα αριστερά
- ε) στη γραμμική πορεία του χορού προς τα δεξιά
- στ) στο κυκλικό σχήμα του χορού
- ζ) στην απόλυτη χρήση δύο κινητικών στοιχείων σε κάθε κινητικό μοτίβο
- η) στη συγκεκριμένη εναλλαγή των «δεικτών στήριξης» και
- θ) στην κινητική σχέση που δημιουργείται με βάση τα ισχυρά μέρη του πρώτου, δεύτερου και τρίτου μουσικού μέτρου (σελ. 202).

Αντίστοιχα, σύμφωνα με την Τυροβολά (1994:105, 1999:125, 2001:140, 2009), τα μεταβλητά μορφο-συντακτικά στοιχεία αναφέρονται:

- α) στη δομή της μουσικής συνοδείας (ρυθμική οργάνωση και ρυθμικό σχήμα της χορευτικής μουσικής, σύμπτωση μουσικών/χορογραφικών ενοτήτων)
- β) στη χορευτική διάταξη
- γ) στο χορευτικό σχήμα (μονός κύκλος, διπλός κύκλος, επάλληλοι ομόκεντροι κύκλοι)
- δ) στο φύλο και αριθμό των χορευτών και στη χορευτική διάταξη
- ε) στη χορευτική λαβή
- στ) στις επιμέρους αποκλίσεις της χρήσης του χώρου
- ζ) στα κινητικά στοιχεία του δεύτερου μέρους του δεύτερου κινητικού μοτίβου και του δεύτερου μέρους του τρίτου κινητικού μοτίβου.

Τα μεταβλητά μορφο-συντακτικά στοιχεία είναι αυτά που διαμορφώνουν τις μεταβλητές ιδιότητες της μορφής, οι οποίες και σχετίζονται άμεσα με το ύφος του κάθε χορού (Τυροβολά, 1994:105, 2001:202-203, 2009).

4.1.2. Ο χορός «στα δύο»

Στην Ήπειρο συναντάμε τον όρο χορός «στα δύο» (Δήμας, 1993) ή πωγωνίσκος (από την περιοχή Πωγωνίου του νομού Ιωαννίνων). Με βάση την εμπειρική

παρατήρηση, ο όρος φαίνεται να αντιστοιχεί σε μια δίμετρη χορευτική φόρμα που μπορεί να αποτελεί αυτόνομο χορό ή γύρισμα άλλων χορών, ως δεύτερο ή τρίτο μέρος της όλης χορογραφίας του χορού. Αυτή η χορευτική φόρμα αποτελείται από έξι χορευτικές κινήσεις/κινητικά στοιχεία, τα οποία μοιράζονται σε δύο κινητικά μοτίβα (αντίστοιχα ρυθμικά μοτίβα ή μουσικά μέτρα), τρία στο καθένα. Η χρονική αξία των κινητικών στοιχείων του κάθε κινητικού μοτίβου είναι 2/4 το πρώτο και από 1/4 το δεύτερο και τρίτο εφόσον το μουσικό μέτρο είναι 4/4 και 1/4 το πρώτο και από 1/8 το δεύτερο και τρίτο εφόσον το μουσικό μέτρο είναι 2/4. Η κινητική αλληλουχία των δεικτών στήριξης παρουσιάζεται ως εξής: [δ+(α-δ)]+[α+(δ-α)].

Με την ίδια κινητική αλληλουχία συναντάμε χορευτικές φόρμες και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας, τόσο κοντινές στην Ήπειρο (όπου μπορούμε να υποθέσουμε ότι υπάρχει μια αλληλεπίδραση) όσο και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας. Ωστόσο, στην περίπτωση αυτή, δεν έχει μέχρι σήμερα διεξαχθεί μια ερευνητική διαδικασία που να επιβεβαιώνει αυτή την εμπειρική παρατήρηση με τον ίδιο τρόπο που αυτή έχει πραγματοποιηθεί για το δομικό τύπο του χορού «στα τρία» και των χορών «τύπου 'στα τρία'» από την Τυροβολά (1994, 2001), αν και αναφορές ή σχετικές αναλύσεις ως προς το δομικό τύπο του χορού «στα δύο» υπάρχουν στη βιβλιογραφία (Τυροβολά, 1994, 2001, 2003, 2010β, 2013; Τυροβολά, Ταμπάκη & Κουτσούμπα, 2007; Τυροβολά, Κουτσούμπα & Ταμπάκη, 2008; Koutsouba, 1997). Σύμφωνα με την Τυροβολά (2003:118, 2010:161, 2013:205):

Συνοπτικά, χορός «στα δύο» είναι μία δίμετρη ρυθμική και χορευτική κινητική ενότητα που δομείται επάνω στην τριπλή, ισομετρική και ανισόχρονη διαδοχή των 'δεικτών στήριξης', οι οποίοι εμφανίζονται σε συγκεκριμένη μορφή και χρήση του χώρου (δύο κινητικά μοτίβα προς τα δεξιά) σε σχετικά αργή και σταθερή χρονική αγωγή...

Με δεδομένο ότι ο προσδιορισμός της δομής και μορφής του χορού 'στα δύο' κρίνεται ως αναγκαία προϋπόθεση για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, στη συνέχεια αναλύονται επτά διαφορετικές μελωδίες χορού «στα δύο», που επιλέγονται από ένα μεγάλο αριθμό μελωδιών της Ηπείρου από διαφορετικές περιοχές της με βάση τη δειγματοληψία σκοπιμότητας. Οι χοροί αυτοί είναι:

Στρωτός πωγωνίσιος (ευρύτερη περιοχή Πωγωνίου Ιωαννίνων)

Λιάσανε τα χιόνια (Βίτσα Ζαγορίου Ηπείρου)

Βασιλικός θα γίνω (Βασιλικό, Κεφαλόβρυσο Πωγωνίου)

Στης πικροδάφνης τον ανθό (ευρύτερη περιοχή Πωγωνίου και Ζαγορίου)

Κλάματα (περιοχής Πρεβέζης)

Σέλφω (Ελαφότοπος και Τσεπέλοβο Ζαγορίου)

Στιχοπλάκια (Τσεπέποβο, Κήποι, Βίτσα Ζαγορίου)

Εψές με το φεγγάρι (Κόνιτσα)

Γενοβέφα (Αστική περιοχή Ιωαννίνων)

Γκρίμποβο (Γκρίμποβο και ευρύτερη περιοχή)

Επίσης εξετάζονται έξι μελωδίες που χορεύονται με την ίδια χορευτική φράση σε περιοχές εκτός Ηπείρου αλλά γειτονικές σε αυτή, με βάση επίσης τη δειγματοληψία σκοπιμότητας:

Λούκας (Βλάστη Κοζάνης)

Μπήκαν κλέφτες στο μαντρί (Καραγκούνηδες Καρδίτσας και Τρικάλων)

Μακρυνίτσα Νάουσας (στο δρώμενο Μπούλες και Γενίτσαροι)

Σβαρνιέρα (Σοφάδες Καρδίτσας)

Γιούργια (πεδινή περιοχή Καρδίτσας και Τρικάλων)

Στρωτός Γρεβενών με μ.μ. 4/4 (συνήθως παρουσιάζεται με 7/8: 3+2+2)

Αντίστοιχα εξετάζονται έντεκα μελωδίες από τον ευρύτερο ελλαδικό χώρο που παρουσιάζουν κοινά στοιχεία με το χορό «στα δύο» αλλά και διαφοροποιήσεις, με βάση επίσης τη δειγματοληψία σκοπιμότητας:

Χειμαριώτικο (Ηπείρου)

Ανασελίτσα και Για μη με δέρνεις μάνα (Κόνιτσα)

Εμπρ' οπίσ' ή Λάχανα ή Ομάλ Κερασούντας (Κερασούντα Πόντου)

Κοτσιχτόν (Πόντος)

Κοτσαγγέλ' (ιν) (Παμποντιακό)

Καγκελευτός (Ιερισσός Χαλκιδικής)

Θ' λυκωτός (Είμαι μικρό το μαύρο) (Κόνιτσα)

Κωστηλάτα (Θεσπρωτία)

Καγκελάρι (Άρτα)

Πατούλα ή Πιπιλομάτιανα (Δυτικός και ανατολικός Πόντος)

Απλός καρσιλαμάς (Προποντίδα, Μικρά Ασία, Β.Α. Αιγαίο)

Η ανάλυση ακολουθεί τα παρακάτω στάδια:

Σημειογραφική καταγραφή με το σύστημα Laban.

- α) Περιγραφή και ταξινόμηση των συστατικών στοιχείων.
- β) Ανάλυση της χορογραφίας του χορού (χορογραφική σύνθεση) σε σχέση με τη μουσική συνοδεία.
- γ) Αναγνώριση της χορευτικής μορφής του χορού «στα δύο» (παράθεση των κινητότυπων και μορφότυπων, σχολιασμός και συμπεράσματα της δομής του χορού «στα δύο», σταθερές και μεταβλητές ιδιότητες της μορφής, συγκρότηση του δομικού τύπου του χορού «στα δύο»).
- δ) Τυπολογία και κωδικοποίηση των χορευτικών μορφών.
- ε) Σύγκριση των χορευτικών μορφών.
- στ) Ταξινόμηση των χορευτικών μορφών.

4.1.2.1. Το δομικό σχήμα του χορού «στα δύο»

4.1.2.1.1. Σημειογραφική καταγραφή του χορού «στα δύο» (Ηπειρος)

Σχήμα 4.2. Ο χορός «στα δύο» FD.2 (Πηγή: Τυροβολά, Κουτσούμπα & Ταμπάκη, 2008)

4.1.2.1.2. Τυπολογία και κωδικοποίηση του χορού «στα δύο» (WD.2)

Πίνακας 4.2. Μορφότυπος του χορού «στα δύο» (Πηγή: Τυροβολά, 1994, 2001)

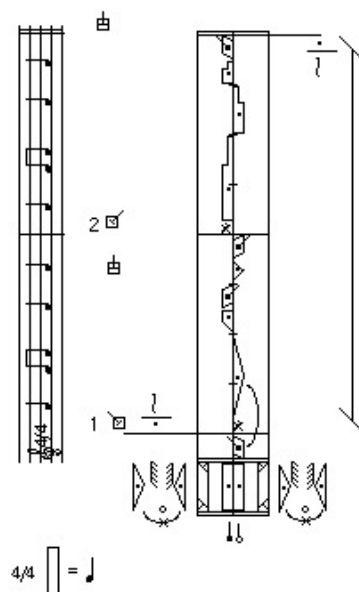
<p>A/OΦ, F·1, 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪), ♩ ~ 100, =, MF/A_n, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, W, ΑΓΑΓ ή ΑΓ ή Γ_Α ή Γ, Οχ, Ακ. ↪</p>	$WD.2 = [\underline{W}_1 (\underline{\delta}^{2/4} + \{\alpha^{1/4} - \underline{\delta}^{1/4}\}) + \underline{W}_2 (\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{2/4} + \{\underline{\delta}^{1/4} - \overset{\curvearrowright}{\alpha}^{1/4}\})]$ <p style="text-align: center;">----- xη -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
--	---

Πίνακας 4.3: Συστατικά στοιχεία των χορών «στα τρία» (WD. 1) και «στα δύο» (WD. 2)

Όνομασία χορού	Χορός «στα τρία» (WD. 1)	Χορός «στα δύο» (WD. 2)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪) ή (♩ ♪ ♪ ♪) → 2+2	Μέτρο 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪) ή (♩ ♪ ♪ ♪) → 2+2
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή ♩ - 88 (An). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή ♩ - 100 (An). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Μεγάλα βήματα και άρσεις	Σχετικά μικρά βήματα-διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Ασύμμετρη (2+1)	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

4.1.2.1.3. Αυτούσιες φόρμες του στα δύο από Ήπειρο

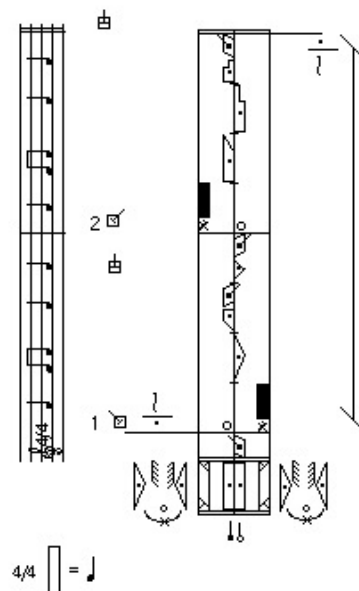
WD.3.1: Στρωτός πωγωνίσκος 1 (περιοχή Πωγωνίου Ιωαννίνων)

**Σχήμα 4.3.** WD.3.1: Στρωτός πωγωνίσκος 1 (περιοχή Πωγωνίου Ιωαννίνων)

Πίνακας 4.4. *WD.3.1: Στρωτός πωγωνίσιος 1 (περιοχή Πωγωνίου Ιωαννίνων)*

<p>A/OΦ, F·1, 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪), ♩ ~ 100, =, MF/A_n, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ϛ, W, AΓ Οχ, Ακ. </p>	$WD.3.1 = \overrightarrow{W1} [\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})] + \overrightarrow{W2} [\alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4})]$ <p style="text-align: center;">----- χη -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
--	---

WD.3.2: Στρωτός πωγωνίσιος 2 (περιοχή Πωγωνίου Ιωαννίνων)

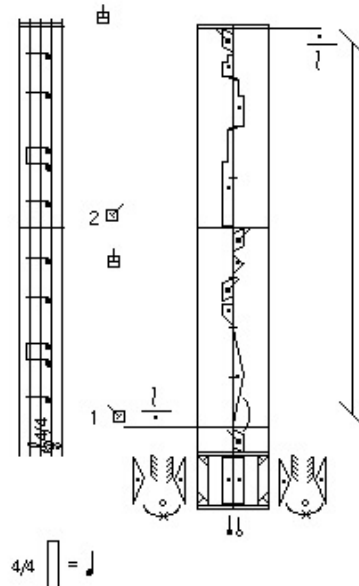


Σχήμα 4.4. *WD.3.2: Στρωτός πωγωνίσιος 2 (περιοχή Πωγωνίου Ιωαννίνων)*

Πίνακας 4.5. *WD.3.2: Στρωτός πωγωνίσιος 2 (περιοχή Πωγωνίου Ιωαννίνων)*

<p>A/OΦ, F·1, 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪), ♩ ~ 100, =, MF/A_n, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ϛ, W, AΓ, Οχ, Ακ. </p>	$WD.3.2 = \overrightarrow{W1} [\{(\alpha)\delta_8^{1/4} - \delta^{1/4}\} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})] +$ $+ \overrightarrow{W2} [\{(\delta)\alpha_8^{1/4} - \alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4})\}]$ <p style="text-align: center;">----- χη -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
---	---

WD.4: Λιώσανε τα χιόνια (Βίτσα Ζαγορίου Ηπείρου)



Σχήμα 4.5. WD.4: Λιώσανε τα χιόνια (Βίτσα Ζαγορίου Ηπείρου)

Πίνακας 4.6. WD.4: Λιώσανε τα χιόνια (Βίτσα Ζαγορίου Ηπείρου)

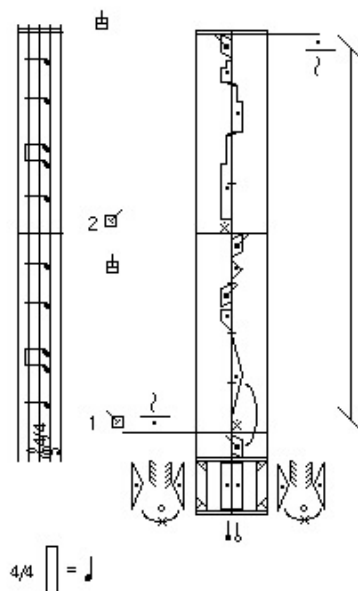
<p>A/OΦ, F·1, 4/4 (♩ ♪ ♩ ♩), ♩ ~ 100, =, MF/A_n, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ϝ, W, ΑΓ Οχ, Ακ. </p>	<p>WD.4 = $\vec{W1} [\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} \cdot \delta^{1/4})] + \vec{W2} [\alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} \cdot \alpha^{1/4})]$ ----- χη ----- (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
--	---

Πίνακας 4.7: Συστατικά στοιχεία των χορών «στα δύο» (WD. 3), (WD. 4)

Ονομασία χορού	Χορός «Στρωτός πωγωνίσκος» (WD. 3)	Χορός «Λιώσανε τα χιόνια» (WD. 4)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 4/4 (♩ ♪ ♩ ♩) → 2+2	Μέτρο 4/4 (♩ ♪ ♩ ♩) → 2+2

Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή ♩ - 100 (An). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή ♩ - 100 (An). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

WD.5: Βασιλικός θα γίνω (Βασιλικό, Κεφαλόβρυσο Πωγωνίου)

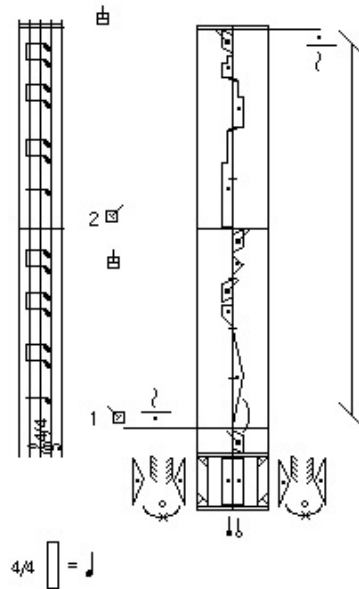


Σχήμα 4.6. WD.5: Βασιλικός θα γίνω (Βασιλικό, Κεφαλόβρυσο Πωγωνίου)

Πίνακας 4.8. WD.5: Βασιλικός θα γίνω (Βασιλικό, Κεφαλόβρυσο Πωγωνίου)

Α/ΟΦ, F·1, 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪), ♩ ~ 120 , = , MF/Mo, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ω, W, Αγ Οχ, Ακ.	$WD.5 = \vec{W1} [\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})] + \vec{W2} [\alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4})]$ <p>----- χη -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
---	---

WD.6: Στης πικροδάφνης τον ανθό (ευρύτερη περιοχή Πωγωνίου και Ζαγορίου)



Σχήμα 4.7. WD.6: Στης πικροδάφνης τον ανθό (ευρύτερη περιοχή Πωγωνίου και Ζαγορίου)

Πίνακας 4.9. WD.6: Στης πικροδάφνης τον ανθό (ευρύτερη περιοχή Πωγωνίου και Ζαγορίου)

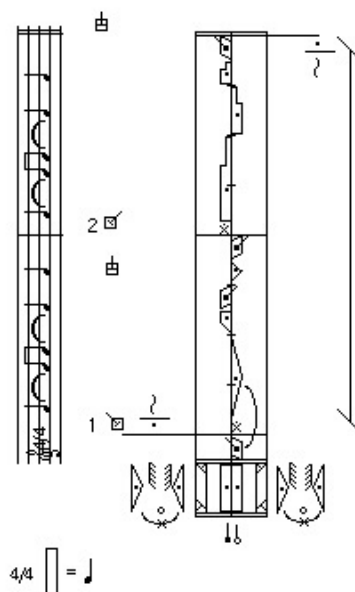
<p>A/OΦ, F·1, 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪), ♩ ~ 110 , = , MF/Mo, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, W, ΑΓ Οx, Ακ. </p>	<p>$WD.6 = \vec{W}1 [\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})] + \vec{W}2 [\alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4})]$</p> <p>----- χη -----</p> <p>(απερίοριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
---	---

Πίνακας 4.10: Συστατικά στοιχεία των χορών ‘στα δύο’ (WD. 5), (WD. 6)

Ονομασία χορού	Χορός «Βασιλικός θα γίνω» (WD. 5)	Χορός «Στης πικροδάφνης τον ανθό» (WD. 6)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά

Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 4/4 (♩ ♪ ♪ ♩) → 2+2	Μέτρο 4/4 (♩ ♪ ♪ ♩) → 2+2
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά μέτρια ♩ - 120 (Μο). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά μέτρια ♩ - 110 (Μο). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

WD.7: Κλάματα (περιοχής Πρεβέζης)

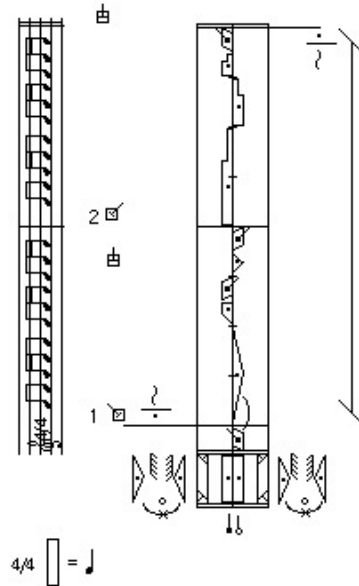


Σχήμα 4.8. WD.7: Κλάματα (περιοχής Πρεβέζης)

Πίνακας 4.11. WD.7: Κλάματα (περιοχής Πρεβέζης)

Α/ΟΦ, F-1, 4/4 (♩ ♪ ♪ ♩) & (♩ ♩ ♩), ♩ ~ 105 , = , MF/A _n , ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, W, ΑΓ ΟΧ, Ακ.	$WD.7 = \vec{W1} [\vec{\delta}^{2/4} + (\vec{\alpha}^{1/4} - \vec{\delta}^{1/4})] + \vec{W2} [\vec{\alpha}^{2/4} + (\vec{\delta}^{1/4} - \vec{\alpha}^{1/4})]$ <p style="text-align: center;">----- xη -----</p> (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)
---	--

WD.8: Σέλφω (Ελαφότοπος και Τσεπέλοβο Ζαγορίου)



Σχήμα 4.9. WD.8: Σέλφω (Ελαφότοπος και Τσεπέλοβο Ζαγορίου)

Πίνακας 4.12. WD.8: Σέλφω (Ελαφότοπος και Τσεπέλοβο Ζαγορίου)

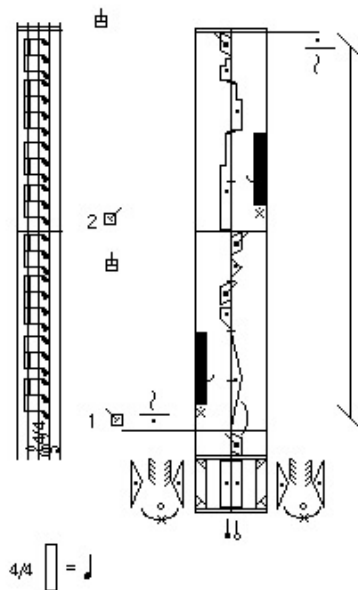
<p>A/OΦ, F·1, 4/4 ♩ ~ 124 , = , MF/AI, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ω, W, ΑΓ Οχ, Ακ. </p>	<p>WD.8 = $\vec{W1} [\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})] + \vec{W2} [\alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4})]$ ----- χη ----- (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
--	---

Πίνακας 4.13: Συστατικά στοιχεία των χορών 'στα δύο' (WD. 7), (WD. 8)

Ονομασία χορού	Χορός «Κλάματα» (WD. 7)	Χορός «Σέλφω» (WD. 8)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά

Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 4/4 (♩~♩~♩) → 2+2	Μέτρο 4/4 (♩ ♩ ♩ ♩) → 2+2
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή ♩ - 105 (Αη). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩ - 124 (ΑΙ). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία	Οργανική συνοδεία
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

WD.9: Στιχοπλάκια (Τσεπέλοβο, Κήποι, Βίτσα Ζαγορίου)

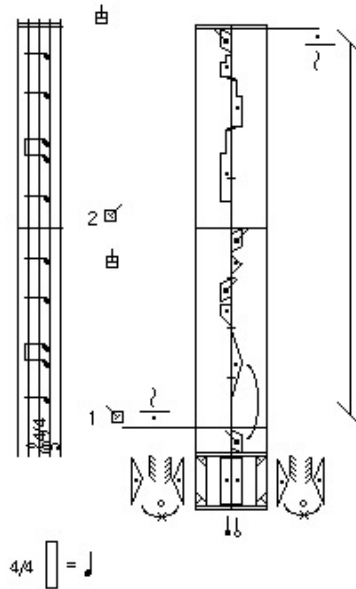


Σχήμα 4.10: WD.9: Στιχοπλάκια (Τσεπέλοβο, Κήποι, Βίτσα Ζαγορίου)

Πίνακας 4.14: WD.9: Στιχοπλάκια (Τσεπέλοβο, Κήποι, Βίτσα Ζαγορίου)

<p>A/ΟΦ, F·1, 4/4 (♩ ♩ ♩ ♩), ♩ ~ 88, =, MF/Aη, ≡ /Ιμ /Ιρ, Ψ, W, ΑΓ ΟΧ, Ακ. </p>	<p>WD.9 = $\overrightarrow{W1}[\underbrace{\delta/(\delta)}_{\rightarrow}]\alpha_3^{2/4}+(\alpha_0^{1/4}-\delta^{1/4})]+\overrightarrow{W2}[\overrightarrow{\alpha/(\alpha)}\delta_3^{2/4}+(\delta^{1/4}-\overrightarrow{\alpha^{1/4}})]$ ----- χη ----- (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
---	---

WD.10: Εψές με το φεγγάρι (κοινότητες Κόνιτσας)



Σχήμα 4.11: WD.10: Εψές με το φεγγάρι (Κόνιτσα)

Πίνακας 4.15: WD.10: Εψές με το φεγγάρι (Κόνιτσα)

<p>A/ΟΦ, F·1, 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪ ♪), ♩ ~ 110, =, MF/Mo, ≡ /Ιμ /Ιρ, ♩, W, ΑΓ ΟΧ, Ακ. </p>	<p>WD.10 = $\vec{W}1 [\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})] + \vec{W}2 [\alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4})]$ ----- χη ----- (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
--	--

Πίνακας 4.16: Συστατικά στοιχεία των χορών «στα δύο» (WD. 9), (WD. 10)

Ονομασία χορού	Χορός «Στιχοπλάκια» (WD. 9)	Χορός «Εψές με το φεγγάρι» (WD. 10)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες

Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪) → 2+2	Μέτρο 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪) → 2+2
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή ♩ - 88 (An). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά μέτρια ♩ - 110 (Mo). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

WD.11: Γενοβέφα (αστική περιοχή Ιωαννίνων)

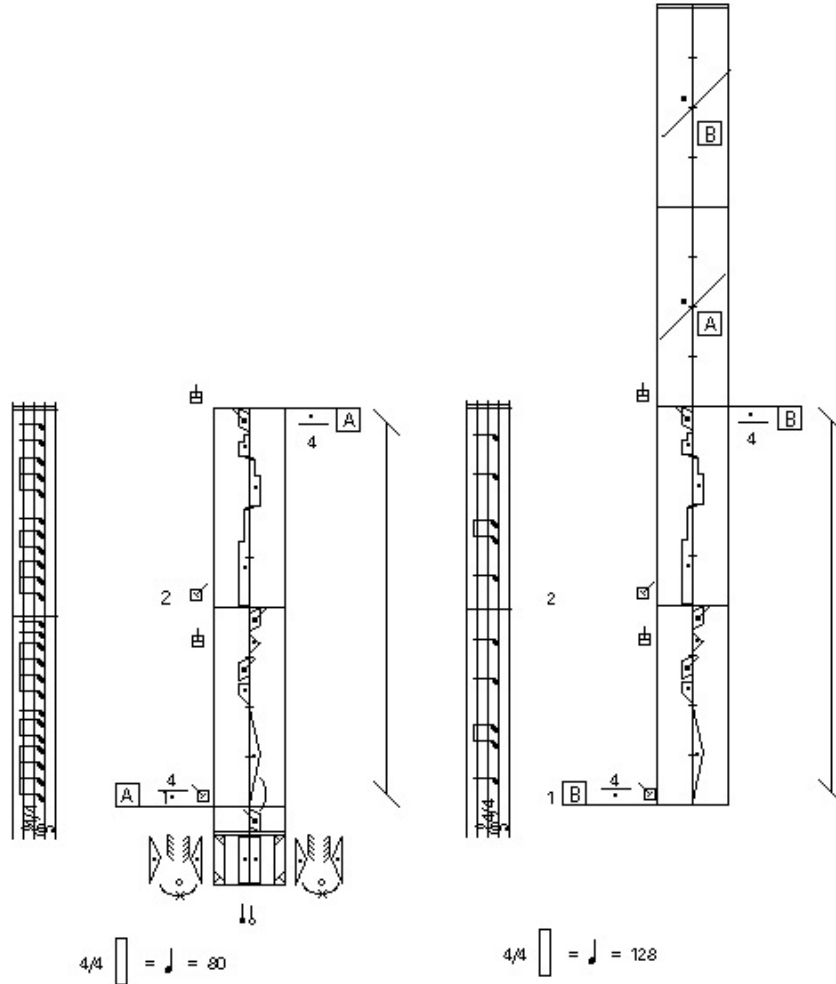
$4/4 \boxed{\quad} = \text{♩} = 55$
 $4/4 \boxed{\quad} = \text{♩} = 105$

Σχήμα 4.12: WD.11: Γενοβέφα (αστική περιοχή Ιωαννίνων)

Πίνακας 4.17: WD.11: Γενοβέφα (αστική περιοχή Ιωαννίνων)

A/M.εν.Φ, F·1, 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪), ♩ ~ 55, =, MF/L, ≡ /Ιμ /Ιρ, ♩, W, AΓ Ox, Ak.	$\text{WD.11.1} = \text{W1} [\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})] + \text{W2} [\alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4})]$ <p style="text-align: center;">----- xn -----</p> (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)
A/M.εν.Φ, F·2, 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪), ♩ ~ 105, =, MF/A _n , ≡ /Ιμ /Ιρ, ♩, W, AΓ Ox, Ak.	$\text{WD.11.2} = \text{W1} [\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})] + \text{W2} [\alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4})]$ <p style="text-align: center;">----- xn -----</p> (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)

WD.12: Γκρίμποβο (Δήμου Ζίτσας Ιωαννίνων)



Σχήμα 4.13: WD.12: Γκρίμποβο (Δήμου Ζίτσας Ιωαννίνων)

Πίνακας 4.18: WD.12: Γκρίμποβο (Δήμου Ζίτσας Ιωαννίνων)

<p>A/εν.Φ, F·1, 4/4 (♩♩♩♩) & (♩♩♩♩), ♩ ~ 80, =, MF/A_n, ≡ /Ιμ /Ιρ, Ϛ, W, A_Γ O_X, A_κ.</p>	<p>WD.12.1 = $\vec{W1} [\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})] + \vec{W2} [\alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4})]$ ----- xη ----- (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
<p>A/εν.Φ, F·2 4/4 (♩♩♩♩), ♩ ~ 128, =, MF/A_I, ≡ /Ιμ /Ιρ, Ϛ, W, A_Γ O_X, A_κ.</p>	<p>WD.12.2 = $\vec{W1} [\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})] + \vec{W2} [\alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4})]$ ----- xη ----- (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>

Πίνακας 4.19: Συστατικά στοιχεία των χορών «στα δύο» (WD. 11), (WD. 12)

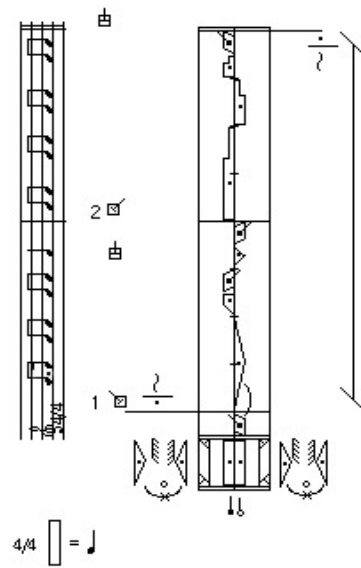
Όνομασία χορού	Χορός «Γενοβέφα» (WD. 11)	Χορός «Γκρίμποβο» (WD. 12)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη και στα δύο μέρη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη και στα δύο μέρη.
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα στο α' μέρος και γρήγορα εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα στο β' μέρος	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα στο α' μέρος και γρήγορα εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα στο β' μέρος
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 4/4: α. (♩ ♩ ♩ ♩) → 2+2 β. (♩ ♩ ♩ ♩) → 2+2	Μέτρο 4/4: α. (♩ ♩ ♩ ♩) & (♩ ♩ ♩ ♩) → 2+2 β. (♩ ♩ ♩ ♩) → 2+2
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή ♩ - 55 (L) στο α' μέρος και ♩ - 105 (Mo) σχετικά γρήγορη στο β' μέρος. Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή ♩ - 80 (An) στο α' μέρος και ♩ - 128 (AI) σχετικά γρήγορη στο β' μέρος. Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία	Οργανική συνοδεία
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Διμερής μη εναλλασσόμενη αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)	- Διμερής εναλλασσόμενη αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

4.1.2.1.4. Αυτούσιες φόρμες από γειτονικές περιοχές της Ηπείρου

WD.13: Λούκας (Βλάστη Κοζάνης)

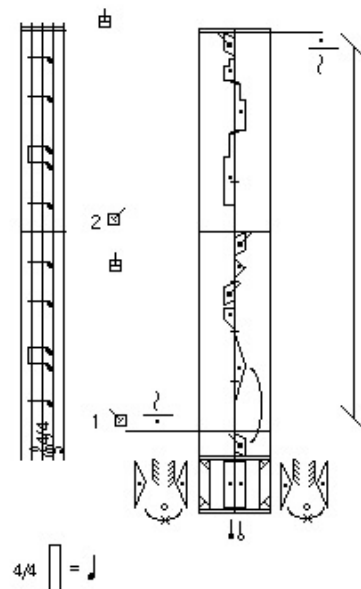
Πίνακας 4.20: WD.13: Λούκας (Βλάστη Κοζάνης)

A/OΦ, F·1, 4/4 (♩ ♩ ♩ ♩) & (♩ ♩ ♩ ♩), ♩ ~ 93, =, MF/An, ≡ / Iμ / Iρ, U, W, ΑΑΓΓ, Ox, Ak.	$WD.13 = \vec{W}1 [\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})] + \vec{W}2 [\alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4})]$ <p style="text-align: center;">----- xη -----</p> (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)
--	---



Σχήμα 4.14: *WD.13: Λούκας (Βλάστη Κοζάνης)*

WD.14: Μπήκαν κλέφτες στο μαντρί (Καραγκούνηδες Καρδίτσας και Τρικάλων)



Σχήμα 4.15: *WD.14: Μπήκαν κλέφτες στο μαντρί (Καραγκούνηδες Καρδίτσας και Τρικάλων)*

Πίνακας 4.21: *WD.14: Μπήκαν κλέφτες στο μαντρί (Καραγκούνηδες Καρδίτσας και Τρικάλων)*

Α/ΟΦ, F·1, 4/4 (♩ ♪ ♪), ♩ ~ 115, =, MF/Mo, ≡ / Ιμ / Ιρ, ☉, W, Γ _A Οχ, Ακ.	$WD.14 = \underbrace{W1}_{\rightarrow} [\underbrace{\delta^{2/4}}_{\rightarrow} + (\underbrace{\alpha^{1/4}}_{\rightarrow} - \underbrace{\delta^{1/4}}_{\rightarrow})] + \underbrace{W2}_{\rightarrow} [\underbrace{\alpha^{2/4}}_{\rightarrow} + (\underbrace{\delta^{1/4}}_{\rightarrow} - \underbrace{\alpha^{1/4}}_{\rightarrow})]$ <p style="text-align: center;">----- χη -----</p> (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)
---	---

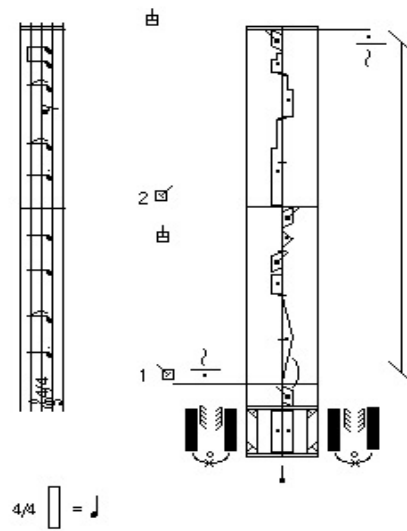
Πίνακας 4.22: *Συστατικά στοιχεία των χορών 'στα δύο' (WD. 13), (WD. 14)*

Ονομασία χορού	Χορός «Λούκας» (WD. 13)	Χορός «Μπήκαν κλέφτες» (WD. 14)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪) & (♩ ♪ ♪ ♪), → 2+2	Μέτρο 4/4 (♩ ♪ ♪) → 2+2
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή ♩ - 93 (An). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά μέτρια ♩ - 115 (Mo). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

**WD.15: Μακρονίτσα (Νάουσα Μακεδονίας,
στο δρώμενο «Μπούλες & γενίτσαροι»)**

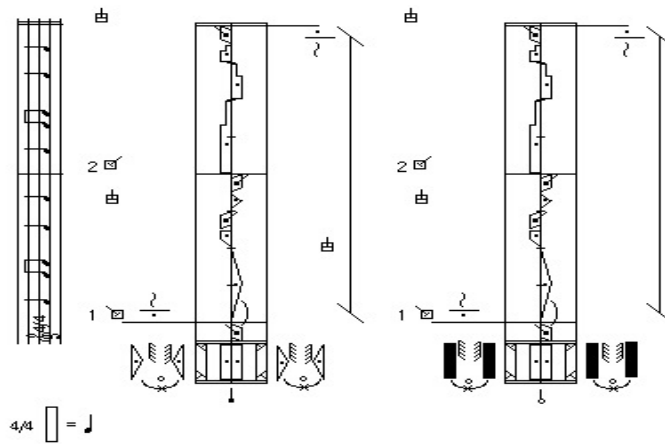
Πίνακας 4.23: *WD.15: Μακρονίτσα (Νάουσα Μακεδονίας, στο δρώμενο «Μπούλες & γενίτσαροι»)*

Α/ΟΦ, F·1, 4/4 (♩ ♪ ♪) & (♩ ♪ ♪ ♪), ♩ ~ 73, =, MF/Ad, ≡ / Ιμ / Ιρ, ☉, W, A Οχ, Ακ.	$WD.15 = \underbrace{W1}_{\rightarrow} [\underbrace{\delta^{2/4}}_{\rightarrow} + (\underbrace{\alpha^{1/4}}_{\rightarrow} - \underbrace{\delta^{1/4}}_{\rightarrow})] + \underbrace{W2}_{\rightarrow} [\underbrace{\alpha^{2/4}}_{\rightarrow} + (\underbrace{\delta^{1/4}}_{\rightarrow} - \underbrace{\alpha^{1/4}}_{\rightarrow})]$ <p style="text-align: center;">----- χη -----</p> (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)
--	---



Σχήμα 4.16: WD.15: Μακρινίτσα (Νάουσα Μακεδονίας, στο δρώμενο «Μπούλες & γενίτσари»)

WMD.16: Σβαρνιέρα (Σοφάδες Καρδίτσας)



Σχήμα 4.17: WMD.16: Σβαρνιέρα (Σοφάδες Καρδίτσας)

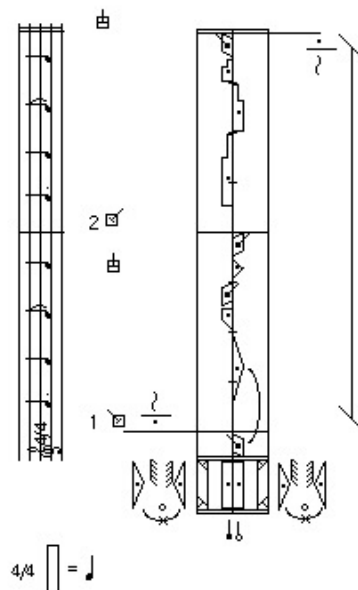
Πίνακας 4.24: WMD.16: Σβαρνιέρα (Σοφάδες Καρδίτσας)

<p>A/OΦ, F-1, 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪), ♩ ~ 110, =, MF/Mo, ≡ / Ιμ / Ιρ, U, W & M, Γ_A, OX, AK. ↪</p>	<p>WD.16 = $\vec{W1} [\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})] + \vec{W2} [\alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4})]$ MD.16 = $\vec{M1} [\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})] + \vec{M2} [\alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4})]$ ----- χη ----- (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
--	---

Πίνακας 4.25: Συστατικά στοιχεία των χορών 'στα δύο' (WD. 15), (WD. 16)

Όνομασία χορού	Χορός «Μακρυνίτσα» (WD. 15)	Χορός «Σβαρνιάρα» (WD. 16)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες (μόνο στο δρώμενο «μπούλες και γενίτσαρου»)	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪) & (♩ ♪ ♪ ♪) → 2+2	Μέτρο 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪), → 2+2
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή ♩ - 73 (Ad). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά μέτρια ♩ - 110 (Mo). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία (στο δρώμενο)	Οργανική συνοδεία (+ τραγούδι νεώτερα)
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

WD.17: Γιούργια (πεδινή περιοχή Καρδίτσας)

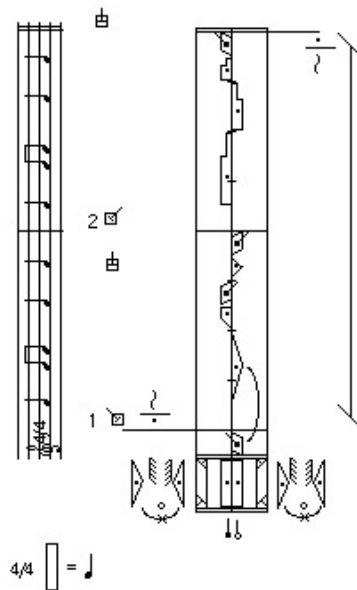


Σχήμα 4.18: WD.17: Γιούργια (πεδινή περιοχή Καρδίτσας)

Πίνακας 4.26: *WD.17: Γιούργια (πεδινή περιοχή Καρδίτσας)*

<p>A/OΦ, F·1, 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪), ♩ ~ 165, =, MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, ♩, W, Γ_A Οχ, Ακ. </p>	$WD.17 = \vec{W1} [\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})] + \vec{W2} [\alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4})]$ <p>----- χη -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
--	--

WD.18: Στρωτός (Περιοχή Γρεβενών)



Σχήμα 4.19: *WD.18: Στρωτός (Περιοχή Γρεβενών)*

Πίνακας 4.27: *WD.18: Στρωτός (Περιοχή Γρεβενών)*

<p>A/OΦ, F·1, 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪), ♩ ~ 100, =, MF/A_n, ≡ / Ιμ / Ιρ, ♩, W, ΑΓ Οχ, Ακ. </p>	$WD.18 = \vec{W1} [\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})] + \vec{W2} [\alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4})]$ <p>----- χη -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
--	--

Πίνακας 4.28: *Συστατικά στοιχεία των χορών 'στα δύο' (WD. 17), (WD. 18)*

Ονομασία χορού	Χορός «Γιούργια» (WD. 17)	Χορός «Στρωτός» (WD. 18)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη

Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 4/4 (♩ ♩ ♩ ♩) → 2+2	Μέτρο 4/4 (♩ ♩ ♩ ♩) → 2+2
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩ - 165 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή ♩ - 100 (An). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

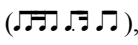


4.1.2.1.3. Μεταπλασμένες χρονικά φόρμες τύπου «στα δύο»

WD.19: Χειμαριώτικο (Ηπείρου)

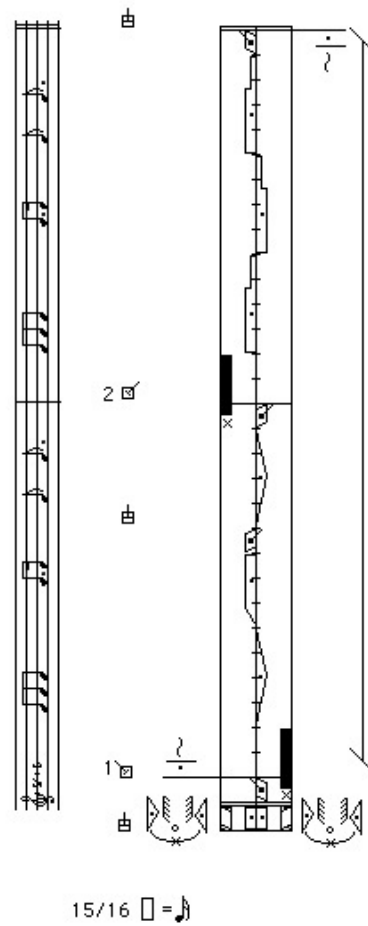
7/8 □ = ♩

Σχήμα 4.20: WD.19: Χειμαριώτικο (Ηπείρου)

Πίνακας 4.29: *WD.19: Χειμαριώτικο (Ηλείου)*

<p>A/OΦ, F·1, 7/8 (3+2+2) ,  ~ 205 , = , MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ω, W, ΑΓ Οχ, Ακ. </p>	<p>WD.19 = $\underline{W1} [\overset{\rightarrow}{\delta}^{3/8} + (\overset{\rightarrow}{\alpha}^{2/8} - \overset{\rightarrow}{\delta}^{2/8})] + \underline{W2} [\overset{\rightarrow}{\alpha}^{3/8} + (\overset{\rightarrow}{\delta}^{2/8} - \overset{\rightarrow}{\alpha}^{2/8})]$</p> <p>----- χη -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
---	--

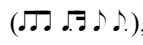


WD.20: *Ανασελίτσα (Κόνιτσα)*



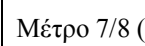
15/16 [] = eighth note

Σχήμα 4.21: *WD.20: Ανασελίτσα (Κόνιτσα)*

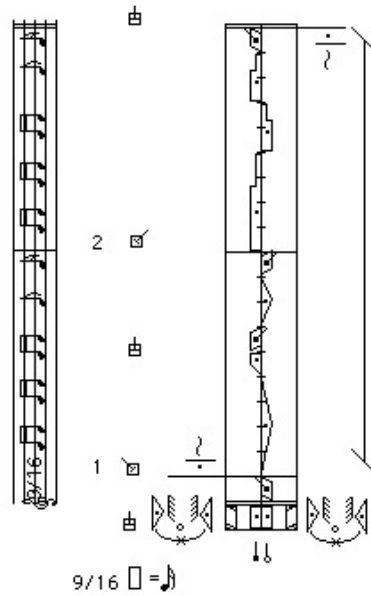
Πίνακας 4.30: WD.20: Ανασελίτσα (Κόνιτσα)

<p>A/OΦ, F-1, 15/16 ,  ~ 300 , = , MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ω, W, ΑΓ Οχ, Ακ. </p>	$\text{WD.20} = \underbrace{W1}_{\rightarrow} [\underbrace{\delta^{6/16}}_{\rightarrow} + \underbrace{\alpha^{4/16}}_{\rightarrow} + \underbrace{\delta^{5/16}}_{\rightarrow}] + \underbrace{W2}_{\rightarrow} [\underbrace{\alpha^{6/16}}_{\rightarrow} + \underbrace{\delta^{2/16}}_{\rightarrow} + \underbrace{\alpha^{3/16}}_{\rightarrow}]$ <p>----- χη ----- (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
---	---

Πίνακας 4.31: Συστατικά στοιχεία των χορών τύπου 'στα δύο' (WD. 19), (WD. 20)

Ονομασία χορού	Χορός «Χειμαριώτικο» (WD. 19)	Χορός «Ανασελίτσα» (WD. 20)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 7/8 () , → 3+2+2	Μέτρο 15/16 () , → 6+4+5
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩ - 205 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩ - 300 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι	Οργανική συνοδεία
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

WD.21: Εμπρ' οπίσ' ή Λάχανα ή Κερασουνταΐικον (Πόντος)

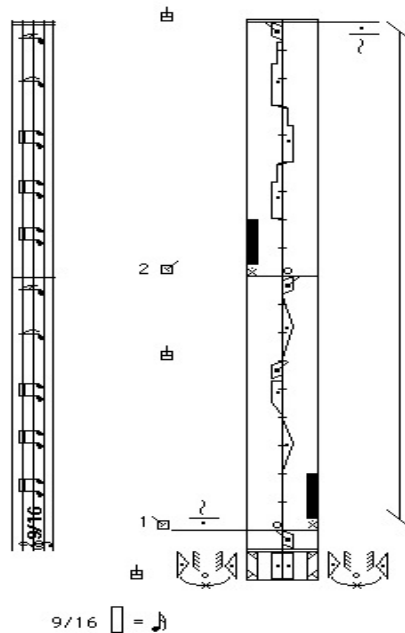


Σχήμα 4.22: WD.21: Εμπρ' οπίσ' ή Λάχανα ή Κερασουνταΐικον (Πόντος)

Πίνακας 4.32: WD.21: Εμπρ' οπίσ' ή Λάχανα ή Κερασουνταΐικον (Πόντος)

<p>A/OΦ, F·1, 9/16 (♩ ♪ ♪ ♪ ♪), ♩ ~ 380, =, MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ϛ, W, ΑΓ, Οχ, Ακ.</p>	$\text{WD.21} = \underline{W1} [\delta^{4/16} + \alpha^{2/16} + \delta^{3/16}] + \underline{W2} [\alpha^{4/16} + \delta^{2/16} + \alpha^{3/16}]$ <p style="text-align: center;">----- χη -----</p> <p style="text-align: center;">(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
---	---

WD.22: Κοτσιχτόν ομάλ (Αμισός, Κερασούντα Πόντου)



Σχήμα 4.23: WD.22: Κοτσιχτόν ομάλ (Αμισός, Κερασούντα Πόντου)

Πίνακας 4.33: WD.22: Κοτσιχτόν ομάλ (Αμισός, Κερασούντα Πόντου)

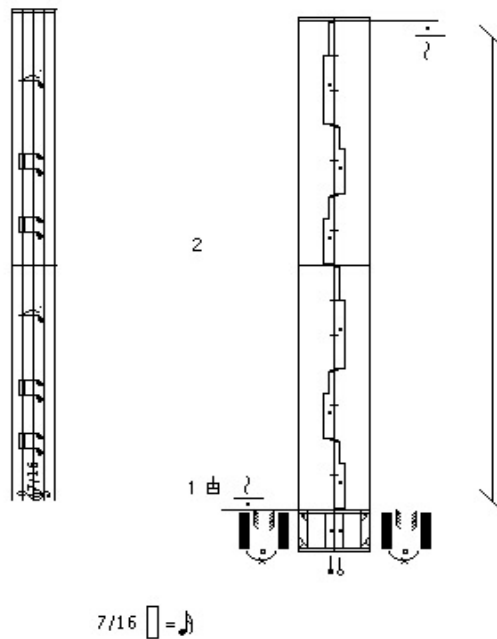
<p>A/OΦ, F·1, 9/16 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩), ♩ ~ 380, =, MF/ Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, W, ΑΓ Οx, Ακ. </p>	$WD.22 = \underbrace{W1}_{\rightarrow} [\{ \{ \hat{\alpha} \} \delta_{8^{2/16}} - \delta_{2^{16}} \} + \alpha_{2^{16}} + \delta_{3^{16}}] +$ $+ \underbrace{W2}_{\rightarrow} [\{ \{ \hat{\delta} \} \alpha_{8^{2/16}} - \alpha_{2^{16}} \} + \delta_{2^{16}} + \alpha_{3^{16}}]$ <p style="text-align: center;">----- xη ----- (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
--	---

Πίνακας 4.34: Συστατικά στοιχεία των χορών τύπου 'στα δύο' (WD.21), (WD.22)

Ονομασία χορού	Χορός «Εμπρ' οπίσ' ή Λάχανα ή Κερασουνταίικον» (WD.21)	Χορός «Κοτσιχτόν ομάλ» (WD.22)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Γρήγορα, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα	Γρήγορα, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)

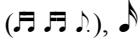

Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 9/16 (♩ ♪ ♪ ♪ ♪) → 2+2+2+3	Μέτρο 9/16 (♩ ♪ ♪ ♪ ♪) → 2+2+2+3
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά πολύ γρήγορη ♩ - 380 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά πολύ γρήγορη ♩ - 380 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

MD.23: Κοτσαγγέλ(ιν) (Πόντος - παμποντιακό)




Σχήμα 4.24: MD.23: Κοτσαγγέλ(ιν) (Πόντος - παμποντιακό)

Πίνακας 4.35: MD.23: Κοτσαγγέλ(ιν) (Πόντος - παμποντιακό)

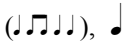

<p>A/ΟΦ, F·1, 7/16 , ♩ ~ 380, =, MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, ♩, M, ΑΓ. Οχ, Ακ. </p>	<p>MD.23 = $\overset{\rightarrow}{M1} [\overset{\rightarrow}{\delta^{2/16}} + \overset{\rightarrow}{\alpha^{2/16}} + \overset{\rightarrow}{\delta^{3/16}}] + \overset{\rightarrow}{M2} [\overset{\rightarrow}{\alpha^{2/16}} + \overset{\rightarrow}{\delta^{2/16}} + \overset{\rightarrow}{\alpha^{3/16}}]$ ----- χη ----- (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
---	--

Πίνακας 4.36: Συστατικά στοιχεία του χορού τύπου 'στα δύο' (MD. 23)

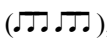
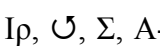

Όνομασία χορού	Χορός «Κοτσαγγέλ(ιν)» (MD. 23)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Γρήγορα, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με τεντωμένους αγκώνες (M)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 7/16 () → 2+2+3
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά πολύ γρήγορη ♩ - 380 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

4.1.2.1.4. Ετερόμορφες φόρμες τύπου «στα δύο»


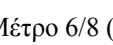
Πίνακας 4.37: ΣD.24: Καγκελευτός (Ιερισσός Χαλκιδικής)

<p>A/ΟΦ, F·1, 4/4 , ♩ ~ 90, =, MF/An, ≡ / Ιμ / Ιρ, ♩, Σ, Α Γ, Οχ, Ακ. </p>	<p>ΣD.24 = $\overset{\rightarrow}{\Sigma 1} [\overset{\rightarrow}{\alpha^{2/4}} + (\overset{\rightarrow}{\delta^{1/4}} \cdot \overset{\rightarrow}{\alpha^{1/4}})] + \overset{\rightarrow}{\Sigma 2} [\overset{\rightarrow}{\delta^{2/4}} + (\overset{\rightarrow}{\delta}) \overset{\rightarrow}{\alpha^{2/4}}]$ ----- χη ----- (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
--	--

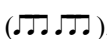
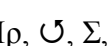

Πίνακας 4.38: ΣΔ.25: Θ' λυκωτός – Είναι μικρό το μαύρο (Κόνιτσα)

<p>A/ΟΦ, F-1, 6/8  ~ 100, = MF/A_n, ≡ / Ιμ / Ιρ, , Γ, Οχ, Ακ. </p>	$\Sigma D.25 = \Sigma 1 [\overset{\uparrow}{\alpha}^{3/8} + (\overset{\rightarrow}{\delta}^{1/8} - \overset{\rightarrow}{\alpha}^{2/8})] + \Sigma 2 [\overset{\rightarrow}{\delta}^{3/8} + (\overset{\uparrow}{\delta}) \alpha_5^{3/8}]$ <p>----- χη ----- (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
---	---

Πίνακας 4.39: Συστατικά στοιχεία των χορών τύπου 'στα δύο' (ΣΔ.24 & ΣΔ.25)

Ονομασία χορού	Χορός «Καγκελευτός» (ΣΔ. 24)	Χορός «Θ' λυκωτός» (ΣΔ. 25)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Γρήγορα, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα και στη φτέρνα	Γρήγορα, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες αγκαζέ - θηλυκωτά (Σ)	Από τις παλάμες αγκαζέ - θηλυκωτά (Σ)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά με καγκελίσματα	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά και αριστερά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 4/4 () → 2+2	Μέτρο 6/8 () → 3+3
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή ♩ - 90 (An). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή ♩ - 100 (An). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλή εναλλαγή στο α' ΚΜ και καταληκτικό του χορού «στα τρία» στο β' ΚΜ	Σχετικά μικρά βήματα - διπλή εναλλαγή στο α' ΚΜ και καταληκτικό του χορού «στα τρία» στο β' ΚΜ
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, διμερής εναλλασσόμενη - Συμμετρική (2)

Πίνακας 4.40: ΣΔ.26: Κωσηλάτα, χορός Μέσα έξω (Θεσπρωτία)

<p>A/ΟΦ, F-1, 6/8  ~ 155, = MF/A_I, ≡ / Ιμ / Ιρ, , Α-Γ, Οχ, Ακ. </p>	$\Sigma D.26 = \Sigma 1 [\overset{\uparrow}{\alpha}^{3/8} + (\overset{\uparrow}{\alpha}) \delta_{1,2}^{3/8}] + \Sigma 2 [\overset{\downarrow}{\delta}^{3/8} + (\overset{\leftarrow}{\alpha}^{1/8} - \overset{\rightarrow}{\delta}^{2/8})]$ <p>----- χη ----- (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
---	---

Πίνακας 4.41: ΣΔ.27: Καγκελάρι (ορεινά χωριά Αρτας)

<p>A/ΟΦ, F·1, 6/8 (♩♩♩), ♩ ~ 140, =, MF/AI, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ϛ, Σ, Α-Γ, Οχ, Ακ. </p>	$\Sigma D.27 = \Sigma 1 \left[\overbrace{\alpha_3^{3/8} + (\alpha) \delta_{1,2}^{3/8}} \right] + \Sigma 2 \left[\overbrace{\delta_3^{3/8} + (\delta) \alpha_3^{3/8}} \right]$ <p style="text-align: center;">----- χη -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
--	--

Πίνακας 4.42: Συστατικά στοιχεία των χορών τύπου 'στα δύο' (ΣΔ.26 & ΣΔ.27)

Ονομασία χορού	Χορός «Κωστηλάτα» (ΣΔ.26)	Χορός «Καγκελάρι» (ΣΔ.27)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Γρήγορα, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα	Γρήγορα, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγυσμένους τους αγκώνες (W) ή από τις παλάμες αγκαζέ - θηλυκωτά (Σ)	Από τις παλάμες αγκαζέ - θηλυκωτά (Σ)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά με καγκελίσματα
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 6/8 (♩♩♩) → 3+3	Μέτρο 6/8 (♩♩♩) → 3+3
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩ - 155 (AI). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩ - 140 (AI). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι	Τραγούδι των χορευτών
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - με καταληκτικό του χορού «στα τρία» στο α' ΚΜ και διπλή εναλλαγή στο β' ΚΜ	Σχετικά μικρά βήματα - καταληκτικά του χορού «στα τρία» στο α' & β' ΚΜ
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, - Συμμετρική (2)

4.1.2.1.5. Συγγενικές και ετερόμορφες φόρμες τύπου «στα δύο»

Πίνακας 4.43: ΤΔ.28: Πατούλα & Πιπιλομάταινα (Πόντος)

<p>A/ΟΦ, F·1, 9/8 (♩♩♩♩), ♩ ~ 280, =, MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ϛ, T, ΑΓ Οχ, Ακ. </p>	$T D.28 = T1 \left[\overbrace{\delta_3^{2/8} + \alpha_3^{2/8} + \delta_3^{2/8} + (\alpha) \delta_4^{3/8}} \right] +$ $+ T2 \left[\overbrace{\alpha_0^{2/8} + \delta_0^{2/8} + \alpha_0^{2/8} + (\alpha_0) \alpha_3^{3/8}} \right]$ <p style="text-align: center;">----- χη -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
---	---

Πίνακας 4.44: ΨD.29: Απλός καρσιλαμάς (Προποντίδα, Μικρά Ασία)

AN/ΦΚΑ, F·1, 9/8 (ryryryty), ♩ ~ 260, = MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, Τ, ΑΓ Οχ, Ακ.	$\Psi D.29 = \Psi 1 [\delta^{2/8} + \alpha^{2/8} + \delta^{2/8} + (\alpha)\delta_4^{3/8}] +$ $+ \Psi 2 [\alpha_0^{2/8} + \delta_0^{2/8} + \alpha_0^{2/8} + (\alpha_0)\alpha_3^{3/8}]$ <p style="text-align: center;">----- ξη -----</p> (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)
--	---

Πίνακας 4.45: Συστατικά στοιχεία των χορών τύπου 'στα δύο' (TD.28 & ΨD.29)

Ονομασία χορού	Χορός «Πατούλα» (TD.28)	Χορός «Απλός καρσιλαμάς» (ΨD.29)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή με ελεύθερη χρήση του χώρου
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη με δυνατότητα περιορισμένου αυτοσχεδιασμού
Βήματα	Γρήγορα, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα	Γρήγορα, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τους ώμους με τεντωμένους τους αγκώνες (T)	Χωρίς λαβή με ελεύθερα χέρια
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά	Αντικριστά, ελεύθερη χρήση του χώρου
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 9/8 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩) → 2+2+2+3	Μέτρο 9/8 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩) → 2+2+2+3
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩ - 280 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩ - 260 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - με μίξη μιας εναλλαγής και ενός καταληκτικού του χορού «στα τρία» και στα δύο ΚΜ (α' και β'), αντιθετικά μεταξύ τους	Σχετικά μικρά βήματα - με μίξη μιας εναλλαγής και ενός καταληκτικού του χορού «στα τρία» και στα δύο ΚΜ (α' και β'), αντιθετικά μεταξύ τους
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)	- Φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού - Συμμετρική (2)





4.1.2.1.6. Σχέσεις συστατικών στοιχείων μέσα στο χρόνο

Κάθε χορευτική φράση δομείται από δύο κινητικά μοτίβα, το καθένα από τα οποία αντιστοιχεί σε ένα μουσικό μέτρο (ρυθμικό μοτίβο). Κάθε κινητικό μοτίβο δομείται από δύο κύτταρα, όπου το πρώτο αποτελείται από ένα κινητικό στοιχείο και το δεύτερο από δύο κινητικά στοιχεία. Το πρώτο κύτταρο σε κάθε κινητικό μοτίβο λειτουργεί ως κινητικό στοιχείο. Η διάρκεια κάθε κινητικού μοτίβου καθορίζεται από την διάρκεια του αντίστοιχου ρυθμικού.

Σε κάθε κινητικό μοτίβο αντιστοιχούν τρεις ανισόχρονες κινήσεις από τις οποίες η πρώτη αντιστοιχεί στον ισχυρό τονισμό του μέτρου (θέση στη μουσική και την κίνηση) και είναι ως χρονική διάρκεια διπλάσια της δεύτερης και τρίτης σε περίπτωση τετράσημου μουσικού μέτρου (ίση με το άθροισμα της χρονικής αξίας της δεύτερης και τρίτης κίνησης). Η δεύτερη και τρίτη κίνηση αποτελούν το κύτταρο που αντιστοιχεί στο δεύτερο μέρος του μουσικού μέτρου και είναι μεταξύ τους ισόχρονες. Έτσι σε 4σημο μουσικό μέτρο σε κάθε κινητικό μοτίβο η πρώτη κίνηση είναι ίση με χρονική αξία 2/4 και η δεύτερη και τρίτη κίνηση ίση με χρονική αξία 1/4.

Η χορευτική φράση των επιλεγμένων χορών αποτελείται από δύο μουσικά μέτρα των 4/4 ανάλογα με τη μελωδική εκτέλεση και τη μουσική καταγραφή και αντιστοιχούν σε δύο κινητικά μοτίβα. Σε κάθε κινητικό μοτίβο παρατηρούνται τρεις ανισόχρονες κινήσεις, ίσες με 2/4 η πρώτη και από 1/4 η δεύτερη και τρίτη σε 4σημο ρυθμό.

Η πρώτη ομάδα αποτελείται από τρεις μετακινήσεις προς τα δεξιά, όπου παρατηρείται εναλλαγή των «δεικτών στήριξης» και η δεύτερη επίσης από τρεις μετακινήσεις προς τα δεξιά με εναλλαγή των «δεικτών στήριξης». Μάλιστα οι τρεις κινήσεις της πρώτης ομάδας είναι αντιθετικές με τις τρεις κινήσεις της δεύτερης ομάδας.

Πωγωνίσιος (2+2)	Ανοικτός κύκλος, συμμετοχή πολλών ατόμων, μέτωπο στο κέντρο του κύκλου, κίνηση προς τα δεξιά, λαβή από τις παλάμες. Α/ΟΦ, ΑΓ ή ΑΓ, W ή Μ ή Σ, 	
		
1 δ' (κίνηση/θέση δεξιού ποδιού δεξιά)	α (κίνηση/θέση αριστερού ποδιού δεξιά)	δ (κίνηση/θέση δεξιού ποδιού δεξιά)
2 α' (κίνηση/θέση αριστερού ποδιού δεξιά)	δ (κίνηση/θέση δεξιού ποδιού δεξιά)	α (κίνηση/θέση αριστερού ποδιού δεξιά)

Παρατηρείται η εξής εναλλαγή «δεικτών στήριξης» που κωδικοποιείται στον παρακάτω κινητότυπο:

1 ^ο κινητικό μοτίβο	2 ^ο κινητικό μοτίβο
δ' $(\alpha - \delta)$	α' $(\delta - \alpha)$
→	→

Τα ισχυρά σημεία των δύο μέτρων δίνουν τη σχέση (δ' , α'). Οι χοροί προσδιορίζονται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία.

Προσδιορίζοντας το χορό «στα δύο» σε μια δεδομένη χρονική στιγμή, καθώς και σε αντίστοιχες διαδοχικές φάσεις, διαπιστώνεται ότι η χορευτική φράση αποτελείται από δύο κινητικά μοτίβα, όπου το καθένα αποτελείται από τρεις κινήσεις. Οι κινητικοί συνδυασμοί των δύο κινητικών μοτίβων είναι αντιθετικοί

μεταξύ τους ως προς τη σύνθεσή τους και ο συνδυασμός τους δημιουργεί προωθητική κίνηση δεξιά ως προς τη χρήση του χώρου.

Από τις παραπάνω παραθέσεις των μορφότυπων των χορών WD.3, WD.4, WD.5, WD.6, WD.7, WD.8., WD.9, WD.10, WD.11, WD.12, WD.13, WD.14, WD.15, WD.16, WD.17, WD.18, προκύπτει ότι χορός «στα δύο» μπορεί να χαρακτηριστεί κάθε χορός που παρουσιάζει ορισμένα μορφολογικά και συντακτικά δεδομένα που αναφέρονται συνοπτικά στα παρακάτω:

1. Χρησιμοποίηση δύο μουσικών μέτρων (ρυθμικών μοτίβων) για την απόδοση της χορευτικής φράσης.
2. Χρησιμοποίηση τεσσάρων μέτρων (ρυθμικών μοτίβων) για την πλήρη ταύτιση χορευτικής και μουσικής περιόδου.
3. Ισορρυθμική δομή.
4. Ισομετρική δομή.
5. Τετράμετρη μουσική φράση.
6. Τετράσημος ρυθμός.
7. Ρυθμική αγωγή αργή, μέτρια, γρήγορη και σταθερή (από ♩~55 έως ♩~165).
8. Χρησιμοποίηση δύο κινητικών μοτίβων για το σχηματισμό της χορευτικής φράσης.
9. Ανισόχρονες κινήσεις κατά την πορεία επανάληψης των κινητικών μοτίβων, ανεξάρτητα από το ρυθμικό σχήμα και τη ρυθμική αγωγή.
10. Τρεις κινήσεις σε κάθε κινητικό.
11. Πλήρης αντιστοιχία στα χαμηλά δομικά επίπεδα χορού και μουσικής (κινητικό μοτίβο / ρυθμικό μοτίβο).
12. Τα δύο κινητικά μοτίβα, αντιθετικά μεταξύ τους, δημιουργούν προώθηση στο χώρο δεξιά.
13. Γραμμική πορεία δεξιά.
14. Ομοιογενής χορευτική φόρμα αλυσιδωτή σχεδιασμένη με την αρχή της παρατακτικής σύνδεσης. Συναντώνται και διμερείς χορευτικές φόρμες εναλλασσόμενες ή μη, σχεδιασμένες με την αρχή της ομαδοποίησης, που όμως και στα δύο μέρη τους αποδίδεται η χορευτική φράση με αυτούσια φόρμα του χορού «στα δύο», με διαφορά στη ρυθμική αγωγή.
15. Ομαδικός χορός.
16. Συμμετοχή και των δύο φύλων όλων των ηλικιών.
17. Λαβή των χεριών από τις παλάμες με λυγισμένους ή τεντωμένους τους αγκώνες και σε κάποιες περιπτώσεις αγκαζέ ή θηλυκωτά.
18. Κυκλικό χορευτικό σχήμα.
19. Ανοικτός κύκλος ή επάλληλοι χορευτικοί κύκλοι.

20. Εναλλαγή «δεικτών στήριξης» που κωδικοποιείται στον εξής κινητότυπο:

$$|\delta' \quad \alpha - \delta | \alpha' \quad \delta - \alpha |$$

21. Τα ισχυρά σημεία των δύο μουσικών μέτρων αντίστοιχα δίνουν την κινητική σχέση (δ' , α') ενώ τα ασθενή του πρώτου μέτρου δίνουν τη σχέση ($\alpha - \delta$) και τα ασθενή του δεύτερου μέτρου δίνουν τη σχέση ($\delta - \alpha$).

Από αυτά προκύπτει η εξής κινητική σχέση:

$\delta' + (\overset{\vec{\alpha}}{\alpha} - \delta)$	$\overset{\vec{\alpha}'}{\alpha'} + (\delta - \overset{\vec{\alpha}}{\alpha})$
$\xrightarrow{\quad}$	$\xrightarrow{\quad}$

Από τα παραπάνω αναφερθέντα, τις αναλύσεις, τους πίνακες και τις σχέσεις προκύπτουν ορισμένες παρατηρήσεις που αφορούν τους συνδυασμούς των σχέσεων των κινητικών στοιχείων των δύο αντιθετικών συνδυαζόμενων μοτίβων όπου:

1. Έχουμε συνδυασμό των αντιθετικών κινητικών μοτίβων, με τρία κινητικά στοιχεία [$\delta+(\alpha-\delta)$] & [$\alpha+(\delta-\alpha)$] σε κάθε κινητικό μοτίβο (αυτούσιες φόρμες χορών «στα δύο»), με την αντίθεση να δημιουργεί:
 - i. Ως προς τη χρήση του χώρου: Προώθηση δεξιά.
 - ii. Ως προς τη χρήση του χρόνου: Ποικίλουν οι χρονικές διάρκειες – αξίες των κινητικών στοιχείων ανάλογα με το μουσικό μέτρο και το ρυθμικό σχήμα αυτού (με την ανάλογη αντιστοιχία δομικών επιπέδων μουσικής και κίνησης).
 - iii. Ως προς τη σύνθεση των κινητικών μοτίβων της χορευτικής φράσης: Συνήθως στο πρώτο κινητικό μοτίβο συναντάται ο κινητικός συνδυασμός που αντιστοιχεί σε [$\delta+(\alpha-\delta)$]. Στο δεύτερο κινητικό μοτίβο συναντάται αντίστοιχα ο αντιθετικός συνδυασμός του πρώτου, δηλαδή [$\alpha+(\delta-\alpha)$] που ακολουθεί τον προηγούμενο.
2. Τα ρυθμικά σχήματα που συναντάμε στις αυτούσιες φόρμες (με τρία κινητικά στοιχεία σε κάθε κινητικό μοτίβο) είναι τα εξής:
 - i. 2/4 ή 4/8 με χρονικές αξίες ♩ ♪ ♪ και
 - ii. 4/4 (2+2) με χρονικές αξίες ♩ ♩ ♩

Απ' όλες τις προηγούμενες θέσεις που προέκυψαν φαίνεται ότι ορισμένες ιδιότητες παραμένουν σταθερές και άλλες μεταβάλλονται στις αυτούσιες χορευτικές φόρμες του «στα δύο»:

- Σταθερές ιδιότητες:
 1. Ρυθμικό / κινητικό δίμετρο.
 2. Πλήρης αντιστοιχία στο επίπεδο κινητικού / μουσικού μέτρου.
 3. Ανισοχρονισμός κινήσεων.

4. Τρία κινητικά στοιχεία σε κάθε κινητικό μοτίβο.
5. Εναλλαγές «δεικτών στήριξης».
6. Ακολουθία εναλλαγής δεικτών στήριξης» με τη χρήση δύο αντιθετικών κινητικών μοτίβων: $|\delta \alpha \delta| \alpha \delta \alpha|$
7. Τα ισχυρά μέρη των δύο μέτρων δίνουν την κινητική σχέση: (δ' , α').
8. Ισομετρική και ισορρυθμική δομή.
9. Σταθερή αντιθετική χρήση των δύο (αντιθετικών) κινητικών μοτίβων με δεξιά προωθητικά.
10. Σταθερότητα ως προς τις χρονικές διάρκειες – αξίες των κινητικών στοιχείων των μοτίβων και των μεταξύ τους σχέσεων. Έτσι παρατηρείται η παρακάτω σχέση που προκύπτει από το αντίστοιχο ρυθμικό σχήμα: 2:1:1
11. Τα κινητικά στοιχεία του δεύτερου μέρους του πρώτου και δεύτερου κινητικού μοτίβου (όταν τα μουσικά μέτρα δομούνται από δύο μέρη (4/8, 4/4).

1 ^ο κινητικό μοτίβο	2 ^ο κινητικό μοτίβο
δ' <div style="display: inline-block; vertical-align: middle; text-align: center;"> $\begin{array}{c} \vec{\alpha} \\ \vdots \\ \vec{\alpha} \end{array}$ </div> δ	$\vec{\alpha}'$ <div style="display: inline-block; vertical-align: middle; text-align: center;"> $\begin{array}{c} \vdots \\ \delta \\ \vec{\alpha} \end{array}$ </div>
\longrightarrow	\longrightarrow

12. Δομή μουσικής συνοδείας
 - a. Ρυθμικό σχήμα / ρυθμική οργάνωση ήτοι: 4/8 (2+2), 4/4 (2+2).
 - b. Σύμπτωση μουσικών / χορευτικών ενοτήτων στο επίπεδο των φράσεων (οι χορευτικές φόρμες με την διπλή τους επανάληψη – χρήση 4 μουσικών (ρυθμικών) μέτρων, ως χορευτική περίοδος ταυτίζεται με την αντίστοιχη χορευτική φράση που ολοκληρώνεται σε 4 μουσικά (ρυθμικά) μέτρα.

▪ Μεταβλητές ιδιότητες:

1. Δομή μουσικής συνοδείας.
 - i. Ρυθμικό σχήμα / ρυθμική οργάνωση ήτοι: 2/4, 4/8 (2+2), 4/4 (2+2).
2. Χορευτικό σχήμα (μονός / επάλληλοι κύκλοι).
3. Χορευτική διάταξη (ΑΓ, Α-Γ, ΑΓ, ΓΑ, ΑΑΓΓ).
4. Φύλο και αριθμός χορευτών.
5. Απόκλιση ως προς τις κατευθύνσεις και γωνίες χρήσης του χώρου των κινητικών στοιχείων του κάθε κινητικού μοτίβου και όλου του κινητικού μοτίβου.

Από αυτή τη μεθοδολογική διάκριση (σταθερές / μεταβλητές ιδιότητες) προέρχεται και ο ορισμός του χορού «στα δύο»:

- Χορός «στα δύο» είναι μια δίμετρη ρυθμική και κινητική χορευτική ενότητα που δομείται (με βάση τα ισχυρά μέρη των δύο μέτρων) πάνω στην διπλή, ισομετρική και χρονικά ανισόχρονη διαδοχή των «δεικτών στήριξης», οι οποίοι εμφανίζονται σε συγκεκριμένη μορφή, σχήματα και χρήση του χώρου με την αντιθετική συνδυαστική χρήση των δύο κινητικών μοτίβων της διπλής εναλλαγής, σε αργή, μέτρια και γρήγορη ρυθμική αγωγή.

- Από τις παραθέσεις των μορφότυπων των χορών WD.19, WD.20, WD.21, WD.22, MD.23, προκύπτει ότι οι παραπάνω χορευτικές φόρμες ενώ συμπεριλαμβάνουν σχεδόν όλα τα στοιχεία του χορού «στα δύο», διαφοροποιούνται στις χρονικές αξίες των κινητικών στοιχείων του κάθε κινητικού μοτίβου, λόγω διαφορετικού μουσικού μέτρου και διαφορετικής εσωτερικής διάταξης του ρυθμού, οπότε παρατηρείται χρονική μετάπλαση σε σχέση με την αυτούσια φόρμα του χορού «στα δύο». Αυτές οι φόρμες ανήκουν στον τύπο του χορού «στα δύο» και ειδικότερα στην κατηγορία των μεταπλασμένων χρονικά αλλά δεν αποτελούν αυτούσιες φόρμες του χορού «στα δύο».

- Από τις παραθέσεις των μορφότυπων των χορών ΣD.24, ΣD.25, ΣD.26, ΣD.27, προκύπτει ότι στον τύπο του «στα δύο» υπόκεινται ορισμένα σχήματα συνδυασμού σχέσεων των δύο αντιθετικών κινητικών μοτίβων της διπλής εναλλαγής, καθώς και άλλων μεταβλητών ιδιοτήτων, και αντικαταστάσεων αυτών με τα καταληκτικά του «στα τρία», είτε ενός είτε και των δύο, σε συγκεκριμένη οργανωμένη παρουσίαση. Σε κάθε περίπτωση υπάρχει αντίστοιχη κατανομή των κινητικών μοτίβων χωρίς να μεταβάλλεται η δομή και υπάρχει πάντα σχέση εξάρτησης των μεταβλητών κινητικών στοιχείων (δεύτερου και τρίτου) με το πρώτο που είναι και το σταθερό. Οι περιπτώσεις αυτές ανήκουν στις ετερομορφίες του χορού «στα δύο», αλλά δεν αποτελούν αυτούσιες φόρμες. Σε κάποιες περιπτώσεις (WD.3.2, WD.22) παρατηρείται αντικατάσταση του πρώτου κινητικού στοιχείου της διπλής εναλλαγής με κύτταρο λόγω διάσπασης του αντίστοιχου χρόνου. Αυτό μπορεί να συμβεί με κάποιο από τα τρία κινητικά στοιχεία της διπλής εναλλαγής ή και με περισσότερα του ενός. Στις περιπτώσεις αυτές οι φόρμες ανήκουν στην κατηγορία του ετερόμορφου τύπου του χορού «στα δύο».

- Από τις παραθέσεις των μορφότυπων των χορών TD.28, ΨD.29, προκύπτει ότι με το ίδιο θεωρητικό πλαίσιο που δημιουργούνται στην περίπτωση του τύπου «στα τρία» οι συγγενικές φόρμες του, δημιουργούνται και στην περίπτωση του τύπου «στα δύο» οι αντίστοιχες συγγενικές του φόρμες. Στην προκειμένη περίπτωση δύο αντιθετικά κινητικά μοτίβα, προκύπτουν από τη μίξη μιας εναλλαγής και ενός καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία», δηλαδή: $[(\delta+\alpha) + \{\delta+(\delta)\alpha;\}]$ vs $[(\alpha_0+\delta_0) + \{\alpha_0+(\alpha_0)\delta;\}]$. Σε επίπεδο σύνθεσης κυττάρων αυτή η χορευτική φράση μπορεί να θεωρηθεί ότι προκύπτει βασιζόμενη στην τεχνοτροπία κατασκευής του διευρυμένου τύπου του χορού «στα τρία». Με μια δεύτερη βαθύτερη θεώρηση όμως παρατηρούμε ότι: Τα δύο αντιθετικά καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία» αποτελούν ήδη έναν ετερόμορφο τύπο του «στα δύο», δηλαδή $[\{\delta+(\delta)\alpha;\} + \{\alpha_0+(\alpha_0)\delta;\}]$. Στο καθένα από αυτά προστίθεται ένας νέος υποκινητότυπος $(\delta+\alpha)$ και ο αντιθετικός του $(\alpha_0+\delta_0)$, καθότι το επιτρέπει ο 'χρόνος'. Αν αφαιρεθεί ο επιπλέον υποκινητότυπος, τότε μένει ξεκάθαρα ένας τύπος (ετερόμορφος) του χορού «στα δύο». Αντίστοιχα ο

αρχικός τύπος του «στα δύο» μπορεί να είναι αυτούσιος με διπλή εναλλαγή [{δ+(α-δ)} + {α+(δ-α)}] ή χρονικά μεταπλασμένος [{δ+α+δ} + {α+δ+α}] ή [{(δ-α)+δ} + {(α-δ)+α}] ή ετερόμορφος όπως στα παραδείγματα TD.28, ΨD.29 κ.λπ.

4.2. Χορός τσάμικος ή τσάμικο

4.2.1. Κινητότυποι του χορού τσάμικος ή τσάμικο

	Σίντας εθεμελιώνανε, κλειστός Νεοχωρίου Υπάτης 3/4, A/OΦ, A-Γ, \curvearrowright			
F	$\underline{\Sigma}1 [\delta^{2/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{\Sigma}2 [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_{1,2}^{1/4}]$ \uparrow	$\underline{\Sigma}3 [\alpha_o^{2/4} + \overleftarrow{\delta}_o^{1/4}]$	$\underline{\Sigma}4 [\alpha_o^{2/4} + (\alpha_o)\delta_{1,2}^{1/4}]$ \uparrow

	Κλειστός, ορεινά χωριά Ναυπακτίας 3/4, A/OΦ, A-Γ, \curvearrowright			
F	$\underline{\Sigma}1 [\delta^{2/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{\Sigma}2 [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_{1,2}^{1/4}]$ \uparrow	$\underline{\Sigma}3 [\alpha_o^{2/4} + \overleftarrow{\delta}_o^{1/4}]$	$\underline{\Sigma}4 [\alpha_o^{2/4} + (\alpha_o)\delta_{1,2}^{1/4}]$ \uparrow

	Τσάμικο, ημιορεινή περιοχή Δωρίδας (Μαλανδρίνο) 3/4, A/OΦ, AΓ, \curvearrowright		
F	$\underline{W}1 [\{\delta/(\hat{\delta})\alpha_9^{2/4}\} + \overleftarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W}2 [(\alpha)\delta_3^{2/4} + (\delta^{1/8} - \alpha > \delta^{1/8})]$	$\underline{W}3 [\{\delta/(\hat{\delta})\alpha_9^{2/4}\} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$
	$\underline{W}4 [\delta^{2/4} + (\hat{\delta})\alpha_1^{1/4}]$ άνδρες	$\underline{W}5 [\{\alpha_o/(\alpha_o)\delta_9^{2/4}\} + \overleftarrow{\delta}_o^{1/4}]$	$\underline{W}6 [\alpha_o^{2/4} + (\hat{\alpha}_o)\delta_1^{1/4}]$
	$\underline{W}4 [\delta^{1/4} - (\hat{\delta})\alpha_2^{1/4} + \delta^{1/4}]$ γυναίκες	$\underline{W}5 [\{\alpha_o/(\alpha_o)\delta_9^{2/4}\} + \overleftarrow{\delta}_o^{1/4}]$	$\underline{W}6 [\alpha_o^{1/4} - (\hat{\alpha}_o)\delta_2^{1/4} + \alpha_o^{1/4}]$

	Νόβαινα, γυναικείο τσάμικο, Κραββαροχώρια Ναυπακτίας 3/4, A/OΦ, Γ, \curvearrowright		
F	$\underline{W}1 [(\delta^{1/8} - \alpha > \delta^{1/8} - \delta^{1/4}) + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W}2 [(\alpha)\delta_2^{1/4} - \delta^{1/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W}3 [\{\delta^{1/4} - (\hat{\delta})\alpha_2^{1/4}\} + \delta^{1/4}]$
	$\underline{W}4 [(\alpha_o^{1/8} - \delta > \alpha^{1/8} - \alpha_o^{1/4}) + \overleftarrow{\delta}_o^{1/4}]$	$\underline{W}5 [\{\alpha_o^{1/4} - (\hat{\alpha}_o)\delta_2^{1/4}\} + \alpha_o^{1/4}]$	

Τσάμικο, Δεσφίνας Φωκίδας 3/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\underline{W1} [(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8}-\delta^{1/4})+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W2} [(\delta^{1/4}-\vec{\alpha}^{1/4})+\delta^{1/4}]$	$\underline{W3} [(\vec{\alpha}^{1/4}-\delta^{1/4})+\vec{\alpha}^{1/4}]$
	$\underline{W4} [\delta^{2/4}+(\hat{\delta})\alpha_1^{1/4}]$ άνδρες	$\underline{W5} [(\alpha_0^{1/8}-\delta > \alpha^{1/8}-\alpha_0^{1/4})+\vec{\delta}_0^{1/4}]$	$\underline{W6} [\alpha_0^{2/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_1^{1/4}]$
	$\underline{W4} [\delta^{1/4}-(\hat{\delta})\alpha_2^{1/4}+\delta^{1/4}]$ γυναίκες	$\underline{W5} [(\alpha_0^{1/8}-\delta > \alpha^{1/8}-\alpha_0^{1/4})+\vec{\delta}_0^{1/4}]$	$\underline{W6} [\{\alpha_0^{1/4}-\chi(\alpha_0)\delta^{1/4}\}+\alpha_0^{1/4}]$

Τσάμικο, Δυτική Φθιώτιδα & Ευρυτανία 3/4, Α/ΟΦ, ΑΓ ή Α-Γ, \curvearrowright				
F	$\underline{W1} [\delta^{2/4}+\vec{\alpha}^{1/4}]$ άνδρες	$\underline{W2} [\delta^{2/4}+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W3} [\delta^{2/4}+(\hat{\delta})\alpha_{1,2}^{1/4}]$	$\underline{W4} [\alpha_0^{2/4}+\vec{\delta}_0^{1/4}]$
	$\underline{W5} [\alpha_0^{2/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_{1,2}^{1/4}]$			
	$\underline{W1}[\delta^{2/4}+\vec{\alpha}^{1/4}]$ γυναίκες	$\underline{W2}[\delta^{2/4}+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W4}[\delta^{1/4}-(\hat{\delta})\alpha_2^{1/4}+\delta^{1/4}]$	$\underline{W4}[\alpha_0^{2/4}+\vec{\delta}_0^{1/4}]$
	$\underline{W6}[\alpha_0^{1/4}-(\hat{\alpha}_0)\delta_2^{1/4}+\alpha_0^{1/4}]$			

Τσάμικο, Δυτική Φθιώτιδα & Ευρυτανία (άνδρες) 3/4, Α/ΟΦ, ΑΓ ή Α-Γ, \curvearrowright			
F	$\underline{W1} [(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8}-\delta^{1/4})+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W2} [(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8}-\delta^{1/4})+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W3} [\delta^{2/4}+(\hat{\delta})\alpha_1^{1/4}]$
	$\underline{W4} [(\alpha_0^{1/8}-\delta > \alpha^{1/8}-\alpha_0^{1/4})+\vec{\delta}_0^{1/4}]$	$\underline{W5} [\alpha_0^{2/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_1^{1/4}]$	

Τσάμικο, Δυτική Φθιώτιδα & Ευρυτανία (γυναίκες) 3/4, Α/ΟΦ, ΑΓ ή Α-Γ, \curvearrowright			
F	$\underline{W1} [(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8}-\delta^{1/4})+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W2} [(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8}-\delta^{1/4})+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W3} [\delta^{1/4}-(\hat{\delta})\alpha_2^{1/4}+\delta^{1/4}]$
	$\underline{W4} [(\alpha_0^{1/8}-\delta > \alpha^{1/8}-\alpha_0^{1/4})+\vec{\delta}_0^{1/4}]$	$\underline{W5} [\alpha_0^{1/4}-(\hat{\alpha}_0)\delta_2^{1/4}+\alpha_0^{1/4}]$	

Τσάμικο, ορεινή & πεδινή Ναυπακτία (άνδρες) 3/4, Α/ΟΦ, ΑΓ ή Α-Γ, \smile			
F	$\underline{W}1[(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8}-\delta^{1/4})+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W}2[(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8}-\delta^{1/4})+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W}3[(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8}-\delta^{1/4})+\vec{\alpha}^{1/4}]$
	$\underline{W}4 [\delta^{2/4}+(\hat{\delta})\alpha_1^{1/4}]$	$\underline{W}5 [\alpha_o^{2/4}+\overleftarrow{\delta}_o^{1/4}]$	$\underline{W}6 [\alpha_o^{2/4}+(\hat{\alpha}_o)\delta_1^{1/4}]$

Τσάμικο, ορεινή & πεδινή Ναυπακτία (γυναίκες) 3/4, Α/ΟΦ, ΑΓ ή Α-Γ, \smile			
F	$\underline{W}1[(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8}-\delta^{1/4})+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W}2[(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8}-\delta^{1/4})+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W}3[(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8}-\delta^{1/4})+\vec{\alpha}^{1/4}]$
	$\underline{W}4 [\delta^{2/4}+(\hat{\delta})\alpha_2^{1/4}]$	$\underline{W}5 [\alpha_o^{2/4}+\overleftarrow{\delta}_o^{1/4}]$	$\underline{W}6 [\alpha_o^{2/4}+(\hat{\alpha}_o)\delta_2^{1/4}]$

Τσάμικο, περιοχή Αρκαδίας, (απλή μορφή) 3/4 ή 6/4 (4+2), Α/ΟΦ, ΑΓ ή Α-Γ, \smile			
F	$\underline{W}1 [\delta^{2/4}+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W}2 [\delta^{2/4}+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W}3 [\delta^{2/4}+\vec{\alpha}^{1/4}]$
	$\underline{W}4 [\delta^{2/4}+(\hat{\delta})\alpha_1^{1/4}]$ άνδρες	$\underline{W}5 [\alpha_o^{2/4}+\overleftarrow{\delta}_o^{1/4}]$	$\underline{W}6 [\alpha_o^{2/4}+(\hat{\alpha}_o)\delta_1^{1/4}]$ άνδρες
	$\underline{W}4 [\{\delta^{1/4}-(\hat{\delta})\alpha_2^{1/4}\}+\delta^{1/4}]$ γυναίκες	$\underline{W}5 [\alpha_o^{2/4}+\overleftarrow{\delta}_o^{1/4}]$	$\underline{W}6 [\{\alpha_o^{1/4}-(\hat{\alpha}_o)\delta_2^{1/4}\}+\alpha_o^{1/4}]$ γυναίκες

Τσάμικο, περιοχή Αρκαδίας, 3/4 ή 6/4 (4+2), Α/ΟΦ, ΑΓ ή Α-Γ, \smile			
F	$\underline{W}1[(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8}-\delta^{1/4})+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W}2[(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8}-\delta^{1/4})+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W}3[(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8}-\delta^{1/4})+\vec{\alpha}^{1/4}]$
	$\underline{W}4[\delta^{2/4}+(\hat{\delta})\alpha_1^{1/4}]$ άνδρες	$\underline{W}5[(\alpha_o^{1/8}-\delta > \alpha^{1/8}-\alpha_o^{1/4})+\overleftarrow{\delta}_o^{1/4}]$	$\underline{W}6 [\alpha_o^{2/4}+(\hat{\alpha}_o)\delta_1^{1/4}]$ άνδρες
	$\underline{W}4[\{\delta^{1/4}-(\hat{\delta})\alpha_2^{1/4}\}+\delta^{1/4}]$ γυναίκες	$\underline{W}5[(\alpha_o^{1/8}-\delta > \alpha^{1/8}-\alpha_o^{1/4})+\overleftarrow{\delta}_o^{1/4}]$	$\underline{W}6[\{\alpha_o^{1/4}-(\hat{\alpha}_o)\delta_2^{1/4}\}+\alpha_o^{1/4}]$ γυναίκες

	Τσάμικο, σταυρωτό γυναικών, άνω Μεσσηνία, περιοχή Δωρίου, 3/4 ή 6/4 (4+2), Α/ΟΦ, Γ, \curvearrowright	
F	$\underline{\underline{X}}_1 [(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8}-\delta^{1/4})+\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{\underline{X}}_2 [(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8}-\delta^{1/4})+\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{1/4}]$
	$\underline{\underline{X}}_3 [(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8}-\delta^{1/4})+\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{\underline{X}}_4 [\{\delta^{1/4}-\underset{\uparrow}{(\hat{\delta})}\alpha_2^{1/4}\}+\underset{\downarrow}{\delta}^{1/4}]$
	$\underline{\underline{X}}_5 [(\alpha_o^{1/8}-\delta > \alpha^{1/8}-\alpha_o^{1/4})+\underset{\leftarrow}{\delta_o}^{1/4}]$	$\underline{\underline{X}}_6 [(\alpha_o^{1/8}-\delta > \alpha^{1/8}-\alpha_o^{1/4})+\underset{\leftarrow}{\delta_o}^{1/4}]$
	$\underline{\underline{X}}_7 [\alpha_o^{2/4}+\overset{\curvearrowright}{(\alpha_o)}\delta^{1/4}]$	$\underline{\underline{X}}_8 [\alpha_o^{2/4}+(\hat{\alpha}_o)\underset{\downarrow}{\delta_3}^{1/4}]$

	Τσάμικο, Ήπειρος 3/4 ή 6/8 (4+2), Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright		
F	$\underline{\underline{W}}_1 [\delta^{2/4}+\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{\underline{W}}_2 [\delta^{2/4}+\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{\underline{W}}_3 [\delta^{2/4}+(\hat{\delta})\alpha_{1,2}^{1/4}]$
	$\underline{\underline{W}}_4 [\alpha_o^{2/4}+\underset{\leftarrow}{\delta_o}^{1/4}]$	$\underline{\underline{W}}_5 [\alpha_o^{2/4}+(\hat{\alpha}_o)\underset{\uparrow}{\delta_{1,2}}^{1/4}]$	

	Τσάμικο («Άρτα», «Βλαχοθανάσης», «Μάγια»), Ήπειρος 3/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright		
F	$\underline{\underline{W}}_1 [\{(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8})+\delta^{1/4}\}+\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{\underline{W}}_2 [\{(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8})+\delta^{1/4}\}+\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{\underline{W}}_3 [\delta^{2/4}+(\hat{\delta})\alpha_{1,2}^{1/4}]$
	$\underline{\underline{W}}_4 [\{(\alpha_o^{1/8}-\delta > \alpha^{1/8})+\alpha_o^{1/4}\}+\underset{\leftarrow}{\delta_o}^{1/4}]$		$\underline{\underline{W}}_5 [\alpha_o^{2/4}+(\hat{\alpha}_o)\underset{\uparrow}{\delta_{1,2}}^{1/4}]$

	Απάνω στην τριανταφυλλιά, τσάμικο Ζαγοροχωρίων 3/4, Α/ΟΦ, Γ, \curvearrowright		
F	$\underline{\underline{W}}_1 [\{(\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})+\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{1/4}\}+\delta^{1/4}]$	$\underline{\underline{W}}_2 [\{(\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})+\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{1/4}\}+\delta^{1/4}]$	$\underline{\underline{W}}_3 [\{(\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})+\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{1/4}\}+\delta^{1/4}]$
	$\underline{\underline{W}}_4 [(\hat{\delta})\alpha_{2,7}^{2/4}+\alpha_o^{1/4}]$	$\underline{\underline{W}}_5 [(\hat{\alpha}_o)\delta_{2,7}^{2/4}+\delta^{1/4}]$	$\underline{\underline{W}}_6 [(\hat{\delta})\alpha_{2,7}^{2/4}+\alpha_o^{1/4}]$
	$\underline{\underline{W}}_7 [\{(\hat{\delta}_o^{1/8}-\alpha_o^{1/8})+\underset{\leftarrow}{\delta_o}^{1/4}\}+\alpha_o^{1/4}]$		$\underline{\underline{W}}_8 [(\hat{\alpha}_o)\delta_{2,7}^{2/4}+\delta^{1/4}]$

Ξενιτιά, Πέρδικα, Φέξε μου φεγγαράκι μου, τσάμικο, Κόνιτσα 11/16 (3+4+4/16), Α/ΟΦ, ΑΓ, \smile			
F	$\underline{W1} [\underline{\delta}/(\underline{\delta})\alpha_2^{3/16+4/16+\overrightarrow{\alpha}^{4/16}}$	$\underline{W2} [\delta^{3/16+\overrightarrow{\alpha}^{4/16}+\delta^{4/16}]$	$\underline{W3} [\alpha_0^{3/16+\delta^{4/16}+\overrightarrow{\alpha}^{4/16}]$
	$\underline{W1} [\underline{\delta}/(\underline{\delta})\alpha_9^{3/16+4/16+\overrightarrow{\alpha}^{4/16}}$		
	$\underline{W4} [\underline{\delta}^{3/16+4/16+(\hat{\delta})\alpha_{8,3}^{4/16}}$	$\underline{W5} [\underline{\alpha}_0/(\underline{\alpha}_0)\delta_7^{3/16+4/16+\overleftarrow{\delta}_0^{4/16}}$	
	$\underline{W4} [(\hat{\alpha})\delta_8^{3/16+\delta^{4/16}+(\delta)\alpha_{8,3}^{4/16}}$		
	$\underline{W6} [\underline{\alpha}_0^{3/16+4/16+(\hat{\alpha}_0)\delta_{1,2}^{4/16}]$		

Σαρανταπέντε λεμονιές, Τσάμικο Μετσόβου, 3/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, λαβή: άνδρες: W, γυναίκες: Σ, \smile				
Fγ	$\underline{\Sigma 1} [(\overrightarrow{\alpha}^{1/4}-\delta^{1/4})+\overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{\Sigma 2} [\delta^{2/4}+\overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{\Sigma 3} [\underline{\delta}^{2/4}+(\hat{\delta})\alpha_7^{1/4}]$	$\underline{\Sigma 4} [\{\underline{\alpha}_0^{1/4}-(\hat{\alpha}_0)\delta_{9,7}^{1/4}\}+\delta^{1/4}]$
Fα	$\underline{W1}[(\overrightarrow{\alpha}^{1/4}-\delta^{1/4})+\overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W2}[\delta^{2/4}+\overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W3}[\underline{\delta}^{2/4}+(\hat{\delta})\alpha_7^{1/4}]$	$\underline{W4}[\{\underline{\alpha}_0^{1/4}-(\hat{\alpha}_0)\delta_{9,7}^{1/4}\}+\delta^{1/4}]$

Γυναίκες που χορεύετε, τσάμικο γυναικών Βοβούσας 3/4 ή 6/8 (4+2), Α/ΟΦ, Γ, \smile			
F	$\underline{W1}[\{(\overrightarrow{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})+\overrightarrow{\alpha}^{1/4}\}+\delta^{1/4}]$	$\underline{W2}[\{(\overrightarrow{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})+\overrightarrow{\alpha}^{1/4}\}+\delta^{1/4}]$	$\underline{W3}[\{(\overrightarrow{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})+\overrightarrow{\alpha}^{1/4}\}+\delta^{1/4}]$
	$\underline{W4}[(\hat{\delta})\alpha_{2,7}^{2/4}+\underline{\alpha}_0^{1/4}]$	$\underline{W5}[(\hat{\alpha}_0)\delta_{7,2}^{2/4}+\delta^{1/4}]$	$\underline{W6}[(\hat{\delta})\alpha_{2,7}^{2/4}+\underline{\alpha}_0^{1/4}]$
	$\underline{W7}[\{(\overleftarrow{\delta}_0^{1/8}-\alpha_0^{1/8})+\overleftarrow{\delta}_0^{1/4}\}+\underline{\alpha}_0^{1/4}]$	$\underline{W8}[(\hat{\alpha}_0)\delta_{7,2}^{2/4}+\delta^{1/4}]$	

Τσάμικο, Συρράκο Ηπείρου 3/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \smile		
F	$\underline{W1} [\{(\delta^{1/8}-\alpha>\delta^{1/8})+\delta^{1/4}\}+\overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W2} [\{(\delta^{1/8}-\alpha>\delta^{1/8})+\delta^{1/4}\}+\overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$
	$\underline{W3} [\underline{\delta}^{2/4}+(\hat{\delta})\alpha_{1,2}^{1/4}]$	$\underline{W4} [\underline{\alpha}_0^{2/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_{1,2}^{1/4}]$

Τσάμικο, Συρράκο Ηπείρου 3/4 ή 6/8 (4+2), Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright				
F	$\overrightarrow{W1} [\delta^{2/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\overrightarrow{W2} [\delta^{2/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\overrightarrow{W3} [\delta^{2/4} + (\hat{\delta})\alpha_{1,2}^{1/4}]$	$\overleftarrow{W4} [\alpha_o^{2/4} + (\hat{\alpha}_o)\delta_{1,2}^{1/4}]$


Ξενιτεμένα μου πουλιά (τσάμικο), Μοσπίνα (Λίγγο) Ιωαννίνων 3/4, ή 6/4 (4+2), Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright ή ΑΒ, Α/Μ.εν.Φ, ΑΓ με γύρισμα σε πωγωνίσιο				
--	--	--	--	--


Fα	$\overrightarrow{W1} [\delta^{2/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\overrightarrow{W2} [\{(\alpha)\delta_7^{1/4} - \delta^{1/4}\} + (\delta)\alpha_7^{1/4}]$	
	$\overleftarrow{W3} [\alpha_o^{2/4} + \delta_o^{1/4}]$	$\overleftarrow{W4} [\{(\delta_o)\alpha_7^{1/4} - \alpha_o^{1/4}\} + (\alpha_o)\delta_7^{1/4}]$	
Fβ	$\overrightarrow{W1} [\{(\delta^{1/8} - \alpha > \delta^{1/8}) + \delta^{1/4}\} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\overrightarrow{W2} [\{(\alpha)\delta_7^{1/4} - \delta^{1/4}\} + (\delta)\alpha_7^{1/4}]$	
	$\overleftarrow{W2} [\{(\alpha_o^{1/8} - \delta_o > \alpha^{1/8}) + \alpha_o^{1/4}\} + \delta_o^{1/4}]$	$\overleftarrow{W4} [\{(\delta_o)\alpha_7^{1/4} - \alpha_o^{1/4}\} + (\alpha_o)\delta_7^{1/4}]$	


Νταϊλιάνα, τσάμικο καμπίσιο περιοχής Καρδίτσας & Τρικάλων 3/4, Α/ΟΦ, Γ, \curvearrowright				
F	$\overrightarrow{M1} [(\delta^{1/4} - \overrightarrow{\alpha}^{1/4}) + \delta^{1/4}]$	$\overrightarrow{M2} [(\overrightarrow{\alpha}^{1/4} - \delta^{1/4}) + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$		
	$\overrightarrow{M3} [\{(\delta^{1/4} - (\hat{\delta})\alpha_2^{1/4})\} + \delta^{1/4}]$	$\overleftarrow{M4} [\alpha_o^{2/4} + \delta_o^{1/4}]$	$\overleftarrow{M5} [\{\alpha_o^{1/4} - (\hat{\alpha}_o)\delta_{2,3}^{1/4}\} + \alpha_o^{1/4}]$ $[\{\alpha_o^{1/4} - \chi(\alpha_o)\delta_o^{1/4}\} + \alpha_o^{1/4}]$	


Ανδρικό τσάμικο καμπίσιο & Αηδονοχώρι Καρδίτσας 3/4, Α/ΟΦ, Α, \curvearrowright				
---	--	--	--	--


F	$\overrightarrow{W1} [(\delta^{1/4} - \overrightarrow{\alpha}^{1/4}) + \delta^{1/4}]$	$\overrightarrow{W2} [(\overrightarrow{\alpha}^{1/4} - \delta^{1/4}) + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	
	$\overrightarrow{W3} [\delta^{2/4} + (\hat{\delta})\alpha_1^{1/4}]$	$\overleftarrow{W4} [\alpha_o^{2/4} + \delta_o^{1/4}]$	$\overleftarrow{W5} [\alpha_o^{2/4} + (\hat{\alpha}_o)\delta_1^{1/4}]$


	Στάζουν τα κεραμίδια σου, τσάμικος, πασχαλιάτικος χορός, Μορφοβούνι Αγράφων, ΑΟΦ, ΑΑΓΓ, Μ.μ. 3/4 			
F	$\vec{W1} [\delta^{2/4} + \vec{\alpha}^{1/4}]$	$\vec{W2} [\delta^{2/4} + \vec{\alpha}^{1/4}]$	$\vec{W3} [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_2^{1/4}]$	$\vec{W4} [\alpha_0 / (\alpha_0)\delta_v^{2/4+1/4}]$

	Τσάμικο περιοχής Ελασσόνας, Θεσσαλία 3/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, 		
F	$\vec{W1} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\vec{W2} [(\hat{\delta})\alpha_{1,2}^{2/4} + \alpha_0^{1/4}]$	$\vec{W3} [(\hat{\alpha}_0)\delta_{1,2}^{2/4} + \delta^{1/4}]$

	Λαζόπουλα, Πύθιο Ελασσόνας, τσάμικο (4μετρο) 3/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, 			
F	$\vec{W1} [\delta^{2/4} + \vec{\alpha}^{1/4}]$	$\vec{W2} [\delta^{2/4} + \vec{\alpha}^{1/4}]$	$\vec{W3} [\delta^{2/4} + (\hat{\delta})\alpha_{1,2}^{1/4}]$	$\vec{W4} [\alpha_0^{2/4} + (\hat{\alpha}_0)\delta_{1,2}^{1/4}]$

	Τσάμικος, Δεσκάτη Γρεβενών 3/4, Α/ΟΦ, ΑΓ ή ΑΓ, 		
F	$\vec{W1} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\vec{W2} [(\hat{\delta})\alpha_{1,2}^{2/4} + \alpha_0^{1/4}]$	$\vec{W3} [(\hat{\alpha}_0)\delta_{1,2}^{2/4} + \delta^{1/4}]$

	«Εννιά χιλιάδες πρόβατα», ιδιότυπο τσάμικο, Δεσκάτη Γρεβενών 3/4, ή 6/4 (4+2/4), ΑΒ, Α/εν.Φ, ΑΓ, 		
F1	$\vec{W1} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\vec{W2} [(\hat{\delta})\alpha_{1,2}^{2/4} + \alpha_0^{1/4}]$	$\vec{W3} [(\hat{\alpha}_0)\delta_{1,2}^{2/4} + \delta^{1/4}]$
F2	$\vec{M1} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\vec{M1} [\alpha_0^{2/4} + \delta^{1/4}]$	

	Ήρθε καιρός να φύγουμε (της ξενιτιάς), τσάμικος, Κουτσούφλιανη Τρικάλων 3/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, 				
F άνδρες	$\vec{W1} [\delta^{2/4} + \vec{\alpha}^{1/4}]$	$\vec{W2} [\delta^{2/4} + \vec{\alpha}^{1/4}]$	$\vec{W3} [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_1^{1/4}]$	$\vec{W4} [\alpha_0^{2/4} + \vec{\delta}_0^{1/4}]$	$\vec{W5} [\alpha_0^{2/4} + (\alpha_0)\delta_1^{1/4}]$
F γυναί- κες	$\vec{M1} [(\delta^{1/4} - \vec{\alpha}^{1/4}) + \delta^{1/4}]$	$\vec{M2} [(\vec{\alpha}^{1/4} - \delta^{1/4}) + \vec{\alpha}^{1/4}]$			
	$\vec{M3} [\{\delta^{1/4} - (\hat{\delta})\alpha_2^{1/4}\} + \delta^{1/4}]$	$\vec{M4} [\alpha_0^{2/4} + \vec{\delta}_0^{1/4}]$	$\vec{M5} [\{\alpha_0^{1/4} - (\hat{\alpha}_0)\delta_{2,3}^{1/4}\} + \alpha_0^{1/4}]$		

Τσάμικο, Μαυρέλι Τρικάλων, 3/4, ή 6/4 (4+2/4), Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\vec{M1} [\delta^{2/4}+(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})]$	$\vec{M2} [\alpha^{2/4}+\delta^{1/4}]$	$\vec{M3} [(\delta)\alpha_{1,2}^{2/4}+\alpha_o^{1/4}]$
	$\vec{M4} [(\alpha_o)\delta_3^{2/4}+(\delta^{1/8}-\alpha<\delta^{1/8})]$		

Λεβέντης εροβόλησε, τσάμικο, Μαυρέλι Τρικάλων,
Αντιστοιχεί σε καινούργια μουσική φράση (πρώτη φωνή) όπου παρατηρείται αλλαγή μετώπου προς τα έξω (από δεξιά), οι τελευταίοι χορευτές γίνονται πρώτοι και οι πρώτοι τελευταίοι ενώ οι μεσαίοι ανοίγουν τον κύκλο με περπατητά βήματα με την πλάτη προς τα έξω.
3/4, ή 6/4 (4+2/4), ΑΒ, Α/εν.Φ, ΑΓ, \curvearrowright

F1	$\vec{M1} [\delta^{2/4}+(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})]$	$\vec{M2} [\alpha^{2/4}+\delta^{1/4}]$	$\vec{M3} [(\delta)\alpha_{1,2}^{2/4}+\alpha_o^{1/4}]$
	$\vec{M4} [(\alpha_o)\delta_3^{2/4}+(\delta^{1/8}-\alpha<\delta^{1/8})]$		
F2	$\vec{M1} [\delta^{1/4}+\vec{\alpha}^{2/4}]$	$\vec{M1} [\delta^{1/4}+\alpha_o^{2/4}]$	$\vec{M1} [\delta_o^{1/4}+\alpha_o^{2/4}]$

Τσάμικο αργό, Σαρακατσάνοι Θράκης 3/4 ή 6/4 (4+2), ΑΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\vec{W1} [\delta^{2/4}+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\vec{W2} [\delta^{2/4}+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\vec{W3} [\delta^{2/4}+(\hat{\delta})\alpha_{2,8}^{1/4}]$
	$\vec{W4} [\alpha_o^{2/4}+\hat{\delta}_o^{1/4}]$	$\vec{W5} [\alpha_o^{2/4}+(\hat{\alpha}_o)\delta_{2,7}^{1/4}]$	

Τσάμικο, Διαλαμπή (Μπαλαμπάνη) Ροδόπης (Σαρακατσάνοι Θράκης) 3/4 ή 6/4 (4+2), ΑΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\vec{W1} [\{(\delta^{1/8}-\alpha>\delta^{1/8})-\delta^{1/4}\}+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\vec{W2} [\{(\delta^{1/8}-\alpha>\delta^{1/8})-\delta^{1/4}\}+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\vec{W3} [\delta^{2/4}+(\hat{\delta})\alpha_{1,2}^{1/4}]$
	$\vec{W4} [\{(\alpha_o^{1/8}-\delta>\alpha^{1/8})-\alpha_o^{1/4}\}+\hat{\delta}_o^{1/4}]$	$\vec{W5} [\{\alpha_o^{1/4}-(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/4}\}+\delta/(\delta)\alpha_6^{1/4}]$	
	$\vec{W6} [\{\alpha_o^{1/4}-(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/4}\}+\delta/(\delta)\alpha_6^{1/4}]$	$\vec{W7} [\alpha_o^{2/4}+(\hat{\alpha}_o)\delta_{2,7}^{1/4}]$	

Τσάμικος (Γερόντικος), Σαρακατσάνοι Πίνδου Θεσσαλίας 3/4, ΑΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\underline{W1} [\delta^{2/4} + (\vec{\alpha}^{1/8} - \delta > \alpha^{1/8})]$	$\underline{W2} [\{\vec{\alpha}/(\alpha)\delta_9\}^{2/4} + (\delta^{1/8} - \alpha > \delta^{1/8})]$	
	$\underline{W3} [\{\delta/(\delta)\vec{\alpha}_9\}^{2/4} + \vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W4} [\delta^{2/4} + (\hat{\delta})\alpha_8^{1/4}]$	$\underline{W5} [\alpha_o^{2/4} + \vec{\delta}_o^{1/4}]$

Τσάμικο, περιοχή Γρεβενών 3/4, 6/8 (4+2/8), Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\underline{W1} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\underline{W2} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\underline{W3} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$
	$\underline{W5} [\vec{\delta}_o^{2/4} + \alpha_o^{1/4}]$	$\underline{W6} [(\hat{\alpha}_o)\delta_{1,2}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\underline{W4} [(\hat{\delta})\alpha_{1,2}^{2/4} + \alpha_o^{1/4}]$

Τσάμικο, Σαμαρίνα Γρεβενών 3/4, 6/8 (4+2/8), Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\underline{W1} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\underline{W2} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\underline{W3} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$
	$\underline{W5} [(\hat{\alpha})\delta_{1,2}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\underline{W6} [(\hat{\delta})\alpha_{1,2}^{2/4} + (\vec{\alpha}^{1/8} - \delta^{1/8})]$	$\underline{W4} [(\alpha^{1/4} - \delta^{1/4}) + \vec{\alpha}^{1/4}]$

Τσάμικο, Σπήλαιο Γρεβενών 3/4, 6/8 (4+2/8), Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright	
F	$\underline{W1} [(\vec{\alpha}^{1/8} - \delta > \alpha^{1/8} - \alpha^{1/4}) + \vec{\delta}^{1/4}]$
	$\underline{W3} [(\hat{\delta})\vec{\alpha}_{1,2}^{2/4} + \alpha_o^{1/4}]$

Τσάμικο, Λευκοπηγή, Αιανή, Κρόκος κ.λπ. νομού Κοζάνης 3/4, 6/8 (4+2/8), Α/ΟΦ, Α-Γ ή ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\underline{W1} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\underline{W2} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\underline{W3} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$
	$\underline{W5} [\vec{\delta}_o^{2/4} + \alpha_o^{1/4}]$	$\underline{W6} [(\hat{\alpha}_o)\delta_{1,2,4}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\underline{W4} [(\hat{\delta})\alpha_{1,2,4}^{2/4} + \alpha_o^{1/4}]$

Τσάμικο Πενταλοφίτικο, Πεντάλοφος Βοΐου & Σιάτιστα Κοζάνης 3/4, 6/8 (4+2/8), Α/ΟΦ, ΑΓ ή Α-Γ ή ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\underline{W1} [(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8}-\vec{\alpha}^{1/4})+\delta^{1/4}]$	$\underline{W2} [(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8}-\vec{\alpha}^{1/4})+\delta^{1/4}]$	$\underline{W3} [(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8}-\vec{\alpha}^{1/4})+\delta^{1/4}]$
	$\underline{W4} [(\hat{\delta})\alpha_7^{2/4}+\alpha_o^{1/4}]$	$\underline{W5} [(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{2/4}+\delta^{1/4}]$	$\underline{W6} [(\hat{\delta})\alpha_7^{2/4}+\alpha_o^{1/4}]$
	$\underline{W7} [\vec{\delta}_o^{2/4}+(\hat{\delta}_o)\alpha_8^{1/4}]$		
$\underline{W8} [(\alpha^{1/8}-\delta^{1/8}-\alpha^{1/4})+\delta^{1/4}]$			

Μουρίκι, τσάμικο, Βλάστη Κοζάνης 3/4, 6/8 (4+2/8), Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\underline{W1} [(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8}-\vec{\alpha}^{1/4})+\delta^{1/4}]$	$\underline{W2} [(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8}-\vec{\alpha}^{1/4})+\delta^{1/4}]$	$\underline{W3} [(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8}-\vec{\alpha}^{1/4})+\delta^{1/4}]$
	$\underline{W4} [(\hat{\delta})\alpha_7^{2/4}+\alpha_o^{1/4}]$	$\underline{W5} [(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{2/4}+\delta^{1/4}]$	$\underline{W6} [(\hat{\delta})\alpha_7^{2/4}+\alpha_o^{1/4}]$
	$\underline{W7} [\vec{\delta}_o^{2/4}+(\hat{\delta}_o)\alpha_8^{1/4}]$		
$\underline{W8} [(\alpha^{1/8}-\delta^{1/8}-\alpha^{1/4})+\delta^{1/4}]$			

Τσάμικο, περιοχή Βοΐου Κοζάνης 3/4, 6/8 (4+2/8), Α/ΟΦ, ΑΓ ή Α-Γ, \curvearrowright			
F	$\underline{W1} [\vec{\alpha}^{2/4}+\delta^{1/4}]$	$\underline{W2} [\vec{\alpha}^{2/4}+\delta^{1/4}]$	$\underline{W3} [(\vec{\alpha}^{1/4}-\delta^{1/4})+\alpha^{1/4}]$
	$\underline{W4} [\delta^{2/4}+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{W5} [(\alpha)\delta_7^{2/4}+\delta^{1/4}]$	
$\underline{W6} [(\alpha_o^{1/4}+(\vec{\delta}_o^{1/8}-\alpha_o^{1/8})+\vec{\delta}_o^{1/4})]$			

Τσάμικο, Πολυκάστανο Βοΐου Κοζάνης 3/4, 6/8 (4+2/8), Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\underline{W1} [(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8}-\vec{\alpha}^{1/4})+\delta^{1/4}]$	$\underline{W2} [(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8}-\vec{\alpha}^{1/4})+\delta^{1/4}]$	$\underline{W3} [(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8}-\vec{\alpha}^{1/4})+\delta^{1/4}]$
	$\underline{W4} [(\delta)\alpha_3^{2/4}+\alpha_o^{1/4}]$	$\underline{W5} [(\alpha_o)\delta_3^{2/4}+(\delta^{1/8}-\alpha_o^{1/8})]$	$\underline{W6} [\delta^{2/4}+(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta>\alpha^{1/8})]$

Τσάμικο, Αυγερινός Βοΐου Κοζάνης 3/4, 6/8 (4+2/8), Α/ΟΦ, ΑΓ, \cup			
F	$\underline{W1} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\underline{W2} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\underline{W3} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$
	$\underline{W4} [(\delta)\alpha_{1,7}^{2/4} + \alpha_o^{1/4}]$		
	$\underline{W5} [(\alpha_o)\delta_{1,7}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\underline{W6} [(\delta)\alpha_3^{2/4} + \alpha_o^{1/4}]$	$\underline{W7} [\vec{\delta}_o^{2/4} + \alpha_o^{1/4}]$
$\underline{W8} [(\alpha_o)\delta_{1,7}^{2/4} + (\delta^{1/8} - \alpha > \delta^{1/8})]$		$\underline{W9} [\delta^{2/4} + (\vec{\alpha}^{1/8} - \delta > \alpha^{1/8})]$	

Τσάμικο, Αυγερινός περιοχής Βοΐου Κοζάνης 3/4, 6/8 (4+2/8), Α/ΟΦ, ΑΓ, \cup			
F	$\underline{W1} [(\vec{\alpha}^{1/8} - \delta^{1/8} - \vec{\alpha}^{1/4}) + \delta^{1/4}]$	$\underline{W2} [(\vec{\alpha}^{1/8} - \delta^{1/8} - \vec{\alpha}^{1/4}) + \delta^{1/4}]$	$\underline{W3} [(\vec{\alpha}^{1/8} - \delta^{1/8} - \vec{\alpha}^{1/4}) + \delta^{1/4}]$
	$\underline{W4} [(\delta)\alpha_{1,7}^{2/4} + \alpha_o^{1/4}]$	$\underline{W5} [(\alpha_o)\delta_{1,7}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\underline{W6} [(\delta)\alpha_3^{2/4} + \alpha_o^{1/4}]$
	$\underline{W7} [\vec{\delta}_o^{2/4} + \alpha_o^{1/4}]$	$\underline{W8} [\vec{\delta}_o^{2/4} + \alpha_o^{1/4}]$	$\underline{W9} [(\alpha_o)\delta_{1,7}^{2/4} + (\delta^{1/8} - \alpha > \delta^{1/8})]$
	$\underline{W10} [\delta^{2/4} + (\vec{\alpha}^{1/8} - \delta > \alpha^{1/8})]$		

Τσάμικο, Λάβδα Γρεβενών 3/4, 6/8 (4+2/8), Α/ΟΦ, ΑΓ, \cup			
F	$\underline{W1} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\underline{W1} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\underline{W3} [(\hat{\delta})\alpha_{1,2}^{2/4} + \alpha_o^{1/4}]$
$\underline{W4} [(\hat{\alpha}_o)\delta_{1,2}^{2/4} + \delta^{1/4}]$			

Τσάμικο, βλάχων Βερμίου 3/4, Α/ΟΦ, Α-Γ, \cup			
F	$\underline{W1} [(\vec{\alpha})\delta_9^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\underline{W2} [(\delta)\alpha_9^{2/4} + (\vec{\alpha}^{1/8} - \delta^{1/8})]$	$\underline{W3} [\vec{\alpha}^{2/4} + (\delta^{1/8} - \vec{\alpha}^{1/8})]$
$\underline{W4} [\delta^{2/4} + \vec{\alpha}^{1/4}]$			

Τσάμικος, Ριζώματα, Πιέρια Ημαθίας 3/4, Α/ΟΦ, Α-Γ ή ΑΓ, \cup			
F	$\underline{W1} [\delta^{2/4} + (\vec{\alpha}^{1/8} - \delta^{1/8})]$	$\underline{W2} [\vec{\alpha}^{2/4} + \delta^{1/4}]$	$\underline{W3} [(\hat{\alpha}(\delta))\lambda^{2/4} + \delta^{1/4}]$
$\underline{W4} [(\hat{\delta})\alpha_7^{2/4} + \alpha_o(\alpha_o)\delta_7^{1/4}]$			

	Τσάμικος, Μοσχοπόταμος, Ελατοχώρι, Τόξο, Καταλώνια Περίας 3/4, Α/ΟΦ, Α-Γ ή ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\vec{W}1 [\delta^{2/4}+(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})]$	$\vec{W}2 [\vec{\alpha}^{2/4}+\delta^{1/4}]$	$\vec{W}3 [\widehat{\alpha(\delta)}^{2/4}+\delta^{1/4}]$	$\vec{W}4 [(\delta)\alpha_7^{2/4}+\alpha_0(\alpha_0)\delta_7^{1/4}]$

	Τσάμικο, Κύθνος 3/4, ΑΟΦ, Α, \curvearrowright			
F	$\vec{T}1[(\delta_0^{1/4}-\alpha^{1/4})+\delta^{1/4}]$	$\vec{T}2[(\vec{\alpha}^{1/4}-\delta^{1/4})+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\vec{T}3[\delta^{2/4}+(\delta)\alpha_{10}^{1/4}]$	$\vec{T}4[(\alpha_0^{1/4}-\delta_0^{1/4})+\vec{\alpha}_0^{1/4}]$

4.2.2. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή της παρατακτικής σύνδεσης»

Τρίμετρες χορευτικές φόρμες	
Μίξη μίας εναλλαγής και δύο αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο.	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
Τσάμικο, περιοχή Ελασσόνας, Θεσσαλία	Ομοιογενής αλυσιδωτή 3μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη ενός ΚΜ εναλλαγής (α+δ) και δύο αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W2+W3).
Τσάμικος, Δεσκάτη Γρεβενών	Ομοιογενής αλυσιδωτή 3μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη ενός ΚΜ εναλλαγής (α+δ) και δύο αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W2+W3).

Τετράμετρες χορευτικές φόρμες	
Διευρυμένη και μεταπλασμένη τύπου «στα τρία» με προσθήκη ενός ΚΜ εναλλαγής αριστερά	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
Σίντας εθμελιώνανε, κλειστός Νεοχωρίου Υπάτης	Ομοιογενής αλυσιδωτή 4μετρη διευρυμένη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» με την προσθήκη μιας εναλλαγής (Σ3) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία».
Κλειστό, ορεινή περιοχή Ναυπακτίας	Ομοιογενής αλυσιδωτή 4μετρη διευρυμένη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» με την προσθήκη μιας εναλλαγής (Σ3) μεταξύ των

	καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία».
Διευρυμένες, μεταπλασμένες και ετερόμορφες «στα τρία» με προσθήκη ενός ΚΜ εναλλαγής αριστερά.	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Σαρανταπέντε λεμονιές,</i> Τσάμικο Μετσόβου	Ομοιογενής αλυσιδωτή 4μετρη διευρυμένη, ετερόμορφη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» που προκύπτει από την αντικατάσταση ενός καταληκτικού ΚΜ του χορού «στα τρία» με διπλή εναλλαγή (Σ1) και την προσθήκη ενός ΚΜ με διασπασμένη εναλλαγή (Σ4). Σημείωση: η λαβή για τις γυναίκες είναι W.
<i>Ξενιτεμένα μου πουλιά</i> (τσάμικο), Μοσπίνα (Λίγγο) Ιωαννίνων, Ήπειρος	Ομοιογενής αλυσιδωτή 4μετρη διευρυμένη, ετερόμορφη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» με την προσθήκη ενός ΚΜ εναλλαγής μεταξύ των καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία» (W3) αριστερά και την αντικατάσταση των καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία» με διασπασμένα καταληκτικά του χορού «στα τρία» (W2 & W4). Σημείωση: οι εναλλαγές στα ΚΜ W1 και W3 μπορεί να είναι διασπασμένες οπότε προκύπτουν και άλλες ετερομορφίες εκτός αυτών των καταληκτικών ΚΜ. του χορού «στα τρία»
Διευρυμένες, μεταπλασμένες (και ετερόμορφες) τύπου «στα τρία» με προσθήκη ενός ΚΜ εναλλαγής δεξιά	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τσάμικο,</i> Συρράκο Ηλείου	Ομοιογενής αλυσιδωτή 4μετρη διευρυμένη, ετερόμορφη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» που προκύπτει από την προσθήκη ενός ΚΜ με διασπασμένη εναλλαγή (W2) δεξιά. Σημείωση: μπορεί να εμφανιστεί και ως ομοιογενής αλυσιδωτή 4μετρη διευρυμένη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» που προκύπτει από την προσθήκη ενός ΚΜ με εναλλαγή (W2) δεξιά.
<i>Στάζουν τα κεραμίδια σου,</i> τσάμικος, πασχαλιάτικος χορός, Μορφοβούνι Αγράφων	Ομοιογενής αλυσιδωτή 4μετρη διευρυμένη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» που προκύπτει με την προσθήκη ενός ΚΜ εναλλαγής (W2) δεξιά.

Λαζόπουλα, Πύθιο Ελασσόνας, τσάμικο (4μετρο)	Ομοιογενής αλυσιδωτή 4μετρη διευρυμένη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» που προκύπτει με την προσθήκη ενός ΚΜ εναλλαγής (W2) δεξιά.
Διευρυμένη, μεταπλασμένη και ετερόμορφη τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
Τσάμικο, Μαυρέλι Τρικάλων	Ομοιογενής αλυσιδωτή 4μετρη διευρυμένη, ετερόμορφη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα αντίστροφη του τύπου «στα τρία», με την αντικατάσταση ενός καταληκτικού ΚΜ του χορού «στα τρία» με διπλή εναλλαγή (M1), την αντικατάσταση του άλλου καταληκτικού ΚΜ του χορού «στα τρία» με ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (M3) και την προσθήκη ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και αντικατάσταση της στήριξης του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο με κύτταρο εναλλαγής (M4).
Μίξη εναλλαγών και αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
Τσάμικο, Λάβδα Γρεβενών	Ομοιογενής αλυσιδωτή 4μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη δύο ΚΜ εναλλαγής (α+δ) δεξιά (W1+W2) και δύο αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W3+W4).
Μίξη διασπασμένων εναλλαγών και αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
Τσάμικο, Σπήλαιο Γρεβενών	Ομοιογενής αλυσιδωτή 4μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη δύο διασπασμένων ΚΜ εναλλαγής (α+δ) δεξιά (W1+W2) και δύο αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W3+W4).

Μίξη ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο, ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και κύτταρου εναλλαγής στο δεύτερο χρόνο, ενός ΚΜ διπλής εναλλαγής και ενός ΚΜ εναλλαγής	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τσάμικο βλάχων Βερμίου & τσάμικο Ξερολίβαδου Βερμίου</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 4μετρη που προκύπτει από τη μίξη ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W1), ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και κύτταρου εναλλαγής (δ-α) στο δεύτερο χρόνο (W2), ενός ΚΜ διπλής εναλλαγής {δ+(α-δ)} (W3) και ενός ΚΜ εναλλαγής (α-δ) (W2).
Μίξη ενός ΚΜ διπλής εναλλαγής, δύο ΚΜ εναλλαγής και ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τσάμικο, Ριζώματα Περίων Ημαθίας</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 4μετρη που προκύπτει από τη μίξη ενός ΚΜ διπλής εναλλαγής {δ+(α-δ)} (W1), δύο ΚΜ εναλλαγής (α+δ) και ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W1).
<i>Τσάμικο, Μοσχοπόταμος, Τόξο, Ελάτη, Καταλώνια, Μηλιά Περίας</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 4μετρη που προκύπτει από τη μίξη ενός ΚΜ διπλής εναλλαγής {δ+(α-δ)} (W1), δύο ΚΜ εναλλαγής (α+δ) και ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W1).
Μίξη δύο τύπων του χορού «στα δύο»	
<i>Τσάμικος, Κύθνος</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 4μετρη ΧΦ που προκύπτει από τη μίξη ενός μεταπλασμένου χρονικά τύπου του χορού «στα δύο» (T1+T2) και ενός ετερόμορφου και χρονικά μεταπλασμένου τύπου του χορού «στα δύο» (T3+T4), όπου το T3 ΚΜ έχει αντικατασταθεί από καταληκτικό ΚΜ του χορού «στα τρία». Λαβή: T

Πεντάμετρες χορευτικές φόρμες	
Διευρυμένες και μεταπλασμένες τύπου «στα τρία» με την προσθήκη μίας εναλλαγής δεξιά και μίας μεταξύ των καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τσάμικο</i> , Πελοπόννησος	Ομοιογενής αλυσιδωτή 5μετρη διευρυμένη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου στα τρία με την προσθήκη μιας εναλλαγής (W2) δεξιά και μια εναλλαγής (W4) μεταξύ των καταληκτικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Σημείωση: για τις γυναίκες αντικαθίστανται τα καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία» με διπλές εναλλαγές και έχουμε ετερομορφία.
<i>Τσάμικο</i> , Δυτική Φθιώτιδα & Ευρυτανία	Ομοιογενής αλυσιδωτή 5μετρη διευρυμένη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» με την προσθήκη μιας εναλλαγής (W2) δεξιά και μια εναλλαγής (W4) μεταξύ των καταληκτικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Σημείωση: για τις γυναίκες αντικαθίστανται τα καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία» με διπλές εναλλαγές και έχουμε ετερομορφία.
<i>Ήρθε καιρός να φύγουμε</i> (της ξενιτιάς), τσάμικος ανδρών, Κουτσούφλιανη Τρικάλων	Ομοιογενής αλυσιδωτή 5μετρη διευρυμένη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» με την προσθήκη ενός ΚΜ εναλλαγής (W2) δεξιά και ενός ΚΜ εναλλαγής (W4) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία».
<i>Τσάμικο αργό</i> , Σαρακατσάνοι Θράκης	Ομοιογενής αλυσιδωτή 5μετρη διευρυμένη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» με την προσθήκη μιας εναλλαγής (W2) δεξιά και μια εναλλαγής (W4) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Σημείωση: για τις γυναίκες αντικαθίστανται τα καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία» με διπλές εναλλαγές και έχουμε ετερομορφία.
<i>Τσάμικο</i> , Ήπειρος	Ομοιογενής αλυσιδωτή 5μετρη διευρυμένη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» με την προσθήκη μιας εναλλαγής (W2) δεξιά και μια εναλλαγής (W4) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία».
Διευρυμένες, ετερόμορφες και μεταπλασμένες τύπου στα τρία με την προσθήκη δύο διασπασμένων εναλλαγών, μίας δεξιά και μίας μεταξύ των καταληκτικών ΚΜ. του χορού «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας

<i>Τσάμικο (Άρτα, Βλαχοθανάσης, Μάγια), Ήπειρος</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 5μετρη διευρυμένη, ετερόμορφη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» με την προσθήκη μιας διασπασμένης εναλλαγής (W2) δεξιά και μια διασπασμένης εναλλαγής (W4) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία».
<i>Τσάμικο, Δυτική Φθιώτιδα & Ευρυτανία (άνδρες & γυναίκες)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 5μετρη διευρυμένη, ετερόμορφη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» με την προσθήκη μιας διασπασμένης εναλλαγής (W2) δεξιά και μια διασπασμένης εναλλαγής (W4) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Σημείωση: για τις γυναίκες αντικαθίστανται τα καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία» με διπλές εναλλαγές.
<i>Νόβαινα, τσάμικο γυναικών, Κραββαροχώρια Ναυπακτίας</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 5μετρη διευρυμένη, ετερόμορφη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» με την προσθήκη μιας διασπασμένης εναλλαγής (W2) δεξιά και μια διασπασμένης εναλλαγής (W4) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Τα ΚΜ (W1) και (W2) αποτελούν δύο διαφορετικές ετερομορφίες της εναλλαγής των δεικτών στήριξης (δ+α). Τα καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία» αντικαθίστανται με διπλές εναλλαγές.
Μίξη ενός τύπου «στα δύο» και ενός ετερόμορφου και μεταπλασμένου αντίστροφου τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Νταϊλιάννα, τσάμικο καμπίσιο περιοχής Καρδίτσας & Τρικάλων</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 5μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη ενός τύπου «στα δύο» (M1+M2) και ενός ετερόμορφου και μεταπλασμένου αντίστροφου τύπου του «στα τρία» (M3+M4+M5).
<i>Τσάμικο γυναικών, Παναγία ή Κουτσούφλιανη Τρικάλων</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 5μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη ενός τύπου «στα δύο» (M1+M2) και ενός ετερόμορφου και μεταπλασμένου αντίστροφου τύπου του «στα τρία» (M3+M4+M5).
Μίξη ενός τύπου «στα δύο» και ενός μεταπλασμένου αντίστροφου τύπου του «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας

<i>Ανδρικό τσάμικο καμπίσιο, περιοχή Καρδίτσας & Τρικάλων</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 5μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη ενός τύπου «στα δύο» (W1+W2) και ενός μεταπλασμένου αντίστροφου τύπου του «στα τρία» (W3+W4+W5).
<i>Τσάμικο, Αηδονοχώρι Καρδίτσας</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 5μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη ενός τύπου «στα δύο» (W1+W2) και ενός μεταπλασμένου αντίστροφου τύπου του «στα τρία» (W3+W4+W5).

Εξάμετρες χορευτικές φόρμες	
Διευρυμένη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τσάμικο, περιοχή Αρκαδίας, (απλή μορφή)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 6μετρη διευρυμένη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» με την προσθήκη δύο εναλλαγών (W2+W3) δεξιά και μιας εναλλαγής (W5) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Σημείωση: για τις γυναίκες αντικαθίστανται τα καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία» με διπλές εναλλαγές και έχουμε ετερομορφία.
Διευρυμένη, ετερόμορφη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τσάμικο, περιοχή Αρκαδίας</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 6μετρη διευρυμένη, ετερόμορφη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» με την προσθήκη δύο διασπασμένων εναλλαγών (W2+W3) δεξιά και μιας διαπλασμένης εναλλαγής (W5) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Σημείωση: για τις γυναίκες αντικαθίστανται τα καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία» με διπλές εναλλαγές.
<i>Τσάμικο, ορεινή & πεδινή περιοχή Ναυπακτίας</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 6μετρη διευρυμένη, ετερόμορφη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» με την προσθήκη δύο διασπασμένων εναλλαγών (W2+W3) δεξιά και μιας εναλλαγής (W5) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Σημείωση: για τις γυναίκες αντικαθίστανται τα καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία» με διπλές εναλλαγές.
Διευρυμένη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» με την προσθήκη και ενός ακόμη ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και ενός κυττάρου εναλλαγής στο δεύτερο χρόνο	

Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τσάμικο</i> , ημιορεινή περιοχή Δωρίδας (Μαλανδρίνο)	Ομοιογενής αλυσιδωτή βμετρη διευρυμένη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» με την προσθήκη ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και ενός κυττάρου εναλλαγής στο δεύτερο χρόνο (W2), την προσθήκη μιας εναλλαγής προς τα δεξιά (W3) και μιας εναλλαγής (W5) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία».
Μίξη ενός μεταπλασμένου & ετερόμορφου τύπου «στα τρία» και ενός μεταπλασμένου αντίστροφου τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Ξενιτιά, Πέρδικα, Φέξε μου φεγγαράκι μου, τσάμικο, Κόνιτσα</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή βμετρη διευρυμένη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» που προκύπτει από τη μίξη ενός ετερόμορφου και μεταπλασμένου τύπου «στα τρία» (W1+W2+W3) (όπου W2 και W3 είναι διπλή εναλλαγή) και ενός ετερόμορφου και μεταπλασμένου αντίστροφου τύπου του «στα τρία» (W4+W5+W6). Σημείωση: για τις γυναίκες αντικαθίστανται τα καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία» με διπλές εναλλαγές και έχουμε ετερομορφία.
<i>Τσάμικο</i> , Δεσφίνας Φωκίδας (γυναικείο)	Ομοιογενής αλυσιδωτή βμετρη διευρυμένη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» που προκύπτει από τη μίξη ενός ετερόμορφου και μεταπλασμένου τύπου «στα τρία» (W1+W2+W3) (όπου W1 αντικαθίσταται από διασπασμένη εναλλαγή και τα W2 και W3 από διπλή εναλλαγή) και ενός ετερόμορφου και μεταπλασμένου αντίστροφου τύπου «στα τρία» (W4+W5+W6) (όπου τα καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία» W4 & W6 για τις γυναίκες αντικαθίστανται από διπλές εναλλαγές, ενώ το W5 αντικαθίσταται από διασπασμένη εναλλαγή).
Μίξη ενός τύπου «στα δύο» και ενός διευρυμένου και μεταπλασμένου τύπου «στα τρία» (με την προσθήκη μίας εναλλαγής μεταξύ των καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία»).	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τσάμικος (Γερόντικος)</i> , Σαρακατσάνοι Πίνδου Θεσσαλίας	Ομοιογενής αλυσιδωτή βμετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη ενός τύπου «στα δύο» (W1+W2) και ενός διευρυμένου και μεταπλασμένου τύπου «στα τρία» (W3+W4+W5+W6), με την προσθήκη ενός ΚΜ

	(W5) εναλλαγής (α+δ) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία».
Μίξη εναλλαγών και ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
Τσάμικο, περιοχή Γρεβενών	Ομοιογενής αλυσιδωτή βμετρι χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη τριών ΚΜ εναλλαγής (α+δ) δεξιά (W1+W2+W3), ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W4), ενός ΚΜ εναλλαγής (δ+α) αριστερά (W5) και ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W6).
Τσάμικο, Λευκοπηγή, Αιανή, Κρόκος, Αγία Παρασκευή, κ.λπ. νομού Κοζάνης	Ομοιογενής αλυσιδωτή βμετρι χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη τριών ΚΜ εναλλαγής (α+δ) δεξιά (W1+W2+W3), ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W4), ενός ΚΜ εναλλαγής (δ+α) αριστερά (W5) και ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W6).
Μίξη ΚΜ εναλλαγών, ΚΜ διπλής εναλλαγής, ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και αντικατάσταση της στήριξης του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο με κύτταρο εναλλαγής	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
Τσάμικο, Σαμαρίνα Γρεβενών	Ομοιογενής αλυσιδωτή βμετρι χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη τριών ΚΜ εναλλαγής (α+δ) δεξιά (W1+W2+W3), ενός ΚΜ διπλής εναλλαγής δεξιά (W4), ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W5) και ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο

	χρόνο και αντικατάσταση της στήριξης του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο με κύτταρο εναλλαγής (W6).
Μίξη ΚΜ εναλλαγών, ΚΜ διπλών εναλλαγών και ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τσάμικο</i> , περιοχή Βοΐου Κοζάνης	Ομοιογενής αλυσιδωτή 6μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη δύο ΚΜ εναλλαγής (α+δ) δεξιά (W1+W2), ενός ΚΜ διπλής εναλλαγής (W3) δεξιά, ενός ΚΜ εναλλαγής (δ+α) δεξιά (W4), ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W5) και ενός ΚΜ διασπασμένης εναλλαγής (α+δ) αριστερά (W6).
<i>Τσάμικο</i> , Πολυκάστανο Βοΐου Κοζάνης	Ομοιογενής αλυσιδωτή 6μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη τριών ΚΜ διασπασμένης εναλλαγής (α+δ) δεξιά (W1+W2+W2), ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W4), ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και διάσπασης (δ-α) της στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W5) και ενός ΚΜ διπλής εναλλαγής (W6) δεξιά.

Εφτάμετρες χορευτικές φόρμες	
Διευρυμένη, μεταπλασμένη και ετερόμορφη τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τσάμικο</i> , Διαλαμπή (Μπαλαμπάνη) Ροδόπης (Σαρακατσάνοι Θράκης)	Ομοιογενής αλυσιδωτή 7μετρη διευρυμένη, ετερόμορφη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» με την προσθήκη μιας διασπασμένης εναλλαγής (W2) δεξιά, μιας διασπασμένης εναλλαγής (W4) αριστερά και δύο διασπασμένων ετερόμορφων εναλλαγών (α+δ) αριστερά (W5+W6) πριν το καταληκτικό ΚΜ του χορού «στα τρία».

Οκτάμετρες χορευτικές φόρμες	
Διευρυμένη, μεταπλασμένη και ετερόμορφη τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας

<p>Τσάμικο (σταυρωτό γυναικών), Άνω Μεσσηνία, περιοχή Δωρίου</p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή δμετρη διευρυμένη, ετερόμορφη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα τύπου «στα τρία» με την προσθήκη δύο διασπασμένων εναλλαγών (X2+X3) δεξιά, δύο διασπασμένων εναλλαγών (X5+X6) αριστερά και μιας εναλλαγής (X7) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Το καταληκτικό ΚΜ του χορού «στα τρία» (X4) αντικαθίσταται με διπλή εναλλαγή.</p>
<p>Μίξη διασπασμένων εναλλαγών και ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο</p>	
<p>Όνομα χορού</p>	<p>Χαρακτηρισμός φόρμας</p>
<p>Απάνω στην τριανταφυλλιά Τσάμικο Ζαγοροχωρίων</p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή δμετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη τριών ΚΜ με διασπασμένες εναλλαγές δεξιά (W1+W2+W3), τριών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W5+W5+W6), ενός ΚΜ με διασπασμένη εναλλαγή (W7) αριστερά και ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W8).</p>
<p>Γυναίκες που χορεύετε, τσάμικο γυναικών Βοβούσας</p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή δμετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη τριών ΚΜ με διασπασμένες εναλλαγές δεξιά (W1+W2+W3), τριών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W5+W5+W6), ενός ΚΜ με διασπασμένη εναλλαγή (W7) αριστερά και ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W8).</p>
<p>Μίξη διασπασμένων εναλλαγών, ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και καταληκτικού του χορού «στα τρία»</p>	
<p>Όνομα χορού</p>	<p>Χαρακτηρισμός φόρμας</p>

<p><i>Τσάμικο Πενταλοφίτικο, Πεντάλοφος Βοΐου & Σιάτιστα Κοζάνης</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 8μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη τριών διασπασμένων ΚΜ εναλλαγής (α+δ) δεξιά (W1+W2+W3), τριών αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W4+W5+W6), ενός καταληκτικού ΚΜ του χορού «στα τρία» (W7) και ενός διασπασμένου ΚΜ εναλλαγής (α+δ) δεξιά (W8).</p>
<p><i>Μουρίκι, τσάμικο, Βλάστη Κοζάνης</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 8μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη τριών διασπασμένων ΚΜ εναλλαγής (α+δ) δεξιά (W1+W2+W3), τριών αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W4+W5+W6), ενός καταληκτικού ΚΜ του χορού «στα τρία» (W7) και ενός διασπασμένου ΚΜ εναλλαγής (α+δ) δεξιά (W8).</p>

<p>Εννιάμετρες χορευτικές φόρμες</p>	
<p>Μίξη διασπασμένων εναλλαγών, ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ΚΜ διπλής εναλλαγής</p>	
<p>Όνομα χορού</p>	<p>Χαρακτηρισμός φόρμας</p>
<p><i>Τσάμικο, Αυγερινός Βοΐου Κοζάνης</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 9μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη τριών ΚΜ εναλλαγής (α+δ) δεξιά (W1+W2+W3), τριών αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W4+W5+W6), ενός ΚΜ εναλλαγής (δ+α) αριστερά (W7), ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και αντικατάσταση της στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση με κύτταρο εναλλαγής στο δεύτερο χρόνο (W8) και ενός ΚΜ διπλής εναλλαγής δεξιά (W9).</p>
<p>Δεκάμετρες χορευτικές φόρμες</p>	
<p>Μίξη διασπασμένων εναλλαγών, ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ΚΜ διπλής εναλλαγής</p>	
<p>Όνομα χορού</p>	<p>Χαρακτηρισμός φόρμας</p>
<p><i>Τσάμικο, Αυγερινός Βοΐου Κοζάνης</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 10μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη τριών ΚΜ εναλλαγής (α+δ) ή διασπασμένης εναλλαγής [(α-δ)+α]+δ]</p>

	δεξιά (W1+W2+W3), τριών αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W4+W5+W6), δύο ΚΜ εναλλαγής (δ+α) αριστερά ή διασπασμένης εναλλαγής [$\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\alpha$] (W7+ W8), ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και αντικατάσταση της στήριξης του σκέλους που ήταν σε άρση με κύτταρο εναλλαγής στο δεύτερο χρόνο (W9) και ενός ΚΜ διπλής εναλλαγής δεξιά (W10).
--	--

4.2.3. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή της ομαδοποίησης»

Α' μέρος: Τρίμετρες χορευτικές φόρμες με μίξη εναλλαγών και ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο. Β' μέρος: Επανάληψη εναλλαγών με διαφορετική χρήση χώρου	
Τρίμετρη & μονόμετρη χορευτική φόρμα	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Εννιά χιλιάδες πρόβατα,</i> ιδιότυπο τσάμικο, Δεσκάτη Γρεβενών	Διμερής εναλλασσόμενη χορευτική φόρμα. Α' μέρος: ομοιογενής αλυσιδωτή 3μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη ενός ΚΜ εναλλαγής (α+δ) και δύο αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο (W2+W3). Β' μέρος: επανάληψη ενός ΚΜ εναλλαγής (α+δ) με διαφορετική χρήση του χώρου.
<i>Λεβέντης εροβόλησε,</i> Τσάμικο, Μαυρέλι Τρικάλων	Διμερής εναλλασσόμενη χορευτική φόρμα. Α' μέρος: Ομοιογενής αλυσιδωτή 4μετρη διευρυμένη, ετερόμορφη και μεταπλασμένη χορευτική φόρμα αντίστροφη του τύπου «στα τρία», με την αντικατάσταση ενός καταληκτικού ΚΜ του χορού «στα τρία» με διπλή εναλλαγή (M1), την αντικατάσταση του άλλου καταληκτικού ΚΜ του χορού «στα τρία» με ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (M3) και την προσθήκη ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και αντικατάσταση της στήριξης του

	σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο με κύτταρο εναλλαγής (M4). B' μέρος: επανάληψη ενός ΚΜ εναλλαγής (α+δ) με διαφορετική χρήση χώρου.
--	--

4.3. Ο χορός μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα

4.3.1. Κινητότυποι του χορού μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα

Δεκάμετρη χορευτική φόρμα - Μίξη διευρυμένων αντίστροφων τύπων του χορού «στα τρία»

Μπαϊντούσκα, Φλάμπουρο Σερρών 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\overleftarrow{W1}[\alpha_0^{2/8+\overleftarrow{\delta}_0^{3/8}}$	$\overleftarrow{W2}[\alpha_0^{2/8+\overleftarrow{\delta}_0^{3/8}}$	$\overleftarrow{W3}[\alpha_0^{2/8+\overleftarrow{\delta}_0^{3/8}}$
	$\overleftrightarrow{W4}[\alpha_0^{2/8+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{3/8}}$	$\overleftrightarrow{W5}[\delta^{2/8+(\hat{\delta})\alpha_7^{3/8}}$	$\overleftrightarrow{W6}[\alpha_0^{2/4+\overleftarrow{\chi}(\alpha_0)\delta^{3/8}}$
	$\overleftrightarrow{W7}[\alpha_0^{2/8+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{3/8}}$	$\overleftrightarrow{W8}[\delta^{2/8+(\hat{\delta})\alpha_7^{3/8}}$	$\overleftrightarrow{W9}[\alpha^{2/8+(\hat{\alpha})\delta_7^{3/8}}$
	$\overleftrightarrow{W10}[\delta^{2/8+(\hat{\delta})\alpha_8^{3/8}}$		

Εντεκάμετρη χορευτική φόρμα - Μίξη τύπων του χορού «στα τρία»

Μπαϊντούσκινο, Πρόμαχοι Αλωπιάς 7/16 (3+4/16), Α/ΟΦ, Α-Γ, \curvearrowright			
F	$\overrightarrow{M1}[\delta^{3/16+(\hat{\delta})\alpha_9^{4/16}}$	$\overrightarrow{M2}[\alpha^{3/16+(\hat{\alpha})\delta_9^{4/16}}$	$\overrightarrow{M3}[\delta^{3/16+\overrightarrow{\alpha}^{4/16}}$
	$\overrightarrow{M4}[\delta^{3/16+\overrightarrow{\alpha}^{4/16}}$	$\overleftrightarrow{W5}[\delta^{3/16+\overrightarrow{\alpha}^{4/16}}$	$\overleftrightarrow{W6}[\delta^{3/16+(\hat{\delta})\alpha_7^{4/16}}$
	$\overleftrightarrow{W7}[\alpha_0^{3/16+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{4/16}}$	$\overleftrightarrow{W8}[\delta^{3/16+(\hat{\delta})\alpha_7^{4/16}}$	$\overleftarrow{W9}[\alpha_0^{3/16+\overleftarrow{\delta}_0^{4/16}}$
	$\overleftarrow{W10}[\alpha_0^{3/16+\overleftarrow{\delta}_0^{4/16}}$	$\overleftarrow{W11}[\alpha_0^{3/16+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{4/16}}$	

Δωδεκάμετρη χορευτική φόρμα - Μίξη καταληκτικών Κ.Μ. του τύπου «στα τρία» και τύπων του «στα τρία»

Μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα, Βαμβακόφυτο Σερρών 7/16 (3+4/16), Α/ΟΦ, Α-Γ, \curvearrowright		
F	$\overrightarrow{M1}[\delta^{3/16+(\hat{\delta})\alpha_8^{4/16}}$	$\overrightarrow{M2}[\alpha^{3/16+(\hat{\alpha})\delta_8^{4/16}}$
	$\overrightarrow{M3}[\delta^{3/16+\overrightarrow{\alpha}^{4/16}}$	$\overrightarrow{M4}[\delta^{3/16+(\hat{\delta})\alpha_7^{4/16}}$
	$\overrightarrow{M5}[\alpha^{3/16+(\hat{\alpha})\delta_8^{4/16}}$	

$\overrightarrow{M6} [\delta^{3/16} + \underbrace{(\hat{\delta})}_{\uparrow} \alpha_7^{4/16}]$	$\overleftarrow{W7} [\alpha_0^{3/16} + \overleftarrow{\delta_0}^{4/16}]$	$\overleftarrow{W8} [\alpha_0^{3/16} + \overleftarrow{\delta_0}^{4/16}]$	$\overleftarrow{W9} [\alpha_0^{3/16} + \underbrace{(\hat{\alpha}_0)}_{\uparrow} \delta_7^{4/16}]$
$\overrightarrow{W10} [\delta^{3/16} + \underbrace{(\hat{\delta})}_{\uparrow} \alpha_7^{4/16}]$	$\overleftarrow{W11} [\alpha_0^{3/16} + \overleftarrow{\delta_0}^{4/16}]$	$\overleftarrow{W12} [\alpha_0^{3/16} + \underbrace{(\hat{\alpha}_0)}_{\uparrow} \delta_7^{4/16}]$	

Τρίμετρη χορευτική φόρμα

Αντικριστή Μπαϊντούσκα, Ορεινή & Ξηρότοπος Σερρών 3/4, ΑΝ/ΦΚΑ, ΑΓ,		
F	$\overleftrightarrow{\Psi1} [\underbrace{(\hat{\alpha}_0)}_{\uparrow} \delta_7^{1/4} + \delta^{2/4}]$	$\overleftrightarrow{\Psi2} [\underbrace{(\hat{\delta})}_{\uparrow} \alpha_7^{1/4} + \alpha_0^{2/4}]$
		$\overleftrightarrow{\Psi3} [\overbrace{\chi(\alpha)}^{\curvearrowright} \delta^{1/4} + \alpha_0^{2/4}]$

Αντικριστή Μπαϊντούσκα, Ορεινή & Ξηρότοπος Σερρών 3/4, ΑΝ/ΦΚΑ, ΑΓ,		
F	$\overleftrightarrow{\Psi1} [\underbrace{(\hat{\alpha}_0)}_{\uparrow} \delta_7^{1/4} + \delta^{2/4}]$	$\overleftrightarrow{\Psi2} [\underbrace{(\hat{\delta})}_{\uparrow} \alpha_7^{1/4} + \alpha_0^{2/4}]$
	$\overleftrightarrow{\Psi3} [\underbrace{(\hat{\alpha}_0)}_{\uparrow} \delta_7^{1/4} + \delta^{2/4}]$	$\overleftrightarrow{\Psi4} [\underbrace{(\hat{\delta})}_{\uparrow} \alpha_7^{1/4} + \alpha_0^{2/4}]$
		$\overleftrightarrow{\Psi5} [\overbrace{\chi(\alpha)}^{\curvearrowright} \delta^{1/4} + \alpha_0^{2/4}]$

Αντικριστή Μπαϊντούσκα, Ορεινή & Ξηρότοπος Σερρών 3/4, ΑΝ/εν.ΦΚΑ, ΑΓ,		
F1	$\overleftrightarrow{\Psi1} [\underbrace{(\hat{\alpha}_0)}_{\uparrow} \delta_7^{1/4} + \delta^{2/4}]$	$\overleftrightarrow{\Psi2} [\underbrace{(\hat{\delta})}_{\uparrow} \alpha_7^{1/4} + \alpha_0^{2/4}]$
		$\overleftrightarrow{\Psi3} [\overbrace{\chi(\alpha)}^{\curvearrowright} \delta^{1/4} + \alpha_0^{2/4}]$
F2	$\overleftrightarrow{\Psi1} [\underbrace{(\hat{\alpha}_0)}_{\uparrow} \delta_7^{1/4} + \delta^{2/4}]$	$\overleftrightarrow{\Psi2} [\underbrace{(\hat{\delta})}_{\uparrow} \alpha_7^{1/4} + \alpha_0^{2/4}]$
	$\overleftrightarrow{\Psi3} [\underbrace{(\hat{\alpha}_0)}_{\uparrow} \delta_7^{1/4} + \delta^{2/4}]$	$\overleftrightarrow{\Psi4} [\underbrace{(\hat{\delta})}_{\uparrow} \alpha_7^{1/4} + \alpha_0^{2/4}]$
		$\overleftrightarrow{\Psi5} [\overbrace{\chi(\alpha)}^{\curvearrowright} \delta^{1/4} + \alpha_0^{2/4}]$

Τετράμετρη χορευτική φόρμα

Κάτω στο ρόδο στο ροϊδονήσι, παϊτούσκα, Μοναστηράκι Δράμας 3/4, ΑΝ/ΦΚΑ, Α-Γ, \smile			
F	$\overrightarrow{\Psi1} [\underbrace{(\hat{\alpha})}_{\uparrow} \delta_7^{1/4} - \delta^{2/4}]$	$\overrightarrow{\Psi2} [\overbrace{\alpha(\delta)}^{\curvearrowleft} \delta^{1/4} - \delta_0^{2/4}]$	$\overrightarrow{\Psi3} [\underbrace{(\hat{\delta}_0)}_{\uparrow} \alpha_7^{1/4} - \alpha_0^{2/4}]$
			$\overrightarrow{\Psi4} [\overbrace{\chi(\alpha_0)}^{\curvearrowleft} \delta^{1/4} - \alpha_0^{2/4}]$

Εξάμετρη χορευτική φόρμα

Μισή μπαϊντούσκα, Ηράκλεια Σερρών 7/16 (3+4/16), Α/ΟΦ, Α-Γ, \curvearrowright			
F	$\underline{W1} [(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}]$	$\underline{W2} [(\hat{\delta})\alpha_7^{3/16+\alpha^{4/16}}]$	$\underline{W3} [(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}]$
	$\underline{W4} [\alpha(\delta)\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}]$	$\underline{W5} [(\hat{\delta}_o)\alpha_7^{3/16+\alpha_o^{4/16}}]$	$\underline{W6} [\chi(\alpha_o)\delta^{3/16+\alpha^{4/16}}]$

Ροδούλα κόρη, παϊτούσκα, Ξηροπόταμος Δράμας 3/4, Α/ΟΦ, Α-Γ, (β' τύπος), \curvearrowright			
F	$\underline{M1} [(\hat{\alpha})\delta_7^{1/4}-\delta^{2/4}]$	$\underline{M2} [(\hat{\delta})\alpha_7^{1/4}-\alpha^{2/4}]$	$\underline{M3} [(\hat{\alpha})\delta_7^{1/4}-\delta^{2/4}]$
	$\underline{M4} [\alpha(\delta)\delta_7^{1/4}-\delta_o^{2/4}]$	$\underline{M5} [(\hat{\delta}_o)\alpha_7^{1/4}-\alpha_o^{2/4}]$	$\underline{M6} [\chi(\alpha_o)\delta^{1/4}-\alpha_o^{2/4}]$

Οκτάμετρες χορευτικές φόρμες

Μπαϊντούσκιο, Καρυδιά Εδέσσης 7/16 (3+4/16), Α/ΟΦ, Α-Γ, \curvearrowright			
F	$\underline{W1} [\chi(\alpha_o)\delta^{3/16+\alpha^{4/16}}]$	$\underline{W2} [(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}]$	$\underline{W3} [(\hat{\delta})\alpha_7^{3/16+\alpha^{4/16}}]$
	$\underline{W4} [(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}]$	$\underline{W5} [\alpha(\delta)\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}]$	$\underline{W6} [(\hat{\delta})\alpha_7^{3/16+\alpha_o^{4/16}}]$

Μπαϊντούσκιο, Καρυδιά Εδέσσης 7/16 (3+4/16), Α/ΟΦ, Α-Γ, \curvearrowright			
F	$\underline{W1} [(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}]$	$\underline{W2} [(\hat{\delta})\alpha_7^{3/16+\alpha^{4/16}}]$	$\underline{W3} [(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}]$
	$\underline{W4} [\alpha(\delta)\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}]$	$\underline{W5} [(\hat{\delta})\alpha_7^{3/16+\alpha_o^{4/16}}]$	$\underline{W6} [\delta_o^{3/16+\alpha_o^{4/16}}]$

Μπαϊντούσκιο, Όρμα Αρδιαίας 7/16 (3+4/16), Α/ΟΦ, Α-Γ, \curvearrowright			
F	$\underline{W1} [(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}]$	$\underline{W2} [(\hat{\delta})\alpha_7^{3/16+\alpha^{4/16}}]$	$\underline{W3} [(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}]$
	$\underline{W4} [\alpha^{3/16+\delta^{4/16}}]$	$\underline{W5} [\alpha^{3/16+\delta^{4/16}}]$	$\underline{W6} [\alpha^{3/16+\delta^{4/16}}]$

Κάτω στο ρόδο στο ροιδονήσι, παϊτούσκα, Μοναστηράκι Δράμας 3/4, Α/ΟΦ, Α-Γ, \smile				
F	$\underline{\underline{M1}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha})}} \delta_7^{1/4} - \delta^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{M2}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta})}} \alpha_7^{1/4} - \alpha^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{M3}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha})}} \delta_7^{1/4} - \delta^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{M4}} \left[\underline{\underline{\alpha(\delta)}} \delta^{1/4} - \delta_0^{2/4} \right]$
	$\underline{\underline{M5}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta}_0)}} \alpha_7^{1/4} - \alpha_0^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{M6}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha}_0)}} \delta_8^{1/4} - \delta_0^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{M7}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta}_0)}} \alpha_7^{1/4} - \alpha_0^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{M8}} \left[\underline{\underline{\chi(\alpha_0)}} \delta^{1/4} - \alpha_0^{2/4} \right]$

Ροδούλα κόρη έμορφη, παϊτούσκα, Ξηροπόταμος Δράμας 3/4, Α/ΟΦ, Α-Γ, \smile				
F	$\underline{\underline{M1}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha})}} \delta_7^{1/4} - \delta^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{M2}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta})}} \alpha_7^{1/4} - \alpha^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{M3}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha})}} \delta_7^{1/4} - \delta^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{M4}} \left[\underline{\underline{\alpha(\delta)}} \delta^{1/4} - \delta_0^{2/4} \right]$
	$\underline{\underline{M5}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta}_0)}} \alpha_7^{1/4} - \alpha_0^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{M6}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha}_0)}} \delta_8^{1/4} - \delta_0^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{M7}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta}_0)}} \alpha_7^{1/4} - \alpha_0^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{M8}} \left[\underline{\underline{\chi(\alpha_0)}} \delta^{1/4} - \alpha_0^{2/4} \right]$

Κάτω στο ρόδο στο ροιδονήσι, παϊτούσκα, Βόλακας Δράμας 7/16, Α/ΟΦ, Α-Γ, \smile				
F	$\underline{\underline{M1}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha})}} \delta_7^{3/16} - \delta^{4/16} \right]$	$\underline{\underline{M2}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta})}} \alpha_7^{3/16} - \alpha^{4/16} \right]$	$\underline{\underline{M3}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha})}} \delta_7^{3/16} - \delta^{4/16} \right]$	$\underline{\underline{M4}} \left[\underline{\underline{\alpha(\delta)}} \delta^{3/16} - \delta_0^{4/16} \right]$
	$\underline{\underline{M5}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta}_0)}} \alpha_7^{3/16} - \alpha_0^{4/16} \right]$	$\underline{\underline{M6}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha}_0)}} \delta_8^{3/16} - \delta_0^{4/16} \right]$	$\underline{\underline{M7}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta}_0)}} \alpha_7^{3/16} - \alpha_0^{4/16} \right]$	$\underline{\underline{M8}} \left[\underline{\underline{\chi(\alpha_0)}} \delta^{3/16} - \alpha_0^{4/16} \right]$

Δεκάμετρες χορευτικές φόρμες

Μπαϊντούσκα, Ορεινή & Ξηρότοπος Σερρών 3/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \smile				
F	$\underline{\underline{W1}} \left[\underline{\underline{\delta_0}}^{1/4} + \alpha_0^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{W1}} \left[\underline{\underline{\delta_0}}^{1/4} + \alpha_0^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{W1}} \left[\underline{\underline{\delta_0}}^{1/4} + \alpha_0^{2/4} \right]$	
	$\underline{\underline{W4}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha}_0)}} \delta_7^{1/4} + \delta^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{W5}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta})}} \alpha_7^{1/4} + \alpha_0^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{W6}} \left[\underline{\underline{\chi(\alpha)}} \delta^{1/4} + \alpha_0^{2/4} \right]$	
	$\underline{\underline{W7}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha}_0)}} \delta_7^{1/4} + \delta^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{W8}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta})}} \alpha_7^{1/4} + \alpha^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{W9}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha})}} \delta_7^{1/4} + \delta^{2/4} \right]$	$\underline{\underline{W10}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta})}} \alpha_8^{1/4} + \alpha_0^{2/4} \right]$

Μπαϊντούσκα, Καβακλί Βόρειας Θράκης 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, Α-Γ, ∪			
F	$\overleftarrow{M1} \overleftarrow{[\delta_0^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$	$\overleftarrow{M2} \overleftarrow{[\delta_0^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$	$\overleftarrow{M3} \overleftarrow{[\delta_0^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$
	$\overleftarrow{W4} \overleftarrow{[(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{2/8} + \delta^{3/8}]}$	$\overleftarrow{W5} \overleftarrow{[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$	$\overleftarrow{M6} \overleftarrow{[\chi(\alpha)\delta^{1/4} + \alpha_0^{2/4}]}$
	$\overrightarrow{W7} \overrightarrow{[(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{2/8} + \delta^{3/8}]}$	$\overrightarrow{W8} \overrightarrow{[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8} + \alpha^{3/8}]}$	$\overrightarrow{W9} \overrightarrow{[(\hat{\alpha})\delta_7^{2/8} + \delta^{3/8}]}$

Μπαϊντούσκα, περιοχή Μεσήμβριας Βόρειας Θράκης 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, Α-Γ, ∪			
F	$\overleftarrow{M1} \overleftarrow{[\delta_0^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$	$\overleftarrow{M2} \overleftarrow{[\delta_0^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$	$\overleftarrow{M3} \overleftarrow{[\delta_0^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$
	$\overleftarrow{W4} \overleftarrow{[(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{2/8} + \delta^{3/8}]}$	$\overleftarrow{W5} \overleftarrow{[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$	$\overleftarrow{M6} \overleftarrow{[\chi(\alpha)\delta^{1/4} + \alpha_0^{2/4}]}$
	$\overrightarrow{W7} \overrightarrow{[(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{2/8} + \delta^{3/8}]}$	$\overrightarrow{W8} \overrightarrow{[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8} + \alpha^{3/8}]}$	$\overrightarrow{W9} \overrightarrow{[(\hat{\alpha})\delta_7^{2/8} + \delta^{3/8}]}$

Μπαϊντούσκα, Μπογιαλίκι Β. Θράκης (Ξυλαγανή, Προσκυνητές) 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, Α-Γ, ∪			
F	$\overleftarrow{M1} \overleftarrow{[\delta_0^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$	$\overleftarrow{M2} \overleftarrow{[\delta_0^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$	$\overleftarrow{M3} \overleftarrow{[\delta_0^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$
	$\overleftarrow{W4} \overleftarrow{[(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{2/8} + \delta^{3/8}]}$	$\overleftarrow{W5} \overleftarrow{[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$	$\overleftarrow{W6} \overleftarrow{[\delta_0^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$
	$\overrightarrow{W7} \overrightarrow{[(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{2/8} + \delta^{3/8}]}$	$\overrightarrow{W8} \overrightarrow{[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8} + \alpha^{3/8}]}$	$\overrightarrow{W9} \overrightarrow{[(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{2/8} + \delta^{3/8}]}$

Μπαϊντούσκα, Ασβεστάδες Έβρου 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, Α-Γ, ∪					
F	$\overleftarrow{M1} \overleftarrow{[\chi(\alpha)\delta^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$	$\overleftarrow{M2} \overleftarrow{[(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{2/8} + \delta^{3/8}]}$	$\overleftarrow{M3} \overleftarrow{[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8} + \alpha^{3/8}]}$	$\overleftarrow{M4} \overleftarrow{[(\hat{\alpha})\delta_7^{2/8} + \delta^{3/8}]}$	$\overleftarrow{M5} \overleftarrow{[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8} + \alpha^{3/8}]}$
	$\overleftarrow{M6} \overleftarrow{[\delta_0^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$	$\overleftarrow{M7} \overleftarrow{[\delta_0^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$	$\overleftarrow{M8} \overleftarrow{[\delta_0^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$	$\overleftarrow{W9} \overleftarrow{[(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{2/8} + \delta^{3/8}]}$	$\overleftarrow{W10} \overleftarrow{[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]}$

Μπαϊντούσκα, Ασβεστάδες Έβρου 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, Α-Γ, ∩			
F	$\underline{\underline{M1}}[(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{2/8}+\delta^{3/8}]$	$\underline{\underline{M2}}[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8}+\alpha^{3/8}]$	$\underline{\underline{M3}}[(\hat{\alpha})\delta_7^{2/8}+\delta^{3/8}]$
	$\underline{\underline{M4}}[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8}+\alpha^{3/8}]$	$\underline{\underline{M5}}[\delta_o^{2/8}+\alpha_o^{3/8}]$	$\underline{\underline{M6}}[\delta_o^{2/8}+\alpha_o^{3/8}]$
	$\underline{\underline{M7}}[\delta_o^{2/8}+\alpha_o^{3/8}]$	$\underline{\underline{M10}}[\lambda(\alpha)\delta^{2/8}+\alpha_o^{3/8}]$	

Μπαϊντούσκα, Μάρηδες Έβρου 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, Α-Γ, ∩			
F	$\underline{\underline{M1}}[(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{2/8}+\delta^{3/8}]$	$\underline{\underline{M2}}[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8}+\alpha^{3/8}]$	$\underline{\underline{M3}}[(\hat{\alpha})\delta_7^{2/8}+\delta^{3/8}]$
	$\underline{\underline{M4}}[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8}+\alpha^{3/8}]$	$\underline{\underline{M5}}[\delta_o^{2/8}+\alpha_o^{3/8}]$	$\underline{\underline{M6}}[\delta_o^{2/8}+\alpha_o^{3/8}]$
	$\underline{\underline{M7}}[\delta_o^{2/8}+\alpha_o^{3/8}]$	$\underline{\underline{M10}}[\lambda(\alpha)\delta^{2/8}+\alpha_o^{3/8}]$	

Σας παρακαλώ κορίτσια, Μπαϊντούσκα, Νέα Βύσσα Έβρου 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, ΑΓ, ∩			
F	$\underline{\underline{W1}}[(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{2/8}+\delta^{3/8}]$	$\underline{\underline{W2}}[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8}+\alpha^{3/8}]$	$\underline{\underline{W3}}[(\hat{\alpha})\delta_7^{2/8}+\delta^{3/8}]$
	$\underline{\underline{W4}}[(\hat{\delta})\alpha_8^{2/8}+\alpha_o^{3/8}]$	$\underline{\underline{W5}}[\delta_o^{2/8}+\alpha_o^{3/8}]$	$\underline{\underline{W6}}[\delta_o^{2/8}+\alpha_o^{3/8}]$
	$\underline{\underline{W7}}[\delta_o^{2/8}+\alpha_o^{3/8}]$	$\underline{\underline{M10}}[\lambda(\alpha)\delta^{2/8}+\alpha_o^{3/8}]$	

Μπαϊντούσκα, Μεταξάδες Έβρου 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, Α-Γ, ∩			
F	$\underline{W1}[(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{2/8}+\delta^{3/8}]$	$\underline{W2}[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8}+\alpha^{3/8}]$	$\underline{W3}[(\hat{\alpha})\delta_7^{2/8}+\delta^{3/8}]$
	$\underline{W4}[(\hat{\delta})\alpha_8^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$		
	$\underline{W5}[\delta_0^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$	$\underline{W6}[\delta_0^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$	$\underline{W7}[\delta_0^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$
	$\underline{W8}[(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{2/8}+\delta^{3/8}]$	$\underline{W9}[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$	$\underline{M10}[\lambda(\alpha)\delta^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$

Μπαϊντούσκα, Πεντάλοφος Έβρου 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, Α-Γ, ∩			
F	$\underline{M1}[(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{2/8}+\delta^{3/8}]$	$\underline{M2}[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8}+\alpha^{3/8}]$	$\underline{M3}[(\hat{\alpha})\delta_7^{2/8}+\delta^{3/8}]$
	$\underline{M4}[(\hat{\delta})\alpha_8^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$		
	$\underline{M5}[\delta_0^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$	$\underline{M6}[\delta_0^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$	$\underline{M7}[\delta_0^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$
	$\underline{W8}[(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{2/8}+\delta^{3/8}]$	$\underline{W9}[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$	$\underline{M10}[\lambda(\alpha)\delta^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$

Μπαϊντούσκα, Χειμώνιο Έβρου (Αρβανίτες Δ. Θράκης) 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, Α-Γ, ∩			
F	$\underline{M1}[(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{2/8}+\delta^{3/8}]$	$\underline{M2}[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8}+\alpha^{3/8}]$	$\underline{M3}[(\hat{\alpha})\delta_7^{2/8}+\delta^{3/8}]$
	$\underline{M4}[(\hat{\delta})\alpha_8^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$		
	$\underline{M5}[\delta_0^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$	$\underline{M6}[\delta_0^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$	$\underline{M7}[\delta_0^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$
	$\underline{W8}[(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{2/8}+\delta^{3/8}]$	$\underline{W9}[(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$	$\underline{M10}[\lambda(\alpha)\delta^{2/8}+\alpha_0^{3/8}]$

Μπαϊντούσκα, Χρυσοχώραφα Σερρών (Γκαγκαβούζηδες, πρόσφυγες Ανατ. Θράκης), 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, Α-Γ, \smile			
F	$\overleftarrow{M1}[\overleftarrow{\delta}_o^{2/8} + \overleftarrow{\alpha}_o^{3/8}]$	$\overleftarrow{M2}[\overleftarrow{\delta}_o^{2/8} + \overleftarrow{\alpha}_o^{3/8}]$	$\overleftarrow{M3}[\overleftarrow{\delta}_o^{2/8} + \overleftarrow{\alpha}_o^{3/8}]$
	$\overleftrightarrow{W4}[\overleftarrow{\alpha}_o \overrightarrow{\delta}_7^{2/8} + \overrightarrow{\delta}^{3/8}]$	$\overleftrightarrow{M5}[\overleftarrow{\delta} \overrightarrow{\alpha}_7^{2/8} + \overrightarrow{\alpha}_o^{3/8}]$	$\overleftrightarrow{W6}[\overleftarrow{\alpha} \overrightarrow{\delta}^{2/8} + \overrightarrow{\alpha}_o^{3/8}]$
	$\overrightarrow{M7}[\overleftarrow{\alpha}_o \overrightarrow{\delta}_7^{2/8} + \overrightarrow{\delta}^{3/8}]$	$\overrightarrow{M8}[\overleftarrow{\delta} \overrightarrow{\alpha}_7^{2/8} + \overrightarrow{\alpha}^{3/8}]$	$\overrightarrow{M9}[\overleftarrow{\alpha} \overrightarrow{\delta}_7^{2/8} + \overrightarrow{\delta}^{3/8}]$

Μπουνάρτζια, μπαϊντούσκα, Οινόη Έβρου (Γκαγκαβούζηδες) 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, Γ, (στους μαχαλάδες), \bigcirc			
F	$\overrightarrow{M1}[\overleftarrow{\alpha}_o \overrightarrow{\delta}_7^{2/8} + \overrightarrow{\delta}^{3/8}]$	$\overrightarrow{M2}[\overleftarrow{\delta} \overrightarrow{\alpha}_7^{2/8} + \overrightarrow{\alpha}^{3/8}]$	$\overrightarrow{M3}[\overleftarrow{\alpha} \overrightarrow{\delta}_7^{2/8} + \overrightarrow{\delta}^{3/8}]$
	$\overleftrightarrow{M4}[\overleftarrow{\delta} \overrightarrow{\alpha}_7^{2/8} + \overrightarrow{\alpha}^{3/8}]$	$\overleftrightarrow{M5}[\overleftarrow{\delta}^{2/8} + \overleftarrow{\alpha}_o^{3/8}]$	$\overleftrightarrow{M6}[\overleftarrow{\delta}_o^{2/8} + \overleftarrow{\alpha}_o^{3/8}]$
	$\overleftrightarrow{M7}[\overleftarrow{\delta}_o^{2/8} + \overleftarrow{\alpha}_o^{3/8}]$	$\overleftrightarrow{M8}[\overleftarrow{\alpha}_o \overrightarrow{\delta}_7^{2/8} + \overrightarrow{\delta}^{3/8}]$	$\overleftrightarrow{M9}[\overleftarrow{\delta} \overrightarrow{\alpha}_7^{2/8} + \overrightarrow{\alpha}_o^{3/8}]$

Μπουνάρτζια, μπαϊντούσκα, Οινόη Έβρου (Γκαγκαβούζηδες) 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, Α-Γ, \smile			
F	$\overrightarrow{M1}[\overleftarrow{\alpha}_o \overrightarrow{\delta}_7^{2/8} + \overrightarrow{\delta}^{3/8}]$	$\overrightarrow{M2}[\overleftarrow{\delta} \overrightarrow{\alpha}_7^{2/8} + \overrightarrow{\alpha}^{3/8}]$	$\overrightarrow{M3}[\overleftarrow{\alpha} \overrightarrow{\delta}_7^{2/8} + \overrightarrow{\delta}^{3/8}]$
	$\overleftrightarrow{M4}[\overleftarrow{\delta} \overrightarrow{\alpha}_7^{2/8} + \overrightarrow{\alpha}^{3/8}]$	$\overleftrightarrow{M5}[\overleftarrow{\delta}^{2/8} + \overleftarrow{\alpha}_o^{3/8}]$	$\overleftrightarrow{M6}[\overleftarrow{\delta}_o^{2/8} + \overleftarrow{\alpha}_o^{3/8}]$
	$\overleftrightarrow{M7}[\overleftarrow{\delta}_o^{2/8} + \overleftarrow{\alpha}_o^{3/8}]$	$\overleftrightarrow{M8}[\overleftarrow{\alpha}_o \overrightarrow{\delta}_7^{2/8} + \overrightarrow{\delta}^{3/8}]$	$\overleftrightarrow{M9}[\overleftarrow{\delta} \overrightarrow{\alpha}_7^{2/8} + \overrightarrow{\alpha}_o^{3/8}]$

Μπαϊντούσκα, Πύργοι Δράμας 3/4, Α/ΟΦ, Α-Γ, \smile			
F	$\underline{\underline{M1}} [(\hat{\alpha}_o) \delta_7^{1/4} + \delta^{2/4}]$	$\underline{\underline{M2}} [(\hat{\delta}) \alpha_7^{1/4} + \alpha^{2/4}]$	$\underline{\underline{M3}} [(\hat{\alpha}) \delta_7^{1/4} + \delta^{2/4}]$
	$\underline{\underline{M4}} [(\hat{\delta}) \alpha_8^{1/4} + \alpha_o^{2/4}]$		
	$\underline{\underline{M5}} [\delta_o^{1/4} + \alpha_o^{2/4}]$	$\underline{\underline{M6}} [\delta_o^{1/4} + \alpha_o^{2/4}]$	$\underline{\underline{M7}} [\delta_o^{1/4} + \alpha_o^{2/4}]$
	$\underline{\underline{M8}} [(\hat{\alpha}_o) \delta_7^{1/4} + \delta^{2/4}]$	$\underline{\underline{M9}} [(\hat{\delta}) \alpha_7^{1/4} + \alpha_o^{2/4}]$	$\underline{\underline{M10}} [\hat{\alpha}(\delta) \delta^{1/4} + \alpha_o^{2/4}]$

Εντεκάμετρες χορευτικές φόρμες

Μπαϊντούσκιο, Αριδαία Αλμωπίας Α/ΟΦ, Α-Γ, 3/4, \smile			
F	$\underline{\underline{M1}} [(\hat{\alpha}) \delta_7^{1/4} + \delta^{2/4}]$	$\underline{\underline{M2}} [(\hat{\delta}) \alpha_7^{1/4} + \alpha^{2/4}]$	$\underline{\underline{M3}} [(\hat{\alpha}) \delta_7^{1/4} + \delta^{2/4}]$
	$\underline{\underline{M4}} [\alpha^{1/4} + \delta^{2/4}]$	$\underline{\underline{M5}} [\alpha^{1/4} + \delta^{2/4}]$	$\underline{\underline{M6}} [\alpha^{1/4} + \delta^{2/4}]$
	$\underline{\underline{W7}} [(\hat{\delta}) \alpha_7^{1/4} + \alpha_o^{2/4}]$	$\underline{\underline{W8}} [(\hat{\alpha}_o) \delta_7^{1/4} + \delta^{2/4}]$	$\underline{\underline{W9}} [(\hat{\delta}) \alpha_7^{1/4} + \alpha_o^{2/4}]$
	$\underline{\underline{M10}} [\delta_o^{1/4} + \alpha_o^{2/4}]$	$\underline{\underline{M11}} [\delta_o^{1/4} + \alpha_o^{2/4}]$	

Μπαϊντούσκιο, Αριδαία Αλμωπίας Α/ΟΦ, Α-Γ, 7/16 (3+4/16), \smile			
F	$\underline{\underline{M1}} [(\hat{\alpha}) \delta_7^{3/16} + \delta^{4/16}]$	$\underline{\underline{M2}} [(\hat{\delta}) \alpha_7^{3/16} + \alpha^{4/16}]$	$\underline{\underline{M3}} [(\hat{\alpha}) \delta_7^{3/16} + \delta^{4/16}]$
	$\underline{\underline{M4}} [\alpha^{3/16} + \delta^{4/16}]$	$\underline{\underline{M5}} [\alpha^{3/16} + \delta^{4/16}]$	$\underline{\underline{M6}} [\alpha^{3/16} + \delta^{4/16}]$
	$\underline{\underline{W7}} [(\hat{\delta}) \alpha_7^{3/16} + \alpha_o^{4/16}]$	$\underline{\underline{W8}} [(\hat{\alpha}_o) \delta_7^{3/16} + \delta^{4/16}]$	$\underline{\underline{W9}} [(\hat{\delta}) \alpha_7^{3/16} + \alpha_o^{4/16}]$
	$\underline{\underline{M10}} [\delta_o^{3/16} + \alpha_o^{4/16}]$	$\underline{\underline{M11}} [\delta_o^{3/16} + \alpha_o^{4/16}]$	

Μπαϊντούσκιο, Αριδαία Αλμωπίας 5/8 (2+3), Α/ΟΦ, Α-Γ, \smile			
F	$\underline{\underline{M1}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha})\delta_7^{2/8+\delta^{3/8}}}} \right]$	$\underline{\underline{M2}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8+\alpha^{3/8}}}} \right]$	$\underline{\underline{M3}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha})\delta_7^{2/8+\delta^{3/8}}}} \right]$
	$\underline{\underline{M4}} \left[\underline{\underline{\alpha^{2/8+\delta^{3/8}}}} \right]$	$\underline{\underline{M5}} \left[\underline{\underline{\alpha^{2/8+\delta^{3/8}}}} \right]$	$\underline{\underline{M6}} \left[\underline{\underline{\alpha^{2/8+\delta^{3/8}}}} \right]$
	$\underline{\underline{W7}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8+\alpha_0^{3/8}}}} \right]$	$\underline{\underline{W8}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{2/8+\delta^{3/8}}}} \right]$	$\underline{\underline{W9}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8+\alpha_0^{3/8}}}} \right]$
	$\underline{\underline{W10}} \left[\underline{\underline{\delta_0^{2/8+\alpha_0^{3/8}}}} \right]$	$\underline{\underline{W11}} \left[\underline{\underline{\delta_0^{2/8+\alpha_0^{3/8}}}} \right]$	

Σαρακίνο ή Σαρακίνα, Σαρακίνα Αλμωπίας Α/ΟΦ, Γ, 7/16 (3+4/16), \smile				
F	$\underline{\underline{M1}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}}} \right]$	$\underline{\underline{M2}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta})\alpha_7^{3/16+\alpha^{4/16}}}} \right]$	$\underline{\underline{M3}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}}} \right]$	
	$\underline{\underline{M4}} \left[\underline{\underline{\alpha^{3/16+\delta^{4/16}}}} \right]$	$\underline{\underline{M5}} \left[\underline{\underline{\alpha^{3/16+\delta^{4/16}}}} \right]$	$\underline{\underline{M6}} \left[\underline{\underline{\alpha^{3/16+\delta^{4/16}}}} \right]$	
	$\underline{\underline{W7}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta})\alpha_7^{3/16+\alpha_0^{4/16}}}} \right]$	$\underline{\underline{W8}} \left[\underline{\underline{\overset{\curvearrowright}{\lambda}(\alpha_0)\delta^{3/16+\alpha_0^{4/16}}}} \right]$		
	$\underline{\underline{W9}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}}} \right]$	$\underline{\underline{W10}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta})\alpha_7^{3/16+\alpha_0^{4/16}}}} \right]$	$\underline{\underline{W11}} \left[\underline{\underline{\overset{\curvearrowright}{\lambda}(\alpha_0)\delta^{3/16+\alpha_0^{4/16}}}} \right]$	

Μπαϊντούσκα, Μελενικίτσι Σερρών 7/16 (3+4/16), Α/ΟΦ, Α-Γ, \smile			
F	$\underline{\underline{M1}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}}} \right]$	$\underline{\underline{M2}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta})\alpha_7^{3/16+\alpha^{4/16}}}} \right]$	$\underline{\underline{M3}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}}} \right]$
	$\underline{\underline{M4}} \left[\underline{\underline{\alpha^{3/16+\delta^{4/16}}}} \right]$	$\underline{\underline{M5}} \left[\underline{\underline{(\hat{\delta})\alpha_7^{3/16+\alpha_0^{4/16}}}} \right]$	$\underline{\underline{M6}} \left[\underline{\underline{\delta_0^{3/16+\alpha_0^{4/16}}}} \right]$
	$\underline{\underline{M7}} \left[\underline{\underline{\delta_0^{3/16+\alpha_0^{4/16}}}} \right]$	$\underline{\underline{M8}} \left[\underline{\underline{\delta_0^{3/16+\alpha_0^{4/16}}}} \right]$	$\underline{\underline{M9}} \left[\underline{\underline{(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}}} \right]$
	$\underline{\underline{M11}} \left[\underline{\underline{\overset{\curvearrowright}{\lambda}(\alpha_0)\delta^{3/16-\alpha^{4/16}}}} \right]$		

Μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα, Πετρούσσα Δράμας 3/4, Α/ΟΦ, Α-Γ, \smile			
F	$\underline{\rightarrow} M1 [(\hat{\alpha})\delta_7^{1/4}-\delta^{2/4}]$	$\underline{\rightarrow} M2 [(\hat{\delta})\alpha_7^{1/4}-\alpha^{2/4}]$	$\underline{\rightarrow} M3 [(\hat{\alpha})\delta_7^{1/4}-\delta^{2/4}]$
	$\underline{\leftarrow} M4 [\alpha^{1/4}-\delta^{2/4}]$		
	$\underline{\leftarrow} M5 [(\hat{\delta}_o)\alpha_7^{1/4}-\alpha_o^{2/4}]$	$\underline{\leftarrow} M6 [\delta_o^{1/4}-\alpha_o^{2/4}]$	$\underline{\leftarrow} M7 [\delta_o^{1/4}-\alpha_o^{2/4}]$
	$\underline{\leftarrow} M8 [\delta_o^{1/4}-\alpha_o^{2/4}]$		
	$\underline{\rightarrow} M9 [(\hat{\alpha})\delta_7^{1/4}-\delta^{2/4}]$	$\underline{\leftarrow} M10 [(\hat{\delta})\alpha_7^{1/4}-\alpha_o^{2/4}]$	$\underline{\leftarrow} M11 [\delta_o^{1/4}-\alpha_o^{2/4}]$

Παϊτούσκα, Άνω Καμήλα Σερρών 7/16, Α/ΟΦ, Α-Γ, \smile				
F	$\underline{\leftarrow} W1 [\delta_o^{3/16}-\alpha_o^{4/16}]$	$\underline{\leftarrow} W2 [\delta_o^{3/16}-\alpha_o^{4/16}]$	$\underline{\leftarrow} W3 [\delta_o^{3/16}-\alpha_o^{4/16}]$	
	$\underline{\leftarrow} W4 [(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{3/16}-\delta^{4/16}]$	$\underline{\leftarrow} W5 [(\hat{\delta})\alpha_7^{3/16}-\alpha_o^{4/16}]$	$\underline{\leftarrow} W6 [\lambda(\alpha_o)\delta_5^{3/16}-\alpha_o^{4/16}]$	
	$\underline{\rightarrow} M7 [(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16}-\delta^{4/16}]$	$\underline{\rightarrow} M8 [(\hat{\delta})\alpha_7^{3/16}-\alpha^{4/16}]$	$\underline{\rightarrow} M9 [(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16}-\delta^{4/16}]$	$\underline{\rightarrow} M10 \begin{matrix} M_\mu & M_\pi \\ \alpha^{3/16}-\delta_o^{4/16} \end{matrix}$
	$\underline{\leftarrow} W11 [(\hat{\delta}_o)\alpha_7^{3/16}-\alpha_o^{4/16}]$			

Μπαϊντούσκα, Μαργαρίτα Έδεσσας 7/16, Α/ΟΦ, Α-Γ, \smile				
F	$\underline{\leftarrow} W1 [\delta_o^{3/16}-\alpha_o^{4/16}]$	$\underline{\leftarrow} W2 [\delta_o^{3/16}-\alpha_o^{4/16}]$	$\underline{\leftarrow} W3 [\delta_o^{3/16}-\alpha_o^{4/16}]$	
	$\underline{\leftarrow} W4 [(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{3/16}-\delta^{4/16}]$	$\underline{\leftarrow} W5 [(\hat{\delta})\alpha_7^{3/16}-\alpha_o^{4/16}]$	$\underline{\leftarrow} W6 [\lambda(\alpha_o)\delta^{3/16}-\alpha_o^{4/16}]$	
	$\underline{\rightarrow} M7 [(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16}-\delta^{4/16}]$	$\underline{\rightarrow} M8 [(\hat{\delta})\alpha_7^{3/16}-\alpha^{4/16}]$	$\underline{\rightarrow} M9 [(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16}-\delta^{4/16}]$	$\underline{\rightarrow} M10 [\alpha^{3/16}-\delta_o^{4/16}]$
	$\underline{\leftarrow} W11 [(\hat{\delta}_o)\alpha_7^{3/16}-\alpha_o^{4/16}]$			

Μπαϊντούσκα, Μαργαρίτα Έδεσσα 5/8, Α/ΟΦ, Α-Γ, \smile				
F	$\underline{W1} [\underline{\delta}_o^{2/8} - \underline{\alpha}_o^{3/8}]$	$\underline{W2} [\underline{\delta}_o^{2/8} - \underline{\alpha}_o^{3/8}]$	$\underline{W3} [\underline{\delta}_o^{2/8} - \underline{\alpha}_o^{3/8}]$	
	$\underline{W4} [\underline{\hat{\alpha}}_o \underline{\delta}_7^{2/8} - \underline{\delta}^{3/8}]$	$\underline{W5} [\underline{\hat{\delta}}_7 \underline{\alpha}_7^{2/8} - \underline{\alpha}_o^{3/8}]$	$\underline{W6} [\underline{\lambda}(\underline{\alpha}_o) \underline{\delta}^{2/8} - \underline{\alpha}_o^{3/8}]$	
	$\underline{M7} [\underline{\hat{\alpha}}_o \underline{\delta}_7^{2/8} - \underline{\delta}^{3/8}]$	$\underline{M8} [\underline{\hat{\delta}}_7 \underline{\alpha}_7^{2/8} - \underline{\alpha}^{3/8}]$	$\underline{M9} [\underline{\hat{\alpha}}_o \underline{\delta}_7^{2/8} - \underline{\delta}^{3/8}]$	$\underline{M10} [\underline{\alpha}^{2/8} - \underline{\delta}_o^{3/8}]$
	$\underline{W11} [\underline{\hat{\delta}}_o \underline{\alpha}_7^{2/8} - \underline{\alpha}_o^{3/8}]$			
Μπαϊντούσκα, Μοναστηριώτικη, Βόρεια Θράκη 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, Α-Γ, \smile				
F	$\underline{W1} [\underline{\hat{\alpha}}_o \underline{\delta}_7^{2/8} + \underline{\delta}^{3/8}]$	$\underline{M}_\pi \underline{M2} [\underline{\hat{\delta}}_7 \underline{\alpha}_7^{2/8} + \underline{\alpha}^{3/8}]$	$\underline{W3} [\underline{\hat{\alpha}}_o \underline{\delta}_7^{2/8} + \underline{\delta}^{3/8}]$	
	$\underline{M}_\pi \underline{M4} [\underline{\lambda}(\underline{\delta}) \underline{\delta}^{2/8} + \underline{\delta}_o^{3/8}]$	$\underline{W5} [\underline{\hat{\delta}}_o \underline{\alpha}_7^{2/8} + \underline{\alpha}_o^{3/8}]$	$\underline{M}_\pi \underline{M6} [\underline{\hat{\alpha}}_o \underline{\delta}_8^{2/8} + \underline{\delta}_o^{3/8}]$	
	$\underline{W7} [\underline{\hat{\delta}}_o \underline{\alpha}_7^{2/8} + \underline{\alpha}_o^{3/8}]$	$\underline{M}_\pi \underline{M8} [\underline{\lambda}(\underline{\alpha}) \underline{\delta}^{2/8} + \underline{\alpha}_o^{3/8}]$		
$\underline{W9} [\underline{\hat{\alpha}}_o \underline{\delta}_7^{2/8} + \underline{\delta}^{3/8}]$	$\underline{W10} [\underline{\hat{\delta}}_7 \underline{\alpha}_7^{2/8} + \underline{\alpha}_o^{3/8}]$	$\underline{M}_\pi \underline{M11} [\underline{\lambda}(\underline{\alpha}) \underline{\delta}^{2/8} + \underline{\alpha}_o^{3/8}]$		
Μπαϊντούσκα, Μοναστηριώτικη, Βόρεια Θράκη 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, Α-Γ, \smile				
F	$\underline{W1} [\underline{\hat{\alpha}}_o \underline{\delta}_7^{2/8} + \underline{\delta}^{3/8}]$	$\underline{M}_\pi \underline{M2} [\underline{\alpha}^{2/8} + \underline{\delta}^{3/8}]$	$\underline{W3} [\underline{\alpha}^{2/8} + \underline{\delta}^{3/8}]$	
	$\underline{M}_\pi \underline{M4} [\underline{\alpha}^{2/8} + \underline{\delta}^{3/8}]$	$\underline{W5} [\underline{\hat{\delta}}_o \underline{\alpha}_7^{2/8} + \underline{\alpha}_o^{3/8}]$	$\underline{M}_\pi \underline{M6} [\underline{\delta}_o^{2/8} + \underline{\alpha}_o^{3/8}]$	
	$\underline{M}_\mu \underline{M7} [\underline{\delta}_o^{2/8} + \underline{\alpha}_o^{3/8}]$	$\underline{M}_\pi \underline{M8} [\underline{\delta}_o^{2/8} + \underline{\alpha}_o^{3/8}]$		
$\underline{W9} [\underline{\hat{\alpha}}_o \underline{\delta}_7^{2/8} + \underline{\delta}^{3/8}]$	$\underline{W10} [\underline{\hat{\delta}}_7 \underline{\alpha}_7^{2/8} + \underline{\alpha}_o^{3/8}]$	$\underline{M}_\pi \underline{M11} [\underline{\lambda}(\underline{\alpha}) \underline{\delta}^{2/8} + \underline{\alpha}_o^{3/8}]$		

Μπαϊντούσκα, Μπογιαλίκι Βόρειας Θράκης (Βαφειοχώρι Κυλικής) 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, Α-Γ, \curvearrowright			
F	$\underline{\rightarrow} M1 [(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{2/8+\delta^{3/8}}]$	$\underline{\rightarrow} M2 [\hat{\alpha}^{2/8+\delta^{3/8}}]$	$\underline{\rightarrow} M3 [\hat{\alpha}^{2/8+\delta^{3/8}}]$
	$\underline{\leftarrow} M5 [(\hat{\delta}_o)\alpha_7^{2/8+\alpha_o^{3/8}}]$	$\underline{\leftarrow} M6 [(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{2/8+\delta_o^{3/8}}]$	$\underline{\leftarrow} M8 [\hat{\delta}_o^{2/8+\alpha_o^{3/8}}]$
	$\underline{\rightarrow} W9 [(\hat{\alpha}_o)\delta_8^{2/8+\delta^{3/8}}]$	$\underline{\rightarrow} W10 [(\hat{\delta})\alpha_8^{2/8+\alpha^{3/8}}]$	$\underline{\rightarrow} W11 [\delta^{2/8+\alpha^{3/8}}]$

Μπαϊντούσκα, Μπογιαλίκι Βόρειας Θράκης (Βαφειοχώρι Κυλικής) 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, Α-Γ, \curvearrowright			
F	$\underline{\rightarrow} M1 [(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{2/8+\delta^{3/8}}]$	$\underline{\rightarrow} M2 [\hat{\alpha}^{2/8+\delta^{3/8}}]$	$\underline{\rightarrow} M3 [\hat{\alpha}^{2/8+\delta^{3/8}}]$
	$\underline{\leftarrow} M5 [(\hat{\delta}_o)\alpha_7^{2/8+\alpha_o^{3/8}}]$	$\underline{\leftarrow} M6 [\hat{\delta}_o^{2/8+\alpha_o^{3/8}}]$	$\underline{\leftarrow} M8 [\hat{\delta}_o^{2/8+\alpha_o^{3/8}}]$
	$\underline{\rightarrow} W9 [(\hat{\alpha}_o)\delta_8^{2/8+\delta^{3/8}}]$	$\underline{\rightarrow} W10 [(\hat{\delta})\alpha_8^{2/8+\alpha^{3/8}}]$	$\underline{\rightarrow} W11 [\delta^{2/8+\alpha^{3/8}}]$

Δωδεκάμετρες χορευτικές φόρμες

Μπαϊντούσκα, Σκοτούσσα Σερρών (με βάση τις μορφολογικές κατηγορίες) 7/16 (3+4/16), Α/ΟΦ, Α-Γ, \curvearrowright			
F	$\underline{\rightarrow} W1 [(\hat{\alpha})\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}]$	$\underline{\rightarrow} W2 [(\hat{\delta})\alpha_7^{3/16+\alpha^{4/16}}]$	$\underline{\rightarrow} W4 [\hat{\alpha}(\delta)^{3/16+\delta_o^{4/16}}]$
	$\underline{\leftarrow} W5 [(\hat{\delta}_o)\alpha_7^{3/16+\alpha_o^{4/16}}]$	$\underline{\leftarrow} W6 [\hat{\delta}_o^{3/16+\alpha_o^{4/16}}]$	$\underline{\leftarrow} W8 [\hat{\delta}_o^{3/16+\alpha_o^{4/16}}]$
	$\underline{\rightarrow} W9 [(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{3/16+\delta^{4/16}}]$	$\underline{\rightarrow} W10 [\hat{\alpha}(\delta)^{3/16+\delta_o^{4/16}}]$	$\underline{\leftarrow} W11 [(\hat{\delta}_o)\alpha_7^{3/16+\alpha_o^{4/16}}]$

Μπαϊντούσκα, Σκοτούσσα Σερρών (όπως αποδίδεται από τους ντόπιους) 7/16 (3+4/16), Α/ΟΦ, Α-Γ, \smile			
F	$\underline{W1} [\delta_0^{3/16} + \alpha_0^{4/16}]$	$\underline{W2} [\delta_0^{3/16} + \alpha_0^{4/16}]$	$\underline{W3} [\delta_0^{3/16} + \alpha_0^{4/16}]$
	$\underline{W4} [(\hat{\alpha}_0) \delta_7^{3/16} + \delta^{4/16}]$	$\underline{W5} [(\hat{\alpha}) \delta_7^{3/16} + \delta^{4/16}]$	$\underline{W6} [(\hat{\delta}_0) \alpha_7^{3/16} + \alpha_0^{4/16}]$
	$\underline{W7} [(\hat{\alpha}_0) \delta_7^{3/16} + \alpha_0^{4/16}]$	$\underline{W8} [(\hat{\alpha}) \delta_7^{3/16} + \delta^{4/16}]$	$\underline{W9} [(\hat{\delta}) \alpha_7^{3/16} + \alpha_0^{4/16}]$
$\underline{W10} [(\hat{\alpha}_0) \delta_7^{3/16} + \delta^{4/16}]$	$\underline{W11} [(\hat{\alpha}) \delta_7^{3/16} + \delta^{4/16}]$	$\underline{W12} [(\hat{\delta}_0) \alpha_7^{3/16} + \alpha_0^{4/16}]$	$\underline{W13} [(\hat{\alpha}) \delta_7^{3/16} + \delta^{4/16}]$

Δεκατριάμετρες χορευτικές φόρμες

Μπαϊντούσκα, περιοχή Μεσήμβριας Βόρειας Θράκης 5/8 (2+3/8), Α/ΟΦ, Α-Γ, \smile			
F	$\underline{W1} [\delta_0^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]$	$\underline{W2} [\delta_0^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]$	$\underline{W3} [\delta_0^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]$
	$\underline{W4} [(\hat{\alpha}_0) \delta_7^{2/8} + \delta^{3/8}]$	$\underline{W5} [(\hat{\delta}) \alpha_7^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]$	$\underline{W6} [(\hat{\alpha}) \delta^{1/4} + \alpha_0^{2/4}]$
	$\underline{W7} [(\hat{\alpha}_0) \delta_7^{2/8} + \delta^{3/8}]$	$\underline{W8} [(\hat{\delta}) \alpha_7^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]$	$\underline{W9} [(\hat{\alpha}) \delta^{1/4} + \alpha_0^{2/4}]$
	$\underline{W10} [(\hat{\alpha}_0) \delta_7^{2/8} + \delta^{3/8}]$	$\underline{W11} [(\hat{\delta}) \alpha_7^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]$	$\underline{W12} [(\hat{\alpha}) \delta_7^{2/8} + \delta^{3/8}]$
$\underline{W13} [(\hat{\delta}) \alpha_8^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]$			

Δεκαπεντάμετρες χορευτικές φόρμες

Μπαϊντούσκα, Λουτράκι Αλμωπίας Α/ΟΦ, Γ, 7/16 (3+4/16), \smile			
F	$\underline{M1} [(\hat{\alpha}) \delta_7^{3/16} + \delta^{4/16}]$	$\underline{M2} [(\hat{\delta}) \alpha_7^{3/16} + \alpha_0^{4/16}]$	$\underline{M3} [(\hat{\alpha}) \delta_7^{3/16} + \delta^{4/16}]$
	$\underline{M4} [\alpha^{3/16} + \delta^{4/16}]$	$\underline{M5} [\alpha^{3/16} + \delta^{4/16}]$	$\underline{M6} [\alpha^{3/16} + \delta^{4/16}]$
	$\underline{M7} [(\hat{\delta}) \alpha_7^{3/16} + \alpha_0^{4/16}]$	$\underline{M8} [(\hat{\alpha}_0) \delta_7^{3/16} + \delta^{4/16}]$	$\underline{M9} [(\hat{\delta}) \alpha_7^{3/16} + \alpha_0^{4/16}]$
	$\underline{M10} [\delta_0^{3/16} + \alpha_0^{4/16}]$	$\underline{M11} [\delta_0^{3/16} + \alpha_0^{4/16}]$	$\underline{M12} [\delta_0^{3/16} + \alpha_0^{4/16}]$
	$\underline{M13} [(\hat{\alpha}_0) \delta_7^{3/16} + \delta^{4/16}]$	$\underline{M14} [(\hat{\delta}) \alpha_7^{3/16} + \alpha_0^{4/16}]$	$\underline{M15} [(\hat{\alpha}_0) \delta_7^{3/16} + \alpha_0^{4/16}]$

4.3.2. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή της παρατακτικής σύνδεσης»

Μίξη καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία» και τύπων του «στα τρία» ή Μίξη τύπων του «στα τρία»	
Δεκάμετρη χορευτική φόρμα	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Μπαϊντούσκα, Φλάμπουρο Σερρών</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 10μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη δύο διευρυμένων και μεταπλασμένων αντίστροφων τύπων του χορού «στα τρία»: <p>α. $\{(W1+W2+W3) + (W4+W5)\}$, όπου τα $(W1+W2+W3)$ είναι ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης $(\alpha+\delta)$ και τα $(W4+W5)$ καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία» και</p> <p>β. $\{(W6) + (W7+W8+W9+W10)\}$, όπου το $(W6)$ είναι ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης $(\alpha+\delta)$ και τα $(W7+W8+W9+W10)$ αντιθετικά καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία».</p>
Εντεκάμετρη χορευτική φόρμα	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Μπαϊντούσκινο, Πρόμαχοι Αριδαίας</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 11μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη δύο αντιθετικών μεταπλασμένων καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία» $(M1+M2)$, ενός διευρυμένου και μεταπλασμένου πεντάμετρου τύπου «στα τρία» με τριπλή επανάληψη της μεταπλασμένης εναλλαγής $(\delta+\alpha)$ $(M3+M4+M5+W6+W7)$ και ενός διευρυμένου και μεταπλασμένου τετράμετρου αντίστροφου τύπου του χορού «στα τρία» με διπλή επανάληψη της εναλλαγής $(\alpha+\delta)$ $(W8+M9+M10+M11)$. <p>Ή</p> <p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 11μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη ενός διευρυμένου και μεταπλασμένου τετράμετρου τύπου «στα τρία» με διπλή επανάληψη της εναλλαγής $(\delta+\alpha)$ $(M1+M2)+ (M3+M4)$, ενός μεταπλασμένου τρίμετρου τύπου «στα τρία» $(M5+W6+W7)$ και ενός διευρυμένου και μεταπλασμένου τετράμετρου αντίστροφου τύπου του χορού «στα τρία» με διπλή επανάληψη της εναλλαγής $(\alpha+\delta)$ $(W8+M9+M10+M11)$.</p>
Δωδεκάμετρη χορευτική φόρμα	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Μπαϊντούσκα ή Παϊτούσκα, Βαμβακόφυτο Σερρών</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 12μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη δύο αντιθετικών μεταπλασμένων καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία»

	(M1+M2), ενός μεταπλασμένου τρίμετρου τύπου «στα τρία» (M3+M4+M5), ενός διευρυμένου και μεταπλασμένου τετράμετρου αντίστροφου τύπου «στα τρία» με διπλή επανάληψη της εναλλαγής (α+δ) (M6+W7+W8+W9) και ενός μεταπλασμένου αντίστροφου τρίμετρου τύπου «στα τρία» (W10+W11+W12).
--	--

Μίξη μεταπλασμένων κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μεταπλασμένων κινητικών μοτίβων εναλλαγής των δεικτών στήριξης.

Εξάμετρη χορευτική φόρμα

Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Μισή μπαϊντούσκα, Ηράκλεια Σερρών</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή δμετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων: - (W1+W2): Δύο αντιθετικά κινητικά μοτίβα παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο. - (W3+W4+W5+W6): Συνδυασμός δύο αντιθετικών δίμετρων σχημάτων που προκύπτει από τη μίξη ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ενός Κ.Μ. εναλλαγής των δεικτών στήριξης.
<i>Ροδούλα κόρη, παϊτούσκα, Ξηροπόταμος Δράμας (β' τύπος)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή δμετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων: - (M1+M2): Δύο αντιθετικά κινητικά μοτίβα παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο. - (M3+M4+M5+M6): Συνδυασμός δύο αντιθετικών δίμετρων σχημάτων που προκύπτει από τη μίξη ενός ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ενός Κ.Μ. εναλλαγής των δεικτών στήριξης.

Οκτάμετρη χορευτική φόρμα

Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Μπαϊντούσκινο, Καρυδιά Έδεσσας</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή δμετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων: - (W1+W2+W3+W4): Συνδυασμός ενός μεταπλασμένου ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης (δ+α) και τριών μεταπλασμένων ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους

	<p>στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο</p> <ul style="list-style-type: none"> - (W5+W6+W7+W8): Συνδυασμός ενός μεταπλασμένου ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης (α+δ), ενός μεταπλασμένου ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και δύο μεταπλασμένων ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης (δ+α).
<i>Μπαϊντούσκινο, Όρμα Αριδαίας</i>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 8μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - (W1+W2+W3): Συνδυασμός τριών μεταπλασμένων ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο. - (W4+W5+W6): Τριπλή επανάληψη ενός μεταπλασμένου ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης (α+δ). - (W7+W8): Συνδυασμός ενός μεταπλασμένου ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και δύο μεταπλασμένων ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης (δ+α).
<i>Παιτούσκα Δρανόβου («Κάτω στο ρόδο στο ροϊδονήσι», 3σημο), Μοναστηράκι Δράμας</i>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 8μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - (M1+M2+M3+M4): Συνδυασμός τριών μεταπλασμένων ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ενός μεταπλασμένου ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης. - (M5+M6+M7+M8): Συνδυασμός τριών μεταπλασμένων ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ενός μεταπλασμένου ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης.
<i>Παιτούσκα («Ροδούλα κόρη έμορφη», 3σημο), Ξηροπόταμος Δράμας</i>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 8μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - (M1+M2+M3+M4): Συνδυασμός τριών μεταπλασμένων ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ενός μεταπλασμένου ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης.

	<p>- (M5+M6+M7+M8): Συνδυασμός τριών μεταπλασμένων ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ενός μεταπλασμένου ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης.</p>
<p><i>Παιτούσκα («Κάτω στο ρόδο στο ροϊδονήσι», 7σημο), Βόλακας Δράμας</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 8μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <p>- (M1+M2+M3+M4): Συνδυασμός τριών μεταπλασμένων ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ενός μεταπλασμένου ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης.</p> <p>- (M5+M6+M7+M8): Συνδυασμός τριών μεταπλασμένων ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ενός μεταπλασμένου ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης.</p>
<p>Δεκάμετρη χορευτική φόρμα</p>	
<p>Όνομα χορού</p>	<p>Χαρακτηρισμός φόρμας</p>
<p><i>Μπαϊντούσκα, Φλάμπουρο Σερρών (5σημο)</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 10μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <p>- (W1+W2+W3): Τριπλή επανάληψη της μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης (δ+α).</p> <p>- (W4+W5+W6): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης.</p> <p>- [(W7+W8)+(W9+W10)]: Μίξη δύο συνδυασμών (τεσσάρων ΚΜ, δύο μεταπλασμένα αντιθετικά ΚΜ ανά συνδυασμό) παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο.</p>
<p><i>Μπαϊντούσκα, Ορεινή & Ξηρότοπος Σερρών (3σημο)</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 10μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <p>- (W1+W2+W3): Τριπλή επανάληψη της μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης (δ+α).</p> <p>- (W4+W5+W6): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με</p>

	<p>ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης.</p> <p>- [(W7+W8)+(W9+W10)]: Μίξη δύο συνδυασμών (τεσσάρων ΚΜ, δύο μεταπλασμένα αντιθετικά ανά συνδυασμό) παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο.</p> <p>Λαβή: W</p>
<p><i>Μπαϊντούσκα, Καβακλί Βόρειας Θράκης (5σημο)</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 10μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <p>- (M1+M2+M3): Τριπλή επανάληψη της μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης με αιωρήσεις χεριών.</p> <p>- (W4+W5+M6): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης.</p> <p>- [(W7+W8)+(W9+WM10)]: Μίξη δύο συνδυασμών (τεσσάρων μεταπλασμένων ΚΜ, δύο αντιθετικά ΚΜ ανά συνδυασμό) παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο.</p>
<p><i>Μπαϊντούσκα, Μεσήμβρια Βόρειας Θράκης (Μαυροθαλασσίτικο, 5σημο)</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 10μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <p>- (M1+M2+M3): Τριπλή επανάληψη της μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης.</p> <p>- (W4+W5+M6): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης.</p> <p>- [(W7+W8)+(W9+WM10)]: Μίξη δύο συνδυασμών (τεσσάρων μεταπλασμένων ΚΜ, δύο αντιθετικά ΚΜ ανά συνδυασμό) παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο.</p>
<p><i>Μπαϊντούσκα, Μπογιαλίκι Βόρειας</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 10μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p>

<p><i>Θράκης (Ξυλαγανή, Προσκυνητές Ροδόπη, 5σημο)</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - (M1+M2+M3): Τριπλή επανάληψη της μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης. - (W4+W5+M6): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης. - [(W7+W8)+(W9+WM10)]: Μίξη δύο συνδυασμών (τεσσάρων μεταπλασμένων ΚΜ, δύο αντιθετικά ΚΜ ανά συνδυασμό) παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο.
<p><i>Μπαϊντούσκα, Ασβεστάδες & γενικά Μάρηδες Έβρου (5σημο)</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 10μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - [(M1+M2)+(M3+M4)]: Μίξη δύο συνδυασμών (τεσσάρων μεταπλασμένων ΚΜ, δύο αντιθετικά ΚΜ ανά συνδυασμό) παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο των δεικτών στήριξης. - (M5+M6+M7): Τριπλή επανάληψη της μεταπλασμένης εναλλαγής των δεκτών στήριξης. - (W8+W9+M10): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης.
<p><i>Μπαϊντούσκα, Νέα Βύσσα Έβρου (5σημο)</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 10μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - [(W1+W2)+(W3+W4)]: Μίξη δύο συνδυασμών (τεσσάρων μεταπλασμένων ΚΜ, δύο αντιθετικά ΚΜ ανά συνδυασμό) παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτό-χρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο των δεικτών στήριξης. - (W5+W6+W7): Τριπλή μεταπλασμένη επανάληψη της εναλλαγής των δεκτών στήριξης. - (W8+W9+M10): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης.

<p><i>Μπαϊντούσκα, Μεταξάδες Έβρου (5σημο)</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 10μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - [(W1+W2)+(W3+W4)]: Μίξη δύο συνδυασμών (τεσσάρων μεταπλασμένων ΚΜ, δύο αντιθετικά ΚΜ ανά συνδυασμό) παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο των δεικτών στήριξης. - (W5+W6+W7): Τριπλή μεταπλασμένη επανάληψη της εναλλαγής των δεκτών στήριξης. - (W8+W9+M10): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης.
<p><i>Μπαϊντούσκα, Πεντάλοφος Πετρωτών (5σημο)</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 10μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - [(M1+M2)+(M3+M4)]: Μίξη δύο συνδυασμών (τεσσάρων μεταπλασμένων ΚΜ, δύο αντιθετικά ΚΜ ανά συνδυασμό) παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτό-χρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο των δεικτών στήριξης. - (M5+M6+M7): Τριπλή μεταπλασμένη επανάληψη της εναλλαγής των δεκτών στήριξης. - (W8+W9+M10): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης.
<p><i>Μπαϊντούσκα, Ψειμώνιο Έβρου (Αρβανίτες, 5σημο)</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 10μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - [(M1+M2)+(M3+M4)]: Μίξη δύο συνδυασμών (τεσσάρων μεταπλασμένων ΚΜ, δύο αντιθετικά ΚΜ ανά συνδυασμό) παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο των δεικτών στήριξης. - (M5+M6+M7): Τριπλή μεταπλασμένη επανάληψη της εναλλαγής των δεκτών στήριξης. - (W8+W9+M10): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο

	<p>δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης.</p>
<p><i>Μπαϊντούσκα, Χρυσοχώραφα Σερρών (Γκαγκαβούζηδες, 5σημο)</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 10μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - [(W1+W2)+(W3+W4)]: Μίξη δύο συνδυασμών (τεσσάρων μεταπλασμένων ΚΜ, δύο αντιθετικά ΚΜ ανά συνδυασμό) παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο των δεικτών στήριξης. - (M5+M6+M7): Τριπλή μεταπλασμένη επανάληψη της εναλλαγής των δεκτών στήριξης. - (W8+W9+M10): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης.
<p><i>Μπουνάρτζια, μπαϊντούσκα, Οινόη Έβρου (Γκαγκαβούζηδες, 5σημο)</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 10μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - [(M1+M2)+(M3+M4)]: Μίξη δύο συνδυασμών (τεσσάρων μεταπλασμένων ΚΜ, δύο αντιθετικά ΚΜ ανά συνδυασμό) παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο των δεικτών στήριξης. - (M5+M6+M7): Τριπλή μεταπλασμένη επανάληψη της εναλλαγής των δεκτών στήριξης. - (M8+M9+M10): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης. <p>Σημείωση: στην τραγουδιστική «μπουνάρτζια», στο τελευταίο ΚΜ έχουμε κλείσιμο του δεξιού σκέλους δίπλα στο αριστερό όπου και παραμένει και στο δεύτερο χρόνο του ρυθμικού μοτίβου.</p>
<p><i>Μπαϊντούσκα, Πύργοι Δράμας (3σημο)</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 10μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - (M1+M2+M3): Τριπλή μεταπλασμένη επανάληψη της εναλλαγής των δεκτών στήριξης. - (M4+M4+M6): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο

	<p>δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης.</p> <ul style="list-style-type: none"> - [(M7+M8)+(M9+M10)]: Μίξη δύο συνδυασμών (τεσσάρων μεταπλασμένων ΚΜ, δύο αντιθετικά ΚΜ ανά συνδυασμό) παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο των δεικτών στήριξης.
Εντεκάμετρες χορευτικές φόρμες	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Μπαϊντούσκινο, Πρόμαχοι Αλμωπίας 3σημο, 5σημο & 7σημο</i>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 11μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - (M1+M2+M3): Τρία μεταπλασμένα ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο. - (M4+M5+M6): Τρία μεταπλασμένα ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης. - (W7+W8+W9): Τρία μεταπλασμένα ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο. - (W10+W11): Δύο μεταπλασμένα ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης.
<i>Σαρακήνα, Σαρακήνα Αλμωπίας</i>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 11μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - (M1+M2+M3): Τρία μεταπλασμένα ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο. - (M4+M5+M6): Τρία μεταπλασμένα ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης. - (W7+W8): Ένα μεταπλασμένο ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ένα μεταπλασμένο ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης. - (W9+W10+W11): Δύο μεταπλασμένα ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ένα μεταπλασμένο ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης.
<i>Μπαϊντούσκα, Μελενικίτσι Σερρών</i>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 11μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - (M1+M2+M3+M4): Συνδυασμός τριών μεταπλασμένων ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με

	<p>ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ενός μεταπλασμένου ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης.</p> <ul style="list-style-type: none"> - (M5+M6+M7+M8): Συνδυασμός ενός μεταπλασμένου ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και τριών μεταπλασμένων ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης. - (M9+M10+M11): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης.
<p><i>Μπαϊντούσκα ή Παιτούσκα, Πετρούσα Δράμας</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 11μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - (M1+M2+M3+M4): Συνδυασμός τριών μεταπλασμένων ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ενός μεταπλασμένου ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης. - (M5+M6+M7+M8): Συνδυασμός ενός μεταπλασμένου ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και τριών μεταπλασμένων ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης. - (M9+M10+M11): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης.
<p><i>Παιτούσκα, Άνω Καμήλα Σερρών</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 11μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - (W1+W2+W3): Επανάληψη τριών μεταπλασμένων Κ.Μ. εναλλαγής των δεικτών στήριξης (δ+α). - (W4+W5+W6): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο

	<p>δεύτερο χρόνο και ενός ΚΜ μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης ($\delta+\alpha$).</p> <ul style="list-style-type: none"> - (M7+M8+M9+M10+W11): Συνδυασμός τριών μεταπλασμένων Κ.Μ. παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ενός μεταπλασμένου Κ.Μ. εναλλαγής των δεικτών στήριξης (M10: $\alpha+\delta$) και ενός μεταπλασμένου Κ.Μ. παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W11).
<p><i>Μπαϊντούσκα, Μαργαρίτα Έδεσσας (5σημο)</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 11μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - (W1+W2+W3): Επανάληψη τριών μεταπλασμένων Κ.Μ. εναλλαγής των δεικτών στήριξης ($\delta+\alpha$). - (W4+W5+W6): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ενός ΚΜ μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης ($\delta+\alpha$). - (M7+M8+M9+M10+W11): Συνδυασμός τριών μεταπλασμένων Κ.Μ. παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο, ενός μεταπλασμένου Κ.Μ. εναλλαγής των δεικτών στήριξης (M10: $\alpha+\delta$) και ενός μεταπλασμένου Κ.Μ. παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο (W11).
<p><i>Μπαϊντούσκα Μοναστηριώτικη, Μοναστήρι Βόρειας Θράκης (5σημο)</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 11μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - (W1+W ή M2+W3+M4): Συνδυασμός τριών μεταπλασμένων ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ενός μεταπλασμένου ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης ή συνδυασμός ενός μεταπλασμένου ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και τριών μεταπλασμένων ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης.

	<p>- (W5+M6+W7+M8): Συνδυασμός τριών μεταπλασμένων ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ενός μεταπλασμένου ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης ή συνδυασμός ενός μεταπλασμένου ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και τριών μεταπλασμένων ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης.</p> <p>- (W9+W10+M11): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης.</p>
<p><i>Μπαϊντούσκα Μογιαλικιώτικη, Μπογιαλίκι Βόρειας Θράκης (5σημο)</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 11μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <p>- (W1+M2+W3+M4): Συνδυασμός ενός μεταπλασμένου ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και τριών μεταπλασμένων Κ.Μ. εναλλαγής των δεικτών στήριξης.</p> <p>- (W5+M6+W7+M8): Συνδυασμός τριών μεταπλασμένων ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ενός μεταπλασμένου ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης ή συνδυασμός ενός μεταπλασμένου ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και τριών μεταπλασμένων ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης.</p> <p>- (W9+W10+W11): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης.</p>
<p>Δωδεκάμετρες χορευτικές φόρμες</p>	
<p>Όνομα χορού</p>	<p>Χαρακτηρισμός φόρμας</p>
<p><i>Μπαϊντούσκα, Σκοτούσσα Σερρών</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 12μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p>

	<ul style="list-style-type: none"> - (W1+W2+W3+W4): Συνδυασμός τριών μεταπλασμένων ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ενός ΚΜ μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης. - (W5+W6+W7+W8): Συνδυασμός ενός μεταπλασμένου ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και τριών μεταπλασμένων ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης. - (W9+W10+W11+W12): Συνδυασμός δύο αντιθετικών σχημάτων που προκύπτει από τη μίξη ενός μεταπλασμένου ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ενός μεταπλασμένου ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης.
Δεκατριάμετρες χορευτικές φόρμες	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Μπαϊντούσκα μαυροθαλασσίτικη, Βόρεια Θράκη (5σημο)</i>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 13μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - (W1+W2+W3): Τριπλή επανάληψη της μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης. - (W4+W5+W6): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης. - (W7+W8+W9): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών Κ.Μ. παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης. - [(W10+W11)+(W12+W13)]: Μίξη δύο συνδυασμών (τεσσάρων μεταπλασμένων ΚΜ, δύο αντιθετικά ΚΜ ανά συνδυασμό) παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο.
Δεκαπεντάμετρες χορευτικές φόρμες	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας

<p><i>Μπαϊντούσκα, Λουτράκι Αλμοπίας</i></p>	<p>Ομοιογενής αλυσιδωτή 15μετρη χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη των μοτίβων:</p> <ul style="list-style-type: none"> - (M1+M2+M3): Τρία μεταπλασμένα ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο. - (M4+M5+M6): Τρία μεταπλασμένα ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης. - (W7+W8+W9): Τρία Μεταπλασμένα ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο. - (W10+W11+W12): Τρία μεταπλασμένα ΚΜ εναλλαγής των δεικτών στήριξης. - (W13+W14+W15): Συνδυασμός δύο μεταπλασμένων αντιθετικών ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και μιας μεταπλασμένης εναλλαγής των δεικτών στήριξης.
--	---

4.3.3. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή του κλειστού ή προγραμματισμένου αυτοσχεδιασμού»

<p>Φόρμες κλειστού ή προγραμματισμένου αυτοσχεδιασμού</p>	
<p>Τρίμετρη χορευτική φόρμα</p>	
<p>Όνομα χορού</p>	<p>Χαρακτηρισμός φόρμας</p>
<p><i>Αντικριστή μπαϊντούσκα, Ορεινή & Ξηρότοπος Σερρών</i></p>	<p>Αντικριστή χορευτική φόρμα κλειστού ή προγραμματισμένου αυτοσχεδιασμού με 3μετρη ή/και 5μετρη χορευτική φράση:</p> <p>3μετρη: (Ψ1+Ψ2): Δύο αντιθετικά ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο. (Ψ3): Ένα ΚΜ μεταπλασμένης εναλλαγής.</p> <p>5μετρη: (Ψ1+Ψ2)+(Ψ3+Ψ4): Τέσσερα αντιθετικά ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο. (Ψ5): Ένα ΚΜ μεταπλασμένης εναλλαγής.</p>
<p>Τετράμετρη χορευτική φόρμα</p>	
<p>Όνομα χορού</p>	<p>Χαρακτηρισμός φόρμας</p>
<p><i>Αντικριστή μπαϊντούσκα, Μοναστηράκι Δράμας</i></p>	<p>Αντικριστή χορευτική φόρμα κλειστού ή προγραμματισμένου αυτοσχεδιασμού με 4μετρη χορευτική φράση, δηλαδή:</p>

	(Ψ1+Ψ2) vs (Ψ3+Ψ4): Δύο αντιθετικοί και συμμετρικοί συνδυασμοί. όπου ο καθένας αποτελείται από ένα ΚΜ παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο και ένα ΚΜ μεταπλασμένης εναλλαγής.
--	---

4.4. Χοροί της Κρήτης

4.4.1. Κινητότυποι της Κρήτης

- Επανάληψη του (δ+α)

	Λαζότης ή Λαζώτης ή Λαζαίος ή Λαζέικος Κρήτης 2/4, A/OΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\overrightarrow{W1} [\delta^{1/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\overrightarrow{W2} [\delta^{1/4} + \overrightarrow{(\delta)}^{1/4}]$	$\overleftarrow{W3} [\delta_0^{1/4} + \alpha_0^{1/4}]$	$\overleftarrow{W4} [\overleftarrow{(\alpha_0)} \delta^{1/8} - \alpha_0^{1/4}]$

- Συνδυασμός: $[\alpha + \{(\alpha)\delta; -\delta\}]$ & $(\alpha + \delta)$ ή $[\delta + \{(\delta)\alpha; -\alpha\}]$ & $(\delta + \alpha)$

	Εθιανός πηδηχτός, Εθιά Αστερουσίον Μεσσαράς Ηρακλείου 2/4, A/OΦ, ΑΓ, \curvearrowright		
F1	$\overleftarrow{W1} [\underbrace{\alpha_0 / (\alpha_0)}_{\uparrow} \delta_7^{1/4} + \{(\hat{\alpha}_0) \delta_7^{1/8} - \delta_0^{1/8}\}]$	$\overleftarrow{W2} [\alpha^{1/4} + \delta^{1/4}]$	$\overleftarrow{W3} [\alpha^{1/4} + \delta^{1/4}]$
F2	$\overrightarrow{W1} [\underbrace{\delta / (\delta)}_{\uparrow} \alpha_7^{1/4} + \{(\hat{\delta}) \alpha_7^{1/8} - \alpha^{1/8}\}]$	$\overleftarrow{W2} [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}]$	$\overleftarrow{W3} [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}]$

	Εθιανός πηδηχτός, Εθιά Αστερουσίον Μεσσαράς Ηρακλείου 2/4, A/OΦ, ΑΓ, \curvearrowright		
F1	$\overleftarrow{W1} [\underbrace{\alpha_0 / (\alpha_0)}_{\uparrow} \delta_7^{1/4} + \{(\hat{\alpha}_0) \delta_7^{1/8} - \delta_0^{1/8}\}]$	$\overleftarrow{W2} [\alpha^{1/4} + \delta^{1/4}]$	$\overleftarrow{W3} [\alpha^{1/4} + \delta^{1/4}]$
F2	$\overrightarrow{W1} [\underbrace{\delta / (\delta)}_{\uparrow} \alpha_7^{1/4} + \{(\hat{\delta}) \alpha_7^{1/8} - \alpha^{1/8}\}]$	$\overleftarrow{W2} [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}]$	$\overleftarrow{W3} [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}]$
F3	$\overleftarrow{W1} [\underbrace{\alpha_0 / (\alpha_0)}_{\uparrow} \delta_7^{1/4} + \{(\hat{\alpha}_0) \delta_7^{1/8} - \delta_0^{1/8}\}]$	$\overleftarrow{W2} [\alpha^{1/4} + (\hat{\alpha}) \delta_8^{1/4}]$	$\overleftarrow{W3} [\delta^{1/4} + (\hat{\delta}) \alpha_7^{1/4}]$
F4	$\overrightarrow{W1} [\underbrace{\delta / (\delta)}_{\uparrow} \alpha_7^{1/4} + \{(\hat{\delta}) \alpha_7^{1/8} - \alpha^{1/8}\}]$	$\overleftarrow{W2} [\delta^{1/4} + (\hat{\delta}) \alpha_8^{1/4}]$	$\overleftarrow{W3} [\alpha_0^{1/4} + (\hat{\alpha}_0) \delta_7^{1/4}]$

▪ Επανάληψη εναλλαγής (δ+α)

	Αγκαλιαστός, Κρούστας Αν. Κρήτης 6/8 (3+3/8), ΑΒΓ/Μ.εν.ΑΦ, ΑΓ,	
F1	$\underline{\text{M}}\underline{\Gamma}1$ [$\delta^{3/8} + \vec{\alpha}^{3/8}$]	
F2	$\underline{\Gamma}1$ [$\delta^{3/8} + \vec{\alpha}^{3/8}$]	
F3	$\underline{\Gamma}\underline{\text{M}}1$ [$\delta^{3/8} + \vec{\alpha}^{3/8}$]	

	Αγκαλιαστός, Κρούστας Αν. Κρήτης 7/8 (3+4/8), ΑΒΓ/Μ.εν.ΑΦ, ΑΓ,	
F1	$\underline{\text{M}}\underline{\Gamma}1$ [$\delta^{3/8} + \vec{\alpha}^{4/8}$]	
F2	$\underline{\Gamma}1$ [$\delta^{3/8} + \vec{\alpha}^{4/8}$]	
F3	$\underline{\Gamma}\underline{\text{M}}1$ [$\delta^{3/8} + \vec{\alpha}^{4/8}$]	

▪ Επανάληψη του [$\{\delta+(\delta)\alpha;\} + \{\alpha+(\alpha)\delta;\}$]

	Σιγανός ή κοντυλιές Κρήτης (περιοχή Ρεθύμνης) 2/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, T = αγκαλιαστά από τους ώμους (πολύ κοντά)			
F	$\nearrow \underline{\text{W}}1$ [$\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_{2,7}^{1/4}$]	$\uparrow \underline{\text{W}}2$ [$\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_{2,7}^{1/4}$]	$\searrow \underline{\text{W}}3$ [$\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_{2,7}^{1/4}$]	$\downarrow \underline{\text{W}}4$ [$\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_{2,7}^{1/4}$]
F	$\nearrow \underline{\Sigma}1$ [$\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_{2,4,7}^{1/4}$]	$\uparrow \underline{\Sigma}2$ [$\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_{2,4,7}^{1/4}$]	$\searrow \underline{\Sigma}3$ [$\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_{2,4,7}^{1/4}$]	$\downarrow \underline{\Sigma}4$ [$\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_{2,4,7}^{1/4}$]
F	$\nearrow \underline{\text{T}}1$ [$\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_{2,4,7}^{1/4}$]	$\uparrow \underline{\text{T}}2$ [$\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_{2,4,7}^{1/4}$]	$\searrow \underline{\text{T}}3$ [$\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_{2,4,7}^{1/4}$]	$\downarrow \underline{\text{T}}4$ [$\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_{2,4,7}^{1/4}$]

▪ Συνδυασμός του (δ+α) & [$\{\delta+(\delta)\alpha;\} + \{\alpha+(\alpha)\delta;\}$] – Κατηγορία «στα τρία»

	Σιγανός ή κοντυλιές, περιοχή Ηρακλείου Κρήτης 2/4, Α/ΟΦ, ΑΓ,		
F	$\underline{\text{X}}1$ [$\delta^{1/4} + \vec{\alpha}^{1/4}$]	$\underline{\text{X}}2$ [$\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_7^{1/4}$]	$\underline{\text{X}}3$ [$\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}$]

	Σιγανός ή κοντυλιές, περιοχή Ηρακλείου Κρήτης 2/4, A/OΦ, AΓ, \curvearrowright		
F	$\overrightarrow{T1} [\delta^{1/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\overrightarrow{T2} [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_7^{1/4}]$	$\overleftarrow{T3} [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}]$

	Σιγανός ή κοντυλιές, περιοχή Ηρακλείου Κρήτης 2/4, A/OΦ, AΓ, \curvearrowright		
F	$\overrightarrow{\Sigma 1} [\delta^{1/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\overrightarrow{\Sigma 2} [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_7^{1/4}]$	$\overleftarrow{\Sigma 3} [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_{7,3}^{1/4}]$

	Σιγανός ή κοντυλιές, περιοχή Ηρακλείου Κρήτης 2/4, A/OΦ, AΓ, \curvearrowright χορός του γάμου		
F	$\overrightarrow{X1} [\delta^{1/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\overrightarrow{X2} [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_7^{1/4}]$	$\overleftarrow{X3} [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}]$

	Ξενομπασάρικος, σιγανός Ανατολικής Κρήτης 2/4, A/OΦ, AΓ, \curvearrowright		
F	$\overrightarrow{X1} [\delta^{1/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\overrightarrow{X2} [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_7^{1/4}]$	$\overleftarrow{X3} [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}]$

	Μανάς, Κρούστας Ανατολικής Κρήτης 2/4, A/OΦ, AΓ, \curvearrowright X: σταυρωτά ο κάθε χορευτής		
F	$\overrightarrow{X1} [\delta^{1/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\overrightarrow{X2} [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_7^{1/4}]$	$\overleftarrow{X3} [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}]$

	Ντουρνεράκια, σε όλη την Κρήτη 2/4, A/OΦ, AΓ, \curvearrowright		
F	$\overrightarrow{W\eta T1} [\delta^{1/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\overrightarrow{W\eta T1} [\delta^{1/4} + (\hat{\delta})\alpha_7^{1/4}]$	$\overleftarrow{W\eta T2} [\alpha_0^{1/4} + (\hat{\alpha}_0)\delta_7^{1/4}]$

Αγκαλιαστός, Ιεράπετρα Ανατολικής Κρήτης 6/8 (3+3/8), ΑΒΓ/Μ.εν.ΑΦ, ΑΓ,			
F1	$\underline{M}\Gamma 1 [\delta^{3/8} + \vec{\alpha}^{3/8}]$	$\underline{M}\Gamma 2 [\delta^{3/8} + (\delta)\alpha_2^{3/8}]$	$\underline{M}\Gamma 3 [\alpha_0^{3/8} + (\alpha_0)\delta_3^{3/8}]$
F2	$\underline{\Gamma} 1 [\delta^{3/8} + \vec{\alpha}^{3/8}]$	$\underline{\Gamma} 2 [\delta^{3/8} + (\delta)\alpha_2^{3/8}]$	$\underline{\Gamma} 3 [\alpha_0^{3/8} + (\alpha_0)\delta_3^{3/8}]$
F3	$\underline{M}\Gamma 1 [\delta^{3/8} + \vec{\alpha}^{3/8}]$	$\underline{M}\Gamma 2 [\delta^{3/8} + (\delta)\alpha_2^{3/8}]$	$\underline{M}\Gamma 3 [\alpha_0^{3/8} + (\alpha_0)\delta_3^{3/8}]$

- Συνδυασμός επανάληψης (δ+α) και του τύπου «στα τρία»

Αγκαλιαστός, Ιεράπετρα Ανατολικής Κρήτης 6/8 (3+3/8), ΑΒΓ/Μ.εν.ΑΦ, ΑΓ,			
F1	$\underline{M}\Gamma 1 [\delta^{3/8} + \vec{\alpha}^{3/8}]$		
F2	$\underline{\Gamma} 1 [\delta^{3/8} + \vec{\alpha}^{3/8}]$	$\underline{\Gamma} 2 [\delta^{3/8} + (\delta)\alpha_2^{3/8}]$	$\underline{\Gamma} 3 [\alpha_0^{3/8} + (\alpha_0)\delta_3^{3/8}]$
F3	$\underline{M}\Gamma 1 [\delta^{3/8} + \vec{\alpha}^{3/8}]$	$\underline{M}\Gamma 2 [\delta^{3/8} + (\delta)\alpha_2^{3/8}]$	$\underline{M}\Gamma 3 [\alpha_0^{3/8} + (\alpha_0)\delta_3^{3/8}]$

- Κατηγορία του τύπου «στα τρία» - Μίξη (δ+α), {δ+(δ)α;} ή {α+(α)δ;} & {δ+(α-δ)} ή {α+(δ-α)}

Τριζάλης, περιοχή Αμαρίου Κρήτης 2/4, Α/ΟΦ, Γ,			
F	$\underline{W} 1 [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_9^{1/4}]$	$\underline{W} 2 [\alpha_0 / (\alpha_0)\delta_8^{1/4} + (\delta^{1/8} - \alpha_0^{1/8})]$	$\underline{W} 3 [\delta^{1/4} + \alpha_0^{1/4}]$

Τριζάλης, περιοχή Αμαρίου Κρήτης 2/4, Α/ΟΦ, Γ,			
F	$\underline{W} 1 [\delta^{1/4} + \alpha_0^{1/4}]$	$\underline{W} 2 [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_9^{1/4}]$	$\underline{W} 3 [\alpha_0 / (\alpha_0)\delta_8^{1/4} + (\delta^{1/8} - \alpha_0^{1/8})]$

Ιεραπετριτικός πηδηχτός, Ιεράπετρα Ανατολικής Κρήτης 2/4, AB, A/εν.Φ, ΑΓ, \curvearrowright			
F1	$\vec{W}1 [\delta^{1/4} + \vec{\alpha}^{1/4}]$	$\vec{W}2 [\delta^{1/4} + (\vec{\alpha}^{1/8} - \delta^{1/8})]$	$\vec{W}3 [\vec{\alpha}^{1/4} + (\alpha)\delta_2^{1/4}]$
	$\vec{W}4 [\delta_o^{1/4} + \alpha_o^{1/4}]$	$\vec{W}5 [\delta_o^{1/4} + (\alpha_o^{1/8} - \delta_o^{1/8})]$	$\vec{W}6 [\alpha_o^{1/4} + (\alpha_o)\delta_{2,7}^{1/4}]$
F2	$\vec{W}1 [\delta^{1/4} + \vec{\alpha}^{1/4}]$	$\vec{W}2 [(\delta^{1/8} - \alpha^{1/8}) + \delta^{1/4}]$	$\vec{W}3 [(\alpha_o^{1/8} - \delta^{1/8}) + \alpha_o^{1/4}]$

Πηδηχτός, Άνω Μεραμπέλου (Κρούστας, Κριτσά) Αν. Κρήτης 2/4, AB, A/εν.Φ, ΑΓ, \curvearrowright			
F1	$\vec{W}1 [\delta^{1/4} + \{(\hat{\delta})\alpha_{2,7}^{1/8} - \vec{\alpha}^{1/8}\}]$	$\vec{W}2 [\delta^{1/4} + (\vec{\alpha}^{1/8} - \delta^{1/8})]$	$\vec{W}3 [\vec{\alpha}^{1/4} + (\alpha)\delta_2^{1/4}]$
	$\vec{W}4 [\delta_o^{1/4} + \{(\hat{\delta}_o)\alpha_{2,7}^{1/8} - \alpha_o^{1/8}\}]$	$\vec{W}5 [\delta_o^{1/4} + (\alpha_o^{1/8} - \delta_o^{1/8})]$	$\vec{W}6 [\alpha_o^{1/4} + (\alpha_o)\delta_{2,7}^{1/4}]$
F2	$\vec{W}1 [\delta^{1/4} + \{(\hat{\delta})\alpha_{2,7}^{1/8} - \vec{\alpha}^{1/8}\}]$	$\vec{W}2 [\delta_o^{1/4} + (\alpha_o^{1/8} - \delta^{1/8})]$	$\vec{W}3 [\alpha_o^{1/4} + (\hat{\alpha}_o)\delta_{2,7}^{1/4}]$

Σητειακός Πηδηχτός, Ανατολική Κρήτη 2/4, AB, A/εν.Φ, ΑΓ, \curvearrowright			
F1	$\vec{W}1 [\delta^{1/4} + \{(\hat{\delta})\alpha_{2,7}^{1/8} - \vec{\alpha}^{1/8}\}]$	$\vec{W}2 [\delta^{1/4} + (\vec{\alpha}^{1/8} - \delta^{1/8})]$	$\vec{W}3 [\vec{\alpha}^{1/4} + (\alpha)\delta_2^{1/4}]$
	$\vec{W}4 [\delta_o^{1/4} + \{(\hat{\delta}_o)\alpha_{2,7}^{1/8} - \alpha_o^{1/8}\}]$	$\vec{W}5 [\delta_o^{1/4} + (\alpha_o^{1/8} - \delta_o^{1/8})]$	$\vec{W}6 [\alpha_o^{1/4} + (\alpha_o)\delta_{2,7}^{1/4}]$
F2	$\vec{W}1 [\delta^{1/4} + \{(\hat{\delta})\alpha_{2,7}^{1/8} - \vec{\alpha}^{1/8}\}]$	$\vec{W}2 [\delta_o^{1/4} + (\alpha_o^{1/8} - \delta^{1/8})]$	$\vec{W}3 [\alpha_o^{1/4} + (\hat{\alpha}_o)\delta_{2,7}^{1/4}]$

Χαμεζανός Πηδηγτός, Χαμέζι Ανατολικής Κρήτης 2/4, AB, A/εν.Φ, ΑΓ, \curvearrowright			
F1	$\underline{W1} [\delta^{1/4} + \{(\hat{\delta})_{\alpha_{2,7}^{1/8} - \vec{\alpha}^{1/8}}\}]$	$\underline{W2} [\delta^{1/4} + (\vec{\alpha}^{1/8} - \delta^{1/8})]$	$\nearrow W3 [(\vec{\alpha}^{1/8} - \delta^{1/8}) + \vec{\alpha}^{1/4}]$
	$\swarrow W4 [\delta_0^{1/4} + \{(\hat{\delta}_0)_{\alpha_{2,7}^{1/8} - \alpha_0^{1/8}}\}]$	$\swarrow W5 [\delta_0^{1/4} + (\alpha_0^{1/8} - \delta_0^{1/8})]$	$\swarrow W6 [(\alpha_0^{1/8} - \delta_0^{1/8}) + \alpha_0^{1/4}]$
F2	$\underline{W1} [\delta^{1/4} + \{(\hat{\delta})_{\alpha_{2,7}^{1/8} - \vec{\alpha}^{1/8}}\}]$	$\swarrow W2 [\delta_0^{1/4} + (\alpha_0^{1/8} - \delta^{1/8})]$	$\swarrow W3 [(\alpha_0^{1/8} - \delta_0^{1/8}) + \alpha_0^{1/4}]$

Πρινιανός ή Πριμνιανός ή Μπραϊμιανός, Κρούστας Αν. Κρήτης 2/4, AB, A/εν.Φ, ΑΓ, \curvearrowright			
F1	$\underline{T1} [\delta^{1/4} + \vec{\alpha}^{1/4}]$ ή $\underline{T1} [\delta^{1/4} + \{(\hat{\delta})_{\alpha_{2,7}^{1/8} - \vec{\alpha}^{1/8}}\}]$	$\nearrow T2 [\delta^{1/4} + (\hat{\delta})_{\alpha_7^{1/4}}]$	$\nearrow T3 [\vec{\alpha}^{1/4} + (\alpha)_{\delta_3^{1/4}}]$
	$\swarrow T4 [\delta_0^{1/4} + \alpha_0^{1/4}]$ ή $\swarrow T4 [\delta_0^{1/4} + \{(\hat{\delta}_0)_{\alpha_{2,7}^{1/8} - \alpha_0^{1/8}}\}]$	$\swarrow T5 [\delta_0^{1/4} + (\alpha_0^{1/8} - \delta_0^{1/8})]$	$\swarrow T6 [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)_{\delta_{2,7}^{1/4}}]$
F2	$\underline{T1} [\delta^{1/4} + \{(\hat{\delta})_{\alpha_{2,7}^{1/8} - \vec{\alpha}^{1/8}}\}]$	$\swarrow T2 [\delta_0^{1/4} + (\alpha_0^{1/8} - \delta^{1/8})]$	$\swarrow T3 [\alpha_0^{1/4} + (\hat{\alpha}_0)_{\delta_{2,7}^{1/4}}]$

Πρινιανός ή Πριμνιανός ή Μπραϊμιανός, Κριτσά Αν. Κρήτης 2/4, AB, A.εν.Φ, ΑΓ, \curvearrowright			
F1	$\underline{T1} [\delta^{1/4} + \vec{\alpha}^{1/4}]$ ή $\underline{T1} [\delta^{1/4} + \{(\hat{\delta})_{\alpha_{2,7}^{1/8} - \vec{\alpha}^{1/8}}\}]$	$\nearrow T2 [\delta^{1/4} + (\hat{\delta})_{\alpha_7^{1/4}}]$	$\nearrow T3 [\vec{\alpha}^{1/4} + (\alpha)_{\delta_3^{1/4}}]$
	$\swarrow T4 [\delta_0^{1/4} + \alpha_0^{1/4}]$ ή $\swarrow T4 [\delta_0^{1/4} + \{(\hat{\delta}_0)_{\alpha_{2,7}^{1/8} - \alpha_0^{1/8}}\}]$	$\swarrow T5 [\delta_0^{1/4} + (\alpha_0^{1/8} - \delta_0^{1/8})]$	$\swarrow T6 [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)_{\delta_{2,7}^{1/4}}]$
F2	$\underline{T1} [\delta^{1/4} + \{(\hat{\delta})_{\alpha_{2,7}^{1/8} - \vec{\alpha}^{1/8}}\}]$	$\swarrow T2 [\delta_0^{1/4} + (\alpha_0^{1/8} - \delta^{1/8})]$	$\swarrow T3 [\alpha_0^{1/4} + (\hat{\alpha}_0)_{\delta_{2,7}^{1/4}}]$

Πρινιανός ή Πριμνιανός ή Μπραϊμιανός, Ιεράπετρα Αν. Κρήτης 2/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\overrightarrow{X1} [\delta^{1/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}] \text{ ή}$ $\overrightarrow{X1} [\delta^{1/4} + \{(\widehat{\delta})_{\alpha_{2,7}^{1/8}} - \overrightarrow{\alpha}^{1/8}\}]$	$\overrightarrow{X2} [\delta^{1/4} + (\widehat{\delta})_{\uparrow} \alpha_7^{1/4}]$	$\overrightarrow{X3} [\overrightarrow{\alpha}^{1/4} + (\alpha)_{\uparrow} \delta_3^{1/4}]$
	$\overleftarrow{X4} [\delta_0^{1/4} + \alpha_0^{1/4}] \text{ ή}$ $\overleftarrow{X4} [\delta_0^{1/4} + \{(\widehat{\delta}_0)_{\alpha_{2,7}^{1/8}} - \alpha_0^{1/8}\}]$	$\overleftarrow{X5} [\delta_0^{1/4} + (\alpha_0^{1/8} - \delta_0^{1/8})]$	$\overleftarrow{X6} [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)_{\uparrow} \delta_{2,7}^{1/4}]$

Πηδηχτός Πεδιάδος, Ν. Ηρακλείου Κρήτης 2/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\overrightarrow{W1} [\overrightarrow{\alpha}/(\alpha) \delta_8^{1/4} + (\delta^{1/8} - \overrightarrow{\alpha}^{1/8})]$	$\overrightarrow{W2} [\delta^{1/4} + \{(\widehat{\delta})_{\alpha_{2,7}^{1/8}} - \overrightarrow{\alpha}^{1/8}\}]$	$\overrightarrow{W3} [\delta^{1/4} + (\widehat{\delta})_{\uparrow} \alpha_7^{1/4}]$
	$\overleftarrow{W4} [\overleftarrow{\alpha}_0/(\alpha) \delta_7^{1/4} + (\delta_0^{1/8} - \overleftarrow{\alpha}_0^{1/8})]$	$\overleftarrow{W5} [\delta_0^{1/4} + \{(\widehat{\delta}_0)_{\alpha_7^{1/8}} - \overleftarrow{\alpha}_0^{1/8}\}]$	$\overleftarrow{W6} [\delta_0^{1/4} + (\widehat{\delta}_0)_{\uparrow} \alpha_7^{1/4}]$

Εθιανός πηδηχτός, Εθιά Αστερουσίων Μεσσαράς Ηρακλείου 2/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F4	$\overrightarrow{W1} [\delta/(\delta) \alpha_7^{1/4} + \{(\widehat{\delta})_{\alpha_7^{1/8}} - \overrightarrow{\alpha}^{1/8}\}]$	$\overleftarrow{W2} [\delta^{1/4} + (\widehat{\delta})_{\uparrow} \alpha_8^{1/4}]$	$\overleftarrow{W3} [\alpha_0^{1/4} + (\widehat{\alpha}_0)_{\uparrow} \delta_7^{1/4}]$

- Διευρυμένη ετερόμορφη φόρμα τύπου «στα τρία»: Συνδυασμός ετερόμορφων εναλλαγών $[\delta + \{(\delta)\alpha, -\alpha\}]$ & $[\alpha + \{(\alpha)\delta, -\alpha\}]$ με καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία» $[\{\delta + (\delta)\alpha, \} + \{\alpha + (\alpha)\delta, \}]$

Κατσιμπαδιανός ή Κουτσαμπαδιανός, περιοχή Αμαρίου Κρήτης 2/4, Α/ΟΦ, Α, \curvearrowright Λαβή T ή W			
F	$\overrightarrow{T1} [\delta^{1/4} + \{(\widehat{\delta})_{\alpha_{2,7}^{1/8}} - \overrightarrow{\alpha}^{1/8}\}]$	$\overrightarrow{T2} [\delta^{1/4} + \{(\widehat{\delta})_{\alpha_{2,7}^{1/8}} - \overrightarrow{\alpha}^{1/8}\}]$	$\overrightarrow{T3} [\delta^{1/4} + (\widehat{\delta})_{\uparrow} \alpha_7^{1/4}]$ $\overleftarrow{T4} [\alpha_0^{1/4} + (\widehat{\alpha}_0)_{\uparrow} \delta_7^{1/4}]$

- Συνδυασμός αντιθετικών καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» [$\{\delta+(\delta)\alpha\}+\{\alpha+(\alpha)\delta\}$] & αντιθετικού συνδυασμού διπλής εναλλαγής («στα δύο») [$\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}$]

Πεντοζάλι ή Πεντοζάλης, Κίσσαμος Χανίων (Δυτική Κρήτη) 2/4, Α/ΟΦ, Α, \curvearrowright	
F	$\begin{array}{ l l } \hline \overrightarrow{T1} [\delta^{1/4+(\hat{\delta})}\alpha_7^{1/4}] & \overleftarrow{T2} [\alpha_0^{1/4+(\hat{\alpha}_0)}\delta_7^{1/4}] \\ \hline \overleftarrow{\overleftarrow{T3}} [\delta/(\delta)\alpha_{8,7}^{1/4+(\alpha_0^{1/8}\overrightarrow{\overrightarrow{(\alpha_0)}\delta^{1/8}})}] & \overleftarrow{\overleftarrow{T4}} [\alpha/(\alpha)\delta_7^{1/4+(\delta^{1/8}\overrightarrow{\overrightarrow{\alpha^{1/8}}})}] \\ \hline \end{array}$

Πεντοζάλι ή Πεντοζάλης, περιοχή Ρεθύμνης Κρήτης 2/4, Α/ΟΦ, Α, \curvearrowright	
F	$\begin{array}{ l l } \hline \overrightarrow{T1} [\delta^{1/4+(\hat{\delta})}\alpha_7^{1/4}] & \overleftarrow{T2} [\alpha_0^{1/4+(\hat{\alpha}_0)}\delta_7^{1/4}] \\ \hline \overleftarrow{\overleftarrow{T3}} [\delta/(\delta)\alpha_{2,7}^{1/4+(\alpha_0^{1/8}\overrightarrow{\overrightarrow{(\alpha_0)}\delta^{1/8}})}] & \overleftarrow{\overleftarrow{T4}} [\alpha/(\alpha)\delta_7^{1/4+(\delta^{1/8}\overrightarrow{\overrightarrow{\alpha^{1/8}}})}] \\ \hline \end{array}$

Πεντοζάλι ή Πεντοζάλης, περιοχή Ηρακλείου και Ανατολική Κρήτη 2/4, Α/ΟΦ, Α, \curvearrowright	
F	$\begin{array}{ l l } \hline \overrightarrow{T1} [\delta^{1/4+(\hat{\delta})}\alpha_7^{1/4}] & \overleftarrow{T2} [\alpha_0^{1/4+(\hat{\alpha}_0)}\delta_7^{1/4}] \\ \hline \overleftarrow{\overleftarrow{T3}} [\delta/(\delta)\alpha_{8,7}^{1/4+(\alpha_0^{1/8}\overrightarrow{\overrightarrow{(\alpha_0)}\delta^{1/8}})}] & \overleftarrow{\overleftarrow{T4}} [\alpha/(\alpha)\delta_7^{1/4+(\delta^{1/8}\overrightarrow{\overrightarrow{\alpha^{1/8}}})}] \\ \hline \end{array}$

Πεντοζάλι ή Πεντοζάλης Κρήτης (ξεκίνημα με α) 2/4, Α/ΟΦ, Α, \curvearrowright	
F	$\begin{array}{ l l } \hline \overleftarrow{T1} [\alpha_0^{1/4+(\hat{\alpha}_0)}\delta_7^{1/4}] & \overleftarrow{\overleftarrow{T2}} [\delta/(\delta)\alpha_{8,7}^{1/4+(\alpha_0^{1/8}\overrightarrow{\overrightarrow{(\alpha_0)}\delta^{1/8}})}] \\ \hline \overleftarrow{\overleftarrow{T4}} [\alpha/(\alpha)\delta_7^{1/4+(\delta^{1/8}\overrightarrow{\overrightarrow{\alpha^{1/8}}})}] & \overrightarrow{T4} [\delta^{1/4+(\hat{\delta})}\alpha_7^{1/4}] \\ \hline \end{array}$

Μικρό μικράκι, περιοχή Αγίου Βασιλείου & Αμαρίου Ρεθύμνης 2/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright (χορεύεται σε πολλές περιοχές της Κρήτης)			
F	$\underline{\overrightarrow{X1}} [\underline{\delta^{1/4}+(\delta)\alpha_2^{1/4}}]$	$\overleftarrow{X2} [\underline{\alpha_0^{1/4}+(\alpha_0)\delta_2^{1/4}}]$	$\overrightarrow{X3} [\underline{\delta^{1/4}+(\delta)\alpha_2^{1/4}}]$
	$\overrightarrow{X4} [\underline{\alpha_0^{1/4}+(\alpha_0)\delta_2^{1/4}}]$	$\overrightarrow{X5} [\underline{\delta^{1/4}+(\overrightarrow{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})}]$	$\overrightarrow{X6} [\underline{\overrightarrow{\alpha}^{1/4}+(\delta^{1/8}-\overrightarrow{\alpha}^{1/8})}]$
	$\overrightarrow{X7} [\underline{\delta^{1/4}+(\delta)\alpha_2^{1/4}}]$	$\overleftarrow{X8} [\underline{\alpha_0^{1/4}+(\alpha_0)\delta_2^{1/4}}]$	

- Επανάληψη του $\{ \delta+(\alpha-\delta) \} + \{ \alpha+(\delta-\alpha) \}$ – τύπου «στα δύο»

Σούστα Κρήτης, 2/4, ΑΝ,Ζ/ΟΦ, ΑΓ, Αντικριστός χορός με ελεύθερη χρήση του χώρου	
F	$\overrightarrow{\hat{\Psi}1} [\underline{\delta/(\delta)\alpha_9^{1/4}+\{\alpha_0/(\alpha_0)\delta_9^{1/8}-\delta/(\delta)\alpha_9^{1/8}\}}]$
	$\overleftarrow{\hat{\Psi}2} [\underline{\alpha_0/(\alpha_0)\delta_9^{1/4}+\{\delta/(\delta)\alpha_9^{1/8}-\alpha_0/(\alpha_0)\delta_9^{1/8}\}}]$

Συρτός, περιοχή Ρεθύμνου 4/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\overrightarrow{W*} [\underline{(\delta)\alpha_{2,7}^{2/4}}]$	$\overrightarrow{W1} [\underline{(\alpha_0^{1/4}-\delta^{1/4})+\alpha_0^{2/4}}]$	$\overrightarrow{W2} [\underline{(\delta^{1/4}-\alpha_0^{1/4})+\delta^{2/4}}]$
	$\overleftarrow{W3} [\underline{(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})+\alpha^{2/4}}]$	$\overleftrightarrow{W4} [\underline{\{(\alpha)\delta_v^{1/4}-(\alpha)\delta_4^{1/4}\}+(\delta)\alpha_{2,7}^{2/4}}]$	

Συρτός, περιοχή Ρεθύμνου 4/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\overrightarrow{W*} [\underline{(\delta)\alpha_{2,7}^{2/4}}]$	$\overrightarrow{W1} [\underline{(\alpha_0^{1/4}-\delta^{1/4})+\{(\delta_0)\alpha_2^{1/4}-\alpha_0^{1/4}\}}]$	$\overrightarrow{W2} [\underline{(\delta^{1/4}-\alpha_0^{1/4})+\{(\alpha_0)\delta_2^{1/4}-\delta^{1/4}\}}]$
	$\overleftarrow{W3} [\underline{(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})+\alpha^{2/4}}]$	$\overleftrightarrow{W4} [\underline{\{(\alpha)\delta_v^{1/4}-(\alpha)\delta_4^{1/4}\}+(\delta)\alpha_{2,7}^{2/4}}]$	

Συρτός, περιοχή Ηρακλείου (απλή μορφή) 4/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\overrightarrow{W*} [\underline{(\delta)\alpha_{2,7}^{2/4}}]$	$\overrightarrow{W1} [\underline{(\alpha_0^{1/4}-\delta^{1/4})+\overrightarrow{\alpha}^{2/4}}]$	$\overrightarrow{W2} [\underline{(\delta^{1/4}-\alpha_0^{1/4})+\overrightarrow{\delta}^{2/4}}]$
	$\overleftarrow{W3} [\underline{(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})+\alpha^{2/4}}]$	$\overleftrightarrow{W4} [\underline{\{(\alpha)\delta_v^{1/4}-(\alpha)\delta_4^{1/4}\}+(\delta)\alpha_{2,7}^{2/4}}]$	

Συρτός, περιοχή Ηρακλείου (με διασπάσεις) 4/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$W^*[(\delta)\alpha_{2,7^{2/4}}]$ \uparrow	$W1[(\alpha_o^{1/4}-\delta^{1/4})+\{(\delta_o)\alpha_{2^{1/4}}-\vec{\alpha}^{1/4}\}]$ $\uparrow\downarrow$	$W2[(\delta^{1/4}-\alpha_o^{1/4})+\{(\alpha_o)\delta_{2^{1/4}}-\vec{\delta}^{1/4}\}]$ \uparrow
	$W3[(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})+\alpha^{2/4}]$ \searrow	$W4[\{(\alpha)\delta_v^{1/4}-(\alpha)\delta_{4^{1/4}}\}+(\delta)\alpha_{2,7^{2/4}}]$ \leftrightarrow	

Συρτός, περιοχή Ανατολικής Κρήτης 4/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$W^*[(\delta)\alpha_{2,7^{2/4}}]$ \uparrow	$W1[(\alpha_o^{1/4}-\delta^{1/4})+\vec{\alpha}^{2/4}]$ $\uparrow\downarrow$	$W2[(\delta^{1/4}-\alpha_o^{1/4})+\vec{\delta}^{2/4}]$ \uparrow
	$W3[(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})+\alpha^{2/4}]$ \searrow	$W4[\{(\alpha)\delta_v^{1/4}-(\alpha)\delta_{4^{1/4}}\}+(\delta)\alpha_{2,7^{2/4}}]$ \leftrightarrow	

Συρτός, περιοχή Κισσάμου Χανίων 4/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$W^*[(\delta)\alpha_{2,7,5^{2/4}}]$ \uparrow	$W1[(\alpha_o^{1/4}-\delta^{1/4})+\alpha_o/(\alpha_o)\delta_{7^{2/4}}]$ \downarrow	$W2[(\delta^{1/4}-\alpha_o^{1/4})+\delta/(\delta)\alpha_{8^{2/4}}]$ \uparrow
	$W3[(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})+(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})]$ \searrow	$W4[(\vec{\alpha}^{1/4}-\delta^{1/4})+(\delta)\alpha_{2,7,5^{2/4}}]$ \rightarrow	

Συρτός, Κίσαμος Χανίων 4/4, Α/ΟΦ, Α ή Γ, \curvearrowright			
F	$W1[(\delta)\alpha_{2,7,5^{2/4}}+(\alpha_o^{1/4}-\delta_o^{1/4})]$ \downarrow	$W2[\alpha_o/(\alpha_o)\delta_{7^{2/4}}+(\delta^{1/4}-\alpha_o^{1/4})]$ $\uparrow\downarrow$	
	$W3[\delta/(\delta)\alpha_{8^{2/4}}+(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})]$ \uparrow	$W4[(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})+(\vec{\alpha}^{1/4}-\delta^{1/4})]$ $\uparrow\downarrow$	

Συρτός, Ανατολική Κρήτη 4/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$W1[(\delta)\alpha_{2,7^{2/4}}+(\alpha_o^{1/4}-\delta^{1/4})]$ $\uparrow\downarrow$	$W2[\alpha^{2/4}+(\delta^{1/4}-\alpha_o^{1/4})]$ \nearrow	
	$W3[\vec{\delta}_o^{2/4}+(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})]$ \searrow	$W4[\alpha^{2/4}+\{(\alpha)\delta_v^{1/4}-(\alpha)\delta_{4^{1/4}}\}]$ \searrow	

	Συρτός, περιοχή Ηρακλείου 4/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright	
F	$W1[(\delta)\alpha_{2,7}^{2/4}+(\alpha_o^{1/4}-\delta^{1/4})]$	$W2[\alpha^{2/4}+(\delta^{1/4}-\alpha_o^{1/4})]$
	$W3[\delta_o^{2/4}+(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})]$	$W4[\alpha^{2/4}+\{(\alpha)\delta_v^{1/4}-(\alpha)\delta_4^{1/4}\}]$

	Συρτός, περιοχή Ηρακλείου 4/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright	
F	$W1[(\delta)\alpha_{2,7}^{2/4}+(\alpha_o^{1/4}-\delta^{1/4})]$	$W2[\{(\delta_o)\alpha_{2,7}^{1/4}-\alpha^{1/4}\}+(\delta^{1/4}-\alpha_o^{1/4})]$
	$W3[\{(\alpha_o)\delta_{2,7}^{1/4}-\delta_o^{1/4}\}+(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})]$	$W4[\alpha^{2/4}+\{(\alpha)\delta_v^{1/4}-(\alpha)\delta_4^{1/4}\}]$

	Συρτός, περιοχή Ρεθύμνου 4/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright	
F	$W1[(\delta)\alpha_{2,7}^{2/4}+(\alpha_o^{1/4}-\delta^{1/4})]$	$W2[\alpha_o^{2/4}+(\delta_o^{1/4}-\alpha_o^{1/4})]$
	$W3[\delta_o^{2/4}+(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})]$	$W4[\alpha^{2/4}+\{(\alpha)\delta_v^{1/4}-(\alpha)\delta_4^{1/4}\}]$

	Συρτός, περιοχή Ρεθύμνου 4/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright	
F	$W1[(\delta)\alpha_{2,7}^{2/4}+(\alpha_o^{1/4}-\delta^{1/4})]$	$W2[\{(\delta_o)\alpha_{2,7}^{1/4}-\alpha_o^{1/4}\}+(\delta_o^{1/4}-\alpha_o^{1/4})]$
	$W3[\{(\alpha_o)\delta_{2,7}^{1/4}-\delta_o^{1/4}\}+(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})]$	$W4[\alpha^{2/4}+\{(\alpha)\delta_v^{1/4}-(\alpha)\delta_4^{1/4}\}]$

	Συρτός ζευγαρωτός, «οχταράκι» (ζευγάρια σε κυκλική διάταξη) περιοχή Αγίου Βασιλείου Ρεθύμνου 4/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright	
F	$W1[(\delta)\alpha_{2,7}^{2/4}+(\alpha_o^{1/4}-\delta^{1/4})]$	$W2[\{(\delta_o)\alpha_{2,7}^{1/4}-\alpha_o^{1/4}\}+(\delta_o^{1/4}-\alpha_o^{1/4})]$
	$W3[\{(\alpha_o)\delta_{2,7}^{1/4}-\delta_o^{1/4}\}+(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})]$	$W4[\alpha^{2/4}+\{(\alpha)\delta_v^{1/4}-(\alpha)\delta_4^{1/4}\}]$

--	--	--

Φτερωτός συρτός ή Ντάμα, περιοχή Ρεθύμνου & Δυτική Κρήτη, 4/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright		
F γυναίκες	$\hat{W}1[(\delta)\alpha_2, 7^{2/4}+(\alpha_0^{1/4}-\delta^{1/4})]$ $\uparrow \downarrow$	$\hat{W}2[\alpha_0^{2/4}+(\delta^{1/4}-\alpha_0^{1/4})]$ $\uparrow \uparrow$
	$\hat{W}3[\delta^{2/4}+(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})]$ \downarrow	$\hat{W}4[\alpha^{2/4}+(\alpha)\delta_v^{1/4}-(\alpha)\delta_4^{1/4}]$ \downarrow
F άνδρες	$\hat{W}1[(\delta)\alpha_2, 7^{2/4}+(\alpha_0^{1/4}-\delta^{1/4})]$ $\uparrow \downarrow$	$\hat{W}2[\alpha^{2/4}+(\delta^{1/4}-\alpha_0^{1/4})]$ $\uparrow \uparrow$
	$\hat{W}3[\delta^{2/4}+(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})]$ \uparrow	$\hat{W}4[\alpha^{2/4}+(\alpha)\delta_v^{1/4}-(\alpha)\delta_4^{1/4}]$ \uparrow

- Επανάληψη του χορού «στα δύο» με αντικαταστάσεις: του $\{\delta+(\alpha-\delta)\}$ με $\{\delta+(\delta)\alpha\}$ και του $\{\alpha+(\delta-\alpha)\}$ με $\{\alpha+(\alpha)\delta\}$

Μαλεβυζιώτης ή Καστρινός ή Πηδηχτός, Κεντρική Κρήτη 2/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\hat{W}1[\delta/(\delta)\alpha_9^{1/4}+(\alpha^{1/8}-\delta^{1/8})]$ \uparrow	$\hat{W}2[\alpha/(\alpha)\delta_9^{1/4}+(\delta^{1/8}-\alpha^{1/8})]$ \uparrow	$\hat{W}3[\delta^{1/4}+(\delta)\alpha_7^{1/4}]$ \uparrow
	$\hat{W}4[\alpha_0/(\alpha_0)\delta_7^{1/4}+(\delta^{1/8}-\alpha_0^{1/8})]$ \downarrow	$\hat{W}5[\delta/(\delta)\alpha_9^{1/4}+(\alpha_0^{1/8}-\delta^{1/8})]$ \downarrow	$\hat{W}6[\alpha_0^{1/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{1/4}]$ \downarrow

Μαλεβυζιώτης ή Καστρινός ή Πηδηχτός, Κεντρική Κρήτη 2/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\hat{W}1[\delta/(\delta)\alpha_9^{1/4}+(\alpha^{1/8}-\delta_0^{1/8})]$ \uparrow	$\hat{W}2[\alpha/(\alpha)\delta_9^{1/4}+(\delta^{1/8}-\alpha^{1/8})]$ \uparrow	$\hat{W}3[\delta^{1/4}+(\hat{\delta})\alpha_7^{1/4}]$ \uparrow
	$\hat{W}4[\alpha_0/(\alpha_0)\delta_7^{1/4}+(\delta^{1/8}-\alpha_0^{1/8})]$ \downarrow	$\hat{W}5[\delta/(\delta)\alpha_9^{1/4}+(\alpha_0^{1/8}-\delta^{1/8})]$ \downarrow	$\hat{W}6[\alpha_0^{1/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{1/4}]$ \downarrow

Μαλεβυζιώτης ή Καστρινός ή Πηδηχτός, Κεντρική Κρήτη 2/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright			
F	$\hat{W}1[\delta/(\delta)\alpha_9^{1/4}+(\alpha^{1/8}-\delta_0^{1/8})]$ \uparrow	$\hat{W}2[\alpha/(\alpha)\delta_9^{1/4}+(\delta^{1/8}-\alpha^{1/8})]$ \uparrow	$\hat{W}3[\delta^{1/4}+(\hat{\delta})\alpha_7^{1/4}]$ \uparrow
	$\hat{W}4[\alpha_0/(\alpha_0)\delta_7^{1/4}+(\delta^{1/8}-\hat{\alpha}(\delta)\delta^{1/8})]$ \downarrow	$\hat{W}5[\delta/(\delta)\alpha_9^{1/4}+(\alpha_0^{1/8}-\hat{\alpha}(\alpha)\delta^{1/8})]$ \downarrow	$\hat{W}6[\alpha_0^{1/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{1/4}]$ \downarrow

- Μίξη τύπου «στα δύο» και διευρυμένου αντίστροφου τύπου του χορού «στα τρία»

Μαλεβυζιώτης ή Καστρινός ή Πηδηχτός, Κεντρική Κρήτη 2/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \smile			
F	$\hat{W}1$ [$\delta/(\delta)\alpha_9^{1/4+(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta_0^{1/8})}$]	$\hat{W}2$ [$\vec{\alpha}/(\alpha)\delta_9^{1/4+(\delta^{1/8}-\alpha^{1/8})}$]	$\hat{W}3$ [$\delta^{1/4+(\delta)\alpha_7^{1/4}}$]
	$\hat{W}4$ [$\alpha_0^{1/4}+\{(\hat{\alpha}_0)\delta_{2,7}^{1/8}-\delta^{1/8}\}$]	$\hat{W}5$ [$\alpha_0^{1/4}+\{(\hat{\alpha}_0)\delta_{2,7}^{1/8}-\delta^{1/8}\}$]	$\hat{W}6$ [$\alpha_0^{1/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{1/4}$]

Μαλεβυζιώτης ή Καστρινός ή Πηδηχτός, Κεντρική Κρήτη 2/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \smile			
F	$\hat{W}1$ [$\delta/(\delta)\alpha_9^{1/4+(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta_0^{1/8})}$]	$\hat{W}2$ [$\vec{\alpha}/(\alpha)\delta_9^{1/4+(\delta^{1/8}-\alpha^{1/8})}$]	
	$\hat{W}3$ [$\delta^{1/4+(\delta)\alpha_7^{1/4}}$]	$\hat{W}4$ [$\alpha_0^{1/4}+\{(\hat{\alpha}_0)\delta_{2,7}^{1/8}-\delta^{1/8}\}$]	
	$\hat{W}5$ [$\alpha_0^{1/4}+\{(\hat{\alpha}_0)\delta_{2,7}^{1/8}-\delta^{1/8}\}$]	$\hat{W}6$ [$\alpha_0^{1/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{1/4}$]	

Μαλεβυζιώτης ή Καστρινός ή Πηδηχτός Κρήτης 2/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \smile (του πρωτοχορευτή)			
F	$\hat{W}1$ [$\delta/(\delta)\alpha_9^{1/4+(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta_0^{1/8})}$]	$\hat{W}2$ [$\vec{\alpha}/(\alpha)\delta_9^{1/4+(\delta^{1/8}-\alpha^{1/8})}$]	
	$\hat{W}3$ [$\delta^{1/4+(\delta)\alpha_7^{1/4}}$]	$\hat{W}4$ [$\alpha_0^{1/4}+\{(\hat{\alpha}_0)\delta_{2,7}^{1/8}-\delta^{1/8}\}$]	
	$\hat{W}5$ [$\alpha_0^{1/4}+\{(\hat{\alpha}_0)\delta_{2,7}^{1/8}-\delta^{1/8}\}$]	$\hat{W}6$ [$\alpha_0^{1/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{1/4}$]	

- Κατηγορία αντίστροφων του χορού «στα τρία»

Ανωγειανός πηδηχτός ή πηδηχτός Μυλοποτάμου, Ανώγεια Κρήτης 2/4, Α/ΟΦ, Α, \smile			
F	$\hat{X}\eta W1$ [$\vec{\delta}_0^{1/4}+(\delta_0)\alpha_7^{1/4}$]	$\hat{X}\eta W2$ [$\vec{\alpha}^{1/4}+\{(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{1/8}-\delta^{1/8}\}$]	$\hat{X}\eta W3$ [$\vec{\alpha}^{1/4}+(\hat{\alpha})\delta_7^{1/4}$]
	$\hat{X}\eta W4$ [$\delta^{1/4}+(\delta_0)\alpha_7^{1/4}$]	$\hat{X}\eta W5$ [$\alpha_0^{1/4}+\{(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{1/8}-\delta^{1/8}\}$]	$\hat{X}\eta W6$ [$\alpha_0^{1/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{1/4}$]

Πρινώτης, Ανατολικής Κρήτης 2/4, AB, A/εν.Φ, ΑΓ, \smile Χορογραφία: [F1.x+{F2A.x/F2Γ.x}+F1.x]			
F1	\nearrow XX1 [$\delta^{1/4}+(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})$]	\nearrow XX2 [$\vec{\alpha}^{1/4}+\delta^{1/4}$]	\nearrow XX3 [$\vec{\alpha}^{1/4}+(\hat{\alpha})\delta_7^{1/4}$]
	\downarrow XX4 [$\delta^{1/4}+(\alpha_o^{1/8}-\delta^{1/8})$]	\leftarrow XX5 [$\alpha_o^{1/4}+\{(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/8}-\delta_o^{1/8}\}$]	\leftarrow XX6 [$\alpha_o^{1/4}+(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/4}$]
F2A <small>άνδρες</small>	\leftarrow W1 [$\delta^{1/4}+(\alpha_o^{1/8}-\delta_o^{1/8})$]	\leftarrow W2 [$\alpha_o^{1/4}+\delta_o^{1/4}$]	\leftarrow W3 [$\alpha_o^{1/4}+(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/4}$]
	\downarrow W4 [$\delta^{1/4}+(\alpha_o^{1/8}-\delta^{1/8})$]	\leftarrow W5 [$\alpha_o^{1/4}+\{(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/8}-\delta_o^{1/8}\}$]	\leftarrow W6 [$\alpha_o^{1/4}+(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/4}$]
F2Γ <small>γυναίκες</small>	\nearrow W1 [$\delta^{1/4}+(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})$]	\nearrow W2 [$\vec{\alpha}^{1/4}+\delta^{1/4}$]	\nearrow W3 [$\vec{\alpha}^{1/4}+(\hat{\alpha})\delta_7^{1/4}$]
	\downarrow W4 [$\delta^{1/4}+(\alpha_o^{1/8}-\delta^{1/8})$]	\leftarrow W5 [$\alpha_o^{1/4}+\{(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/8}-\delta_o^{1/8}\}$]	\leftarrow W6 [$\alpha_o^{1/4}+(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/4}$]

Πηδηγτός Πεδιάδος, Ν. Ηρακλείου Κρήτης 2/4, A/OΦ, ΑΓ, \smile			
F	\rightarrow \hat{W} 1 [$\delta/(\delta)\alpha_8^{1/4}+(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})$]	\nearrow \hat{W} 2 [$\vec{\alpha}^{1/4}+\{(\hat{\alpha})\delta_{2,7}^{1/8}-\delta^{1/8}\}$]	\nearrow \hat{W} 3 [$\vec{\alpha}^{1/4}+(\hat{\alpha})\delta_7^{1/4}$]
	\leftarrow \hat{W} 4 [$\delta_o/(\delta)\alpha_7^{1/4}+(\alpha_o^{1/8}-\delta_o^{1/8})$]	\leftarrow \hat{W} 5 [$\alpha_o^{1/4}+\{(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/8}-\delta_o^{1/8}\}$]	\leftarrow \hat{W} 6 [$\alpha_o^{1/4}+(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/4}$]

Πηδηγτός Αστερουσίων, Ν. Ηρακλείου Κρήτης 2/4, A/OΦ, ΑΓ, \smile			
F	\rightarrow \hat{W} 1 [$\delta/(\delta)\alpha_8^{1/4}+(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})$]	\nearrow \hat{W} 2 [$\vec{\alpha}^{1/4}+\{(\hat{\alpha})\delta_{2,7}^{1/8}-\delta^{1/8}\}$]	\nearrow \hat{W} 3 [$\vec{\alpha}^{1/4}+(\hat{\alpha})\delta_7^{1/4}$]
	\leftarrow \hat{W} 4 [$\delta_o/(\delta)\alpha_7^{1/4}+(\alpha_o^{1/8}-\delta_o^{1/8})$]	\leftarrow \hat{W} 5 [$\alpha_o^{1/4}+\{(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/8}-\delta_o^{1/8}\}$]	\leftarrow \hat{W} 6 [$\alpha_o^{1/4}+(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/4}$]

	Παλιός Γεργιανός πηδηχτός «Στου Παπαχαντζή το μύλο», Γέργερη Ηρακλείου Κρήτης, 2/4, Α/ΟΦ, Α, \curvearrowright		
F	$\hat{W}1 [\overrightarrow{\alpha}^{1/4} + \hat{\alpha} \delta_7^{1/4}]$	$\hat{W}2 [\delta / (\delta) \alpha_7^{1/4} + (\alpha_0^{1/8} \overrightarrow{\alpha_0} \delta_0^{1/8})]$	$\hat{W}3 [\overrightarrow{\alpha}^{1/4} + \{\hat{\alpha}\} \delta_{2,7}^{1/8} - \delta^{1/8}]$

	Τριζάλης, Βρύσες Αμαρίου Κρήτης, 2/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright		
F	$\hat{W}1 [\delta^{1/4} + (\hat{\delta}) \alpha_7^{1/4}]$	$\hat{W}2 [\alpha_0^{1/4} + \{\hat{\alpha}_0\} \delta_{2,7}^{1/8} - \delta^{1/8}]$	$\hat{W}3 [\overrightarrow{\alpha}^{1/4} + \hat{\alpha} \delta_7^{1/4}]$

	Εθιανός πηδηχτός, περιοχή Εθιάς Αστερουσίων Μεσσαράς Ηρακλείου 2/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright		
F3	$W1 [\alpha_0 / (\alpha_0) \delta_7^{1/4} + \{\hat{\alpha}_0\} \delta_7^{1/8} - \delta_0^{1/8}]$	$W2 [\alpha^{1/4} + \hat{\alpha} \delta_8^{1/4}]$	$W3 [\delta^{1/4} + (\hat{\delta}) \alpha_7^{1/4}]$

- Συνδυασμός $[\{\delta + (\delta)\alpha\} + \{\alpha + (\alpha)\delta\}]$ & αντίστροφου του χορού «στα τρία»

	Πρινώτης, περιοχή Αμαρίου Κρήτης 2/4, Α/ΟΦ, Α, \curvearrowright		
F	$W1 [\delta^{1/4} + (\hat{\delta}) \alpha_1^{1/4}]$	$W2 [\overrightarrow{\alpha}^{1/4} + \hat{\alpha} \delta_{11}^{1/4}]$	
	$W3 [\overrightarrow{\delta}^{1/4} + (\hat{\delta}) \alpha_1^{1/4}]$	$W4 [\alpha_0^{1/4} + \delta^{1/4}]$ $W5 [\alpha_0^{1/4} + \{\hat{\alpha}_0\} \delta_7^{1/8} - \delta^{1/8}]$	$W5 [\alpha_0^{1/4} + \hat{\alpha}_0 \delta_7^{1/4}]$

- Συνδυασμός καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» $[\{\delta + (\delta)\alpha\} + \{\alpha + (\alpha)\delta\}]$ & διευρυνμένου αντίστροφου του χορού «στα τρία»

	Ανωγειανός πηδηχτός (νεώτερη μορφή), Ανώγεια Κρήτης 2/4, Α/ΟΦ, Α, \curvearrowright		
F	$\hat{X}1 [\delta^{1/4} + (\hat{\delta}) \alpha_7^{1/4}]$	$\hat{X}2 [\overrightarrow{\alpha}^{1/4} + \hat{\alpha} \delta_7^{1/4}]$	
	$\hat{X}1 [\delta^{1/4} + (\hat{\delta}) \alpha_7^{1/4}]$	$\hat{X}4 [\alpha_0^{1/4} + \{\hat{\alpha}_0\} \delta_7^{1/8} - \delta_0^{1/8}]$	
	$\hat{X}5 [\alpha_0^{1/4} + \{\hat{\alpha}_0\} \delta_7^{1/8} - \delta_0^{1/8}]$	$\hat{X}6 [\alpha_0^{1/4} + \hat{\alpha}_0 \delta_7^{1/4}]$	

- Μίξη καταληκτικών μοτίβων του χορού «στα τρία» (τύπου «στα δύο»), ενός τύπου του χορού «στα τρία» και ενός αντίστροφου τύπου του χορού «στα τρία».

Ανωγειανός πηδηχτός, Ανώγεια Κρήτης 2/4, Α/ΟΦ, Α, \curvearrowright			
F	$\hat{X}1$ $[\delta^{1/4}+(\hat{\delta})\alpha_7^{1/4}]$	$\hat{X}2$ $[\hat{\alpha}^{1/4}+(\hat{\alpha})\delta_7^{1/4}]$	
	$\hat{X}3$ $[\delta^{1/4}+(\hat{\delta})\alpha_7^{1/8}-\alpha^{1/8}]$	$\hat{X}4$ $[\delta^{1/4}+(\hat{\delta})\alpha_7^{1/4}]$	$\hat{X}5$ $[\alpha_0^{1/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{1/4}]$
	$\hat{X}6$ $[\delta^{1/4}+(\hat{\delta}_0)\alpha_7^{1/4}]$	$\hat{X}7$ $[\alpha_0^{1/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{1/8}-\delta^{1/8}]$	$\hat{X}8$ $[\alpha_0^{1/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{1/4}]$


- Μίξη ενός τύπου του χορού «στα τρία» και ενός διευρυσμένου αντίστροφου τύπου του χορού «στα τρία»

Ανωγειανός πηδηχτός, Ανώγεια Κρήτης 2/4, Α/ΟΦ, Α, \curvearrowright			
F	$\hat{X}1$ $[\delta^{1/4}+(\hat{\delta})\alpha_7^{1/4}]$	$\hat{X}2$ $[\hat{\alpha}^{1/4}+(\hat{\alpha})\delta_7^{1/4}]$	$\hat{X}3$ $[\delta^{1/4}+(\hat{\delta})\alpha_7^{1/8}-\alpha^{1/8}]$
	$\hat{X}4$ $[\delta^{1/4}+(\hat{\delta})\alpha_7^{1/4}]$	$\hat{X}5$ $[\alpha_0^{1/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{1/8}-\delta^{1/8}]$	
	$\hat{X}6$ $[\alpha_0^{1/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{1/8}-\delta^{1/8}]$		$\hat{X}7$ $[\alpha_0^{1/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{1/4}]$



- Συνδυασμός καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» $[\{\delta+(\delta)\alpha\} + \{\alpha+(\alpha)\delta\}]$ & μέρους αυτού



Απανωμερίτης ή προβατινίστικος ή νταγκουνάκι, επαρχία Αμαρίου Κρήτης 2/4, Α/ΟΦ, Γ, \curvearrowright Η λαβή είναι Μ ή W				
F	$\hat{M}1$ $[\delta^{1/4}+(\hat{\delta})\alpha_9^{1/4}]$	$\hat{M}2$ $[\hat{\alpha}^{1/4}+(\hat{\alpha})\delta_9^{1/4}]$	$\hat{M}3$ $[\delta^{1/4}+(\hat{\delta})\alpha_5^{1/4}]$	$\hat{M}4$ $[(\hat{\delta})\alpha_5^{1/4}+(\hat{\delta})\alpha_9^{1/4}]$
	$\hat{M}5$ $[\alpha_0^{1/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_9^{1/4}]$	$\hat{M}6$ $[\hat{\delta}_0^{1/4}+(\hat{\delta}_0)\alpha_9^{1/4}]$	$\hat{M}7$ $[\alpha_0^{1/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_5^{1/4}]$	$\hat{M}8$ $[(\hat{\alpha}_0)\delta_5^{1/4}+(\hat{\alpha}_0)\delta_9^{1/4}]$



- Συνδυασμός διασπασμένων εναλλαγών $[\delta+\{(\delta)\alpha,-\alpha\}]$ & μίξης καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» και χορού «στα δύο» $[\{\delta+(\delta)\alpha,\}+\{\alpha+(\alpha)\delta,\}] + [\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$


Κατσιμπαδιανός ή Κουτσαμπαδιανός, περιοχή Αμαρίου Κρήτης 2/4, A/OΦ, A,  χορός των συγκροτημάτων			
F	$\overrightarrow{\Gamma 1} [\delta^{1/4}+\{\underbrace{(\delta)}_{\uparrow}\alpha_{2,7}^{1/8}-\overrightarrow{\alpha}^{1/8}\}]$	$\overrightarrow{\Gamma 2} [\delta^{1/4}+\{\underbrace{(\delta)}_{\uparrow}\alpha_{2,7}^{1/8}-\overrightarrow{\alpha}^{1/8}\}]$	$\overrightarrow{\Gamma 3} [\delta^{1/4}+(\underbrace{\delta}_{\uparrow})\alpha_7^{1/4}]$
	$\overleftarrow{\Gamma 4} [\alpha_o^{1/4}+(\underbrace{\alpha_o}_{\uparrow})\delta_7^{1/4}]$		
	$\overleftrightarrow{\Gamma 5} [\delta/(\delta)\alpha_{8,7}^{1/4}+(\alpha_o^{1/8}-\overleftarrow{(\alpha_o)}\delta^{1/8})]$	$\overleftrightarrow{\Gamma 6} [\alpha/(\alpha)\delta_7^{1/4}+(\delta^{1/8}-\overrightarrow{\alpha}^{1/8})]$	


- Κατηγορία επανάληψης $[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$


Ζερβόδεξος, περιοχή Ιεράπετρας 2/4, AB, A/εν.Φ, ΑΓ,  	
F1	$\overrightarrow{\Gamma 1} [\delta^{1/4}+(\delta)\alpha_4^{1/4}]$ $\overrightarrow{\Gamma 2} [\alpha^{1/4}+(\alpha)\delta_4^{1/4}]$
F2	$\overleftarrow{\Gamma 1} [\delta_o^{1/4}+(\delta_o)\alpha_4^{1/4}]$ $\overleftarrow{\Gamma 2} [\alpha_o^{1/4}+(\alpha_o)\delta_o^{1/4}]$


Ζερβόδεξος, περιοχή Ιεράπετρας 2/4, AB, A/εν.Φ, ΑΓ,  	
F1	$\overrightarrow{\Gamma 1} [\delta^{1/4}+(\delta)\alpha_4^{1/4}]$ $\overrightarrow{\Gamma 2} [(\overrightarrow{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})+\overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$
F2	$\overleftarrow{\Gamma 1} [\delta_o^{1/4}+(\delta_o)\alpha_4^{1/4}]$ $\overleftarrow{\Gamma 2} [(\alpha_o^{1/8}-\delta_o^{1/8})+\alpha_o^{1/4}]$


Ζερβόδεξος, περιοχή Ιεράπετρας 2/4, AB, A/εν.Φ, ΑΓ,  	
F1	$\overrightarrow{\Gamma 1} [(\delta^{1/8}-\overrightarrow{\alpha}^{1/8})+\delta^{1/4}]$ $\overrightarrow{\Gamma 2} [(\overrightarrow{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})+\overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$
F2	$\overleftarrow{\Gamma 1} [(\delta_o^{1/8}-\alpha_o^{1/8})+\delta_o^{1/4}]$ $\overleftarrow{\Gamma 2} [(\alpha_o^{1/8}-\delta_o^{1/8})+\alpha_o^{1/4}]$

Ζερβόδεξος, περιοχή Ιεράπετρας 2/4, AB, A/εν.Φ, ΑΓ, 	
F1	$\Gamma_1 [(\delta^{1/8}-\vec{\alpha}^{1/8})+\delta^{1/4}]$ $\Gamma_2 [(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})+\vec{\alpha}^{1/4}]$
F2	$\Gamma_1 [(\overleftarrow{\delta}_o^{1/8}-\alpha_o^{1/8})+\overleftarrow{\delta}_o^{1/4}]$ $\Gamma_2 [(\alpha_o^{1/8}-\overleftarrow{\delta}_o^{1/8})+\alpha_o^{1/4}]$

Ζερβόδεξος, Κρούστας Ανατολικής Κρήτης 2/4, AB, A/εν.Φ, ΑΓ, 	
F1	$\Gamma_1 [(\delta^{1/8}-\vec{\alpha}^{1/8})+\delta^{1/4}]$ $\Gamma_2 [(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})+\vec{\alpha}^{1/4}]$
F2	$\Gamma_1 [(\overleftarrow{\delta}_o^{1/8}-\alpha_o^{1/8})+\overleftarrow{\delta}_o^{1/4}]$ $\Gamma_2 [(\alpha_o^{1/8}-\overleftarrow{\delta}_o^{1/8})+\alpha_o^{1/4}]$

Ζερβόδεξος, Κρούστας Ανατολικής Κρήτης 2/4, AB, A/εν.Φ, ΑΓ,  β' τύπος			
F	$\underline{M}_1 [\delta^{1/4}+\vec{\alpha}^{1/4}]$	$\underline{M}_2 [\delta^{1/4}+(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})]$	$\nearrow M_3 [\vec{\alpha}^{1/4}+(\alpha)\delta_4^{1/4}]$
	$\overleftarrow{M}_4 [\delta_o^{1/4}+\alpha_o^{1/4}]$	$\overleftarrow{M}_5 [\overleftarrow{\delta}_o^{1/4}+(\alpha_o^{1/8}-\overleftarrow{\delta}_o^{1/8})]$	$\overleftarrow{M}_6 [\alpha_o^{1/4}+(\alpha_o)\delta_4^{1/4}]$


Ζερβόδεξος, περιοχή Πεδιάδος, ν. Ηρακλείου 2/4, AB, A/εν.Φ, ΑΓ, 	
F1	$\Gamma_1 [(\delta^{1/8}-\vec{\alpha}^{1/8})+\delta^{1/4}]$ $\Gamma_2 [(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})+\vec{\alpha}^{1/4}]$
F2	$\Gamma_1 [(\overleftarrow{\delta}_o^{1/8}-\alpha_o^{1/8})+\overleftarrow{\delta}_o^{1/4}]$ $\Gamma_2 [(\alpha_o^{1/8}-\overleftarrow{\delta}_o^{1/8})+\alpha_o^{1/4}]$

Ζερβόδεξος, περιοχή Αστερουσίων, ν. Ηρακλείου 2/4, AB, A/εν.Φ, ΑΓ, 	
F1	$\Gamma_1 [(\delta^{1/8}-\vec{\alpha}^{1/8})+\delta^{1/4}]$ $\Gamma_2 [(\vec{\alpha}^{1/8}-\delta^{1/8})+\vec{\alpha}^{1/4}]$
F2	$\Gamma_1 [(\overleftarrow{\delta}_o^{1/8}-\alpha_o^{1/8})+\overleftarrow{\delta}_o^{1/4}]$ $\Gamma_2 [(\alpha_o^{1/8}-\overleftarrow{\delta}_o^{1/8})+\alpha_o^{1/4}]$

	Ρουμαθιανή ή Ρουματιανή Σούστα ή Γιτσικιά, Παλιά Ρούματα Δυτικής Κρήτης (αντρικός χορός με ομαδικό αυτοσχεδιασμό όπου οι χορευτές ακολουθούν μιμούμενοι τους αυτοσχεδιασμούς του πρώτου), 2/4, ΑΒΓ, Α/εν.Φ, Α, ↷ & †	
F1α	$\overline{W1} [(\delta^{1/8}-\alpha_o^{1/8})+\{\delta/(\delta)\alpha_8\}^{1/4}]$ ↑	$\overline{W2} [(\alpha_o^{1/8}-\delta^{1/8})+\{\alpha_o/(\alpha_o)\delta_3\}^{1/4}]$ ↑
F1β	$\underline{W1} [(\delta^{1/8}-\alpha_o^{1/8})+\{\delta/(\delta)\alpha_8\}^{1/4}]$ ↓	$\underline{W2} [(\alpha_o^{1/8}-\delta^{1/8})+\{\alpha_o/(\alpha_o)\delta_3\}^{1/4}]$ ↓
F2	$\overline{W1} [(\delta^{1/8}-\alpha_o^{1/8})+\{\delta/(\delta)\alpha_8\}^{1/4}]$ ↔	$\overline{W2} [(\alpha_o^{1/8}-\delta^{1/8})+\{\alpha_o/(\alpha_o)\delta_3\}^{1/4}]$ ↔
	{(F1α.2+F1β.2).2+F2*.x}.x	

- Τριπλή επανάληψη του τύπου του χορού «στα δύο»: Συνδυασμός [{(α-δ)+α} + {(δ-α)+δ}].2 + [{(α-δ)+α} + {δ+(δ)α.}]

	Το Ρόδο, Λουσακίες επαρχίας Κισσάμου Χανίων Κρήτης 2/4, Α/ΟΦ, Γ, ↷	
Fα	$\overline{W1} [(\alpha_o^{1/8}-\delta_o^{1/8})+(\alpha_o/(\alpha_o)\delta_9^{1/4})]$	$\overline{W2} [(\delta^{1/8}-\alpha^{1/8})+(\delta/(\delta)\alpha_9^{1/8})]$
	$\overline{W3} [(\alpha_o^{1/8}-\delta_o^{1/8})+(\alpha_o/(\alpha_o)\delta_9^{1/4})]$	$\overline{W4} [(\delta^{1/8}-\alpha^{1/8})+\delta^{1/4}]$
	$\overline{W5} [(\alpha^{1/8}-\delta^{1/8})+\alpha^{1/4}]$	$\overline{W6} [\delta^{1/4}+(\delta)\alpha_4^{1/4}]$
Fβ	$\overline{W1} [(\alpha_o^{1/8}-\delta^{1/8})+(\alpha_o/(\alpha_o)\delta_9^{1/4})]$	$\overline{W2} [(\delta^{1/8}-\alpha^{1/8})+(\delta/(\delta)\alpha_9^{1/8})]$
	$\overline{W1} [(\alpha_o^{1/8}-\delta^{1/8})+(\alpha_o/(\alpha_o)\delta_9^{1/4})]$	$\overline{W4} [(\delta^{1/8}-\alpha^{1/8})+\delta^{1/4}]$
	$\overline{W5} [(\alpha^{1/8}-\delta^{1/8})+\alpha^{1/4}]$	$\overline{W6} [\delta^{1/4}+(\delta)\alpha_4^{1/4}]$

	Γλυκομηλίτσα, Δυτικής Κρήτης [4,5 KM + 4,5 KM] 2/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, 		
F	$\underline{W1} [\delta^{1/4}+(\delta)\alpha^{1/4}]$	$\underline{W2} [\alpha_o^{1/4}+(\alpha_o)\delta_4^{1/4}]$	$\underline{W3} [(\delta^{1/8}-\alpha>\delta^{1/8})+\delta^{1/4}]$
	$\underline{M4} [(\alpha^{1/8}-\delta>\alpha^{1/8})+\alpha^{1/4}]$		
	$\underline{MW5} [(\delta^{1/8}-\alpha>\delta^{1/8})+\delta^{1/4}]$	$\underline{W6} [(\delta)\alpha_4^{1/4}+\alpha_o^{1/4}]$	$\underline{W7} [(\alpha_o)\delta_4^{1/4}+(\delta^{1/8}-\alpha>\delta^{1/8})]$
	$\underline{MW8} [\delta^{1/4}+(\alpha^{1/8}-\delta>\alpha^{1/8})]$	$\underline{M9} [\alpha^{1/4}+(\delta^{1/8}-\alpha>\delta^{1/8})]$	

4.4.2. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή της παρατακτικής σύνδεσης»

Επανάληψη της εναλλαγής (δ+α)	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Λαζιώτης, κεντρική Κρήτη</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 4μετρη, με επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) με διαφορετική χρήση του χώρου. Λαβή: W.
Επανάληψη ετερόμορφης διασπασμένης εναλλαγής (α+δ) και απλής εναλλαγής (α+δ)	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Εθιανός, Εθιά Ηρακλείου</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα 3μετρη με μίξη ετερόμορφης διασπασμένης εναλλαγής (α+δ) ή (δ+α) και δύο απλών εναλλαγών (α+δ) ή (δ+α) με διαφορετική χρήση του χώρου. Λαβή: W.

Επανάληψη καταληκτικών μοτίβων του τύπου «στα τρία», 4μετρη φόρμα	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Σιγανός ή κοντυλιές, περιοχή Ρεθύμνης</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 4μετρη, με διπλή επανάληψη του αντιθετικού συνδυασμού των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» (προς τα μέσα & δεξιά και προς τα έξω & δεξιά). Λαβή: Σ, Τ, W.
Επανάληψη καταληκτικών μοτίβων του τύπου «στα τρία», 8μετρη φόρμα	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Απανομερίτης ή προβατινίστικος, περιοχή Αμαρίου</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 8μετρη. Προκύπτει από τον αντιθετικό συνδυασμό που ο καθένας περιλαμβάνει τρία κινητικά μοτίβα, αντιθετικά καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία», και το τέταρτο είναι διπλή παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους. Λαβή: Μ ή W.

Τύπου «στα τρία»	
Αυτούσιες φόρμες τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Σιγανός ή κοντυλιές, περιοχή Ηρακλείου</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 3μετρη χορευτική φόρμα, αυτούσια του «στα τρία». Λαβή: T.
<i>Σιγανός ή κοντυλιές, Φανερωμένη Ηρακλείου</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 3μετρη χορευτική φόρμα, αυτούσια του «στα τρία». Λαβή: X.
<i>Μανάς, Ανατολική Κρήτη</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 3μετρη χορευτική φόρμα, αυτούσια του «στα τρία». Λαβή: X.
<i>Ξενομπασάρης, Κρούστας Λασιθίου</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 3μετρη χορευτική φόρμα, αυτούσια του «στα τρία». Λαβή: X ή X*.
<i>Ντουρνεράκια, νεώτερος σκοπός</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 3μετρη χορευτική φόρμα, αυτούσια του «στα τρία». Λαβή: T ή W.

Ετερόμορφες φόρμες του τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τριζάλης, περιοχή Αμαρίου Κρήτης</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 3μετρη χορευτική φόρμα, ετερόμορφη του τύπου «στα τρία», με αντικατάσταση του ενός καταληκτικού μοτίβου του χορού «στα τρία» με διπλή εναλλαγή. Λαβή: W.

Ετερόμορφες φόρμες του αντίστροφου τύπου του «στα τρία»	
Τύπου «στα τρία» σε 2σημο ρυθμό	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τριζάλης, Βρύσες Αμαρίου</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 3μετρη χορευτική φόρμα, ετερόμορφη του αντίστροφου τύπου του «στα τρία», με αντικατάσταση της εναλλαγής (α+δ) με διασπασμένη ετερόμορφη εναλλαγή. Λαβή: W.
<i>Παλιός Γεργιανός πηδηχτός («Στου Παπαχατζή το μύλο»), Γέργερη Ηρακλείου</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 3μετρη χορευτική φόρμα, ετερόμορφη του αντίστροφου τύπου του «στα τρία», με αντικατάσταση της εναλλαγής (α+δ) με διασπασμένη ετερόμορφη εναλλαγή και αντικατάσταση ενός καταληκτικού KM του χορού «στα τρία» με διπλή εναλλαγή. Λαβή: W.

Διευρυμένος ετερόμορφος τύπος του «στα τρία», 4μετρη φόρμα	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Κατσιμπαδιανός ή κουτσαμπαδιανός, περιοχή Αμαρίου</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 4μετρη χορευτική φόρμα, ετερόμορφη διευρυμένη του τύπου «στα τρία», με διπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) και αντικατάστασή της με διασπασμένη ετερόμορφη εναλλαγή (δ+α). Λαβή: W ή T.

Διευρυμένος ετερόμορφος τύπος του αντίστροφου «στα τρία», 5μετρη φόρμα	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας

<i>Πρινιώτης, περιοχή Αμαρίου</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή 5μετρη χορευτική φόρμα, ετερόμορφη διευρυμένη του αντίστροφου τύπου του «στα τρία, με διπλή επανάληψη των καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία» και αντικατάσταση της εναλλαγής (α+δ) με διασπασμένη ετερόμορφη εναλλαγή (α+δ). Λαβή: W.
-----------------------------------	--

Διπλή επανάληψη του ετερόμορφου τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Πρινιανός, Κρούστας Ανατολικής Κρήτης</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 6μετρη, όπου επαναλαμβάνεται δύο φορές ένας ετερόμορφος τύπος του «στα τρία» με αντικατάσταση του πρώτου καταληκτικού ΚΜ του χορού «στα τρία» με διπλή εναλλαγή στον δεύτερο τύπο. Κά-ποιες φορές παρατηρείται και αντικατάσταση της εναλλαγής (δ+α) με διασπασμένη ετερόμορφη εναλλαγή (δ+α) και στους δύο τύπους. Ο πρώτος τύπος αποδίδεται προς τη φορά και ο άλλος αντίθετα της φοράς. Λαβή: T.
<i>Ιεραπετρίτικος, Ιεράπετρα Ανατολικής Κρήτης</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 6μετρη, όπου επαναλαμβάνεται δύο φορές ένας ετερόμορφος τύπος του «στα τρία» με αντικατάσταση του πρώτου καταληκτικού ΚΜ του χορού «στα τρία» με διπλή εναλλαγή και στους δύο τύπους. Ο πρώτος τύπος αποδίδεται προς τη φορά και ο άλλος αντίθετα της φοράς. Λαβή: W.

Διπλή επανάληψη του ετερόμορφου αντίστροφου τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Ανωγειανός πηδηχτός ή πηδηχτός Μυλοποτάμου ή Ανωγειανή σούστα, περιοχή Μυλοποτάμου (Ανώγεια)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 6μετρη, όπου επαναλαμβάνεται δύο φορές ένας ετερόμορφος τύπος του αντίστροφου του «στα τρία» με αντικατάσταση της εναλλαγής (α+δ) με διασπασμένη ετερόμορφη εναλλαγή (α+δ) και στους δύο τύπους. Ο πρώτος τύπος αποδίδεται προς το κέντρο & δεξιά, και ο άλλος έξω & δεξιά. Λαβή: X ή W.
<i>Πηδηχτός, περιοχή Πεδιάδος (Ηράκλειο)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα 6μετρη, όπου επαναλαμβάνεται δύο φορές ένας ετερόμορφος τύπος του αντίστροφου του «στα τρία» με αντικατάσταση του πρώτου καταληκτικού ΚΜ του χορού «στα τρία» με διπλή εναλλαγή και της εναλλαγής (α+δ) με διασπασμένη ετερόμορφη εναλλαγή (α+δ) και στους δύο τύπους. Ο πρώτος τύπος αποδίδεται προς τη φορά και ο άλλος αντίθετα της φοράς. Λαβή: M.

Μίξη καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία» και τύπου «στα δύο»	
Τετράμετρη χορευτική φόρμα	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Πεντοζάλι ή Πεντοζάλης, περιοχή Κισσάμου</i>	Ομοιογενής 4μετρη αλυσιδωτή χορευτ. φόρμα με μίξη δύο αντιθετικών καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία» και ενός τύπου «στα δύο». Λαβή: T.
<i>Πεντοζάλι ή Πεντοζάλης, Ρέθυμνο, Ηράκλειο, Ανατολική Κρήτη</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 4μετρη, με μίξη δύο αντιθετικών καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία» και ενός τύπου «στα δύο». Λαβή: T.
Οκτάμετρη χορευτική φόρμα	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Μικρό μικράκι, Άγιος Βασίλειος Ρεθύμνου & περιοχή Αμαρίου</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 8μετρη, με μίξη τεσσάρων αντιθετικών καταληκτικών του χορού «στα τρία», ενός τύπου «στα δύο» και δύο αντιθετικών καταληκτικών του χορού «στα τρία». Λαβή: X.

Μίξη δύο τύπων του «στα δύο» (διπλή επανάληψη του τύπου «στα δύο»)	
Τετράμετρη χορευτική φόρμα	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Συρτός, περιοχής Ρεθύμνης, Ηρακλείου, Ανατολικής Κρήτης (απλή μορφή)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 4μετρη, με μίξη ενός τύπου «στα δύο» και ενός ετερόμορφου τύπου «στα δύο» στον οποίο έχει αντικατασταθεί το τελευταίο κινητικό μοτίβο της διπλής εναλλαγής με ένα ετερόμορφο καταληκτικό ΚΜ του χορού «στα τρία». Το τελευταίο κινητικό μοτίβο μπορεί επίσης να αντικατασταθεί με ένα κινητικό μοτίβο που περιλαμβάνει δύο κύτταρα εναλλαγής (α-δ)+(α-δ). Λαβή: W.
<i>Συρτός, περιοχής Ρεθύμνης, Ηρακλείου, Ανατολικής Κρήτης (σύνθετη μορφή)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 4μετρη, με μίξη ενός ετερόμορφου τύπου «στα δύο» (με αντικατάσταση ενός κινητικού στοιχείου με κύτταρο) και ενός ετερόμορφου τύπου «στα δύο» στον οποίο επίσης έχει αντικατασταθεί ένα κινητικό στοιχείο με κύτταρο και έχει αντικατασταθεί το τελευταίο κινητικό μοτίβο της διπλής εναλλαγής με ένα ετερόμορφο καταληκτικό ΚΜ του χορού «στα τρία». Το τελευταίο κινητικό μοτίβο μπορεί επίσης να αντικατασταθεί με ένα κινητικό μοτίβο που περιλαμβάνει δύο κύτταρα εναλλαγής (α-δ)+(α-δ). Λαβή: W.
<i>Φτερωτός σερτός ή Ντάμα, περιοχή Ρεθύμνης και δυτική Κρήτη</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 4μετρη, με μίξη ενός τύπου «στα δύο» και ενός ετερόμορφου τύπου «στα δύο» στον οποίο έχει αντικατασταθεί το τελευταίο κινητικό μοτίβο της διπλής εναλλαγής με

	ένα ετερόμορφο καταληκτικό ΚΜ του χορού «στα τρία». Το τελευταίο κινητικό μοτίβο μπορεί επίσης να αντικατασταθεί με ένα κινητικό μοτίβο που περιλαμβάνει δύο κύτταρα εναλλαγής (α-δ)+(α-δ). Λαβή: W.
<i>Συρτός Κισσάμου Χανίων</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 4μετρη, με μίξη ενός τύπου «στα δύο» και ενός ετερόμορφου τύπου «στα δύο», στον οποίο έχει αντικατασταθεί το τελευταίο κινητικό μοτίβο της διπλής εναλλαγής με ένα κινητικό μοτίβο που περιλαμβάνει δύο κύτταρα εναλλαγής (α-δ)+(α-δ). Λαβή: W.
Μίξη τριών τύπων του «στα δύο» (τριπλή επανάληψη του τύπου «στα δύο»)	
Εξάμετρη χορευτική φόρμα (Χρόνος στη διπλή εναλλαγή: - υ υ)	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Μαλεβιζιώτης, Ηράκλειο, Ρέθυμνο</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 6μετρη, με μίξη ενός τύπου του χορού «στα δύο» (με δύο αντιθετικά κινητικά μοτίβα διπλής εναλλαγής) και δύο ετερόμορφων τύπων του «στα δύο», στους οποίους, στο μεν πρώτο έχει αντικατασταθεί το πρώτο κινητικό μοτίβο διπλής εναλλαγής με καταληκτικό ΚΜ του χορού «στα τρία», στο δε δεύτερο έχει αντικατασταθεί το δεύτερο κινητικό μοτίβο διπλής εναλλαγής με καταληκτικό ΚΜ του χορού «στα τρία». Ο πρώτος τύπος του χορού «στα δύο» αλλά και οι διπλές εναλλαγές των άλλων τύπων παρουσιάζουν ποικιλομορφία ως προς τη χρήση του χώρου ανάλογα με τη χρήση αυτού από κάθε χορευτή. Λαβή: W.
Εξάμετρη χορευτική φόρμα (Χρόνος στη διπλή εναλλαγή: υ υ -)	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Ρόδον, Λουσακιές Κισσάμου</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 6μετρη, με μίξη δύο τύπων του «στα δύο» (με δύο αντιθετικά κινητικά μοτίβα διπλής εναλλαγής και διαφορετική χρήση χώρου και χρόνου (υ υ -) και ενός ετερόμορφου τύπου του χορού «στα δύο», στον οποίο έχει αντικατασταθεί το δεύτερο κινητικό μοτίβο διπλής εναλλαγής με καταληκτικό ΚΜ του χορού «στα τρία»). Λαβή: W.
Μίξη ενός τύπου «στα δύο» και ενός ετερόμορφου & διευρυμένου αντίστροφου τύπου «στα τρία»	
Εξάμετρη χορευτική φόρμα	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Μαλεβιζιώτης, Ηράκλειο, Ρέθυμνο</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 6μετρη, με μίξη ενός τύπου «στα δύο» (με δύο αντιθετικά κινητικά μοτίβα διπλής εναλλαγής) και ενός

	ετερόμορφου και διευρυμένου αντίστροφου τύπου του «στα τρία», με διπλή επανάληψη της διασπασμένης και ετερόμορφης εναλλαγής (α+δ). Ο πρώτος τύπος του «στα δύο» αλλά και οι διασπασμένες εναλλαγές παρουσιάζουν ποικιλομορφία ως προς τη χρήση του χώρου. Λαβή: W.
Μίξη δύο αντιθετικών καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία» και ενός ετερόμορφου & διευρυμένου αντίστροφου τύπου του «στα τρία»	
Εξάμετρη χορευτική φόρμα	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Ανωγειανός πηδηχτός, περιοχή Μυλοποτάμου (νεώτερος τύπος)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 6μετρη, με μίξη δύο αντιθετικών καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» και ενός ετερόμορφου και διευρυμένου αντίστροφου τύπου του χορού «στα τρία», με διπλή επανάληψη της διασπασμένης και ετερόμορφης εναλλαγής (α+δ). Λαβή: X ή W.

Μίξη δύο αντιθετικών καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία», ενός ετερόμορφου τύπου «στα τρία» και ενός ετερόμορφου αντίστροφου τύπου του «στα τρία»	
Οκτάμετρη χορευτική φόρμα	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Ανωγειανός πηδηχτός, περιοχή Μυλοποτάμου (β' τύπος)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 8μετρη, με μίξη δύο αντιθετικών καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» (X1+X2), ενός ετερόμορφου τύπου του «στα τρία με διασπασμένη ετερόμορφη εναλλαγή (δ+α) (X3+X4+X5) και ενός ετερόμορφου αντίστροφου τύπου του χορού «στα τρία» με διασπασμένη και ετερόμορφη εναλλαγή (α+δ) (X6+X7+X8) . Λαβή: X ή W.

Μίξη ενός ετερόμορφου διευρυμένου τύπου «στα τρία» και ενός τύπου «στα δύο»	
Εξάμετρη χορευτική φόρμα	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Κατσιμπαδιανός ή Κουτσαμπαδιανός, περιοχή Αμαρίου (β' τύπος)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 6μετρη, με μίξη ενός ετερόμορφου διευρυμένου τύπου «στα τρία» (με διπλή επανάληψη της ετερόμορφης διασπασμένης εναλλαγής (δ+α) και ενός τύπου «στα δύο». Λαβή: T ή W.

Μίξη δύο αντιθετικών καταληκτικών του χορού «στα τρία», ενός τύπου του «στα δύο» και ενός κυττάρου απλής εναλλαγής (δ+α). (4,5 κινητικά μοτίβα)	
---	--

Εξάμετρη χορευτική φόρμα	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Γλυκομηλίτσα, δυτική Κρήτη</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα που ολοκληρώνεται σε 4,5 μέτρα. Προκύπτει από τη μίξη δύο αντιθετικών καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία», ενός τύπου του «στα δύο» (με χρόνο υ υ -) και ενός κυττάρου απλής εναλλαγής (δ-α). Λαβή: W-M-W.

4.4.3. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή της ομαδοποίησης»

Επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) σε όλα τα μέρη	
Επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) σε 6σημο ρυθμό	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Αγκαλιαστός, Κρούστας Μεραμπέλου, Ανατολική Κρήτη</i>	Τριμερής μη εναλλασσόμενη χορευτική φόρμα όπου σε όλα τα μέρη επαναλαμβάνεται ως χορευτική φράση (μονόμετρη) η απλή εναλλαγή (δ+α) με αλλαγή στο χορευτικό σχήμα. Λαβή: Μ-Γ-Μ.
Επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) σε 7σημο ρυθμό	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Αγκαλιαστός, Κρούστας Μεραμπέλου, Ανατολική Κρήτη</i>	Τριμερής μη εναλλασσόμενη χορευτική φόρμα όπου σε όλα τα μέρη επαναλαμβάνεται ως χορευτική φράση (μονόμετρη) η μεταπλασμένη απλή εναλλαγή (δ+α) με αλλαγή στο χορευτικό σχήμα. Λαβή: Μ-Γ-Μ.

Α. Επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) Β. Τύπου «στα τρία» (σε 6σημο ρυθμό) Γ. Τύπου «στα τρία» (σε 6σημο ρυθμό)	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Αγκαλιαστός, Ανατολική Κρήτη</i>	Τριμερής μη εναλλασσόμενη χορευτική φόρμα, όπου στο α' μέρος επαναλαμβάνεται ως χορευτική φράση (μονόμετρη) η απλή εναλλαγή (δ+α), ενώ στο β' & γ' μέρος επαναλαμβάνεται η τρίμετρη χορευτική φράση του τύπου «στα τρία», με αλλαγή στο χορευτικό σχήμα και τη λαβή. Λαβή: Μ-Γ-Μ.
Α. Επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) Β. Τύπου «στα τρία» (σε 7σημο ρυθμό) Γ. Τύπου «στα τρία» (σε 7σημο ρυθμό)	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Αγκαλιαστός, Ανατολική Κρήτη</i>	Τριμερής μη εναλλασσόμενη χορευτική φόρμα, όπου στο α' μέρος επαναλαμβάνεται ως χορευτική φράση (μονόμετρη) η απλή εναλλαγή (δ+α), ενώ στο β' & γ' μέρος επαναλαμβάνεται η τρίμετρη

	χορευτική φράση του τύπου «στα τρία», με αλλαγή στο χορευτικό σχήμα και τη λαβή. Λαβή: Μ-Γ-Μ.
--	---

Α. Διπλή επανάληψη του ετερόμορφου τύπου «στα τρία» (6μετρη χορ. φόρμα) Β. Ετερόμορφη φόρμα του τύπου «στα τρία» (3μετρη)	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Σητειακός πηδηχτός, Σητεία Ανατολικής Κρήτης</i>	Διμερής εναλλασσόμενη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα. Το α' μέρος αποδίδεται με 6μετρη χορευτική φόρμα, όπου επαναλαμβάνεται δύο φορές ένας ετερόμορφος τύπος του «στα τρία», με αντικατάσταση της εναλλαγής (δ+α) με διασπασμένη ετερόμορφη εναλλαγή (δ+α) και αντικατάσταση του πρώτου καταληκτικού μοτίβου του χορού «στα τρία» με διπλή εναλλαγή και στους δύο τύπους. Ο πρώτος τύπος αποδίδεται προς τη φορά και ο άλλος αντίθετα της φοράς. Το β' μέρος αποδίδεται με την ίδια τρίμετρη ετερόμορφη χορευτική φόρμα του τύπου «στα τρία» αλλά με διαφορετική χρήση του χώρου, επιτόπου (όταν ο πρώτος αυτοσχεδιάζει ή χορεύει αντικριστά με το ζευγάρι του. Λαβή: W.

Α. Διπλή επανάληψη του ετερόμορφου αντίστροφου τύπου του «στα τρία» Β. Διπλή επανάληψη του ετερόμορφου αντίστροφου τύπου του «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Πρινιώτης, Ανατολική Κρήτη</i>	Διμερής εναλλασσόμενη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 6μετρη, όπου επαναλαμβάνεται δύο φορές ένας ετερόμορφος τύπος του αντίστροφου του «στα τρία» με αντικατάσταση του πρώτου καταληκτικού μοτίβου του χορού «στα τρία» με διπλή εναλλαγή και στους δύο τύπους, και αντικατάσταση της εναλλαγής (α+δ) με διασπασμένη ετερόμορφη εναλλαγή (α+δ) στον δεύτερο τύπο. Ο πρώτος τύπος αποδίδεται προς το κέντρο & δεξιά, και ο άλλος έξω & δεξιά όταν ο χορός αποδίδεται σε ένα κύκλο με διπλή σταυρωτή λαβή. Όταν αποδίδεται σε δύο ομόκεντρους κύκλους, τότε ο πρώτος τύπος για τον κύκλο των ανδρών (εξωτερικά) αποδίδεται αριστερά. Η διμέρεια προκύπτει από την αλλαγή του χορευτικού σχήματος και την αλλαγή κατεύθυνσης του εξωτερικού κύκλου. Λαβή: X*-W-X*.

Τύπου «στα δύο» και στα δύο μέρη	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Ζερβόδεξος, Ανατολική Κρήτη (χορεύεται και σε άλλες περιοχές της Κρήτης)</i>	Διμερής εναλλασσόμενη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 2μετρη, τύπου «στα δύο» και στα δύο μέρη. Η διμέρεια προκύπτει από την αλλαγή κατεύθυνσης του κύκλου. Λαβή: Μ.
<i>Ζερβόδεξος, Ανατολική Κρήτη (χορεύεται και σε άλλες περιοχές της Κρήτης)</i>	Διμερής εναλλασσόμενη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα 2μετρη, τύπου «στα δύο» και στα δύο μέρη. Η διμέρεια προκύπτει από την αλλαγή κατεύθυνσης και την αλλαγή λαβής των χορευτών. Λαβή: Γ.
<i>Ρουμαθιανή σούστα, Παλιά Ρούματα Χανίων</i>	Πολυμερής - Τριμερής εναλλασσόμενη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, 2μετρη, τύπου «στα δύο» και στα τρία μέρη. Η τριμέρεια προκύπτει από την αλλαγή κατεύθυνσης (α' μέρος προς το κέντρο, β' μέρος προς τα έξω, γ' μέρος δεξιά – αριστερά). Χαρακτηριστικό του χορού ο ομαδικός αυτοσχεδιασμός, όπου οι χορευτές ακολουθούν τον αυτοσχεδιασμό του πρώτου. Λαβή: W.

4.4.4. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή του κλειστού ή προγραμματισμένου αυτοσχεδιασμού»

Τύπου «στα δύο»	
Τύπου «στα δύο» σε 2σημο ρυθμό	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Σούστα, Ρέθυμνο, Ηράκλειο</i>	Αντικριστή χορευτική φόρμα κλειστού ή προγραμματισμένου αυτοσχεδιασμού, με 2μετρη χορευτική φράση τύπου «στα δύο».

4.5. Χοροί του Πόντου

4.5.1. Κινητότυποι χορών του Πόντου

	Ομάλ ή Ομάλ Μονόν, χωριά Αργυρούπολης Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/8 (2+2+2+3/8), \odot	
F	$W1[\underbrace{\delta^{2/8}}_{\uparrow}+(\delta)\underbrace{\alpha_8^{2/8}}_{\uparrow}+\underbrace{\alpha_o^{2/8}}_{\uparrow}+(\alpha)\underbrace{\delta_4^{3/8}}_{\uparrow}]$	$W2[\underbrace{\delta^{2/8}}_{\downarrow}+(\delta)\underbrace{\alpha_7^{2/8}}_{\downarrow}+\underbrace{\alpha_o^{2/8}}_{\downarrow}+(\alpha_o)\underbrace{\delta_4^{3/8}}_{\downarrow}]$
	$W3[\underbrace{\delta^{2/8}}_{\leftrightarrow}+(\delta)\underbrace{\alpha_7^{2/8}}_{\uparrow}+\underbrace{\alpha_o^{2/8}}_{\downarrow}+(\alpha_o)\underbrace{\delta_4^{3/8}}_{\leftarrow}]$	

	Διπάτ' ή Γιαβαστόν, ή Κοδεσπαινιακόν, Ομάλ' Τραπεζούντας Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/8 (2+2+2+3/8), \odot	
F	$W1 [\delta^{2/8} + (\delta) \alpha_8^{2/8} + \alpha_0^{2/8} + (\alpha) \delta_4^{3/8}]$ <p style="text-align: center;"> \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow </p>	$W2 [\delta^{2/8} + (\delta) \alpha_7^{2/8} + \alpha_0^{2/8} + \delta^{3/8}]$ <p style="text-align: center;"> \downarrow \downarrow \uparrow </p>
	$W3 [\alpha_0^{2/8} + (\alpha_0) \delta_7^{2/8} + \delta^{2/8} + (\delta) \alpha_4^{3/8}]$ <p style="text-align: center;"> \leftrightarrow \uparrow \leftarrow </p>	

	Τίταρα, Αργυρούπολη Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/8 (2+2+2+3/8), \odot	
Fα	$W1 [\delta^{2/8} + (\delta) \alpha_4^{2/8} + \delta^{2/8} + (\delta) \alpha_4^{3/8}]$ <p style="text-align: center;"> \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow </p> * α ₄ με την καμάρα κοντά στη φτέρνα του δ	$W2 [\delta^{2/8} + (\delta) \alpha_7^{2/8} + \alpha_0^{2/8} + \delta^{3/8}]$ <p style="text-align: center;"> \downarrow \downarrow \uparrow </p>
	$W3 [\alpha_0^{2/8} + (\alpha_0) \delta_7^{2/8} + \delta^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]$ <p style="text-align: center;"> \leftrightarrow \uparrow </p>	
Fβ	$W1 [\delta^{2/8} + (\delta) \alpha_4^{2/8} + \delta^{2/8} + (\delta) \alpha_4^{3/8}]$ <p style="text-align: center;"> \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow </p> * α ₄ με την καμάρα κοντά στη φτέρνα του δ	$W2 [\delta^{2/8} + (\delta) \alpha_7^{2/8} + \alpha_0^{2/8} + \delta^{3/8}]$ <p style="text-align: center;"> \downarrow \downarrow \uparrow </p>
	$W3 [\alpha_0^{2/8} + (\alpha_0) \delta_7^{2/8} + \delta_v^{2/8} + \alpha_0^{3/8}]$ <p style="text-align: center;"> \leftrightarrow \uparrow \nearrow </p>	

	Γε(ν)τί(γ)ερε ή Γεντί Αράτς ή Γεντί Αρά, Αργυρούπολη Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/8 (2+2+2+3/8), \odot	
F	$W1 [\delta^{2/8} + (\delta) \alpha_4^{2/8} + \delta^{2/8} + \alpha_0 / (\alpha_0) \delta_7^{3/8}]$ <p style="text-align: center;"> \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow </p> * α ₄ με την καμάρα κοντά στη φτέρνα του δ	$W2 [\delta^{2/8} + (\delta) \alpha_7^{2/8} + \alpha_0^{2/8} + (\delta^{1/8} - \alpha_0^{2/8})]$ <p style="text-align: center;"> \downarrow \downarrow \uparrow </p>
	$W3 [\delta^{2/8} + (\delta) \alpha_7^{2/8} + \alpha_0^{2/8} + (\alpha_0) \delta_2^{3/8}]$ <p style="text-align: center;"> \leftrightarrow \uparrow \nearrow </p>	

	Τάμσαρα ή Τάμζαρα, Απές Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/8 (2+2+2+3/8), \odot	
F	$W1 [\delta^{2/8} + (\delta) \alpha_7^{2/8} + \alpha_0^{2/8} + (\alpha_0) \delta_4^{3/8}]$ <p style="text-align: center;"> \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow </p>	$W2 [\delta^{2/8} + (\delta) \alpha_7^{2/8} + \alpha_0^{2/8} + (\alpha_0) \delta_4^{3/8}]$ <p style="text-align: center;"> \downarrow \downarrow \uparrow \uparrow </p>
	$\widehat{W}M3 [\delta^{2/8} + (\delta) \overset{M}{\alpha_7^{2/8}} + (\overset{M}{\delta:\alpha})^{2/8} + (\overset{M}{\delta:\alpha})^{3/8}]$ <p style="text-align: center;"> \downarrow \downarrow \leftrightarrow </p>	$\widehat{M}4 [(\overset{M}{\delta:\alpha})^{2/8} + (\overset{M}{\delta:\alpha})^{2/8} + (\overset{M}{\delta:\alpha})^{2/8} + (\overset{M}{\delta:\alpha})^{3/8}]$ <p style="text-align: center;"> \leftrightarrow \leftrightarrow \leftrightarrow \leftrightarrow </p>

	Εμπρ' οπίσ' ή Κερασουνταίικο(ν), Κερασούντα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/8 (2+2+2+3/8) \odot ή 9/16 (2+2+2+3/16)	
F	$\vec{W1} [\alpha^{4/8} + \delta^{2/8} + \alpha^{3/8}]$	$\vec{W2} [\delta^{4/8} + \alpha^{2/8} + \delta^{3/8}]$
ή F	$\vec{W1} [\alpha^{4/16} + \delta^{2/16} + \alpha^{3/16}]$	$\vec{W2} [\delta^{4/16} + \alpha^{2/16} + \delta^{3/16}]$

	Κοτσιχτόν Ομάλ, Αμισός, Κερασούντα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/8 (2+2+2+3/8) ή 9/16 (2+2+2+3/16), \odot	
F	$\vec{Y1} [(\hat{\delta})\alpha^{7/16} + \alpha^{2/16} + \delta^{2/16} + \alpha^{3/16}]$	$\vec{Y2} [(\hat{\alpha})\delta^{7/16} + \delta^{2/16} + \alpha^{2/16} + \delta^{3/16}]$
ή F	$\vec{Y1} [(\hat{\delta})\alpha^{7/16} - \alpha^{2/16} + \delta^{2/16} + \alpha^{3/16}]$	$\vec{Y2} [(\hat{\alpha})\delta^{7/16} - \delta^{2/16} + \alpha^{2/16} + \delta^{3/16}]$

	Πιπιλομάταινα, ανατ. Πόντος ή Πατούλα, δυτικ. Πόντος Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/8 (2+2+2+3/8), \odot	
Fα	$\vec{T1} [\delta^{2/8} + \alpha^{2/8} + \delta^{2/8} + (\delta)\alpha^{3/8}]$	$\vec{T2} [\alpha_o^{2/8} + \delta_o^{2/8} + \alpha_o^{2/8} + (\alpha_o)\delta^{3/8}]$
Fβ	$\vec{T1} [\delta^{2/8} + \alpha^{2/8} + \delta^{2/8} + (\delta)\alpha^{3/8}]$	$\vec{T2} [\alpha_o^{2/8} + \delta_o^{2/8} + \alpha_o^{2/8} + (\alpha_o)\delta^{3/8}]$

	Τιβ τιβ τιβ τάνα, Τραπεζούντα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/8 (2+2+2+3/8), \odot	
F	$\vec{T1} [\delta^{2/8} + \alpha_o^{2/8} + \delta^{2/8} + (\delta)\alpha^{3/8}]$	$\vec{T2} [\alpha_o^{2/8} + \delta^{2/8} + \alpha_o^{2/8} + (\alpha_o)\delta^{3/8}]$

	Εκατήβα σα Παξέδες, Τραπεζούντα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 ή 4/8 (2+2/8), \odot		
F	$\vec{T1} [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}]$	$\vec{T2} [\delta^{1/4} + (\hat{\delta})\alpha^{1/4}]$	$\vec{T3} [\alpha_o^{1/4} + (\hat{\alpha}_o)\delta^{1/4}]$
	$\vec{T4} [\delta^{1/4} + (\hat{\delta})\alpha^{1/4}]$	$\vec{T5} [\alpha_o^{1/4} + (\hat{\alpha}_o)\delta^{1/4}]$	

	Τ' από κάθε εν κι αν, Τραπεζούντα ή Τις Μονόν, Ματσούκα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \odot		
Fα	$\underline{W1} [\underline{\delta}^{3/8} + \underline{\alpha}^{2/8}]$ $\underline{W1} [\underline{\delta}^{3/8} + \underline{\alpha}^{2/8}]$	$\underline{W2} [\underline{\delta}^{3/8} + (\underline{\delta})\underline{\alpha}^{2/8}]$ $\underline{W2} [\{\delta^{2/8} - (\underline{\alpha}_{\Lambda 0}/(\underline{\alpha}_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$	$\underline{W3} [\underline{\alpha}_0^{3/8} + (\underline{\alpha}_0)\delta^{2/8}]$ $\underline{W3} [\{\alpha_0^{2/8} - (\underline{\delta}_{\Lambda}/(\underline{\delta}) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8}]$

	Τ' από κάθε εν κι αν, Τραπεζούντα ή Τις Μονόν, Ματσούκα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \odot		
Fβ	$\underline{W1} [\{\alpha_0^{2/8} - (\underline{\delta}_{\Lambda}/(\underline{\delta}) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8}]$ \uparrow	$\underline{W2} [\underline{\delta}^{3/8} + \underline{\alpha}^{2/8}]$ $\underline{W2} [\underline{\delta}^{3/8} + \underline{\alpha}^{2/8}]$	$\underline{W3} [\{\delta^{2/8} - (\underline{\alpha}_{\Lambda 0}/(\underline{\alpha}_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$ $\underline{W3} [\{\delta^{2/8} - (\underline{\alpha}_{\Lambda 0}/(\underline{\alpha}_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$

	Τικ' Διπλόν ή Τις' σο γόνατον ή Διπλόν, παμποντιακόν Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \odot		
F	$\underline{W1} [\{\alpha_0^{2/8} - (\underline{\delta}_{\Lambda}/(\underline{\delta}) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8}]$ \uparrow	$\underline{W2} [\underline{\delta}^{3/8} + \underline{\alpha}^{2/8}]$ $\underline{W2} [\underline{\delta}^{3/8} + \underline{\alpha}^{2/8}]$	$\underline{W3} [\{\delta^{2/8} - (\underline{\alpha}_{\Lambda 0}/(\underline{\alpha}_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$ $\underline{W3} [\{\delta^{2/8} - (\underline{\alpha}_{\Lambda 0}/(\underline{\alpha}_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$
	$\underline{W4} [\{\alpha_0^{2/8} - (\underline{\delta}_{\Lambda}/(\underline{\delta}) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8}]$ $\underline{W4} [\{\alpha_0^{2/8} - (\underline{\delta}_{\Lambda}/(\underline{\delta}) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8}]$	$\underline{W5} [\{\delta^{2/8} - (\underline{\alpha}_{\Lambda 0}/(\underline{\alpha}_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$ $\underline{W5} [\{\delta^{2/8} - (\underline{\alpha}_{\Lambda 0}/(\underline{\alpha}_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$	

	Τ' απάν και κα' (διπλόν), Κάτω Ματσούκα Α/ΟΦ, ΑΓ, \odot Μ.μ.: 5/8 (3+2/8)		
F	$\underline{W1} [\{\alpha_0^{2/8} - (\underline{\delta}_{\Lambda}/(\underline{\delta}) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8}]$ \uparrow	$\underline{W2} [\underline{\delta}^{3/8} + \underline{\alpha}^{2/8}]$ $\underline{W2} [\underline{\delta}^{3/8} + \underline{\alpha}^{2/8}]$	$\underline{W3} [\{\delta^{2/8} - (\underline{\alpha}_{\Lambda 0}/(\underline{\alpha}_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$ $\underline{W3} [\{\delta^{2/8} - (\underline{\alpha}_{\Lambda 0}/(\underline{\alpha}_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$
	$\underline{W4} [\{\alpha_0^{2/8} - (\underline{\delta}_{\Lambda}/(\underline{\delta}) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8}]$ $\underline{W4} [\{\alpha_0^{2/8} - (\underline{\delta}_{\Lambda}/(\underline{\delta}) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8}]$	$\underline{W5} [\{\delta^{2/8} - (\underline{\alpha}_{\Lambda 0}/(\underline{\alpha}_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$ $\underline{W5} [\{\delta^{2/8} - (\underline{\alpha}_{\Lambda 0}/(\underline{\alpha}_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$	

	Χυτόν, Ίμερα Αργυρούπολης Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \odot		
F	$\underline{W1} [\underline{\delta}^{3/8} + (\underline{\delta})\underline{\alpha}_6^{2/8}]$ $\underline{W1} [\underline{\delta}^{3/8} + (\underline{\delta})\underline{\alpha}_6^{2/8}]$	$\underline{W2} [\alpha_0^{3/8} + \underline{\delta}_0^{2/8}]$ $\underline{W2} [\alpha_0^{3/8} + \underline{\delta}_0^{2/8}]$	$\underline{W3} [\{\alpha_0^{2/8} - (\underline{\delta}_{\Lambda}/(\underline{\delta}) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8}]$ $\underline{W3} [\{\alpha_0^{2/8} - (\underline{\delta}_{\Lambda}/(\underline{\delta}) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8}]$

	Τικ', Ίμερα Αργυρούπολης Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4, \odot		
F	$\underline{W1} [\underline{\delta}^{2/8} + \underline{\alpha}^{2/8}]$ $\underline{W1} [\underline{\delta}^{2/8} + \underline{\alpha}^{2/8}]$	$\underline{W2} [(\delta^{1/8} - \alpha_0^{1/8}) + \delta^{2/8}]$ $\underline{W2} [(\delta^{1/8} - \alpha_0^{1/8}) + \delta^{2/8}]$	$\underline{W3} [(\alpha_0^{1/8} - \delta^{1/8}) + \alpha_0^{2/8}]$ $\underline{W3} [(\alpha_0^{1/8} - \delta^{1/8}) + \alpha_0^{2/8}]$

	Κούσερα, Ματσούκα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 7/16 (2+2+3/16), \odot		
F	$\overset{\uparrow}{M1} [(\overset{\uparrow}{\alpha_0^{2/16}} - \overset{\uparrow}{\delta^{2/16}}) + \alpha_0^{3/16}]$	$\overset{\rightarrow}{M2} [\overset{\uparrow}{\delta^{4/16}} + \overset{\downarrow}{\alpha^{3/16}}]$	$\overset{\downarrow}{M3} [(\overset{\rightarrow}{\delta^{2/16}} - \overset{\leftarrow}{\alpha_0^{2/16}}) + \delta^{3/16}]$

	Από Παν' και Κα' ή Γ' Αποπάγκεκα, Χόπα – χόπα, Καπικεέτ'κον Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), Ματσούκα	
Fα	$\overset{\rightarrow}{X*1} [\{\delta^{2/8} - (\underline{\alpha_0}/(\underline{\alpha_0}) \cdot \underline{\delta_\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$ <small>* Χ αγκαλιαστά πίσω στη μέση</small>	$\overset{\leftarrow}{X*2} [\{\alpha_0^{2/8} - (\underline{\delta_\Lambda}/(\underline{\delta}) \cdot \underline{\alpha_\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8}]$
Fβ	$\overset{\rightarrow}{\hat{X}*1} [(\underline{\delta}/(\underline{\delta}:\underline{\alpha})^{3/8} + \underline{\hat{\delta}}) \alpha_{9,6}^{2/8}]$	$\overset{\leftarrow}{\hat{X}*2} [(\underline{\alpha_0}/(\underline{\alpha_0}:\underline{\delta})^{3/8} - \underline{\hat{\alpha}_0}) \delta_{9,6}^{2/8}]$

	Τριπάτ, Ματσούκα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \odot			
F	$\overset{\uparrow}{W1} [(\overset{\uparrow}{\delta^{3/8}} + (\underline{\delta}) \overset{\uparrow}{\alpha_4^{2/8}})]$	$\overset{\uparrow}{W2} [(\overset{\uparrow}{\delta^{3/8}} + (\underline{\delta}) \overset{\uparrow}{\alpha_4^{2/8}})]$	$\overset{\uparrow}{W3} [(\overset{\uparrow}{\delta^{3/8}} + (\underline{\delta}) \overset{\uparrow}{\alpha_4^{2/8}})]$	$\overset{\downarrow}{W4} [(\overset{\downarrow}{\delta^{2/8}} - \overset{\downarrow}{\alpha} > \delta^{1/8}) + \delta^{2/8}]$
	$\overset{\downarrow}{W5} [(\overset{\downarrow}{\alpha_0^{2/8}} - \overset{\downarrow}{\delta} > \alpha^{1/8}) + \alpha_0^{2/8}]$	$\overset{\rightarrow}{W6} [(\overset{\rightarrow}{\delta^{2/8}} - \overset{\leftarrow}{\alpha_0} > \delta^{1/8}) + \delta^{2/8}]$	$\overset{\leftarrow}{W7} [(\overset{\leftarrow}{\alpha_0^{2/8}} - \overset{\rightarrow}{\delta} > \alpha^{1/8}) + \alpha_0^{2/8}]$	
	$\overset{\rightarrow}{W8} [(\overset{\rightarrow}{\delta^{2/8}} - \overset{\leftarrow}{\alpha_0} > \delta^{1/8}) + \delta^{2/8}]$	$\overset{\leftarrow}{W9} [(\overset{\leftarrow}{\alpha_0^{2/8}} - \overset{\rightarrow}{\delta} > \alpha^{1/8}) + \alpha_0^{2/8}]$		

	Τικ' Τόγιας (Tonya) Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 ή 4/8 (2+2/8), \odot		
F	$\overset{\uparrow}{M1} [(\overset{\uparrow}{\alpha_0^{1/8}} - \overset{\uparrow}{\delta^{1/8}}) + \alpha_0^{2/8}]$	$\overset{\downarrow}{M2} [\overset{\uparrow}{\delta^{2/8}} + \overset{\downarrow}{\alpha^{2/8}}]$	$\overset{\rightarrow}{M3} [(\overset{\rightarrow}{\delta^{1/8}} - \overset{\leftarrow}{\alpha_0^{1/8}}) + \delta^{2/8}]$
	$\overset{\leftarrow}{M4} [(\overset{\leftarrow}{\alpha_0^{1/8}} - \overset{\rightarrow}{\delta^{1/8}}) + \alpha_0^{2/8}]$	$\overset{\rightarrow}{M5} [(\overset{\rightarrow}{\delta^{1/8}} - \overset{\leftarrow}{\alpha_0^{1/8}}) + \delta^{2/8}]$	

	Τικ' λαγγευτόν (=πηδηχτόν), Αμισός, Καρς, Κοτύωρα, Σούρμενα, κ.α. Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \odot		
F	$\overset{\uparrow}{\hat{Y}1} [(\overset{\rightarrow}{\alpha_0^{3/8}} + (\underline{\hat{\alpha}_0}) \overset{\downarrow}{\delta_8^{2/8}})]$	$\overset{\downarrow}{\hat{Y}2} [\{\underline{\delta}/(\underline{\delta}) \alpha_8\}^{3/8} + \{\underline{\alpha_0}/(\underline{\alpha_0}) \delta_8\}^{2/8}]$	$\overset{\rightarrow}{\hat{Y}3} [\{\underline{\delta}/(\underline{\delta}:\underline{\alpha})\}^{3/8} + (\underline{\hat{\delta}}) \alpha_8^{2/8}]$
	$\overset{\leftarrow}{\hat{Y}4} [(\overset{\leftarrow}{\hat{\alpha}_0}/(\underline{\alpha}:\underline{\delta}))^{3/8} + (\underline{\hat{\alpha}_0}) \delta_8^{2/8}]$	$\overset{\rightarrow}{\hat{Y}5} [\{\underline{\delta}/(\underline{\delta}:\underline{\alpha})\}^{3/8} + (\underline{\hat{\delta}}) \alpha_8^{2/8}]$	

Τικ Τρομαχτόν, παμποντιακόν Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 7/16 (2+2+3/16), \odot	
F	$\hat{Y}1 \left[\left\{ \frac{\alpha_o}{(\delta:\alpha)^{2/16}} - (\delta:\alpha)^{2/16} \right\} + (\hat{\alpha}_o) \delta_8^{3/16} \right]$ $\hat{Y}1 \left[\left\{ \alpha_o^{2/16} - \delta^{2/16} \right\} + \alpha_o / (\alpha_o) \delta_8^{3/16} \right]$
	$\hat{Y}3 \left[\left\{ \frac{\delta}{(\delta:\alpha)^{2/16}} - (\delta:\alpha)^{2/16} \right\} + (\hat{\delta}) \alpha_8^{3/16} \right]$
	$\hat{Y}5 \left[\left\{ \frac{\delta}{(\delta:\alpha)^{2/16}} - (\delta:\alpha)^{2/16} \right\} + (\hat{\delta}) \alpha_8^{3/16} \right]$

Τρυγόνα, Τραπεζούντα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 ή 4/8 (2+2/8), \odot				
F	$\overleftarrow{W}1 \left[\delta_o^{1/4} + \alpha_o^{1/4} \right]$	$\overleftarrow{W}M2 \left[\delta_o^{1/4} + \alpha_o^{1/4} \right]$	$\overrightarrow{M}3 \left[\delta^{1/4} + \alpha^{1/4} \right]$	$\overrightarrow{M}W4 \left[\delta^{1/4} + \alpha_o^{1/4} \right]$

Τρυγόνα, Ματσούκα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 ή 4/8 (2+2/8), \odot				
F	$\overleftarrow{Y}1 \left[\delta_o^{1/4} + \alpha_o^{1/4} \right]$	$\overleftarrow{Y}M1 \left[\delta_o^{1/4} + \alpha_o^{1/4} \right]$	$\overleftrightarrow{M}3 \left[\delta^{1/4} + \alpha^{1/4} \right]$	$\overleftrightarrow{M}Y4 \left[\delta^{1/4} + \alpha_o^{1/4} \right]$

Τρυγόνα, Ματσούκα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 7/8 (2+2+3/8), \odot				
Fα	$\overleftarrow{Y}1 \left[\delta_o^{4/8} + \alpha_o^{3/8} \right]$	$\overleftarrow{Y}M2 \left[\delta_o^{4/8} + \alpha_o^{3/8} \right]$	$\overleftrightarrow{M}3 \left[\delta^{4/8} + \alpha^{3/8} \right]$	$\overleftrightarrow{M}Y4 \left[\delta^{4/8} + \alpha_o^{3/8} \right]$
Fβ	$\overleftarrow{Y}1 \left[\left\{ (\hat{\alpha}_o) \delta_7^{2/8} - \delta_o^{2/8} \right\} + \alpha_o^{3/8} \right]$	$\overleftarrow{Y}M2 \left[\left\{ (\hat{\alpha}_o) \delta_7^{2/8} - \delta_o^{2/8} \right\} + \alpha_o^{3/8} \right]$		
	$\overleftrightarrow{M}3 \left[\left\{ (\hat{\alpha}_o) \delta_7^{2/8} - \delta^{2/8} \right\} + \alpha_o^{3/8} \right]$	$\overleftrightarrow{M}Y3 \left[\left\{ (\hat{\alpha}_o) \delta_7^{2/8} - \delta^{2/8} \right\} + \alpha_o^{3/8} \right]$		

Γέμουρα, Ίμερα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 7/8 (2+2+3/8), \odot				
F	$\overleftarrow{W}1 \left[\delta_o^{4/8} + \alpha_o^{3/8} \right]$	$\overleftarrow{W}M2 \left[\delta_o^{4/8} + \alpha_o^{3/8} \right]$	$\overleftrightarrow{M}3 \left[\delta^{4/8} + \alpha_o^{3/8} \right]$	$\overleftrightarrow{M}W4 \left[\delta^{4/8} + \alpha_o^{3/8} \right]$

	Γέμουρα (με ανάποδη σπείρα), Κακάτση, Αργυρούπολη, Σεβάστεια Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: (2+2+3/8), \curvearrowright			
F	$\hat{W}1 \left[\overleftarrow{\delta}_o^{4/8} + \overleftarrow{\alpha}_o^{3/8} \right]$	$\hat{W}M2 \left[\overleftarrow{\delta}_o^{4/8} + \overleftarrow{\alpha}_o^{3/8} \right]$	$\hat{M}3 \left[\overleftarrow{\delta}^{4/8} + \overleftarrow{\alpha}_o^{3/8} \right]$	$\hat{M}W4 \left[\overleftarrow{\delta}^{4/8} + \overleftarrow{\alpha}_o^{3/8} \right]$

	Τρυγώνα, Γουρούχ Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \bigcirc				
F	$\overrightarrow{W}1 \left[\overrightarrow{\delta}^{3/8} + \overrightarrow{\alpha}^{2/8} \right]$ <small>*κυκλική κίνηση χεριών</small>	$\overrightarrow{W}2 \left[\overrightarrow{\delta}^{3/8} + \overrightarrow{\alpha}^{2/8} \right]$ <small>*κυκλική κίνηση χεριών</small>	$\overrightarrow{W}M3 \left[\overrightarrow{\delta}^{3/8} + \overrightarrow{\alpha}_o^{2/8} \right]$ <small>*κυκλική κίνηση χεριών</small>	$\overleftarrow{M}4 \left[\overleftarrow{\delta}_o^{3/8} + \overleftarrow{\alpha}_o^{2/8} \right]$	$\overleftarrow{M}W5 \left[\overleftarrow{\delta}_o^{3/8} + \overleftarrow{\alpha}_o^{2/8} \right]$
	$\overrightarrow{W}6 \left[\left\{ \overrightarrow{\delta}^{2/8} - (\overleftarrow{\alpha}_{\Lambda o} / (\alpha_o) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8} \right\} + \overrightarrow{\delta}^{2/8} \right]$		$\overleftarrow{W}7 \left[\left\{ \alpha_o^{2/8} - (\overleftarrow{\delta}_{\Lambda} / (\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8} \right\} + \alpha_o^{2/8} \right]$		
	$\overrightarrow{W}8 \left[\left\{ \overrightarrow{\delta}^{2/8} - (\overleftarrow{\alpha}_{\Lambda o} / (\alpha_o) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8} \right\} + \overrightarrow{\delta}^{2/8} \right]$		$\overleftarrow{W}9 \left[\left\{ \alpha_o^{2/8} - (\overleftarrow{\delta}_{\Lambda} / (\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8} \right\} + \alpha_o^{2/8} \right]$		

	Λαφράγκα, Αμισός - Σαμψούντα Α/Ο, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 (2+2/8), \bigcirc		
F	$\hat{T}1 \left[\left\{ \overleftarrow{\alpha}_o / (\alpha_o) \delta_8 \right\}^{2/8} + (\hat{\alpha}_o) \delta_7^{2/8} \right]$	$\hat{T}2 \left[\overrightarrow{\delta}^{2/8} + \overrightarrow{\alpha}^{2/8} \right]$	$\hat{T}3 \left[\overrightarrow{\delta}^{2/8} + (\delta) \alpha_4^{2/8} \right]$

	Ομάλ Απλόν, Αργυρούπολη, Τραπεζούντα ή Ομάλ Μονόν, Αργυρούπολη Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 4/4 (2+2/4), \bigcirc		
F	$\overrightarrow{W}1 \left[\overrightarrow{\delta}^{2/4} + \overrightarrow{\alpha}^{2/4} \right]$	$\overrightarrow{W}2 \left[\overrightarrow{\delta}^{2/4} + (\delta) \alpha_4^{2/4} \right]$	$\overleftarrow{W}3 \left[\overleftarrow{\alpha}_o^{2/4} + (\alpha_o) \delta_4^{2/4} \right]$

	Μαχαίρια, Κόρογλου ή Πιτσάν ούν, παμποντιακών ΑΝ/ΦΚΑ, 2Α, Μ.μ.: 2/4 ή 4/8 (2+2/8)	
F	$\hat{\Psi}1 \left[\left\{ \overleftarrow{\delta} / (\tilde{\delta} : \alpha)^{1/8} - (\tilde{\delta} : \alpha)^{1/8} \right\} + (\hat{\delta}) \alpha_8^{2/8} \right]$	$\hat{\Psi}2 \left[\left\{ \overleftarrow{\alpha}_o / (\tilde{\delta} : \alpha)^{1/8} - (\tilde{\delta} : \alpha)^{1/8} \right\} + (\hat{\alpha}_o) \delta_8^{2/8} \right]$

	Καβαζίτας, Γουρούχ - Κερασούντα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \bigcirc		
F	$\hat{Y}1 \left[(\overrightarrow{\alpha}^{2/8} - \delta > \alpha^{1/8}) + \overrightarrow{\alpha}^{2/8} \right]$	$\hat{Y}2 \left[(\overrightarrow{\delta}^{2/8} - \alpha_o > \delta^{1/8}) + \overrightarrow{\delta}^{2/8} \right]$	

Σαμψόν, Αμισός - Σαμψούντα ΑΒ, Α/Μ.εν.Φ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 ή 4/8 (2+2/8), ○				
F1	$\underline{\rightarrow} M1 [\underline{\delta^{2/8}+(\delta)\alpha_4^{2/8}}]$	$\underline{\rightarrow} M2 [\underline{\delta^{2/8}+(\delta)\alpha_4^{2/8}}]$	$\underline{\rightarrow} M3 [\underline{\delta^{2/8}+(\delta)\alpha_4^{2/8}}]$ $\underline{\rightarrow} M3 [\underline{\delta^{2/8}+(\delta)\alpha_2^{2/8}}]$	$\underline{\leftarrow} M4 [\underline{\alpha_o^{2/8}+(\alpha_o)\delta_4^{2/8}}]$ $\underline{\leftarrow} M4 [\underline{\alpha_o^{2/8}+(\alpha_o)\delta_2^{2/8}}]$
	$\underline{\rightarrow} M5 [\underline{\delta^{2/8}+(\delta)\alpha_4^{2/8}}]$ $\underline{\rightarrow} M5 [\underline{\delta^{2/8}+(\delta)\alpha_2^{2/8}}]$	$\underline{\leftarrow} M6 [\underline{\alpha_o^{2/8}+(\alpha_o)\delta_4^{2/8}}]$ $\underline{\leftarrow} M6 [\underline{\alpha_o^{2/8}+(\alpha_o)\delta_2^{2/8}}]$		
F2	$\underline{\rightarrow} Y1 [\underline{\delta^{2/8}+(\delta)\alpha_4^{2/8}}]$	$\underline{\rightarrow} Y2 [\underline{\delta^{2/8}+(\delta)\alpha_4^{2/8}}]$	$\underline{\rightarrow} Y3 [\underline{\delta^{2/8}+(\delta)\alpha_4^{2/8}}]$ $\underline{\rightarrow} Y3 [\underline{\delta^{2/8}+(\delta)\alpha_2^{2/8}}]$	$\underline{\leftarrow} Y4 [\underline{\alpha_o^{2/8}+(\alpha_o)\delta_4^{2/8}}]$ $\underline{\leftarrow} Y4 [\underline{\alpha_o^{2/8}+(\alpha_o)\delta_2^{2/8}}]$
	$\underline{\rightarrow} Y5 [\underline{\delta^{2/8}+(\delta)\alpha_4^{2/8}}]$ $\underline{\rightarrow} Y5 [\underline{\delta^{2/8}+(\delta)\alpha_2^{2/8}}]$	$\underline{\leftarrow} Y6 [\underline{\alpha_o^{2/8}+(\alpha_o)\delta_4^{2/8}}]$ $\underline{\leftarrow} Y6 [\underline{\alpha_o^{2/8}+(\alpha_o)\delta_2^{2/8}}]$		

Μουζενίτ' κον ή Κιμισχαναλίδικον, Αργυρούπολη Α/ΟΦ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), ○				
F	$\underline{\rightarrow} M1 [(\underline{\delta^{2/8}-\alpha>\delta^{1/8}})+\underline{\delta^{2/8}}]$	$\underline{\rightarrow} M2 [(\underline{\alpha^{2/8}-\delta>\alpha^{1/8}})+\underline{\alpha^{2/8}}]$	$\underline{\rightarrow} M3 [(\underline{\delta^{2/8}-\alpha>\delta^{1/8}})+\underline{\delta^{2/8}}]$	
	$\underline{\rightarrow} M4 [(\underline{\alpha^{2/8}-\delta>\alpha^{1/8}})+\underline{\alpha^{2/8}}]$	$\underline{\leftarrow} M5 [(\underline{\delta_o^{2/8}-\alpha_o>\delta^{1/8}})+\underline{\delta_o^{2/8}}]$	$\underline{\leftarrow} M6 [(\underline{\alpha_o^{2/8}-\delta_o>\alpha^{1/8}})+\underline{\alpha_o^{2/8}}]$	
	$\underline{\leftarrow} M7 [(\underline{\delta_o^{2/8}-\alpha_o>\delta^{1/8}})+\underline{\delta_o^{2/8}}]$	$\underline{\leftarrow} W8 [\{\underline{\alpha_o^{2/8}-(\delta_\Lambda/(\delta)).\alpha_\Lambda}\}^{1/8}+\underline{\alpha_o^{2/8}}]$		
	$\underline{\rightarrow} W9 [\{\underline{\delta^{2/8}-(\alpha_\Lambda/(\alpha_o).\delta_\Lambda}\}^{1/8}+\underline{\delta^{2/8}}]$	$\underline{\leftarrow} W10 [\{\underline{\alpha_o^{2/8}-(\delta_\Lambda/(\delta).\alpha_\Lambda}\}^{1/8}+\underline{\alpha_o^{2/8}}]$		

Φόνα, Αργυρούπολη ΑΒ, Α/εν.Φ, ΑΓ, Μ.μ.: 7/16 (2+2+3/16), $\bigcirc\bigcirc\bigcirc$			
F1	$\hat{W}_1 \uparrow [(\vec{\alpha}^{2/16}-\delta > \alpha^{2/16}) + \vec{\alpha}^{3/16}]$	$\hat{W}_2 \downarrow [(\vec{\delta}^{2/16}-\alpha_0 > \delta^{2/16}) + \vec{\delta}^{3/16}]$	$\hat{W}_\chi \uparrow [(\vec{\alpha}^{2/16}-\delta > \alpha^{2/16}) + \vec{\alpha}^{3/16}]$
F2	$\hat{W}_1 \uparrow [(\vec{\delta}_0^{2/16}-\alpha_0 > \delta^{2/16}) + \vec{\delta}_0^{3/16}]$	$\hat{W}_2 \downarrow [(\vec{\alpha}_0^{2/16}-\delta > \alpha^{2/16}) + \vec{\alpha}_0^{3/16}]$	$\hat{W}_\chi \uparrow [(\vec{\delta}_0^{2/16}-\alpha_0 > \delta^{2/16}) + \vec{\delta}_0^{3/16}]$

Σαρί Κουζ (Ξανθόν Κορίτσ'), Τραπεζούντα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \bigcirc		
F	$\underline{M}_1 \rightarrow [(\vec{\delta}^{2/8}-\alpha > \delta^{1/8}) + \vec{\delta}^{2/8}]$	$\underline{M}_2 \rightarrow [(\vec{\alpha}^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8}) + \vec{\alpha}^{2/8}]$
	$\underline{W}_3 \rightarrow [(\vec{\delta}^{2/8}-\alpha > \delta^{1/8}) + \vec{\delta}^{2/8}]$	$\underline{W}_4 \leftarrow [(\vec{\alpha}_0^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8}) + \vec{\alpha}_0^{2/8}]$
	$\underline{W}_5 \rightarrow [(\vec{\delta}^{2/8}-\alpha > \delta^{1/8}) + \vec{\delta}^{3/8}]$	$\underline{W}_6 \leftarrow [(\vec{\alpha}_0^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8}) + \vec{\alpha}_0^{2/8}]$ \uparrow $\underline{W}_6 \leftarrow [(\vec{\alpha}_0^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8}) + \vec{\alpha}_0^{2/8}]$

Σαρί Κουζ (Ξανθόν Κορίτσ'), Παλαία Αργυρούπολης Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \bigcirc			
F	$\underline{W}_1 \rightarrow [(\vec{\delta}^{2/8}-\alpha > \delta^{1/8}) + \vec{\delta}^{2/8}]$	$\underline{W}_2 \rightarrow [(\vec{\alpha}^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8}) + \vec{\alpha}^{2/8}]$	$\underline{M}_3 \leftarrow [(\vec{\delta}_0^{2/8}-\alpha < \delta^{1/8}) + \vec{\delta}_0^{2/8}]$
	$\underline{M}_4 \leftarrow [(\vec{\alpha}_0^{2/8}-\delta < \alpha^{1/8}) + \vec{\alpha}_0^{2/8}]$	$\underline{M}_5 \leftarrow [(\vec{\delta}_0^{2/8}-\alpha < \delta^{1/8}) + \vec{\delta}_0^{2/8}]$	$\underline{M}_6 \leftarrow [(\vec{\alpha}_0^{2/8}-\delta < \alpha^{1/8}) + \vec{\alpha}_0^{2/8}]$

Σαρί Κουζ (Ξανθόν Κορίτσ'), Χερσίαινα Αργυρούπολης Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \bigcirc (Υ: στην πρόταση)			
F	$\uparrow Y_1 \uparrow [(\vec{\alpha}_0^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8}) + \vec{\alpha}_0^{2/8}]$	$\uparrow Y_2 \uparrow [(\vec{\delta}^{2/8}-\alpha > \delta^{1/8}) + \vec{\delta}^{2/8}]$	$\uparrow Y_3 \uparrow [(\vec{\alpha}_0^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8}) + \vec{\alpha}_0^{2/8}]$
	$\downarrow M_4 \downarrow [(\vec{\delta}_0^{2/8}-\alpha_0 < \delta^{1/8}) + \vec{\delta}_0^{2/8}]$	$\downarrow M_5 \downarrow [(\vec{\alpha}_0^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8}) + \vec{\alpha}_0^{2/8}]$	$\downarrow M_6 \downarrow [(\vec{\delta}^{2/8}-\alpha_0 > \delta^{1/8}) + \vec{\delta}^{2/8}]$
	$\downarrow M_7 \downarrow [(\vec{\alpha}_0^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8}) + \vec{\alpha}_0^{2/8}]$	$\downarrow M_8 \downarrow [(\vec{\delta}^{2/8}-\alpha_0 > \delta^{1/8}) + \vec{\delta}^{2/8}]$	

Σαρί Κουζ (Ξανθόν Κορίτσ'), Παλαία Αργυρούπολης Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), ○		
F	$\underline{W1} [(\overset{\curvearrowright}{\delta}^{2/8}-\alpha > \delta^{1/8}) + \overset{\curvearrowright}{\delta}^{2/8}]$	$\underline{W2} [(\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8}) + \overset{\curvearrowright}{\alpha}^{2/8}]$
	$\underline{M3} [(\overset{\curvearrowright}{\delta}^{2/8}-\alpha < \delta^{1/8}) + \overset{\curvearrowright}{\delta}^{2/8}]$	$\underline{M4} [(\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{2/8}-\delta < \alpha^{1/8}) + \overset{\curvearrowright}{\alpha}^{2/8}]$
	$\underline{M5} [(\overset{\curvearrowright}{\delta}^{2/8}-\alpha < \delta^{1/8}) + \overset{\curvearrowright}{\delta}^{2/8}]$	$\underline{M6} [(\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{2/8}-\delta < \alpha^{1/8}) + \overset{\curvearrowright}{\alpha}^{2/8}]$

Σαρί Κουζ (Ξανθόν Κορίτσ'), Αργυρούπολη Α/ΟΦ, ΑΓ, ○ Μ.μ.: 7/16 (4+3/16)			
F	$\underline{W1} [(\overset{\uparrow}{\delta}^{2/16}-\alpha > \delta^{2/16}) + \overset{\uparrow}{\delta}^{3/16}]$	$\underline{W2} [(\overset{\uparrow}{\alpha}^{2/16}-\delta > \alpha^{2/16}) + \overset{\uparrow}{\alpha}^{3/16}]$	$\underline{W3} [(\overset{\downarrow}{\delta}^{2/16} + \alpha < \delta^{2/16}) - \overset{\downarrow}{\delta}^{3/16}]$
	$\underline{W4} [(\overset{\downarrow}{\alpha}^{2/16}-\delta < \alpha^{2/16}) + \overset{\downarrow}{\alpha}^{3/16}]$	$\underline{W5} [(\overset{\downarrow}{\delta}^{2/16}-\alpha > \delta^{2/16}) + \overset{\downarrow}{\delta}^{3/16}]$	$\underline{W6} [(\overset{\downarrow}{\alpha}^{2/16}-\delta > \alpha^{2/16}) + \overset{\downarrow}{\alpha}^{3/16}]$

Γερανός – Σαρί Κουζ (ξανθό πουλί), Ίμερα Πόντου Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), ○			
F	$\underline{M1} [(\overset{\uparrow}{\delta}^{3/8} + (\delta)\alpha^{2/8})]$	$\underline{M2} [(\overset{\uparrow}{\delta}^{3/8} + (\delta)\alpha^{2/8})]$	$\underline{M3} [(\overset{\downarrow}{\delta}^{3/8} + \alpha^{2/8})]$
	$\underline{W4} [(\overset{\downarrow}{\delta}^{2/8}-\alpha < \delta^{1/8}) + \overset{\downarrow}{\delta}^{2/8}]$	$\underline{W5} [(\overset{\downarrow}{\alpha}^{2/8}-\delta < \alpha^{1/8}) + \overset{\downarrow}{\alpha}^{2/8}]$	$\underline{M6} [(\overset{\downarrow}{\delta}^{2/8}-\alpha > \delta^{1/8}) + \overset{\downarrow}{\delta}^{2/8}]$
	$\underline{M7} [(\overset{\downarrow}{\alpha}^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8}) + \overset{\downarrow}{\alpha}^{2/8}]$	$\underline{M8} [(\overset{\downarrow}{\delta}^{2/8}-\alpha > \delta^{1/8}) + \overset{\downarrow}{\delta}^{2/8}]$	$\underline{M9} [(\overset{\downarrow}{\alpha}^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8}) + \overset{\downarrow}{\alpha}^{2/8}]$

Κιζέλα, Τραπεζούντα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), ○				
F	$\underline{W1} [(\overset{\downarrow}{\delta}^{3/8} + \alpha^{2/8})]$	$\underline{W2} [(\overset{\downarrow}{\delta}^{3/8} + \alpha^{2/8})]$	$\underline{W3} [(\overset{\downarrow}{\delta}^{3/8} + \alpha^{2/8})]$	$\underline{W4} [(\overset{\downarrow}{\delta}^{3/8} + \alpha^{2/8})]$
	$\underline{W5} [(\{\delta^{2/8} - (\alpha_{\Lambda 0} / (\alpha_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8})]$		$\underline{W6} [(\{\alpha_0^{2/8} - (\delta_{\Lambda} / (\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8})]$	
	$\underline{W7} [(\{\delta^{2/8} - (\alpha_{\Lambda 0} / (\alpha_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8})]$		$\underline{W8} [(\{\alpha_0^{2/8} - (\delta_{\Lambda} / (\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8})]$	

Καλόν Κορίτσ', Ματσούκα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \odot			
F	$\underline{W1} [\delta^{3/8} + \alpha^{2/8}]$	$\overleftarrow{WM2} [\delta^{3/8} + \alpha_o^{2/8}]$	$\overleftarrow{M3} [\delta_o^{3/8} + \alpha_o^{2/8}]$
	$\underline{W5} [\{\delta^{2/8} - (\alpha_{\Lambda o} / (\alpha_o) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$	$\overleftarrow{W6} [\{\alpha_o^{2/8} - (\delta_{\Lambda} / (\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_o^{2/8}]$	
	$\underline{W7} [\{\delta^{2/8} - (\alpha_{\Lambda o} / (\alpha_o) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$	$\overleftarrow{W8} [\{\alpha_o^{2/8} - (\delta_{\Lambda} / (\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_o^{2/8}]$	

Παπόρ ή Εικοσιένα, Τραπεζούντα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \odot			
F	$\underline{M1} [\delta^{3/8} + \alpha^{2/8}]$	$\overleftarrow{M2} [\delta^{3/8} + \alpha_o^{2/8}]$	$\overleftarrow{M3} [\delta_o^{3/8} + \alpha_o^{2/8}]$
	$\underline{W5} [\{\delta^{2/8} - (\alpha_{\Lambda o} / (\alpha_o) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$	$\overleftarrow{W6} [\{\alpha_o^{2/8} - (\delta_{\Lambda} / (\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_o^{2/8}]$	
	$\underline{W7} [\{\delta^{2/8} - (\alpha_{\Lambda o} / (\alpha_o) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$	$\overleftarrow{W8} [\{\alpha_o^{2/8} - (\delta_{\Lambda} / (\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_o^{2/8}]$	

Σερανίτσα α', Χερανίτσα ή Χείρανίτσα, Αρμενίτσα, Εικοσιένα, περιοχή Χεριάνας, Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 7/8 (2+2+3/8), \odot			
F	$\underline{M1} [\delta^{4/8} + \alpha > \delta^{3/8}]$	$\overleftarrow{M2} [\delta^{4/8} + \alpha_o^{3/8}]$	$\overleftarrow{M3} [\delta_o^{4/8} + \alpha_o^{3/8}]$
	$\overrightarrow{MY5} [\{\underbrace{(\alpha_o) \delta_4^{2/8}}_{\uparrow} - (\alpha : \delta)^{2/8} + \underbrace{(\delta) \alpha_8^{3/8}}_{\downarrow}\}]$		$\overleftarrow{Y6} [\{\underbrace{(\delta) \alpha_4^{2/8}}_{\uparrow} - (\alpha : \delta)^{2/8} + \underbrace{(\hat{\alpha}_o) \delta_8^{3/8}}_{\downarrow}\}]$
	$\overrightarrow{Y7} [\{\underbrace{(\alpha_o) \delta_4^{2/8}}_{\uparrow} - (\alpha : \delta)^{2/8} + \underbrace{(\hat{\delta}) \alpha_8^{3/8}}_{\downarrow}\}]$		$\overleftarrow{Y8} [\{\underbrace{(\delta) \alpha_4^{2/8}}_{\uparrow} - (\alpha : \delta)^{2/8} + \underbrace{(\hat{\alpha}_o) \delta_8^{3/8}}_{\downarrow}\}]$

Σερανίτσα γ', Χεριάνα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 7/8 (2+2+3/8), \odot			
F	$\underline{M1} [\delta^{4/8} + \alpha^{3/8}]$	$\overleftarrow{M2} [\delta^{4/8} + \alpha_o^{3/8}]$	$\overleftarrow{M3} [\delta_o^{4/8} + \alpha_o^{3/8}]$
	$\overrightarrow{Y5} [(\delta^{2/8} - \alpha_o^{2/8}) + \delta^{3/8}]$	$\overleftarrow{Y6} [(\alpha_o^{2/8} - \delta^{2/8}) + \alpha_o^{3/8}]$	$\overrightarrow{Y7} [(\delta^{2/8} - \alpha_o^{2/8}) + \delta^{3/8}]$

Σερανίτσα β', Χεριάνα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 7/8 (2+2+3/8), ○			
F	$\underline{\underline{M}}1 [\delta^{4/8+\alpha} > \delta^{3/8}]$	$\underline{\underline{M}}2 [\delta^{4/8+\alpha_0^{3/8}}]$	$\underline{\underline{M}}3 [\delta_0^{4/8+\alpha_0^{3/8}}]$
	$\underline{\underline{M}}4 [\delta_0^{4/8+\alpha_0^{3/8}}]$	$\underline{\underline{Y}}5 [\{(\alpha_0)\delta_4^{2/8} - (\alpha:\delta)^{2/8}\} + (\hat{\delta})\alpha_8^{3/8}]$	
	$\underline{\underline{Y}}6 [\{(\delta)\alpha_4^{2/8} - (\alpha:\delta)^{2/8}\} + (\hat{\alpha}_0)\delta_8^{3/8}]$		$\underline{\underline{Y}}8 [\{(\delta)\alpha_4^{2/8} - (\alpha:\delta)^{2/8}\} + (\hat{\alpha}_0)\delta_8^{3/8}]$

Σερανίτσα, μορφή του Καρς Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 7/8 (2+2+3/8), ○			
F	$\underline{\underline{M}}1 [\delta^{4/8+\alpha} > \delta^{3/8}]$	$\underline{\underline{M}}2 [\delta^{4/8+\alpha_0^{3/8}}]$	$\underline{\underline{M}}3 [\delta_0^{4/8+\alpha_0^{3/8}}]$
	$\underline{\underline{M}}4 [\delta_0^{4/8+\alpha_0^{3/8}}]$	$\underline{\underline{Y}}5 [\{(\alpha_0)\delta_4^{2/8} - (\alpha:\delta)^{2/8}\} + (\hat{\delta})\alpha_7^{3/8}]$	
	$\underline{\underline{Y}}6 [\{(\delta)\alpha_4^{2/8} - (\alpha:\delta)^{2/8}\} + (\hat{\alpha}_0)\delta_7^{3/8}]$		$\underline{\underline{Y}}8 [\{(\delta)\alpha_4^{2/8} - (\alpha:\delta)^{2/8}\} + (\hat{\alpha}_0)\delta_7^{3/8}]$

Έταιρε ή Έτερε, Τραπεζούντα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), ○			
F	$\underline{\underline{W}}1 [\delta^{3/8+\alpha_0^{2/8}}]$	$\underline{\underline{W}}2 [\delta_0^{3/8+\alpha_0^{2/8}}]$	$\underline{\underline{W}}3 [\delta_0^{3/8+\alpha_0^{2/8}}]$
	$\underline{\underline{W}}4 [\{\delta^{2/8} - (\alpha_{\Lambda_0}/(\alpha_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$		$\underline{\underline{W}}5 [\{\alpha_0^{2/8} - (\delta_{\Lambda}/(\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8}]$
	$\underline{\underline{W}}6 [\{\delta^{2/8} - (\alpha_{\Lambda_0}/(\alpha_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$		$\underline{\underline{W}}7 [\{\alpha_0^{2/8} - (\delta_{\Lambda}/(\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8}]$

Κοτς, ανατολικός Πόντος Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 7/8 (2+2+3/8), ○			
F	$\underline{\underline{M}}1 [\delta^{4/8+(\hat{\delta})\alpha_8^{3/8}}]$	$\underline{\underline{M}}2 [\alpha^{4/8+(\hat{\alpha})\delta_8^{3/8}}]$	$\underline{\underline{M}}\underline{\underline{Y}}3 [\delta^{4/8+(\hat{\delta})\alpha_7^{3/8}}]$
	$\underline{\underline{Y}}4 [(\delta)\alpha_v^{4/8+(\hat{\delta})\alpha_7^{3/4}}]$	$\underline{\underline{Y}}5 [(\delta)\alpha_v^{4/8+(\hat{\delta})\alpha_7^{3/8}}]$	$\underline{\underline{Y}}6 [\alpha_0^{4/8+(\hat{\alpha}_0)\delta_8^{3/8}}]$
	$\underline{\underline{Y}}7 [(\alpha_0)\delta_v^{4/8+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{3/8}}]$	$\underline{\underline{Y}}8 [(\alpha_0)\delta_v^{4/8+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{3/8}}]$	$\underline{\underline{Y}}9 [(\alpha_0)\delta_v^{4/8+(\hat{\alpha}_0)\delta_7^{3/8}}]$

Κοτσ, ανατολικός Πόντος Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 7/8 (2+2+3/8), \odot			
F	$\hat{M}1$ [$\delta^{4/8}+(\hat{\delta})\alpha_8^{3/8}$]	$\hat{M}2$ [$\vec{\alpha}^{4/8}+(\hat{\alpha})\delta_8^{3/8}$]	$\hat{M}Y3$ [$\delta^{4/8}+(\hat{\delta})\alpha_7^{3/8}$]
	$\hat{Y}4$ [$(\delta)\alpha_v^{4/8}+(\hat{\delta})\alpha_7^{3/4}$]	$\hat{Y}5$ [$(\delta)\alpha_v^{4/8}+(\hat{\delta})\alpha_7^{3/8}$]	
	$\hat{Y}6$ [$(\alpha_o^{2/8}-\delta^{2/8})+\alpha_o^{3/4}$]	$\hat{Y}7$ [$(\alpha_o)\delta_v^{4/8}+(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{3/8}$]	$\hat{Y}8$ [$(\alpha_o)\delta_v^{4/8}+(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{3/8}$]

Κοτσ, δυτικός Πόντος Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 7/8 (2+2+3/8), \odot			
F	$\hat{T}1$ [$\delta^{4/8}+(\hat{\delta})\alpha_8^{3/8}$]	$\hat{T}2$ [$\vec{\alpha}^{4/8}+(\hat{\alpha})\delta_8^{3/8}$]	$\hat{T}3$ [$\delta^{4/8}+(\hat{\delta})\alpha_7^{3/8}$]
	$\hat{T}4$ [$(\delta)\alpha_v^{4/8}+(\hat{\delta})\alpha_7^{3/4}$]	$\hat{T}5$ [$(\delta)\alpha_v^{4/8}+(\hat{\delta})\alpha_7^{3/8}$]	
	$\hat{T}6$ [$(\alpha_o^{2/8}-\delta^{2/8})+\alpha_o^{3/4}$]	$\hat{T}7$ [$(\alpha_o)\delta_v^{4/8}+(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{3/8}$]	$\hat{T}8$ [$(\alpha_o)\delta_v^{4/8}+(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{3/8}$]

Τριπάτ Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 7/8 (2+2+3/8), \odot (χορεύεται με τη μελωδία του Κοτσ' αλλά και με τη μελωδία του Τίτταρα με Μ.μ. 2/4, αλλά δεν είναι βέβαιο ποιά από τις δύο περιπτώσεις είναι ο αυθεντικός ρυθμός του χορού.)			
F	$\hat{W}1$ [$\delta^{4/8}+(\hat{\delta})\alpha_7^{3/8}$]	$\hat{W}2$ [$\vec{\alpha}^{4/8}+(\hat{\alpha})\delta_8^{3/8}$]	$\hat{W}3$ [$\delta^{4/8}+(\hat{\delta})\alpha_7^{3/8}$]
	$\hat{W}4$ [$(\delta)\alpha_v^{4/8}+(\hat{\delta})\alpha_7^{3/8}$]	$\hat{W}5$ [$\alpha_o^{4/8}+(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{3/8}$]	
	$\hat{W}6$ [$(\alpha_o)\delta_v^{4/8}+(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{3/8}$]	$\hat{W}7$ [$\delta^{4/8}+(\hat{\delta})\alpha_7^{3/8}$]	$\hat{W}8$ [$(\delta)\alpha_v^{4/8}+(\hat{\delta})\alpha_7^{3/8}$]
	$\hat{W}9$ [$\alpha_o^{4/8}+(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{3/8}$]	$\hat{W}10$ [$(\alpha_o)\delta_v^{4/8}+(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{3/8}$]	$\hat{W}11$ [$(\alpha_o)\delta_v^{4/8}+(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{3/8}$]

Κοτσαγγέλ(tv) ή Κοτσαγγέλ, παμποντιακό Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 7/16 (2+2+3/16), \curvearrowright	
F	$\hat{M}1$ [$(\delta^{2/16}-\vec{\alpha}^{2/16})+\delta^{3/16}$]

	Ντολμέ, Όφι ΑΒ, Α/εν.Φ, ΑΓ, Μ.μ.: 4/4 (2+2/4), ○			
F1.2 ή 4	$\vec{W}1 [\delta^{2/4} + \vec{\alpha}^{2/4}]$	$\vec{W}2 [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_7^{2/4}]$	$\vec{W}3 [\alpha_o^{2/4} + (\alpha_o)\delta_7^{2/4}]$	
F2	$\vec{W}1 [\delta^{2/4} + \vec{\alpha}^{2/4}]$	$\begin{matrix} M & W \\ \vec{M}W2 [\delta^{2/4} + \alpha_o^{2/4}] \\ \downarrow \end{matrix}$ * το σώμα σκυμμένο εμπρός	$\vec{W}3 [\delta_o^{2/4} + \alpha_o^{2/4}]$	$\begin{matrix} M & W \\ \vec{M}W4 [\delta_o^{2/4} + \alpha_o^{2/4}] \\ \downarrow \end{matrix}$ * το σώμα σκυμμένο εμπρός
	$\vec{W}5 [\delta^{2/4} + \vec{\alpha}^{2/4}]$	$\begin{matrix} M & W \\ \vec{M}W6 [\delta^{2/4} + \alpha_o^{2/4}] \\ \downarrow \end{matrix}$ * το σώμα σκυμμένο εμπρός	$\vec{W}7 [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_7^{2/4}]$	$\vec{W}8 [\alpha_o^{2/4} + (\alpha_o)\delta_7^{2/4}]$

	Μηλίτσα (= μικρή μηλιά, λέγεται ότι είχε άλλη ξενική ονομασία). Α/ΟΦ, ΑΓ, ○ Μ.μ.: 2/4 (1+1/4). Χορός ευρωπαϊκής προέλευσης.			
F	$\vec{M}1 [\delta^{1/4} + \vec{\alpha} > \delta^{1/4}]$	$\vec{M}2 [\delta^{1/4} + \vec{\alpha} > \delta^{1/4}]$	$\vec{W}3 [\delta / (\delta)\hat{\alpha}_v^{1/4+1/4}]$	$\vec{W}4 [\delta / (\delta)\alpha_2^{1/4+1/4}]$
	$\vec{W}5 [\delta / (\delta)\hat{\alpha}_v^{1/4+1/4}]$	$\begin{matrix} W_\mu & W_\pi \\ \hat{W}6 [\alpha_o / (\alpha)\delta_8^{1/4} + \delta / (\delta)\alpha_7^{1/4}] \\ \uparrow \downarrow \end{matrix}$	$\begin{matrix} W_\mu & W_\pi \\ \hat{W}7 [\alpha_o / (\alpha)\delta_8^{1/4} + \delta / (\delta)\alpha_7^{1/4}] \\ \uparrow \downarrow \end{matrix}$	
	$\vec{W}8 [(\alpha_o^{1/8} - \delta^{1/8}) + \alpha_o^{1/4}]$			

	Μητερίτσα, Α: μiktός κυκλικός χορός σε κλειστό κύκλο, Β: ΦΚΑ όπου ένας χορευτής χορεύει αντικριστά και εναλλάσσοντας χορευτές και χορεύτριες με λαβή από το μπράτσο μέχρι να τους χορέψει όλους. Η ίδια διαδικασία ακολουθείται απ' όλους τους χορευτές. Χορός ευρωπαϊκής προέλευσης. ΑΒ, Α ○ ○ & ΚΑ/Μ.εν.Φ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 (1+1/4)			
F1α	$\vec{M}1 [\delta^{1/4} + \vec{\alpha} > \delta^{1/4}]$	F1β	$\vec{M}1 [\delta_o^{1/4} + \alpha_o > \delta^{1/4}]$	
F2α	$\vec{\Psi}1 [(\delta^{1/8} - \alpha > \delta^{1/8}) + \delta^{1/4}]$		$\vec{\Psi}2 [(\alpha^{1/8} - \beta > \alpha^{1/8}) + \alpha^{1/4}]$	
F2α	$\vec{\Psi}1 [\{(\hat{\alpha})\delta - \delta\}^{1/4} + \{(\delta)\alpha - \hat{\alpha}\}^{1/4}]$			
	$[(F1.\alpha).\chi + (F1.\beta).\chi] + F2 . \chi$			

	Θύμιγμα(ν) ή Θύμισμα(ν) ή Εφτά Ζευγάρια και το Τεκ (του γάμου) AB, A/εν.Φ, ΑΓ.7+A, 2/2 (2+2/4), \cup
F1	$\underline{W1} [\{\delta^{1/4}-(\delta)\alpha_4^{1/4}\} + \{\delta^{1/4}-(\delta)\alpha_4^{1/4}\}]$
F2	$\underline{W1} [\{\delta'^{1/4}-(\delta)\alpha_4^{1/4}\} + \{\delta'^{1/4}-(\delta)\alpha_4^{1/4}\}]$

	Θύμιγμα(ν) ή Θύμισμα(ν) ή Εφτά Ζευγάρια και το Τεκ AB, A/εν.Φ, ΑΓ.7+A, Μ.μ.: 2/2 (2+2/4), \cup
F	$\underline{W1} [\delta^{2/4}+(\delta)\alpha_4^{2/4}]$ $\underline{W2} [\delta^{2/4}+(\delta)\alpha_4^{2/4}]$ $\underline{W3} [\alpha_0^{2/4}+(\alpha_0)\delta_4^{2/4}]$

	Θύμιγμα(ν) ή Θήμισμα(ν), (του γάμου) ή Εφτά Ζευγάρια και το Τεκ AB, A/εν.Φ, ΑΓ.7+A, Μ.μ.: 2/2 (2+2/4), \cup
F	$\underline{W1} [\delta/(\delta)\alpha_8^{2/4} + \alpha_0/(\alpha)\delta_7^{2/4}]$ \downarrow \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow
	Όταν πατάει το α το σώμα σκύβει ελαφρά μπροστά από τη μέση και όταν πατάει το δ σηκώνεται σε όρθια θέση

	Κουνιχτόν, Ομάλ' Νικόπολης (Γαράσαρη) A/OΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 (1+1/4), \circ
F	$\underline{W1} [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}]$ $\underline{W2} [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_5^{1/4}]$ $\underline{W3} [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_5^{1/4}]$ $\underline{W4} [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_5^{1/4}]$ $\underline{W5} [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_5^{1/4}]$

	Ομάλ'ι(ν) ή Τζανί μ' Αμάν', Νικόπολη AB/εν.Φ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/16 (2+2+2+3/16), \circ
F1	$\underline{M\eta Y1} [\alpha^{4/16} + \delta > \alpha^{2/16} + \alpha^{3/16}]$ $\underline{M\eta Y2} [\delta^{4/16} + \alpha < \delta^{2/16} + \delta^{3/16}]$ $\underline{M\eta Y1} [\alpha^{4/16} + \delta > \alpha^{2/16} + \alpha^{3/16}]$
F2	$\underline{M\eta Y2} [\delta_0^{4/16} + \alpha_0 > \delta^{2/16} + \delta_0^{3/16}]$ $\underline{M\eta Y1} [\alpha_0^{4/16} + \delta_0 < \alpha^{2/16} + \alpha_0^{3/16}]$ $\underline{M\eta Y2} [\delta_0^{4/16} + \alpha_0 > \delta^{2/16} + \delta_0^{3/16}]$
F1	$\underline{M\eta Y1} [\alpha^{4/16} + \delta > \alpha^{2/16} + \alpha^{3/16}]$ $\underline{M\eta Y2} [\delta^{4/16} + \alpha < \delta^{2/16} + \delta^{3/16}]$

	Ούτσαϊ ή Ουτς Αλτί, Νικόπολη Α/ΟΦ, ΑΓ, \odot Μ.μ.: 2/4 (1+1/4)		
F	$\vec{Y}1 [\delta^{1/4} + \vec{\alpha}^{1/4}]$	$\vec{Y}M2 [\delta^{1/4} + (\delta) \underset{\uparrow}{\alpha}_5^{1/4}]$	$\vec{M}3 [\alpha_o^{1/4} + (\alpha_o) \underset{\uparrow}{\delta}_5^{1/4}]$
	$\vec{M}4 [\delta^{1/4} + (\delta) \underset{\uparrow}{\alpha}_5^{1/4}]$	$\vec{M}5 [\alpha_o^{1/4} + (\alpha_o) \underset{\uparrow}{\delta}_5^{1/4}]$	

	Τάμζαρα ή Τάμσαρα, Νικόπολη Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/8 (2+2+2+3/8), \odot	
F	$\vec{W}1 [\delta^{2/8} + (\hat{\delta}) \alpha_9^{2/8} + \vec{\alpha}^{2/8} + (\alpha) \delta_4^{3/8}]$	$\vec{W}2 [\delta_o^{2/8} + (\hat{\delta}_o) \alpha_7^{2/8} + (\hat{\delta}_o) \alpha_2^{2/8} + (\delta_o) \alpha_4^{3/8}]$
	$\vec{W}3 [(\alpha_o) \hat{\delta}_{v-2}^{2/8} + (\alpha_o) \delta_4^{2/8} + (\alpha_o) \hat{\delta}_{v-2}^{2/8} + (\alpha_o) \delta_4^{3/8}]$	

	Τίκι(ν), Νικόπολη Πόντου Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \odot		
F	$\hat{Y}1 [(\hat{\alpha}(\hat{\delta}))^{3/8} + (\hat{\alpha}) \delta_8^{2/8}]$	$\hat{Y}2 [\{(\alpha) \delta_4^{2/8} - (\delta:\alpha)^{1/8}\} + \alpha_o / (\hat{\alpha}_o) \delta_8^{2/8}]$	$\hat{Y}3 [\{(\alpha_o) \delta_4^{2/8} - (\delta:\alpha)^{1/8}\} + (\hat{\delta}) \alpha_8^{3/8}]$
	$\hat{Y}4 [\{(\delta) \alpha_4^{2/8} - (\alpha:\delta)^{1/8}\} + (\hat{\alpha}_o) \delta_8^{2/8}]$	$\hat{Y}5 [\{(\alpha_o) \delta_4^{2/8} - (\delta:\alpha)^{1/8}\} + (\hat{\delta}) \alpha_8^{2/8}]$	

	Κετσέκ, ή Κοτσέκι, Νικόπολη, Ματσούκα ΑΝ ή ΑΤ/ΦΚΑ, 2/4 (2+2/8)
Fα	$\vec{\Psi}1 [\delta^{2/8} + \vec{\alpha}^{2/8}]$
Fβ	$\vec{\Psi}1 [(\delta^{1/8} - \alpha > \delta^{1/8}) + (\delta^{1/8} - \alpha > \delta^{1/8})]$

	Γιουβαρλαντούμ, Ακ Νταγ Ματέν ΑΒ/εν.ΑΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 (1+1/4), \smile	
F1	$\Sigma1 [(\hat{\alpha}^{1/8} - \delta > \alpha^{1/8}) + \hat{\alpha}^{1/4}]$	$\Sigma2 [(\hat{\delta}^{1/8} - \alpha < \delta^{1/8}) + \hat{\delta}^{1/4}]$
F2	$\Sigma1 [(\hat{\alpha}_o^{1/8} - \delta > \alpha^{1/8}) + \hat{\alpha}_o^{1/4}]$	$\Sigma2 [(\hat{\delta}_o^{1/8} - \alpha < \delta^{1/8}) + \hat{\delta}_o^{1/4}]$


Τικ (Αργόν), Ακ Νταγ Ματέν ΑΒ, Α/Μ.εν.Φ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \curvearrowright			
F1	$\underline{\rightarrow} T1 [\delta^{3/8} + \underline{\alpha}^{2/8}]$	$\underline{\rightarrow} T2 [\delta^{3/8} + (\delta)\alpha_1^{2/8}]$ με κυκλική κίνηση η άρση	$\underline{\leftarrow} T3 [\alpha_0^{3/8} + (\alpha_0)\delta_1^{2/8}]$ με κυκλική κίνηση η άρση
	$\underline{\rightarrow} T4 [\delta^{3/8} + (\delta)\alpha_1^{2/8}]$ με κυκλική κίνηση η άρση	$\underline{\leftarrow} T5 [\alpha_0^{3/8} + (\alpha_0)\delta_1^{2/8}]$ με κυκλική κίνηση η άρση	
F2	$\underline{\rightarrow} T1 [\delta^{3/8} + \underline{\alpha}^{2/8}]$	$\underline{\rightarrow} T2 [\{\delta^{2/8} - (\alpha_{\Lambda 0}/(\alpha_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$	$\underline{\leftarrow} T3 [\{\alpha_0^{2/8} - (\delta_{\Lambda}/(\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8}]$
	$\underline{\rightarrow} T4 [\{\delta^{2/8} - (\alpha_{\Lambda 0}/(\alpha_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$	$\underline{\uparrow} T5 [\{\alpha_0^{2/8} - (\delta_{\Lambda}/(\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8}]$	

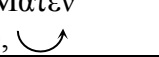
Από παν' και κα' ή Τικ', Ακ Νταγ Ματέν Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 7/16 (2+2+3/16), \curvearrowright			
F	$\hat{\underline{\rightarrow}} T1 [\{\hat{\alpha}_0 \delta_7^{2/16} - \hat{\delta}^{2/16}\} + \underline{\alpha}^{3/16}]$	$\hat{\underline{\rightarrow}} T2 [\{\delta^{2/16} - (\alpha_{\Lambda 0}/(\alpha_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{2/16}\} + \delta^{3/16}]$	
	$\hat{\underline{\leftarrow}} T3 [\{\alpha_0^{2/16} - (\delta_{\Lambda}/(\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{2/16}\} + \alpha_0^{3/16}]$	$\hat{\underline{\rightarrow}} T4 [\{\delta^{2/16} - (\alpha_{\Lambda 0}/(\alpha_0) \cdot \delta_{\Lambda})^{2/16}\} + \delta^{3/16}]$	
	$\hat{\underline{\leftarrow}} T5 [\{\alpha_0^{2/16} - (\delta_{\Lambda}/(\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{2/16}\} + \alpha_0^{3/16}]$		

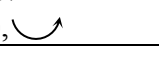
Τιζ (Ομάλ' Μονόν), Ακ Νταγ Ματέν Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 (1+1/4), \curvearrowright			
F	$\underline{\rightarrow} \tilde{\Sigma}1 [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_4^{1/4}]$	$\underline{\rightarrow} \tilde{\Sigma}2 [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_4^{1/4}]$	$\underline{\leftarrow} \tilde{\Sigma}3 [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\tilde{\delta}_4^{1/4}]$

Τσαραχότ, Ακ Νταγ Ματέν Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/16 (2+2+2+3/16), \curvearrowright		
F	$\hat{\underline{\rightarrow}} W1 [(\hat{\alpha}^{2/16} - \hat{\delta}_0^{2/16}) + \hat{\alpha}^{2/16+3/16}]$	$\hat{\underline{\rightarrow}} W2 [\delta^{4/16} + \underline{\alpha}^{2/16} + \delta^{3/16}]$

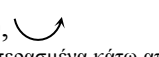
Χαλάι, Ακ Νταγ Ματέν Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 4/4 (2+2/4), \curvearrowright			
F	$\underline{\rightarrow} W1 [\delta^{2/4} + \underline{\alpha}^{2/4}]$	$\underline{\rightarrow} W2 [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_{8 \rightarrow \Lambda}^{2/4}]$	$\underline{\leftarrow} W3 [\alpha_0^{2/4} + (\alpha_0)\delta_{8 \rightarrow \Lambda}^{2/4}]$

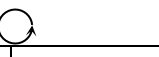
Τερς, Ακ Νταγ Ματέν Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), 			
F	$\overleftarrow{W1} [\delta_o^{3/8} + \alpha_o^{2/8}]$	$\overleftarrow{W2} [\delta_o^{3/8} + \alpha_o^{2/8}]$	$\overleftrightarrow{M3} [\delta^{3/8} + \alpha_o^{2/8}]$
			$\overleftrightarrow{MW4} [\delta^{3/8} + \alpha_o^{2/8}]$

Τσίπουλ Τσίπουλ, Ακ Νταγ Ματέν Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), 			
F	$\overrightarrow{W1} [(\delta^{1/8} - \alpha > \delta^{1/8} - \delta^{1/8}) + \alpha > \delta^{2/8}]$ <small>* $\alpha > \delta$ το α με την καμάρα κοντά στη φτέρνα του δ</small>	$\overrightarrow{W2} [\delta^{3/8} + (\delta) \alpha_4^{2/8}]$	$\overleftrightarrow{W3} [(\hat{\delta}) \alpha_o^{3/8} + (\delta) \alpha_4^{2/8}]$
	$\overleftarrow{W4} [\alpha_o^{3/8} + (\alpha_o) \delta_4^{2/8}]$		

Τικ' (διπλόν), Ακ Νταγ Ματέν Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), 			
F	$\overrightarrow{W1} [\delta^{3/8} + \alpha^{2/8}]$	$\overrightarrow{W2} [\{\delta^{2/8} - (\alpha_{\Lambda o} / (\alpha_o) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$	$\overleftarrow{W3} [\{\alpha_o^{2/8} - (\delta_{\Lambda} / (\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_o^{2/8}]$
	$\overrightarrow{W4} [\{\delta^{2/8} - (\alpha_{\Lambda o} / (\alpha_o) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$	$\overleftarrow{W5} [\{\alpha_o^{2/8} - (\delta_{\Lambda} / (\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8}\} + \alpha_o^{2/8}]$	

Κόνιαλι ή Καρσιλαμάς, Ακ Νταγ Ματέν ΑΝ/ΦΚΑ, ΑΓ, Μ.μ.: 4/4 ή 2/4 (1+1/4). Ελεύθερη χρήση χώρου	
F	$\overrightarrow{\Psi1} [(\delta^{1/8} - \alpha > \delta^{1/8}) + \delta^{1/4}]$
	$\overrightarrow{\Psi2} [(\hat{\alpha}^{1/8} - \delta > \alpha^{1/8}) + \hat{\alpha}^{1/4}]$
	$\overleftarrow{\Psi2} [(\alpha_o^{1/8} - \delta > \alpha^{1/8}) + \alpha_o^{1/4}]$

Ομάλ, Ακ Νταγ Ματέν Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 (1+1/4),  Η λαβή είναι από τις παλάμες και τα χέρια περασμένα κάτω από τις μασχάλες			
F	$\overrightarrow{\Sigma1} [\delta^{1/4} + \hat{\alpha}^{1/4}]$	$\overrightarrow{\Sigma2} [\delta^{1/4} + (\delta) \alpha_4^{1/4}]$	$\overleftarrow{\Sigma3} [\alpha_o^{1/4} + (\alpha_o) \delta_4^{1/4}]$

Κόρη κοπέλα, Γαλίανα Α/ΟΦ, ΑΓ, 9/8 (2+2+2+3/8), 		
F	$\overleftrightarrow{\hat{T}1} [\delta^{2/8} + \alpha_o^{2/8} + \delta^{2/8} + (\delta) \alpha_{\Lambda, \nu, 5}^{3/8}]$	$\overleftrightarrow{\hat{T}2} [\alpha_o^{2/8} + \delta^{2/8} + \alpha_o^{2/8} + (\alpha_o) \delta_{\Lambda, \nu, 5}^{3/8}]$

Ανεφορίτ'σσα, Γαλιάννα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), ○			
F	$\overrightarrow{W1} [\delta^{3/8} + \alpha^{2/8}]$	$\overleftrightarrow{W2} [\delta^{3/8} + \alpha_0^{2/8}]$	$\overleftarrow{W3} [\delta_0^{3/8} + \alpha_0^{2/8}]$
	$\overleftarrow{W4} [\delta_0^{3/8} + \alpha_0^{2/8}]$	$\overleftrightarrow{W5} [\{\delta^{2/8} - (\alpha_{\lambda_0}/(\alpha_0) \cdot \delta_{\lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$	
	$\overleftarrow{W6} [\{\alpha_0^{2/8} - (\delta_{\lambda}/(\delta) \cdot \alpha_{\lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8}]$		

Αρμενίτ'σσας, Γαλιάννα ΑΒ, Α/εν.Φ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), ○			
F1	$\overrightarrow{W1} [(\hat{\alpha}^{2/8} - \delta > \alpha^{1/8}) + \hat{\alpha}^{2/8}]$	$\overleftrightarrow{W2} [(\hat{\delta}^{2/8} - \alpha < \delta^{1/8}) + \hat{\delta}^{2/8}]$	$\overleftarrow{W1} [(\hat{\alpha}^{2/8} - \delta > \alpha^{1/8}) + \hat{\alpha}^{2/8}]$
	$\overleftarrow{W1} [(\hat{\delta}_0^{2/8} - \alpha > \delta^{1/8}) + \hat{\delta}_0^{2/8}]$	$\overleftrightarrow{W2} [(\hat{\alpha}_0^{2/8} - \delta < \alpha^{1/8}) + \hat{\alpha}_0^{2/8}]$	$\overleftarrow{W1} [(\hat{\delta}_0^{2/8} - \alpha > \delta^{1/8}) + \hat{\delta}_0^{2/8}]$

Διπλόν, Γαλιάννα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 (1+1/4), ○			
F	$\overrightarrow{W1} [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}]$	$\overleftrightarrow{W2} [\delta^{1/4} + (\delta) \alpha_{4,5}^{1/4}]$	$\overleftarrow{W3} [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0) \delta_{4,5}^{1/4}]$

Αγκαλιαστόν, Γαλιάννα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), ○		
Fα (ΑΓ)	$\overrightarrow{X*1} [\{\delta^{2/8} - (\alpha_{\lambda_0}/(\alpha_0) \cdot \delta_{\lambda})^{1/8}\} + \delta^{2/8}]$ * Χ αγκαλιαστά πίσω στη μέση	$\overleftarrow{X*2} [\{\alpha_0^{2/8} - (\delta_{\lambda}/(\delta) \cdot \alpha_{\lambda})^{1/8}\} + \alpha_0^{2/8}]$ * Χ αγκαλιαστά πίσω στη μέση
Fβ (Α)	$\hat{\overrightarrow{X*1}} [(\hat{\delta}/(\hat{\delta}:\alpha)^{3/8} + (\hat{\delta}) \alpha_{9,6}^{2/8}]$ * Χ αγκαλιαστά πίσω στη μέση	$\hat{\overleftarrow{X*2}} [(\hat{\alpha}_0/(\hat{\alpha}_0:\delta)^{3/8} - (\hat{\alpha}_0) \delta_{9,6}^{2/8}]$ * Χ αγκαλιαστά πίσω στη μέση

Κελ Κιτ, Κακάτση - Αργυρούπολη Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 4/4 (2+2/4), ○			
F	$\overleftarrow{M1} [\delta_0^{2/4} + \alpha_0^{2/4}]$	$\overleftarrow{M2} [\delta_0^{2/4} + \alpha_0^{2/4}]$	$\overrightarrow{M3} [\delta^{2/4} + \alpha_0^{2/4}]$

	Ικλιεμέ, Πάφρα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/16 (2+2+2+3/16), \odot	
F	$\vec{W}_1 [\alpha^{4/16} + \delta^{2/16} + \alpha^{3/16}]$	$\vec{W}_2 [\delta^{4/16} + \alpha_o^{2/16} + \delta^{3/16}]$

	Αρχουλαμάς, Πάφρα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/16 (2+2+2+3/16), \odot	
F	$\vec{W}_1 [(\hat{\delta})\alpha_7^{2/16} + \alpha^{2/16} + \delta^{2/16} + \alpha^{3/16}]$	$\vec{W}_2 [(\hat{\alpha})\delta_7^{2/16} + \delta^{2/16} + \alpha_o^{2/16} + \delta^{3/16}]$
ή F	$\vec{W}_1 [\{(\hat{\delta})\alpha_7^{2/16} - \alpha^{2/16}\} + \delta^{2/16} + \alpha^{3/16}]$	$\vec{W}_2 [\{(\hat{\alpha})\delta_7^{2/16} - \delta^{2/16}\} + \alpha_o^{2/16} + \delta^{3/16}]$

	Χάλα Χάλα, Κακάτση - Αργυρούπολη Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/8 (3+2+2+2/8), \odot . Ο χορός ξεκινάει στο τέλος του μέτρου με το δ πόδι και οι κινήσεις στα άλλα μέρη του μέτρου συμπληρώνονται στο τέλος και στη δεύτερη επανάληψη του 1 ^{ου} Κ.Μ.	
F	$\vec{M}_1 [(\delta_o)\alpha_4^{3/8} + \alpha_o^{2/8} + (\alpha_o)\delta_4^{2/8} + \delta^{2/8}]$	$\vec{M}_2 [(\delta)\alpha_4^{3/8} + \delta^{2/8} + (\delta)\alpha_4^{2/8} + \delta^{2/8}]$
	$\vec{M}_3 [(\delta)\alpha_4^{3/8} + \alpha_o^{2/8} + (\alpha_o)\delta_4^{2/8} + \delta_o^{2/8}]$	

	Κιζλάρ ατλαμασί (Θανατί λάγγεμαν), Πάφρα Α/ΟΦ, Γ (ΑΓ), Μ.μ.: 2/4 (1+1/4), \smile		
Fα	$\vec{M}_1 [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}]$	$\vec{M}_2 [\delta/(\delta)\alpha_8^{1/4} + (\hat{\delta})\alpha_7^{1/4}]$	$\vec{M}_3 [\alpha_o/(\alpha_o)\delta_8^{1/4} + (\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/4}]$
	$\vec{M}_4 [\delta/(\delta)\alpha_8^{1/4} + (\hat{\delta})\alpha_7^{1/4}]$	$\vec{M}_5 [\alpha_o/(\alpha_o)\delta_8^{1/4} + (\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/4}]$	
Fβ	$\vec{M}_1 [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}]$	$\vec{M}_Y2 [\delta/(\delta)\alpha_8^{1/4} + (\hat{\delta})\alpha_7^{1/4}]$	$\vec{Y}_3 [\alpha_o/(\alpha_o)\delta_8^{1/4} + (\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/4}]$
	$\vec{Y}_4 [\delta/(\delta)\alpha_8^{1/4} + (\hat{\delta})\alpha_7^{1/4}]$	$\vec{Y}_5 [\alpha_o/(\alpha_o)\delta_8^{1/4} + (\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/4}]$	

	Οσμάν Αγάς (Κωνσταντίν Σάββας), Πάφρα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 (1+1/4), \odot	
F	$\vec{W}_\mu 1 [(\hat{\alpha}^{1/8} - \delta > \alpha^{1/8}) + \hat{\alpha}^{1/4}]$	$\vec{W}_\pi 2 [(\hat{\delta}^{1/8} - \alpha < \delta^{1/8}) + \hat{\delta}^{1/4}]$

Πατούλα, Πάφρα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/8 (2+2+2+3/8), ○	
Fα	$\hat{T}1 [\delta/(\delta)\alpha_8^{2/8} + \alpha^{2/8} + \delta/(\delta)\alpha_8^{2/8} + (\delta)\alpha_4^{3/8}]$ $\hat{T}2 [\alpha_o/(\alpha_o)\delta_8^{2/8} + \delta_o^{2/8} + \alpha_o/(\alpha_o)\delta_8^{2/8} + (\alpha_o)\delta_4^{3/8}]$
Fβ	$\hat{T}1 [\delta/(\delta)\alpha_8^{2/8} + \alpha^{2/8} + \delta^{2/8} + (\delta)\alpha_4^{3/8}]$ $\hat{T}2 [\alpha_o/(\alpha_o)\delta_8^{2/8} + \delta_o^{2/8} + \alpha_o^{2/8} + (\alpha_o)\delta_4^{3/8}]$

Σαρί Κουζ' (Ξανθόν κορίτσ'), Πάφρα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 (1+1/4), ○			
F	$\hat{Y}M1 [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}]$	$\hat{M}2 [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}]$	$\hat{M}Y3 [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_5^{1/4}]$
	$\hat{Y}4 [\alpha_o^{1/4} + (\alpha_o)\delta_5^{1/4}]$	$\hat{Y}5 [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_5^{1/4}]$	$\hat{Y}6 [\alpha_o^{1/4} + (\alpha_o)\delta_5^{1/4}]$

Ξανθόν Κορίτσ' Λαγγευτόν, Πάφρα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 (1+1/4), ○			
F	$\hat{Y}M1 [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}]$	$\hat{M}2 [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}]$	$\hat{Y}2 [\delta/(\delta)\alpha_8^{1/4} + (\hat{\delta})\alpha_{1,7}^{1/4}]$
	$\hat{Y}3 [\alpha_o/(\alpha_o)\delta_8^{1/4} + (\hat{\alpha}_o)\delta_{1,7}^{1/4}]$	$\hat{Y}5 [\delta/(\delta)\alpha_8^{1/4} + (\hat{\delta})\alpha_{1,7}^{1/4}]$	$\hat{Y}6 [\alpha_o/(\alpha_o)\delta_8^{1/4} + (\hat{\alpha}_o)\delta_{1,7}^{1/4}]$

Τεκ Καϊτέ (Μονόν Χορόν), Πάφρα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 (1+1/4), ○			
F	$\hat{M}1 [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}]$	$\hat{M}2 [\delta/(\delta)\alpha_8^{1/4} + (\hat{\delta})\alpha_7^{1/4}]$	$\hat{M}3 [\alpha_o/(\alpha_o)\delta_8^{1/4} + (\hat{\alpha}_o)\delta_7^{1/4}]$

Στενά δρομόπα (Ταρατσού Σοκακλάρ), Πάφρα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 (1+1/4), ○	
F	$\hat{W}M1 [\alpha^{1/4} + \delta^{1/4}]$ $\hat{W}M2 [\alpha_o^{1/4} + \delta^{1/4}]$

Στενά δρομόπα (Ταρατσού Σοκακλάρ), Πάφρα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 (1+1/4), ○	
F	$\hat{W}M1 [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}]$ $\hat{W}2 [\delta^{1/4} + \alpha_o^{1/4}]$

Καρά πουνάρ (Μαύρον Πεγάδ'), Πάφρα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/16 (2+2+2+3/16), \odot	
F	$\hat{W}M1 \left[\left\{ \underbrace{(\hat{\alpha}_o) \delta_7^{2/16} - \delta_7^{2/16}}_{\uparrow} + \underbrace{\alpha_7^{2/16} + \delta_7^{3/16}}_{\downarrow} \right\} \right] \quad \hat{W}2 \left[\left\{ \underbrace{(\hat{\delta}) \alpha_7^{2/16} + (\hat{\delta}) \alpha_7^{2/16}}_{\uparrow} + \underbrace{(\hat{\delta}) \alpha_7^{2/16} + \alpha_o^{3/16}}_{\downarrow} \right\} \right]$
	$\hat{W}3 \left[\left\{ \underbrace{(\hat{\alpha}_o) \delta_7^{2/16} + (\hat{\alpha}_o) \delta_7^{2/16}}_{\uparrow} + \underbrace{(\hat{\alpha}_o) \delta_7^{2/16} + \delta_7^{3/16}}_{\downarrow} \right\} \right] \quad \hat{W}4 \left[\left\{ \underbrace{(\hat{\delta}) \alpha_7^{2/16} + (\hat{\delta}) \alpha_7^{2/16}}_{\uparrow} + \underbrace{(\hat{\delta}) \alpha_7^{2/16} + \alpha_o^{3/16}}_{\downarrow} \right\} \right]$
	$\hat{W}5 \left[\left\{ \underbrace{(\hat{\alpha}_o) \delta_7^{2/16} + (\hat{\alpha}_o) \delta_7^{2/16}}_{\uparrow} + \underbrace{(\hat{\alpha}_o) \delta_7^{2/16} + (\hat{\alpha}_o) \delta_7^{3/16}}_{\downarrow} \right\} \right]$

Τυρφών ή Τυφρών (Τρύφωνας), Πάφρα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \odot	
F	$\underline{Y}1 \left[\left\{ \underbrace{(\hat{\alpha}_o) \delta_7^{2/8} - \delta_o^{1/8}}_{\uparrow} + \alpha_o^{2/8} \right\} \right] \quad \underline{Y}M2 \left[\left\{ \underbrace{(\hat{\alpha}_o) \delta_7^{2/8} - \delta_o^{1/8}}_{\uparrow} + \alpha_o^{2/8} \right\} \right]$
	$\underline{M}3 \left[\left\{ \underbrace{\delta / (\hat{\delta}) \alpha_6^{3/8} + \alpha_o / (\alpha_o) \delta_7^{2/8}}_{\uparrow} \right\} \right] \quad \underline{M}W4 \left[\left\{ \underbrace{\delta / (\hat{\delta}) \alpha_6^{3/8} + \alpha_o / (\alpha_o) \delta_7^{2/8}}_{\uparrow} \right\} \right]$

Κόνιαλι ή Καρσιλαμάς, Πάφρα ΑΝ/εν.ΦΚΑ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 ή 4/4 (2+2/4)	
F1	$\underline{\Psi}1 \left[\left\{ \delta^{1/8} - \alpha > \delta^{1/8} \right\} + \delta^{1/4} \right] \quad \underline{\Psi}2 \left[\left\{ \alpha^{1/8} - \delta > \alpha^{1/8} \right\} + \alpha^{1/4} \right]$
F1.1	$\underline{\Psi}1 \left[\left\{ \underbrace{(\alpha_o^{1/8} - \delta^{1/8})}_{\downarrow} + \underbrace{(\alpha_o^{1/8} - \delta^{1/8})}_{\downarrow} \right\} \right] \text{ ή}$ $\underline{\Psi}1 \left[\left\{ \underbrace{(\alpha^{1/8} - \delta > \alpha^{1/8})}_{\downarrow} + \underbrace{(\alpha^{1/8} - \delta > \alpha^{1/8})}_{\downarrow} \right\} \right] \text{ ή}$ $\underline{\Psi}1 \left[\left\{ \underbrace{(\delta^{1/8} - \alpha_o^{1/8})}_{\downarrow} + \underbrace{(\delta^{1/8} - \alpha_o^{1/8})}_{\downarrow} \right\} \right]$

Τικ' (διπλόν), Πάφρα Πόντου Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \odot	
F	$\underline{W}1 \left[\left\{ \underbrace{(\alpha_o^{2/8} - \delta^{1/8})}_{\uparrow} + \alpha_o^{2/8} \right\} \right] \quad \underline{W}2 \left[\left\{ \underbrace{\delta^{3/8} + \alpha^{2/8}}_{\uparrow} \right\} \right] \quad \hat{W}3 \left[\left\{ \underbrace{\delta^{3/8} + (\delta) \cdot \alpha_7^{2/8}}_{\uparrow} \right\} \right]$
	$\hat{W}4 \left[\left\{ \underbrace{\alpha_o^{3/8} + (\alpha_o) \cdot \delta_7^{2/8}}_{\uparrow} \right\} \right] \quad \hat{W}5 \left[\left\{ \underbrace{\delta^{3/8} + (\delta) \cdot \alpha_7^{2/8}}_{\uparrow} \right\} \right]$

Κοριτσί χορόν (Κιζιάρ καϊτεσί), Πάφρα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/16 (2+2+2+3/16), ○	
F	$\hat{M}1 [(\hat{\delta})\alpha_{7^{2/16}+\alpha^{2/16}+\delta^{2/8}+\alpha_0^{3/16}}]$ $\hat{M}2 [(\hat{\alpha}_0)\delta_{7^{2/16}+\delta_0^{2/16}+\alpha_0^{2/16}+\delta^{3/16}}]$
ή F	$\hat{M}1 [(\hat{\delta})\alpha_{7^{2/16}-\alpha^{2/16}}+\delta^{2/16}+\alpha_0^{3/16}]$ $\hat{M}2 [(\hat{\alpha}_0)\delta_{7^{2/16}-\delta_0^{2/16}}+\alpha_0^{2/16}+\delta^{3/16}]$

Ομάλ ή Ομάλ Καρς ή Παϊπούρτ (Αργυρούπολη) Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 (1+1/4), ○			
F	$\tilde{W}1 [\delta^{1/4}+\alpha^{1/4}]$	$\tilde{W}2 [\delta^{1/4}+(\delta)\alpha_{4,5^{1/4}}]$	$\tilde{W}3 [\alpha_0^{1/4}+(\alpha_0)\delta_{4,5^{1/4}}]$

Μονόν Διπάτ, Καρς Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 (1+1/4), ○			
F	$\underline{W}1 [\delta^{1/4}+\alpha^{1/4}]$	$\underline{W}2 [\delta^{1/4}+(\delta)\alpha_4^{1/4}]$	$\underline{W}3 [\alpha_0^{1/4}+(\alpha_0)\delta_4^{1/4}]$

Τούρι, Καρς Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 6/8 (3+3/8), ○				
F	$\tilde{T}1 [\delta^{3/8}+(\delta)\alpha_4^{3/8}]$	$\tilde{T}2 [\delta^{3/8}+(\delta)\alpha_4^{3/8}]$	$\tilde{T}3 [\delta^{3/8}+(\delta)\alpha_7^{3/8}]$	$\tilde{T}4 [\alpha_0^{3/8}+(\alpha_0)\delta_7^{3/8}]$
	$\tilde{T}5 [\delta^{3/8}+(\delta)\alpha_7^{3/8}]$	$\tilde{T}6 [\alpha_0^{3/8}+(\alpha_0)\delta_7^{3/8}]$		

Λετσίνα, Καρς Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 6/8 (3+3/8), ○				
F	$\tilde{M}1 [\delta_0^{3/8}+\alpha_0^{3/8}]$	$\tilde{M}2 [\delta_0^{3/8}+\alpha_0^{3/8}]$	$\tilde{M}3 [\delta_0^{3/8}+\alpha_0^{3/8}]$	$\tilde{M}4 [\delta/(\delta)\alpha_8^{3/8}+\alpha/(\alpha)\delta_8^{3/8}]$
	$\tilde{M}Y5 [(\delta:\alpha)^{3/8}+(\hat{\delta})\alpha_8^{3/8}]$	$\tilde{Y}6 [(\delta)\alpha_{\Lambda}^{3/8}+\alpha_0^{3/8}]$	$\tilde{Y}7 [(\alpha_0)\delta_{\Lambda}^{3/8}+\delta^{3/8}]$	$\tilde{Y}8 [(\delta)\alpha_{\Lambda}^{3/8}+\alpha_0^{3/8}]$

Λέτσι, χορογράφημα Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 7/8 (2+2+3/8), \odot			
F	$\overleftarrow{M1} [(\alpha_o)\delta_{\Lambda}^{4/8} + \delta_o^{3/8}]$	$\overleftarrow{M2} [(\delta_o)\alpha_{\Lambda}^{4/8} + \alpha_o^{3/8}]$	$\overleftrightarrow{M3} [(\alpha_o)\delta_{\Lambda}^{4/8} + \delta^{3/8}]$
	$\overleftrightarrow{M4} [(\delta)\alpha_{\Lambda}^{4/8} + \alpha^{3/8}]$		
	$\overleftrightarrow{M5} [(\alpha)\delta_{\Lambda}^{4/8} + \delta^{3/8}]$	$\overleftrightarrow{M6} [(\delta)\alpha_2^{4/8} + \alpha_o^{3/8}]$	$\overleftrightarrow{MY7} [(\alpha_o)\delta_2^{4/8} + \delta^{3/8}]$
	$\overleftrightarrow{Y8} [(\delta)\alpha_{\Lambda}^{4/8} + \alpha_o^{3/8}]$		
	$\overleftrightarrow{Y9} [(\alpha_o)\delta_{\Lambda}^{4/8} + \delta^{3/8}]$	$\overleftrightarrow{Y10} [(\delta)\alpha_{\Lambda}^{4/8} + \alpha_o^{3/8}]$	

Λέτσι, Τραπεζούντας ΑΒΓΔ, Α/εν.Φ, ΑΓ, Μ.μ.: 7/16 (2+2+3/16), $\odot\odot\odot\odot$	
F1	$\overrightarrow{M1} [\{\tilde{\delta}/(\delta:\alpha)\}^{4/16} + (\delta)\alpha_{2,4,7}^{3/16}]$
	$\overleftarrow{M2} [\{\tilde{\alpha}_o/(\alpha:\delta)\}^{4/16} + (\alpha_o)\delta_{2,4,7}^{3/16}]$
F1	$\overrightarrow{M1} [\{\tilde{\delta}^{2/16} - (\delta:\alpha)^{2/16}\} + (\delta)\alpha_{2,4,7}^{3/16}]$
	$\overleftarrow{M2} [\{\tilde{\alpha}_o^{2/16} - (\alpha:\delta)^{2/16}\} + (\alpha_o)\delta_{2,4,7}^{3/16}]$
F2	$\overrightarrow{M1} [\{\tilde{\delta}/(\delta:\alpha)\}^{4/16} + (\delta)\alpha_8^{3/16}]$
	$\overrightarrow{M2} [\{\tilde{\alpha}/(\alpha:\delta)\}^{4/16} + (\alpha)\delta_8^{3/16}]$
F2	$\overrightarrow{M1} [\{\tilde{\delta}^{2/16} - (\delta:\alpha)^{2/16}\} + (\delta)\alpha_8^{3/16}]$
	$\overrightarrow{M2} [\{\tilde{\alpha}^{2/16} - (\alpha:\delta)^{2/16}\} + (\alpha)\delta_8^{3/16}]$
F3	$\overleftarrow{M1} [\{\tilde{\alpha}_o/(\alpha:\delta)\}^{4/16} + (\alpha_o)\delta_8^{3/16}]$
	$\overleftarrow{M2} [\{\tilde{\delta}_o/(\delta:\alpha)\}^{4/16} + (\delta_o)\alpha_8^{3/16}]$
F3	$\overleftarrow{M1} [\{\tilde{\alpha}_o^{2/16} - (\alpha:\delta)^{2/16}\} + (\alpha_o)\delta_8^{3/16}]$
	$\overleftarrow{M2} [\{\tilde{\delta}_o^{2/16} - (\delta:\alpha)^{2/16}\} + (\delta_o)\alpha_8^{3/16}]$
F4	$\overleftarrow{M1} [\{\tilde{\alpha}_o^{2/16} - (\alpha:\delta)^{2/16}\} + (\alpha_o)\delta_8^{3/16}]$
	$\overrightarrow{M2} [\{\tilde{\delta}^{2/16} - (\delta:\alpha)^{2/16}\} + (\delta)\alpha_8^{3/16}]$
	$\overleftarrow{Y3} [\{\tilde{\alpha}_o^{2/16} - (\alpha:\delta)^{2/16}\} + (\alpha_o)\delta_8^{3/16}]$
	$\overrightarrow{Y4} [\{\tilde{\delta}^{2/16} - (\delta:\alpha)^{2/16}\} + (\delta)\alpha_8^{3/16}]$
	$\overleftarrow{Y5} [\{\tilde{\alpha}_o^{2/16} - (\alpha:\delta)^{2/16}\} + (\alpha_o)\delta_8^{3/16}]$
	$\overleftarrow{M6} [\{\tilde{\delta}_o^{2/16} - (\delta:\alpha)^{2/16}\} + (\delta_o)\alpha_8^{3/16}]$
	$\overleftarrow{M7} [\{\tilde{\alpha}_o^{2/16} - (\alpha:\delta)^{2/16}\} + (\alpha_o)\delta_8^{3/16}]$
	$\overleftarrow{M8} [\{\tilde{\delta}_o^{2/16} - (\delta:\alpha)^{2/16}\} + (\delta_o)\alpha_8^{3/16}]$

	Κότσαρι, Καρς Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 ή 4/8 (2+2/8), \odot	
F	$\hat{T}_1 \left[\left\{ \frac{\alpha_0}{(\alpha_0)\delta_8} \right\}^{2/8} + (\alpha_0)\delta_4^{2/8} \right]$	$\hat{T}_2 \left[\left\{ \frac{\alpha_0}{(\alpha_0)\delta_8} \right\}^{2/8} + (\hat{\alpha}_0)\delta_7^{2/8} \right]$
	$\hat{T}_3 \left[\delta^{2/8} + \alpha^{2/8} \right]$	$\hat{T}_4 \left[\delta^{2/8} + (\delta)\alpha_{v,7,8}^{2/8} \right]$

	Τρία τι Κότσαρι, Καρς Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 6/8 (3+3/8), \odot *μετακίνηση του χορού αριστερά		
F	$\hat{T}_1 \left[\left\{ \frac{\alpha_0}{(\alpha_0)\delta_8} \right\}^{3/8} + (\alpha_0)\delta_4^{3/8} \right]$	$\hat{T}_2 \left[\left\{ \frac{\alpha_0}{(\alpha_0)\delta_8} \right\}^{3/8} + (\alpha_0)\delta_4^{3/8} \right]$	
	$\hat{T}_3 \left[\left\{ \frac{\alpha_0}{(\alpha_0)\delta_8} \right\}^{3/8} + (\hat{\alpha}_0)\delta_7^{3/8} \right]$	$\hat{T}_4 \left[\delta^{3/8} + \alpha^{3/8} \right]$	$\hat{T}_5 \left[\delta^{3/8} + (\delta)\alpha_{v,7,8}^{3/8} \right]$

	Τρία τι Κότσαρι, Καρς Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 6/8 (3+3/8), \odot *μετακίνηση του χορού δεξιά		
F	$\hat{T}_1 \left[\left\{ \frac{\alpha_0}{(\alpha_0)\delta_8} \right\}^{3/8} + (\alpha_0)\delta_4^{3/8} \right]$	$\hat{T}_2 \left[\left\{ \frac{\alpha_0}{(\alpha_0)\delta_8} \right\}^{3/8} + (\alpha_0)\delta_4^{3/8} \right]$	
	$\hat{T}_3 \left[\left\{ \frac{\alpha_0}{(\alpha_0)\delta_8} \right\}^{3/8} + (\hat{\alpha}_0)\delta_7^{3/8} \right]$	$\hat{T}_4 \left[\delta^{3/8} + \alpha^{3/8} \right]$	$\hat{T}_5 \left[\delta^{3/8} + (\delta)\alpha_{v,7,8}^{3/8} \right]$

	Αρματσούκ ή Έλματσουκ, Καρς Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 (2+2/8), \odot			
F	$\hat{M}_1 \left[\delta^{2/8} + \alpha^{2/8} \right]$	$\hat{M}_2 \left[\delta^{2/8} + \alpha^{2/8} \right]$	$\hat{M}_3 \left[\delta^{2/8} + (\hat{\delta})\alpha_8^{2/8} \right]$	$\hat{W}_4 \left[\alpha_0^{2/8} + (\hat{\alpha})\delta_8^{2/8} \right]$
	$\hat{W}_5 \left[\delta^{2/8} + (\hat{\delta})\alpha_8^{2/8} \right]$	$\hat{W}_6 \left[(\delta)\alpha_v^{2/8} + (\hat{\delta})\alpha_8^{2/8} \right]$	$\hat{W}_7 \left[(\delta)\alpha_v^{2/8} + (\hat{\delta})\alpha_8^{2/8} \right]$	$\hat{W}_8 \left[(\alpha_0^{1/8} - \delta^{1/8}) + \alpha_0^{2/8} \right]$

	Τσοκμέ ή Σαρίκουζ Μαντλί, Καρς Α/ΟΦ, ΑΓ, \odot Μ.μ.: 5/8 (3+2/8)	
F	$\hat{W}_{\mu 1} \left[\left(\hat{\alpha}^{2/8} - \delta > \alpha^{1/8} \right) + \hat{\alpha}^{2/8} \right]$	$\hat{W}_{\pi 2} \left[\left(\hat{\delta}^{2/8} - \alpha < \delta^{1/8} \right) + \hat{\delta}^{2/8} \right]$

Σαρί Κουζ (Ξανθόν Κορίτσ'), Καρς (α' μορφή) Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), ○ Υ: τα χέρια χαλαρά στη λοξή ανάταση		
F	$\underline{Y}1 [(\delta^{2/8}-\alpha > \delta^{1/8})+\delta^{2/8}]$	$\underline{Y}2 [(\vec{\alpha}^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8})+\vec{\alpha}^{2/8}]$
	$\underline{Y}3 [(\delta^{2/8}-\alpha > \delta^{1/8})+\delta^{2/8}]$	$\underline{Y}4 [(\vec{\alpha}^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8})+\vec{\alpha}^{2/8}]$
	$\underline{Y}5 [\{\delta^{2/8}-(\underline{\alpha}_{\Lambda 0}/(\underline{\alpha}_0).\delta_{\Lambda})^{1/8}\}+\delta^{2/8}]$	$\underline{Y}6 [\{\alpha_0^{2/8}-(\underline{\delta}_{\Lambda}/(\delta).\alpha_{\Lambda})^{1/8}\}+\alpha_0^{2/8}]$
	$\underline{Y}7 [\{\delta^{2/8}-(\underline{\alpha}_{\Lambda 0}/(\underline{\alpha}_0).\delta_{\Lambda})^{1/8}\}+\delta^{2/8}]$	$\underline{Y}8 [\{\alpha_0^{2/8}-(\underline{\delta}_{\Lambda}/(\delta).\alpha_{\Lambda})^{1/8}\}+\alpha_0^{2/8}]$

Σαρί Κουζ (Ξανθόν Κορίτσ'), Καρς Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), ○			
F	$\underline{W}^*1 [(\alpha_0^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8})+\alpha_0^{2/8}]$ * τα χέρια στην πρόταση τεντωμένα	$\underline{W}^*2 [(\delta^{2/8}-\alpha > \delta^{1/8})+\delta^{2/8}]$	$\underline{W}^*3 [(\alpha_0^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8})+\alpha_0^{2/8}]$
	$\underline{M} \underline{W}4 [\delta^{3/8}+(\delta)\alpha_7^{2/8}]$ $\underline{M} \downarrow \underline{W}$	$\underline{W}5 [\alpha_0^{3/8}+(\alpha)\delta_7^{2/8}]$ $\underline{W} \downarrow$	$\underline{W}6 [\{\delta^{2/8}-(\underline{\alpha}_{\Lambda 0}/(\underline{\alpha}_0).\delta_{\Lambda})^{1/8}\}+\delta^{2/8}]$
	$\underline{M} \underline{W}4 [(\vec{\delta}^{2/8}-\alpha < \delta^{1/8})+\vec{\delta}^{2/8}]$ Ταυτόχρονα σκύψιμο του κορμού εμπρός	$\underline{W}5 [(\vec{\alpha}_0^{2/8}-\delta < \alpha^{1/8})+\vec{\alpha}_0^{2/8}]$ $\underline{W} \downarrow$	
	$\underline{W}7 [\{\alpha_0^{2/8}-(\underline{\delta}_{\Lambda}/(\delta).\alpha_{\Lambda})^{1/8}\}+\alpha_0^{2/8}]$	$\underline{W}8 [\{\delta^{2/8}-(\underline{\alpha}_{\Lambda 0}/(\underline{\alpha}_0).\delta_{\Lambda})^{1/8}\}+\delta^{2/8}]$	

Σαρί Κουζ (Ξανθόν Κορίτσ'), Καρς (Πρόχωμα Θεσσαλονίκης) Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), ○			
F	$\underline{W}_{\alpha}^*1 [(\alpha_0^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8})+\alpha_0^{2/8}]$ * τα χέρια στην πρόταση τεντωμένα	$\underline{W}_{\delta}^*2 [(\delta^{2/8}-\alpha > \delta^{1/8})+\delta^{2/8}]$	$\underline{M}_{\pi} \underline{W}_{\tau}3 [(\alpha_0^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8})+\alpha_0^{2/8}]$
	$\underline{M}_{\pi}4 [(\vec{\delta}^{2/8}-\alpha < \delta^{1/8})+\vec{\delta}^{2/8}]$ Ταυτόχρονα σκύψιμο του κορμού εμπρός	$\underline{W}5 [(\vec{\alpha}_0^{2/8}-\delta < \alpha^{1/8})+\vec{\alpha}_0^{2/8}]$ $\underline{W} \downarrow$	$\underline{W}6 [\{\delta^{2/8}-(\underline{\alpha}_{\Lambda 0}/(\underline{\alpha}_0).\delta_{\Lambda})^{1/8}\}+\delta^{2/8}]$
	$\underline{W}7 [\{\alpha_0^{2/8}-(\underline{\delta}_{\Lambda}/(\delta).\alpha_{\Lambda})^{1/8}\}+\alpha_0^{2/8}]$	$\underline{W}8 [\{\delta^{2/8}-(\underline{\alpha}_{\Lambda 0}/(\underline{\alpha}_0).\delta_{\Lambda})^{1/8}\}+\delta^{2/8}]$	

Τίταρα (Καρς) & Διπλόν Κοτς (Κοτύωρα) Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 ή 4/8 (2+2/8), \odot			
F	$\underline{\hat{M}}1 [(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8})+\delta^{2/8}]$	$\underline{\hat{M}}2 [(\hat{\alpha}^{1/8}-\delta > \alpha^{1/8})+\hat{\alpha}^{2/8}]$	$\underline{\hat{M}}3 [(\delta^{1/8}-\alpha > \delta^{1/8})+\delta^{2/8}]$
	$\underline{\hat{W}}4 [(\delta)\alpha_v^{2/8}+(\hat{\delta})\alpha_1^{2/8}]$	$\underline{\hat{W}}5 [(\alpha_o^{1/8}-\delta^{1/8})+\alpha_o^{2/8}]$	$\underline{\hat{W}}6 [(\alpha_o)\delta_v^{2/8}+(\hat{\alpha}_o)\delta_1^{2/8}]$
	$\underline{\hat{W}}7 [(\delta^{1/8}-\alpha_o^{1/8})+\delta^{2/8}]$	$\underline{\hat{W}}8 [(\delta)\alpha_v^{2/8}+(\hat{\delta})\alpha_1^{2/8}]$	$\underline{\hat{W}}9 [(\alpha_o^{1/8}-\delta^{1/8})+\alpha_o^{2/8}]$
	$\underline{\hat{W}}10 [(\alpha_o)\delta_v^{2/8}+(\hat{\alpha}_o)\delta_1^{2/8}]$	$\underline{\hat{W}}11 [(\alpha_o)\delta_v^{2/8}+(\hat{\alpha}_o)\delta_1^{2/8}]$	$\underline{\hat{W}}12 [(\alpha_o)\delta_v^{2/8}+(\hat{\alpha}_o)\delta_1^{2/8}]$

Τερς, Κιουμούς Ματέν Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \odot			
F	$\underline{\hat{W}}1 [\delta_o^{3/8}+\alpha_o^{2/8}]$	$\underline{\hat{W}}2 [\delta_o^{3/8}+(\hat{\delta}_o)\alpha_7^{2/8}]$	$\underline{\hat{M}}3 [\hat{\alpha}(\delta)^{3/8}+(\hat{\alpha})\delta_8^{2/8}]$
			$\underline{\hat{M}}W4 [\delta^{3/8}+\alpha_o^{2/8}]$

Διπλόν Ομάλ, Κιουμούς Ματέν Α/ΟΦ, ΑΓ, \odot Μ.μ.: 9/16 (2+2+2+3/16)			
F	$\underline{\hat{W}}1 [\hat{\alpha}^{4/16}+\delta^{2/16}+\hat{\alpha}^{3/16}]$	$\underline{\hat{M}}W2 [\delta^{4/16}+\alpha_o^{2/16}+(\alpha_o)\delta_7^{3/16}]$	$\underline{\hat{W}}3 [\delta^{4/16}+\alpha_o^{2/16}+\delta^{3/16}]$

Τικ, (διπλόν) Κιουμούς Ματέν Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \odot			
F	$\underline{\hat{W}}1 [(\alpha_o^{2/8}-\delta^{1/8})+\alpha_o^{2/8}]$	$\underline{\hat{W}}2 [\delta^{3/8}+\alpha^{2/8}]$	$\underline{\hat{W}}3 [\delta^{3/8}+(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8}]$
	$\underline{\hat{W}}4 [\alpha_o^{3/8}+(\hat{\alpha}_o)\delta_7^{2/8}]$	$\underline{\hat{W}}5 [\delta^{3/8}+(\hat{\delta})\alpha_7^{2/8}]$	

Μαντίλια, Κιουμούς Ματέν ΑΝ ή ΑΤ/ΦΚΑ, ΑΓ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8)	
F	$\underline{\hat{\Psi}}Y1 [(\delta^{2/8}-\alpha > \delta^{1/8})+\delta^{2/8}]$
	$\underline{\hat{\Psi}}Y2 [(\hat{\alpha}^{2/8}-\delta > \alpha^{1/8})+\hat{\alpha}^{2/8}]$
	$\underline{\hat{\Psi}}Y2 [(\alpha_o^{2/8}-\delta > \alpha_o^{1/8})+\alpha_o^{2/8}]$

Τσουρτούγουζους, Κιουμούς Ματέν ΑΒ, Α/Μ.εν.Φ, ΑΓ, Μ.μ.: α' & β': 2/4 (2+2/8), \odot - στο β' μέρος πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή			
F1	$\uparrow M1 [\{ \alpha_o^{1/8} - (\delta_{\Lambda} / (\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8} \} + \alpha_o^{2/8}]$	$\downarrow M2 [\delta^{2/8} + \alpha^{2/8}]$	$\rightarrow M3 [\{ \delta^{1/8} - (\alpha_{\Lambda o} / (\alpha_o) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8} \} + \delta^{2/8}]$
	$\leftarrow M4 [\{ \alpha_o^{1/8} - (\delta_{\Lambda} / (\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8} \} + \alpha_o^{2/8}]$	$\rightarrow M5 [\{ \delta^{1/8} - (\alpha_{\Lambda o} / (\alpha_o) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8} \} - \delta^{2/8}]$	
F2	$\uparrow M1 [(\alpha_o^{1/8} - \delta^{1/8}) + \alpha_o^{2/8}]$	$\downarrow M2 [\delta^{2/8} + \alpha^{2/8}]$	$\rightarrow M3 [(\delta^{1/8} - \alpha_o^{1/8}) + \delta^{2/8}]$
		$\downarrow M2 [(\delta : \alpha)^{2/8} + \alpha_o / (\alpha_o) \delta^{7/8}]$	$\rightarrow M3 [(\delta : \alpha)^{2/8} + \delta / (\delta) \alpha^{7/8}]$
	$\leftarrow M4 [(\alpha_o^{1/8} - \delta^{1/8}) + \alpha_o^{2/8}]$	$\rightarrow M5 [(\delta^{1/8} - \alpha_o^{1/8}) + \delta^{2/8}]$	
Μουζενίτ' κον ή Κιμισχαναλίδικον, Αργυρούπολη Α/ΟΦ, Μ.μ.: 5/8 (3+2/8), \odot			
F	$\rightarrow M1 [(\delta^{2/8} - \alpha > \delta^{1/8}) + \delta^{2/8}]$	$\rightarrow M2 [(\alpha^{2/8} - \delta > \alpha^{1/8}) + \alpha^{2/8}]$	$\rightarrow M3 [(\delta^{2/8} - \alpha > \delta^{1/8}) + \delta^{2/8}]$
	$\rightarrow M4 [(\alpha^{2/8} - \delta > \alpha^{1/8}) + \alpha^{2/8}]$	$\leftarrow M5 [(\delta_o^{2/8} - \alpha_o > \delta^{1/8}) + \delta_o^{2/8}]$	$\leftarrow M6 [(\alpha_o^{2/8} - \delta_o > \alpha^{1/8}) + \alpha_o^{2/8}]$
	$\leftarrow M7 [(\delta_o^{2/8} - \alpha_o > \delta^{1/8}) + \delta_o^{2/8}]$	$\leftarrow M8 [\{ \alpha_o^{2/8} - (\delta_{\Lambda} / (\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8} \} + \alpha_o^{2/8}]$	
	$\rightarrow M9 [\{ \delta^{2/8} - (\alpha_{\Lambda o} / (\alpha_o) \cdot \delta_{\Lambda})^{1/8} \} + \delta^{2/8}]$		$\leftarrow M10 [\{ \alpha_o^{2/8} - (\delta_{\Lambda} / (\delta) \cdot \alpha_{\Lambda})^{1/8} \} + \alpha_o^{2/8}]$

	Σέρρα (από τον ποταμό Σέρρα, δυτικά της Τραπεζούντας ή «όρχησις εις ιερά», Σιέρα –Σέρρα, Ε.Δρεπανίδης), ΑΒΓΔΕΣΤ, Α/εν.Φ, Α, Μ.μ.: 7/16 (2+2+3/16), ○		
F	$\hat{Y}1 [\{\alpha_o/(\delta:\alpha)^{2/16} - (\delta:\alpha)^{2/16}\} + (\hat{\alpha}_o)\delta_8^{3/16}]$ ↑	$\hat{Y}2 [\{\delta/(\delta:\alpha)^{2/16} - (\delta:\alpha)^{2/16}\} + \alpha_o/(\hat{\alpha}_o)\delta_8^{3/16}]$ ↓	
	$\hat{Y}1 [\{\alpha_o^{2/16} - \delta^{2/16}\} + \alpha_o/(\alpha_o)\delta_8^{3/16}]$ ↑		
	$\hat{Y}3 [\{\delta/(\delta:\alpha)^{2/16} - (\delta:\alpha)^{2/16}\} + (\hat{\delta})\alpha_8^{3/16}]$ ↓	$\hat{Y}4 [\{\alpha_o/(\delta:\alpha)^{2/16} - (\delta:\alpha)^{2/16}\} + (\hat{\alpha}_o)\delta_8^{3/16}]$ ↓	
	$\hat{Y}5 [\{\delta/(\delta:\alpha)^{2/16} - (\delta:\alpha)^{2/16}\} + (\hat{\delta})\alpha_8^{3/16}]$ ↓		
F2	$\hat{Y}1 [\{\alpha_o^{2/16} - \delta^{2/16}\} + \alpha_o^{3/16}]$ ↑	$Y_\delta \quad Y_\alpha$ $\hat{Y}2 [\{\delta^{4/16} + \alpha_o^{3/16}\}]$ ↔	$M3 [(\hat{\delta}:\alpha)^{4/16+3/16}]$ ↔
	* Υ στο ύμνος των ώμων		
	$\hat{W}_\pi \quad \hat{W}_\mu$ $\hat{W}4 [(\delta:\alpha)^{4/16} + \alpha_o/(\alpha_o)\delta_8^{3/16}]$ ↔	$\hat{M}5 [\delta^{4/16} + \alpha_o^{3/16}]$ ↔	$\hat{M}6 [\delta/(\hat{\delta}:\alpha)^{4/16+3/16}]$ ↔
F3	$\hat{M}1 [(\hat{\delta}:\alpha)^{4/16} + \alpha_o/(\alpha_o)\delta_7^{3/16}]$ ↔	$\hat{M}2 [\delta_o^{4/16} + (\delta_o)\alpha_8^{3/16}]$ ↔	$\hat{M}3 [(\delta_o)\alpha_v^{4/16} + \alpha/(\alpha)\delta_7^{3/16}]$ ↔
	$\hat{M}4 [\delta^{4/16} + \alpha_o^{3/16}]$ ↔	$\hat{M}5 [\delta/(\hat{\delta}:\alpha)^{4/16+3/16}]$ ↔	
F4	$\hat{M}1 [(\hat{\delta}:\alpha)^{4/16+3/16}]$ ↔	$\hat{M}2 [(\hat{\delta}:\alpha)_5^{4/16} + \alpha_o/(\alpha_o)\delta_7^{3/16}]$ ↔	$\hat{M}3 [(\alpha_o)\delta_v^{4/16} + (\hat{\alpha}_o)\delta_7^{3/16}]$ ↔
	$\hat{M}4 [\delta^{4/16} + \alpha_o^{3/16}]$ ↔	$\hat{M}5 [\delta/(\hat{\delta}:\alpha)^{4/16+3/16}]$ ↔	$\hat{M}5 [\delta/(\hat{\delta}:\alpha)^{4/16} + (\hat{\delta}:\alpha)^{3/16}]$ ↔
F5	$\hat{M}1 [(\hat{\delta}:\alpha)^{4/16+3/16}]$ ↔	$\hat{M}2 [(\hat{\delta}:\alpha)_5^{4/16} + \alpha_\pi/(\alpha)\delta_8^{3/16}]$ ↔	$\hat{M}3 [(\hat{\delta}:\alpha)_5^{4/16} + \alpha_\pi/(\hat{\alpha})\delta_6^{3/16}]$ ↓
	$\hat{M}4 [\delta^{4/16} + \alpha_o^{3/16}]$ ↑	$\hat{M}5 [\delta/(\hat{\delta}:\alpha)^{4/16+3/16}]$ ↔	$\hat{M}5 [\delta/(\hat{\delta}:\alpha)^{4/16} + (\hat{\delta}:\alpha)^{3/16}]$ ↔
F6	$\hat{M}1 [(\alpha)\delta_\gamma^{4/16+3/16}]$ ↔	$\hat{M}2 [\alpha_\gamma/(\delta:\alpha)_\gamma^{4/16+3/16}]$ ↔	$\hat{M}3 [(\alpha_\gamma)\delta_5^{4/16+3/16}]$ ↔
	$\hat{M}4 [(\delta)\alpha_v^{4/16} + \alpha/(\alpha)\delta_8^{3/16}]$ ↑	$\hat{M}5 [\delta^{4/16} + \alpha_o^{3/16}]$ ↔	$\hat{M}6 [\delta/(\hat{\delta}:\alpha)^{4/16} + (\hat{\delta}:\alpha)^{3/16}]$ ↔

4.5.2. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή της παρατακτικής σύνδεσης»

Επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) ή (α+δ)	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Θήμιγμα(ν) (του γάμου)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα με επανάληψη της εναλλαγής (δ+α).
<i>Ταρατσού σοκακλάρ ή Στενά δρομόπα, Πάφρα</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα με 2μετρη επανάληψη της εναλλαγής (α+δ) ή (δ+α)
<i>Κελ κιτ (Κακάτση-Αργυρούπολη)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα με 3μετρη επανάληψη της εναλλαγής (δ+α).
<i>Γέμουρα Ίμερας</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα με 4μετρη επανάληψη της εναλλαγής (δ+α).
<i>Γέμουρα (Κακάτσης-Αργυρούπολη)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα με 4μετρη επανάληψη της εναλλαγής (δ+α).
<i>Τερς (Ακ Νταγ Ματέν)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα με 4μετρη επανάληψη της εναλλαγής (δ+α).
<i>Τρυγόνα (Ματσούκας)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα με 4μετρη επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) σε επτάσημο ρυθμό.
<i>Τρυγόνα (Ματσούκας)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα με 4μετρη επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) σε δίσσημο ή τετράσημο ρυθμό.
<i>Τρυγόνα (Τραπεζούντας)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα με 4μετρη επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) σε δίσσημο ή τετράσημο ρυθμό.

Επανάληψη ετερόμορφης διασπασμένης εναλλαγής	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τρυγόνα Ματσούκας</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα με 4μετρη επανάληψη της ετερόμορφης διασπασμένης εναλλαγής (δ+α) σε επτάσημο ρυθμό.
Επανάληψη ετερόμορφης διασπασμένης εναλλαγής και εναλλαγής	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τυρφών ή Τυφρών (Πάφρα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα με 4μετρη επανάληψη της ετερόμορφης διασπασμένης εναλλαγής (δ+α) και της εναλλαγής (δ+α).

Τύπου «στα δύο»	
Τύπου «στα δύο» σε 5σημο ρυθμό	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Αγκαλιαστόν (Γαλίανα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα 2μετρη τύπου «στα δύο». Λαβή: X*
<i>Από παν' και κα' ή Αποπάγκαικα (Ματσούκα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα 2μετρη τύπου «στα δύο». Λαβή: X*

<i>Καβαζίτας (Γουρούχ-Κερασούντα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα 2μετρη τύπου «στα δύο». Λαβή: Υ.
<i>Οσμάν Αγάς (Κωνσταντίν Σάββας), Πάφρα</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 2μετρη, τύπου «στα δύο». Λαβή: W.
<i>Τσοκμέ ή Σαριγούζ τη μαντιλί (Καρς)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 2μετρη, τύπου «στα δύο». Λαβή: W.
Τύπου «στα δύο» σε 7σημο ρυθμό	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Κοτσαγγέλ(ιν) (παμποντιακό)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 2μετρη, τύπου «στα δύο». Λαβή: M.
Τύπου «στα δύο» σε 9σημο ρυθμό	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Αρχουλαμάς (Πάφρα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 2μετρη, τύπου «στα δύο». Λαβή: W.
<i>ΙΚιλεμέ (Πάφρα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 2μετρη, τύπου «στα δύο». Λαβή: W.
<i>Εμπρ' οπίσ' ή Κερασουνταίικον</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 2μετρη, τύπου «στα δύο». Λαβή: W.
<i>Κοτσιχτόν Ομάλ (Αμισός, Κερασούντα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 2μετρη, τύπου «στα δύο». Λαβή: Υ.
<i>Τσαραχότ (Ακ Νταγ Ματέν)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 2μετρη, τύπου «στα δύο». Λαβή: W.
Συγγενική του τύπου «στα δύο» σε 9σημο ρυθμό	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Κιζιάρ καϊτεσί (Κοριτσι χορόν), Πάφρα</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα 2μετρη τύπου «στα δύο». Λαβή: M.

Μίξη εναλλαγών και καταληκτικών μοτίβων του χορού «στα τρία» (ή Συγγενικές του τύπου «στα δύο»)	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Κόρη κοπέλα (Γαλίανα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 2μετρη, που προκύπτει από τον αντιθετικό συνδυασμό όπου σε κάθε Κ.Μ. έχουμε μίξη μίας εναλλαγής και ενός καταληκτικού του χορού «στα τρία» σε επίπεδο κυττάρων. Λαβή: T. Αν θεωρήσουμε ότι, τα αντιθετικά καταληκτικά κινητικά μοτίβα (2 ^ο και 3 ^ο) του χορού «στα τρία» είναι μία ετερομορφία του τύπου «στα δύο», τότε με την προσθήκη μίας εναλλαγής στο καθένα μπορούμε να θεωρήσουμε τη φόρμα συγγενική του «στα δύο» (καταληκτικά του χορού «στα τρία» με προσθήκη μίας εναλλαγής σε κάθε Κ.Μ.).
<i>Τιβ τιβ τιβ τάνα (Τραπεζούντα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα 2μετρη που προκύπτει από τον αντιθετικό συνδυασμό όπου σε κάθε Κ.Μ. έχουμε μίξη μίας εναλλαγής και ενός

	καταληκτικού του χορού «στα τρία» σε επίπεδο κυττάρων. Λαβή: T. Αν θεωρήσουμε ότι, τα αντιθετικά καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία» είναι μία ετερομορφία του τύπου «στα δύο», τότε με την προσθήκη μίας εναλλαγής στο καθένα μπορούμε να θεωρήσουμε τη φόρμα συγγενική του «στα δύο» (καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία» με προσθήκη μίας εναλλαγής σε κάθε Κ.Μ.).
<i>Πατούλα (Πάφρα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 2μετρη, που προκύπτει από τον αντιθετικό συνδυασμό όπου σε κάθε Κ.Μ. έχουμε μίξη μίας εναλλαγής και ενός καταληκτικού του χορού «στα τρία» σε επίπεδο κυττάρων. Λαβή: T. Αν θεωρήσουμε ότι, τα αντιθετικά καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία» είναι μία ετερομορφία του τύπου «στα δύο», τότε με την προσθήκη μίας εναλλαγής στο καθένα μπορούμε να θεωρήσουμε τη φόρμα συγγενική του χορού «στα δύο» (καταληκτικά του χορού «στα τρία» με προσθήκη μίας εναλλαγής σε κάθε Κ.Μ.).
<i>Πιπιλομάταινα (Ανατολικός Πόντος) ή Πατούλα (Δυτικός Πόντος)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 2μετρη, που προκύπτει από τον αντιθετικό συνδυασμό όπου σε κάθε Κ.Μ. έχουμε μίξη μίας εναλλαγής και ενός καταληκτικού του χορού «στα τρία» σε επίπεδο κυττάρων. Λαβή: T Αν θεωρήσουμε ότι, τα αντιθετικά καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία» είναι μία ετερομορφία του τύπου «στα δύο», τότε με την προσθήκη μίας εναλλαγής στο καθένα μπορούμε να θεωρήσουμε τη φόρμα συγγενική του χορού «στα δύο» (καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία» με προσθήκη μίας εναλλαγής σε κάθε Κ.Μ.).

Επανάληψη του τύπου «στα δύο»	
Επανάληψη του τύπου «στα δύο» 3 φορές	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Σαρί Κουζ (Παλαΐα Αργυρούπολης)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα 6μετρη με επανάληψη του τύπου «στα δύο» 3 φορές (μία δεξιά, μία αριστερά, μία αριστερά και επί τόπου). Λαβή: W-M-W.
<i>Σαρί κουζ (Ξανθόν κορίτσ'), Τραπεζούντα</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 6μετρη, με επανάληψη του τύπου «στα δύο» 3 φορές (μία δεξιά, μία επί τόπου και μία επί τόπου και μέσα). Λαβή: M-W.

<i>Σαρί Κουζ (Αργυρούπολη)</i> - 7σημο	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 6μετρη, με επανάληψη του τύπου «στα δύο» 3 φορές (μία μέσα, μία έξω και μία επί τόπου). Λαβή: W.
Επανάληψη του τύπου «στα δύο» 4 φορές	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Σαρί Κουζ (Ξανθόν Κορίτσ')</i> , <i>Καρς 1</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, με επανάληψη του τύπου «στα δύο» 4 φορές (δύο δεξιά, δύο επί τόπου). Λαβή: Y.
<i>Σαρί Κουζ (ξανθόν Κορίτσ')</i> , <i>Καρς 2</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, με επανάληψη του τύπου «στα δύο» 4 φορές (μία προς το κέντρο, μία μέσα και έξω, μία έξω και επί τόπου και μία επί τόπου). Λαβή: W-M-W.
<i>Σαρί Κουζ (Ξανθόν Κορίτσ')</i> , <i>Καρς (Πρόχωμα Θεσσαλονίκης)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, με επανάληψη του τύπου «στα δύο» 4 φορές (μία προς το κέντρο, μία μέσα και έξω, μία έξω και επί τόπου και μία επί τόπου). Λαβή: W-M-W.
<i>Σαρί κουζ (ξανθόν κορίτσ')</i> , <i>Χερίανα Αργυρούπολη</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, με επανάληψη του τύπου «στα δύο» 4 φορές (μία μέσα, μία μέσα κι έξω και δύο επί τόπου). Λαβή: Y-M.
Επανάληψη του τύπου «στα δύο» 5 φορές	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Μουζενίτ'κον ή Κιμισχαναλίδικον (Αργυρούπολης)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 10μετρη, με επανάληψη του τύπου «στα δύο» 5 φορές (δύο δεξιά, δύο αριστερά και μία επί τόπου). Λαβή: M-W.

Τύπου «στα τρία»	
Αυτούσιες φόρμες τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Διπλόν (Γαλιάννα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη, αυτούσια «στα τρία». Λαβή: W.
<i>Θήμιγμα(ν) ή Θήμισμα(ν) 2</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη, αυτούσια «στα τρία». Λαβή: W.
<i>Λαφράγκα (Αμισός-Σαμψούντα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη, αυτούσια «στα τρία». Λαβή: T.
<i>Τεκ Καϊτέ (Μονόν χορόν), Πάφρα</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη, αυτούσια στα τρία. Λαβή: M με αιωρήσεις
<i>Ομάλ Απλόν (Αργυρούπολη, Τραπεζούντα) ή Ομάλ Μονόν (Αργυρούπολη)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη, αυτούσια «στα τρία». Λαβή: W.
<i>Μονόν Διπάτ (Καρς)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη, αυτούσια «στα τρία». Λαβή: W.

<i>Ομάλ Καρς ή Παϊπούρι (Αργυρούπολη)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη, αυτούσια «στα τρία». Λαβή: W.
<i>Τιζ (Ακ Νταγ Ματέν)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη, αυτούσια «στα τρία». Λαβή: Σ.
<i>Χαλάι (Ακ Νταγ Ματέν)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη, αυτούσια «στα τρία». Λαβή: W.
Ετερόμορφη φόρμα τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τικ' (Ήμερα Αργυρούπολης)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη, ετερόμορφη τύπου «στα τρία». Λαβή: W
Ετερόμορφες & μεταπλασμένες φόρμες τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Διπλόν Ομάλ' (Κιουμούς Ματέν) – 9σημο</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη μεταπλασμένη, ετερόμορφη τύπου «στα τρία». Λαβή: W-M-W.
<i>Κούσερα (Ματσούκα) – 7σημο</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα 3μετρη, μεταπλασμένη, ετερόμορφη τύπου «στα τρία». Λαβή: M.
<i>Τ' από κάθεν κι αν (Ματσούκα) ή Τικ Μονόν (Τραπεζούντα) – 5σημο</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη, μεταπλασμένη ή μεταπλασμένη και ετερόμορφη τύπου «στα τρία». Λαβή: W.
Αντίστροφη & Ετερόμορφη φόρμα τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Χυτόν (Ήμερα) – 5σημο</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη, μεταπλασμένη, ετερόμορφη και αντίστροφη τύπου «στα τρία». Λαβή: W.
Συγγενική φόρμα τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τίταρα (Αργυρούπολη) – 9σημο</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη, συγγενική τύπου «στα τρία». Λαβή: W.

Διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία»	
Διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία» - τετράμετρη	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Κότσαρι (Καρς)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 4μετρη, διευρυμένη τύπου «στα τρία» με την προσθήκη μιας εναλλαγής (α+δ) αριστερά. Λαβή: T.
Διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία» μεταπλασμένες - τετράμετρες	
Όνομα χορού	Όνομα χορού
<i>Τερς (Κιουμούς Ματέν)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 4μετρη, διευρυμένη και μεταπλασμένη τύπου «στα τρία» με επανάληψη της εναλλαγής (δ+α). Λαβή: W-M-W.
Διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία» - πεντάμετρες	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας

<i>Εκατήβα σα παξέδες (Τραπεζούντα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 5μετρη, διευρυμένη τύπου «στα τρία» με επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Λαβή: T.
<i>Κιζιάρ ατλαμασί (Θανατί λάγγεμαν), Πάφρα</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 5μετρη, διευρυμένη τύπου «στα τρία» με επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Λαβή: M με αιωρήσεις ή M με αιωρήσεις & Y.
<i>Κουνητόν ή Ομάλ Νικόπολης</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 5μετρη, διευρυμένη τύπου «στα τρία» με επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Λαβή: M.
<i>Ούτσαϊ ή Ουτς αλί (Νικόπολη)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα 5μετρη διευρυμένη τύπου «στα τρία» με επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Λαβή: Y-M
Διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία» μεταπλασμένες - πεντάμετρες	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τικ' (διπλόν, Πάφρα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 5μετρη, διευρυμένη του «στα τρία» με μίξη ενός ετερόμορφου & μεταπλασμένου τύπου «στα τρία» και επανάληψης των καταληκτικών του χορού «στα τρία». Λαβή: W.
<i>Τικ' (διπλόν, Κιουμούς Ματέν)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 5μετρη, διευρυμένη του «στα τρία» με μίξη ενός ετερόμορφου & μεταπλασμένου τύπου «στα τρία» και επανάληψης των καταληκτικών του χορού «στα τρία». Λαβή: W.
<i>Τικ' λαγγευτόν (Αμισός, Καρς, Κοτύωρα, Σούρμενα, κ.α.)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 5μετρη, διευρυμένη και μεταπλασμένη τύπου «στα τρία» με επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Λαβή: Y.
<i>Τίκι(ν) (Νικόπολη)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 5μετρη, διευρυμένη και μεταπλασμένη τύπου «στα τρία» με επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Λαβή: Y.
<i>Τικ' Τρομαχτόν (παμποντιακό)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 5μετρη, διευρυμένη, ετερόμορφη και μεταπλασμένη τύπου «στα τρία» με επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Συνήθως το τελευταίο καταληκτικό κινητικό μοτίβο του χορού «στα τρία» αντικαθίσταται με διπλή εναλλαγή [(α-δ)+α]. Λαβή: Y.
Διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία» - πεντάμετρες, με επανάληψη εναλλαγής δεξιά και προσθήκη εναλλαγής αριστερά.	

Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τρία τη κότσαρι (με κατεύθυνση αριστερά), Καρς</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 5μετρη, διευρυμένη τύπου «στα τρία» με την προσθήκη δύο εναλλαγών (α+δ) αριστερά. Λαβή: T
<i>Τρία τη κότσαρι (με κατεύθυνση δεξιά), Καρς</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 5μετρη, διευρυμένη τύπου «στα τρία» με την προσθήκη δύο εναλλαγών (α+δ) επί τόπου αριστερά. Λαβή: T.
Διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία» - εξάμετρες με επανάληψη της εναλλαγής και επανάληψη των καταληκτικών ΚΜ του τύπου «στα τρία».	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τούρι (Καρς)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 6μετρη, διευρυμένη τύπου «στα τρία» με επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) και επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Λαβή: T.
<i>Σαρί Κουζ' (Ξανθόν κορίτσ'), Πάφρα</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 6μετρη, διευρυμένη τύπου «στα τρία» με επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) και επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Λαβή: Y-M-Y.
<i>Σαρί κουζ ατλαμασί (Ξανθόν κορίτσ' λαγγευτόν), Πάφρα</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 6μετρη, διευρυμένη τύπου «στα τρία» με επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) και επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Λαβή: Y-M-Y.
Διευρυμένες, ετερόμορφες και μεταπλασμένες φόρμες του τύπου «στα τρία» - εξάμετρη με 4 επαναλήψεις της εναλλαγής και αντικατάσταση των καταληκτικών ΚΜ του τύπου «στα τρία» με διπλή εναλλαγή	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Ανεφορίτ'σσα (Γαλίανα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 6μετρη, διευρυμένη, μεταπλασμένη και ετερόμορφη τύπου «στα τρία» με τετραπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) και αντικατάσταση των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» με διπλή εναλλαγή. Λαβή: W.
Διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία» - οκτάμετρες	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Σερανίτσα (Χερίανα), Χεριανίτσα ή Χειριανίτσα (Αργυρούπολη)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, διευρυμένη, μεταπλασμένη και ετερόμορφη τύπου στα τρία με τετραπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) και επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Λαβή: M-Y.
<i>Σερανίτσα (Καρς)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, διευρυμένη, μεταπλασμένη και ετερόμορφη τύπου «στα τρία» με τετραπλή επανάληψη της εναλλαγής

	(δ+α) και επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Λαβή: M-Y.
<i>Σερανίτσα</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, διευρυμένη, μεταπλασμένη και ετερόμορφη τύπου «στα τρία» με τετραπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) και επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Λαβή: M-Y.
Διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία» - εννιάμετρη	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τριάρ' (Σεβάστεια)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 9μετρη, διευρυμένη και μεταπλασμένη τύπου στα τρία με πενταπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) και επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Λαβή: T. (Σημείωση: ενδέχεται τα καταληκτικά KM του χορού «στα τρία» να αντικατασταθούν με διπλές εναλλαγές, οπότε στην περίπτωση αυτή έχουμε μίξη μιας 7μετρης φόρμας διευρυμένης, μεταπλασμένης και ετερόμορφης του «στα τρία» με πενταπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) και αντικατάσταση των καταληκτικών KM του χορού «στα τρία» με διπλές εναλλαγές, και ενός τύπου «στα δύο»).

Μίξη τύπου «στα τρία» και τύπου «στα δύο»	
Μίξη τύπου «στα τρία» και τύπου «στα δύο» - πεντάμετρες	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Από παν' και κα' (Ακ Νταγ Ματέν) – 7σημο</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 5μετρη, με μίξη ενός ετερόμορφου & μεταπλασμένου τύπου «στα τρία» και ενός τύπου «στα δύο». Λαβή: T.
<i>Τικ' Διπλόν ή Τικ' 'ς' σο γόνατον (παμποντιακό)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 5μετρη, με μίξη ενός ετερόμορφου & μεταπλασμένου τύπου «στα τρία» και ενός τύπου «στα δύο». Λαβή: W.
<i>Τ' απάν και κα (τικ' διπλόν - Κάτω Ματσούκα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 5μετρη, με μίξη ενός ετερόμορφου & μεταπλασμένου τύπου «στα τρία» και ενός τύπου «στα δύο». Λαβή: W.
<i>Τικ' (διπλόν, Ακ Νταγ Ματέν - 5σημο)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 5μετρη, με μίξη ενός ετερόμορφου & μεταπλασμένου τύπου «στα τρία» και ενός τύπου «στα δύο». Λαβή: W.
<i>Τικ' (Τόνγια)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 5μετρη, με μίξη ενός ετερόμορφου & μεταπλασμένου τύπου «στα τρία» και ενός τύπου «στα δύο». Λαβή: M.
Μίξη τύπου «στα τρία» και τύπου «στα δύο» - εφτάμετρη	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας

<i>Έταιρε ή Έτερε (Τραπεζούντα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 7μετρη, με μίξη ενός διευρυμένου, μεταπλασμένου και ετερόμορφου 5μετρου τύπου «στα τρία» (με τριπλή επανάληψη της εναλλαγής δ+α) και ενός τύπου «στα δύο». ή Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα 7μετρη με μίξη της τριπλής επανάληψης της εναλλαγής δ+α και δύο τύπων «στα δύο». Λαβή: W.
Μίξη τύπου «στα τρία» και τύπου «στα δύο» - οκτάμετρες	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Σερανίτσα (Χερίανα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα. 8μετρη. με μίξη ενός διευρυμένου, μεταπλασμένου και ετερόμορφου 6μετρου τύπου «στα τρία» (με τετραπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α)) και ενός τύπου «στα δύο». Λαβή: M-Y. ή Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, με μίξη της τετραπλής επανάληψης της εναλλαγής (δ+α) και δύο τύπων «στα δύο».
<i>Κιζέλα (Τραπεζούντα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα 8μετρη με μίξη ενός διευρυμένου, μεταπλασμένου και ετερόμορφου 6μετρου τύπου «στα τρία» (με τετραπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α)) και ενός τύπου «στα δύο». Λαβή: W. ή Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, με μίξη της τετραπλής επανάληψης της εναλλαγής (δ+α) και δύο τύπων «στα δύο».
<i>Καλόν κορίτσ' (Ματσούκα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, με μίξη ενός διευρυμένου, μεταπλασμένου και ετερόμορφου 6μετρου τύπου «στα τρία» (με τετραπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α)) και ενός τύπου «στα δύο». ή Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, με μίξη της τετραπλής επανάληψης της εναλλαγής (δ+α) και δύο τύπων «στα δύο». Λαβή: W-M-W
<i>Παπόρ' ή Εικοσιένα (Τραπεζούντα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, με μίξη ενός διευρυμένου, μεταπλασμένου και ετερόμορφου 6μετρου τύπου «στα τρία» (με τετραπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α)) και ενός τύπου «στα δύο». Λαβή: M-W ή

	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, με μίξη της τετραπλής επανάληψης της εναλλαγής δ+α και δύο τύπων «στα δύο».
Μίξη τύπου «στα τρία» και τύπου «στα δύο» - εννιάμετρες	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Σαρί κους ή Γερανός (Ιμερα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 9μετρη, με μίξη ενός διευρυμένου, μεταπλασμένου και ετερόμορφου 5μετρου τύπου «στα τρία» και δύο τύπων του «στα δύο». Η Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 9μετρη, με μίξη της τριπλής επανάληψης της εναλλαγής (δ+α) και τριών τύπων «στα δύο». Λαβή: M-W-M.
<i>Τριπάτ' (Ματσούκα) - 5σημο</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 9μετρη, με μίξη ενός διευρυμένου, μεταπλασμένου και ετερόμορφου 5μετρου τύπου «στα τρία» (με τριπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α)) και δύο τύπων «στα δύο». Λαβή: W. ή Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 9μετρη, με μίξη της τριπλής επανάληψης της εναλλαγής (δ+α) και τριών τύπων «στα δύο».
<i>Τρυγόνα (Γουρούχ)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 9μετρη, με μίξη ενός διευρυμένου, μεταπλασμένου και ετερόμορφου 7μετρου τύπου «στα τρία» (με πενταπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α)) και ενός τύπου «στα δύο». ή Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 9μετρη, με μίξη της πενταπλής επανάληψης της εναλλαγής δ+α και δύο τύπων «στα δύο». Λαβή: W-M-W.

Διευρυμένες ετερόμορφες 8μετρες φόρμες του τύπου «στα τρία», με προσθήκη ή αντικατάσταση μοτίβων	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Αρματσούκ ή Έλματσουκ (Καρς)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, διευρυμένη και ετερόμορφη τύπου «στα τρία» με διπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α), διπλή επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» με το τελευταίο κινητικό μοτίβο να έχει αντικατασταθεί με διπλή εναλλαγή και διπλή παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση μεταξύ των τελευταίων καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία». Λαβή: M-W.

<i>Μηλίτσα (χορός με ευρωπαϊκή προέλευση)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, διευρυμένη και ετερόμορφη τύπου «στα τρία» (με διπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α), με διπλή παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση, με διπλή προσθήκη εναλλαγής (α+δ) και αντικατάσταση του τελευταίου κινητικού μοτίβου με διπλή εναλλαγή). Λαβή: M-W.
---	--

Μίξη μερών των τύπων «στα τρία» και «στα δύο»	
Μίξη καταληκτικών του «στα τρία» & παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονες άρσεις ή και διπλής εναλλαγής	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Κοτς (ανατολικός Πόντος)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, με μίξη των καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία» και παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονες άρσεις. Λαβή M+Y. ή Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, με μίξη των καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία», διπλής εναλλαγής και παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονες άρσεις.
<i>Κοτς (δυτικός Πόντος)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, με μίξη των καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία» και παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονες άρσεις. ή Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, με μίξη των καταληκτικών του χορού «στα τρία», διπλής εναλλαγής και παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονες άρσεις. Λαβή T.
<i>Τριπάτ (Σεβάστεια ή Καρς?) - 2σημο ή 7σημο</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 12μετρη, με μίξη των καταληκτικών του χορού «στα τρία» και παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονες άρσεις.

Μίξη μερών των τύπων «στα τρία» και «στα δύο»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Λετσίνα (Καρς)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 8μετρη, με μίξη της τετραπλής επανάληψης της εναλλαγής (δ+α), ενός καταληκτικού του χορού «στα τρία» και τριών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση και στήριξη της άρσης (β'). Λαβή: M-Y.
<i>Τάμζαρα ή Τάμσαρα (Νικόπολης)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη, με μίξη αντιθετικών καταληκτικών του χορού «στα τρία» στο 1° Κ.Μ., καταληκτικού του χορού «στα τρία»

	και παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση στο 2 ^ο Κ.Μ., παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση στο 3 ^ο Κ.Μ. Λαβή: W.
<i>Ταμζάρα ή Ταμσάρα (Απερ Σεβάστειας)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 4μετρη, με μίξη αντιθετικών καταληκτικών του χορού «στα τρία» στο 1 ^ο και 2 ^ο Κ.Μ., καταληκτικού του χορού «στα τρία» και ταυτόχρονης στήριξης στους δείκτες στήριξης στο 3 ^ο Κ.Μ., ταυτόχρονης στήριξης στους δείκτες στήριξης στο 4 ^ο Κ.Μ. Λαβή: W-M.

Μίξη μερών των τύπων «στα τρία» και «στα δύο»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τσίπουλ τσίπουλ (Ακ Νταγ Ματέν)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 4μετρη, διευρυμένη, ετερόμορφη και μεταπλασμένη τύπου «στα τρία» με επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) σε επίπεδο κυττάρων στο 1 ^ο κινητικό μοτίβο και την προσθήκη ενός κινητικού μοτίβου με διπλή παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση μεταξύ των δύο καταληκτικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Λαβή: W.

Μίξη μερών των τύπων του «στα τρία» και του «στα δύο»	
Μίξη εναλλαγών, καταληκτικών του τύπου «στα τρία» & διπλής εναλλαγής	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Γε(ν)τι(γ)ερε ή Γεντί αράτς (Αργυρούπολη)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη, που προκύπτει από τη μίξη εναλλαγών και καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία» σε επίπεδο κυττάρων, όπου ένα από αυτά έχει αντικατασταθεί με διπλή εναλλαγή. Λαβή: W.

Μίξη αντιθετικών καταληκτικών και καταληκτικού με εναλλαγή	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Διπάτ' ή Ομάλ Τραπεζούντας</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη, που προκύπτει από τη μίξη ενός κινητικού μοτίβου δύο αντιθετικών καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία» σε επίπεδο κυττάρων και ενός αντιθετικού συνδυασμού δύο κινητικών μοτίβων που προκύπτουν από τη σύνθεση ενός καταληκτικού του χορού «στα τρία» και μίας εναλλαγής σε επίπεδο κυττάρων στο καθένα. Λαβή: W.

Μίξη αντιθετικών καταληκτικών του χορού «στα τρία» σε επίπεδο κυττάρων	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Ομάλ Μονόν (Αργυρούπολη)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 3μετρη, που προκύπτει από την τριπλή επανάληψη της σύνθεσης δύο αντιθετικών καταληκτικών του

	χορού «στα τρία» σε επίπεδο κυττάρων, με διαφορετική χρήση του χώρου. Λαβή: W.
<i>Χάλα χάλα (Κακάτση-Αργυρούπολη)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα 3μετρη με επανάληψη των καταληκτικών του χορού «στα τρία» σε επίπεδο κυττάρων. Λαβή: M.

Μίξη μερών των τύπων «στα τρία» και «στα δύο»	
Μίξη ενός τύπου «στα δύο» και μερών του «στα τρία» και του «στα δύο»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τίταρα (Καρς) & Διπλόν Κοτς (Κοτύωρα)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 12μετρη, που προκύπτει: α) από τη μίξη ενός τύπου «στα δύο», β) από τη διπλή επανάληψη του αντιθετικού συνδυασμού τεσσάρων κινητικών μοτίβων που προκύπτει από τη μίξη ενός κινητικού μοτίβου με διπλή εναλλαγή και ενός κινητικού μοτίβου με διπλή παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση και στους δύο χρόνους και γ) από την προσθήκη δύο ακόμη κινητικών μοτίβων με διπλή παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση και στους δύο χρόνους. Λαβή: M-W.
Μίξη μερών του χορού «στα τρία» και του χορού «στα δύο»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Καρά πουνάρ (Μαύρον πεγάδ'), Πάφρα</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 5μετρη, που προκύπτει: α) από τη μίξη ενός κινητικού μοτίβου δι-πλής εναλλαγής και ενός με τριπλή παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση και στη συνέχεια στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση, β) από τον αντιθετικό συνδυασμό δύο κινητικών μοτίβων που προκύπτει από την τριπλή παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση και στη συνέχεια στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση και γ) ενός κινητικού μοτίβου με τετραπλή παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση. Λαβή: W-M-W.

Επανάληψη του αντιθετικού συνδυασμού β'1 + β'2	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Λέτσι (χορός που δημιουργήθηκε από τα χορευτικά συγκροτήματα στον ελλαδικό χώρο)</i>	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα, 10μετρη, που προκύπτει από την πενταπλή επανάληψη του αντιθετικού συνδυασμού κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση και στη συνέχεια στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση, με διαφορετική χρήση του χώρου (αριστερά, δεξιά και επί τόπου). Λαβή: M-Y.

4.5.3. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή της ομαδοποίησης»

Επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) και στα δύο μέρη	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Θήμιγμα(ν) (του γάμου)</i>	Διμερής εναλλασσόμενη φόρμα με επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) και στα δύο μέρη.

Τύπου «στα δύο» σε 2σημο ρυθμό	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Γιουβαρλαντούμ (Ακ Νταγ Ματέν)</i>	Διμερής εναλλασσόμενη αλυσιδωτή φόρμα, 2μετρη, τύπου «στα δύο» και στα δύο μέρη με αλλαγή κατεύθυνσης. Λαβή: W*

Τύπου «στα δύο» σε 5σημο ρυθμό	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Αρμενίτ'σσας (Γαλίανα)</i>	Διμερής εναλλασσόμενη αλυσιδωτή φόρμα, 2μετρη, τύπου «στα δύο» και στα δύο μέρη με αλλαγή κατεύθυνσης. Λαβή: W.

Τύπου «στα δύο» σε 7σημο ρυθμό	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Φόνα (Αργυρούπολη)</i>	Διμερής εναλλασσόμενη αλυσιδωτή φόρμα, 2μετρη, τύπου «στα δύο» και στα δύο μέρη με αλλαγή κατεύθυνσης. Λαβή: W.

Τύπου «στα δύο» σε 9σημο ρυθμό	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Ομάλι(ν) ή Τσανί μ' Αμάν (Νικόπολη)</i>	Διμερής εναλλασσόμενη αλυσιδωτή φόρμα, 2μετρη, τύπου «στα δύο» και στα δύο μέρη με αλλαγή κατεύθυνσης. Λαβή: M ή Y.

α. Αυτούσια τύπου «στα τρία»	
β. 8μετρη διευρυμένη τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Ντολμέ (Οφι)</i>	Διμερής εναλλασσόμενη φόρμα, όπου το α' μέρος είναι αυτούσια του χορού «στα τρία» και το β' μέρος, είναι 8μετρη διευρυμένη τύπου «στα τρία» με εξαπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α). Λαβή: α μέρος W και β μέρος W-M-W.

α. 6μετρη διευρυμένη τύπου «στα τρία»	
β. 6μετρη διευρυμένη τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Σαμγόν (Αμισός-Σαμγούντα)</i>	Διμερής μη εναλλασσόμενη φόρμα, 6μετρη, διευρυμένη τύπου «στα τρία» με επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) και επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία». Λαβή στο α': M και στο β': Y.

α. Επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) β. Τύπου «στα δύο» ή επανάληψη της ετερόμορφης διασπασμένης εναλλαγής (δ+α)	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Μητερίτσα (Τραπεζούντα, Καρς, χορός με ευρωπαϊκή προέλευση)</i>	<p>Διμερής μη εναλλασσόμενη χορευτική φόρμα αλυσιδωτή και στα δύο μέρη και κλειστού αυτοσχεδιασμού στο β' μέρος για κάποιους χορευτές που χορεύουν στο κέντρο του κλειστού κύκλου.</p> <p>Το α' μέρος (που αποτελείται από δύο τμήματα ως προς τη χρήση του χώρου) προκύπτει από την επανάληψη τα εναλλαγής (δ+α) δεξιά και αριστερά.</p> <p>Το β' μέρος προκύπτει από την επανάληψη του τύπου «στα δύο» για τους χορευτές στον κύκλο και οι δύο χορευτές που αυτοσχεδιάζουν χρησιμοποιούν είτε τον ίδιο τύπο του «στα δύο» είτε επανάληψη της ετερόμορφης διασπασμένης εναλλαγής (δ+α) ως σκιρτήματα.</p>

Μίξη τύπου «στα τρία» και τύπου «στα δύο»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τσουρτούγουζους (Κιουμούς Ματέν)</i>	<p>Διμερής μη εναλλασσόμενη αλυσιδωτή φόρμα, 5μετρη, με μίξη ενός ετερόμορφου τύπου «στα τρία» και ενός τύπου «στα δύο» και στα δύο μέρη. Λαβή: Μ με αιωρήσεις.</p>

α. 5μετρη διευρυμένη & μεταπλασμένη τύπου «στα τρία» β. 5μετρη με μίξη τύπου «στα τρία» και τύπου «στα δύο»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Τικ' αργόν (Ακ Νταγ Ματέν)</i>	<p>Διμερής μη εναλλασσόμενη, όπου το α' μέρος είναι διευρυμένη και μεταπλασμένη τύπου «στα τρία» (με διπλή επανάληψη των καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία») και το β' μέρος, είναι 5μετρη φόρμα με μίξη ετερόμορφης, μεταπλασμένης τύπου «στα τρία» και ενός τύπου «στα δύο». Λαβή: α' & β' μέρος Τ.</p>

Επανάληψη καταληκτικών μοτίβων του τύπου «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Λέτσι (Όφι)</i>	<p>Τετραμερής μη εναλλασσόμενη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα:</p> <p>α' μέρος: 2μετρη χορευτική φράση με επανάληψη του αντιθετικού συνδυασμού των ετερόμορφων καταληκτικών του χορού «στα τρία» δεξιά.</p>

	<p>β' μέρος: 2μετρη χορευτική φράση με επανάληψη του αντιθετικού συνδυασμού των ετερόμορφων καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία» αριστερά.</p> <p>γ' μέρος: 8μετρη χορευτική φράση με επανάληψη του αντιθετικού συνδυασμού των ετερόμορφων καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία» επί τόπου δεξιά – αριστερά και αριστερά.</p> <p>δ' μέρος: το γ' μέρος σε πιο γρήγορη χρονική αγωγή.</p>
--	---

4.5.4. Χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την «αρχή του αυτοσχεδιασμού» (κλειστού ή προγραμματισμένου)

Επανάληψη της εναλλαγής (δ+α)	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Κετσέκ (Νικόπολη, Ματσούκα)</i>	Φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού με επανάληψη της εναλλαγής (δ+α).
<i>Κόνιαλι (δυτικός Πόντος)</i>	Φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού ή δίμετρη τύπου «στα δύο» ή με επανάληψη της εναλλαγής (δ+α).

Επανάληψη καταληκτικών κινητικών μοτίβων του τύπου του χορού «στα τρία»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Μαχαίρια ή Πιτσάκ Οϊνί, παμποντιακό</i>	Φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού, 2μετρη, με επανάληψη ετερόμορφων καταληκτικών του «στα τρία».

Φόρμες κλειστού αυτοσχεδιασμού τύπου «στα δύο»	
Όνομα χορού	Χαρακτηρισμός φόρμας
<i>Κόνιαλι ή Καρσιλαμάς, Ακ Νταγ Ματέν</i>	Αντικριστή φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού, 2μετρη, τύπου «στα δύο».
<i>Κόνιαλι (Πάφρα)</i>	Αντικριστή φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού, 2μετρη, τύπου «στα δύο».
<i>Μαντίλια (Κιουμούς Ματέν)</i>	Αντικριστή φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού, 2μετρη, τύπου «στα δύο».

Στη βάση των παραπάνω αποτελεσμάτων, στο επόμενο κεφάλαιο επιχειρείται η ερμηνεία της ποικιλίας των χορευτικών μορφών μέσα από την ανάδειξη των μηχανισμών εκείνων της μουσικοχορευτικής παράδοσης που οδηγούν σε αυτή.

V. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ-ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Στην εργασία αυτή ερευνώνται, επισημαίνονται και διατυπώνονται οι κανόνες 'κατασκευής', η τεχνοτροπία δόμησης καθώς και η διαδικασία δημιουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Συνδυάζονται αρχές και έννοιες της γλωσσολογίας (γλωσσολογικός δομισμός), της δομικής τυπολογίας (γλωσσολογική τυπολογία) και της θεωρίας gestalt (θεμελιώδεις αρχές οπτικής αντίληψης gestalt) με τα επιτεύγματα της χορολογικής και εθνοχορολογικής έρευνας. Έτσι, γίνεται προσπάθεια να συσχετιστεί και να συντονιστεί η ορολογία αυτών των περιοχών προκειμένου να χρησιμοποιηθούν οι έννοιες και οι μέθοδοί τους ως εργαλεία στην ανάλυση του ελληνικού παραδοσιακού χορού καθώς και στην κατανόηση και περιγραφή της δημιουργικής διαδικασίας που τον παράγει ή -πιο συγκεκριμένα- τον παρήγε σε παλαιότερες εποχές. Η ερμηνεία της διαδικασίας της δημιουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού επιχειρείται με βάση τις αναλυτικές κατηγορίες (αναλυτικά εργαλεία) αυτές της 'δημιουργικής σκέψης' και της 'δημιουργικότητας' δίνοντας έμφαση στο *δημιουργικό προϊόν* και το *δημιουργικό άτομο*. Αυτά μελετώνται σε σχέση με τις θεμελιώδεις αρχές της αντιληπτικής οργάνωσης της μορφής ή τις αντιληπτικές ιδιότητες της μορφής της μορφολογικής ψυχολογίας που αφορούν στους «νόμους της μορφής» και οι οποίοι -εν προκειμένω- φαίνεται να διέπουν την αντιληπτική οργάνωση του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή και να εμπερικλείουν τα ψυχικά του βιώματα και τις αντιληπτικές του δυνατότητες (εμπειρία, μάθηση, μνήμη και απομνημόνευση). Τα προαναφερόμενα διαπλέκονται με την έννοια της 'χορευτικότητας', δηλαδή με τον προσδιορισμό των κανόνων και της τεχνοτροπίας δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού που ρυθμίζουν τη χορογραφική του σύνθεση ή την 'κειμενική' (text)¹ του διάσταση και ενότητα, τις υλικοτεχνικές και τις μορφοσυντακτικές ή εκφραστικές του ιδιότητες, οι οποίες θεωρούνται διαφορές που διακρίνουν το ελληνικό παραδοσιακό χορευτικό/κινητικό σύστημα από άλλες μορφές χορευτικών/κινητικών ή άλλων κινητικών συστημάτων που συναντώνται στις ποικίλες ανθρώπινες κινητικές/φυσικές δραστηριότητες, καθημερινές ή μη.

Υπό τους δομο-γλωσσολογικούς όρους, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός αντιμετωπίζεται κυρίως ως *μορφή* και όχι τόσο ως *ουσία*, δηλαδή αντιμετωπίζεται ως σύστημα, που σημαίνει ότι αυτό που συνιστά το κέντρο της παρούσας έρευνας και το σημείο αναφοράς είναι μεν τα υλικά κατασκευής του, αλλά κυρίως οι σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στα στοιχεία και τα μέρη του συστήματος και όχι τόσο το πώς -δηλαδή, με τί υλικό πραγματώνονται, εφόσον οι σχέσεις παραμένουν πάντα ανεξάρτητα από το υλικό με το οποίο θα παρασταθεί κινητικά και υφολογικά ο ελληνικός παραδοσιακός χορευτικός 'λόγος'. Ενώ, υπό τους όρους της γλωσσολογικής τυπολογίας αναζητιέται η απάντηση στο ερώτημα «τί είναι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός;» μέσα από ένα συγκεκριμένο τρόπο: αυτόν της περιγραφής, ανάλυσης και ποσοτικής διερεύνησης των χαρακτηριστικών όλων των υπό ανάλυση χορών από ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο. Ή, με άλλα λόγια, η αναζήτηση, η επισήμανση και η ανάλυση των δομικών τους ομοιοτήτων, τόσο σε επίπεδο κατασκευής όσο και σε επίπεδο τεχνοτροπίας.

Με βάση τα παραπάνω, αντικείμενο μελέτης συνιστά η δομή και η μορφή του ελληνικού παραδοσιακού χορού καθώς και η τεχνοτροπία δόμησής του, προσεγγίζοντάς τον ως *φαινόμενο* και *προϊόν* του δημιουργικού ατόμου και, κατά συνέπεια, της ανθρώπινης δημιουργικής σκέψης.

Η ανάλυση των δεδομένων ανέδειξε συγκεκριμένα αποτελέσματα τα οποία αφορούν: α) αφενός, στην «υποκείμενη δομή» («υποκείμενη σύνθεση»), το «ελληνικό παραδοσιακό χορευτικό σύστημα», δηλαδή το σύστημα των κανόνων της γραμματικής² και του συντακτικού που καθιστά δυνατή την παραγωγή του ελληνικού παραδοσιακού χορού, προσεγγίζοντάς τον ως «ελληνική παραδοσιακή χορευτική γλώσσα», και β) αφετέρου, στην αντιμετώπιση (νόηση) της ελληνικής «παραδοσιακής χορευτικής γλώσσας» ως κινητική πράξη, ενέχουσα ‘χορεύοντα’ υποκείμενα και συνεπώς, δυνητικά τουλάχιστον, δημιουργούς/χορευτές και θεατές επίσης, οι οποίοι συγκροτούν (δημιουργούν) ή αποδέχονται τις χορευτικές μορφές στο πλαίσιο της παράδοσης με βάση τις θεμελιώδεις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής (gestalt) και την τοπική αισθητική.

Πρόκειται για προσέγγιση στο επίπεδο της *συγχρονίας* με επίκεντρο την περιγραφή των δομών και των συμβάσεων που παρατηρούνται σε όλο το εύρος του ελληνικού παραδοσιακού χορού χωρίς εστίαση στους παράγοντες που επιφέρουν ιστορικές αλλαγές ή μετασχηματισμούς. Αυτό σημαίνει ότι, οι αναλύσεις αναδεικνύουν και περιγράφουν με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια τα εκφραστικά συστατικά στοιχεία του ελληνικού παραδοσιακού χορού (κινησιολογικά, μορφοσυντακτικά, σημασιολογικά) και τις αναμεταξύ τους σχέσεις καθώς και την τεχνοτροπία δόμησής του όπως αυτά παρατηρήθηκαν στις τοπικές κοινωνίες σε συγκεκριμένη στιγμή χωρίς να προχωρά στη μελέτη της ιστορικότητάς του ή στη μελέτη της ιστορικότητας του ‘χορεύοντος’ ατόμου (υποκειμένου). Άλλωστε, η *ιστορικοποίηση* του ελληνικού παραδοσιακού χορού ή η *ιστορικοποίηση* του ‘χορεύοντος’ υποκειμένου³ συνιστά διαφορετική εργασία με διαφορετικούς στόχους και διαφορετική μεθοδολογία, εφόσον φανερώνει και καταδεικνύει το γεγονός ότι τόσο ο ελληνικός παραδοσιακός χορός όσο και το ‘χορεύον’ υποκείμενο αποτελούν προϊόντα (‘κατασκευή’) ιστορικών, κοινωνικών, οικονομικών, πολιτικών, ιδεολογικών ή άλλων πρακτικών «λόγου», κυρίως με την έννοια που έχει δώσει στο «λόγο» ο Φουκώ. Συνεπώς, η έμφαση δίνεται στην ελληνική παραδοσιακή «χορευτική γλώσσα» στην α-χρονική της διάσταση, προκειμένου να μελετηθούν οι σχέσεις ανάμεσα στα συστατικά στοιχεία και μέρη του χορού (πρβλ. Saussure 1979, σελ. 115). Επίσης, δίνεται στην τεχνοτροπία δόμησής του και όχι στη μελέτη του ελληνικού παραδοσιακού χορού στην εξέλιξη και τη διαχρονικότητά του όπου αυτό που μελετάται είναι ένα στοιχείο στη διαδοχή του. Η διάκριση αυτή -που συνέστησε και το έναυσμα της ενασχόλησής μου προς αυτή την κατεύθυνση- δίνει έμφαση στη συγχρονική μελέτη του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Η επιλογή μου να ασχοληθώ με αυτή την κατεύθυνση προέκυψε αφενός από τη διαπίστωση ότι αυτή (η συγχρονία) έχει σχετικά παραμεληθεί, και αφετέρου -κυρίως- από τη διαπίστωση ότι η συγχρονία υπάρχει στη συνείδηση τόσο των χορευτών όσο και των θεατών (πρβλ. Saussure, 1979). Τέλος, προέκυψε από την ανάγκη να δοθεί οριστική απάντηση στο ερώτημα «τί ή πώς είναι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός», που κατά την προσωπική μου άποψη

πρέπει να προηγείται της απάντησης στο ερώτημα «τί ή πώς ο ελληνικός παραδοσιακός χορός σημαίνει...». Η απάντηση στο ερώτημα «από τί συνίσταται ο ελληνικός παραδοσιακός χορός», δηλαδή «τί είναι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός», σταματά να τον αντιμετωπίζει ως κάτι το 'ξεχωριστό', 'ιερό', 'απόμακρο' και 'μυστικιστικό'. Αναιρεί κλισέ και μυθοπλασίες του παρελθόντος -και όχι μόνο- που τον αντιμετωπίζουν και εξακολουθούν να τον αντιμετωπίζουν ως κάτι 'πολύπλοκο', 'πολύμορφο', 'πολυδιάστατο', 'πολυσύνθετο' και «κάτι» 'διαφορετικό', που δύσκολα αναλύεται με τη χρήση συγκεκριμένων τεχνικών και μεθόδων ανάλυσης. Παράλληλα, αναδεικνύει το γεγονός ότι, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, όπως και η γλώσσα κατά τον Lacan, υπάρχει πριν από τη γέννηση του άτομου (υποκειμένου) και ότι το άτομο (υποκείμενο) δεν είναι η πηγή του κάθε κοινωνικού νοήματος (πρβλ. Lacan, 1966-1971).⁴ Αντίθετα, η ανάλυση της χορευτικής δομής και μορφής αποκαλύπτει την «υποκείμενη σύνθεση», την «υποκείμενη δομή», των αναλυόμενων χορών ή -ευρύτερα- του ελληνικού παραδοσιακού χορού, αντιμετωπίζοντας τη συγκρότησή τους/του ως διαδικασία, δηλαδή ως σύστημα σχέσεων μέσα στο οποίο συντελείται η παραγωγή του κοινωνικού νοήματος και της σημασίας τους/του⁵. Οι χορευτικές δομές δεν είναι αντικείμενα που μπορεί να συναντήσει κανείς και να διακρίνει με την απλή εμπειρική (εξωτερική) παρατήρηση. Αλλά είναι συστήματα⁶ εσωτερικών σχέσεων (λανθανουσών) που μπορεί να συλλάβει και να κατανοήσει κανείς με την ενδελεχή ανάλυση και όχι με την απλή παρατήρηση.

Συνεπώς, πρόκειται για μία «κειμενοκεντρική» (text) προσέγγιση του ελληνικού παραδοσιακού χορού⁷ που δίνει έμφαση στο σύστημα συμβάσεων που επιτρέπουν την ύπαρξή του και δεν διερευνά την αναφορικότητα του περιεχομένου του ή το ρόλο του δημιουργού σε σχέση με την κοινωνία, την ιστορία, την ιδεολογία, κ.ά.⁸

Η μελέτη της δομής του ελληνικού παραδοσιακού χορού προϋποθέτει τη μελέτη της χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας καθενός από τους εξεταζόμενους και αναλυόμενους χορούς, δηλαδή τη μελέτη των *δομικών τους σχημάτων*, των δομικών τους 'καλουπιών', διατεταγμένων σε χωρο-χρονικές ακολουθίες και συνδεδεμένων μεταξύ τους στη βάση της χρονικής συνάφειας ή της αιτιότητας. Όπως θα δειχθεί παρακάτω, τα *δομικά σχήματα* στον ελληνικό παραδοσιακό χορό ξεδιπλώνονται πάντοτε προοδευτικά για αυτό και μπορούμε να διατυπώσουμε συγκεκριμένες θέσεις σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο δομείται ο κάθε χορός από το μικρότερο δομικό επίπεδο (κινητικό στοιχείο, μέρος του κινητικού μοτίβου ή κινητικό μοτίβο) έως το μεγαλύτερο (χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού). Η διαδικασία αυτή -που είναι συγχρονική- απαντά κατά βάση στο ερώτημα πώς συγκροτούν -ή καλλίτερα πώς συγκρότησαν- οι Έλληνες τις χορευτικές μορφές με τις οποίες εκφράστηκαν και εξακολουθούν να εκφράζονται χορευτικά στο πλαίσιο της λαϊκής παράδοσης, ύστερα από την εξέταση και τη σύγκριση του συνόλου των χορών τόσο του σώματος της διατριβής όσο και του παραρτήματος από ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο. Η αναλυτική αυτή πρακτική δίνει αποδεδειγμένες και σαφείς πληροφορίες που έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον σχετικά με το *τί είναι κοινό* στην «παραδοσιακή χορευτική γλώσσα» των Ελλήνων, εφόσον ο τρόπος που δόμησαν και δομούν οι Έλληνες τις παραδοσιακές χορευτικές μορφές είναι συνυφασμένος, όχι απλώς με τον τρόπο που αντιλαμβάνονταν ή

αντιλαμβάνονται και ερμηνεύουν ή ερμηνεύουν την πραγματικότητα, αλλά και με τον τρόπο που βίωσαν και βιώνουν την πραγματικότητα, τους εαυτούς τους και τη σχέση τους με τον κόσμο.

5.1. Τα βασικά δομικά σχήματα και οι συνδυασμοί τους

Ο χορός, όπως κάθε υλικό φαινόμενο, συνιστά μία υλική κατασκευή. Συνεπώς, έχει δομή, δηλαδή ένα σκελετό στον οποίο στηρίζονται και οργανώνονται όλα τα συστατικά του στοιχεία και τα δομικά του επίπεδα (μέρη) σε σχέση με αυτά της μουσικής που τον συνοδεύει (δομή του χορού). Αντίστοιχα, η χορογραφική σύνθεση είναι η οργάνωση και η διάταξη όλων των στοιχείων της χορογραφικής ενότητας ή χορογραφίας του χορού σε ένα ενιαίο σύνολο. Η χορογραφική σύνθεση βασίζεται στα δομικά στοιχεία, στα δομικά επίπεδα και τις αρχές της σύνθεσης (π.χ. αρμονία, ισορροπία, συμμετρία/ασυμμετρία, αντίθεση, ιεραρχία, επανάληψη). Η δομή εξασφαλίζει την απαραίτητη συνοχή ανάμεσα στα διάφορα μέρη της χορογραφικής σύνθεσης και προδιαγράφει το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα, ενώ η χορογραφική σύνθεση αναδεικνύει το 'θέμα' και το 'περιεχόμενο' και διαμορφώνει τη συνολική μορφή του χορού. Η δομή και το 'χτίσιμο' της χορογραφικής σύνθεσης, συνιστούν την 'αρχιτεκτονική' του χορού, η οποία μπορεί να ιδωθεί ως η χρήση συγκεκριμένων χορευτικών συνθετικών στοιχείων, μέσω και τρόπων που έχουν στόχο το σχεδιασμό και την υλοποίησή του. Κατά συνέπεια, αφορά τόσο στο σχεδιασμό όσο και στο προϊόν της υλοποίησης, που η μορφή του χορού.

5.1.1. Απλά βασικά δομικά σχήματα

Τα απλά βασικά δομικά σχήματα, σε επίπεδο κινητικού μοτίβου (μπορεί να συναντηθούν και σε επίπεδο κυττάρου), που συναντάμε στους εξεταζόμενους χορούς και, κατ' επέκταση, στο σύνολο του ελληνικού παραδοσιακού χορού, σε σχέση με τη χρήση των 'δεικτών στήριξης' και σε συνάρτηση πάντα με τη χρήση του χώρου και του χρόνου, είναι:

- α. Η ταυτόχρονη παραμονή και στους δύο δείκτες στήριξης (δ:α)
- β. Η εναλλαγή των δεικτών στήριξης (δ+α) ή (α+δ), που αποτελεί μια δυαδική αντίθεση, ένα απλό αντιθετικό σχήμα (δ vs α ή α vs δ)
- γ. Τα καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία», όπου στον πρώτο χρόνο παρατηρείται στήριξη στον ένα δείκτη και στο δεύτερο χρόνο παραμονή στη θέση στήριξης του ίδιου δείκτη και ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους, [δ+(δ)α:] ή [α+(α)δ:]
- δ. Διπλή εναλλαγή των δεικτών στήριξης (δ+α+δ) ή (α+δ+α) και
- ε. Παραμονή σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο [(α)δ,+δ] ή [(δ)α,+δ]

Στη βάση των παραπάνω και σε συνδυασμό με την ανάλυση των εξεταζόμενων χορών των περιοχών της Κρήτης και του Πόντου και των μορφών των χορών τσάμικου και μπαϊντούσκας ή παϊτούσκας, αναδεικνύονται διαφοροποιήσεις

(ετερομορφίες) των απλών βασικών δομικών σχημάτων, σε συνάρτηση πάντα με τη χρήση του χώρου και του χρόνου, που προκύπτουν από αντικαταστάσεις μερών τους ή διασπάσεις του χρόνου που αντιστοιχεί σε αυτά με τη δημιουργία κυττάρων και τη διεύρυνση των κινητικών στοιχείων σε επίπεδο κινητικού μοτίβου ή κυττάρου. Οι διαφοροποιήσεις των απλών βασικών δομικών σχημάτων επιβεβαιώνονται από την παρατήρηση των επί μέρους δομικών επιπέδων του συνόλου των χορών του παραρτήματος. Οι διαφοροποιήσεις αυτές είναι συγκεκριμένες και έχουν ως εξής (Πίνακες 5.1 έως 5.9):

- Ετερομορφίες ταυτόχρονης στήριξης (δ:α) σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου, οι οποίες μπορούν να εμφανίζουν διάσπαση του πρώτου, του δεύτερου μέρους ή και των δύο μερών του ρυθμικού μοτίβου (Πίνακας 5.1).
- Ετερομορφίες εναλλαγής (δ+α) ή της εναλλαγής (α+δ) σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου οι οποίες μπορούν να εμφανίζουν διάσπαση του πρώτου, του δεύτερου μέρους ή και των δύο μερών του ρυθμικού μοτίβου (Πίνακες 5.2 – 5.3).
- Ετερομορφίες του καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία» [δ+(δ)α:] ή του [α+(α)δ:] σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου οι οποίες μπορούν να εμφανίζουν διάσπαση του πρώτου, του δεύτερου μέρους ή και των δύο μερών του ρυθμικού μοτίβου (Πίνακες 5.4 – 5.5).
- Ετερομορφίες της διπλής εναλλαγής (δ+α+δ) ή της διπλής εναλλαγής (α+δ+α) σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου οι οποίες μπορούν να εμφανίζουν διάσπαση του πρώτου, του δεύτερου μέρους ή και των δύο μερών του ρυθμικού μοτίβου (Πίνακες 5.6 – 5.7).
- Ετερομορφίες του αντίστροφου καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία» {(δ)α:+α} ή {(α)δ:+δ} σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου, οι οποίες μπορούν να εμφανίζουν διάσπαση του πρώτου, του δεύτερου μέρους ή και των δύο μερών του ρυθμικού μοτίβου (Πίνακες 5.8 – 5.9).

Πίνακας 5.1: Απλό βασικό δομικό σχήμα ταυτόχρονης στήριξης (δ:α) και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου

(δ:α)+ +(δ:α)	Διάσπαση του πρώτου μέρους του ρυθμικού μοτίβου:	
	[{(δ:α)-(δ:α)}+(δ:α)]	Αντικατάσταση της πρώτης ταυτόχρονης στήριξης και στους δύο δείκτες, με κύτταρο δύο ταυτόχρονων στηρίξεων και στους δύο δείκτες, που προκύπτουν από τη διάσπαση του χρόνου που τους αντιστοιχεί.
	Διάσπαση του δεύτερου μέρους του ρυθμικού μοτίβου:	
	[(δ:α)+{(δ:α)-(δ:α)}]	Αντικατάσταση της δεύτερης ταυτόχρονης στήριξης και στους δύο δείκτες, με κύτταρο δύο ταυτόχρονων στηρίξεων και στους δύο δείκτες, που προκύπτουν από τη διάσπαση του χρόνου που τους αντιστοιχεί.
Διάσπαση και των δύο μερών του ρυθμικού μοτίβου:		
[{(δ:α)-(δ:α)}+ +(δ:α)-(δ:α)]	Αντικατάσταση της πρώτης και της δεύτερης ταυτόχρονης στήριξης και στους δύο δείκτες, με κύτταρα δύο ταυτόχρονων στηρίξεων και στους δύο δείκτες στο	

	καθένα, που προκύπτουν από τη διάσπαση του χρόνου που τους αντιστοιχεί.
--	---

Πίνακας 5.2: Απλό βασικό δομικό σχήμα εναλλαγής ($\delta+\alpha$) και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου

(δ+α)	Διάσπαση και των δύο μερών του ρυθμικού μοτίβου:	
	$[\{(α)δ;-δ\}+ \{(\delta)α;-α\}]$	Αντικατάσταση και των δύο στηρίξεων με κύτταρα που προκύπτουν από τη διάσπαση του χρόνου που τους αντιστοιχεί. Τα δύο κύτταρα αποτελούνται από παραμονή σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο (του κάθε κυττάρου).
	$[(δ-α)+(δ-α)]$	Αντικατάσταση και των δύο στηρίξεων με κύτταρα που προκύπτουν από τη διάσπαση του χρόνου που τους αντιστοιχεί. Τα δύο κύτταρα αποτελούνται από εναλλαγή των δεικτών στήριξης που επαναλαμβάνεται και στον πρώτο χρόνο και στον δεύτερο η ίδια, για να «κλείσει» το δομικό σχήμα και να λειτουργήσει ως μέρος μεγαλύτερης σύνθεσης.
	$[\{(δ-α)+δ\}+ \{(α-δ)+α\}]$	Αντικατάσταση και των δύο στηρίξεων με κύτταρα που προκύπτουν από τη διάσπαση του χρόνου που τους αντιστοιχεί. Τα δύο κύτταρα αποτελούνται από διπλή εναλλαγή των δεικτών στήριξης που μεταξύ τους είναι αντιθετικές (αυτή που αντιστοιχεί στον πρώτο χρόνο και αυτή που αντιστοιχεί στον δεύτερο χρόνο), για να «κλείσει» το δομικό σχήμα και να λειτουργήσει ως μέρος μεγαλύτερης σύνθεσης.
	Διάσπαση του πρώτου μέρους του ρυθμικού μοτίβου:	
	$[\{(α)δ;-δ\}+α]$	Αντικατάσταση της πρώτης στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο.
	$[\{(δ-α)+δ\}+α]$	Αντικατάσταση της πρώτης στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από διπλή εναλλαγή.
	Διάσπαση του δεύτερου μέρους του ρυθμικού μοτίβου:	
	$[δ+\{(δ)α;-α\}]$	Αντικατάσταση της δεύτερης στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο.
	$[δ+\{(α-δ)+α\}]$	Αντικατάσταση της δεύτερης στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από διπλή εναλλαγή.

Πίνακας 5.3: Απλό βασικό δομικό σχήμα εναλλαγής (α+δ) και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου

(α+δ)	Διάσπαση και των δύο μερών του ρυθμικού μοτίβου:	
	$[\{(\delta)\alpha;- \alpha\} + \{(\alpha)\delta;- \delta\}]$	Αντικατάσταση και των δύο στηρίξεων με κύτταρα που προκύπτουν από τη διάσπαση του χρόνου που τους αντιστοιχεί. Τα δύο κύτταρα αποτελούνται από παραμονή σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο (του κάθε κυττάρου).
	$[(\alpha-\delta)+(\alpha-\delta)]$	Αντικατάσταση και των δύο στηρίξεων με κύτταρα που προκύπτουν από τη διάσπαση του χρόνου που τους αντιστοιχεί. Τα δύο κύτταρα αποτελούνται από εναλλαγή των δεικτών στήριξης που επαναλαμβάνεται και στον πρώτο χρόνο και στον δεύτερο η ίδια, για να «κλείσει» το δομικό σχήμα και να λειτουργήσει ως μέρος μεγαλύτερης σύνθεσης.
	$[\{(\alpha-\delta)+\alpha\} + \{(\delta-\alpha)+\delta\}]$	Αντικατάσταση και των δύο στηρίξεων με κύτταρα που προκύπτουν από τη διάσπαση του χρόνου που της αντιστοιχεί. Τα δύο κύτταρα αποτελούνται από διπλή εναλλαγή των δεικτών στήριξης που μεταξύ της είναι αντιθετικές (αυτή που αντιστοιχεί στον πρώτο χρόνο και αυτή που αντιστοιχεί στον δεύτερο χρόνο), για να «κλείσει» το δομικό σχήμα και να λειτουργήσει ως μέρος μεγαλύτερης σύνθεσης.
	Διάσπαση του πρώτου μέρους του ρυθμικού μοτίβου:	
	$[\{(\delta)\alpha;- \alpha\} + \delta]$	Αντικατάσταση της πρώτης στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης του της δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο.
	$[\{(\alpha-\delta)+\alpha\} + \delta]$	Αντικατάσταση της πρώτης στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από διπλή εναλλαγή.
	Διάσπαση του δεύτερου μέρους του ρυθμικού μοτίβου:	
	$[\alpha + \{(\alpha)\delta;- \delta\}]$	Αντικατάσταση της δεύτερης στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης του της δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο.
	$[\alpha + \{(\delta-\alpha)+\delta\}]$	Αντικατάσταση της δεύτερης στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από διπλή εναλλαγή.

Πίνακας 5.4: Απλό βασικό δομικό σχήμα του καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία» $[\delta+(\delta)\alpha;]$ και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου

$[\delta+(\delta)\alpha;]$	Διάσπαση του πρώτου μέρους του ρυθμικού μοτίβου:	
	$[\{(\alpha)\delta;- \delta\} + (\delta)\alpha;]$	Αντικατάσταση της στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης του της δείκτη με

	ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο.
	Διάσπαση του δεύτερου μέρους του ρυθμικού μοτίβου:
$[\delta+\{(\delta)\alpha,-(\delta)\alpha;\}]$	Αντικατάσταση της παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους με διπλή επανάληψη του ίδιου κινητικού στοιχείου με διάσπαση του χρόνου που αντιστοιχούσε σε αυτή.
	Διάσπαση και των δύο μερών του ρυθμικού μοτίβου:
$[\{(\alpha)\delta,-\delta\}+ \{(\delta)\alpha,-(\delta)\alpha;\}]$	Αντικατάσταση και των δύο μερών του σχήματος με κύτταρα: α) της στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο του κυττάρου, και β) της παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους με διπλή επανάληψη του ίδιου κινητικού στοιχείου με διάσπαση του χρόνου που αντιστοιχούσε σε αυτή.
	Αντικατάσταση του καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία» με κινητικό μοτίβο «διπλής εναλλαγής»:
$[\delta+(\alpha-\delta)]$	Αντικατάσταση του δομικού σχήματος του καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία» με διπλή εναλλαγή. Διάσπαση του δεύτερου μέρους του ρυθμικού μοτίβου.
$[(\delta-\alpha)+\delta]$	Αντικατάσταση του δομικού σχήματος του καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία» με διπλή εναλλαγή. Διάσπαση του πρώτου μέρους του ρυθμικού μοτίβου.
$(\delta+\alpha+\delta)$	Αντικατάσταση του δομικού σχήματος του καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία» με διπλή εναλλαγή. Η κατανομή του χρόνου σύμφωνα με τη διάταξη του ρυθμικού μοτίβου.

Πίνακας 5.5: Απλό βασικό δομικό σχήμα του καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία» $[\alpha+(\alpha)\delta;]$ και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου

	Διάσπαση του πρώτου μέρους του ρυθμικού μοτίβου:
$[\{(\delta)\alpha,-\alpha\}+(\alpha)\delta;]$	Αντικατάσταση της στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο.
$[\alpha+(\alpha)\delta;]$	Διάσπαση του δεύτερου μέρους του ρυθμικού μοτίβου:
$[\alpha+\{(\alpha)\delta,-(\alpha)\delta;\}]$	Αντικατάσταση της παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους με διπλή επανάληψη του ίδιου κινητικού στοιχείου με διάσπαση του χρόνου που αντιστοιχούσε σε αυτή.
	Διάσπαση και των δύο μερών του ρυθμικού μοτίβου:

$\begin{aligned} & [\{ (\delta)\delta; -\alpha \} + \\ & + \{ (\alpha)\delta; -(\alpha)\delta; \}] \end{aligned}$	<p>Αντικατάσταση και των δύο μερών του σχήματος με κύτταρα: α) της στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο του κυττάρου, και β) της παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους με διπλή επανάληψη του ίδιου κινητικού στοιχείου με διάσπαση του χρόνου που αντιστοιχούσε σε αυτή.</p>
<p>Αντικατάσταση του καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία» με κινητικό μοτίβο «διπλής εναλλαγής»:</p>	
$[\alpha + (\delta - \alpha)]$	<p>Αντικατάσταση του δομικού σχήματος του καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία» με διπλή εναλλαγή. Διάσπαση του δεύτερου μέρους του ρυθμικού μοτίβου.</p>
$[(\alpha - \delta) + \alpha]$	<p>Αντικατάσταση του δομικού σχήματος του καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία» με διπλή εναλλαγή. Διάσπαση του πρώτου μέρους του ρυθμικού μοτίβου.</p>
$(\alpha + \delta + \alpha)$	<p>Αντικατάσταση του δομικού σχήματος του καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία» με διπλή εναλλαγή. Η κατανομή του χρόνου σύμφωνα με τη διάταξη του ρυθμικού μοτίβου.</p>

Πίνακας 5.6: Απλό βασικό δομικό σχήμα διπλής εναλλαγής ($\delta + \alpha + \delta$) και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου

$(\delta + \alpha + \delta)$	<p>Διάσπαση του πρώτου από τα τρία μέρη του ρυθμικού μοτίβου:</p>	
	$[\{ (\alpha)\delta; -\delta \} + \alpha + \delta]$	<p>Αντικατάσταση της πρώτης στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο.</p>
	<p>Αντικατάσταση του δομικού σχήματος της «διπλής εναλλαγής» με καταληκτικό του «στα τρία»:</p>	
	$[\delta + (\delta)\alpha;]$	<p>Αντικατάσταση του δομικού σχήματος της διπλής εναλλαγής με το καταληκτικό του «στα τρία». Η κατανομή του χρόνου σύμφωνα με τη διάταξη του ρυθμικού μοτίβου. Η αντικατάσταση μπορεί να γίνει και με τις ετερομορφίες του καταληκτικού του «στα τρία»</p>
	<p>Διάσπαση του πρώτου και του τρίτου από τα τρία μέρη του ρυθμικού μοτίβου:</p>	
$\begin{aligned} & [\{ (\alpha)\delta; -\delta \} + \alpha + \\ & + \{ (\alpha)\delta; -\delta; \}] \end{aligned}$	<p>Αντικατάσταση της πρώτης και τρίτης στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο.</p>	
$[\delta + (\alpha - \delta)]$	<p>Διάσπαση του πρώτου από τα δύο μέρη του ρυθμικού μοτίβου:</p>	

	$[(\alpha)\delta;-\delta]+(\alpha-\delta)$	Αντικατάσταση της πρώτης στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο.
	Αντικατάσταση του δομικού σχήματος της «διπλής εναλλαγής» με το καταληκτικό κινητικό μοτίβο του χορού «στα τρία»:	
	$[\delta+(\delta)\alpha.]$	Αντικατάσταση του δομικού σχήματος της διπλής εναλλαγής με το καταληκτικό κινητικό μοτίβο του χορού «στα τρία». Η αντικατάσταση μπορεί να γίνει και με τις ετερομορφίες του καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία»
[(δ-α)+δ]	Διάσπαση του χρόνου της πρώτης στήριξης του κυττάρου που αντιστοιχεί στο πρώτο από τα δύο μέρη του ρυθμικού μοτίβου:	
	$[(\alpha)\delta;-\delta]-\alpha+\delta$	Αντικατάσταση της πρώτης στήριξης με υποκινητότυπο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο.
	Διάσπαση του χρόνου της τρίτης στήριξης του κυττάρου που αντιστοιχεί στο δεύτερο από τα δύο μέρη του ρυθμικού μοτίβου:	
	$[(\delta-\alpha)+\{\delta-(\delta)\alpha.\}]$	Αντικατάσταση του δομικού σχήματος της διπλής εναλλαγής με το καταληκτικό κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία». Η αντικατάσταση μπορεί να γίνει και με τις ετερομορφίες του καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία».
	Αντικατάσταση του δομικού σχήματος της «διπλής εναλλαγής» με το καταληκτικό μοτίβο του χορού «στα τρία»:	
	$[\delta+(\delta)\alpha.]$	Αντικατάσταση του δομικού σχήματος της διπλής εναλλαγής με το καταληκτικό κινητικό μοτίβο του χορού «στα τρία». Η αντικατάσταση μπορεί να γίνει και με τις ετερομορφίες του καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού του «στα τρία»

Πίνακας 5.7: Απλό βασικό δομικό σχήμα διπλής εναλλαγής (α+δ+α) και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου

	Διάσπαση του πρώτου από τα τρία μέρη του ρυθμικού μοτίβου:	
(α+δ+α)	$[(\delta)\alpha;-\alpha]+δ+α$	Αντικατάσταση της πρώτης στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο.

	Αντικατάσταση του δομικού σχήματος της «διπλής εναλλαγής» με καταληκτικό ΚΜ του χορού «στα τρία»:
$[\alpha+(\alpha)\delta:]$	Αντικατάσταση του δομικού σχήματος της διπλής εναλλαγής με το καταληκτικό του χορού «στα τρία». Η κατανομή του χρόνου σύμφωνα με τη διάταξη του ρυθμικού μοτίβου. Η αντικατάσταση μπορεί να γίνει και με τις ετερομορφίες του καταληκτικού του χορού «στα τρία»
	Διάσπαση του πρώτου και του τρίτου από τα τρία μέρη του ρυθμικού μοτίβου:
$[\{(\delta)\alpha:-\alpha\}+\delta+$ $+\{(\delta)\alpha:-\alpha\}]$	Αντικατάσταση της πρώτης και τρίτης στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο.
	Διάσπαση του πρώτου από τα δύο μέρη του ρυθμικού μοτίβου:
$[\alpha+(\delta-\alpha)]$	$[\{(\delta)\alpha:-\alpha\}+(\delta-\alpha)]$ Αντικατάσταση της πρώτης στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο.
	Αντικατάσταση του δομικού σχήματος της «διπλής εναλλαγής» με το καταληκτικό κινητικό μοτίβο του χορού «στα τρία»:
$[\alpha+(\alpha)\delta:]$	Αντικατάσταση του δομικού σχήματος της διπλής εναλλαγής με το καταληκτικό ΚΜ του χορού «στα τρία». Η αντικατάσταση μπορεί να γίνει και με τις ετερομορφίες του καταληκτικού του χορού «στα τρία».
	Διάσπαση του χρόνου της πρώτης στήριξης του κυττάρου που αντιστοιχεί στο πρώτο από τα δύο μέρη του ρυθμικού μοτίβου:
$[\{(\delta)\alpha:-\alpha\}-\delta)+\alpha]$	Αντικατάσταση της πρώτης στήριξης με υποκινητότυπο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο.
	Διάσπαση του χρόνου της τρίτης στήριξης του κυττάρου που αντιστοιχεί στο δεύτερο από τα δύο μέρη του ρυθμικού μοτίβου:
$[(\alpha-\delta)+\{\alpha-(\alpha)\delta;\}]$	Αντικατάσταση της τρίτης στήριξης με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου και αποτελείται από καταληκτικό του χορού «στα τρία».
	Αντικατάσταση του δομικού σχήματος της «διπλής εναλλαγής» με το καταληκτικό κινητικό μοτίβο του χορού «στα τρία»:
$[\alpha+(\alpha)\delta:]$	Αντικατάσταση του δομικού σχήματος της διπλής εναλλαγής με το καταληκτικό κινητικό μοτίβο του χορού «στα τρία».

	Η αντικατάσταση μπορεί να γίνει και με τις ετερομορφίες του καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία»
--	---

Πίνακας 5.8: Απλό βασικό δομικό σχήμα με στήριξη στο ένα σκέλος και ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του δείκτη που βρίσκονταν σε άρση, στο δεύτερο χρόνο $\{(\delta)\alpha,+ \alpha\}$ και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου

[(δ)α,+α]	Διάσπαση του πρώτου μέρους του ρυθμικού μοτίβου:	
	$\{(\delta)\alpha,-(\delta)\alpha\}+\alpha$	Αντικατάσταση της παραμονής σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από διπλή επανάληψη της παραμονής σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους.
	Διάσπαση του δεύτερου μέρους του ρυθμικού μοτίβου:	
	$\{(\delta)\alpha,\{(\delta)\alpha,-\alpha\}$	Αντικατάσταση της στήριξης του δεύτερου μέρους του ρυθμικού μοτίβου με κύτταρο που αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο του κυττάρου και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο του κυττάρου.
	Διάσπαση και των δύο μερών του ρυθμικού μοτίβου:	
	$\{(\delta)\alpha,-(\delta)\alpha\}+\{(\delta)\alpha,-\alpha\}$	Αντικατάσταση και των δύο μερών του σχήματος με κύτταρα: α) Αντικατάσταση της παραμονής σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από διπλή επανάληψη της παραμονής σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους, και β) Αντικατάσταση της στήριξης του δεύτερου μέρους του ρυθμικού μοτίβου με κύτταρο που αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο του κυττάρου και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο του κυττάρου.

Πίνακας 5.9: Απλό βασικό δομικό σχήμα με στήριξη στο ένα σκέλος και ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του δείκτη που βρίσκονταν σε άρση, στο δεύτερο χρόνο $\{(\alpha)\delta,+ \delta\}$ και ετερομορφίες του σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου

[(α)δ,+δ]	Διάσπαση του πρώτου μέρους του ρυθμικού μοτίβου:	
	$\{(\alpha)\delta,-(\alpha)\delta\}+\delta$	Αντικατάσταση της παραμονής σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από διπλή επανάληψη της παραμονής σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους.
	Διάσπαση του δεύτερου μέρους του ρυθμικού μοτίβου:	

$[(\alpha)\delta; + \{(\alpha)\delta; - \delta\}]$	Αντικατάσταση της στήριξης του δεύτερου μέρους του ρυθμικού μοτίβου με κύτταρο που αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο του κυττάρου και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο του κυττάρου.
Διάσπαση και των δύο μερών του ρυθμικού μοτίβου:	
$[\{(\alpha)\delta; - (\alpha)\delta; \} + \{(\alpha)\delta; - \alpha\}]$	Αντικατάσταση και των δύο μερών του σχήματος με κύτταρα: α) Αντικατάσταση της παραμονής σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο με κύτταρο που προκύπτει από τη διάσπαση του αντίστοιχου χρόνου της και αποτελείται από διπλή επανάληψη της παραμονής σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους, και β) Αντικατάσταση της στήριξης του δεύτερου μέρους του ρυθμικού μοτίβου με κύτταρο που αποτελείται από παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο του κυττάρου και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο του κυττάρου.

Από τα παραπάνω (Πίνακες 5.1-5.9) γίνεται αντιληπτό ότι οι παρατηρούμενες ετερομορφίες των απλών βασικών δομικών σχημάτων, δηλαδή σε επίπεδο κυττάρου ή κινητικού μοτίβου, προκύπτουν μέσα από την εφαρμογή των «νόμων της μορφής» ή «νόμων της gestalt». Ειδικότερα, μέσα από τη χρήση αντιθετικών συνδυασμών, συνδυασμών συμμετρίας ή ασυμμετρίας, επανάληψης κ.λπ., προκύπτει από τα απλά βασικά δομικά σχήματα μια μεγάλη ποικιλομορφία μέσα από την οποία ο χορευτής κάθε φορά επιλέγει σε συνάρτηση με τη δημιουργική σκέψη και το περιβάλλον του στο οποίο οι επιλογές του εκάστοτε χορευτή πρέπει να γίνουν αντιληπτές αλλά κυρίως αποδεκτές. Στη βάση αυτή, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός αποδεικνύεται ότι υπόκειται σε διαδικασίες και δομικά σχήματα κατασκευής έτσι όπως αυτά προτείνονται από τη μορφολογική ψυχολογία τουλάχιστον στο επίπεδο των βασικών δομών επιφάνειας.

5.1.2. Βασικά δομικά σχήματα

Από την ανάλυση των εξεταζόμενων χορών των περιοχών της Κρήτης και του Πόντου και των μορφών των χορών τσάμικου και μπαϊντούσκας ή παϊτούσκας, αναδεικνύονται συγκεκριμένα βασικά δομικά σχήματα στο επίπεδο της σύνθεσης της χορευτικής φράσης. Αυτά είναι: α) το βασικό δομικό σχήμα του χορού «στα τρία» και β) το βασικό δομικό σχήμα του χορού «στα δύο».

Ειδικότερα, το βασικό δομικό σχήμα του χορού «στα τρία» ορίστηκε επακριβώς από την Τυροβολά (1994) και τεχνοτροπικά προκύπτει από ένα κινητικό μοτίβο που αποτελείται από την δυαδική αντίθεση δ vs α , δηλαδή $(\delta + \alpha)$, και από δύο καταληκτικά κινητικά μοτίβα τα οποία είναι αντιθετικά και συμμετρικά, δηλαδή $\{\delta + (\delta)\alpha\}$ vs $\{\alpha_0 + (\alpha_0)\delta\}$, που διαμορφώνουν τη σχέση $\{\delta + (\delta)\alpha\} + \{\alpha_0 + (\alpha_0)\delta\}$. Δηλαδή, η χορευτική φράση έχει ως εξής (Τυροβολά, 1994:162).

$$F = \overrightarrow{W1} (\delta+\alpha) + \overrightarrow{W2} \{\delta+(\delta)\alpha;\} + \overleftarrow{W3} \{\alpha_0+(\alpha_0)\delta;\}$$

Το βασικό δομικό σχήμα του χορού «στα δύο» (βλ. ενδεικτικά Τυροβολά, 2001, 2003, 2013α; Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2006; Τυροβολά, Κουτσούμπα & Ταμπάκη, 2008) και όπως αποδείχθηκε και από την παρούσα εργασία, τεχνοτροπικά προκύπτει από το συνδυασμό δύο αντιθετικών κινητικών μοτίβων διπλής εναλλαγής, δηλαδή $\{\delta+(\alpha-\delta)\}$ vs $\{\alpha+(\delta-\alpha)\}$, που διαμορφώνουν τη σχέση $\{\delta+(\alpha-\delta)\} + \{\alpha+(\delta-\alpha)\}$. Δηλαδή, η χορευτική φράση έχει ως εξής:

$$F = \overrightarrow{W1} \{\delta+(\alpha-\delta)\} + \overrightarrow{W2} \{\alpha+(\delta-\alpha)\}$$

Τα δύο βασικά δομικά σχήματα, του χορού «στα τρία» και του χορού «στα δύο», αποτελούν δύο μεγάλες βασικές ταξινομικές κατηγορίες του ελληνικού παραδοσιακού χορού αλλά και τα βασικά δομικά σχήματα για τη δημιουργία μεγαλύτερων συνθέσεων, σε επίπεδο χορευτικής φράσης, που προκύπτουν από την επανάληψή τους ή από τη μίξη τους, πάντα σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τις αρχές της επανάληψης, της αντίθεσης, της συμμετρίας και σε συνάρτηση με τη δημιουργική σκέψη και το δημιουργικό άτομο. Οι δύο αυτές μεγάλες ταξινομικές κατηγορίες παρουσιάζονται τόσο ως αυτούσιες φόρμες του τύπου τους, δηλαδή του χορού «στα τρία» και του χορού «στα δύο», όπως επίσης και με υποκατηγορίες του τύπου τους, που προκύπτουν από διαφοροποιήσεις, ετερομορφίες, παραλλαγές, μεταπλάσεις και σχέσεις συγγένειας. Τα βασικά δομικά σχήματα σε επίπεδο χορευτικής φράσης και οι υποκατηγορίες τους επιβεβαιώνονται από την παρατήρηση τόσο της χορευτικής φράσης όσο και των επί μέρους δομικών επιπέδων του συνόλου των χορών του παραρτήματος που ανήκουν σε αυτές τις κατηγορίες. Οι διαφοροποιήσεις αυτές είναι συγκεκριμένες και έχουν ως εξής (Πίνακες 5.10 έως 5.37):

- Συνδυαστικές δυνατότητες των κινητικών μοτίβων του «στα τρία» και των ετερομορφιών τους (Πίνακας 5.10).
- Συνδυαστικές δυνατότητες των κινητικών μοτίβων του αντίστροφου «στα τρία» και των ετερομορφιών τους (Πίνακας 5.11).
- Συγγενικές φόρμες του «στα τρία» (Πίνακας 5.12).
- Συγγενικές φόρμες του αντίστροφου «στα τρία» (Πίνακας 5.13).
- Διευρυμένες φόρμες του «στα τρία» (τετράμετρες, πεντάμετρες, εξάμετρες κ.λπ.), (Πίνακες 5.14 – 5.17).
- Συνδυαστικές δυνατότητες των κινητικών μοτίβων του τύπου «στα δύο» και των ετερομορφιών τους ($[\{\delta+(\alpha-\delta)\} + \{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$ ή $[\{\alpha+(\delta-\alpha)\} + \{\delta+(\alpha-\delta)\}]$) (Πίνακες 5.18 – 5.19).

Πίνακας 5.10: Συνδυαστικές δυνατότητες των κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» και των ετερομορφιών τους

Χορός «στα τρία» & ετερομορφίες του χορού «στα τρία»		
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
1 ^ο κινητικό μοτίβο	2 ^ο κινητικό μοτίβο	3 ^ο κινητικό μοτίβο
(δ+α)	[δ+(δ)α.]	[α+(α)δ.]
[{(α)δ;-δ}+{(δ)α;-α}]	[{(α)δ;-δ}+(δ)α.]	[{(δ)α;-α}+(α)δ.]
[(δ-α)+(δ-α)]	[δ+{(δ)α;- (δ)α.}]	[α+{(α)δ;- (α)δ.}]
[{(α)δ;-δ}+α]	[{(α)δ;-δ}+{(δ)α;- (δ)α.}]	[{(δ)α;-α}+{(α)δ;- (α)δ.}]
[{(δ-α)+δ}+α]	[δ+(α-δ)] ή [(δ-α)+δ] ή [δ+α+δ]	[α+(δ-α)] ή [(α-δ)+α] ή [α+δ+α]
[δ+{(δ)α;-α}]	[{(α)δ;-δ}+(α-δ)]	[{(δ)α;-α}+(δ-α)]
[δ+{(α-δ)+α}]	[(δ-α)+{(α)δ;-δ}]	[(α-δ)+{(δ)α;-α}]
[{(δ-α)+δ}+{(α-δ)+α}]	[{(α)δ;-{(α)δ;-δ}}+(α-δ)]	[{(δ)α;-{(δ)α;-α}}+(δ-α)]
	[(δ-α)+{(δ-δ)α.}]	[(α-δ)+{(α-α)δ.}]

Στον Πίνακα 5.10 αποτυπώνονται οι συνδυαστικές δυνατότητες που χρησιμοποιεί ο χαρισματικός δημιουργός/χορευτής, σε συνάρτηση με τη δημιουργική σκέψη, τα κινητικά πρότυπα και την υφολογία της περιοχής του, την αντιληπτική δυνατότητα του «κοινού» του, τις αρχές της επανάληψης, της αντίθεσης και της συμμετρίας, και την ικανότητα για 'κλείσιμο του νοήματος' της μορφής, στις φόρμες του τύπου «στα τρία». Συνδυάζει τα απλά βασικά δομικά σχήματα της εναλλαγής στο 1^ο κινητικό μοτίβο και των καταληκτικών του «στα τρία» στο 2^ο και 3^ο κινητικό μοτίβο, και αντικαθιστά ένα, δύο ή και τα τρία με κάποιες από τις διαφοροποιήσεις τους (ετερομορφίες) με αποτέλεσμα να παρουσιάζεται μια καινούργια (υφολογικά) μορφή.

Από τη διαφοροποίηση στην εσωτερική διάταξη της εναλλαγής (δ+α), δηλαδή στη σειρά των δεικτών στήριξης, προκύπτει η περίπτωση του αντίστροφου τύπου του χορού «στα τρία». Σε αυτή την περίπτωση τα καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία» παραμένουν ως έχουν και διαφοροποιείται το κινητικό μοτίβο της εναλλαγής, με εσωτερική διάταξη και σειρά των δεικτών στήριξης πλέον στη σχέση (α+δ). Ο δομικός τύπος δηλαδή του αντίστροφου του χορού «στα τρία» έχει ως εξής:

$$F = \overrightarrow{W1} \{ \underline{\delta+(\delta)\alpha.} \} + \overleftarrow{W2} (\alpha_0+\delta_0) + \overleftarrow{W3} \{ \underline{\alpha_0+(\alpha_0)\delta.} \}$$

Πίνακας 5.11: Συνδυαστικές δυνατότητες των κινητικών μοτίβων του αντίστροφου του χορού «στα τρία» και των ετερομορφιών τους

Αντίστροφο του χορού «στα τρία» & ετερομορφίες του		
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
1 ^ο κινητικό μοτίβο	2 ^ο κινητικό μοτίβο	3 ^ο κινητικό μοτίβο
$[\delta+(\delta)\alpha:]$	$(\alpha+\delta)$	$[\alpha+(\alpha)\delta:]$
$[\{(\alpha)\delta;-\delta\}+(\delta)\alpha:]$	$[\{(\delta)\alpha;-\alpha\}+\{(\alpha)\delta;-\delta\}]$	$[\{(\delta)\alpha;-\alpha\}+(\alpha)\delta:]$
$[\{(\alpha)\delta;-\delta\}+(\delta)\alpha:]$	$[(\alpha-\delta)+(\alpha-\delta)]$	$[\alpha+\{(\alpha)\delta;-(\alpha)\delta;\}]$
$[\delta+\{(\delta)\alpha;-(\delta)\alpha;\}]$	$[\{(\delta)\alpha;-\alpha\}+\delta]$	$[\{(\delta)\alpha;-\alpha\}+\{(\alpha)\delta;-(\alpha)\delta;\}]$
$[\{(\alpha)\delta;-\delta\}+\{(\delta)\alpha;-(\delta)\alpha;\}]$	$[\{(\alpha-\delta)+\alpha\}+\delta]$	$[\alpha+(\delta-\alpha)]$ ή $[(\alpha-\delta)+\alpha]$ ή $[\alpha+\delta+\alpha]$
$[\delta+(\alpha-\delta)]$ ή $[(\delta-\alpha)+\delta]$ ή $[\delta+\alpha+\delta]$	$[\alpha+\{(\alpha)\delta;-\delta\}]$	$[\{(\delta)\alpha;-\alpha\}+(\delta-\alpha)]$
$[\{(\alpha)\delta;-\delta\}+(\alpha-\delta)]$	$[\alpha+\{(\delta-\alpha)+\delta\}]$	$[(\alpha-\delta)+\{(\delta)\alpha;-\alpha\}]$
$[(\delta-\alpha)+\{(\alpha)\delta;-\delta\}]$		$[\{(\delta)\alpha;-\{(\delta)\alpha;-\alpha\}\}+(\delta-\alpha)]$
$[(\delta-\alpha)+\{(\delta-\delta)\alpha;\}]$		$[(\alpha-\delta)+\{\alpha-(\alpha)\delta;\}]$

Αντίστοιχα με τον Πίνακα 5.10, στον Πίνακα 5.11 εμφανίζεται το ίδιο φαινόμενο που συζητήθηκε παραπάνω, έχοντας όμως ως βάση τον τύπο του αντίστροφου του χορού «στα τρία».

Πίνακας 5.12: Συγγενικές φόρμες του χορού «στα τρία»

Συγγενικές φόρμες του χορού «στα τρία»		
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
1 ^ο κινητικό μοτίβο	2 ^ο κινητικό μοτίβο	3 ^ο κινητικό μοτίβο
$(\delta+\alpha)$	$[\delta+(\delta)\alpha:]$	$[\alpha+(\alpha)\delta:]$
$[(\delta+\alpha)+(\delta-\alpha)]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+(\alpha-\delta)]$	$[\{\alpha+(\alpha)\delta;\}+(\delta-\alpha)]$
$[(\delta-\alpha)+(\delta+\alpha)]$	$[(\delta-\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}]$	$[(\alpha-\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$
$[\{\delta+\{(\delta)\alpha;-\alpha\}+(\delta+\alpha)\}]$	$[\{\delta+\{(\delta)\alpha;-\alpha\}+\{\delta+(\delta)\alpha;\}]$	$[\{\alpha+\{(\alpha)\delta;-\delta\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$

Σε κάποιες χορευτικές φόρμες τύπου «στα τρία» παρατηρείται διεύρυνση των κινητικών στοιχείων και στα τρία κινητικά τους μοτίβα, με την προσθήκη του ίδιου υποκινητότυπου στα δύο κινητικά μοτίβα και του αντιθετικού του υποκινητότυπου στο τρίτο κινητικό μοτίβο και αυτό γιατί το ρυθμικό σχήμα το επιτρέπει. Αφαιρώντας τον υποκινητότυπο που προστέθηκε σε κάθε κινητικό μοτίβο προκύπτει ένας τύπος του χορού «στα τρία». Αυτές οι φόρμες παρουσιάζουν σχέση συγγένειας ως προς τον τύπο του χορού «στα τρία» και ονομάζονται συγγενικές.

Στον Πίνακα 5.12 φαίνονται οι συνδυαστικές δυνατότητες των συγγενικών μορφών του «στα τρία» και πως μπορούν αυτές να προκύψουν.

Πίνακας 5.13: Συγγενικές φόρμες του αντίστροφου του χορού «στα τρία»

Συγγενικές φόρμες του αντίστροφου του χορού «στα τρία»		
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
1 ^ο κινητικό μοτίβο	2 ^ο κινητικό μοτίβο	3 ^ο κινητικό μοτίβο
(α+δ)	[α+(α)δ.]	[δ+(δ)α.]
[(α+δ)+(α-δ)]	[{α+(α)δ.}+(δ-α)]	[{δ+(δ)α.}+(α-δ)]

Με τον ίδιο τρόπο που προκύπτουν οι συγγενικές φόρμες του τύπου «στα τρία», παρουσιάζονται και οι συγγενικές του αντίστροφου τύπου του χορού «στα τρία», όπως φαίνονται και στον Πίνακα 5.13.

Οι φόρμες του τύπου «στα τρία» χαρακτηρίζονται από την τρίμετρη σύνθεσή τους. Προκύπτουν, όπως έχει ήδη αναφερθεί, από τη μίξη ενός κινητικού μοτίβου εναλλαγής (δ+α) ή από τις διαφοροποιήσεις της (ετερομορφίες) και δύο καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» ή από τις διαφοροποιήσεις τους, χωρίς να μεταβληθούν τα σταθερά στοιχεία του δομικού τους τύπου: | δ' | δ' | α' |. Από την ανάλυση των εξεταζόμενων χορών διαπιστώθηκε ότι αρκετές χορευτικές φόρμες προκύπτουν από τη μίξη ίδιων βασικών δομικών με αυτά του τύπου «στα τρία» με αποτέλεσμα η νέα αυτή σύνθεση να αποτελείται από περισσότερα από τρία κινητικά μοτίβα. Υπό την έννοια αυτή και με βάση την αρχή της επανάληψης, μπορεί να επαναληφθεί το κινητικό μοτίβο της εναλλαγής (δ+α) δεξιά ή, με βάση την αρχή της αντίθεσης και της συμμετρίας, να προστεθεί ένα ή περισσότερα αντιθετικά κινητικά μοτίβα της εναλλαγής αριστερά ή/και μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του «στα τρία». Επίσης, με βάση την αρχή της αντίθεσης ή και την αρχή της συμμετρίας, μπορούν να επαναληφθούν τα καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία».

Έτσι προκύπτουν *διευρυμένες* χορευτικές φόρμες του τύπου «στα τρία», που μπορεί να είναι τετράμετρες, πεντάμετρες, εξάμετρες και ακόμη μεγαλύτερες. Τεχνοτροπικά αυτές προκύπτουν από την επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) ή την προσθήκη της αντιθετικής εναλλαγής (α+δ) ή την επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» {δ+(δ)α.}+{α+(α)δ.} ή από την παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους, σχηματίζοντας ένα νέο κινητικό συνδυασμό, με το δικό του ξεχωριστό μήνυμα που γίνεται αποδεκτό και κατανοητό από το ακροατήριό του ως μια κλειστή νέα φόρμα που μπορεί να επαναλαμβάνεται συνέχεια.

Πίνακας 5.14: Διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία»

Τετράμετρες διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία»			
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου			
1 ^ο κινητικό μοτίβο	2 ^ο κινητικό μοτίβο	3 ^ο κινητικό μοτίβο	4 ^ο κινητικό μοτίβο
(δ+α)	(δ+α)	[δ+(δ)α.]	[α+(α)δ.]
(δ+α)	[δ+(δ)α.]	(α+δ)	[α+(α)δ.]
(δ+α)	[δ+(δ)α.]	[α+(α)δ.]	[(α)δ;+(α)δ;]

Ειδικότερα, οι τετράμετρες διευρυμένες χορευτικές φόρμες του τύπου «στα τρία» προκύπτουν από τις παρακάτω συνδυαστικές δυνατότητες, όπως αποτυπώνονται και στον Πίνακα 5.14:

- α) Από την επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) δεξιά.
- β) Από την προσθήκη μιας αντιθετικής εναλλαγής (α+δ) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία», οπότε δημιουργείται μία κινητική αλληλουχία που προκύπτει από δύο επί μέρους αντιθετικούς κινητικούς συνδυασμούς:
- $$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha.\}] \text{ vs } [(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$$
- γ) Από την διπλή παραμονή σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους [(α)δ;+(α)δ;]

Πίνακας 5.15: Συγγενικές διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία»

Συγγενικές διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία» - π.χ. τετράμετρες			
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου			
1 ^ο κινητικό μοτίβο	2 ^ο κινητικό μοτίβο	3 ^ο κινητικό μοτίβο	4 ^ο κινητικό μοτίβο
[(α+δ)+{α+(α)δ;}]	[(δ+α)+(δ+α)]	[(δ+α)+{δ+(δ)α;}]	[(α+δ)+(α+δ)]

Με τον ίδιο τρόπο που προκύπτουν οι συγγενικές φόρμες του τύπου «στα τρία», παρουσιάζονται και οι συγγενικές φόρμες των διευρυμένων τύπων του «στα τρία», όπως φαίνονται και στον Πίνακα 5.15.

Πίνακας 5.16: Διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία»

Πεντάμετρες διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία»				
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου				
1 ^ο κινητικό μοτίβο	2 ^ο κινητικό μοτίβο	3 ^ο κινητικό μοτίβο	4 ^ο κινητικό μοτίβο	5 ^ο κινητικό μοτίβο
(δ+α)	(δ+α)	(δ+α)	[δ+(δ)α.]	[α+(α)δ.]

(δ+α)	(δ+α)	[δ+(δ)α:]	(α+δ)	[α+(α)δ:]
(δ+α)	[δ+(δ)α:]	(α+δ)	(α+δ)	[α+(α)δ:]
(δ+α)	[δ+(δ)α:]	[α+(α)δ:]	[δ+(δ)α:]	[α+(α)δ:]

Επιπρόσθετα, οι πεντάμετρες διευρυμένες χορευτικές φόρμες του τύπου «στα τρία» προκύπτουν από τις παρακάτω συνδυαστικές δυνατότητες, όπως αποτυπώνονται και στον Πίνακα 5.16:

- α) Από την τριπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) δεξιά.
- β) Από την επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) δεξιά και την προσθήκη μιας αντιθετικής εναλλαγής (α+δ) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία».
- γ) Από την διπλή προσθήκη μιας αντιθετικής εναλλαγής (α+δ) αριστερά και μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία».
- δ) Από την επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία».

Πίνακας 5.17: Διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία»

Εξάμετρες διευρυμένες φόρμες του τύπου «στα τρία»					
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου					
1 ^ο κινητικό μοτίβο	2 ^ο κινητικό μοτίβο	3 ^ο κινητικό μοτίβο	4 ^ο κινητικό μοτίβο	5 ^ο κινητικό μοτίβο	6 ^ο κινητικό μοτίβο
(δ+α)	(δ+α)	[δ+(δ)α:]	[α+(α)δ:]	[δ+(δ)α:]	[α+(α)δ:]
(δ+α)	[δ+(δ)α:]	(α+δ)	[α+(α)δ:]	[δ+(δ)α:]	[α+(α)δ:]
(δ+α)	(δ+α)	(δ+α)	(δ+α)	[δ+(δ)α:]	[α+(α)δ:]
(δ+α)	(δ+α)	[δ+(δ)α:]	(α+δ)	(α+δ)	[α+(α)δ:]

Παρόμοια, οι εξάμετρες διευρυμένες χορευτικές φόρμες του τύπου «στα τρία» προκύπτουν από τις παρακάτω συνδυαστικές δυνατότητες, όπως αποτυπώνονται και στον Πίνακα 5.17:

- α) Από την διπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) δεξιά και την επανάληψη του αντιθετικού συνδυασμού των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» (αρχή της επανάληψης και αρχή της αντίθεσης).
- β) Από την προσθήκη της αντιθετικής εναλλαγής (α+δ) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του «στα τρία» (συμμετρικός και αντιθετικός συνδυασμός) και την επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» (επίσης συμμετρικός και αντιθετικός συνδυασμός):

γ) Από την τετραπλή επανάληψη της εναλλαγής (δ+α) δεξιά (αρχή της επανάληψης) και την μίξη με τον συμμετρικό και αντιθετικό συνδυασμό των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία».

δ) Από την επανάληψη μιας εναλλαγής (δ+α) δεξιά και την διπλή προσθήκη της αντιθετικής εναλλαγής (α+δ) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία», οπότε προκύπτει ένας συμμετρικός και αντιθετικός συνδυασμός: $[(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha)+[\delta+(\delta)\alpha.]]$ vs $[(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta. \}]$

Τέλος, γίνεται αντιληπτό ότι με την ίδια τεχνοτροπία προκύπτουν διευρύνσεις με μεγαλύτερο αριθμό κινητικορυθμικών μοτίβων, όπως επτάμετρες, οκτάμετρες, εννιάμετρες μέχρι και δεκαεξάμετρες φόρμες. Επίσης, με την ίδια τεχνοτροπία προκύπτουν διευρυμένες φόρμες του αντίστροφου του χορού «στα τρία».

Πίνακας 5.18: Συνδυαστικές δυνατότητες των κινητικών μοτίβων του τύπου «στα δύο» $[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$ και των ετερομορφιών τους

Χορός «στα δύο» & ετερομορφίες του χορού «στα δύο»	
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	
1 ^ο κινητικό μοτίβο	2 ^ο κινητικό μοτίβο
$[\delta+(\alpha-\delta)]$	$[\alpha+(\delta-\alpha)]$
$[(\delta-\alpha)+\delta]$	$[(\alpha-\delta)+\alpha]$
$[\delta+\alpha+\delta]$	$[\alpha+\delta+\alpha]$
$[\{(\alpha)\delta,-\delta\}+(\alpha-\delta)]$	$[\{(\delta)\alpha,-\alpha\}+(\delta-\alpha)]$
$[(\delta-\alpha)+\{(\alpha)\delta,-\delta\}]$	$[(\alpha-\delta)+\{(\delta)\alpha,-\alpha\}]$
$[(\delta-\alpha)+\{\delta-(\delta)\alpha. \}]$	$[(\alpha-\delta)+\{\alpha-(\alpha)\delta. \}]$
$[\delta+(\delta)\alpha.]$	$[\alpha+(\alpha)\delta.]$
$[\delta+\{(\delta)\alpha,-(\delta)\alpha. \}]$	$[\alpha+\{(\alpha)\delta,-(\alpha)\delta. \}]$
$[\{(\alpha)\delta,-\delta\}+\{(\delta)\alpha,-(\delta)\alpha. \}]$	$[\{(\delta)\alpha,-\alpha\}+\{(\alpha)\delta,-(\alpha)\delta. \}]$
$[\{(\alpha)\delta,-\delta\}+\alpha+\{(\alpha)\delta,-\delta\}]$	$[\{(\delta)\alpha,-\alpha\}+\delta+\{(\delta)\alpha,-\alpha\}]$

Πίνακας 5.19: Συνδυαστικές δυνατότητες των κινητικών μοτίβων του τύπου «στα δύο» $[\{\alpha+(\delta-\alpha)\}+\{\delta+(\alpha-\delta)\}]$ και των ετερομορφιών τους

Χορός «στα δύο» & ετερομορφίες του χορού «στα δύο»	
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	
1 ^ο κινητικό μοτίβο	2 ^ο κινητικό μοτίβο
$[\alpha+(\delta-\alpha)]$	$[\delta+(\alpha-\delta)]$
$[(\alpha-\delta)+\alpha]$	$[(\delta-\alpha)+\delta]$

$[\alpha+\delta+\alpha]$	$[\delta+\alpha+\delta]$
$[\{(\delta)\alpha,-\alpha\}+(\delta-\alpha)]$	$[\{(\alpha)\delta,-\delta\}+(\alpha-\delta)]$
$[(\alpha-\delta)+\{(\delta)\alpha,-\alpha\}]$	$[(\delta-\alpha)+\{(\alpha)\delta,-\delta\}]$
$[(\alpha-\delta)+\{\alpha-(\alpha)\delta;\}]$	$[(\delta-\alpha)+\{\delta-(\delta)\alpha;\}]$
$[\alpha+(\alpha)\delta;]$	$[\delta+(\delta)\alpha;]$
$[\alpha+\{(\alpha)\delta,-(\alpha)\delta;\}]$	$[\delta+\{(\delta)\alpha,-(\delta)\alpha;\}]$
$[\{(\delta)\alpha,-\alpha\}+\{(\alpha)\delta,-(\alpha)\delta;\}]$	$[\{(\alpha)\delta,-\delta\}+\{(\delta)\alpha,-(\delta)\alpha;\}]$
$[\{(\delta)\alpha,-\alpha\}+\delta+\{(\delta)\alpha,-\alpha\}]$	$[\{(\alpha)\delta,-\delta\}+\alpha+\{(\alpha)\delta,-\delta\}]$

Στους Πίνακες 5.18 και 5.19 αποτυπώνονται οι συνδυαστικές δυνατότητες που χρησιμοποιεί ο χαρισματικός δημιουργός/χορευτής, σε συνάρτηση με τη δημιουργική σκέψη, τα κινητικά πρότυπα και την υφολογία της περιοχής του, την αντιληπτική δυνατότητα του «κοινού» του, τις αρχές της επανάληψης, της αντίθεσης και της συμμετρίας, και την ικανότητα για 'κλείσιμο του νοήματος' της μορφής, στις φόρμες του τύπου «στα δύο». Συνδυάζει τα απλά αντιθετικά βασικά δομικά σχήματα της διπλής εναλλαγής στα δύο κινητικά μοτίβα και αντικαθιστά ένα ή και τα δύο με κάποιες από τις διαφοροποιήσεις τους (ετερομορφίες) με αποτέλεσμα να παρουσιάζεται (υφολογικά) μια καινούργια μορφή.

Από τη διαφοροποίηση στη σειρά των κινητικών μοτίβων, δηλαδή ποια διπλή εναλλαγή των δεικτών στήριξης, $(\delta+\alpha+\delta)$ ή $(\alpha+\delta+\alpha)$ προηγείται και ποια ακολουθεί, προκύπτει η αντίστοιχη κινητική αλληλουχία του τύπου «στα δύο»:

$$F = \{(\delta+\alpha+\delta) + (\alpha+\delta+\alpha)\} \text{ και } F = \{(\alpha+\delta+\alpha) + (\delta+\alpha+\delta)\}$$

5.1.3. Συνδυαστικές δυνατότητες των απλών βασικών δομικών σχημάτων και των βασικών δομικών σχημάτων ή μερών τους

Από την ανάλυση των εξεταζόμενων χορών διαπιστώθηκε ότι εμφανίζονται δυνατότητες συνδυασμού των βασικών δομικών σχημάτων σε επίπεδο χορευτικής φράσης για τη δημιουργία μεγαλύτερων κινητικών συνδυασμών (σε επίπεδο χορευτικής φράσης). Ειδικότερα, η ανάλυση και η σύγκριση των εξεταζόμενων χορών ανέδειξε ότι οι μεγαλύτερες χορευτικές φόρμες προκύπτουν τεχνοτροπικά από τις συνδυαστικές δυνατότητες των βασικών δομικών σχημάτων σε επίπεδο χορευτικής φράσης, δηλαδή των τύπων του «στα τρία» και του «στα δύο», ή από τις συνδυαστικές δυνατότητες των μερών των τύπων του «στα τρία» και του «στα δύο». Αποτέλεσμα αυτού είναι οι εξής περιπτώσεις συνδυασμού:

- Επανάληψεις των βασικών δομικών σχημάτων:
- Μίξεις των βασικών δομικών σχημάτων και των μερών τους

Επανάληψη του τύπου «στα τρία»: Αυτούσιες χορευτικές φόρμες του «στα τρία», συνδυαζόμενες μεταξύ τους ή με ετερόμορφες, με αντίστροφες και με διευρυνμένες του τύπου «στα τρία», με βάση τη δημιουργική σκέψη, τις αρχές της επανάληψης,

της αντίθεσης και της συμμετρίας, τη διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, δίνουν νέες μεγαλύτερες χορευτικές φράσεις, με νέο νόημα και κινητικό περιεχόμενο, αποδεκτές και κατανοητές από το «περιβάλλον» (Πίνακες 5.20 – 5.24).

5.1.3.1. Συνδυασμοί από επανάληψεις των βασικών δομικών σχημάτων

Η επανάληψη των βασικών δομικών σχημάτων αφορά στην επανάληψη του δομικού σχήματος «στα τρία» και τύπου «στα τρία» καθώς και του «στα δύο» και τύπου «στα δύο».

Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά την επανάληψη του δομικού σχήματος «στα τρία» και τύπου «στα τρία», αυτούσιες χορευτικές φόρμες του «στα τρία», συνδυαζόμενες μεταξύ τους ή με ετερόμορφες, με αντίστροφες και με διευρυμένες του τύπου «στα τρία», με βάση τη δημιουργική σκέψη, τις αρχές της επανάληψης, της αντίθεσης και της συμμετρίας, τη διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, δίνουν νέες μεγαλύτερες χορευτικές φράσεις, με νέο νόημα και κινητικό περιεχόμενο, αποδεκτές και κατανοητές από το «περιβάλλον» (Πίνακες 5.20 – 5.24).

Πίνακας 5.20: Διπλή επανάληψη του τύπου «στα τρία»

Εξάμετρες χορευτικές φόρμες του τύπου «στα τρία»		
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
Χορ. φράση	1 ^ο , 2 ^ο , 3 ^ο κινητικό μοτίβο – α' τύπος	4 ^ο , 5 ^ο , 6 ^ο κινητικό μοτίβο – β' τύπος
F	$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha.\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$	$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha.\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$

Στον πίνακα 5.20 αποτυπώνεται η συνδυαστική δυνατότητα της διπλής επανάληψης του τύπου «στα τρία» με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων ή κινητικών στοιχείων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

Πίνακας 5.21: Διπλή επανάληψη ετερομορφιών του τύπου «στα τρία»

Εξάμετρες χορευτικές φόρμες του τύπου «στα τρία»		
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
Χορ. φράση	1 ^ο , 2 ^ο , 3 ^ο κινητικό μοτίβο	4 ^ο , 5 ^ο , 6 ^ο κινητικό μοτίβο
F	$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha.\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$	$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha.\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$
	$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$	$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$
	$[(\delta+\alpha)+\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$	$[(\delta+\alpha)+\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$
	$[\delta+\{(\delta)\alpha.-\alpha.\}+\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$	$[\delta+\{(\delta)\alpha.-\alpha.\}+\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$

$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha.\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$	$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha.\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$
---	---

Στον πίνακα 5.21 αποτυπώνονται οι συνδυαστικές δυνατότητες της διπλής επανάληψης του τύπου «στα τρία» ή ετερομορφιών του (στον πρώτο τύπο, στον δεύτερο ή και στους δύο) με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων ή κινητικών στοιχείων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

Πίνακας 5.22: Διπλή επανάληψη του τύπου «στα τρία»
Μίξη τύπου «στα τρία» και αντίστροφου του τύπου «στα τρία»

Εξάμετρες χορευτικές φόρμες του τύπου «στα τρία»		
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
Χορ. φράση	1 ^ο , 2 ^ο , 3 ^ο κινητικό μοτίβο	4 ^ο , 5 ^ο , 6 ^ο κινητικό μοτίβο
F	$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha.\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$	$[\delta+(\delta)\alpha.] + [\alpha+\delta] + [\alpha+(\alpha)\delta.]$

Στον πίνακα 5.22 αποτυπώνεται η συνδυαστική δυνατότητα της μίξης του τύπου «στα τρία» και του αντίστροφου του τύπου «στα τρία», με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων ή κινητικών στοιχείων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

Πίνακας 5.23: Διπλή επανάληψη του τύπου «στα τρία»
Μίξη ετερομορφιών τύπου «στα τρία» και αντίστροφου του τύπου «στα τρία» ή ετερομορφιών του

Εξάμετρες χορευτικές φόρμες του τύπου «στα τρία»		
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
Χορ. φράση	1 ^ο , 2 ^ο , 3 ^ο κινητικό μοτίβο	4 ^ο , 5 ^ο , 6 ^ο κινητικό μοτίβο
F	$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$	$[\delta+(\delta)\alpha.] + [\alpha+\delta] + [\alpha+(\alpha)\delta.]$
	$[(\delta+\alpha)+\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$	$[\delta+(\delta)\alpha.] + [\alpha+\delta] + [\alpha+(\alpha)\delta.]$
	$[(\delta+\alpha)+\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$	$[\delta+(\delta)\alpha.] + [\{(\delta)\alpha.-\alpha\} + \{(\alpha)\delta.-\delta\}] + [\alpha+(\alpha)\delta.]$

Στον πίνακα 5.23 αποτυπώνονται οι συνδυαστικές δυνατότητες της μίξης ετερομορφιών του τύπου «στα τρία» και του αντίστροφου τύπου του «στα τρία» ή ετερομορφιών του, με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων ή κινητικών στοιχείων,

δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

Πίνακας 5.24: Διπλή επανάληψη του αντίστροφου τύπου του «στα τρία»
Μίξη δύο αντίστροφων τύπων του «στα τρία» ή ετερομορφιών τους

Εξάμετρες χορευτικές φόρμες του αντίστροφου τύπου «στα τρία»		
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
Χορ. φράση	1 ^ο , 2 ^ο , 3 ^ο κινητικό μοτίβο	4 ^ο , 5 ^ο , 6 ^ο κινητικό μοτίβο
F	$[\delta+(\delta)\alpha.] + [\alpha+\delta] + [\alpha+(\alpha)\delta.]$	$[\delta+(\delta)\alpha.] + [\alpha+\delta] + [\alpha+(\alpha)\delta.]$
	$[\delta+(\delta)\alpha.] + [\alpha+\{(\alpha)\delta;-\delta\}] + [\alpha+(\alpha)\delta.]$	$[\delta+(\delta)\alpha.] + [\alpha+\{(\alpha)\delta;-\delta\}] + [\alpha+(\alpha)\delta.]$

Στον πίνακα 5.24 αποτυπώνονται οι συνδυαστικές δυνατότητες της διπλής επανάληψης του αντίστροφου τύπου «στα τρία» ή της μίξης ετερομορφιών τους, με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων ή κινητικών στοιχείων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

Με τον ίδιο τρόπο που παρουσιάζεται στους πίνακες 5.20 - 5.24, προκύπτουν συνδυαστικές δυνατότητες μίξης μεταξύ των:

- διευρυμένων τύπων του «στα τρία» ή ετερομορφιών τους ή μεταπλάσεων τους
- διευρυμένων τύπων του «στα τρία» και διευρυμένων αντίστροφων τύπων του «στα τρία» ή ετερομορφιών τους ή μεταπλάσεών τους και
- διευρυμένων τύπων του «στα τρία» ή του αντίστροφου του «στα τρία» ή ετερομορφιών τους ή μεταπλάσεών τους με τύπους του «στα τρία» ή του αντίστροφου του «στα τρία» ή ετερομορφιών τους ή μεταπλάσεών τους,

με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης, της συμμετρίας και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων ή κινητικών στοιχείων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

Όσον αφορά την επανάληψη του δομικού σχήματος «στα δύο» και τύπου «στα δύο», εμφανίζεται το ίδιο φαινόμενο. Με άλλα λόγια, αυτούσιες χορευτικές φόρμες του «στα δύο», συνδυαζόμενες μεταξύ τους ή με ετερόμορφες, διαφοροποιημένες ως προς τη χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, τις αρχές της επανάληψης, της αντίθεσης και της συμμετρίας, δίνουν νέες μεγαλύτερες χορευτικές φράσεις, με νέο νόημα και κινητικό περιεχόμενο, αποδεκτές και κατανοητές από το «περιβάλλον» (Πίνακες 5.25 – 5.28).

Πίνακας 5.25: Διπλή επανάληψη του τύπου «στα δύο»

Τετράμετρες χορευτικές φόρμες του τύπου «στα δύο»		
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
Χορ. φράση	1 ^ο , 2 ^ο κινητικό μοτίβο	3 ^ο , 4 ^ο κινητικό μοτίβο
F	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$
	$[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$	$[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$
	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$

Στον πίνακα 5.25 αποτυπώνονται οι συνδυαστικές δυνατότητες της διπλής επανάληψης του τύπου «στα δύο», με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης, της συμμετρίας και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

Πίνακας 5.26: Διπλή επανάληψη του τύπου «στα δύο»
Μίξη ετερομορφιών των τύπων του «στα δύο»

Τετράμετρες χορευτικές φόρμες του τύπου «στα δύο»		
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
Χορ. φράση	1 ^ο , 2 ^ο κινητικό μοτίβο	3 ^ο , 4 ^ο κινητικό μοτίβο
F	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\alpha\delta)\}]$	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$
	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\alpha\delta)\}]$	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\alpha\delta)\}]$
	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$
	$[\{\delta+(\delta)\alpha\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$
	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha\}+\{\alpha+(\alpha\delta)\}]$
	$[\{\delta+(\delta)\alpha\}+\{\alpha+(\alpha\delta)\}]$	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$
	$[\{\delta+(\delta)\alpha\}+\{\alpha+(\alpha\delta)\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha\}+\{\alpha+(\alpha\delta)\}]$
F	$[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{\alpha+(\alpha\delta)\}]$	$[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$
	$[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{\alpha+(\alpha\delta)\}]$	$[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{\alpha+(\alpha\delta)\}]$
	$[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$
	$[\{\delta+(\delta)\alpha\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$	$[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$
	$[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha\}+\{\alpha+(\alpha\delta)\}]$
	$[\{\delta+(\delta)\alpha\}+\{\alpha+(\alpha\delta)\}]$	$[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$
F	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha\delta)\}]$

	$[(\delta+\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$
	$[(\delta+\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$
	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$
	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+(\alpha+\delta+\alpha)]$

Στον πίνακα 5.26 αποτυπώνονται οι συνδυαστικές δυνατότητες της διπλής επανάληψης του τύπου «στα δύο» και ειδικότερα ετερομορφιών του τύπου «στα δύο» (όπου συνήθως ένα κινητικό μοτίβο διπλής εναλλαγής αντικαθίσταται με κινητικό μοτίβο καταληκτικού του χορού «στα τρία» ή με οποιαδήποτε ετερομορφία όπως αναφέρθηκε στον τύπου του «στα δύο») ή χρονικών μεταπλάσεων του, με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης, της συμμετρίας και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

Πίνακας 5.27: Τριπλή επανάληψη του τύπου «στα δύο»

Εξάμετρες χορευτικές φόρμες του τύπου «στα δύο»			
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου			
Χορ. φράση	1 ^ο , 2 ^ο κινητικό μοτίβο	3 ^ο , 4 ^ο κινητικό μοτίβο	5 ^ο , 6 ^ο κινητικό μοτίβο
F	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$
	$[\{\delta-\alpha\}+\delta+\{\alpha-\delta\}+\alpha]$	$[\{\delta-\alpha\}+\delta+\{\alpha-\delta\}+\alpha]$	$[\{\delta-\alpha\}+\delta+\{\alpha-\delta\}+\alpha]$
	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$

Στον πίνακα 5.27 αποτυπώνονται οι συνδυαστικές δυνατότητες της τριπλής επανάληψης του τύπου «στα δύο», με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης, της συμμετρίας και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

Πίνακας 5.28: Τριπλή επανάληψη του τύπου «στα δύο» - Μίξη ετερομορφιών του «στα δύο»

Εξάμετρες χορευτικές φόρμες του τύπου «στα δύο»			
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου			
Χορ. φράση	1 ^ο , 2 ^ο κινητικό μοτίβο	3 ^ο , 4 ^ο κινητικό μοτίβο	5 ^ο , 6 ^ο κινητικό μοτίβο
F	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$
	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$

	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$
	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$
	$[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$	$[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$	$[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$
	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$
	$[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$	$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$
	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$
	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$
	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$
	$[(\delta+\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+(\alpha+\delta+\alpha)]$
	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$

Στον πίνακα 5.28 αποτυπώνονται οι συνδυαστικές δυνατότητες της τριπλής επανάληψης των ετερομορφιών του τύπου «στα δύο», με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης, της συμμετρίας και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

Με τον ίδιο τρόπο που παρουσιάζεται στους πίνακες 5.26 έως 5.28, προκύπτουν συνδυαστικές δυνατότητες μίξης μεταξύ των αυτούσιων, των μεταπλασμένων χρονικά και των ετερόμορφων τύπων του «στα δύο», με πολλαπλή επανάληψή τους (τετραπλή, πενταπλή κ.λπ.), σε συνδυασμό πάντα με τη διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου και με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης, της συμμετρίας και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων ή κινητικών στοιχείων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

5.1.3.2. Συνδυασμοί από τη μίξη του «στα τρία» και «στα δύο» και των τύπων τους

Στην περίπτωση της μίξης των βασικών δομικών σχημάτων εμφανίζονται ποικίλες συνδυαστικές δυνατότητες ως εξής:

- Μίξη ενός τύπου «στα δύο» και ενός τύπου «στα τρία»
- Μίξη τύπων του «στα δύο» και των τύπων του «στα τρία»

Οι περιπτώσεις αυτές παρουσιάζονται στη συνέχεια αναλυτικά.

- Μίξη ενός τύπου «στα δύο» και ενός τύπου «στα τρία»: Αυτούσιες, ετερόμορφες, αντίστροφες, διευρυμένες χορευτικές φόρμες του τύπου «στα τρία», συνδυαζόμενες με αυτούσιες, ετερόμορφες και διαφοροποιημένες ως

προς τη χρήση του χώρου και του χρόνου, δίνουν νέες μεγαλύτερες χορευτικές φράσεις, με νέο νόημα και κινητικό περιεχόμενο, αποδεκτές και κατανοητές από το «περιβάλλον» (Πίνακες 5.29 – 5.32).

Πίνακας 5.29: Μίξη τύπου «στα δύο» και τύπου «στα τρία»

Πεντάμετρες χορευτικές φόρμες με μίξη των τύπων «στα δύο» και «στα τρία»		
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
Χορ. φράση	1 ^ο , 2 ^ο κινητικό μοτίβο (τύπου «στα δύο»)	3 ^ο , 4 ^ο , 5 ^ο κινητικό μοτίβο (τύπου «στα τρία»)
F	$\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}$	$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha\}+\{\alpha+(\alpha)\delta\}]$
	$\{\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}\}$	$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$
	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[(\delta+\alpha)+\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$
	$\{\{\delta+(\delta)\alpha\}+\{\alpha+(\alpha)\delta\}\}$	$[(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$

Στον πίνακα 5.29 αποτυπώνονται οι συνδυαστικές δυνατότητες μίξης του τύπου «στα δύο» και του τύπου «στα τρία» (αυτούσιων, μεταπλασμένων χρονικά ή ετερόμορφων), με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης, της συμμετρίας και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

Πίνακας 5.30: Μίξη τύπου «στα δύο» και διευρυμένου τύπου «στα τρία»

Εξάμετρες, επτάμετρες ή και μεγαλύτερες χορευτικές φόρμες με μίξη των τύπων «στα δύο» και διευρυμένων τύπων «στα τρία»						
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου						
Χορ. φράση	1 ^ο , 2 ^ο κινητικό μοτίβο (τύπου «στα δύο»)	3 ^ο κιν. μοτίβο	4 ^ο κιν. μοτίβο	5 ^ο κιν. μοτίβο	6 ^ο κιν. μοτίβο	7 ^ο κιν. μοτίβο
		(τύπου «στα τρία»)				
F	$\{\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}\}$	$[(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)+$	$\{\delta+(\delta)\alpha\}+$	$\{\alpha+(\alpha)\delta\}$	
	$\{\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}\}$	$[(\delta+\alpha)+$	$\{\delta+(\delta)\alpha\}+$	$\{\alpha+\delta\}+$	$\{\alpha+(\alpha)\delta\}$	
	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)+$	$\{\delta+(\delta)\alpha\}+$	$(\alpha+\delta)+$	$\{\alpha+(\alpha)\delta\}$
	$\{\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\alpha)\delta\}\}$	$[(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)+$	$\{\delta+(\delta)\alpha\}+$	$\{\alpha+(\alpha)\delta\}$
	$\{\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{\alpha+(\alpha)\delta\}\}$	$[(\delta+\alpha)+$	$\{\delta+(\delta)\alpha\}+$	$\{\alpha+(\alpha)\delta\}+$	$\{\delta+(\delta)\alpha\}+$	$\{\alpha+(\alpha)\delta\}$
	$[(\delta+\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta\}]$	$[(\delta+\alpha)+$	$\{\delta+(\delta)\alpha\}+$	$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$	$\{\alpha+(\alpha)\delta\}$
	$\{\{\delta+(\delta)\alpha\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}\}$	$[(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)+$	$\{\delta+(\alpha-\delta)\}+$	$\{\alpha+(\delta-\alpha)\}$	
	$\{\{\delta+(\delta)\alpha\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}\}$	$[(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)+$	$\{(\delta-\alpha)+\delta\}+$	$\{(\alpha-\delta)+\alpha\}$	
$\{\{\delta+(\delta)\alpha\}+(\alpha+\delta+\alpha)\}$	$[(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta+\alpha)$		

	$\{\delta+(\delta)\alpha,\}+\{\alpha+(\alpha)\delta,\}$			
--	---	--	--	--

Στον πίνακα 5.30 αποτυπώνονται οι συνδυαστικές δυνατότητες μίξης του τύπου «στα δύο» και του διευρυμένου τύπου «στα τρία» (αυτούσιων, μεταπλασμένων χρονικά ή ετερόμορφων), με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης, της συμμετρίας και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

Πίνακας 5.31: Μίξη τύπου «στα δύο» και αντίστροφου τύπου «στα τρία»

Πεντάμετρες χορευτικές φόρμες με μίξη των τύπων «στα δύο» και αντίστροφου τύπου «στα τρία»		
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
Χορ. φράση	1 ^ο , 2 ^ο κινητικό μοτίβο (τύπου «στα δύο»)	3 ^ο , 4 ^ο , 5 ^ο κινητικό μοτίβο (αντίστροφο του τύπου «στα τρία»)
F	$\{\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}\}$	$\{\{\delta+(\delta)\alpha,\}+(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta,\}\}$
	$\{\{\delta-\alpha\}+\delta\}+\{\{\alpha-\delta\}+\alpha\}$	$\{\{\delta+(\alpha-\delta)\}+(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}\}$
	$\{(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)\}$	$\{\{\delta-\alpha\}+\delta\}+(\alpha+\delta)+\{\{\alpha-\delta\}+\alpha\}$
	$\{\{\delta+(\delta)\alpha,\}+\{\alpha+(\alpha)\delta,\}\}$	$\{(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)\}$
	$\{(\delta+\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta,\}\}$	$\{\{\delta+(\delta)\alpha,\}+(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)\}$
	$\{\{\delta+(\delta)\alpha,\}+(\alpha+\delta+\alpha)\}$	$\{(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta,\}\}$

Στον πίνακα 5.31 αποτυπώνονται οι συνδυαστικές δυνατότητες μίξης του τύπου «στα δύο» και του αντίστροφου τύπου «στα τρία» (αυτούσιων, μεταπλασμένων χρονικά ή ετερόμορφων), με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης, της συμμετρίας και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

Πίνακας 5.32: Μίξη τύπου «στα δύο» και διευρυμένου αντίστροφου του τύπου «στα τρία»

Εξάμετρες, επτάμετρες ή και μεγαλύτερες χορευτικές φόρμες με μίξη των τύπων «στα δύο» και διευρυμένου αντίστροφου τύπου «στα τρία»					
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου					
Χορ. φράση	1 ^ο , 2 ^ο κινητικό μοτίβο (τύπου «στα δύο»)	3 ^ο κιν. μοτίβο	4 ^ο κιν. μοτίβο	5 ^ο κιν. μοτίβο	6 ^ο κιν. μοτίβο
		(διευρυμένο αντίστροφο του τύπου «στα τρία»)			
F	$\{\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}\}$	$\{\{\delta+(\delta)\alpha,\}+$	$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$	$\{\alpha+(\alpha)\delta,\}$
	$\{\{\delta-\alpha\}+\delta\}+\{\{\alpha-\delta\}+\alpha\}$	$\{(\delta+\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$	$\{\alpha+(\alpha)\delta,\}$
	$\{(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)\}$	$\{\{\delta+(\delta)\alpha,\}+$	$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta+\alpha)$

	$[(\delta+\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+$	$[\alpha+\{(\alpha)\delta,-\delta;\}]+$	$[\alpha+\{(\alpha)\delta,-\delta;\}]+$	$\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$
	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+(\alpha+\delta+\alpha)]$				
	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$				

Στον πίνακα 5.32 αποτυπώνονται ενδεικτικά, αντίστοιχα με τον τρόπο σύνθεσης του πίνακα 5.30, οι συνδυαστικές δυνατότητες μίξης του τύπου «στα δύο» και του διευρυμένου αντίστροφου τύπου «στα τρία» (αυτούσιων, μεταπλασμένων χρονικά ή ετερόμορφων), με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης, της συμμετρίας και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

➤ Μίξη τύπων «στα δύο» και των τύπων «στα τρία»:

Με τον ίδιο τρόπο που προκύπτει μία μεγαλύτερη σύνθεση από την επανάληψη των τύπων του «στα δύο» και των τύπων του «στα τρία», από τη μίξη του τύπου «στα τρία» με τον αντίστροφο τύπο του «στα τρία» (συμπεριλαμβανομένων αυτούσιων, ετερόμορφων, μεταπλασμένων και διευρυμένων τύπων τους), από τη μίξη του τύπου «στα δύο» με τον τύπο του «στα τρία» (συμπεριλαμβανομένων αυτούσιων, ετερόμορφων, μεταπλασμένων, διευρυμένων και αντίστροφων τύπων τους), προκύπτουν ακόμη μεγαλύτερες συνθέσεις -σε επίπεδο χορευτικής φράσης- που αποτελούνται από τρεις ή και περισσότερους τύπους του «στα δύο», του «στα τρία», του αντίστροφου του «στα τρία» και διευρύνσεών τους, σε συνάρτηση πάντα με τη χρήση του χώρου και του χρόνου, με τη δημιουργική σκέψη και τις αρχές της επανάληψης, της αντίθεσης και της συμμετρίας είτε στο σύνολο της τελικής σύνθεσης ή σε επιμέρους συνθέσεις και κινητικά μοτίβα. Από το εξεταζόμενο υλικό των χορών των περιοχών Κρήτης και Πόντου και των χορών τσάμικου και μπαϊντούσκας αλλά και από το σύνολο των χορών του παραρτήματος, προκύπτουν τέτοιες συνθέσεις (Πίνακες 5.33 – 5.37):

Πίνακας 5.33: Μίξη τύπου «στα δύο», τύπου «στα τρία» και διευρυμένου τύπου «στα τρία»

Δεκάμετρες χορευτικές φόρμες με μίξη του τύπου «στα δύο», τύπου «στα τρία» και διευρυμένου τύπου «στα τρία»		
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
τύπου «στα δύο»	τύπου «στα τρία»	διευρυμένο τύπου «στα τρία»
$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$	$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}+$ $+\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$

Στον πίνακα 5.33 αποτυπώνονται ενδεικτικά, οι συνδυαστικές δυνατότητες μίξης του τύπου «στα δύο», του τύπου «στα τρία» και του διευρυμένου τύπου «στα τρία» (αυτούσιων, μεταπλασμένων χρονικά ή ετερόμορφων), με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης, της συμμετρίας και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και

τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

Πίνακας 5.34: Μίξη τύπου «στα δύο», τύπου «στα τρία» και αντίστροφου τύπου «στα τρία»

Οκτάμετρες χορευτικές φόρμες με μίξη του τύπου «στα δύο», τύπου «στα τρία» και αντίστροφου τύπου «στα τρία»		
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
τύπου «στα δύο»	τύπου «στα τρία»	αντίστροφο τύπου «στα τρία»
$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha.\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha.\}+(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$
$[\{\delta+(\delta)\alpha.\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$	$[(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$
$[\{\delta+(\delta)\alpha.\}+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha.\}+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha.\}+(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$
$[(\delta+\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$	$[(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$

Πίνακας 5.35: Μίξη τύπου «στα τρία», αντίστροφου τύπου «στα τρία» και τύπου «στα δύο»

Οκτάμετρες χορευτικές φόρμες με μίξη του τύπου «στα τρία», του αντίστροφου τύπου «στα τρία» και του τύπου «στα δύο»		
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
τύπου «στα τρία»	αντίστροφο τύπου «στα τρία»	τύπου «στα δύο»
$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha.\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha.\}+(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$
$[(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha.\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$
$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha.\}+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha.\}+(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha.\}+(\alpha+\delta+\alpha)]$
$[(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$

Στους πίνακες 5.34 και 5.35 αποτυπώνονται ενδεικτικά, οι συνδυαστικές δυνατότητες μίξης του τύπου «στα δύο», του τύπου «στα τρία» και του αντίστροφου τύπου «στα τρία» (αυτούσιων, μεταπλασμένων χρονικά ή ετερόμορφων), με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης, της συμμετρίας και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

Πίνακας 5.36: Μίξη επανάληψης του τύπου «στα δύο» και του αντίστροφου τύπου «στα τρία»

Επτάμετρες χορευτικές φόρμες με μίξη επανάληψης του τύπου «στα δύο» και του αντίστροφου τύπου «στα τρία»		
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
τύπου «στα δύο»	τύπου «στα δύο»	αντίστροφο τύπου «στα τρία»
$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha.\}+(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$
$[\{\delta+(\delta)\alpha.\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$	$[\{\delta+(\delta)\alpha.\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$	

Στον πίνακα 5.36 αποτυπώνονται ενδεικτικά, οι συνδυαστικές δυνατότητες μίξης της επανάληψης του τύπου «στα δύο» και του αντίστροφου τύπου «στα τρία» (αυτούσιων, μεταπλασμένων χρονικά ή ετερόμορφων), με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης, της συμμετρίας και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

Πίνακας 5.37: Μίξη τύπου «στα δύο», τύπου «στα τρία», διευρυμένου αντίστροφου τύπου του «στα τρία» και αντίστροφου τύπου του «στα τρία»

Δωδεκάμετρες χορευτικές φόρμες με μίξη τύπου «στα δύο», τύπου «στα τρία», διευρυμένου αντίστροφου τύπου του «στα τρία» και αντίστροφου τύπου του «στα τρία»			
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου			
τύπου «στα δύο»	τύπου «στα τρία»	διευρυμένο αντίστροφο τύπου «στα τρία»	αντίστροφο τύπου «στα τρία»
$\{ \delta + (\delta) \alpha ; \} + \{ \alpha + (\alpha) \delta ; \}$	$[(\delta + \alpha) + \{ \delta + (\delta) \alpha ; \} + \{ \alpha + (\alpha) \delta ; \}]$	$\{ \delta + (\delta) \alpha ; \} + (\alpha + \delta) + (\alpha + \delta) + \{ \alpha + (\alpha) \delta ; \}$	$\{ \delta + (\delta) \alpha ; \} + (\alpha + \delta) + \{ \alpha + (\alpha) \delta ; \}$

Στον πίνακα 5.37 αποτυπώνονται ενδεικτικά, οι συνδυαστικές δυνατότητες μίξης τύπου «στα δύο», τύπου «στα τρία», διευρυμένου αντίστροφου τύπου του «στα τρία» και αντίστροφου τύπου του «στα τρία» (αυτούσιων, μεταπλασμένων χρονικά ή ετερόμορφων), με διαφορετική χρήση του χώρου και του χρόνου, με βάση τη δημιουργική σκέψη, την αρχή της επανάληψης, της συμμετρίας και της αντίθεσης ως προς τη χρήση του χώρου και τη χρήση των επιμέρους κινητικών μοτίβων, δίνοντας μια μεγαλύτερη σύνθεση, απόλυτα κατανοητή και αποδεκτή στο «περιβάλλον» του δημιουργού/χορευτή.

Με τον ίδιο τρόπο σύνθεσης που αναφέρονται στους πίνακες 5.25 έως 5.37 μπορούν να συνδυαστούν αυτούσιοι, ετερόμορφοι, μεταπλασμένοι και διευρυμένοι τύποι του «στα δύο», του «στα τρία» και του αντίστροφου του «στα τρία», με διαφορετική σειρά κάθε φορά των τύπων, δίνοντας μεγαλύτερες συνθέσεις, νέες «καλές μορφές» που εμπεριέχουν το δικό τους ξεχωριστό νόημα και μήνυμα, σε συνδυασμό με την τοπική υφολογία, τη χρήση του χώρου και του χρόνου, τη δημιουργική σκέψη του δημιουργού/χορευτή και την αποδοχή της από το σύνολο της κάθε συμβιωτικής ομάδας, σε συνάρτηση με τις αρχές της επανάληψης, της αντίθεσης, και της συμμετρίας, τόσο σε επίπεδο τύπων όσο και σε επίπεδο κινητικών στοιχείων, κυττάρων και κινητικών μοτίβων.

5.1.2.3. Συνδυασμοί από τη μίξη μερών του «στα τρία» και του «στα δύο» ή μερών των τύπων τους

Από την ανάλυση των εξεταζόμενων χορών και από την παρατήρηση επίσης των χορών του παραρτήματος, διαπιστώθηκε ότι ένας μεγάλος αριθμός χορευτικών φορμών δεν στοιχειοθετεί τις απαραίτητες προϋποθέσεις για να ενταχθεί σε κάποια από τις ταξινομικές κατηγορίες των τύπων του «στα τρία» και του «στα δύο». Στην περίπτωση αυτή, διαπιστώνεται ότι η σύνθεσή τους προκύπτει από την επανάληψη

μέρους του «στα τρία» ή τύπου «στα τρία» ή από τη μίξη μερών του «στα τρία» και του «στα δύο» ή των τύπων τους (Πίνακες 5.38 – 5.49) ως εξής:

- Επανάληψη της εναλλαγής των δεικτών στήριξης
- Επανάληψη των καταλήξεων του «στα τρία»
- Μίξη μερών του «στα τρία» και του «στα δύο»

Οι παραπάνω τρεις υποκατηγορίες παρουσιάζονται αναλυτικότερα στη συνέχεια.

- Επανάληψη της εναλλαγής των δεικτών στήριξης (Πίνακες 5.38 – 5.41):

Πίνακας 5.38: Επανάληψη της εναλλαγής $(\delta+\alpha)$ ή $(\alpha+\delta)$
σε επίπεδο κινητικού μοτίβου που ταυτίζεται με τη χορευτική φράση

Ταύτιση κινητικού μοτίβου και χορευτικής φράσης	
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	
Επανάληψη της εναλλαγής $(\delta+\alpha)$	Επανάληψη της εναλλαγής $(\alpha+\delta)$
$[(\delta+\alpha)]$	$[(\alpha+\delta)]$

Στον πίνακα 5.38 αποτυπώνεται η σύνθεση ενός κινητικού μοτίβου που αποτελείται από μία εναλλαγή των δεικτών στήριξης $(\delta+\alpha)$ ή $(\alpha+\delta)$ και ταυτίζεται με τη χορευτική φράση, σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου. Η επανάληψή του και μόνο δίνει τη χορογραφική σύνθεση, όπως ορίζεται από το δημιουργό/χορευτή και γίνεται αποδεκτή και κατανοητή από το «περιβάλλον» του. Η ολοκληρωμένη χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού προκύπτει σε συνάρτηση με την επανάληψή σε επίπεδο κινητικού μοτίβου/χορευτικής φράσης και τη δυαδική αντίθεση σε επίπεδο κινητικών στοιχείων.

Πίνακας 5.39: Μίξη κυττάρων της εναλλαγής $(\delta+\alpha)$ ή $(\alpha+\delta)$
σε επίπεδο κινητικού μοτίβου που ταυτίζεται με τη χορευτική φράση

Ταύτιση κινητικού μοτίβου και χορευτικής φράσης	
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	
Επανάληψη της εναλλαγής $(\delta+\alpha)$	Επανάληψη της εναλλαγής $(\alpha+\delta)$
$[(\delta-\alpha)+(\delta-\alpha)]$	$[(\alpha-\delta)+(\alpha-\delta)]$

Στον πίνακα 5.39 αποτυπώνεται η σύνθεση ενός κινητικού μοτίβου που προκύπτει από τη μίξη κυττάρων εναλλαγής των δεικτών στήριξης $(\delta+\alpha)$ ή $(\alpha+\delta)$ και ταυτίζεται με τη χορευτική φράση, σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου. Η επανάληψή του και μόνο δίνει τη χορογραφική σύνθεση, όπως ορίζεται από το δημιουργό/χορευτή και γίνεται αποδεκτή και κατανοητή από το «περιβάλλον» του. Η ολοκληρωμένη χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού προκύπτει σε συνάρτηση με την επανάληψη σε επίπεδο κυττάρων και σε

επίπεδο κινητικού μοτίβου/χορευτικής φράσης και τη δυαδική αντίθεση σε επίπεδο κινητικών στοιχείων.

Πίνακας 5.40: Μίξη κινητικών μοτίβων της εναλλαγής $(\delta+\alpha)$ ή $(\alpha+\delta)$ σε επίπεδο χορευτικής φράσης

Τρίμετρη χορευτική φράση από την επανάληψη της εναλλαγής $(\delta+\alpha)$ ή $(\alpha+\delta)$					
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου					
Επανάληψη της εναλλαγής $(\delta+\alpha)$			Επανάληψη της εναλλαγής $(\alpha+\delta)$		
$[(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)]$	$[(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)]$

Στον πίνακα 5.40 αποτυπώνεται η σύνθεση μιας χορευτικής φράσης που προκύπτει από την τριπλή επανάληψη κινητικών μοτίβων εναλλαγής των δεικτών στήριξης $(\delta+\alpha)$ ή $(\alpha+\delta)$, σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου. Η επανάληψή της και μόνο δίνει τη χορογραφική σύνθεση όπως ορίζεται από το δημιουργό/χορευτή και γίνεται αποδεκτή και κατανοητή από το «περιβάλλον» του. Η ολοκληρωμένη χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού προκύπτει σε συνάρτηση με την επανάληψη σε επίπεδο κινητικού μοτίβου και σε επίπεδο χορευτικής φράσης και τη δυαδική αντίθεση σε επίπεδο κινητικών στοιχείων.

Πίνακας 5.41: Μίξη κινητικών μοτίβων της εναλλαγής $(\delta+\alpha)$ ή $(\alpha+\delta)$ σε επίπεδο χορευτικής φράσης

Τετράμετρη χορευτική φράση από την επανάληψη της εναλλαγής $(\delta+\alpha)$ ή $(\alpha+\delta)$							
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου							
Επανάληψη της εναλλαγής $(\delta+\alpha)$				Επανάληψη της εναλλαγής $(\alpha+\delta)$			
$[(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)]$	$[(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)]$

Στον πίνακα 5.41 αποτυπώνεται η σύνθεση μιας χορευτικής φράσης που προκύπτει από την τετραπλή επανάληψη κινητικών μοτίβων εναλλαγής των δεικτών στήριξης $(\delta+\alpha)$ ή $(\alpha+\delta)$, σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου. Η επανάληψή της και μόνο δίνει τη χορευτική σύνθεση, όπως ορίζεται από το δημιουργό/χορευτή και γίνεται αποδεκτή και κατανοητή από το «περιβάλλον» του. Η ολοκληρωμένη χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού προκύπτει σε συνάρτηση με την επανάληψη σε επίπεδο κινητικού μοτίβου και σε επίπεδο χορευτικής φράσης και τη δυαδική αντίθεση σε επίπεδο κινητικών στοιχείων.

Με τον ίδιο τρόπο μπορούν να προκύψουν, είτε σε επίπεδο σύνθεσης κυττάρων εναλλαγής των δεικτών στήριξης σε επίπεδο κινητικού μοτίβου (που μπορεί να ταυτίζεται με τη χορευτική φράση) είτε σε επίπεδο σύνθεσης κινητικών μοτίβων σε επίπεδο χορευτικής φράσης, μεγαλύτερες συνθέσεις που αποτελούνται από αυτούσιες εναλλαγές των δεικτών στήριξης, μεταπλασμένες χρονικά ή ετερομορφίες τους (όπως έχουν αναφερθεί στους πίνακες 5.2 και 5.3).

- Επανάληψη των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» (Πίνακες 5.42 – 5.44):

Πίνακας 5.42: Μίξη κυττάρων καταληκτικών μοτίβων του χορού «στα τρία» $\{\delta+(\delta)\alpha;\}$ και $\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$ σε επίπεδο κινητικού μοτίβου που ταυτίζεται με τη χορευτική φράση

Ταύτιση κινητικού μοτίβου και χορευτικής φράσης	
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	
Καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία»	Καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία»
$\{\{\delta-(\delta)\alpha;\} + \{\alpha-(\alpha)\delta;\}\}$	$\{\{\alpha-(\alpha)\delta;\} + \{\delta-(\delta)\alpha;\}\}$

Στον πίνακα 5.42 αποτυπώνεται η σύνθεση ενός κινητικού μοτίβου που προκύπτει από τη μίξη αντιθετικών κυττάρων καταληκτικών του τύπου «στα τρία» $\{\delta-(\delta)\alpha;\}$ vs $\{\alpha-(\alpha)\delta;\}$ και ταυτίζεται με τη χορευτική φράση, σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου. Η επανάληψή του και μόνο δίνει τη χορευτική σύνθεση, όπως ορίζεται από το δημιουργό/χορευτή και γίνεται αποδεκτή και κατανοητή από το «περιβάλλον» του. Η ολοκληρωμένη χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού προκύπτει σε συνάρτηση με την επανάληψη σε επίπεδο κινητικού μοτίβου/χορευτικής φράσης και την αντίθεση σε επίπεδο κυττάρων ή οποία μπορεί να είναι και συμμετρική ανάλογα με τη χρήση του χώρου (προωθητική / στατική).

Πίνακας 5.43: Μίξη κινητικών μοτίβων καταληκτικών του χορού «στα τρία» $\{\delta+(\delta)\alpha;\}$ και $\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$ σε επίπεδο χορευτικής φράσης

Δίμετρη χορευτική φράση από τη μίξη αντιθετικών καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία»	
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	
Καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία»	Καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία»
$\{\{\delta+(\delta)\alpha;\} + \{\alpha+(\alpha)\delta;\}\}$	$\{\{\alpha+(\alpha)\delta;\} + \{\delta+(\delta)\alpha;\}\}$

Στον πίνακα 5.43 αποτυπώνεται η σύνθεση μιας χορευτικής φράσης που προκύπτει από τη μίξη δύο αντιθετικών κινητικών μοτίβων καταληκτικών του τύπου «στα τρία» $\{\delta+(\delta)\alpha;\}$ vs $\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$, σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου. Η επανάληψή της και μόνο δίνει μέρος της χορευτικής σύνθεσης ή τη χορευτική σύνθεση, όπως ορίζεται από το δημιουργό/χορευτή και γίνεται αποδεκτή και κατανοητή από το «περιβάλλον» του. Η ολοκληρωμένη χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού προκύπτει σε συνάρτηση με την επανάληψη σε επίπεδο κινητικού μοτίβου/χορευτικής φράσης και την αντίθεση σε επίπεδο κυττάρων ή οποία μπορεί να είναι και συμμετρική ανάλογα με τη χρήση του χώρου (προωθητική / στατική).

Πίνακας 5.44: Μίξη καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» $\{\delta+(\delta)\alpha;\}$ και $\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$ σε επίπεδο χορευτικής φράσης

Τετράμετρη χορευτική φράση από τη μίξη αντιθετικών καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία»			
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου			
Καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία»			
$\{\delta+(\delta)\alpha;\}+$	$\{\alpha+(\alpha)\delta;\}+$	$\{\delta+(\delta)\alpha;\}+$	$\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$
$\{\alpha+(\alpha)\delta;\}+$	$\{\delta+(\delta)\alpha;\}+$	$\{\alpha+(\alpha)\delta;\}+$	$\{\delta+(\delta)\alpha;\}$

Στον πίνακα 5.44 αποτυπώνεται η σύνθεση μιας χορευτικής φράσης που προκύπτει από τη μίξη τεσσάρων αντιθετικών κινητικών μοτίβων καταληκτικών του τύπου «στα τρία» $\{\delta+(\delta)\alpha;\}$ vs $\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$, σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου. Η επανάληψή της και μόνο δίνει μέρος της χορευτικής σύνθεσης ή τη χορευτική σύνθεση, όπως ορίζεται από το δημιουργό/χορευτή και γίνεται αποδεκτή και κατανοητή από το «περιβάλλον» του. Η ολοκληρωμένη χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού προκύπτει σε συνάρτηση με την επανάληψη σε επίπεδο κινητικού μοτίβου/χορευτικής φράσης και την αντίθεση σε επίπεδο κυττάρων ή οποία μπορεί να είναι και συμμετρική ανάλογα με τη χρήση του χώρου (προωθητική / στατική).

➤ Μίξη μερών των χορών «στα τρία» και «στα δύο» (Πίνακες 5.45 – 5.49).

Πίνακας 5.45: Μίξη υποκινητότυπου εναλλαγής των δεικτών στήριξης $(\delta+\alpha)$ ή $(\alpha+\delta)$ και υποκινητότυπου καταληκτικών κινητικών του χορού «στα τρία» $\{\delta+(\delta)\alpha;\}$ ή $\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$, σε επίπεδο κινητικού μοτίβου που με την αντιθετική του επανάληψη δίνει μια χορευτική φράση.

Δίμετρη χορευτική φράση	
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	
1 ^ο κινητικό μοτίβο	2 ^ο κινητικό μοτίβο
$\{(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}\}$	$\{(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}\}$

Στον πίνακα 5.45 αποτυπώνεται η σύνθεση μιας χορευτικής φράσης που προκύπτει από τη μίξη δύο αντιθετικών και συμμετρικών κινητικών μοτίβων που το καθένα προκύπτει από τη μίξη ενός υποκινητότυπου εναλλαγής των δεικτών στήριξης και ενός υποκινητότυπου καταληκτικού του «στα τρία», δηλαδή $\{(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}\}$ vs $\{(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}\}$, σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου. Η επανάληψή της και μόνο δίνει τη χορογραφική σύνθεση, όπως ορίζεται από τον δημιουργό/χορευτή και γίνεται αποδεκτή και κατανοητή από το «περιβάλλον» του. Η ολοκληρωμένη χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού προκύπτει σε συνάρτηση με την επανάληψη σε επίπεδο χορευτικής φράσης και την αντίθεση σε επίπεδο κινητικών μοτίβων ή οποία μπορεί να είναι και συμμετρική ανάλογα με τη χρήση του χώρου (προωθητική / στατική).

Πίνακας 5.46: Μίξη υποκινητότυπου διπλής εναλλαγής $\{(\delta-\alpha)+\delta\}$ ή $\{(\alpha-\delta)+\alpha\}$ και υποκινητότυπου εναλλαγής $(\alpha+\delta)$ ή $(\delta+\alpha)$ των δεικτών στήριξης, σε επίπεδο κινητικού μοτίβου που με την αντιθετική του επανάληψη δίνει μια χορευτική φράση

Δίμετρη χορευτική φράση	
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	
1 ^ο κινητικό μοτίβο	2 ^ο κινητικό μοτίβο
$\{[(\delta-\alpha)+\delta]+(\alpha+\delta)\}$	$\{[(\alpha-\delta)+\alpha]+(\delta+\alpha)\}$

Στον πίνακα 5.46 αποτυπώνεται η σύνθεση μιας χορευτικής φράσης που προκύπτει από τη μίξη δύο αντιθετικών και συμμετρικών κινητικών μοτίβων που το καθένα προκύπτει από τη μίξη ενός υποκινητότυπου διπλής εναλλαγής και ενός υποκινητότυπου εναλλαγής των δεικτών στήριξης, δηλαδή $\{[(\delta-\alpha)+\delta]+(\alpha+\delta)\}$ vs $\{[(\alpha-\delta)+\alpha]+(\delta+\alpha)\}$, σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου. Η επανάληψή της και μόνο δίνει τη χορευτική σύνθεση, όπως ορίζεται από το δημιουργό/χορευτή και γίνεται αποδεκτή και κατανοητή από το «περιβάλλον» του. Η ολοκληρωμένη χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού προκύπτει σε συνάρτηση με την επανάληψη σε επίπεδο χορευτικής φράσης, την αντίθεση και τη συμμετρία σε επίπεδο κινητικών μοτίβων.

Πίνακας 5.47: Μίξη δύο αντιθετικών υποκινητότυπων διπλής εναλλαγής των δεικτών στήριξης $(\delta+\alpha+\delta)$ και $(\alpha+\delta+\alpha)$, σε επίπεδο κινητικού μοτίβου που ταυτίζεται με τη χορευτική φράση

Ταύτιση κινητικού μοτίβου με χορευτική φράση	
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	
κινητικό μοτίβο/χορευτική φράση	κινητικό μοτίβο/χορευτική φράση
$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha-\delta-\alpha)]$	$[(\alpha-\delta-\alpha)+(\delta+\alpha+\delta)]$

Στον πίνακα 5.47 αποτυπώνεται η σύνθεση ενός κινητικού μοτίβου που ταυτίζεται με μια χορευτική φράση που προκύπτει από τη μίξη δύο αντιθετικών υποκινητότυπων διπλής εναλλαγής, δηλαδή $[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha-\delta-\alpha)]$ ή $[(\alpha-\delta-\alpha)+(\delta+\alpha+\delta)]$, σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου. Η επανάληψή της και μόνο δίνει τη χορευτική σύνθεση, όπως ορίζεται από το δημιουργό/χορευτή και γίνεται αποδεκτή και κατανοητή από το «περιβάλλον» του. Η τελική χορευτική σύνθεση προκύπτει σε συνάρτηση με την επανάληψη σε επίπεδο κινητικού μοτίβου/χορευτικής φράσης και την αντίθεση σε επίπεδο υποκινητότυπων. Εδώ παρατηρούμε ότι, ισχύει η τεχνοτροπία σύνθεσης του τύπου «στα δύο» αλλά σε επίπεδο σύνθεσης κυττάρων ή υποκινητότυπων. Σε καμία περίπτωση φυσικά η τελική αυτή σύνθεση δεν είναι χορός τύπου «στα δύο» γιατί δεν έχουμε δύο κινητορυθμικά μοτίβα που απαιτούνται για τον ορισμό του.

Πίνακας 5.48: Μίξη κυττάρων εναλλαγής και διπλής εναλλαγής των δεικτών στήριξης $(\delta+\alpha)$ ή $(\alpha+\delta)$ και $(\delta+\alpha+\delta)$ ή $(\alpha+\delta+\alpha)$ με κύτταρα καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» $\{\delta+(\delta)\alpha,\}$ ή $\{\alpha+(\alpha)\delta,\}$, σε επίπεδο κινητικού μοτίβου που ταυτίζεται με τη χορευτική φράση

Ταύτιση κινητικού μοτίβου με χορευτική φράση			
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου			
κινητικό μοτίβο/χορευτική φράση			
[[$(\alpha-\delta-\alpha)+(\delta-\alpha)+(\delta-\alpha)+\{\delta-(\delta)\alpha,\}$]]			
[[$\{\delta-(\delta)\alpha,\}+(\alpha-\delta-\alpha)+(\delta-\alpha)+(\delta-\alpha)$]]			
[[$\{\alpha-((\alpha)\delta,-\delta)+\{\alpha-(\alpha)\delta,\}+(\delta-\alpha)+\{\delta-(\delta)\alpha,\}$]]			
[[$(\alpha+\delta)+\{\alpha-(\alpha)\delta,\}+(\delta-\alpha)+\{\delta-(\delta)\alpha,\}$]]			
[[$(\alpha-\delta-\alpha)+\{\delta-(\alpha)-\delta\}+(\alpha-\delta)+(\alpha-\delta)$]]			

Στον πίνακα 5.48 αποτυπώνεται η σύνθεση ενός κινητικού μοτίβου που ταυτίζεται με μια χορευτική φράση που προκύπτει από τη μίξη κυττάρων εναλλαγής ή διπλής εναλλαγής των δεικτών στήριξης, δηλαδή $(\delta-\alpha)$ ή $(\alpha-\delta)$ και $(\delta-\alpha-\delta)$ ή $(\alpha-\delta-\alpha)$ και κυττάρων καταληκτικών του «στα τρία» ή ετερομορφιών τους, σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου. Η επανάληψή της και μόνο δίνει τη χορευτική σύνθεση, όπως ορίζεται από το δημιουργό/χορευτή και γίνεται αποδεκτή και κατανοητή από το «περιβάλλον» του. Η ολοκληρωμένη χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού προκύπτει σε συνάρτηση με την επανάληψη σε επίπεδο κινητικού μοτίβου/χορευτικής φράσης και την αντίθεση σε επίπεδο κινητικών στοιχείων ή υποκινητότυπων. Εδώ παρατηρούμε ότι ισχύει η τεχνοτροπία σύνθεσης του τύπου «στα τρία» ή του αντίστροφου του τύπου «στα τρία» (συμπεριλαμβανομένων των διευρύνσεων, των μεταπλάσεων και των ετερομορφιών τους) αλλά σε επίπεδο σύνθεσης κυττάρων ή υποκινητότυπων. Σε καμία περίπτωση φυσικά η τελική αυτή σύνθεση δεν είναι χορός τύπου «στα τρία» γιατί δεν έχουμε τρία κινητορυθμικά μοτίβα που απαιτούνται για τον ορισμό του.

Πίνακας 5.49: Μίξη κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο $\{(\alpha)\delta,+ \delta\}$ ή $\{(\delta)\alpha,+ \alpha\}$ και κινητικών μοτίβων εναλλαγής των δεικτών στήριξης $(\delta+\alpha)$ ή $(\alpha+\delta)$, σε επίπεδο μέρους της χορευτικής φράσης ή και χορευτικής φράσης

Σε επίπεδο μέρους της χορευτικής φράσης ή της χορευτικής φράσης			
Συνδυαστικές δυνατότητες σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου			
Τρίμετρη χορευτική φράση			
$\{(\alpha)\delta,+ \delta\}+$	$\{(\delta)\alpha,+ \alpha\}+$	$(\delta+\alpha)$	
Τετράμετρη χορευτική φράση			
$\{(\alpha)\delta,+ \delta\}+$	$(\alpha+\delta)+$	$\{(\delta)\alpha,+ \alpha\}+$	$(\delta+\alpha)$
Οκτάμετρη χορευτική φράση			

$[(\alpha)\delta;+\delta]+$	$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$\{(\alpha)\delta;+\delta\}+$	$(\alpha+\delta)+$
$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$\{(\alpha)\delta;+\delta\}+$	$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$(\delta+\alpha)$
Οκτάμετρα χορευτική φράση			
$[(\alpha)\delta;+\delta]+$	$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$
$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)$
Οκτάμετρα χορευτική φράση			
$[(\alpha)\delta;+\delta]+$	$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$
$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$\{(\alpha)\delta;+\delta\}+$	$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$(\delta+\alpha)$
Οκτάμετρα χορευτική φράση			
$[(\alpha)\delta;+\delta]+$	$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$\{(\alpha)\delta;+\delta\}+$	$(\alpha+\delta)+$
$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)$
Δεκάμετρα χορευτική φράση			
$[(\alpha)\delta;+\delta]+$	$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$\{(\alpha)\delta;+\delta\}+$	$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$
$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$	
$\{(\alpha)\delta;+\delta\}+$	$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$(\delta+\alpha)$	
Εντεκάμετρα χορευτική φράση			
$[(\alpha)\delta;+\delta]+$	$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$\{(\alpha)\delta;+\delta\}+$	$(\alpha+\delta)+$
$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$\{(\alpha)\delta;+\delta\}+$	$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$(\delta+\alpha)+$
$\{(\alpha)\delta;+\delta\}+$	$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$(\delta+\alpha)$	
Εντεκάμετρα χορευτική φράση			
$[(\alpha)\delta;+\delta]+$	$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$\{(\alpha)\delta;+\delta\}+$	
$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$	
$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$\{(\alpha)\delta;+\delta\}+$	$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	
$(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)$		
Δωδεκάμετρα χορευτική φράση			
$[(\alpha)\delta;+\delta]+$	$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$\{(\alpha)\delta;+\delta\}+$	$(\alpha+\delta)+$
$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)+$
$\{(\alpha)\delta;+\delta\}+$	$(\alpha+\delta)+$	$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$(\delta+\alpha)$
Δεκαπεντάμετρα χορευτική φράση			
$[(\alpha)\delta;+\delta]+$	$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+$	$\{(\alpha)\delta;+\delta\}+$	
$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$	$(\alpha+\delta)+$	

$\{(\delta)\alpha,+ \alpha\}+$	$\{(\alpha)\delta,+ \delta\}+$	$\{(\delta)\alpha,+ \alpha\}+$	
$(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)+$	$(\delta+\alpha)+$	
$\{(\alpha)\delta,+ \delta\}+$	$\{(\delta)\alpha,+ \alpha\}+$	$(\delta+\alpha)]$	

Στον πίνακα 5.49 αποτυπώνονται ενδεικτικά οι τρόποι σύνθεσης κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στο δεύτερο χρόνο $\{(\alpha)\delta,+ \delta\}$ ή $\{(\delta)\alpha,+ \alpha\}$ και κινητικών μοτίβων εναλλαγής των δεικτών στήριξης $(\delta+\alpha)$ ή $(\alpha+\delta)$, σε επίπεδο μέρους της χορευτικής φράσης ή και χορευτικής φράσης, σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου. Η ποικιλομορφία της τελικής σύνθεσης εξαρτάται από τον αριθμό των επαναλήψεων του κάθε είδους κινητικού μοτίβου, τον τρόπο σύνθεσης των δύο διαφορετικών ειδών κινητικών μοτίβων, τη δημιουργική σκέψη του δημιουργού/χορευτή, την αποδοχή και κατανόηση από το «περιβάλλον» του και την τοπική υφολογία. Η ολοκληρωμένη χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού προκύπτει σε συνάρτηση με την επανάληψη σε επίπεδο κινητικών μοτίβων και χορευτικής φράσης, την αντίθεση σε επίπεδο κινητικών στοιχείων, κυττάρων και επιμέρους συνδυασμών της χορευτικής φράσης και τη συμμετρία που παρατηρείται σε επίπεδο κινητικών μοτίβων και επιμέρους συνδυασμών της χορευτικής φράσης.

Με τον ίδιο τρόπο που αναφέρεται στον πίνακα 5.49 προκύπτουν μεγαλύτερες συνθέσεις σε επίπεδο χορευτικής φράσης. Το μέγεθός τους εξαρτάται, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, από τον αριθμό των επαναλήψεων του κάθε είδους κινητικού μοτίβου, τον τρόπο σύνθεσης των δύο διαφορετικών ειδών κινητικών μοτίβων, τη δημιουργική σκέψη του δημιουργού/χορευτή, την αποδοχή και κατανόηση από το «περιβάλλον» του και την τοπική υφολογία.

5.2. Τεχνοτροπία του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Βασικές δομές επιφάνειας ή θεμελιώδεις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής

Με βάση τα παραπάνω προκύπτει και ο τρόπος με τον οποίο εφαρμόζονται οι οργανωτικές αρχές δόμησης (τεχνοτροπία δόμησης) στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, οι οποίες αφορούν στις *οργανωτικές αρχές* ή *ιδιότητες της μορφής* ή *βασικές δομές επιφάνειας*. Οι *βασικές δομές επιφάνειας* αποτελούν τα πρωταρχικά λειτουργικά στοιχεία του ελληνικού παραδοσιακού χορού στις οποίες στηρίζεται η μορφική/εκφραστική του δραστηριότητα. Συνιστούν απλές αλλά εξαιρετικά παραστατικές δομές που έχουν στόχο την επικέντρωση της προσοχής και τη συμμετοχή του ακροατηρίου. Θεωρούνται φαινόμενα πρωτογενή που σχετίζονται με τις βασικές ανθρώπινες νοητικές/αντιληπτικές και ψυχολογικές διεργασίες και αποτελούν πρωταρχικά λειτουργικά στοιχεία που συναντώνται σε όλο το εύρος της μουσικοχορευτικής και ποιητικής ελληνικής παράδοσης (πρβλ. Καψωμένος, 1990; Σηφάκης, 1988). Ειδικότερα, στον ελληνικό παραδοσιακό χορό εμφανίζονται με μεγάλη συχνότητα και χρησιμοποιούνται από τον παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή ψυχολογικά και αισθητικά τόσο στο πλαίσιο του μικρότερου δομικού επιπέδου (κινητικό στοιχείο, κύτταρο), όσο και στο μεγαλύτερο δομικό

επίπεδο που είναι η χορευτική φράση και το χορευτικό μέρος. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, πρόκειται για την τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού που κυρίως αφορά στα στερεότυπα εκφραστικά σχήματα που συναντώνται καθόλη την έκτασή του και καθορίζουν -με τον ιδιαίτερα ενεργητικό τους ρόλο- τόσο τη διαδικασία δημιουργίας του όσο και καθαυτό το μορφικό αποτέλεσμα (ψυχολογικό και αισθητικό) της δημιουργίας του.

Οι οπτικές συνθήκες, αναμφίβολα, επηρεάζουν την ψυχολογική εντύπωση του χορού. Καθώς ο ελληνικός παραδοσιακός χορός συνιστά μια μοναδική εμπειρία στο πεδίο των οπτικών τεχνών, ουσιαστικό εργαλείο στη μελέτη του μπορεί να αποτελέσει η μορφολογική ψυχολογία (gestalt psychology). Οι θεμελιώδεις αρχές της gestalt βοηθούν στην ερμηνεία του τρόπου συγκρότησης των χορευτικών μορφών και κατ'επέκταση του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Ειδικότερα, βοηθούν στην κατανόηση της τεχνοτροπίας δόμησης του καθώς και στη διαδικασία της δημιουργίας του κάτω από ένα διαφορετικό πρίσμα, αυτό της αισθητηριακής αντίληψης. Αυτό συμβαίνει γιατί οι βασικές δομές επιφάνειας που συναντώνται καθόλη την έκταση του ελληνικού παραδοσιακού χορού ανταποκρίνονται -με βάση τις ανθρώπινες νοητικές και ψυχολογικές διεργασίες του δημιουργού/χορευτή και του κοινού- στην αντιληπτική διαδικασία (οπτική αντίληψη) σύμφωνα με τη θεωρία της gestalt.

Η θεωρία της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt psychology) βασίζεται στην αντιληπτική διαδικασία της όρασης. Η λειτουργία της όρασης δεν αφορά μόνο στην οπτική αποτύπωση των εικόνων αλλά και με την επεξεργασία τους από τον ανθρώπινο εγκέφαλο, αυτό δηλαδή που ονομάζουμε αντίληψη⁹. Χάρη στις εργασίες των οπαδών της μορφολογικής ψυχολογίας ξέρουμε σήμερα ότι, η αντίληψη εν γένει, ως ψυχικό γεγονός, δεν αποτελεί απλή συσσώρευση στοιχειακών αισθητηριακών δεδομένων, αλλά παρουσιάζεται εξ αρχής οργανικά διαρθρωμένη και συσχετισμένη με τις λειτουργικές διεργασίες της ψυχικής ζωής (Χρυσανθοπούλου, 2016). Η αντίληψη είναι ίσως η βασικότερη γνωστική μας λειτουργία, υπό την έννοια ότι αποτελεί προϋπόθεση για όλες τις υπόλοιπες διεργασίες του γνωστικού μας συστήματος. Ένας οργανισμός που στερείται αντίληψης, δεν έχει τη δυνατότητα μάθησης, μνήμης κ.λπ. Η αντίληψη είναι ο βασικός τρόπος με τον οποίο παίρνουμε πληροφορίες για το περιβάλλον που ζούμε. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι, η αντίληψη του χώρου και του χρόνου αποτελεί μια περίπλοκη διαδικασία που εμπλέκει σαφώς το σύνολο των αισθήσεων που μεσολαβούν για την επικοινωνία μεταξύ του 'χορεύοντος' σώματος και του χώρου που το περιβάλλει στη ροή του χρόνου, αλλά και άλλα στοιχεία όπως η συνείδηση, οι ατομικές μνήμες και η εμπειρία. Ωστόσο, η αίσθηση της όρασης είναι αυτή που τελικά κατέχει πρωταρχικό ρόλο στο πεδίο της αντιληπτικής διαδικασίας των οπτικά ικανών ατόμων (Χρυσανθοπούλου, 2016).

Η άποψη μας για ένα χορό που εξελίσσεται στο χώρο και στο χρόνο, διαμορφώνεται με βάση τις αισθήσεις μας, οι οποίες δίνουν τη δυνατότητα στον ανθρώπινο νου να συνθέτει διαφορετικά αντικείμενα και αποσπασματικές εικόνες, έτσι ώστε να δημιουργεί γεγονότα και συμβάντα (πρβλ. Πεπονής, 2003). Διαπιστώνουμε ότι, ο χορός και η σκέψη βρίσκονται σε έναν άμεσο συσχετισμό και αποτελούν έννοιες άρρηκτα συνδεδεμένες. Για τη μετάδοση ενός νοήματος-

μηνύματος, όπως αυτό που φέρει η χορευτική μορφή, η οπτικο-ακουστική ροή αναπόφευκτα βασίζεται στη δομή της σκέψης.

Στη συνέχεια, παρουσιάζεται με ενδεικτικά παραδείγματα χορών από όλη την Ελλάδα η τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Τα παραδείγματα αυτά επικεντρώνονται -σύμφωνα με τις αρχές της θεωρίας gestalt (της οπτικής οργάνωσης gestalt)- στις αρχές της ολοκλήρωσης ή τελείωσης ή ‘κλειστότητας’ της μορφής (νόμος της ‘καλής μορφής’), της ομοιότητας, της αντίθεσης, της συμμετρίας και της επανάληψης, η οποία υιοθετείται εκ των ουκ άνευ για τη δημιουργία της χορογραφικής σύνθεσης. Από την παράθεση αυτή γίνεται φανερό ότι οι πέντε αυτές αρχές αντιστοιχούν στις βασικές οργανωτικές αρχές ή ιδιότητες της μορφής (βασικές δομές επιφάνειας), συγκροτούν στερεότυπα εκφραστικά σχήματα και κυριαρχούν στην τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού, χωρίς βέβαια αυτό να αναιρεί την παρουσία και άλλων αρχών. Οι προαναφερόμενες αρχές αφορούν στην εξέλιξη όχι μόνο των παραδοσιακών χορευτικών μορφών, αλλά και άλλων μορφών λαϊκής τέχνης, όπως π.χ. της μουσικής, του κεντήματος κ.ά., ιδιαίτερα όταν αυτές επαναλαμβάνονται μνημονικά από τους παραδοσιακούς δημιουργούς (πρβλ. Κυριακίδου-Νέστορος, 1993).

5.2.1. Η αρχή της ολοκλήρωσης ή συμπλήρωσης ή ‘κλειστότητας’ της μορφής (νόμος της ‘καλής μορφής’)

Αφορά στην αντιληπτική ικανότητα αναγνώρισης μιας οπτικής διαμόρφωσης από ένα ελάχιστο ποσοστό πληροφοριών ή ερεθισμάτων. Ο καθένας οργανώνει το αντιληπτικό του περιβάλλον έτσι ώστε αυτό να φαίνεται όσο είναι δυνατόν πιο απλό και τακτικό. Όπως όλες οι οργανωτικές αρχές της gestalt, έτσι και ο «νόμος της καλής μορφής» προέρχεται ταυτόχρονα από διαδικασίες του αμφιβληστροειδούς και του εγκεφάλου που απαρτίζουν την οπτική αντίληψη. Σύμφωνα με αυτόν το νόμο, οι «καλές μορφές» χαρακτηρίζονται από ισορροπία, από τη δυνατότητα απομνημόνευσής τους, από απλότητα και συμμετρία -με τη γενική έννοια του όρου (Arnheim ([1977]2003, 2008; Βακαλό, 1988). Σύμφωνα με την αρχή της κλειστότητας της μορφής, όταν οι μορφές δεν έχουν κλειστά περιθώρια, ο ανθρώπινος νους -μέσω της οπτικής αντίληψης- τείνει να τα συμπληρώνει και να τα ‘κλείνει’. Με άλλα λόγια, ο ανθρώπινος νους τείνει να συνεχίζει τα σχήματα και να τα ‘κλείνει’ και πέρα από τα τελευταία τους σημεία.

Βάσει του «νόμου της καλής μορφής», που αποτελεί κατά τους ψυχολόγους της gestalt τη βάση για την οργάνωση του οπτικού πεδίου, μία χορευτική μορφή τείνει κατά την επανάληψή της να γίνει ‘καλλίτερη’ αποκτώντας συνοχή, ενότητα και συνοπτικότητα ιδιαίτερα μέσα από περιγράμματα κύκλου ή τετραγώνου (Τυροβολά, 1994, 2001). Όπως θα δειχθεί παρακάτω τα κατευθυντήρια τόξα των συνδυαστικών σχέσεων των καταληκτικών κινητικών μοτίβων που αφορούν στη χρήση του χώρου στη νοηματική τους πληρότητα τείνουν να κλείσουν τις χορευτικές μορφές σε σχήμα κύκλου ή τετραγώνου.¹⁰

Από την ανάλυση και τη σύγκριση του χορευτικού υλικού διαπιστώνεται ότι, η αρχή της ολοκλήρωσης ή συμπλήρωσης ή κλειστότητας της μορφής (νόμος της

κλειστής μορφής) είναι καθοριστικός παράγοντας στον τρόπο σύνθεσης ή στην τεχνοτροπία δόμησης της χορευτικής φράσης και κατ' επέκταση της χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού.

- Παραδείγματα χορευτικών φράσεων όπου φαίνεται η κλειστή μορφή:

Κυνηγός, Κερί Ζακύνθου, αποκριατικός χορός 2/4, ΑΒΓ, Α/εν.Φ, ΑΓ,			
F1	$\overrightarrow{T1} [\delta^{1/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\overrightarrow{T2} [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_{2,7}^{1/4}]$	$\overleftarrow{T3} [\alpha_0^{1/4} + \overleftarrow{\delta}_0^{1/4}]$
	$\overleftarrow{T4} [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_{2,7}^{1/4}]$	$\overleftarrow{T5} [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_{2,7}^{1/4}]$	$\overleftarrow{T6} [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_{2,7}^{1/4}]$
[T1+T2] VS [T3+T4] και (T5) VS (T6)			

Σίντας εθεμελιώνανε, κλειστός Νεοχωρίου Υπάτης 3/4, Α/ΟΦ, Α-Γ,			
F	$\overrightarrow{\Sigma 1} [\delta^{2/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$	$\overrightarrow{\Sigma 2} [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_{1,2}^{1/4}]$	$\overleftarrow{\Sigma 3} [\alpha_0^{2/4} + \overleftarrow{\delta}_0^{1/4}]$
	$\overleftarrow{\Sigma 4} [\alpha_0^{2/4} + (\alpha_0)\delta_{1,2}^{1/4}]$		
[Σ1+Σ2] VS [Σ3+Σ4]			

Λεμονιά, Λευκάδα α' μέρος: 4/4, β' μέρος: 7/8 (3+2+2), ΑΒ, Α/εν.Φ, Γ,		
F1	$\overrightarrow{X1} [\delta^{2/4} + \overrightarrow{\alpha}^{2/4}]$	$\overrightarrow{X2} [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_2^{2/4}]$
	$\overleftarrow{X3} [\alpha_0^{2/4} + (\alpha_0)\delta_2^{2/4}]$	
F2	$\overrightarrow{X1} [\delta^{3/8} + (\alpha_0^{2/8} - \delta^{2/8})]$	$\overleftarrow{X2} [\alpha_0^{3/8} + (\delta^{2/8} - \alpha_0^{2/8})]$
	$\overleftarrow{X3} [\delta^{3/8} + (\alpha_0^{2/8} - \delta^{2/8})]$	$\overleftarrow{X4} [\alpha_0^{3/8} + (\delta^{2/8} - \alpha_0^{2/8})]$
α. F1: (X2) VS (X3)		
β. F2: (X1) VS (X2) και (X3) VS (X4)		

Κάτω στο ρόδο στο ροϊδονήσι, παϊτούσκα, Μοναστηράκι Δράμας 3/4, ΑΝ/ΦΚΑ, Α-Γ,			
F	$\overrightarrow{\Psi 1} [(\hat{\alpha})\delta_7^{1/4} - \delta^{2/4}]$	$\overrightarrow{\Psi 2} [(\hat{\alpha}(\delta))\delta_0^{1/4} - \delta_0^{2/4}]$	$\overleftarrow{\Psi 3} [(\hat{\delta}_0)\alpha_7^{1/4} - \alpha_0^{2/4}]$
	$\overleftarrow{\Psi 4} [(\hat{\alpha}_0)\delta^{1/4} - \alpha_0^{2/4}]$		
[Ψ1+Ψ2] VS [Ψ3+Ψ4]			

	Ξενιτεμένα μου πουλιά (τσάμικο), Μοσπίνα (Λίγγο) Ιωαννίνων 3/4, ή 6/4 (4+2), Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright	
Fa	$\vec{W1} [\delta^{2/4} + \vec{\alpha}^{1/4}]$	$\vec{W2} [\{(\alpha)\delta_7^{1/4} - \delta^{1/4}\} + (\delta)\alpha_7^{1/4}]$
	$\vec{W3} [\alpha_0^{2/4} + \delta_0^{1/4}]$	$\vec{W4} [\{(\delta_0)\alpha_7^{1/4} - \alpha_0^{1/4}\} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}]$
	[W1+W2] VS [W3+W4]	

	Κάτω στο ρόδο στο ροϊδονήσι, παϊτούσκα, Μοναστηράκι Δράμας 3/4, Α/ΟΦ, Α-Γ, \curvearrowright			
F	$\vec{M1} [(\hat{\alpha})\delta_7^{1/4} - \delta^{2/4}]$	$\vec{M2} [(\hat{\delta})\alpha_7^{1/4} - \alpha^{2/4}]$	$\vec{M3} [(\hat{\alpha})\delta_7^{1/4} - \delta^{2/4}]$	$\vec{M4} [(\hat{\alpha}(\delta))\delta^{1/4} - \delta_0^{2/4}]$
	$\vec{M5} [(\hat{\delta}_0)\alpha_7^{1/4} - \alpha_0^{2/4}]$	$\vec{M6} [(\hat{\alpha}_0)\delta_8^{1/4} - \delta_0^{2/4}]$	$\vec{M7} [(\hat{\delta}_0)\alpha_7^{1/4} - \alpha_0^{2/4}]$	$\vec{M8} [(\hat{\alpha}_0)\delta^{1/4} - \alpha_0^{2/4}]$
	[M1+M2+M3+M4] VS [M5+M6+M7+M8]			

	Ξενομπασάρικος, σιγανός Ανατολικής Κρήτης 2/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright		
F	$\vec{X1} [\delta^{1/4} + \vec{\alpha}^{1/4}]$	$\vec{X2} [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_7^{1/4}]$	$\vec{X3} [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}]$
	(X2) VS (X3)		

Ο νόμος της ‘καλής μορφής’ εκτός από την αρχή της ολοκλήρωσης ή κλειστότητας περιλαμβάνει και την αρχή της οικειότητας ή συγγένειας, η οποία αφορά στην τάση που έχει ο ανθρώπινος εγκέφαλος να απλοποιεί σχήματα με δεδομένες μικροδιαφορές ώστε να τα ομαδοποιεί ευκολότερα. Η αρχή της οικειότητας ή συγγένειας συνδέεται με την αρχή της εμπειρίας του παρελθόντος, εφόσον τα στοιχεία τείνουν να ομαδοποιούνται αντιληπτικά εάν εμφανίζονταν συχνά μαζί στο παρελθόν, σύμφωνα με την προηγούμενη εμπειρία του χρήστη/παρατηρητή (Μάτσακα & Μπάμπου, 2010).

5.2.2. Η αρχή της ομοιότητας και της ομαδοποίησης. Η παράταξη ομοειδών όρων ή κινήσεων

Σύμφωνα με τη μορφολογική ψυχολογία η αρχή της ομαδοποίησης βασίζεται στην τάση του ανθρώπινου ματιού να ομαδοποιεί τα οπτικά στοιχεία και πηγάζει από την αναζήτηση οργάνωσης ή τάξης. Τα διάφορα στοιχεία γίνονται αντιληπτά οπτικά σαν να έχουν οργάνωση ή τάξη και όχι σαν να είναι απομονωμένα. Τείνουν να ομαδοποιούνται αντιληπτικά εάν εμφανίζονταν συχνά μαζί στο παρελθόν, σύμφωνα με την προηγούμενη εμπειρία του χρήστη/παρατηρητή. Μία από τις αρχές που διέπουν την ομαδοποίηση οπτικών στοιχείων είναι η αρχή της

ομοιότητας, δηλαδή η τάση του ανθρώπινου νου να ομαδοποιεί όμοια ή παρόμοια οπτικά στοιχεία αποκλείοντας τα ανόμοια από την οπτική αντίληψη (Τσουκαλά κ. συν., 2010). Στην περίπτωση των ελληνικών παραδοσιακών χορευτικών μορφών η ομοιότητα βρίσκεται κυρίως στις κινήσεις σε συνάρτηση με το χώρο και το χρόνο χωρίς να αποκλείεται και η εμφάνισή της σε οποιαδήποτε άλλο συστατικό στοιχείο ή ιδιότητα της χορευτικής μορφής στο πλαίσιο είτε του κινητικού μοτίβου είτε της χορευτικής φράσης.

Ειδικότερα, όπως προκύπτει από την ανάλυση και τη σύγκριση των δεδομένων στις σελ. 376-412, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, ένα μεγάλο μέρος από τα παρατακτικά δομικά σχήματα του ελληνικού παραδοσιακού χορού αφορά σε κινήσεις όμοιες, παρόμοιες, συγγενικές ή συνώνυμες, που φαίνεται να σημαίνει ότι αυτή η τεχνοτροπία δεν πηγάζει από κάποια ιδιαίτερη νοηματική ανάγκη, αλλά έχει χαρακτήρα αισθητικό και κυρίως ψυχολογικό. Η ανάλυση έδειξε ότι αυτές οι κινήσεις -τόσο κατά κινητικό μοτίβο όσο και κατά χορευτική φράση- εξελίσσονται στο χρόνο και το χώρο κλιμακωτά σε μία ανιούσα γραμμή συνήθως σε δύο κινητικά μοτίβα (χορός «στα δύο») ή τρία κινητικά μοτίβα (χορός «στα τρία»)¹¹ χωρίς να αποκλείεται η εμφάνισή τους και σε μεγαλύτερες χορευτικές φράσεις (τετράμετρες, πεντάμετρες, εξάμετρες ή και σε ταύτιση κινητικού μοτίβου και χορευτικής φράσης όπως είναι ορισμένες περιπτώσεις καρσιλαμάδων και ζειμπέκικων), δηλαδή στα περιορισμένα σε έκταση δομικά επίπεδα του χορού, που σταδιακά οδηγούν στην κορύφωση.

Από την ανάλυση των δεδομένων προκύπτει ότι στην τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού η αρχή της οικειότητας ή συγγένειας, συνδιαλέγεται με τις αρχές της ομοιότητας και της ομαδοποίησης, οι οποίες σε συνδυασμό με την αρχή της ολοκλήρωσης ή κλειστότητας της μορφής τείνουν, τόσο ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής όσο και ο δέκτης (τα άτομα της κοινότητας), με βάση την οπτική αντίληψη, να ολοκληρώνουν τα σχήματα και τις χορευτικές μορφές.

5.2.3. Η αρχή της αντίθεσης

Η αντίθεση είναι μια θεμελιώδης ιδιότητα όλων των φαινομένων, εφόσον βρίσκεται στην καρδιά της ύλης. Είναι η πηγή της κίνησης, της αλλαγής και της ανάπτυξης. Η εναρμόνιση των αντιθέτων στοχεύει στη δημιουργία κάποιου αποτελέσματος. Στη βάση αυτή, κάθε ατομικότητα προκαλείται από την αντίθεση, την ανάδραση του ενεργούντα επί του μη ενεργούντα, τη δύναμη και την αντίσταση, την έκταση και τη δεκτικότητα, το (+) και το (-). Όλα τα παραπάνω αφορούν στον πρωταρχικό νόμο της εναρμόνισης των αντιθέτων με στόχο τη δημιουργία κάποιου αποτελέσματος. Από το αρχέτυπο μέχρι τον αισθητό κόσμο και από τον άνθρωπο μέχρι το απειροελάχιστο άτομο της ύλης, επικρατεί σε όλα τα επίπεδα ο νόμος της ισορροπίας των αντιθέτων (Τυροβολά, 2013γ). Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, οι αντίθετες αρχές, παρά τη φαινομενική τους αντιπαλότητα και τον οξυμένο ανταγωνισμό, δεν εκλαμβάνονται ως ασυμβίβαστες και εχθρικές. Θεωρούνται ως δύο απόψεις αντίθετες μεν αλλά συμβατές, οι οποίες

έχουν στόχο την επίτευξη, την ολοκλήρωση κάποιου αποτελέσματος (Τυροβολά, 2013γ).

Η απόδοση των πραγμάτων ή φαινομένων μέσω των αντιθετικών τους αρχών και σχέσεων συνιστά ένα σχήμα ανθρώπινης σκέψης με καθολική ισχύ, ωστόσο αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στα προϊόντα της λαϊκής παράδοσης. Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, οι αντιθέσεις εκφράζονται ως αντιθέσεις διαφορετικών ή αντίθετων εννοιών και μορφών, οι οποίες ταυτόχρονα χαρακτηρίζονται από εσωτερική ενότητα και αλληλοδιείσδυση. Η αντίθεση αφορά (Τυροβολά, 2007α, 2012, 2013α):

α) Στην αντίθεση των κινήσεων και των κινητικών μοτίβων σε παράλληλη ή ταυτόχρονα αντιθετική κίνηση των ‘δεικτών στήριξης’ ή ευρύτερα των μερών του σώματος, σε άμεση συνάρτηση με το δυαδικό αντιθετικό σχήμα θέση-άρση.

β) Στην αντίθεση της χρήσης του χώρου και του χρόνου.

Από την ανάλυση και τη σύγκριση των δεδομένων διαπιστώνεται ότι στον ελληνικό παραδοσιακό χορό οι κινήσεις είναι δυνάμει δυαδικές. Η μετακίνηση προς τα εμπρός, διαγώνια ή προς τα δεξιά μπορεί να συνοδευτεί από την αντίστοιχη προς τα πίσω, πίσω διαγώνια ή προς τα αριστερά. Η ανύψωση των χεριών προς τα εμπρός ή προς τα πάνω μπορεί να συνοδευτεί από την αντίστοιχη προς τα πίσω ή προς τα κάτω. Η μετακίνηση με τον δεξί ‘δείκτη στήριξης’ μπορεί να συνοδευτεί με την μετακίνηση του αριστερού ‘δείκτη στήριξης’ στο εμφατικό σχήμα θέση-άρση, ή η στήριξη στον δεξί ‘δείκτη στήριξης’ και η ταυτόχρονη άρση του αριστερού ‘δείκτη στήριξης’ μπορεί να συνοδευτεί με την ακριβώς αντίθετη σχέση. Κάθε συστολή του μυός μπορεί να ακολουθηθεί από τη χαλάρωσή του, ενώ η χρήση της βαρύτητας μπορεί να κατευθύνει το σώμα προς τα πάνω ή προς τα κάτω. Αλλά και αυτός καθ’αυτός ο ρυθμός εμφανίζει δισδιάστατη δομή, η οποία συγκροτείται βάση της αρχής της αντίθεσης και εκφράζεται ως *αντίθεση στη διάρκεια και αντίθεση στη δυναμικότητα* (Τυροβολά, 2013α, 2013γ).

Σύμφωνα με τους κανόνες της μηχανικής των κινήσεων, η χρήση των αντιθετικών σχημάτων -εκτός από τον αρχέγονο συμβολισμό τους- εξασφαλίζει την *ισορροπία* του ‘χορευόντος’ σώματος κατά την κίνησή του στο χώρο. Αυτό συνεπάγεται συγκέντρωση και εστιακή ενσυνείδητη γνώση, η οποία αποκτάται με τη συνεχή επανάληψη και την αμετάβλητη επιτέλεση ορισμένων πράξεων, που οδηγούν στην απόκτηση της κινητικής έξης. Η απόκτηση της κινητικής έξης απελευθερώνει το χορευτή από την επικέντρωσή του σε ένα συγκεκριμένο εστιακό σημείο εκμάθησης και χρήσης του χώρου, του χρόνου και του αντίστοιχου κινητικού λεξιλογίου και δημιουργεί τις προϋποθέσεις για να δοθεί το προβάδισμα στην έμπρακτη έκφραση των συγκινησιακών παραστάσεων. Έτσι, το σώμα παύει να είναι αιχμάλωτο της εικόνας που το καθλώνει, μεταστρέφοντας την παθητικότητα σε μία δυναμική διαδικασία. Όσο μεγαλύτερη συσσώρευση δυαδικών αντιθέσεων ή διπλών δυαδικών αντιθέσεων υφίσταται στο πλαίσιο της κινητικής ενότητας και όσο η αντιστροφή κινητοποιεί την επανασυγκρότηση των δύο αντιθετικών πόλων τόσο αυξάνεται η διέγερση και το τελικό αποτέλεσμα καθίσταται εντονότερο (Τυροβολά, 2007α, 2013α, 2013γ).

Από την ανάλυση και τη σύγκριση των εξεταζόμενων χορών διαπιστώνεται ότι η αντίθεση είναι καθοριστικός παράγοντας στον τρόπο σύνθεσης ενός κυττάρου, ενός κινητικού μοτίβου και μιας χορευτικής φράσης, όπως φαίνεται και στους παρακάτω ενδεικτικούς πίνακες.

- Αντιθετικά σχήματα κινητικών στοιχείων – δυαδική αντίθεση, σε επίπεδο κυττάρου ή κινητικού μοτίβου:

Πίνακας 5.50: Δυαδική αντίθεση κινητικών στοιχείων
σε επίπεδο κυττάρου ή κινητικού μοτίβου

Αντιθετικά σχήματα κινητικών στοιχείων σε επίπεδο κυττάρου & κινητικού μοτίβου		
Σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
Στατικά και συμμετρικά ως προς τη χρήση του χώρου		
δ vs α	ή	α vs δ
Προωθητικά ως προς τη χρήση του χώρου		
δ vs α	ή	α vs δ

Στον Πίνακα 5.50 αποτυπώνεται η δυαδική αντίθεση των δύο δεικτών στήριξης (δ vs α) ή (α vs δ), σε επίπεδο κυττάρου ή κινητικού μοτίβου. Το συγκεκριμένο κινητικό μοτίβο μπορεί να ταυτίζεται και με τη χορευτική φράση. Μέσω της επανάληψής της, δίνει μέρος της χορευτικής σύνθεσης ή ολόκληρη τη χορευτική σύνθεση. Η δυαδική αντίθεση σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου, τη δημιουργική σκέψη του δημιουργού/χορευτή, την αποδοχή από το «περιβάλλον» του και την τοπική υφολογία, αποτελεί τη βάση για τον τρόπο σύνθεσης και την τελική μορφή για ένα μεγάλο αριθμό χορών του ελλαδικού χώρου.

- Αντιθετικά σχήματα απλών βασικών δομικών συνόλων σε επίπεδο κινητικού μοτίβου:

Πίνακας 5.51: Αντιθετικά σχήματα απλών βασικών δομικών σχημάτων
σε επίπεδο κινητικού μοτίβου, μέρους της χορευτικής φράσης ή της χορευτικής φράσης

Σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
Στατικά και συμμετρικά ως προς τη χρήση του χώρου		
$[\delta-(\delta)\alpha:]$ vs $[\alpha-(\alpha)\delta:]$	ή	$[\alpha-(\alpha)\delta:]$ vs $[\delta-(\delta)\alpha:]$
$[\delta+(\delta)\alpha:]$ vs $[\alpha+(\alpha)\delta:]$	ή	$[\alpha+(\alpha)\delta:]$ vs $[\delta+(\delta)\alpha:]$
$\{\delta+(\alpha-\delta)\}$ vs $\{\alpha+(\delta-\alpha)\}$	ή	$\{\alpha+(\delta-\alpha)\}$ vs $\{\delta+(\alpha-\delta)\}$
$\{(\delta-\alpha)+\delta\}$ vs $\{(\alpha-\delta)+\alpha\}$	ή	$\{(\alpha-\delta)+\alpha\}$ vs $\{(\delta-\alpha)+\delta\}$

$\{\delta-\alpha-\delta\}$ vs $\{\alpha-\delta-\alpha\}$		$\{\alpha-\delta-\alpha\}$ vs $\{\delta-\alpha-\delta\}$
$(\delta+\alpha+\delta)$ vs $(\alpha+\delta+\alpha)$		$(\alpha+\delta+\alpha)$ vs $(\delta+\alpha+\delta)$
$[(\alpha)\delta;+\delta]$ vs $[(\delta)\alpha;+\alpha]$	ή	$[(\delta)\alpha;+\alpha]$ vs $[(\alpha)\delta;+\delta]$
$[(\alpha)\delta;-\delta]$ vs $[(\delta)\alpha;-\alpha]$		$[(\delta)\alpha;-\alpha]$ vs $[(\alpha)\delta;-\delta]$
Προωθητικά ως προς τη χρήση του χώρου		
$[\delta-(\delta)\alpha;]$ vs $[\alpha-(\alpha)\delta;]$	ή	$[\alpha-(\alpha)\delta;]$ vs $[\delta-(\delta)\alpha;]$
$[\delta+(\delta)\alpha;]$ vs $[\alpha+(\alpha)\delta;]$		$[\alpha+(\alpha)\delta;]$ vs $[\delta+(\delta)\alpha;]$
$\{\delta+(\alpha-\delta)\}$ vs $\{\alpha+(\delta-\alpha)\}$	ή	$\{\alpha+(\delta-\alpha)\}$ vs $\{\delta+(\alpha-\delta)\}$
$\{(\delta-\alpha)+\delta\}$ vs $\{(\alpha-\delta)+\alpha\}$		$\{(\alpha-\delta)+\alpha\}$ vs $\{(\delta-\alpha)+\delta\}$
$\{\delta-\alpha-\delta\}$ vs $\{\alpha-\delta-\alpha\}$		$\{\alpha-\delta-\alpha\}$ vs $\{\delta-\alpha-\delta\}$
$(\delta+\alpha+\delta)$ vs $(\alpha+\delta+\alpha)$		$(\alpha+\delta+\alpha)$ vs $(\delta+\alpha+\delta)$
$[(\alpha)\delta;+\delta]$ vs $[(\delta)\alpha;+\alpha]$		$[(\delta)\alpha;+\alpha]$ vs $[(\alpha)\delta;+\delta]$
$[(\alpha)\delta;-\delta]$ vs $[(\delta)\alpha;-\alpha]$	ή	$[(\delta)\alpha;-\alpha]$ vs $[(\alpha)\delta;-\delta]$

Στον Πίνακα 5.51 αποτυπώνονται τα αντιθετικά σχήματα των απλών βασικών δομικών σχημάτων, δηλαδή:

- $[\delta+(\delta)\alpha;]$ vs $[\alpha+(\alpha)\delta;]$: αντιθετικά καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία»,
- $(\delta+\alpha+\delta)$ vs $(\alpha+\delta+\alpha)$: αντιθετικά κινητικά μοτίβα διπλής εναλλαγής των δεικτών στήριξης και
- $[(\alpha)\delta;+\delta]$ vs $[(\delta)\alpha;+\alpha]$: αντιθετικά κινητικά μοτίβα παραμονής σε θέση στήριξης, με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη αυτού στο δεύτερο χρόνο,

σε επίπεδο κινητικού μοτίβου, μέρους της χορευτικής φράσης ή ολόκληρης της χορευτικής φράσης. Η επανάληψή τους, δίνει μέρος της χορογραφικής σύνθεσης ή ολόκληρη τη χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού. Τα αντιθετικά σχήματα των απλών βασικών δομικών σχημάτων, σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου, την επανάληψη και πολλές φορές τη συμμετρία, τη δημιουργική σκέψη του δημιουργού/χορευτή, την αποδοχή από το «περιβάλλον» του και την τοπική υφολογία, αποτελούν το βασικό συστατικό για τον τρόπο σύνθεσης μέρους της χορευτικής φράσης, μέρους της χορογραφικής σύνθεσης, ακόμη και της ολοκληρωμένης χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού για ένα μεγάλο αριθμό χορών του ελλαδικού χώρου.

- Αντιθετικά σχήματα μίξης απλών βασικών δομικών συνόλων σε επίπεδο κινητικού μοτίβου ή χορευτικής φράσης:

Πίνακας 5.52: Αντιθετικά σχήματα απλών βασικών δομικών σχημάτων σε επίπεδο κινητικού μοτίβου ή χορευτικής φράσης

Σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
Στατικά και συμμετρικά ως προς τη χρήση του χώρου		
$[(\delta+\alpha) + \{\delta+(\delta)\alpha;\}]$	vs	$[(\alpha+\delta) + \{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$
$[\{\delta+(\delta)\alpha;\} + (\alpha+\delta)]$	vs	$[\{\alpha+(\alpha)\delta;\} + (\delta+\alpha)]$
$[\{\delta+(\alpha-\delta)\} + (\alpha+\delta)]$	vs	$[\{\alpha+(\delta-\alpha)\} + (\delta+\alpha)]$
$[\{(\delta-\alpha)+\delta\} + (\alpha+\delta)]$		$[\{(\alpha-\delta)+\alpha\} + (\delta+\alpha)]$
$[\{\delta-\alpha-\delta\} + (\alpha+\delta)]$		$[\{\alpha-\delta-\alpha\} + (\delta+\alpha)]$
$[(\delta+\alpha+\delta) + (\alpha+\delta)]$		$[(\alpha+\delta+\alpha) + (\delta+\alpha)]$
$[(\delta+\alpha) + \{\delta+(\alpha-\delta)\}]$	vs	$[(\alpha+\delta) + \{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$
$[(\delta+\alpha) + \{(\delta-\alpha)+\delta\}]$	vs	$[(\alpha+\delta) + \{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$
$[(\delta+\alpha) + (\delta+\alpha+\delta)]$		$[(\alpha+\delta) + (\alpha+\delta+\alpha)]$
$[\{(\alpha)\delta;+\delta\} + (\alpha+\delta)]$		$[\{(\delta)\alpha;+\alpha\} + (\delta+\alpha)]$
$[(\delta+\alpha) + \{(\alpha)\delta;+\delta\}]$	vs	$[(\alpha+\delta) + \{(\delta)\alpha;+\alpha\}]$
Προωθητικά ως προς τη χρήση του χώρου		
$[(\delta+\alpha) + \{\delta+(\delta)\alpha;\}]$	vs	$[(\alpha+\delta) + \{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$
$[\{\delta+(\delta)\alpha;\} + (\alpha+\delta)]$	vs	$[\{\alpha+(\alpha)\delta;\} + (\delta+\alpha)]$
$[\{\delta+(\alpha-\delta)\} + (\alpha+\delta)]$	vs	$[\{\alpha+(\delta-\alpha)\} + (\delta+\alpha)]$
$[\{(\delta-\alpha)+\delta\} + (\alpha+\delta)]$		$[\{(\alpha-\delta)+\alpha\} + (\delta+\alpha)]$
$[\{\delta-\alpha-\delta\} + (\alpha+\delta)]$		$[\{\alpha-\delta-\alpha\} + (\delta+\alpha)]$
$[(\delta+\alpha+\delta) + (\alpha+\delta)]$		$[(\alpha+\delta+\alpha) + (\delta+\alpha)]$
$[(\delta+\alpha) + \{\delta+(\alpha-\delta)\}]$	vs	$[(\alpha+\delta) + \{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$
$[(\delta+\alpha) + \{(\delta-\alpha)+\delta\}]$		$[(\alpha+\delta) + \{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$
$[(\delta+\alpha) + (\delta+\alpha+\delta)]$		$[(\alpha+\delta) + (\alpha+\delta+\alpha)]$
$[\{(\alpha)\delta;+\delta\} + (\alpha+\delta)]$	vs	$[\{(\delta)\alpha;+\alpha\} + (\delta+\alpha)]$
$[(\delta+\alpha) + \{(\alpha)\delta;+\delta\}]$	vs	$[(\alpha+\delta) + \{(\delta)\alpha;+\alpha\}]$

Στον Πίνακα 5.52 αποτυπώνονται ενδεικτικά αντιθετικά σχήματα που προκύπτουν:

- Από τη μίξη απλών βασικών δομικών σχημάτων εναλλαγής των δεικτών στήριξης και καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία»:
 - $[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}]$ vs $[(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$ ή

- $[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+(\alpha+\delta)]$ vs $[\{\alpha+(\alpha)\delta;\}+(\delta+\alpha)]$,
- Από τη μίξη διπλής εναλλαγής και εναλλαγής των δεικτών στήριξης:
 - $[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)]$ vs $[(\alpha+\delta+\alpha)+(\delta+\alpha)]$ ή
 - $[(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha+\delta)]$ vs $[(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$
- Από τη μίξη κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στο δεύτερο χρόνο, με κινητικά μοτίβα εναλλαγής των δεικτών στήριξης σε επίπεδο μέρους της χορευτικής φράσης ή ολόκληρης της χορευτικής φράσης:
 - $[\{(\alpha)\delta;\delta\}+(\alpha+\delta)]$ vs $[\{(\delta)\alpha;\alpha\}+(\delta+\alpha)]$ ή
 - $[(\delta+\alpha)+\{(\alpha)\delta;\delta\}]$ vs $[(\alpha+\delta)+\{(\delta)\alpha;\alpha\}]$,

σε επίπεδο μέρους της χορευτικής φράσης ή ολόκληρης της χορευτικής φράσης.

Η επανάληψή τους, δίνει μέρος της χορογραφικής σύνθεσης ή ολόκληρη τη χορογραφική σύνθεση. Η μίξη των αντιθετικών σχημάτων/κινητικών μοτίβων, σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου, την επανάληψη και πολλές φορές τη συμμετρία (στατικά ως προς τη χρήση του χώρου), τη δημιουργική σκέψη του δημιουργού/χορευτή, την αποδοχή από το «περιβάλλον» του και την τοπική υφολογία, αποτελούν βασική παράμετρο ως προς τον τρόπο σύνθεσης μέρους της χορευτικής φράσης, μέρους της χορογραφικής σύνθεσης, ακόμη και της ολοκληρωμένης χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού, ‘κλείνοντας’ την τελική μορφή και δίνοντας ένα ξεχωριστό ‘νόημα’ σε αυτή ως ‘καλή μορφή’.

- Μίξη δύο απλών αντιθετικών σχημάτων σε επίπεδο κινητικού μοτίβου ή χορευτικής φράσης:

Πίνακας 5.53: Μίξη δύο απλών αντιθετικών σχημάτων σε επίπεδο χορευτικής φράσης

Σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
1 ^η απλή αντιθετική σύνθεση		2 ^η απλή αντιθετική σύνθεση
«Στα τρία»:		
Μίξη δυαδικής αντίθεσης και καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία»		
(δ vs α)	+	$[\{\delta+(\delta)\alpha;\} \text{ vs } \{\alpha+(\alpha)\delta;\}]$
Αντίστροφο του «στα τρία»:		
Μίξη δυαδικής αντίθεσης και καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία»		
(α vs δ)	+	$[\{\alpha+(\alpha)\delta;\} \text{ vs } \{\delta+(\delta)\alpha;\}]$
Τετράμετρο συρτό: Μίξη δύο αντιθετικών συνδυασμών τύπου «στα δύο», με διαφορετική χρήση χώρου		
$[\{\delta+(\alpha-\delta)\} \text{ vs } \{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$		$[\{\delta+(\alpha-\delta)\} \text{ vs } \{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$
$[\{(\delta-\alpha)+\delta\} \text{ vs } \{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$	+	$[\{(\alpha-\delta)+\alpha\} \text{ vs } \{(\delta-\alpha)+\delta\}]$
$[(\delta+\alpha+\delta) \text{ vs } (\alpha+\delta+\alpha)]$		$[(\alpha+\delta+\alpha) \text{ vs } (\delta+\alpha+\delta)]$
Μίξη ενός αντιθετικού συνδυασμού τύπου «στα δύο» και		

ενός αντιθετικού συνδυασμού καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία»		
[{\delta+(\alpha-\delta)} vs {\alpha+(\delta-\alpha)}]	+	[{\delta+(\delta)\alpha;} vs {\alpha+(\alpha)\delta;}]
[{\delta+(\delta)\alpha;} vs {\alpha+(\alpha)\delta;}]	+	[{\delta+(\alpha-\delta)} vs {\alpha+(\delta-\alpha)}]
Μίξη αντιθετικών κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο, και εναλλαγή των δεικτών στήριξης (δυναδική αντίθεση)		
[{\alpha)\delta;+\delta} vs {\delta)\alpha;+\alpha}]	+	(\delta vs \alpha)
(\alpha vs \delta)	+	[{\delta)\alpha;+\alpha} vs {\alpha)\delta;+\delta}]

Στον Πίνακα 5.53 αποτυπώνονται ενδεικτικά συνδυαστικές δυνατότητες μίξης δύο απλών αντιθετικών συνδυασμών για τη δημιουργία χορευτικής φράσης:

- Η περίπτωση του χορού «στα τρία», όπου συνδυάζεται:
 - ένας αντιθετικός συνδυασμός δυναδικής αντίθεσης/εναλλαγής των δεικτών στήριξης: (\delta vs \alpha) και
 - ένας αντιθετικός συνδυασμός καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία»: [{\delta+(\delta)\alpha;} vs {\alpha+(\alpha)\delta;}].
- Η περίπτωση του αντίστροφου του χορού «στα τρία» με τον ίδιο τρόπο αντίστοιχα, δηλαδή:
 - δυναδική αντίθεση: (\alpha vs \delta) και
 - αντιθετικά καταληκτικά του «στα τρία»: [{\alpha+(\alpha)\delta;} vs {\delta+(\delta)\alpha;}].
- Η περίπτωση του τετράμετρου συρτού, όπου συνδυάζονται:
 - δύο αντιθετικοί συνδυασμοί τύπου «στα δύο», με διαφορετική χρήση του χώρου μεταξύ τους: [(\delta+\alpha+\delta) vs (\alpha+\delta+\alpha)] και [(\delta+\alpha+\delta) vs (\alpha+\delta+\alpha)].
- Η περίπτωση ετερόμορφου τετράμετρου συρτού, όπου συνδυάζονται:
 - ένας αντιθετικός συνδυασμός τύπου «στα δύο»: [(\delta+\alpha+\delta) vs (\alpha+\delta+\alpha)] και
 - ένας αντιθετικός συνδυασμός καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία»: [{\delta+(\delta)\alpha;} vs {\alpha+(\alpha)\delta;}].
- Περίπτωση μίξης:
 - αντιθετικών κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο: [{\alpha)\delta;+\delta} vs {\delta)\alpha;+\alpha}] και
 - εναλλαγή των δεικτών στήριξης-δυναδική αντίθεση: (\delta vs \alpha).

Σε όλες τις περιπτώσεις δύο απλοί αντιθετικοί συνδυασμοί ενώνονται και σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου, τη δημιουργική σκέψη του δημιουργού/χορευτή και την αποδοχή του 'περιβάλλοντός' του, την τοπική υφολογία, τη συμμετρία ως προς τη χρήση του χώρου, την επανάληψη και τις αρχές της 'καλής μορφής', δίνουν την τελική σύνθεση της χορευτικής φράσης με το ιδιαίτερο 'νόημα' στην καθεμιά.

➤ Μίξη πολυπλοκότερων αντιθετικών σχημάτων σε επίπεδο χορευτικής φράσης

Πίνακας 5.54: Μίξη πολυπλοκότερων αντιθετικών σχημάτων σε επίπεδο χορευτικής φράσης

Σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	
Διευρυμένος τύπος του «στα τρία»: Μίξη αντιθετικού συνδυασμού καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία» και αντιθετικού συνδυασμού μίξης εναλλαγής και καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία»	
$\{ \delta + (\delta) \alpha; \}$ vs $\{ \alpha + (\alpha) \delta; \}$	+ $\{ (\delta + \alpha) + \delta + (\delta) \alpha; \}$ vs $\{ (\alpha + \delta) + \alpha + (\alpha) \delta; \}$
$\{ (\delta + \alpha) + \delta + (\delta) \alpha; \}$ vs $\{ (\alpha + \delta) + \alpha + (\alpha) \delta; \}$	+ $\{ \delta + (\delta) \alpha; \}$ vs $\{ \alpha + (\alpha) \delta; \}$
Διευρυμένος τύπος του «στα τρία»: Δύο δυαδικές αντιθέσεις εναλλαγής των δεικτών στήριξης και διπλή επανάληψη του αντιθετικού συνδυασμού των καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία»	
$\{ \delta \text{ vs } \alpha \} +$	$\{ \delta \text{ vs } \alpha \} +$ $\{ \delta + (\delta) \alpha; \}$ vs $\{ \alpha + (\alpha) \delta; \} +$ $\{ \delta + (\delta) \alpha; \}$ vs $\{ \alpha + (\alpha) \delta; \}$
Μίξη καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία», τύπου «στα τρία» και αντίστροφου «στα τρία» ή δύο αντιθετικών συνδυασμών που αποτελούνται από τρία καταληκτικά ΚΜ του χορού «στα τρία» και μία εναλλαγή	
$\{ \delta + (\delta) \alpha; \} + \{ \alpha + (\alpha) \delta; \} + \{ (\delta + \alpha) + \delta + (\delta) \alpha; \}$	vs $\{ \alpha + (\alpha) \delta; \} + \{ \delta + (\delta) \alpha; \} + \{ (\alpha + \delta) + \alpha + (\alpha) \delta; \}$
$\{ (\delta + \alpha) + \delta + (\delta) \alpha; \} + \{ \alpha + (\alpha) \delta; \} + \{ \delta + (\delta) \alpha; \}$	vs $\{ (\alpha + \delta) + \alpha + (\alpha) \delta; \} + \{ \delta + (\delta) \alpha; \} + \{ \alpha + (\alpha) \delta; \}$
Μίξη δύο αντιθετικών συνδυασμών μίξης ενός τύπου «στα δύο» και ενός καταληκτικού ΚΜ του χορού «στα τρία». Η συνολική σύνθεση επί μέρους αποτελείται από τρεις τύπους του «στα δύο».	
$\{ \delta + (\alpha - \delta) \} + \{ \alpha + (\delta - \alpha) \} + \{ \delta + (\delta) \alpha; \}$	vs $\{ \alpha + (\delta - \alpha) \} + \{ \delta + (\alpha - \delta) \} + \{ \alpha + (\alpha) \delta; \}$
$\{ \{ (\delta - \alpha) + \delta \} + \{ (\alpha - \delta) + \alpha \} + \{ (\delta - \alpha) + \delta \} \}$ ή $\{ \{ (\delta - \alpha) + \delta \} + \{ (\alpha - \delta) + \alpha \} + \{ \delta + (\delta) \alpha; \} \}$	vs $\{ \{ (\alpha - \delta) + \alpha \} + \{ (\delta - \alpha) + \delta \} + \{ (\alpha - \delta) + \alpha \} \}$ ή $\{ \{ (\alpha - \delta) + \alpha \} + \{ (\delta - \alpha) + \delta \} + \{ \alpha + (\alpha) \delta; \} \}$
Μίξη αντιθετικών κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο, και εναλλαγής των δεικτών στήριξης	
$\{ \{ (\alpha) \delta; + \delta \} \text{ vs } \{ (\delta) \alpha; + \alpha \} \} +$	$\{ \{ (\alpha) \delta; + \delta \} + (\alpha + \delta) \} \text{ vs } \{ \{ (\delta) \alpha; + \alpha \} + (\delta + \alpha) \}$
$\{ \{ (\alpha) \delta; + \delta \} + \{ (\delta) \alpha; + \alpha \} + \{ (\alpha) \delta; + \delta \} + (\alpha + \delta) \}$	vs $\{ \{ (\delta) \alpha; + \alpha \} + \{ (\alpha) \delta; + \delta \} + \{ (\delta) \alpha; + \alpha \} + (\delta + \alpha) \}$
$\{ \{ (\alpha) \delta; + \delta \} \text{ vs } \{ (\delta) \alpha; + \alpha \} \} + \{ \{ (\alpha) \delta; + \delta \} \text{ vs } \{ (\delta) \alpha; + \alpha \} \} +$ $+ \{ \delta \text{ vs } \alpha \} + \{ \delta \text{ vs } \alpha \} + \{ \delta \text{ vs } \alpha \} +$ $+ \{ \{ (\alpha) \delta; + \delta \} \text{ vs } \{ (\delta) \alpha; + \alpha \} \} +$ $+ \{ \delta \text{ vs } \alpha \}$	
$\{ \{ (\alpha) \delta; + \delta \} + \{ (\delta) \alpha; + \alpha \} + \{ (\alpha) \delta; + \delta \} + (\alpha + \delta) \} \text{ vs } \{ \{ (\delta) \alpha; + \alpha \} + \{ (\alpha) \delta; + \delta \} + \{ (\delta) \alpha; + \alpha \} + (\delta + \alpha) \} +$ $+ \{ \{ (\alpha) \delta; + \delta \} \text{ vs } \{ (\delta) \alpha; + \alpha \} \} +$ $+ \{ \delta \text{ vs } \alpha \}$	
$\{ (\delta + \alpha) + (\delta + \alpha) + (\delta + \alpha) + \{ (\alpha) \delta; + \delta \} \} \text{ vs } \{ (\alpha + \delta) + (\alpha + \delta) + (\alpha + \delta) + \{ (\delta) \alpha; + \alpha \} \} +$ $+ \{ (\delta + \alpha) + \{ (\alpha) \delta; + \delta \} + \{ (\delta) \alpha; + \alpha \} + \{ (\alpha) \delta; + \delta \} \} \text{ vs } \{ (\alpha + \delta) + \{ (\delta) \alpha; + \alpha \} + \{ (\alpha) \delta; + \delta \} + \{ (\delta) \alpha; + \alpha \} \}$	

Στον Πίνακα 5.54 αποτυπώνονται ενδεικτικά συνδυαστικές δυνατότητες μίξης πολυπλοκότερων αντιθετικών συνδυασμών για τη δημιουργία χορευτικής φράσης:

- Η περίπτωση διευρυμένου τύπου «στα τρία», όπου συνδυάζεται:

- ένας αντιθετικός συνδυασμός καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία»: [$\{\delta+(\delta)\alpha;\}$] vs [$\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$] και
- δύο αντιθετικοί συνδυασμοί μίξης μιας εναλλαγής των δεικτών στήριξης και ενός καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία»: [$(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}$] vs [$(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$].
- Η περίπτωση διευρυμένου τύπου «στα τρία», όπου συνδυάζονται:
 - δύο αντιθετικοί συνδυασμοί μίξης μιας εναλλαγής των δεικτών στήριξης και ενός καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία»: [$(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}$] vs [$(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$] και
 - ένας αντιθετικός συνδυασμός καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία»: [$\{\delta+(\delta)\alpha;\}$] vs [$\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$].
- Η περίπτωση διευρυμένου τύπου «στα τρία», όπου συνδυάζονται:
 - δύο δυαδικές αντιθέσεις εναλλαγής των δεικτών στήριξης: [δ vs α], και
 - δύο αντιθετικοί συνδυασμοί καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία»: [$\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$] vs [$\{\delta+(\delta)\alpha;\}$].
- Μίξη καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία», τύπου «στα τρία» και αντίστροφου τύπου του «στα τρία», ως επί μέρους μορφολογικές υποκατηγορίες ή δύο τετράμετρες αντιθετικές συνθέσεις που αποτελούνται από τρία καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία» και μία εναλλαγή:
 - [$\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}+(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}$] vs [$\{\alpha+(\alpha)\delta;\}+\{\delta+(\delta)\alpha;\}+(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$] και
 - [$(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}+\{\delta+(\delta)\alpha;\}$] vs [$(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}+\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$].
- Μίξη δύο αντιθετικών συνδυασμών μίξης ενός τύπου «στα δύο» και ενός καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία»:
 - [$\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}+\{\delta+(\delta)\alpha;\}$] vs [$\{\alpha+(\delta-\alpha)\}+\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$] και [$\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}+\{(\delta-\alpha)+\delta\}$] vs [$\{(\alpha-\delta)+\alpha\}+\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}$].

Η συνολική σύνθεση επί μέρους αποτελείται από τρεις τύπους του «στα δύο». Στη δεύτερη περίπτωση, τρεις αντιθετικοί συνδυασμοί του τύπου «στα δύο», με διαφορετική χρήση ο καθένας, συνθέτουν την τελική χορευτική φράση.
- Μίξη ενός αντιθετικού συνδυασμού κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο [$\{(\alpha)\delta;+\delta\}$] vs [$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}$], και ενός αντιθετικού συνδυασμού κινητικού μοτίβου παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο και εναλλαγής των δεικτών στήριξης [$\{(\alpha)\delta;+\delta\}+(\alpha+\delta)$] vs [$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+(\delta+\alpha)$].

- Μίξη δύο αντιθετικών συνδυασμών τριών κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο και ενός κινητικού μοτίβου εναλλαγής των δεικτών στήριξης:
 - $[\{(α)δ,+δ\}+\{(δ)α,+α\}+\{(α)δ,+δ\}+(α+δ)]$ vs $[\{(δ)α,+α\}+\{(α)δ,+δ\}+\{(δ)α,+α\}+(δ+α)]$.
- Μίξη περισσότερων απλών αντιθετικών σχημάτων για τη δημιουργία μιας μεγαλύτερης χορευτικής φράσης:
 - δύο αντιθετικών συνδυασμών κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο: $[\{(α)δ,+δ\}$ vs $\{(δ)α,+α\}]$ και $[\{(α)δ,+δ\}$ vs $\{(δ)α,+α\}]$.
 - τριών κινητικών μοτίβων δυαδικής αντίθεσης: $(δ$ vs $α)$.
 - ενός αντιθετικού συνδυασμού κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο εναλλαγής των δεικτών στήριξης: $[\{(α)δ,+δ\}$ vs $\{(δ)α,+α\}]$.
 - ενός κινητικού μοτίβου δυαδικής αντίθεσης: $(δ$ vs $α)$.
- Μίξη δύο αντιθετικών συνδυασμών που αποτελούνται ο καθένας από:
 - τρία κινητικά μοτίβα παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο και από ένα κινητικό μοτίβο εναλλαγής:
 $[\{(α)δ,+δ\}+\{(δ)α,+α\}+\{(α)δ,+δ\}+(α+δ)]$ vs $[\{(δ)α,+α\}+\{(α)δ,+δ\}+\{(δ)α,+α\}+(δ+α)]$,
 - ενός αντιθετικού συνδυασμού κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο εναλλαγής των δεικτών στήριξης:
 $[\{(α)δ,+δ\}$ vs $\{(δ)α,+α\}]$ και
 - ενός κινητικού μοτίβου εναλλαγής των δεικτών στήριξης -δυαδικής αντίθεσης- $(δ$ vs $α)$.
- Μίξη δύο αντιθετικών συνδυασμών που αποτελούνται ο καθένας από:
 - τρία κινητικά μοτίβα εναλλαγής και από ένα κινητικό μοτίβο παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο:
 $[(δ+α)+(δ+α)+(δ+α)+\{(α)δ,+δ\}]$ vs $[(α+δ)+(α+δ)+(α+δ)+\{(δ)α,+α\}]$.
 - δύο αντιθετικών συνδυασμών που αποτελούνται ο καθένας από ένα κινητικό μοτίβο εναλλαγής και από τρία κινητικά μοτίβα παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο:
 $[(δ+α)+\{(α)δ,+δ\}+\{(δ)α,+α\}+\{(α)δ,+δ\}]$ vs $[(α+δ)+\{(δ)α,+α\}+\{(α)δ,+δ\}+\{(δ)α,+α\}]$.

Η αντίθεση αντιπροσωπεύει το σημαντικότερο στοιχείο της τεχνικής του ελληνικού παραδοσιακού χορού με πάμπολλες εφαρμογές που αφορούν σε όλα τα μορφοσυντακτικά και εκφραστικά του στοιχεία είτε στο πλαίσιο των μερών του κινητικού μοτίβου (π.χ. κύτταρα), είτε στο πλαίσιο των μεγαλύτερων δομικών του επίπεδων, όπως π.χ. η χορευτική φράση, τα τμήματα ή και τα μέρη του. Κάθε ζεύγος αντιθέτων και ιδιαίτερα κινητικών αντιθέτων -σε σχέση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου (ισχυρό/ασθενές)- δημιουργεί έναν άξονα αντίρροπων δυνάμεων, που αφενός αναδεικνύει και ενώνει τα δύο σκέλη της αντίθεσης και, αφετέρου, λειτουργεί ως εστία έντασης και επικέντρωσης της προσοχής του θεατή. Όσο υπάρχουν περισσότεροι και πολυπλοκότεροι αντιθετικοί συνδυασμοί, τόσο αυξάνεται η δυναμική και η ένταση του χορού.

Οι αναλύσεις και οι συγκρίσεις των δεδομένων έδειξαν ότι στον ελληνικό παραδοσιακό χορό η κινητική πράξη προχωρεί διαλεκτικά μέσα από αντιθετικά κινητικά σχήματα στο χρόνο με αντιθετική ή μη αντιθετική χρήση του χώρου και στα οποία χαρακτηριστική και σημαίνουσα θέση κατέχει η δυαδική αντίθεση θέση-άρση. Η δυαδική αντίθεση θέση-άρση εμφανίζεται με διττό ρόλο:

α) Είτε χρησιμοποιείται στη μετακίνηση στο χώρο από 'δείκτη στήριξης' σε 'δείκτη στήριξης' σε σχέση με το βάρος του σώματος, όπου ανάλογα με το ρυθμό και τη χρονική διάρκεια των κινήσεων εμφανίζει διαφορετική υφολογία, όπως π.χ. $(\delta^{2/4} + \alpha^{2/4})$ ή $[\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})]$ και ανταποκρίνεται στο ισχυρό και ασθενές μέρος του μέτρου (δυαδική αντίθεση) αντίστοιχα.

β) Είτε χρησιμοποιείται στη δόμηση των άρσεων με αντιθετική ή μη αντιθετική χρήση του χώρου όπου παρατηρείται στήριξη με το βάρος του σώματος (θέση) στο ένα 'δείκτη' (δεξί) με ταυτόχρονη άρση του άλλου 'δείκτη' (αριστερού), είτε το αντίθετο (άρση) όπως π.χ. $(\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_1^{2/4})$ ή $(\alpha_0^{2/4} + (\alpha_0)\delta_1^{2/4})$.

Σε κάθε περίπτωση, η δυαδική αντίθεση θέση-άρση συνιστά τρόπο εμφαντικής διατύπωσης στο πλαίσιο του κινητικού μοτίβου ή ευρύτερα της χορευτικής φράσης που χρησιμοποιείται:

α) Είτε για να συνδέσει αντιθετικά δύο διαφορετικά νοήματα.

β) Είτε για να εκφράσει πλεοναστικά το ίδιο πράγμα θετικά και αρνητικά.

γ) Είτε για 'κλείσει' τη μορφή σε κύκλο ή τετράγωνο (ως προς τη δομή των καταληκτικών κινητικών μοτίβων) με βάση την οπτική αντίληψη και τις ψυχολογικές διεργασίες τόσο του δημιουργού/χορευτή όσο και του θεατή.

δ) Είτε για να μεταφέρει στο χορευτικό 'λόγο' τον πρωταρχικό νόμο της εναρμόνισης των αντιθέτων με στόχο τη δημιουργία κάποιου αποτελέσματος.

ε) Είτε για να δημιουργήσει την αίσθηση της ισορροπίας, εφόσον τα δύο σκέλη της αντίθεσης είναι συντακτικά ομοιογενή και συνδέονται παρατακτικά δημιουργώντας μία ισορροπία τόσο στο 'χορεύον' σώμα όσο και στη χορευτική φόρμα.

Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό το δυαδικό αντιθετικό σχήμα θέση-άρση συχνά αντιδιαστέλλεται με το δυαδικό αντιθετικό σχήμα ισχυρό-ασθενές που κυριαρχεί στη μελωδία που συνοδεύει το χορό. Ωστόσο, είτε το σχήμα θέση-άρση,

είτε το σχήμα ισχυρό-ασθενές είναι σημαντικά για κάθε χορευτική ‘κατασκευή’ ιδιαίτερα στο δομικό επίπεδο του κινητικού μοτίβου. Πρόκειται για μονάδα ενέργειας, που περνά από την ακμή στην παρακμή. Έτσι, η σχέση ισχυρού-ασθενούς ή θέσης-άρσης είναι μια δυναμική πορεία, μια τροχιά μεγάλων κινητικών και μουσικών μεγεθών και δεν αναφέρεται απλώς στους κτύπους του μέτρου (μουσική) ή στην εναλλαγή των ‘δεικτών στήριξης’ (χορός), αλλά εφαρμόζεται σε όλα τα δομικά επίπεδα χορού και μουσικής. Αυτό συμβαίνει γιατί το κινητικό μοτίβο επαναλαμβανόμενο δημιουργεί άλλη μια σχέση ασθενούς-ισχυρού ή θέσης-άρσης σε ψηλότερο δομικό επίπεδο που αφορά συνδυασμούς κινητικών μοτίβων. Δύο ή τρία ή και περισσότερα κινητικά μοτίβα, δημιουργούν εκ νέου σχέση ασθενούς-ισχυρού ή θέσης-άρσης, σε ακόμη ψηλότερο δομικό επίπεδο όπως είναι η χορευτική φράση κ.ο.κ. ιεραρχικά. Έτσι, σχηματίζεται ένα ιδεατό πλέγμα σχέσεων ισχυρού-ασθενούς ή θέσης-άρσης, δηλαδή ιδεατών μονάδων ενεργείας. Παρά το γεγονός ότι το «θέμα» ορίζεται ως η βασική αρχή κάθε χορογραφικής σύνθεσης, εντούτοις το σχήμα ισχυρό-ασθενές ή θέση-άρση δεν έχει να κάνει με θεματικά σχήματα της μελωδίας ή της χορογραφικής σύνθεσης.

Στην τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού που σχετίζεται με την αντίθεση σημαντικό ρόλο παίζει το φαινόμενο της επανάληψης.

5.2.4. Η αρχή της επανάληψης

Η επανάληψη κινήσεων (κινητικών στοιχείων), κυττάρων, κινητικών μοτίβων, μέρος χορευτικών φράσεων ή ολόκληρων χορευτικών φράσεων σε σχέση με την επαναληπτική χρήση του χώρου και του χρόνου, αντιπροσωπεύει ένα από τα βασικότερα τεχνοτροπικά σχήματα του ελληνικού παραδοσιακού χορού και από δομικο-μορφολογική άποψη εμφανίζεται ως απλή, σύνθετη, στερεότυπη, συμμετρική ή ασύμμετρη. Η επανάληψη είναι ψυχολογική διεργασία εφόσον ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής επαναλαμβάνει αυτό που θέλει να τονίσει περισσότερο, αλλά χρησιμοποιείται από αυτόν και για αισθητικούς σκοπούς. Η επίδρασή της είναι ιδιαίτερα εμφανής όχι μόνο στον τονισμό των ισχυρού μέρους του μέτρου και το ρυθμό αλλά και στην κινητική πλευρά του χορού καθώς και στην ηχητική της μουσικής ή του τραγουδιού που συνοδεύει το χορό.

Από την ανάλυση και τη σύγκριση των εξεταζόμενων χορών διαπιστώνεται ότι η επανάληψη, συνιστά βασική αρχή της κατασκευής τους και καθοριστικό παράγοντα στον τρόπο σύνθεσης ενός κυττάρου (μέρους του κινητικού μοτίβου), ενός κινητικού μοτίβου, μιας χορευτικής φράσης, ενός χορευτικού τμήματος, ενός χορευτικού μέρους ή της ολοκληρωμένης χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού. Όπως φαίνεται και στους παρακάτω ενδεικτικούς πίνακες, η επανάληψη παρατηρείται σε επίπεδο κινητικών στοιχείων για τη δημιουργία κυττάρου ή κινητικού μοτίβου, σε επίπεδο κυττάρων για τη δημιουργία κινητικού μοτίβου ή σε επίπεδο κινητικών μοτίβων για την παραγωγή μέρους ή ολόκληρης της χορευτικής φράσης. Επίσης, παρατηρείται σε επίπεδο μέρους της χορευτικής φράσης για την παραγωγή χορευτικής φράσης, σε επίπεδο χορευτικής φράσης για τη δημιουργία τμήματος, σε επίπεδο τμήματος για τη δημιουργία μέρους του χορού, καθώς και σε

επίπεδο μερών του χορού για τη δημιουργία της ολοκληρωμένης χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού.

Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, η επανάληψη εμφανίζεται τόσο στις συμμετρικές όσο και στις μη συμμετρικές χορογραφικές συνθέσεις (βλ. αναλυτικά στις σελ. 431-448). Στις περιπτώσεις των μη συμμετρικών χορογραφικών συνθέσεων επαναλαμβάνονται τα ίδια συστατικά στοιχεία, αλλά διατάσσονται ελεύθερα σε επιλεγμένες θέσεις έτσι ώστε η πλοκή και οι συνδυασμοί τους να δίνουν σε αυτές την αίσθηση της ισορροπίας και της συνοχής.

➤ Επανάληψη κινητικού στοιχείου

Πίνακας 5.55: Επανάληψη κινητικών στοιχείων σε επίπεδο κυττάρου ή κινητικού μοτίβου

Σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου
$(\delta:\alpha).x$
$(\delta)\alpha.x$ ή $(\alpha)\delta.x$

Στον Πίνακα 5.55 αποτυπώνονται ενδεικτικά δυνατότητες επανάληψης κινητικών στοιχείων για τη δημιουργία κυττάρου ή κινητικού μοτίβου:

- Επανάληψη της ταυτόχρονης στήριξης και των δύο δεικτών στήριξης: $(\delta:\alpha).x$.
- Επανάληψη της παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους: $(\delta)\alpha.x$ ή $(\alpha)\delta.x$.

➤ Επανάληψη κυττάρου ή κινητικού μοτίβου

Πίνακας 5.56: Επανάληψη κυττάρων ή κινητικών μοτίβων σε επίπεδο κινητικού μοτίβου ή χορευτικής φράσης

Σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου
$[(\delta:\alpha)+(\delta:\alpha)].x$
$[(\delta-\alpha)+(\delta-\alpha)]$ ή $[(\alpha-\delta)+(\alpha-\delta)]$
$(\delta+\alpha).x$ ή $(\alpha+\delta).x$

Στον Πίνακα 5.56 αποτυπώνονται ενδεικτικά δυνατότητες επανάληψης κινητικών στοιχείων για τη δημιουργία κυττάρου ή κινητικού μοτίβου:

- Επανάληψη του κινητικού μοτίβου που αποτελείται από δύο κινητικά στοιχεία ταυτόχρονης στήριξης και των δύο δεικτών στήριξης: $[(\delta:\alpha)+(\delta:\alpha)].x$.
- Επανάληψη δύο κυττάρων εναλλαγής των δεικτών στήριξης για τη δημιουργία ενός κινητικού μοτίβου που ταυτίζεται και με τη χορευτική φράση:
 - $[(\delta-\alpha)+(\delta-\alpha)]$ ή $[(\alpha-\delta)+(\alpha-\delta)]$

- Επανάληψη κινητικού μοτίβου εναλλαγής των δεικτών στήριξης για τη δημιουργία χορευτικής φράσης: $(\delta+\alpha).x$ ή $(\alpha+\delta).x$

➤ Επανάληψη μέρους της χορευτικής φράσης

Πίνακας 5.57: Επανάληψη συνδυασμού μέρους χορευτικής φράσης σε επίπεδο χορευτικής φράσης

Σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου
$[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}].x$
$[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}].x$
$[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)].x$
$[\{\delta+(\delta)\alpha,\}+\{\alpha+(\alpha)\delta,\}].x$ ή $[\{\alpha+(\alpha)\delta,\}+\{\delta+(\delta)\alpha,\}].x$
$[\{(\alpha)\delta,+ \delta\}+\{(\delta)\alpha,+ \alpha\}].x$ ή $[\{(\delta)\alpha,+ \alpha\}+\{(\alpha)\delta,+ \delta\}].x$
$[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha,\}+\{\alpha+(\alpha)\delta,\}].x$
$[\{\delta+(\delta)\alpha,\}+(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta,\}].x$

Στον Πίνακα 5.57 αποτυπώνονται ενδεικτικά δυνατότητες επανάληψης συνδυασμών κινητικών μοτίβων ή μέρους χορευτικής φράσης για τη δημιουργία χορευτικής φράσης:

- Επανάληψη του τύπου «στα δύο»:

 - $[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}].x$
 - $[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}].x$
 - $[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)].x$

- Επανάληψη του αντιθετικού συνδυασμού δύο κινητικών μοτίβων καταληκτικών του χορού «στα τρία»:

 - $[\{\delta+(\delta)\alpha,\}+\{\alpha+(\alpha)\delta,\}].x$ ή $[\{\alpha+(\alpha)\delta,\}+\{\delta+(\delta)\alpha,\}].x$

- Επανάληψη του αντιθετικού συνδυασμού δύο κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στο δεύτερο χρόνο:

 - $[\{(\alpha)\delta,+ \delta\}+\{(\delta)\alpha,+ \alpha\}].x$ ή $[\{(\delta)\alpha,+ \alpha\}+\{(\alpha)\delta,+ \delta\}].x$

- Διπλή, τριπλή ή πολλαπλή επανάληψη του τύπου «στα τρία» (συμπεριλαμβανομένων των αυτούσιων, μεταπλασμένων, ετερόμορφων, διευρυμένων τύπων του):

 - $[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha,\}+\{\alpha+(\alpha)\delta,\}].x$

- Διπλή, τριπλή ή πολλαπλή επανάληψη του αντίστροφου τύπου του «στα τρία» (συμπεριλαμβανομένων των αυτούσιων, μεταπλασμένων, ετερόμορφων, διευρυμένων τύπων του):

ο $[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}].x$

➤ Επανάληψη χορευτικής φράσης

- Όλες οι χορογραφικές συνθέσεις, που ανήκουν στην αρχή της παρατακτικής σύνδεσης, προκύπτουν από την επανάληψη μίας χορευτικής φράσης.
- Τα τμήματα ή τα μέρη μιας χορογραφικής σύνθεσης, που ανήκει στην αρχή της ομαδοποίησης, προκύπτουν το καθένα από μία χορευτική φράση που επαναλαμβάνεται τουλάχιστον δύο φορές.
- Οι χορογραφικές συνθέσεις που ανήκουν στην αρχή του 'κλειστού αυτοσχεδιασμού', παρότι εμφανίζουν μια περιορισμένη ελευθερία ανασύνθεσης, με βάση την δημιουργικότητα και τον αυτοσχεδιασμό, επαναλαμβάνουν μία χορευτική φράση ή περισσότερες, εφόσον ανήκουν ταυτόχρονα και στην αρχή της ομαδοποίησης (διμερείς, τριμερείς ή πολυμερείς χορευτικές φόρμες).

Είναι κοινός τόπος ότι η χορευτική παράδοση, ως προφορική δημιουργία, στηρίχθηκε στην καλλιέργεια της μνήμης, της λογικής και της πρωτοτυπίας μέσω της επανάληψης όχι μόνο των σταθερών κινητικών μοτίβων ή χορευτικών φράσεων αλλά κυρίως μέσω των στερεότυπων κινητικών εκφράσεων που παίζουν καθοριστικό ρόλο στη συγκρότηση της χορογραφικής σύνθεσης ('κειμενική' διάσταση του χορού/text). Η επανάληψη, σε άμεση συνάρτηση με το ρυθμό ή το μέτρο που συνέχει την εκφορά τόσο των κινητικών μοτίβων, των φράσεων, των τμημάτων ή των μερών του χορού όσο και αυτών της μουσικής ή του τραγουδιού που συνοδεύουν το χορό, βοηθά στην απομνημόνευση καθώς και στη σωστή χρήση των τοπικών χορευτικών συντακτικών δομών. Η φορμαλιστική αυτή αιτιολόγηση ενισχύεται και από το επιχείρημα ότι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός εξοικειώνει από νωρίς τους νεότερους ηλικιακά με τις τοπικές μουσικο-χορευτικές και αισθητικές συμβάσεις. Η πειθαρχία του συμμετέχοντα είτε ως παθητικού θεατή και ακροατή, είτε ως ενεργού συμμετέχοντα και η ανταπόκρισή του στην κατανόηση της χορευτικής «πλοκής», της σχέσης των κινήσεων στο πλαίσιο του κινητικού μοτίβου ή ευρύτερα της χορευτικής φράσης ή και ολόκληρης της χορογραφικής σύνθεσης, μέσω της επανάληψης, αναπτύσσει την κριτική του στάση απέναντι στις τοπικές χορευτικές συμπεριφορές και τον προπαιδεύει στην πειθαρχία της 'ανάγνωσης' των τοπικών χορευτικών μορφών και στην αποκρυπτογράφησή τους.

5.2.5. Η αρχή της συμμετρίας

Η συμμετρία, συνιστά το βασικότερο οργανωτικό παράγοντα της ανθρώπινης οπτικής αντίληψης.¹² Συνδιαλέγεται με τις προαναφερόμενες αρχές και στο δομικό επίπεδο τόσο της χορογραφικής σύνθεσης όσο και στο επίπεδο της χορευτικής έκφρασης, συγκροτεί το βασικό ιστό γύρο από τον οποίο περιπλέκονται όλες οι προαναφερόμενες αρχές, δηλαδή οι αρχές της ολοκλήρωσης ή τελείωσης ή κλειστότητας της μορφή (νόμος της 'καλής μορφής'), της ομοιότητας (της παράταξης ομοειδών κινήσεων) της αντίθεσης και της επανάληψης. Συνεπώς,

κατέχει τη σημαντικότερη θέση ανάμεσα στις επιφανειακές δομές και θεωρείται η σημαντικότερη από τις αρχές δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού, εφόσον στοχεύει στο να προσδώσει στη χορογραφική σύνθεση ισορροπία και αρμονική ενότητα, δηλαδή αισθητική αξία.

Σε γενικές γραμμές, η ελληνική λέξη συμμετρία¹³, χρησιμοποιείται στην καθημερινή ζωή με δύο σημασίες (Weyl, 1991):

α) Η πρώτη, συνδέεται με την ομορφιά, την κανονικότητα μιας μορφής ή ενός αντικειμένου, την αναλογία των μερών ενός συνόλου, την αρμονική διάταξη ή την περιοδική επανάληψη συγκεκριμένων χαρακτηριστικών. Υπό αυτή τη σημασία η λέξη συμμετρία δεν περιορίζεται μόνο σε αντικείμενα στο χώρο αλλά περιγράφει κάτι πιο αφηρημένο που έχει να κάνει με την τάξη, την ομορφιά, την αρμονία και την τελειότητα.¹⁴ Παρά ταύτα, η συμμετρία ως έννοια έχει μαθηματικό υπόστρωμα και συγκεκριμένα γεωμετρικό.

β) Η δεύτερη, είναι αυστηρά μαθηματική ή γεωμετρική έννοια και σε αντίθεση με την πρώτη είναι μια έννοια απόλυτα ακριβής. Περιγράφει την αμοιβαία σχέση μεγέθους και θέσης των μερών μιας οντότητας. Αναφέρεται στον τρόπο διάταξης των στοιχείων ενός συνόλου, που του επιτρέπει να διαιρείται σε δύο μέρη ακριβώς όμοια σε μέγεθος και σε σχήμα, τα οποία βρίσκονται σε αντιστοιχία ως προς το σημείο, τη γραμμή, τον άξονα ή το επίπεδο της διαίρεσης.

Το συνώνυμο (ή καλύτερα η υπερκείμενη έννοια) *αρμονία*, περιγράφει το καλά διαρθρωμένο «όλο», που έχει μια σαφώς καθορισμένη δομή τόσο ως προς τα μέρη του όσο και προς το σύνολο αυτών των μερών (Καϊμάκης, 2005), τονίζοντας όμως περισσότερο τις ηχητικές και μουσικές, παρά τις γεωμετρικές εφαρμογές της συμμετρίας. Βέβαια, τα αντιληπτικά συστήματα, όπως αυτά της όρασης και της ακοής φαίνεται να διαφέρουν ριζικά ως προς τη φύση τους, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι θα πρέπει να θεωρούνται τελείως ανεξάρτητα μεταξύ τους και ότι δεν ισχύουν κάποιοι γενικοί κανόνες στο σύνολο των αισθήσεων μας. Ένα τέτοιο παράδειγμα πιθανής σύγκλισης στην αντίληψη (οπτική και ακουστική) είναι η συμμετρία.

Στη μορφολογική ψυχολογία, ο νόμος της συμμετρίας ορίζει ότι ο νους αντιλαμβάνεται τα αντικείμενα ως συμμετρικά και σχηματισμένα πάντα γύρω από ένα κεντρικό σημείο. Γενικά είναι ευχάριστο αντιληπτικά να χωρίζουμε τα αντικείμενα σε ένα ζυγό αριθμό συμμετρικών μερών. Έτσι, όταν δύο συμμετρικά στοιχεία δεν συνδέονται, τα συνδέει το μυαλό αντιληπτικά ώστε να σχηματίσουν ένα συνεκτικό σχήμα. Όσο περισσότερες ομοιότητες έχουν μεταξύ τους τα συμμετρικά στοιχεία τόσο μεγαλύτερη είναι η πιθανότητα να ομαδοποιηθούν ώστε να σχηματίσουν ένα συνδυασμένο συμμετρικό αντικείμενο, μία συμμετρική μορφή.

Σε μία γενική οπτική, η συμμετρία αναφέρεται στην αντιστοιχία μεγέθους, σχήματος και θέσης αλληλοσχετιζόμενων μερών ενός όλου σε αναφορά προς έναν άξονα ή προς ένα σημείο (οπτικό ή ακουστικό). Συνεπώς, είναι η ιδιότητα ενός αντικειμένου ή συστήματος να παραμένει αναλλοίωτο μετά από ένα σύνολο αλλαγών (μετασχηματισμών) (Ghyka, 1946). Η συμμετρία ως αφηρημένη ιδιότητα συγκεκριμένων οπτικών μορφών περιλαμβάνει τις έννοιες της ομοιότητας και της

ισότητας, όπως η ασυμμετρία περιλαμβάνει τις έννοιες της διαφοράς και της ανισότητας (VandenBos, 2002. Παπαδόπουλος, 2005).

Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, η συμμετρία αφορά στη διάταξη όμοιων στοιχείων ή μερών αμφίπλευρα και σε ίση απόσταση ως προς έναν άξονα¹⁵ (αξονική ή αμφίπλευρη συμμετρία), ο οποίος δεν έχει υλική υπόσταση αλλά είναι ιδεατός (νοητός). Ο άξονας που ρυθμίζει τη συμμετρική διάταξη μπορεί να είναι μία γραμμή, ένα κεντρικό σημείο (ακτινική συμμετρία), ένα επίπεδο ή διαφορετικά επίπεδα (δισδιάστατη ή τρισδιάστατη). Συγκεκριμένα, αφορά στη συμμετρική αντιστοιχία ανάμεσα σε δύο ή περισσότερες κινήσεις καθώς και ανάμεσα σε δύο ή περισσότερα κινητικά μοτίβα, που σε μορφοσυντακτικό επίπεδο δομούνται από αντιθετικά ομοειδείς ή συνώνυμες κινήσεις ή κινητικά μοτίβα με βάση την αρχή της επανάληψης. Αλλά μπορεί να αφορά και σε άλλα συστατικά στοιχεία της μορφής που έχουν σχέση με το 'χορευόν' σώμα και κυρίως στη χρήση του χώρου και του χρόνου. Η συμμετρική συγκρότηση και διάταξη των κινητικών ενοτήτων ανάλογα προς τον χρησιμοποιούμενο αριθμό των εσωτερικών διχοτομήσεων των κινήσεων, τον αριθμό των κινητικών μοτίβων σε συνάρτηση με τη χρήση του χρόνου και του χώρου καθώς και τη λειτουργία τους, διαλεγόμενη με την αρχή της αντίθεσης, ταξινομεί το φαινόμενο της συμμετρίας σε τρεις βασικές κατηγορίες (Τυροβολά, 2007α, 2012, 2013α; πρβλ. Καψωμένος, 1990):

- α) Σε απλές δομές συμμετρίας.
- β) Σε μικτές δομές συμμετρίας.
- γ) Σε σύνθετες δομές συμμετρίας.

Οι απλές δομές συμμετρίας είναι συνήθως παρατακτικά ζεύγη από δύο έως τέσσερις κινήσεις στο πλαίσιο του κινητικού μοτίβου ή της χορευτικής φράσης που χαρακτηρίζονται κυρίως από τη χρήση της αντίθεσης και της επανάληψης, τεχνοτροπία που συναντάται κυρίως στους χορούς που χρησιμοποιούν δίμετρες ρυθμικές και μελωδικές δομές, όπως π.χ. είναι στην πλειοψηφία τους οι χοροί του Πόντου, ή χρησιμοποιούν απλά δομικά σχήματα όπως οι χοροί στα 'δύο' και 'στα τρία' και οι χοροί τύπου 'στα δύο' και τύπου στα 'τρία' χωρίς να αποκλείεται και η αρχή της κλειστότητας της μορφής (π.χ. ο χορός 'στα τρία' και οι χοροί τύπου 'στα τρία').

Οι μικτές δομές συμμετρίας αφορούν μεγαλύτερες χορευτικές φράσεις (τρίμετρες, τετράμετρες, πεντάμετρες), είναι τα πιο δραστικά από τα απλά συμμετρικά σχήματα, είναι λιτές και αυστηρές και συνδυάζουν όλες τις αρχές δόμησης (κλειστότητα μορφής, επανάληψη, ομοιότητα/παράταξη ομοειδών όρων ή κινήσεων, αντίθεση). Τόσο οι μικτές δομές συμμετρίας όσο και οι απλές δομές συμμετρίας διαμορφώνουν συμμετρική σχέση και ισορροπία μεταξύ των στοιχείων τους, αντιθετικών ή μη, αλλά κυρίως εμφανίζουν τάξη και συμμετρία που προκύπτει από την επανάληψη και την εξισορρόπηση των αντιθέτων.

Οι σύνθετες δομές συμμετρίας αντιπροσωπεύουν χορογραφικές συνθέσεις (φόρμες) που χαρακτηρίζονται από περισσότερα του ενός μέρους, όπως είναι οι διμερείς και τριμερείς χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την αρχή της ομαδοποίησης. Μολονότι κάθε μέρος μπορεί να δομείται διαφορετικά, εντούτοις

εμπεριέχουν κατά χορευτικό μέρος όλες τις προαναφερόμενες αρχές (κλειστότητα μορφής, επανάληψη, ομοιότητα/παράταξη ομοειδών όρων ή κινήσεων, αντίθεση). Ανάλογα με τους συνδυασμούς -κατά μέρος- των δομικών τους γνωρισμάτων καθώς και του δομικού-κινητικού τους τύπου υποδιαιρούνται σε επί πλέον ταξινομικές κατηγορίες.

Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, διαπιστώνεται ότι τόσο στις μικτές όσο και στις σύνθετες δομές συμμετρίας συνυπάρχουν μια συμμετρική και μία μη συμμετρική διάταξη, που στο τελικό μορφικό αποτέλεσμα το κυρίαρχο χαρακτηριστικό είναι η ασυμμετρία.

Αναλυτικότερα, από την ανάλυση και τη σύγκριση των δεδομένων διαπιστώνεται ότι, η συμμετρία, ως αντιθετικό σχήμα και με ισορροπία στην αντιθετική χρήση του χώρου, είναι καθοριστικός παράγοντας στον τρόπο σύνθεσης ενός κυττάρου, ενός κινητικού μοτίβου και μιας χορευτικής φράσης, όπως φαίνεται και στους παρακάτω ενδεικτικούς πίνακες. Τα συμμετρικά σχήματα συνδυάζουν τόσο την αντιθετική χρήση κινητικών στοιχείων, κυττάρων, κινητικών μοτίβων ή μέρους της χορευτικής φράσης, ως προς τον τρόπο σύνθεσης δύο αντιθετικών συνδυασμών, όσο και την απόλυτη αντιθετική χρήση του χώρου (δεξιά-αριστερά, μέσα-έξω, κ.λπ.). Οι περιπτώσεις των αντιθετικών συνδυαστικών δυνατοτήτων που αναφέρθηκαν και στην περίπτωση της αντίθεσης, έχουν εφαρμογή και στην αρχή της συμμετρίας, εφόσον παρουσιάζουν αντιθετική χρήση του χώρου. Όμως, υπάρχουν και περιπτώσεις των αντιθετικών σχημάτων που δεν παρουσιάζουν συμμετρική χρήση του χώρου, αλλά εμφανίζουν είτε ασύμμετρη χρήση του χώρου, είτε προωθητική στο σύνολό της (προς μία κατεύθυνση).

- Συμμετρικά σχήματα κινητικών στοιχείων – δυαδική αντίθεση, σε επίπεδο κυττάρου ή κινητικού μοτίβου:

Πίνακας 5.58: Δυαδική αντίθεση κινητικών στοιχείων σε επίπεδο κυττάρου ή κινητικού μοτίβου

Αντιθετικά σχήματα κινητικών στοιχείων σε επίπεδο κυττάρου & κινητικού μοτίβου		
Σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
Συμμετρικά ως προς την αντιθετική χρήση του χώρου		
δ vs α	ή	α vs δ

Στον Πίνακα 5.58 αποτυπώνεται η δυαδική αντίθεση/συμμετρία των δύο δεικτών στήριξης (δ vs α) ή (α vs δ), σε επίπεδο κυττάρου ή κινητικού μοτίβου. Το συγκεκριμένο κινητικό μοτίβο συνήθως αποτελεί μέρος της χορευτικής φράσης και σπάνια ταυτίζεται με τη χορευτική φράση (κυρίως σε φόρμες κλειστού αυτοσχεδιασμού). Μέσω της επανάληψής της, ή σε συνδυασμό με άλλα κινητικά μοτίβα, δίνει μέρος της χορογραφικής σύνθεσης ή ολόκληρη τη χορογραφική σύνθεση. Η δυαδική αντίθεση από μόνη της ή σε συνδυασμό με άλλα κινητικά μοτίβα και σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου, τη δημιουργική σκέψη του δημιουργού/χορευτή, την αποδοχή από το «περιβάλλον» του και την

τοπική υφολογία, αποτελεί τη βάση για τον τρόπο σύνθεσης της τελικής μορφής αρκετών χορών του ελλαδικού χώρου.

➤ Αντιθετικά σχήματα απλών βασικών δομικών σχημάτων σε επίπεδο κινητικού μοτίβου:

Πίνακας 5.59: Αντιθετικά σχήματα απλών βασικών δομικών σχημάτων σε επίπεδο κινητικού μοτίβου, μέρους της χορευτικής φράσης ή της χορευτικής φράσης

Σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
Συμμετρικά ως προς την αντιθετική χρήση του χώρου		
[δ-(δ)α.] vs [α-(α)δ.]	ή	[α-(α)δ.] vs [δ-(δ)α.]
[δ+(δ)α.] vs [α+(α)δ.]		[α+(α)δ.] vs [δ+(δ)α.]
{δ+(α-δ)} vs {α+(δ-α)}	ή	{α+(δ-α)} vs {δ+(α-δ)}
{(δ-α)+δ} vs {(α-δ)+α}		{(α-δ)+α} vs {(δ-α)+δ}
{δ-α-δ} vs {α-δ-α}		{α-δ-α} vs {δ-α-δ}
(δ+α+δ) vs (α+δ+α)		(α+δ+α) vs (δ+α+δ)
[(α)δ,+δ] vs [(δ)α,+α]	ή	[(δ)α,+α] vs [(α)δ,+δ]
[(α)δ,-δ] vs [(δ)α,-α]		[(δ)α,-α] vs [(α)δ,-δ]

Στον Πίνακα 5.59 αποτυπώνονται τα συμμετρικά σχήματα των απλών βασικών δομικών σχημάτων, δηλαδή:

- [δ+(δ)α.] vs [α+(α)δ.]: συμμετρικά καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία»,
- (δ+α+δ) vs (α+δ+α): συμμετρικά κινητικά μοτίβα διπλής εναλλαγής των δεικτών στήριξης και
- [(α)δ,+δ] vs [(δ)α,+α]: συμμετρικά κινητικά μοτίβα παραμονής σε θέση στήριξης, με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη αυτού στο δεύτερο χρόνο,

σε επίπεδο κινητικού μοτίβου, μέρους της χορευτικής φράσης ή ολόκληρης της χορευτικής φράσης. Η επανάληψή τους, δίνει μέρος της χορευτικής σύνθεσης ή ολόκληρη τη χορευτική σύνθεση. Τα συμμετρικά σχήματα των απλών βασικών δομικών σχημάτων, σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου, την επανάληψη, τη δημιουργική σκέψη του δημιουργού/χορευτή, την αποδοχή από το «περιβάλλον» του και την τοπική υφολογία, αποτελούν το βασικό συστατικό για τον τρόπο σύνθεσης μέρους της χορευτικής φράσης, μέρους της χορογραφικής σύνθεσης, ακόμη και της ολοκληρωμένης χορογραφικής σύνθεσης για ένα μεγάλο αριθμό χορών του ελλαδικού χώρου.

- Αντιθετικά σχήματα μίξης απλών βασικών δομικών συνόλων σε επίπεδο κινητικού μοτίβου ή χορευτικής φράσης:

Πίνακας 5.60: Αντιθετικά σχήματα απλών βασικών δομικών σχημάτων σε επίπεδο κινητικού μοτίβου ή χορευτικής φράσης

Σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου		
Συμμετρικά ως προς την αντιθετική χρήση του χώρου		
$[(\delta+a) + \{\delta+(\delta)a;\}]$	vs	$[(a+\delta) + \{a+(a)\delta;\}]$
$[\{\delta+(\delta)a;\} + (a+\delta)]$	vs	$[\{a+(a)\delta;\} + (\delta+a)]$
$[\{\delta+(a-\delta)\} + (a+\delta)]$	vs	$[\{a+(\delta-a)\} + (\delta+a)]$
$[\{(\delta-a)+\delta\} + (a+\delta)]$		$[\{(\delta-a)+a\} + (\delta+a)]$
$[\{\delta-a-\delta\} + (a+\delta)]$		$[\{a-\delta-a\} + (\delta+a)]$
$[(\delta+a+\delta) + (a+\delta)]$		$[(a+\delta+a) + (\delta+a)]$
$[(\delta+a) + \{\delta+(a-\delta)\}]$	vs	$[(a+\delta) + \{a+(\delta-a)\}]$
$[(\delta+a) + \{(\delta-a)+\delta\}]$		$[(a+\delta) + \{(\delta-a)+a\}]$
$[(\delta+a) + (\delta+a+\delta)]$		$[(a+\delta) + (a+\delta+a)]$
$[\{(a)\delta;+\delta\} + (a+\delta)]$	vs	$[\{(\delta)a;+a\} + (\delta+a)]$
$[(\delta+a) + \{(a)\delta;+\delta\}]$	vs	$[(a+\delta) + \{(\delta)a;+a\}]$

Στον Πίνακα 5.60 αποτυπώνονται ενδεικτικά συμμετρικά σχήματα που προκύπτουν:

- Από τη μίξη απλών βασικών δομικών σχημάτων εναλλαγής των δεικτών στήριξης και καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία», δηλαδή:
 - $[(\delta+a)+\{\delta+(\delta)a;\}]$ vs $[(a+\delta)+\{a+(a)\delta;\}]$ ή
 - $[\{\delta+(\delta)a;\}+(a+\delta)]$ vs $[\{a+(a)\delta;\}+(\delta+a)]$,
- Από τη μίξη διπλής εναλλαγής και εναλλαγής των δεικτών στήριξης:
 - $[(\delta+a+\delta)+(a+\delta)]$ vs $[(a+\delta+a)+(\delta+a)]$ ή
 - $[(\delta+a)+(\delta+a+\delta)]$ vs $[(a+\delta)+(a+\delta+a)]$,
- Από τη μίξη κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στο δεύτερο χρόνο, με κινητικά μοτίβα εναλλαγής των δεικτών στήριξης:
 - $[\{(a)\delta;+\delta\}+(a+\delta)]$ vs $[\{(\delta)a;+a\}+(\delta+a)]$ ή
 - $[(\delta+a)+\{(a)\delta;+\delta\}]$ vs $[(a+\delta)+\{(\delta)a;+a\}]$,

σε επίπεδο μέρους της χορευτικής φράσης ή ολόκληρης της χορευτικής φράσης. Η επανάληψή τους, δίνει μέρος της χορογραφικής σύνθεσης ή ολόκληρη τη

χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού. Η μίξη των συμμετρικών σχημάτων/κινητικών μοτίβων, σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και του χρόνου, την επανάληψη, τη δημιουργική σκέψη του δημιουργού/χορευτή, την αποδοχή από το «περιβάλλον» του και την τοπική υφολογία, αποτελούν βασική παράμετρο ως προς τον τρόπο σύνθεσης μέρους της χορευτικής φράσης, μέρους της χορογραφικής σύνθεσης, ακόμη και της ολοκληρωμένης χορογραφικής σύνθεσης, 'κλείνοντας' την τελική μορφή και δίνοντας ένα ξεχωριστό 'νόημα' σε αυτή ως 'καλή μορφή'.

➤ Μίξη πολυπλοκότερων συμμετρικών σχημάτων σε επίπεδο χορευτικής φράσης:

Πίνακας 5.61: Μίξη πολυπλοκότερων συμμετρικών σχημάτων σε επίπεδο χορευτικής φράσης

Σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου	
Διευρυμένος τύπος του «στα τρία»: Μίξη κινητικών μοτίβων εναλλαγής των δεικτών στήριξης και καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία»	
$[(\delta+a)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}]$ vs $[(a+\delta)+\{a+(a)\delta;\}]$	
$[(\delta+a)+(\delta+a)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}]$ vs $[(a+\delta)+(a+\delta)+\{a+(a)\delta;\}]$	
$[(\delta+a)+(\delta+a)+(\delta+a)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}]$ vs $[(a+\delta)+(a+\delta)+(a+\delta)+\{a+(a)\delta;\}]$	
$[(\delta+a)+(\delta+a)+(\delta+a)+(\delta+a)+(\delta+a)+(\delta+a)+(\delta+a)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}]$ vs $[(a+\delta)+(a+\delta)+(a+\delta)+(a+\delta)+(a+\delta)+(a+\delta)+(a+\delta)+\{a+(a)\delta;\}]$	
Διευρυμένος τύπος του «στα τρία» - Δύο συμμετρικοί αντιθετικοί συνδυασμοί: α. Μίξη εναλλαγής των δεικτών στήριξης και καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» και β. Μίξη καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία»	
$[(\delta+a)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}]$ vs $[(a+\delta)+\{a+(a)\delta;\}]$ + $[\{\delta+(\delta)\alpha;\}$ vs $\{a+(a)\delta;\}]$	
Μίξη δύο αντιθετικών συνδυασμών που αποτελούνται από: τρία καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία» και μία εναλλαγή	
$[\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{a+(a)\delta;\}+(\delta+a)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}]$	vs $[\{a+(a)\delta;\}+\{\delta+(\delta)\alpha;\}+(a+\delta)+\{a+(a)\delta;\}]$
$[(\delta+a)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{a+(a)\delta;\}+\{\delta+(\delta)\alpha;\}]$	vs $[(a+\delta)+\{a+(a)\delta;\}+\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{a+(a)\delta;\}]$
Μίξη δύο αντιθετικών συνδυασμών μίξης ενός τύπου «στα δύο» και ενός καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία».	
$[\{\delta+(a-\delta)\}+\{a+(\delta-a)\}+\{\delta+(\delta)\alpha;\}]$	vs $[\{a+(\delta-a)\}+\{\delta+(a-\delta)\}+\{a+(a)\delta;\}]$
$[\{(a-\delta)+\delta\}+\{(a-\delta)+a\}+\{(a-\delta)+\delta\}]$ ή $[\{(a-\delta)+\delta\}+\{(a-\delta)+a\}+\{\delta+(\delta)\alpha;\}]$	vs $[\{(a-\delta)+a\}+\{(a-\delta)+\delta\}+\{(a-\delta)+a\}]$ ή $[\{(a-\delta)+a\}+\{(a-\delta)+\delta\}+\{a+(a)\delta;\}]$
Μίξη αντιθετικών κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο, και εναλλαγής των δεικτών στήριξης	
$[\{(a)\delta;+\delta\}+(a+\delta)]$ vs $[\{(\delta)\alpha;+a\}+(\delta+a)]$	
$[\{(a)\delta;+\delta\}+\{(\delta)\alpha;+a\}+\{(a)\delta;+\delta\}+(a+\delta)]$ vs $[\{(\delta)\alpha;+a\}+\{(a)\delta;+\delta\}+\{(\delta)\alpha;+a\}+(\delta+a)]$	

$[(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha)+\{(a)\delta;+\delta\}]$ vs $[(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+\{(\delta)\alpha;+\alpha\}]$
$[(\delta+\alpha)+\{(a)\delta;+\delta\}+\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+\{(a)\delta;+\delta\}]$ vs $[(\alpha+\delta)+\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+\{(a)\delta;+\delta\}+\{(\delta)\alpha;+\alpha\}]$
$[\{(a)\delta;+\delta\}+(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)]$ vs $[\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha)]$
Μίξη καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» και κινητικά μοτίβα παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους
$[\{\delta+(\delta)\alpha;+\{\alpha+(\alpha)\delta;+\{\delta+(\delta)\alpha;+\{(\delta)\alpha;+(\delta)\alpha;}\}]$ vs $[\{\alpha+(\alpha)\delta;+\{\delta+(\delta)\alpha;+\{\alpha+(\alpha)\delta;+\{(a)\delta;+(\alpha)\delta;}\}]$
Μίξη κινητικών μοτίβων εναλλαγής δεικτών στήριξης, καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» και κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους
$[\{\delta+\alpha\}+\{\delta+\alpha\}+\{\delta+(\delta)\alpha;+\{(\delta)\alpha;+(\delta)\alpha;}\}]$ vs $[\{\alpha+\delta\}+\{\alpha+\delta\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;+\{(a)\delta;+(\alpha)\delta;}\}]$
Μίξη κινητικών μοτίβων εναλλαγής δεικτών στήριξης και καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» (διευρυμένοι τύποι «στα τρία» και αντίστροφου «στα τρία»)
$[\{\delta+\alpha\}+\{\delta+\alpha\}+\{\delta+(\delta)\alpha;+\{\alpha+(\alpha)\delta;+\{\delta+(\delta)\alpha;}\}]$ vs $[\{\alpha+\delta\}+\{\alpha+\delta\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;+\{\delta+(\delta)\alpha;+\{\alpha+(\alpha)\delta;}\}]$

Στον Πίνακα 5.61 αποτυπώνονται ενδεικτικά συνδυαστικές δυνατότητες μίξης πολυπλοκότερων συμμετρικών συνδυασμών για τη δημιουργία χορευτικής φράσης:

- Η περίπτωση διευρυμένου τύπου «στα τρία», όπου μια συμμετρική σχέση προκύπτει από τη μίξη δύο αντιθετικών συνδυασμών που αποτελούνται από μια εναλλαγή των δεικτών στήριξης και ένα καταληκτικό ΚΜ του χορού «στα τρία»:

- $[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha;}\}]$ vs $[(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;}\}]$.

Με τον ίδιο τρόπο οι δύο αντιθετικού συνδυασμοί μπορεί να προκύπτουν από τη μίξη δύο, τριών ή και περισσότερων κινητικών μοτίβων εναλλαγής των δεικτών στήριξης και από ένα καταληκτικό κινητικό μοτίβο του χορού «στα τρία», δηλαδή:

- $[\{\delta+(\delta)\alpha;}\}]$ vs $\{\alpha+(\alpha)\delta;}\}]$,

- $[(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha;}\}]$ vs $[(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;}\}]$

- $[(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha;}\}]$ vs $[(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;}\}]$

- $[(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha)+(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha;}\}]$ vs $[(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;}\}]$

- Η περίπτωση διευρυμένου τύπου «στα τρία», όπου συνδυάζεται:
 - ένας συμμετρικός συνδυασμός διευρυμένου τύπου «στα τρία», που προκύπτει από τη μίξη μιας εναλλαγής των δεικτών στήριξης και ενός καταληκτικού ΚΜ του χορού «στα τρία»: $[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha;}\}]$ vs $[(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;}\}]$ και
 - ένας συμμετρικός συνδυασμός καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία»: $[\{\delta+(\delta)\alpha;}\}]$ vs $\{\alpha+(\alpha)\delta;}\}]$.

- Συμμετρική σύνθεση που προκύπτει από τη μίξη δύο τετράμετρων αντιθετικών συνθέσεων, με αντιθετική χρήση του χώρου, που αποτελούνται από τρία καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία» και ένα κινητικό μοτίβο εναλλαγής των δεικτών στήριξης, δηλαδή:
 - [$\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}+(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}$] vs [$\{\alpha+(\alpha)\delta;\}+\{\delta+(\delta)\alpha;\}+(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$] και
 - [$(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}+\{\delta+(\delta)\alpha;\}$] vs [$(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}+\{\delta+(\delta)\alpha;\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$].
- Συμμετρική σύνθεση που προκύπτει από τη μίξη δύο τρίμετρων αντιθετικών συνδυασμών, με αντιθετική χρήση του χώρου, που αποτελούνται από έναν τύπο του «στα δύο» και ένα καταληκτικό κινητικό μοτίβο του χορού «στα τρία», δηλαδή:
 - [$\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}+\{\delta+(\delta)\alpha;\}$] vs [$\{\alpha+(\delta-\alpha)\}+\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$] και
 - [$\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}+\{\delta+(\delta)\alpha;\}$] vs [$\{(\alpha-\delta)+\alpha\}+\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{\alpha+(\alpha)\delta;\}$].

Η συνολική σύνθεση επί μέρους αποτελείται από τρεις τύπους του «στα δύο». Από αυτή την οπτική, τρεις αντιθετικοί συνδυασμοί του τύπου «στα δύο», με διαφορετική χρήση του χώρου ο καθένας, συνθέτουν την τελική χορευτική φράση.
- Συμμετρική σύνθεση που προκύπτει από τη μίξη δύο τρίμετρων αντιθετικών συνδυασμών, με αντιθετική χρήση του χώρου, που αποτελούνται από τρία κινητικά μοτίβα διπλής εναλλαγής των δεικτών στήριξης, δηλαδή:
 - [$\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}+\{(\delta-\alpha)+\delta\}$] vs [$\{(\alpha-\delta)+\alpha\}+\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}$].

Η συνολική σύνθεση επί μέρους αποτελείται από τρεις τύπους του «στα δύο». Από αυτή την οπτική, τρεις αντιθετικοί συνδυασμοί του τύπου «στα δύο», με διαφορετική χρήση του χώρου ο καθένας, συνθέτουν την τελική χορευτική φράση.
- Συμμετρική σύνθεση που προκύπτει από τη μίξη ενός αντιθετικού συνδυασμού, με αντιθετική χρήση του χώρου, ενός κινητικού μοτίβου παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο και ενός κινητικού μοτίβου εναλλαγής των δεικτών στήριξης, δηλαδή:
 - [$\{(\alpha)\delta;+\delta\}+(\alpha+\delta)$] vs [$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+(\delta+\alpha)$].
- Συμμετρική σύνθεση που προκύπτει από τη μίξη δύο αντιθετικών συνδυασμών, με αντιθετική χρήση του χώρου, τριών κινητικών μοτίβων παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο και ενός κινητικού μοτίβου εναλλαγής των δεικτών στήριξης, δηλαδή:
 - [$\{(\alpha)\delta;+\delta\}+\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+\{(\alpha)\delta;+\delta\}+(\alpha+\delta)$] vs [$\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+\{(\alpha)\delta;+\delta\}+\{(\delta)\alpha;+\alpha\}+(\delta+\alpha)$].

- Συμμετρική σύνθεση που προκύπτει από τη μίξη δύο αντιθετικών συνδυασμών, με αντιθετική χρήση του χώρου, που αποτελούνται ο καθένας από τρία κινητικά μοτίβα εναλλαγής των δεικτών στήριξης και από ένα κινητικό μοτίβο παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο, δηλαδή:
 - $[(\delta+a)+(\delta+a)+(\delta+a)+\{(a)\delta,+ \delta\}]$ vs $[(a+\delta)+(a+\delta)+(a+\delta)+\{(\delta)a,+ a\}]$
- Συμμετρική σύνθεση που προκύπτει από τη μίξη δύο αντιθετικών συνδυασμών, με αντιθετική χρήση του χώρου, που αποτελούνται ο καθένας από ένα κινητικό μοτίβο εναλλαγής των δεικτών στήριξης και από τρία κινητικά μοτίβα παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο, δηλαδή:
 - $[(\delta+a)+\{(a)\delta,+ \delta\}+\{(\delta)a,+ a\}+\{(a)\delta,+ \delta\}]$ vs $[(a+\delta)+\{(\delta)a,+ a\}+\{(a)\delta,+ \delta\}+\{(\delta)a,+ a\}]$.
- Συμμετρική σύνθεση που προκύπτει από τη μίξη δύο αντιθετικών συνδυασμών, με αντιθετική χρήση του χώρου, που αποτελούνται ο καθένας από τρία κινητικά μοτίβα εναλλαγής των δεικτών στήριξης και από ένα κινητικό μοτίβο παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους και στήριξη αυτού στον επόμενο χρόνο, δηλαδή:
 - $[\{(a)\delta,+ \delta\}+(a+\delta)+(a+\delta)+(a+\delta)]$ vs $[\{(\delta)a,+ a\}+(\delta+a)+(\delta+a)+(\delta+a)]$
- Συμμετρική σύνθεση που προκύπτει από τη μίξη δύο αντιθετικών συνδυασμών, με αντιθετική χρήση του χώρου, που αποτελούνται ο καθένας από τρία κινητικά μοτίβα καταληκτικών ΚΜ του χορού «στα τρία» και ένα κινητικό μοτίβο παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους, δηλαδή:
 - $[\{\delta+(\delta)a,+ \}+\{a+(a)\delta,+ \}+\{\delta+(\delta)a,+ \}+\{(\delta)a,+ (\delta)a,+ \}]$ vs $[\{a+(a)\delta,+ \}+\{\delta+(\delta)a,+ \}+\{a+(a)\delta,+ \}+\{(a)\delta,+ (a)\delta,+ \}]$
- Συμμετρική σύνθεση που προκύπτει από τη μίξη δύο αντιθετικών συνδυασμών, με αντιθετική χρήση του χώρου, που αποτελούνται ο καθένας από δύο κινητικά μοτίβα εναλλαγής των δεικτών στήριξης, ένα κινητικό μοτίβο καταληκτικού του χορού «στα τρία» και ενός κινητικού μοτίβου παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους, δηλαδή:
 - $[\{\delta+a\}+\{\delta+a\}+\{\delta+(\delta)a,+ \}+\{(\delta)a,+ (\delta)a,+ \}]$ vs $[\{a+\delta\}+\{a+\delta\}+\{a+(a)\delta,+ \}+\{(a)\delta,+ (a)\delta,+ \}]$
- Συμμετρική σύνθεση που προκύπτει από τη μίξη δύο αντιθετικών συνδυασμών, με αντιθετική χρήση του χώρου, που αποτελούνται ο καθένας από δύο κινητικά μοτίβα εναλλαγής των δεικτών στήριξης και τρία κινητικά μοτίβα καταληκτικών του χορού «στα τρία» (συνολικά ένας διευρυμένος τύπος του «στα τρία» και ένας διευρυμένος αντίστροφος τύπος του χορού «στα τρία», ή από άλλη οπτική, ένας διευρυμένος τετράμετρος τύπος του χορού «στα τρία», ένας διευρυμένος τετράμετρος αντίστροφος τύπος του χορού «στα τρία» και δύο καταληκτικά μοτίβα του χορού «στα τρία»), δηλαδή:

- ο $[\{\delta+\alpha\}+\{\delta+\alpha\}+\{\delta+(\delta)\alpha\}+\{\alpha+(\alpha)\delta\}+\{\delta+(\delta)\alpha\}]$ vs $[\{\alpha+\delta\}+\{\alpha+\delta\}+\{\alpha+(\alpha)\delta\}+\{\delta+(\delta)\alpha\}+\{\alpha+(\alpha)\delta\}]$

Από τις αναλύσεις και συγκρίσεις του συνολικού υλικού διαπιστώνεται ότι, σε όλες τις περιπτώσεις ενώνονται πολυπλοκότεροι συμμετρικοί συνδυασμοί. Η συμμετρία συνιστά μία σταθερή τάση στην τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού που εκφράζεται με την αντιστοιχία ανάμεσα σε δύο ή περισσότερα ομοειδή συστατικά στοιχεία ή ευρύτερα συντακτικά μέρη ή δομικά επίπεδα του χορού (π.χ. κινητικό μοτίβο ή χορευτική φράση), τα οποία είναι παρατακτικά δεμένα. Πρόκειται για 'ισότιμα' κινητικά μοτίβα ή 'ισότιμες' χορευτικές φράσεις που η μία δεν εξαρτάται από την άλλη αλλά έχουν την ίδια λειτουργία στο σύνολο της χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού.

Σε ορισμένες περιπτώσεις παρατηρείται μία εμφατική αντιθετική σύνδεση (π.χ. αντιθετικά καταληκτικά κινητικά μοτίβα όπως αυτά που συναντώνται στο χορό «στα τρία» ή στους χορούς τύπου 'στα τρία'» με αντιθετική χρήση των 'δεικτών στήριξης' και αντιθετική χρήση του χώρου) μεταξύ των κινητικών μοτίβων που θεωρείται ένα προμελετημένο υφολογικό στοιχείο που προσδίδει ζωνηρότητα στο χορό. Η εμφατική αντιθετική σύνδεση εκφράζεται με τη δυαδική αντίθεση 'δεξί-αριστερό' και χαρακτηρίζεται από καταληκτικό ισομορφισμό, ο οποίος υφίσταται καθόλη την έκταση της χορογραφικής ενότητας και δεν αντικαθίσταται από παραλλαγμένα κινητικά μοτίβα. Όπως φαίνεται από τις αναλύσεις, ο καταληκτικός ισομορφισμός υπάγεται στην τεχνοτροπική διαδικασία δόμησης των καταληκτικών κινητικών μοτίβων (ανεξαρτήτως του αριθμού των κινητικών μοτίβων που συγκροτούν τη χορευτική φράση) και συνιστά μία στερεότυπη κινητική 'αρχιτεκτονική' διάρθρωση μεγάλου αριθμού ελληνικών παραδοσιακών χορών. Συνταυτισμένος ενδεχομένως με την οργάνωση του οπτικού πεδίου υπακούει στους 'νόμους της μορφής' που, σύμφωνα με τη μορφολογική ψυχολογία, εξαρτάται από τη φυσιολογική (οπτική αντίληψη) και την ψυχολογική ιδιοσυστασία του δημιουργού¹⁶.

Σε αντίθεση με τη μυθολογική ή την παραδοσιακή άποψη που νοηματοδοτεί διαφορετικά τις έννοιες δεξιός και αριστερός, στην επιστήμη και στην οργάνωση της φύσης δεν υπάρχει καμία απολύτως διαφορά μεταξύ αριστερού και δεξιού. Στην μεν επιστήμη έχει εκλεγεί αυθαίρετα να λέγεται αριστερό ή δεξιό επειδή βρίσκεται στην αντίθετη πλευρά από το άλλο, δεξί ή αριστερό αντίστοιχα, ενώ η φύση πουθενά δεν έχει δείξει να πριμοδοτεί το δεξιό εις βάρος του αριστερού ούτε το αντίστροφο (Weyl, 1991, B-1). Στην οργάνωση της φύσης κυριαρχεί η συμμετρία που απορρέει από το συνδυασμό του δεξιού με το αριστερό, μολονότι δεν είναι πάντα εμφανής. Κατά τον Weyl, η αιτία αυτού του φαινομένου βρίσκεται στο γεγονός ότι η πιθανότερη μορφή ισορροπίας είναι η συμμετρική, όπου η συμμετρία συνιστά την πιο απλή μορφή ισορροπίας. Δηλαδή, από όλες τις συνθήκες που καθορίζουν μια κατάσταση ισορροπίας, η συμμετρία των συνθηκών αντανακλάται στην κατάσταση ισορροπίας.

Η τάση αυτή της ισορροπίας ισχύει σχεδόν χωρίς εξαίρεση (συντακτικά) για όλες τις χορευτικές φόρμες (χορογραφικές συνθέσεις) του ελληνικού παραδοσιακού χορού που συνδυάζουν τις αρχές της κλειστότητας της μορφής, της

ομοιότητας και της ομαδοποίησης (της παράταξης των ομοειδών όρων), της αντίθεσης και της επανάληψης ή τουλάχιστον τις τρεις από αυτές. Σε μία 'ισορροπημένη' χορογραφική σύνθεση, καμία αλλαγή δεν φαίνεται να είναι δυνατή και «το όλον προσλαμβάνει το χαρακτήρα του αναγκαίου σε όλα τα μέρη του». Η συμμετρική αντιστοιχία γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στις μονομερείς χορευτικές φόρμες (αρχή της παρατακτικής σύνδεσης) ανεξαρτήτως αριθμού κινητικών μοτίβων, οι οποίες χαρακτηρίζονται τόσο από απλές δομές συμμετρίας στο επίπεδο του κινητικού μοτίβου όπου κυριαρχούν μία έως δύο τεχνοτροπικές αρχές (π.χ. εναλλαγή 'δεικτών στήριξης' δ+α ή α+δ ή [δ+ (α-δ)] ή [α+(δ-α)] με συμμετρική ή ασύμμετρη χρήση του χώρου), όσο και από μικτές δομές συμμετρίας όπου συνδυάζονται όλες οι αρχές (κλειστότητα της μορφής, ομοιότητα/παράταξη ομοειδών όρων ή κινήσεων, αντίθεση, επανάληψη). Οι φόρμες αυτές ιδιαίτερα αυστηρές και λιτές- συνδυάζουν αυστηρή ρυθμική συμμετρία (ανεξαρτήτως του συμμετρικού ή μη συμμετρικού ρυθμού) καθώς και αντιστοιχίες κινητικές ή χωρικές ανεξαρτήτως της χρήσης αντιθετικών συνδυασμών (δεξιά-αριστερό ή δεξιά-αριστερά).

Οι σύνθετες δομές συμμετρίας, όπως ειπώθηκε παραπάνω, αντιπροσωπεύουν χορογραφικές συνθέσεις (φόρμες) που χαρακτηρίζονται από περισσότερα του ενός μέρη, όπως είναι οι διμερείς και τριμερείς χορευτικές φόρμες που δομούνται με βάση την αρχή της ομαδοποίησης. Τόσο οι μικτές όσο και οι σύνθετες δομές συμμετρίας, εξαιτίας του ότι συνιστούν πεδίο στο οποίο διαπλέκονται αρμονικά όλες οι αρχές (κλειστότητα μορφής, ομοιότητα/παράταξη ομοειδών όρων ή κινήσεων, επανάληψη, αντίθεση) εμφανίζονται δραστικότερες από τις απλές δομές συμμετρίας, δραστικότητα η οποία απορρέει από το νόμο της ισορροπίας πολλαπλών αντίρροπων δυνάμεων. Ωστόσο, τόσο οι απλές δομές συμμετρίας όσο και οι μικτές δομές συμμετρίας επειδή συνιστούν αυτόνομες κινητικές (ή και νοηματικές) ενότητες, μπορούν να χρησιμοποιηθούν και ως στερεότυπα κινητικά μοτίβα ή ακόμα και ως στερεότυπες χορευτικές φράσεις που μεταφέρονται αυτούσιες από χορό σε χορό. Οι ενότητες αυτές, όπως προκύπτει και από την ανάλυση, συνιστούν 'αρχιτεκτονικά μέλη' που τοποθετούνται από τον παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή και τα μέλη της κοινότητας σε συγκεκριμένες θέσεις, συμμετρικές και ισόρροπες μεταξύ τους, δημιουργώντας νέες και ευρύτερες χορογραφικές συνθέσεις είτε μονομερείς είτε πολυμερείς (διμερείς, τριμερείς, κ.λ.π.). Σε κάθε περίπτωση, όμως, τόσο στις απλές και στις μικτές όσο και στις σύνθετες δομές συμμετρίας το απόλυτα συμμετρικό χωρίς αποκλίσεις αντανακλάται στα χορευτικά σχήματα, όπως π.χ. στο κυκλικό (ανοικτού ή κλειστού κύκλου), στο ευθύγραμμο, κ.ά., με ενεργητική ή παθητική συμμετοχή των άνω άκρων (λαβές), τα οποία συγκροτούνται και λειτουργούν με βάση την αξονικότητα. Αυτό σημαίνει ότι, οι χορευτές μετακινούνται γύρο από ένα νοητό άξονα, ο οποίος υποδηλώνει και καταγράφει την κατεύθυνση, την τροχιά, την πορεία και τον προσανατολισμό κατά την επανάληψη των χορευτικών φράσεων. Για παράδειγμα, στο κυκλικό σχήμα, τα δύο σημεία, που είναι ο πρώτος και ο τελευταίος χορευτής, θεωρούνται οι πόλοι του άξονα και λειτουργούν ως συγκεκριμένα σημεία αναφοράς και παρατήρησης. Συνεπώς, η κίνηση των χορευτών γύρο από το νοητό άξονα διαμορφώνει το χορευτικό σχήμα στο οποίο και επικεντρώνεται το οπτικό ενδιαφέρον του θεατή.

Συνοπτικά μπορούμε να πούμε ότι, οι βασικές δομές επιφάνειας (τα εκφραστικά μέσα ή οι αντιληπτικές αρχές οργάνωσης της μορφής) που αφορούν στις παρατακτικές δομές αυτές της ολοκλήρωσης ή τελείωσης ή κλειστότητας της μορφής (νόμος της 'καλής μορφής'), της ομοιότητας (παράταξης ομοειδών όρων ή κινήσεων), της επανάληψης, της αντίθεσης και της συμμετρίας αποτελούν εργαλεία που αλληλοσυμπληρώνονται κατά τη συνθετική διαδικασία ενός κινητικού μοτίβου ή ευρύτερα μίας χορευτικής φράσης ή ακόμα και μίας χορογραφικής σύνθεσης. Αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι, τόσο ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής όσο και ο δέκτης (τα άτομα της κοινότητας) διαχειρίζονται τα υλικοτεχνικά συστατικά του χορού και τις οργανωτικές αρχές δόμησής του όχι μόνο για λόγους εντυπωσιασμού, αλλά κυρίως στοχεύοντας -με βάση την οπτική αντίληψη- σε έναν άρτιο χορευτικά 'αρχιτεκτονικό' σχεδιασμό. Με άλλα λόγια, φαίνεται να επιδιώκουν να καταστήσουν ενδιαφέρουσα μία ενδεχομένως κατά τα άλλα-αδιάφορη χορευτική δομή. Η διαδικασία όμως αυτή δεν στηρίζεται στη μηχανιστική και αλάνθαστη διάσταση της συμμετρίας. Αντίθετα, πολλές φορές στηρίζεται στη διάσπασή της, εφόσον από την ανάλυση των δεδομένων προκύπτει ότι κατά τη δόμηση των χορών ενορχηστρώνονται και ισοζυγίζονται τόσο ενωτικές όσο και διασπαστικές δυνάμεις προκειμένου να συγκροτήσουν τις τυπικές χορευτικές φόρμες. Βασικός ενορχηστρωτής σε αυτή τη διαδικασία είναι ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής, ο οποίος είναι άτομο δημιουργικό, ταλαντούχο και με συνδυαστικές, συντονιστικές και οργανωτικές ικανότητες. Ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής, άλλοτε διατηρώντας τη συμμετρία και άλλοτε διασπώντας την, επιλέγει και συνδυάζει -με βάση τη φυσιολογική (οπτική αντίληψη) και την ψυχολογική του ιδιοσυστασία- τα κατάλληλα δομικά και εκφραστικά μέσα υπολογίζοντας με ακρίβεια τη συμμετοχή καθενός από αυτά, ώστε να παράξει ένα ικανοποιητικό χορευτικό αποτέλεσμα. Ένα χορευτικό αποτέλεσμα, που θα αναδεικνύει μέσω των επιλογών και των αποκλίσεων του από τις τυπικές νόρμες, τη δημιουργικότητα, τη φαντασία και την πρωτοτυπία του, αλλά και θα είναι αποδεκτό στο πλαίσιο της κοινότητας.

Άλλωστε, ο υποχρεωτικός χαρακτήρας των τοπικών κινησιολογικών και μορφοσυντακτικών δομών αναγκάζει το δημιουργό/χορευτή να υπολογίζει σ' αυτές. Ο δημιουργός/χορευτής είτε προσκολλάται σε αυτά τα απλά, επαναλήψιμα, διάφανα δομικά σχήματα που βασίζονται στη δυική αντίθεση (ταυτολογικά ή αντιθετικά ζεύγη), όταν αγωνίζεται να πετύχει τη συμμετρία, είτε φτάνει να αναμετρηθεί μαζί τους, όταν επιζητεί τη 'διάσπαση' της συμμετρίας και ένα «οργανικό χάος». Πρόκειται, δηλαδή, για εμφανή ή λανθάνουσα γεωμετρική τάξη ή ανατροπή των γεωμετρικών διατάξεων (πρβλ. Jakobson, 1981:94). Ωστόσο, στις περιπτώσεις που η συμμετρία εμφανίζεται χαλαρότερη¹⁷ (όπως π.χ. στις ασύμμετρες μονομερείς φόρμες ή στις πολυμερείς φόρμες όπου παρατηρείται ασύμμετρία μεταξύ των μερών), η συνοχή των κινητικών μοτίβων ή η συνοχή μεταξύ των χορευτικών φράσεων ή των χορευτικών μερών, ενισχύεται πάντα από κάποιο συστατικό στοιχείο της μορφής, όπως π.χ. το ρυθμικό πρότυπο¹⁸ ή ο ρυθμός κλιμάκωσης, δηλαδή η βαθμιαία αύξηση της έντασης, προκειμένου να διατηρηθεί η ισορροπία και η αρμονία. Αυτό συμβαίνει γιατί, ο ρυθμός συνιστά στοιχείο ισορροπίας, αρμονίας και σταθερότητας και λειτουργεί αποτρεπτικά ως προς τη χαώδη ροή τόσο στο χώρο όσο και στο χρόνο.¹⁹ Ενώ η κλιμάκωση (αξιολογικά

κλιμακωτός τρόπος) λειτουργεί αντιθετικά (ανιούσα/αυξανόμενη και κατιούσα/μειούμενη πορεία), διατηρώντας την ισορροπία και την αρμονία μεταξύ των δομικών επιπέδων του χορού και κατά συνέπεια ολόκληρης της χορογραφικής σύνθεσης, επιτυγχάνοντας την οπτική ισορροπία.

Συνεπώς, αυτό που έχει ανάγκη εξήγησης δεν είναι η ύπαρξη και η διατήρηση της συμμετρίας, ως βασική αρχή δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού, που έτσι και αλλιώς αναμένεται, αλλά η λεγόμενη ‘διάσπαση’ της συμμετρίας ή ασυμμετρία, δηλαδή η απόκλιση από αυτήν. Η ασυμμετρία είναι συμπληρωματική αλλά και αντιθετική έννοια ως προς τη συμμετρία. Η συμμετρία «ανταποκρίνεται» στη ασυμμετρία ή στη μη συμμετρική διάταξη. Συνεπώς, δεν είναι αρχές εχθρικές, αλλά *αρχές συμπληρωματικές*. Όπως για παράδειγμα, στο σκάκι ο λευκός βασιλιάς είναι τοποθετημένος στο μαύρο τετράγωνο και ο μαύρος βασιλιάς στο λευκό. Ή όπως για παράδειγμα, η γη που εμφανίζει άνιση κατανομή στεριάς και θάλασσας, αλλά που ο συνδυασμός και η συνύπαρξή τους διαμορφώνει την ισορροπία και την αρμονία της Φύσης.

Παρά το γεγονός ότι, αυτή η παράμετρος δεν είναι στους στόχους της εργασίας, εντούτοις η εντύπωση που προκαλείται από το ‘σπάσιμο’ της συμμετρίας ή ασυμμετρίας, γεγονός το οποίο διαπιστώνεται και στη δόμηση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, δίνει το ερέθισμα για να επιχειρήσουμε -σε μία πρώτη προσέγγιση- να ερμηνεύσουμε αυτό το φαινόμενο. Ας ξεκινήσουμε λοιπόν ανάποδα φέρνοντας δύο-τρία παραδείγματα από τη δομή και τη λειτουργία της Φύσης, διαπλέκοντάς τα με το παράδειγμα του ελληνικού παραδοσιακού χορού και τους όρους δημιουργίας του. Για παράδειγμα, με οδηγό τη συμμετρία των φυσικών νόμων και ως προς το χρόνο και ως προς το χώρο οι επιστήμονες μπόρεσαν να πλησιάσουν την αρχή της Δημιουργίας και τις πρώτες στιγμές του Σύμπαντος. Κατά τις πρώτες στιγμές το Σύμπαν ήταν πάρα πολύ μικρό, ζεστό και πυκνό, οι δυνάμεις μπορούσαν να ήταν ενοποιημένες και η ενότητα τέλεια. Αντιθέτως, σήμερα, μετά από 15 περίπου δισεκατομμύρια χρόνια, ζούμε σε ένα Σύμπαν απίστευτα πολύπλοκο και ποικιλόμορφο, που διέπεται από τέσσερις διαφορετικές δυνάμεις, με εντελώς διαφορετική ένταση και χαρακτήρα (Αντωνίου, 2014).

Επί πλέον, η δομή τόσο του μικρόκοσμου όσο και του μακρόκοσμου δείχνει ότι η ύλη παρουσιάζει και αυτή μια ποικιλότητα εκπληκτική. Στο ερώτημα «γιατί η Φύση δεν ‘επέλεξε’ να κατασκευάσει πανομοιότυπους τους δομικούς λίθους της ύλης»; η απάντηση είναι απλή. Γιατί ένα τέλειο Σύμπαν θα μπορούσε βέβαια να είναι πιθανό, αλλά θα ήταν άγονο και ζοφερό. Η τέλεια ενοποίηση, η αλάνθαστη συμμετρία, η απόλυτη τελειότητα θα ήταν συνώνυμες με τη στειρότητα, με μια νεκρή και άγονη Φύση. Η Φύση παρουσιάζει ομορφιά και αρμονία ακριβώς επειδή ‘έσπασε’ η αρχική συμμετρία (Αντωνίου, 2014).

Τέλος, ας φανταστούμε ένα σύνολο ανθρώπων που να έχουν όλοι τον ίδιο δείκτη ευφυΐας, έστω το μέσο όρο. Θα είχαμε μια τέλεια συμμετρία ευφυΐας αλλά καμία ελπίδα για να υπάρξει μέσα στο σύνολο αυτό ένας Πλάτωνας, ένας Αριστοτέλης, ένας Νεύτων ένας Αϊνστάιν, κ.ά., καθώς βέβαια και το αντίθετο. Συνεπώς, από δημιουργική άποψη, η απόλυτη συμμετρία δεν είναι πάντοτε «καλή», εφόσον η Φύση έχει προνοήσει η τελειότητα και η αρμονία να προκύπτει από το συνδυασμό

συμμετρίας και ασυμμετρίας, δηλαδή μέσα από την αρμονική συνύπαρξη των αντιθέτων.

Σε μία επιγραμματική διατύπωση μπορούμε να πούμε ότι, ζούμε σε ένα Σύμπαν που μέσα στην τελειότητα «αναγκάσθηκε» να εισαγάγει την ελεγχόμενη ατέλεια για να «επιτρέψει» την ύπαρξή μας, που είναι συμμετρικό μέσα από την ασυμμετρία του και αρμονικά τέλειο μέσα από την ατέλειά του (Αντωνίου, 2014). Κατά αντίστοιχο τρόπο, ο παραδοσιακός δημιουργός ωθούμενος από φυσικές και ψυχικές διεργασίες συγκρότησε, 'κατασκεύασε' τις χορευτικές μορφές με αντίστοιχο τρόπο. Όπως επισημαίνει ο Weyl (1991), εάν η φύση ήταν πέρα για πέρα νομοταγής τότε κάθε φαινόμενο θα διεπόταν από τη συμμετρία των παγκόσμιων νόμων της φύσης όπως καθορίζονται στη θεωρία της σχετικότητας. Το γεγονός ότι δεν είναι έτσι μας αποδεικνύει ότι το απρόοπτο και το τυχαίο είναι συστατικά στοιχεία του κόσμου. Άραγε, θα μπορούσαμε να δούμε το απρόοπτο και το τυχαίο ως καθοριστικούς παράγοντες στην 'κατασκευή' του ελληνικού παραδοσιακού χορού; Η απάντηση μπορεί να δοθεί μόνο ύστερα από σχετική έρευνα. Και αυτό γιατί, όπως επισημαίνει ο Weyl (1991), το θέμα της αιτίας ύπαρξης της συμμετρίας/ασυμμετρίας είναι αρκετά περίπλοκο και κάθε απόπειρα εξαγωγής τελικού συμπεράσματος είναι επισφαλής. Ίσως γιατί το συγκεκριμένο θέμα δεν είναι αμιγώς επιστημονικό (B-1).

Σε κάθε περίπτωση, όμως, αυτό που μπορούμε να ισχυριστούμε με κάθε βεβαιότητα είναι ότι, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός είναι 'κατασκευασμένος' κατά αντιστοιχία των φυσικών νόμων, εφόσον ο παραδοσιακός δημιουργός στο διηνεκές του χρόνου δημιούργησε τις ποικίλες χορευτικές μορφές χρησιμοποιώντας τόσο την ασυμμετρία της συμμετρίας της Φύσης όσο και την ασυμμετρία της συμμετρίας του ανθρώπινου σώματος. Δηλαδή, χρησιμοποίησε την αυτοκίνηση του ανθρώπου στη γη που επηρεάζεται από τις διευθύνσεις της βαρύτητας και της κίνησής του, καθώς και το πλεονέκτημα του ανθρώπου, δηλαδή τον αμφίπλευρο σχηματισμό των οργάνων κίνησής του και των άκρων. Εάν αυτά δεν ήταν συμμετρικά σχηματισμένα, τότε η κίνησή του δεν θα ήταν ευθύγραμμη αλλά κοχλιώδης (Weyl, 1991, B-1). Έτσι, εξηγείται γιατί τα άκρα μας είναι περισσότερο συμμετρικά από τα εσωτερικά μας όργανα. Συνεπώς, όπως το Σύμπαν χαρακτηρίζεται από ποικιλομορφία και τελειότητα που προκύπτει από την ύπαρξη συμμετρίας/ασυμμετρίας, έτσι και ο ελληνικός παραδοσιακός χορός είναι ποικιλόμορφα συμμετρικός μέσα από την ασυμμετρία του, και αρμονικά τέλειος μέσα από την ατέλειά του.

Με την κατανόηση και τη διατύπωση από τον άνθρωπο των μαθηματικών εννοιών και των αρχών της γεωμετρίας, η αρχή της συμμετρίας εφαρμόζεται σε πολλά έργα μικρής και μεγάλης κλίμακας, γιατί διευκολύνει την κατασκευή τους. Μεγάλα τεχνικά έργα καθώς και έργα τέχνης (αρχιτεκτονική, σχέδιο, γλυπτική, ζωγραφική, μουσική, κ.λπ.) έχουν σχεδιαστεί με βάση τη συμμετρία. Ωστόσο, στη λαϊκή χορευτική παράδοση, όπου ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής δεν γνώριζε από μαθηματικές έννοιες και αρχές της γεωμετρίας, διαπιστώνουμε ότι τόσο η αρχή της συμμετρίας και της μη συμμετρίας όσο και οι υπόλοιπες αρχές που αναλύθηκαν και συζητήθηκαν στις προηγούμενες σελίδες, χρησιμοποιήθηκαν και ακολουθήθηκαν πιστά από αυτόν προκειμένου να δώσει στις χορογραφικές

συνθέσεις ισορροπία και αρμονία. Μία ερμηνεία που μπορεί να δοθεί είναι ότι, ενδεχομένως η αντιγραφή των συμμετρικών διατάξεων αλλά και μη συμμετρικών που υπάρχουν στη Φύση αλλά και σε αυτή καθαυτή τη δομή του ανθρωπίνου σώματος καθώς και η προσαρμογή του ανθρώπου στο φυσικό του περιβάλλον, οδήγησαν στη διαμόρφωση της έννοιας της συμμετρίας ως βασικής συνθετικής αρχής.

Αλλά η ερμηνεία μπορεί επίσης να δοθεί σε συνάρτηση με τις φυσιολογικές και ψυχολογικές λειτουργίες του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή, δηλαδή σε σχέση με τις λογικές και ψυχικές του διεργασίες και αντιδράσεις. Αυτό συμβαίνει γιατί, αφενός η αρμονική ή μη αρμονική σύλληψη μίας χορογραφικής σύνθεσης, μίας χορευτικής μορφής γίνεται πρωτίστως αντιληπτή από την αίσθηση της όρασης. Σύμφωνα με τον Zeki (2002), η όραση τυχάνει να είναι ο πιο αποτελεσματικός μηχανισμός για την απόκτηση γνώσης και επεκτείνει τη γνωστική μας ικανότητα σε πολύ μεγάλο βαθμό. Αφετέρου, γιατί οι έννοιες της συμμετρίας ή μη συμμετρίας καθώς και των υπολοίπων αρχών που αναλύθηκαν στις προηγούμενες σελίδες συνδέονται με το μάτι, το όργανο της όρασης, το οποίο οργανώνει το οπτικό υλικό -σύμφωνα με τη θεωρία gestalt- επί τη βάση συγκεκριμένων ψυχολογικών νόμων ή αρχών, ανάλογων προς αυτές που χρησιμοποιεί ο παραδοσιακός δημιουργός στη συγκρότηση των χορευτικών συνθέσεων και χορευτικών μορφών.

Σε αρκετές περιπτώσεις χορογραφικών συνθέσεων διαπιστώνεται ότι, ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής χρησιμοποιεί περισσότερο τις συμμετρικές διατάξεις, γεγονός που επιβάλλεται από τις λιγότερο ή περισσότερο πολύπλοκες ανάγκες (λειτουργίες) που εξυπηρετεί η χορευτική μορφή, όπως για παράδειγμα για να εκφράσει ιδεολογικούς ή άλλους συμβολισμούς. Προφανώς, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι, οι συμμετρικές χορογραφικές συνθέσεις ως προς το είδος των κινήσεων, τη χρήση του χώρου και του χρόνου, όπως π.χ. ο χορός «στα δύο», ο οποίος αποδίδεται σε σχήμα ανοικτού κύκλου, υπό μορφή βαδίσματος, σε σχετικά αργή χρονική αγωγή και προωθητική χρήση του χώρου, έχουν σχεδιαστεί με τέτοιο τρόπο κατά τα πρότυπα των πομπικών χορών ώστε να αποπνέουν επιβλητικότητα. Ωστόσο, και σε αυτές ακόμη τις χορογραφικές συνθέσεις, εκτός από την αρχή της συμμετρίας (ίδιο είδος κινήσεων, ίδια χρήση του χώρου, ίδιο ρυθμικό πρότυπο), παρεμβάλλεται η αρχή της αντίθεσης που εκδηλώνεται τόσο στη χρήση των 'δεικτών στήριξης' (δεξί-αριστερό ή αριστερό-δεξί) όσο και στο ρυθμό. Ιδιαίτερα στο ρυθμό εκδηλώνεται μεν με τις τακτικές και επαναλαμβανόμενες κινήσεις του χορευτή που γίνονται σε τακτά χρονικά διαστήματα, αλλά οι οποίες έχουν διαδοχικά *άνιση* διάρκεια.

Συνεπώς, στην τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού, ακόμα και στις περιπτώσεις που υπερισχύει η αρχή της συμμετρίας ως βασική τεχνοτροπική αρχή, παρεμβάλλεται η αρχή της ασυμμετρίας. Η ασυμμετρία εκδηλώνεται πάντα μέσω της αντίθεσης και συσχετίζει δυναμικά τα δομικά επίπεδα του χορού με τη συνολική χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού προκειμένου το τελικό αποτέλεσμα που θα προκύψει, δηλαδή η πραγματωμένη/τελική χορευτική μορφή να διακατέχεται από ενεργητικότητα, εκφραστικότητα και ένταση.

Το ερώτημα όμως που τίθεται είναι «τελικά ποια είναι τα όρια μεταξύ της συμμετρίας και της ασυμμετρίας στην κατασκευή του ελληνικού παραδοσιακού χορού;». Και αυτό γιατί, εάν η συμμετρία εκφράζει την ισότητα, άρα τη συμφωνία και την ισορροπία μεταξύ των συστατικών στοιχείων και των δομικών επιπέδων μιας χορογραφικής σύνθεσης η ασυμμετρία τί κάνει; Η απάντηση είναι ότι, ο βασικός ρόλος της ασυμμετρίας είναι να εκφράζει την ανισότητα μεταξύ των συστατικών στοιχείων και των δομικών επιπέδων μιας χορογραφικής σύνθεσης και ειδικότερα την *αντίθεση* ανάμεσά τους, όπως π.χ. μεγάλη-μικρή κίνηση των 'δεικτών στήριξης', μετακίνηση εμπρός-πίσω, δεξιά-αριστερά, ψηλή-χαμηλή κίνηση, εναλλαγή του άξονα του σώματος πάνω-κάτω, τονισμένο-άτονο, κυρίαρχο-υποταγμένο μοτίβο, κίνηση-ακίνησια, πρωτεύουσα-δευτερεύουσα κίνηση, ισχυρή ευκαμψία και απόλυτη χαλάρωση των μυώνων, αντιθετική χρήση της βαρύτητας μέσω των ιδιοτήτων της ελαφρότητας και της δύναμης, κ.ά.

Η συμμετρία είναι μία από τις πολλές συνθετικές αρχές που χρησιμοποιεί ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής στις χορευτικές συνθέσεις και συνδυάζεται συχνά και με τις άλλες συνθετικές αρχές. Έτσι, παρατηρείται, κατά περίπτωση, σε μία χορογραφική σύνθεση να συνδυάζονται μία πρωτεύουσα και πολλές δευτερεύουσες συνθετικές αρχές. Όταν στο χαρακτηρισμό της χορευτικής φόρμας αναφερόμαστε για αυτή ως συμμετρική σημαίνει ότι υπερισχύει η αρχή της συμμετρίας. Όταν αναφερόμαστε για αυτή ως ασύμμετρη κυριαρχεί η μη συμμετρική διάταξη. Σε γενικές γραμμές, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι, το μη συμμετρικό που χρησιμοποιεί και ενσωματώνει στο σχεδιασμό και την κατασκευή της χορογραφικής σύνθεσης συστατικά στοιχεία ή δομικά επίπεδα τοποθετημένα περισσότερο ελεύθερα και ασύμμετρα προσδίδει στη χορευτική μορφή χαρακτήρα ευχάριστο και περισσότερο οικείο στον θεατή/αποδέκτη. Αντίθετα, το συμμετρικό που χρησιμοποιεί και ενσωματώνει στην κατασκευή της χορογραφικής σύνθεσης διατάξεις συμμετρικές προσδίδει στη χορευτική μορφή χαρακτήρα αυστηρό, λιτό και επιβλητικό.

Σε κάθε περίπτωση, όμως, αυτό το οποίο διαπιστώνεται από την ανάλυση του συνολικού υλικού είναι το γεγονός ότι στην πραγματικότητα στον ελληνικό παραδοσιακό χορό δεν υπάρχει απόλυτη συμμετρία ή ασυμμετρία. Αυτοί οι ανταγωνιστές είναι πάντα σε διαλεκτική ενότητα και συνεχή αγώνα, και σε συνάρτηση με τις άλλες συνθετικές αρχές, αλλά κυρίως με την *αρχή της αντίθεσης*, εμφανίζονται ως διαλεκτική αντίφαση και ενότητα. Στην προκειμένη περίπτωση, η αντίφαση συνυφαίνεται με τις έννοιες της θέσης και της αντίθεσης και η ενότητα συνυφαίνεται με την έννοια της σύνθεσης. Κατ' αντιστοιχία της διαλεκτικής διαδικασίας της εξέλιξης του Χέγκελ (χ.χ.),²⁰ που, σύμφωνα με αυτόν, το διαλεκτικό σχήμα (ακολουθία) *θέση-αντίθεση-σύνθεση* κατευθύνει τελικά τόσο την ατομική σκέψη όσο και την παγκόσμια ιστορία.

Στην κατασκευή δόμησης κάθε χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού διαπιστώνεται ότι, η οργάνωση των συστατικών στοιχείων στο πλαίσιο του κινητικού μοτίβου ή ευρύτερα της χορευτικής φράσης γίνεται σύμφωνα με μία σειρά ή τάξη, δηλαδή ακολουθεί μία τυπική ιεραρχία, η οποία δεν είναι απαραίτητα ολόδια ή κοινή σε όλους τους ελληνικούς χορούς, αλλά εμφανίζεται με αποκλίσεις. Οι βασικές διαβαθμίσεις που ορίζουν την ιεραρχημένη διάταξη σχετίζονται με το

μέγεθος της χορευτικής φράσης, τη χρήση των ‘δεικτών στήριξης’, τη χρήση του χώρου και του χρόνου και, γενικότερα, σχετίζονται με το είδος, τη διευθέτηση και τη στρατηγική διάταξη όλων των συστατικών στοιχείων και δομικών επιπέδων του χορού στη συνολική χορογραφική σύνθεση. Κατά βάση, η *ιεραρχία* είναι μία κεντρική συνθετική αρχή που αποκαθιστά την τάξη μεταξύ των επί μέρους στοιχείων και των δομικών επιπέδων -που εμπεριέχουν κατά περίπτωση αυτά τα δομικά στοιχεία- που συγκροτούν τη χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού.

Από την ανάλυση και τη σύγκριση των δεδομένων προκύπτει ότι, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, παρά τις αποκλίσεις στην τυπική ιεραρχία, και παρά τον πλούτο των εκφραστικών μέσων ακολουθεί στερεότυπα δομικά και εκφραστικά σχήματα που ορίζουν τον ομοιογενή χαρακτήρα και την αυστηρή τεχνική στην οποία υπόκειται η δημιουργία του. Συγκεκριμένα, τα αποτελέσματα της συγκριτικής μελέτης έδειξαν ότι, η δημιουργία του ελληνικού παραδοσιακού χορού φέρεται ως αποτέλεσμα της αξιοποίησης του παραδοσιακού χορευτικού υλικού από τους παραδοσιακούς δημιουργούς/χορευτές που γίνεται με προσαρμογές, αναπλάσεις, αναλογικούς σχηματισμούς αλλά και με τη χρήση συγκεκριμένων δομικών, στερεότυπων παρατακτικών (δομές επιφάνειας) και χορευτικών/εκφραστικών σχημάτων. Η αποδοχή ή όχι των καινοτόμων μορφών στο πλαίσιο της τοπικής κοινότητας, δηλαδή η εμφάνιση, παραγωγή και αναπαραγωγή τους συντελείται με τη συνεχή διάδραση και τη συμπεριφορά των χαρισματικών δημιουργών/χορευτών με τους κατοίκους της κοινότητας.

Υπό αυτούς τους όρους η εκφραστικότητα του ελληνικού παραδοσιακού χορού δεν είναι τίποτα άλλο παρά ο διαφορετικός τρόπος που επιλέγει και χειρίζεται το υλικό του ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής, χρησιμοποιώντας ωστόσο, στερεότυπα δομικά σχήματα, συμβάσεις και ‘κοινούς τόπους’, που συναντώνται σε όλο το εύρος της δημιουργίας του. Πρόκειται για τυποποίηση των δομικών και εκφραστικών μέσων η οποία συνιστά θεμελιακό χαρακτηριστικό του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Θεμελιακό χαρακτηριστικό, που συνδέεται άμεσα αφενός, με την ίδια τη διαδικασία της δημιουργίας του και, αφετέρου, με την έννοια της «ελληνικής παραδοσιακής χορευτικότητας». Συνεπώς, συνδέεται με τις έννοιες της δημιουργικότητας, του δημιουργικού ατόμου, του αυτοσχεδιασμού, της μνήμης, της απομνημόνευσης και της φαντασίας, αλλά και της μίμησης²¹ και της πρωτοτυπίας²².

5.3. Διαδικασία δημιουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού

Η οποιαδήποτε παραδοσιακή χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού παράγεται πρώτα στο μυαλό του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή σε συνάρτηση με το περιβάλλον του και τις επικρατούσες συνθήκες. Στη συνέχεια αποτυπώνεται και αποκτά υλική υπόσταση με τη βοήθεια των εκάστοτε εργαλείων που χρησιμοποιεί και μορφοποιείται (αποκτά υλικότητα) μέσω της εκτέλεσής της από αυτόν. Στην ελληνική χορευτική παράδοση ο ρόλος του χορευτή ταυτοποιείται με αυτόν του δημιουργού, ο οποίος λειτουργεί και ως χορογράφος του εαυτού του. Ο χορευτής, μέσω της εκτέλεσης της χορογραφίας, δηλαδή μέσω της υλικότητας

(μορφής) του χορού, απευθύνεται στοχευόμενα σε ένα κοινό (το κοινό της κοινότητάς του) που ζει σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον και αλληλεπιδρά με το περιβάλλον του. Για να μπορεί να επικοινωνήσει οπτικά με το κοινό του, θα πρέπει να λειτουργεί ανάλογα με τις βασικές αρχές και τους κανόνες που διέπουν την οπτική επικοινωνία, δηλαδή να αντιλαμβάνεται τον τρόπο με τον οποίο «βλέπει» ο καθένας από το κοινό του.

Η 'οπτική επικοινωνία' είναι μια κατάσταση αναπόφευκτη στον άνθρωπο. Συνεπώς, είναι επίσης μία κατάσταση αναπόφευκτη που χαρακτηρίζει τόσο τον παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή όσο και το κοινό του (άτομα της κοινότητας). Προϋποθέτει την ορθή χρήση των κινητικών και άλλων στοιχείων του χορού καθώς και τον κατάλληλο 'τυπογραφικό' χειρισμό της μη λεκτικής πληροφορίας από αυτόν, έτσι ώστε να δημιουργήσει μια ολοκληρωμένη χορογραφική εφαρμογή ικανή να μεταδώσει κατανοητά μηνύματα στο κοινό του. Αυτό επιτυγχάνεται όταν οι μορφολογικές και συνθετικές αρχές που χρησιμοποιεί και διέπουν το σχεδιασμό και τη διαδικασία παραγωγής της χορογραφικής σύνθεσης χρησιμοποιούνται με ανάλογο τρόπο προς αυτόν που τις βλέπει, τις προσλαμβάνει και τις κατανοεί ο θεατής με βάση τις δυνατότητες της οπτικής του αντίληψης -ή γενικότερα των αισθητηριακών του εμπειριών- για την αρτιότητα της χορευτικής μορφής. Πολύ περισσότερο, εφόσον από τα χορογραφικά θεάματα, όλοι οι θεατές (παραδοσιακοί και μη παραδοσιακοί) προσδοκούν όχι μόνο περιεχόμενο, αλλά και -κυρίως- αρτιότητα μορφής και εκτέλεσης.

Αυτό σημαίνει ότι, τα βασικά δομικά (κινητικά) σχήματα βάσει των οποίων δομείται ο ελληνικός παραδοσιακός χορός καθώς και η τεχνοτροπία δόμησής του αποτελείται από την εξωτερική κινητική 'κατασκευή' και την εσωτερική, πολύπλοκη διαδικασία επιλογών και σχέσεων των μορφοσυντακτικών και εκφραστικών του στοιχείων. Αυτά τα βασικά στοιχεία του χορού που υφίστανται σε συνάρτηση με τις ιδιότητες του χώρου και του χρόνου είναι αυτά που κινητοποιούν και εντείνουν τις κιναισθητικές εμπειρίες και, γενικότερα, τις αισθητηριακές εμπειρίες τόσο του δημιουργού/χορευτή όσο και των αποδεκτών του. Συνεπώς, πρόκειται για διαδραστική σχέση μεταξύ του χορευτή/δημιουργού και των αποδεκτών του (κοινού) των οποίων ο βαθμός δράσης αλλάζει συνεχώς. Η μεταβαλλόμενη, σχέση του κοινού με το χορευτή/δημιουργό αποτελεί την κύρια συνιστώσα της συνολικής εκτέλεσης κι επιτυχίας ενός χορού, μιας χορευτικής μορφής. Οι σχέσεις αυτές αντλούν μια δυναμική που μεταφράζεται κάθε στιγμή στο χωροχρόνο και καθορίζουν τις χορογραφικές συνθέσεις, προσαρμόζοντας τα νοήματα που εκπέμπονται από τους χορευτές και γίνονται αποδεκτά από το κοινό. Για να συμβεί αυτό, θα πρέπει η χορευτική/κινητική «γλώσσα» να είναι κοινή, δηλαδή δομημένη και αντιληπτικά αναγνωρίσιμη με κοινό τρόπο αντίστοιχα τόσο από το δημιουργό όσο και το ακροατήριό του. Η διατύπωση του Hymes (1972), σύμφωνα με τον οποίο επικοινωνιακή ικανότητα είναι η επίγνωση του «ποιος μιλάει, ποια γλώσσα, σε ποιον, και πότε/για ποιο σκοπό» (who speaks what language to whom and when), γίνεται αντιληπτή και στην περίπτωση της χορευτικής/κινητικής «γλώσσας», δηλαδή της χορευτικής μορφής. Αυτό συμβαίνει γιατί η χορευτική μορφή συνιστά την υλική υπόσταση του (οποιοδήποτε) μηνύματος (φέρει αυτή), καθώς και τον ιδιαίτερο τρόπο μετάδοσης αυτού του

μηνύματος, την υλική του μετάδοση, το οποίο για να γίνει αντιληπτό από το δέκτη (ακροατήριο), θα πρέπει και οι δύο να αντιλαμβάνονται, να προσλαμβάνουν, να κατανοούν και να χρησιμοποιούν -στον αντίστοιχο χωροχρόνο- με τον ίδιο τρόπο τη χορευτική/κινητική «γλώσσα».

Ωστόσο, παρά τις τοπικές εκφραστικές (υφολογικές) ιδιαιτερότητες που διαπιστώνονται στις επί μέρους τοπικές χορευτικές κινητικές/γλώσσες, (δημιουργικό αποτέλεσμα της ατομικής με τη συλλογική τοπική τάξη), η ανάλυση και σύγκριση των δεδομένων έδειξε ότι στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, οι χορευτικές φόρμες, παρά τη φαινομενική διαφορετικότητα και την πολυμορφία τους, δομούνται στη βάση απλοποιημένων και 'αυστηρών' (στερεότυπων) κινητικών και τεχνοτροπικών/χοροτροπικών συνδυασμών (αρχών σύνθεσης). Πρόκειται για δομικά (κινητικά) και εκφραστικά σχήματα και συνδυασμούς που απέχουν πολύ από τα αντίστοιχα κινητικά και τεχνοτροπικά/χοροτροπικά σχήματα της αφθονίας και της απόχρωσης άλλων ειδών χορού. Όπως ειπώθηκε στις προηγούμενες σελίδες, παρουσιάζονται ως πέντε βασικά *εκφραστικά δομικά σχήματα* με αντίστοιχες, κατά σχήμα, υποδιαιρέσεις, δηλαδή ως *βασικές οργανωτικές αρχές* ή *βασικές δομές επιφάνειας* και συνοπτικά αφορούν: α) στην «αρχή της κλειστότητας της μορφής», β) στην «αρχή της ομοιότητας» ή της «παράταξης ομοειδών όρων», γ) στην αρχή της «επανάληψης», δ) στην αρχή της «αντίθεσης» και ε) στην αρχή της «συμμετρίας».

Από την ανάλυση και τη σύγκριση του χορευτικού υλικού προέκυψε ότι οι αρχές αυτές εμφανίζονται με μεγάλη συχνότητα τόσο στο πλαίσιο των κινητικών μοτίβων όσο και στα ευρύτερα δομικά επίπεδα του χορού (όπως π.χ. της χορευτικής φράσης, τμημάτων και μερών του χορού) και συνιστούν σημαντικά λειτουργικά στοιχεία της τεχνικής και εκφραστικής του απόδοσης καθώς και της σημασίας του. Προφανώς, η μεγάλη συχνότητα εμφάνισής τους συνδέεται με τις εσωτερικές λειτουργικές διαδικασίες που διέπουν και καθορίζουν τις γνωστικές δραστηριότητες του ανθρώπου γενικά, αλλά και του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή, ειδικά. Αλλά, επίσης, συνδέονται και με τον τρόπο που είναι οργανωμένη η ανθρώπινη αντίληψη και η εμπειρία σε μορφές και πρότυπα, εφόσον κατά τη μορφολογική ψυχολογία (gestalt), η βασική τάση της ανθρώπινης αντίληψης είναι να οργανώνει τα στοιχεία του περιβάλλοντος, να τα βάζει σε μια διάρθρωση έτσι ώστε να μη παρουσιάζονται σε ασαφή και ασύνδετη κατάσταση, αλλά σε οργανωμένη σειρά ή τάξη (Arnheim, 1969, [1954]1974, [1982]1988).

Η θεωρία της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt), δίνει έμφαση στην οργάνωση του οπτικού πεδίου και στην επεξεργασία των ερεθισμάτων και υποστηρίζει ότι, η αντίληψη είναι το αποτέλεσμα εφαρμογής οργανωτικών αρχών του εγκεφάλου στα αισθητηριακά ερεθίσματα. Αναφέρεται στην οπτική διαδικασία που λαμβάνει χώρα όταν οι άνθρωποι δημιουργούν ή κοιτάζουν καλλιτεχνικά έργα, και εξηγεί -όπως ειπώθηκε επανειλημμένα στις προηγούμενες σελίδες- ότι το μάτι οργανώνει το οπτικό υλικό επί τη βάσει συγκεκριμένων ψυχολογικών νόμων, που είναι οι λεγόμενοι «νόμοι της μορφής» (Arnheim, 1969, [1954]1974, [1982]1988).²³

Σύμφωνα με τη μορφολογική ψυχολογία, η αντιληπτική ικανότητα είναι έμφυτη. Έμφυτες είναι επίσης και οι διαδικασίες επεξεργασίας των οπτικών ερεθισμάτων,

όπως π.χ. οι αρχές της «ολοκλήρωσης/τελείωσης» ή της «κλειστότητας της μορφής», της «ομοιότητας», της «αντίθεσης», της «επανάληψης» και της συμμετρίας», κ.ά.²⁴. (Arnheim, 1969, [1954]1974, [1982]1988, 2003, 2008; Βακαλό, 1988; Bradley, 2014). Με άλλα λόγια, οι προαναφερόμενες αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής (ιδιότητες της μορφής ή βασικές δομές επιφάνειας), που χρησιμοποιούνται στην τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού φέρονται ως απόρροια της οργάνωσης του οπτικού πεδίου, της οπτικής αντίληψης ή της έμφυτης αντιληπτικής ικανότητας του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή. Ιδιαίτερα, με την «αρχή της ολοκλήρωσης ή τελείωσης»- η οποία απορρέει από το «νόμο της καλής μορφής»- περιγράφεται η διηγετική τάση του ανθρώπινου νου να απλοποιεί και να 'κλείνει' τις μορφές. Έτσι, μια ατελείωτη μορφή εκλαμβάνεται πάντα σαν ολοκληρωμένη της οποίας η ατελείωτη αποτελεί μέρος. Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό αυτό γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό στο όριο της χορευτικής φράσης από τον τρόπο που δομούνται ισομορφικά τα καταληκτικά κινητικά μοτίβα (είτε με αντιθετική χρήση του χώρου -π.χ. χοροί 'στα τρία' και τύπου 'στα τρία'- (Τυροβολά, 1994, 2001), είτε με αντιθετική χρήση των δεικτών στήριξης -π.χ. χοροί 'στα δύο' και τύπου 'στα δύο'). Και στις δύο περιπτώσεις ο παραδοσιακός δημιουργός -με βάση την οργάνωση του οπτικού του πεδίου- «κλείνει» τις μορφές, αφενός μέσα από την αντιθετική κινητική χρήση των άρσεων (αριστερά/δεξιά) και αφετέρου, μέσα από την αντιθετική κινητική χρήση των 'δεικτών στήριξης' (δεξί/αριστερό/δεξί, αριστερό/δεξί/ αριστερό).

Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός διαθέτει τη δική του 'γλώσσα' και τα ιδιαίτερα εσωτερικά και εξωτερικά του χαρακτηριστικά που είναι αλληλένδετα με τις ψυχολογικές καταστάσεις και τις γνωστικές λειτουργίες του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή που τον δημιουργεί και τον βιώνει. Συνεπώς, η δημιουργία του εμπειρικλείει τα ψυχικά του βιώματα και τις αντιληπτικές του δυνατότητες (εμπειρία, μάθηση και μνήμη) άμεσα συνδεδεμένα με το περιβάλλον του και με τις ψυχολογικές και τις νοητικές του διεργασίες²⁵. Ο παραδοσιακός δημιουργός αντλεί από το περιβάλλον του με το οποίο είναι άρρηκτα συνδεδεμένος. Η σχέση του με τη γνώση -που αποκτά από την επαφή του με το περιβάλλον- είναι η σχέση του με τον κόσμο, με τους άλλους και με τον εαυτό του. Στο πλαίσιο της παραδοσιακής κοινωνίας, ο παραδοσιακός δημιουργός -μέσω του χορού, της μουσικής ή του τραγουδιού- έχει πολλές ευκαιρίες να εκφράσει τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τη ζωή, να επεξεργαστεί τις βιωματικές του εμπειρίες και να καλλιεργήσει τη φαντασία και τη δημιουργικότητά του. Η βιωματική εμπειρία και η μνήμη παίζουν σημαντικό ρόλο τόσο στη διαδικασία της μάθησης όσο και της δημιουργικότητας. Στην προκειμένη περίπτωση, η μνήμη δεν αντιμετωπίζεται ως παθητικό όργανο αποθήκευσης, αλλά ως ενεργητική διαδικασία. Υπό κάποια έννοια, οι διαδικασίες εκμάθησης φέρονται ως διαδικασίες σκέψης, ώστε οι θεωρητικοί νόμοι της σκέψης να αποτελούν και θεωρητικούς νόμους της μνήμης. Δηλαδή, οι διαδικασίες σκέψης και μνήμης αντιμετωπίζονται σαν διαδικασίες μετάλλαξης-μεταστοιχείωσης της δομής (Μάτσακα & Μπάμπου, 2010).

Η μνήμη είναι ικανότητα του εγκεφάλου χάρη στη οποία διατηρούνται σκέψεις, εικόνες, εντυπώσεις ή καταστάσεις. Κατά τον Sharpe (2004), αποτελεί τη διαδικασία της αναπαραγωγής και ανάκλησης πληροφοριών που έχουν μαθευτεί

και διατηρηθεί, κυρίως μέσω ασύνειδων μηχανισμών. Μέρος στην προκείμενη διαδικασία λαμβάνει και η οπτική μνήμη (Παρασκευόπουλος, 2004). Η ποσότητα των πληροφοριών που διατηρείται μέσω αυτής της διαδικασίας είναι αξιοσημείωτη. Η οπτική μνήμη ήταν ανέκαθεν ζωτική για την ίδια την επιβίωση του ανθρώπου. Καθιστούσε δυνατή την εύρεση τροφής του και μπορούσε να θυμάται το δρόμο επιστροφής του. Ακόμη, η οπτική μνήμη επέτρεπε στα παιδιά να αναγνωρίζουν την οικογένειά τους, τη φυλή τους αλλά και τους ξένους.

Η κατανόηση και η μνήμη συνδέονται με τη διαδικασία της αντίληψης. Η οπτική μνήμη είναι μία από τις κατηγορίες της οπτικής αντίληψης, που κατά τη μορφολογική ψυχολογία παίζει -με βάση τις αρχές της οργάνωσης της μορφής- το βασικότερο ρόλο στην αντιληπτική οργάνωση. Στο χορό, ερέθισμα της οπτικής αντίληψης είναι η κίνηση στο χώρο και το χρόνο, η οποία διαδραματίζει ουσιαστικό ρόλο ως συστατικό στοιχείο της -χαραγμένης στη μνήμη- μορφής. Η χορευτική μνήμη είναι νοητική ικανότητα με την οποία ο δημιουργός/χορευτής αναγνωρίζει και αναπαράγει το χορευτικό υλικό. Η χορευτική αναγνώριση είναι απαραίτητη για τη λογική αντίληψη του χορού. Το βασικό στοιχείο της χορευτικής μνήμης είναι η καλά αναπτυγμένη 'κινητική/χορευτική' όραση και ακοή του δημιουργού. Η χορευτική μνήμη συνιστά πολύπλοκο σύνολο διαφορετικών ειδών μνήμης, ωστόσο, σημαντικότερες θεωρούνται δύο από αυτές, η οπτική και η κιναισθητική (πρβλ. Κιραντιάδου, 2012). Η κιναισθητική μνήμη (η ικανότητα να χρησιμοποιείται με ευχέρεια η σειρά των κινήσεων), η οπτική μνήμη (η ικανότητα απομνημόνευσης κινητικών μοτίβων ή και χορευτικών φράσεων) και η λογική μνήμη (το μέσο απομνημόνευσης της λογικής δομής της χορογραφικής σύνθεσης) συντελούν στην ανάκληση της χορευτικής μορφής.

Ιδιαίτερη σημασία στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού αποκτά η μακρόχρονη (μακροπρόθεσμη) μνήμη, εφόσον βοηθά τον παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή να ανασύρει ήδη αποθηκευμένες πληροφορίες και να τις χρησιμοποιήσει τη στιγμή που το επιθυμεί (πρβλ. Ζαχαροπούλου, 2006). Η μακρόχρονη μνήμη δύσκολα 'διορθώνεται'. Συνιστά αργή και δύσκολη διαδικασία καθώς οι αποθηκευμένες και σταθερές πληροφορίες δύσκολα μετατρέπονται και αντικαθίστανται. Παράλληλα, συμπορεύεται με την απομνημόνευση, η οποία σύμφωνα με τους Chaffin & Imreh (2002), «...στο μεγαλύτερο μέρος της αποτελεί ζήτημα της εύρεσης των απαραίτητων πληροφοριών στη μακρόχρονη μνήμη, τη στιγμή που απαιτείται...» (σελ. 205). Η εκτέλεση από μνήμης (απομνημόνευση) απαιτεί από τον παραδοσιακό χορευτή πλήρη αντίληψη και γνώση του τοπικού χορευτικού συστήματος και του παρέχει κινητική, ακουστική, οπτική και συναισθηματική ελευθερία. Αυτό συντελεί:

α) Αφενός, στην αρτιότερη εκτέλεση του χορού και την εκφραστικότερη απόδοσή του. Αλλά, κυρίως, συντελεί στο επικοινωνιακό παιχνίδι μεταξύ χορευτή και παρευρισκομένων, είτε των συγχορευτών είτε του ακροατηρίου, εφόσον όταν ο χορευτής λαμβάνει και ανταποδίδει την οπτική τροφοδοσία του κοινού, ο χορός του μπορεί να μετατραπεί σε ουσιαστική επικοινωνία μεταξύ όλων των συμμετεχόντων.

β) Αφετέρου, στην αρτιότερη εκτέλεση του αυτοσχεδιασμού, εφόσον η άριστη γνώση του τοπικού χορευτικού συστήματος και οι κανόνες σύνταξής του, τον βοηθούν στον αυτοσχεδιασμό, στην πρωτοτυπία και τη δημιουργικότητα. Προϋπόθεση των παραπάνω είναι η ύπαρξη δημιουργικής σκέψης (αποκλίνουσας), δηλαδή η ικανότητα παραγωγής καινοτόμων και πρωτότυπων ιδεών, η κατοχή γενικών γνώσεων και ένα σταθερό υπόβαθρο σκέψης. Πρόκειται για παραμέτρους που σχετίζονται με την ίδια τη γνωστική ικανότητα και τη φύση, οι οποίοι λειτουργούν από κοινού και πάντα μέσα στο πλαίσιο της δημιουργικής διαδικασίας και των επιτρεπόμενων ορίων του αντίστοιχου παραδοσιακού περιβάλλοντος.

Στο πλαίσιο της ελληνικής παράδοσης η απομνημόνευση συχνά συνάδει με την έννοια της τέχνης της μνήμης ή μνημονικής τέχνης, η οποία διατρέχει όλα τα προϊόντα της λαϊκής δημιουργίας μεταξύ των οποίων και τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Πρόκειται για προαιώνιο σύστημα γνώσης, μία «εσωτερική γραφή» των πληροφοριών που προϋπήρξε της κανονικής γραφής και εξακολούθησε να υπάρχει και μετά την ανακάλυψή της. Μία «εσωτερική γραφή»/«αποτύπωση», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Αριστοτέλης²⁶, «των εννοιών με τη μορφή εικόνων στις κέρινες πλάκες της ψυχής», η οποία επιτρέπει στον παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή την ανάκληση κάθε είδους πληροφορίας, σαν να ξεφυλλίζει τις σελίδες ενός βιβλίου. Επίσης, δεν αποκλείεται και ο ίδιος μαθηματικά δομημένος, «μνημονικός» ελληνικός παραδοσιακός χορός, να αποτελεί απλή προέκταση των ανώτερων διανοητικών ικανοτήτων που καλλιεργούνταν μέσω της μακροχρόνιας και επίμονης εξάσκησης του νου, στο προαιώνιο αυτό σύστημα γνώσης (πρβλ. Καλλικούνης, 2015).

Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός είναι κατά βάση τέχνη μνημονική. Αυτό σημαίνει ότι, ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής υιοθετεί διάφορες συνειδητές ενέργειες (μνημονικές τεχνικές) προκειμένου να καταστήσει τη μνημονική του λειτουργία περισσότερο αποτελεσματική.²⁷ Πρόκειται για τεχνάσματα ή στρατηγικές τεχνικές απομνημόνευσης ή υποβοήθης της μνήμης με τις οποίες επιτυγχάνει την διατήρηση των πληροφοριών στη μακρόχρονη μνήμη και της ανάκλησής τους όταν το κρίνει απαραίτητο. Επομένως, οι πληροφορίες μέσω των μνημονικών τεχνικών που περιλαμβάνονται στις εσωτερικές μνημονικές του στρατηγικές αποκωδικοποιούνται, οργανώνονται και συγκρατούνται, προκειμένου -όταν χρειαστεί- να ανασυρθούν στην επιφάνεια και να χρησιμοποιηθούν κατάλληλα. Ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής, καθώς βρίσκεται σε κατάσταση προφορικότητας, δυσκολεύεται να διατηρήσει και να ανακτήσει τη σκέψη που έχει αναπτύξει. Πρέπει να σκέφτεται χρησιμοποιώντας μνημοτεχνικά πρότυπα, που οι προφορικές κοινωνίες τα έχουν επινοήσει για εύκολη προφορική επανάληψη (Ong, 1997).²⁸ Συνδυάζοντας το κοινόχρηστο υλικό καταφέρνει να δημιουργήσει χορευτικές μορφές προσαρμοσμένες στις ανάγκες της τοπικής κοινότητας, αλλά και να εξασφαλίσει ένα αποδεκτό -αισθητικά- επίπεδο χορευτικής έκφρασης, οικείο και εύκολα προσλήψιμο στο κοινό του (πρβλ. Καψωμένος, 1979, 1990). Η τεχνική αυτή, που συνιστά ένα συνδυασμό μίμησης και πρωτοτυπίας, διευκολύνει τη μνημοτεχνική οικείωση της τοπικής παράδοσης και ενθαρρύνει τη συμμετοχή κάθε μέλους της τοπικής κοινωνίας, έστω κι αν αυτό

είναι νέο ηλικιακά και δεν έχει ακόμη αποκτήσει ιδιαίτερες ικανότητες στο χορευτικό αυτοσχδιασμό.

Στη μνημονική τέχνη γίνεται σαφής διάκριση μεταξύ μνήμης, υπενθύμισης και ανάμνησης, με την ανάκληση των πληροφοριών να αποτελεί τη συνειδητή προσπάθεια κάποιου να «βρει το δρόμο του ανάμεσα στα περιεχόμενα της μνήμης του» (Καλλικούνης, 2015). Αυτό καθίσταται δυνατό με τη βοήθεια δύο βασικών - συμπληρωματικών μεταξύ τους- νοητικών αρχών, του συνειρμού (χτίζουμε τις νέες γνώσεις πάνω στις παλιές) και της ακολουθίας (της αλληλένδετης σειράς κατά την οποία αποτυπώνονται οι εικόνες στη νόηση). Η ακολουθία ή συνέχεια -σύμφωνα με τη μορφολογική ψυχολογία (gestalt)²⁹- συνιστά μία από τις βασικές οργανωτικές αρχές του «νόμου της καλής μορφής», και συνδέεται άμεσα με την αρχή της «κλειστότητας της μορφής». Η ακολουθία συμπορεύεται με την αρχή της *εμπειρίας του παρελθόντος*, κατά την οποία ο ανθρώπινος εγκέφαλος μέσω της όρασης και της οπτικής αντίληψης τείνει να ομαδοποιεί αντιληπτικά εκείνα τα στοιχεία που εμφανίζονται συχνά μαζί στο παρελθόν σύμφωνα με την προηγούμενη εμπειρία του παρατηρητή.³⁰ Κατά τον Wertheimer (1959), «...η προηγούμενη εμπειρία είναι πολύ σημαντική όχι απλώς για το «τί» έχει κερδίσει κάποιος από αυτή, αλλά για το «πώς» την ανακαλεί και «πώς» την εφαρμόζει προκειμένου να παίξει καθοριστικό ρόλο και συγκεκριμένα συνδετικό ρόλο για την κάλυψη των κενών...» (σελ. 62).

Όπως ειπώθηκε, μία από βασικές διαδικασίες και μηχανισμούς της μνήμης είναι η απομνημόνευση, η οποία είναι διαδικασία αποτύπωσης και αποθήκευσης στον εγκέφαλο της αντιλαμβανόμενης πληροφορίας. Στο πλαίσιο της παράδοσης, η απομνημόνευση είναι κυρίως ακούσια (αυτόματη ανάκληση δεδομένων και συναισθημάτων), χωρίς να αποκλείεται η εκούσια (συνειδητή προσπάθεια ανάκλησης των δεδομένων), ή η συνύπαρξή τους. Η απομνημόνευση -με βάση τους συνειρμικούς συσχετισμούς που αποτελούν τη βάση της μνήμης- μπορεί να είναι είτε μηχανική, είτε λειτουργική (Κιραντιάδου, 2012). Η λειτουργική απομνημόνευση βασίζεται στην κατανόηση των λογικών εσωτερικών συσχετισμών που υπάρχουν σε διαφορετικά τμήματα του (χορευτικού) υλικού. Αντίθετα, η μηχανική απομνημόνευση αφορά στην απομνημόνευση χωρίς την κατανόηση του λογικού συσχετισμού ανάμεσα στα διαφορετικά μέρη του αντιλαμβανόμενου (χορευτικού) υλικού. Στο πλαίσιο της παραδοσιακής κοινωνίας, η μηχανική απομνημόνευση χαρακτηρίζει γενικά τη μνημονική λειτουργία των κατοίκων της κοινότητας -τόσο τους χορευτές όσο και το κοινό. Η βάση της μηχανικής απομνημόνευσης είναι οι *συνειρμοί από ομοιότητα*, κατεξοχήν σημαντική και βασική τεχνολογική αρχή δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Από σύγχρονες πειραματικές έρευνες σχετικά με τη μνήμη και την απομνημόνευση έχει αποδειχθεί ότι με τη μηχανική απομνημόνευση από τις προσλαμβανόμενες πληροφορίες μένει στη μνήμη μετά από μία ώρα μόνο το 40%, του προσλαμβανόμενου υλικού, ενώ ύστερα από λίγες ώρες μόνο το 20% (Κιραντιάδου, 2012). Προφανώς, αυτό να συνιστά και έναν από τους λόγους στους οποίους οφείλεται η φαινομενική πολυμορφία του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής που ζει σε μια κοινωνία που στηρίζεται στην προφορικότητα, προκειμένου να συμπληρώσει τα κενά της μνήμης λειτουργεί συμφωρηματικά. Άλλοτε, προσθέτοντας κινήσεις στο πλαίσιο του κινητικού μοτίβου

με διάσπαση του χρόνου, άλλοτε αλλάζοντας τις κινήσεις στο πλαίσιο του κινητικού μοτίβου, άλλοτε διευρύνοντας τη χορευτική φράση με επί πλέον κινητικά μοτίβα, άλλοτε ενώνοντας δύο κινητικά στοιχεία σε ένα, κ.ά. Η ενδεχόμενη αταξία που μπορεί να προκύψει από την άτακτη μεταφορά στοιχείων ή ακόμη και κινητικών μοτίβων αποκαθίσταται από τον έλεγχο και την επεξεργασία του συλλογικού φορέα που είναι η τοπική κοινότητα. Συνήθως η συμφορματική διαδικασία είναι αποτέλεσμα της μεταφοράς τοπικών χορευτικών κινητικών ιδιωμάτων από τις κοντινές κοινότητες, τα οποία ο παραδοσιακός χορευτής 'προσαρμόζει' στα αισθητικά και υφολογικά δεδομένα της δικής του κοινότητας. Τα ιδιώματα αυτά ενσωματώνονται στις τοπικές αισθητικές απαιτήσεις και με τη σειρά τους ισχυροποιούνται με τη συνεχή χρήση και την επανάληψη. Άλλωστε, ποικίλες πειραματικές έρευνες έχουν δείξει ότι, η επανάληψη εξασφαλίζει τη συγκράτηση και η χρήση βελτιώνει την απομνημόνευση.

Η μεταφορά μπορεί να αφορά ολόκληρα κινητικά μοτίβα ή και χορευτικές φράσεις, εφόσον σύμφωνα με τη μορφολογική ψυχολογία ο ανθρώπινος εγκεφαλικός μηχανισμός μέσω τη οπτικής πρόσληψης και αντίληψης συνθέτει τις μορφές σε σύνολα, σε 'μορφώματα'. Έτσι, ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής μεταφράζει τα μεμονωμένα στοιχεία που βλέπει σε σύνολο και γεμίζει τα κενά, δηλαδή, συγκροτεί τον 'χορευτικό' του μικρόκοσμο χωρίς κενά και αντιληπτικά χάσματα.

Η πλήρης αποδοχή των καινοτόμων χορογραφικών συνθέσεων από τους κατοίκους της τοπικής κοινότητας συνήθως περνά από τρία στάδια (πρβλ. Piaget, 1999):

- α) Της αφομοίωσης.
- β) Της συμμόρφωσης.
- γ) Της προσαρμογής.

Στην πρώτη περίπτωση, το κοινό θέτει σε ενέργεια εκείνους τους μηχανισμούς της γνωστικής λειτουργίας για να εντάξει τα νέα ερεθίσματα σε γνωστικά κινητικά σχήματα που ήδη γνωρίζει. Στη δεύτερη περίπτωση, αλλάζει (τροποποιεί ή αναπροσαρμόζει) τις προηγούμενες (γνωστικές) κινητικές δομές του προκειμένου να ανταποκριθεί στις νέες χορευτικές μορφές που μπορεί να έρθουν και σε αντίφαση με τα προηγούμενα (γνωστικά) κινητικά του σχήματα. Στην τρίτη περίπτωση, που αποτελεί συνισταμένη της αφομοίωσης και της συμμόρφωσης, εξισορροπεί/προσαρμόζεται στα νέα δεδομένα, που σύμφωνα με τον Piaget (1999), η προσαρμογή ή εξισορρόπηση είναι η ισορροπία ανάμεσα στην αφομοίωση και τη συμμόρφωση και συνιστά βασικό στοιχείο της ανθρώπινης νοημοσύνης. Συνεπώς -κατά μία έννοια- το κοινό μαζί με το χορευτή «παράγουν μάθηση». Δεν είναι απλοί δέκτες, αλλά παραγωγοί και μετασχηματιστές των χορευτικών μορφών. Η «παραγωγή της μάθησης» πραγματώνεται μέσα από την *ζαφνική* -αλλά όχι τυχαία- σύλληψη νέων σχέσεων ανάμεσα στα υλικοτεχνικά (κινησιολογικά), μορφοσυντακτικά ή εκφραστικά συστατικά στοιχεία του χορού που οδηγεί στην αναδόμηση της μορφής του.³¹

Οι γνώσεις είναι σταθεροποιημένες δομές στη μακρόχρονη (μακροπρόθεσμη) μνήμη σε αντίθεση με τη βραχυπρόθεσμη που αποθηκεύει και κωδικοποιεί τα δεδομένα για λίγα δευτερόλεπτα. Με τη συνεχή χρήση και επανάληψη οι πληροφορίες κωδικοποιούνται και εναποθηκεύονται, δηλαδή απομνημονεύονται, στη μακρόχρονη μνήμη όπου διατηρούνται και ανασύρονται όποτε χρειαστεί. Η απομνημόνευση -κατά τη μορφολογική ψυχολογία- συνιστά επίσης μία από τις ιδιότητες της «κατεξοχήν» ή «καλής μορφής» (Βακαλό, 1988). Μαζί με την απομνημόνευση των πληροφοριών ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής αναζητά και το νόημα αυτού που δημιουργεί, εφόσον στη σύνθεση των χορευτικών μορφών αναδεικνύεται η συναισθηματική και διανοητική του κινητοποίηση. Συνεπώς, για τον παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή, μηχανική και λειτουργική απομνημόνευση βρίσκονται σε αιτιοκρατική σχέση.

Με τη λειτουργία της μνήμης και της απομνημόνευσης είναι στενά συνδεδεμένη η δημιουργικότητα. Ο ανθρώπινος εγκέφαλος είναι αυτός που διαδραματίζει σημαντικό ρόλο σε κάθε δημιουργία, είτε αυτή συνδέεται με την επιβίωση του ανθρώπου και την κατασκευή των πρώτων εργαλείων, με τις διανοητικές λειτουργίες, με τις καλλιτεχνικές δημιουργίες είτε ακόμη με την αντιμετώπιση των καθημερινών του προβλημάτων (Σιούτας κ. συν., 2008). Στη δημιουργική διαδικασία ο εγκέφαλος ανασύρει στην επιφάνεια οτιδήποτε μπορεί να γνωρίζει και αφορά στο θέμα που επεξεργάζεται (είναι οι προγενέστερες γνώσεις, πληροφορίες). Δηλαδή, η παραγωγή ιδεών δεν ξεκινάει από μηδενική βάση. Στη συνέχεια ακολουθεί η σύνδεσή τους με το νέο, μέσα από διαδικασίες που εμπεριέχουν το ποιοτικό στοιχείο της επινοητικότητας ή της εφευρετικότητας (Σιούτας κ. συν., 2008). Όλη αυτή η διαδικασία προϋποθέτει την ικανότητα του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή να ανακαλεί προγενέστερες μνήμες, εφόσον η δημιουργικότητα δεν έχει ως αφετηρία μηδενικές καταστάσεις. Μπορεί να δομηθεί σε προϋπάρχουσες γνώσεις ή και εμπειρίες. Η φύση της δημιουργικότητας εμπεριέχει το στοιχείο της φαντασίας με το οποίο δίνεται η δυνατότητα στον παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή να επεξεργάζεται με επιτυχία καθημερινές καταστάσεις και να αναπτύσσει τις δημιουργικές του ικανότητες. Η φαντασία και η δημιουργικότητα κινούνται σε παράλληλη πορεία και είναι αλληλένδετες (Σιούτας κ. συν., 2008). Και όπως συμβαίνει με τη δημιουργικότητα, έτσι και η φαντασία δεν ξεκινά από μηδενική βάση, εφόσον τα προϋπάρχοντα στοιχεία που είναι εγγεγραμμένα στη συνείδηση του δημιουργικού παραδοσιακού χορευτή βοηθούν στη δημιουργία νέων παραστάσεων με τη μορφή εικόνων ή και ιδεών.

Η δημιουργικότητα είναι αποτέλεσμα της δημιουργικής σκέψης³², η οποία είναι πολυδιάστατη, καινοτομική και παραστατική και επιδιώκει την παραγωγή πρωτότυπων και καινοφανών ιδεών, ενεργοποιώντας τη φαντασία. Και παρά το γεγονός ότι, με βάση τις σχετικές έρευνες (βλ. στον Guilford, 1959, 1986, 2008), η δημιουργική σκέψη είναι καθολικό ανθρώπινο χαρακτηριστικό -δηλαδή τα συστατικά της, όπως π.χ. η επινόηση ιδεών, η αναγωγή από το απλό στο σύνθετο και αντίστροφα, ο καινοτόμος ή πρωτότυπος σχεδιασμός αφηρημένης και πραγματικής ύλης, υπάρχουν σε όλους τους ανθρώπους- εντούτοις, η διαφορά έγκειται στο ότι οι δημιουργικοί χορευτές τα έχουν σε μεγαλύτερο ή υπέρμετρο βαθμό. Κατά βάση, πρόκειται για νοητική ικανότητα με την οποία η επεξεργασία

του χορευτικού υλικού γίνεται με ένα πιο ελεύθερο τρόπο που επιτρέπει στον παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή νέους συνδυασμούς με σκοπό την εύρεση πρωτότυπων ιδεών (πρβλ. Παρασκευόπουλος, 2004). Συνεπώς, η δημιουργική σκέψη των χαρισματικών παραδοσιακών χορευτών χαρακτηρίζεται από τα ποιοτικά στοιχεία της πρωτοτυπίας και της ευρηματικότητας και ως εκ τούτου διαχέεται από ευαισθησία. Το φαινόμενο της πρωτοτυπίας είναι ιδιαίτερα εμφανές στον πρωτοχορευτή που ηγείται της χορευτικής ομάδας κυρίως στους κυκλικούς χορούς, ανεξαρτήτως εάν οι χοροί δομούνται με βάση την αρχή της παρατακτικότητας (μονομερείς φόρμες) ή της ομαδοποίησης (διμερείς, τριμερείς φόρμες), καθώς και στους χορούς που δομούνται με βάση την αρχή του αυτοσχεδιασμού και χαρακτηρίζονται από ελεύθερη χορογραφική δομή, όπως π.χ. οι συγκαθιστοί χοροί ή οι καρσιλαμάδες.

Η δημιουργική σκέψη συνάδει, κατά τη μορφολογική ψυχολογία, με την έννοια της αντίληψης και συγκεκριμένα με τη βασική τάση της ανθρώπινης αντίληψης να οργανώνει τα στοιχεία του περιβάλλοντος, να τα βάζει σε μια διάρθρωση έτσι ώστε να μη παρουσιάζονται σε ασαφή και ασύνδετη κατάσταση, αλλά σε οργανωμένη σειρά ή τάξη, εμφανίζοντάς τα ως 'μορφώματα'.³³ Συνεπώς, οι νοητικές διεργασίες αποτελούνται κυρίως από σχηματοποιήσεις σε σύνολα (gestalten) και όχι από ακολουθίες απλών αισθητηριακών αντιλήψεων ή από συνδέσεις ανάμεσα σε ερεθίσματα με αντιδράσεις. Σύμφωνα με τη μορφολογική ψυχολογία, η αναγνώριση πληροφοριών κατά τη διάρκεια της αντίληψης βασίζεται σε τρεις ιδιότητες του αντιληπτικού βιώματος: α) τη δομή του αντικειμένου β) την ολική του ποιότητα και γ) την 'ουσία' του, όπως ο χαρακτήρας και η συναισθηματική του αξία. Έτσι, από την άποψη της gestalt, η φράση κλειδί για την αντίληψη, είναι ότι «το όλον (σύνολο) είναι διαφορετικό από το άθροισμα των μερών του». Συνεπακόλουθο αυτής της πεποίθησης είναι ότι, η προσπάθεια διαχωρισμού της αντίληψης στα στοιχειακά της μέρη είναι μάταιη. Δηλαδή, αντιλαμβανόμαστε τα αντικείμενα ως ένα καλά οργανωμένο σχηματισμό (gestalt) και όχι ως άθροισμα των μεμονωμένων μερών του (Βακαλό, 1988).

Για παράδειγμα, στο διαδοχικό άκουσμα μιας παραδοσιακής μελωδίας οι φθόγγοι της παρέρχονται, διατηρώντας όμως τα σημάδια τους στη συνείδηση. Έτσι εξηγείται το ότι, κατά το άκουσμα της μελωδίας την αντιλαμβανόμαστε όχι ως μια παράταξη φθόγγων, αλλά ως παράσταση ενός ενιαίου μουσικού μορφώματος. Αντίστοιχα, στην περίπτωση μίας χορευτικής φράσης ή ευρύτερα μίας χορογραφικής σύνθεσης, στη διαδοχική οπτική επαφή με τη μορφή ενός χορού, οι κινήσεις του (κινητικά στοιχεία) παρέρχονται, διατηρώντας όμως τα σημάδια τους στη συνείδηση. Έτσι εξηγείται το ότι, κατά τη θέαση μίας χορευτικής φράσης ή μιας χορογραφικής σύνθεσης την αντιλαμβανόμαστε όχι ως μία παράταξη κινητικών στοιχείων με κενά μεταξύ τους, αλλά ως παράσταση ενός ενιαίου κινητικού/χορευτικού 'μορφώματος'. Μπορεί ο χορευτής να εκτελέσει τη χορογραφική σύνθεση διασπώντας το χρόνο στο πλαίσιο του κινητικού μοτίβου με περισσότερες κινήσεις ή να αντικαταστήσει μία άρση με μία διπλή εναλλαγή των 'δεικτών στήριξης', να επιμηκύνει τη χορευτική φράση κατά ένα κινητικό μοτίβο, να αυξήσει ή να επιβραδύνει την ταχύτητα εκτέλεσης των κινήσεων, κ.ά. Ωστόσο,

ο χορός θα διασωθεί και ο θεατής θα τον αναγνωρίσει και θα τον αντιληφθεί ως ίδιο.

Με άλλα λόγια, τόσο η μουσική όσο και η χορογραφική σύνθεση είναι κάτι περισσότερο από τα συστατικά από τα οποία συνίστανται με αποτέλεσμα η μελέτη τους ως εμπειρικών φαινομένων απομονωμένων από ένα γενικότερο αντιληπτικό σύνολο να καθίσταται μάταιη αλλά και παραπλανητική. Από την άλλη πλευρά, η συνείδηση έχει την ικανότητα να αντιλαμβάνεται τη χορογραφική σύνθεση (τη χορευτική μορφή) όχι μόνο ως στιγμιαία παρουσία, αλλά δημιουργώντας συνέχεια και διάρκεια. Το φαινόμενο αυτό στη μορφολογική ψυχολογία -που συνυπάρχει με το φαινόμενο της 'beta movement'- είναι γνωστό ως phi φαινόμενο³⁴, είναι χαρακτηριστικό του εγκεφάλου και είναι δείγμα του πώς μπορεί να γίνεται αντιληπτή κίνηση στο χώρο χωρίς πραγματικά να υπάρχει, αφού αυτό το φαινόμενο προκαλείται από αντιθετικά διαστήματα ενέργειας-παύσης, δηλαδή συνεχούς διαδοχής στο χρόνο (Βακαλό, 1988; Zetl, 1999).

Ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής, μέσα από τη γνωστική λειτουργία του νου και την παραγωγική εκμετάλλευση των συνισταμένων της, ενσαρκώνει στη χορογραφική του σύνθεση τη διαδικασία της δημιουργικότητάς του. Αξιοποιώντας τις πέντε λειτουργίες του νου (Guilford, 1959, 1986), δηλαδή την πρόσληψη, τη μνήμη, την κριτική (συγκλίνουσα) σκέψη ή τη δημιουργική (αποκλίνουσα) σκέψη και την αξιολόγηση και ωθημένος από την εμπειρία ή την ισχυρή συγκίνηση της στιγμής μπορεί να υπερβεί την ορθόδοξη διαδικασία δημιουργίας της χορογραφικής σύνθεσης. Αυτό σημαίνει ότι, αποκλίνει από τις καθιερωμένες χορευτικές παραδοσιακές νόρμες συνθέτοντας τις τοπικές χορευτικές μορφές χωρίς απαραίτητα να συμπεριλάβει τα τοπικά τυπικά παραδοσιακά κινητικά μοτίβα. Ωστόσο, ακόμα και αυτή η σύνθεση η οποία μπορεί να είναι στο μεγαλύτερο μέρος της καινοτόμα, βασίζεται στις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής ή αντιληπτικές ιδιότητες της μορφής της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt), δηλαδή στην «κλειστότητα της μορφής», την «συμμετρία»/«ασυμμετρία», την «ομοιότητα», την «επανάληψη» και την «αντίθεση».

Συνεπώς, οι αρχές αυτές συνδέονται και με την έννοια της δημιουργικής σκέψης και τη δημιουργικότητα, δηλαδή με την ικανότητα του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή να παράγει νέες ή πρωτότυπες ιδέες, να έχει εννοήσεις, να μετασχηματίζει και να ανακαλύπτει, να κατασκευάζει και να ανακατασκευάζει τις χορευτικές μορφές οι οποίες αναγνωρίζονται από την κοινότητα ότι έχουν ξεχωριστή αισθητική και κοινωνική αξία. Πολύ περισσότερο, καθόσον η δημιουργικότητα -όπως και η πρόσληψη, η μνήμη, η κριτική (συγκλίνουσα) σκέψη, η δημιουργική (αποκλίνουσα) σκέψη και η αξιολόγηση- είναι μία από τις λειτουργίες του νου (Παρασκευόπουλος, 2004). Συμμετοχή σε αυτή τη διαδικασία έχουν τα μέλη της κοινότητας, τα οποία λειτουργούν με σχετικώς ανάλογο τρόπο προς αυτόν του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή. Αυτό συμβαίνει, γιατί η τελική μορφική αποδοχή της χορευτικής δημιουργίας προκύπτει από τη συλλογική της επεξεργασία στο πλαίσιο της κοινότητας, εφόσον ο παραδοσιακός δημιουργός -παρά το ατομικό χάρισμα που διαθέτει στην παραγωγή καινοτόμων μορφών- δεν λειτουργεί ατομικά, αλλά συλλογικά. Βασικό κριτήριο αξιολόγησης και αποδοχής μίας νέας δημιουργίας ή (ανα)δημιουργίας (χορευτικού αποτελέσματος) στο

πλαίσιο της κοινότητας είναι οι επιλογές και οι αποκλίσεις του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή να μην παραβιάζουν τα όρια και τους κανόνες του τοπικού χορευτικού συστήματος στο οποίο ανήκει. Ταυτόχρονα, βασικό κριτήριο αξιολόγησης ενός χορευτικού αποτελέσματος ως «δημιουργικό» είναι η χρησιμότητα και αποδοχή του, ακόμη και αν η αξία του μεταβληθεί με την πάροδο του χρόνου (πρβλ. Vernon, 1989). Συνεπώς, στο πλαίσιο του ελληνικού παραδοσιακού χορού η χορευτική μορφή του χορού (η εικόνα/υλικότητα του χορού) παράγεται στο χώρο και το χρόνο αναφορικά με τη δημιουργικότητα, την έμπνευση, και τη φαντασία³⁵ των χαρισματικών χορευτών σε συνάρτηση με την τοπική ομάδα. Αν λάβουμε υπόψη μας ότι, ο χορός είναι μια διαδοχή από κομμάτια χρόνου και κομμάτια χώρου, καθώς επίσης και ότι συνιστά τέχνη «του τεμαχισμού και της σύνθεσης» ταυτόχρονα, επιβεβαιώνεται ότι η έννοια του χώρου και του χρόνου -αν όχι η υλική τους πραγματικότητα- κρίνονται από την αρχή ως βασικά συστατικά της χορευτικής δημιουργίας.

Ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής έχει την ικανότητα να συνθέτει με πολλαπλούς τρόπους χωροχρονικές σχέσεις, προωθώντας μέσα από κινητικούς συνδυασμούς διαφορετικές οπτικές γωνίες του χώρου και επεξεργασμένες απεικονίσεις του στο χρόνο, δομημένα σε ολότητες. Από τη στιγμή της δημιουργίας της, η μορφή του χορού ασκεί σημαντική επιρροή στον τρόπο με τον οποίο η κοινότητα αποδέχεται και «καταναλώνει» την κατασκευή, την εκφραστικότητα και την αισθητική της με βάση τους αντίστοιχους μηχανισμούς πρόσληψης και αντίληψης που ισχύουν για τον δημιουργικό και χαρισματικό χορευτή. Συνεπώς, στο πλαίσιο της κοινότητας, οι χορευτικές μορφές και το νόημα που εμπερικλείουν αποτελούν προϊόντα της κοινωνικής διαντίδρασης μεταξύ των χαρισματικών χορευτών και των ατόμων της κοινότητας. Αυτό αναδεικνύει άλλη μία παράμετρο, αυτή της «αλληλόδρασης» ή «διαντίδρασης»³⁶, δηλαδή τη συνεχή αλληλεπίδραση των ατόμων της κοινότητας μεταξύ τους η οποία παράγει και αναπαράγει τα κοινωνικά φαινόμενα, ένα εκ των οποίων είναι και ο χορός και συγκεκριμένα οι τοπικές παραδοσιακές χορευτικές μορφές. Ταυτόχρονα, η χορευτική μορφή συνιστά εργαλείο σκέψης, στο οποίο συμπεριλαμβάνονται η έννοια και η ιδέα, αφενός ορίζοντας τα 'πράγματα' όπως αυτά καταγράφονται μέσω του μυαλού αφαιρετικά και, αφετέρου, ορίζοντας τα 'πράγματα' όπως αυτά καταγράφονται μέσω των αισθήσεων (φαινομενολογία και μορφολογική ψυχολογία).

Με βάση τα προαναφερόμενα συμπεραίνεται ότι, η μελέτη των αντιληπτικών οργανωτικών αρχών της μορφής ή ιδιοτήτων της μορφής ή βασικών δομών επιφάνειας δίνει σημαντικά στοιχεία για τους κανόνες σύνταξης, τη γνώση και, κατ'επέκταση, τις πρακτικές δημιουργίας του χορού στο πλαίσιο της κοινότητας, που προκύπτει ως δημιουργικό αποτέλεσμα της ατομικής με τη συλλογική τοπική τάξη. Υπό αυτούς τους όρους, η σύγκριση τόσο της δομικής σύστασης των χορών όσο και της τεχνοτροπίας δόμησης των χορευτικών φορμών με βάση τις βασικές δομές επιφάνειας, ανέδειξε τον τρόπο αξιοποίησης του παραδοσιακού υλικού από τους παραδοσιακούς χορευτές στο πλαίσιο της κοινότητας, ο οποίος είναι κοινός σε όλες τις ελλαδικές κοινότητες και τους χορούς που αναλύθηκαν. Η αξιοποίηση του παραδοσιακού χορευτικού υλικού από τους παραδοσιακούς χορευτές συνδέεται με τη διαδικασία δημιουργίας και (ανα)δημιουργίας του ελληνικού

παραδοσιακού χορού. Ταυτόχρονα δε, συνδέεται και με τις έννοιες της μνήμης και της απομνημόνευσης, της δημιουργικότητας, του αυτοσχεδιασμού και της φαντασίας, αλλά και της μίμησης³⁷ και της πρωτοτυπίας.³⁸

Όπως αναδεικνύεται από την ανάλυση και τη σύγκριση του χορευτικού υλικού, η ποικιλομορφία στην εκφραστικότητα του ελληνικού παραδοσιακού χορού δεν είναι τίποτα άλλο παρά ο διαφορετικός τρόπος που επιλέγει και χειρίζεται το υλικό του ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής, χρησιμοποιώντας ωστόσο, στερεότυπα δομικά και εκφραστικά σχήματα, συμβάσεις και 'κοινούς τόπους', που συναντώνται σε όλο το εύρος δημιουργίας του. Έτσι, διαπιστώνεται ότι, παρά τον πλούτο των εκφραστικών του μέσων, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός βασίζεται σε στερεότυπα δομικά και εκφραστικά σχήματα που ορίζουν τον ομοιογενή χαρακτήρα και την αυστηρή τεχνική που υπόκειται η δημιουργία του. Συγκεκριμένα, τα αποτελέσματα της συγκριτικής έρευνας έδειξαν ότι η δημιουργία του ελληνικού παραδοσιακού χορού φέρεται ως αποτέλεσμα της αξιοποίησης του παραδοσιακού χορευτικού υλικού από τους παραδοσιακούς χορευτές που γίνεται με προσαρμογές, αναπλάσεις, αναλογικούς σχηματισμούς αλλά και με τη χρήση συγκεκριμένων δομικών, στερεότυπων παρατακτικών (δομές επιφάνειας) και χορευτικών/εκφραστικών σχημάτων. Η αποδοχή ή όχι των καινοτόμων μορφών στο πλαίσιο της τοπικής κοινότητας, δηλαδή η εμφάνιση, παραγωγή και αναπαραγωγή τους συντελείται με τη συνεχή διάδραση και τη συμπεριφορά των χαρισματικών χορευτών με τους κατοίκους της κοινότητας.

Στο πλαίσιο της ελληνικής χορευτικής παράδοσης η δημιουργική χορογραφική σύνθεση χαρακτηρίζεται κυρίως από τρεις παραμέτρους συγκρότησής της όπου σημαντικό ρόλο παίζει η φαντασία, η μνήμη και η δημιουργική (αποκλίνουσα) σκέψη του δημιουργικού χορευτή, που λειτουργούν διαλεκτικά (Τυροβολά, 2013α):

- α) Από τον επανασυνδυασμό παραδοσιακών στοιχείων με νέους τρόπους.
- β) Από την εισαγωγή νέων στοιχείων.

γ) Από την αλλαγή του εύρους των μελωδικών και χορευτικών φράσεων. Η δημιουργία μιας εξολοκλήρου νέας χορογραφίας και ιδέας αποτελεί για τα ελληνικά παραδοσιακά δεδομένα ένα σχετικά σπάνιο φαινόμενο (πρβλ. Royce, 1980).

Η αξιοποίηση του παραδοσιακού υλικού από τον παραδοσιακό χορευτή είναι αποτέλεσμα της δημιουργικής του ικανότητας. Συνεπώς, διαπλέκεται με την έννοια της δημιουργικότητας, η οποία οριοθετείται στις παρακάτω δυνατότητές του:

α) Στη δημιουργική σκέψη (αποκλίνουσα), η οποία συνιστά μία σημαντική γνωστική ιδιότητα της δημιουργικότητας (Guilford, 1967; Τυροβολά, 2007α).

β) Στην ικανότητα λήψης αποφάσεων.

γ) Στην αναπτυγμένη φαντασία, η οποία συνιστά επίσης γνωστική ιδιότητα και συνυπάρχει με τη δημιουργική σκέψη (Τυροβολά, 2007β) και κατά τον Κόπλαντ (1980), «γεφυρώνει το γνωστό με το άγνωστο, την πραγματικότητα με το ανύπαρκτο» (σελ. 21).

Τα προαναφερόμενα έχουν ως συνέπεια:

α) Την ικανότητα έκφρασης καινοτόμων ιδεών, δηλαδή την ικανότητα να εκφράζει κινητικά μια ποικιλία συλλογισμών και συσχετισμών, σε συνάρτηση ή μη με τα ερεθίσματα που προσλαμβάνει από το περιβάλλον, την ατομική και συλλογική μνήμη καθώς και τη φαντασία.

β) Στην ικανότητα συνδυασμού υπάρχουσών ιδεών με νέο τρόπο, δηλαδή στην ανάπτυξη ενός φάσματος καινοτόμων προσεγγίσεων και αποτελεσμάτων, που γίνονται εμφανή στη 'νέα' χορευτική μορφή.

γ) Στην ικανότητα ενεργοποίησης πρωτότυπων ιδεών ή λύσεων στηριγμένων στη βάση προϋπάρχουσων ιδεών.

δ) Στην ικανότητα διερεύνησης, δηλαδή στην ικανότητα επεξεργασίας μιας καινοτόμου ιδέας, ώστε να καταστεί -μέσω της χορευτικής δράσης- πρακτικά λειτουργική και αποδεκτή στα μέλη της τοπικής κοινότητας.

ε) Στην ικανότητα εστίασης και διάκρισης, δηλαδή τον εντοπισμό των πιο σημαντικών στοιχείων μιας νέας ιδέας και κατόπιν στην εφαρμογή τους στη χορογραφική σύνθεση, 'ανιχνεύοντας' την αίσθηση (διάθεση θετική ή αρνητική) που προκαλούν στα άτομα της κοινότητας, υπερβαίνοντας τις ενδεχόμενες προκύπτουσες δυσκολίες.

στ) Στην ικανότητα ανταλλαγής προοπτικής, δηλαδή στην ικανότητα να προτείνει κινητικά διαφορετικούς τρόπους θεώρησης και επίλυσης ενός προβλήματος που προκύπτει από την εισαγωγή των καινοτόμων ιδεών, υπό το πρίσμα διαφορετικής προοπτικής.

ζ) Στην ικανότητα σύζευξης ιδεών, δηλαδή στη δημιουργία αναλογιών και συσχετισμών μεταξύ των συστατικών στοιχείων του χορού και στην τεχνοτροπία δόμησής τους που χαρακτηρίζονταν μέχρι τότε ως ασυσχέτιστα από τους κατοίκους της κοινότητας.

Όπως διαφαίνεται από τα παραπάνω, ο παραδοσιακός δημιουργικός χορευτής αμφισβητεί -κατά έμμεσο τρόπο- το παλαιό και επινοεί, πειραματίζεται, προσαρμόζει, (ανα)προσαρμόζει και εφαρμόζει ό,τι θεωρεί καινοτόμο, (ανα)συνθέτοντας νέες χορογραφικές συνθέσεις και (ανα)δημιουργώντας νέες χορευτικές μορφές. Όπως επισημαίνει η Τυροβολά (2007β):

Η (ανα)δημιουργία εμπεριέχει τόσο την έννοια της ελευθερίας όσο και την έννοια της πειθαρχίας. Ελευθερία από την πλευρά της φαντασίας, της έμπνευσης και των επιλογών. Πειθαρχία, ως προς την εφαρμογή των μέσων και της τεχνικής, των τοπικών συνθετικών και αισθητικών κανόνων καθώς και ως προς τον τρόπο σύνθεσης των επιλογών. Μολονότι η δημιουργικότητα, στην απόλυτη αίσθησή της, συνεπάγεται την υπέρβαση των κανόνων, εντούτοις η υπέρβαση των κανόνων προϋποθέτει τη γνώση τους... (σελ. 27).

Με βάση τις προαναφερόμενες παραμέτρους διαπιστώνεται ότι, οι δημιουργικοί παραδοσιακοί χορευτές «δουλεύουν» κατά κυριότητα με υλικό έτοιμο το οποίο προσαρμόζουν και συμπληρώνουν με την προσωπική τους έμπνευση και φαντασία

αξιοποιώντας όλες τις δυνατότητες που τους παρέχει η προφορική παράδοση (όπως π.χ. προφορικότητα, αυτοσχεδιασμό, κ.ά.). Ωστόσο, η αξιοποίηση του υλικού αυτού υπόκειται σε δύο συνειδητούς ή και ασύνειδους (μηχανιστικούς) πολλές φορές ελέγχους:

α) αφενός, στον έλεγχο που ορίζουν οι τεχνοτροπικοί κανόνες δόμησης της μορφής με βάση τις οργανωτικές αρχές της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt). Πρόκειται για τις ιδιότητες της μορφής που διέπουν τη σύνθεση κάθε παλαιότερης ή καινοτόμου χορογραφίας, και,

β) αφετέρου, στον έλεγχο που ορίζει η τοπική υφολογία και η αισθητική της κοινότητας με βάση την κριτική σκέψη (συγκλίνουσα) των κατοίκων της. Συνεπώς, πρόκειται για συμφυρματική διαδικασία η οποία ενσωματώνει το παλαιότερο με το νέο, το υπάρχον παραδοσιακό με πρωτότυπο υλικό (πρβλ. Καψωμένος, 1990), τείνοντας περισσότερο προς την έννοια της αφομοίωσης παρά προς την έννοια της δημιουργικής προσαρμογής.

Η κριτική σκέψη (συγκλίνουσα) αναφέρεται στην ικανότητα που έχει ο άνθρωπος να αναλύει, να συγκρίνει, να συνδυάζει, να συνθέτει, να ταξινομεί παραστάσεις και έννοιες με βάση τους κανόνες της λογικής, ώστε να δίνει μία λύση (Παρασκευόπουλος, 2004). Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι, στο πλαίσιο της παράδοσης, η κριτική σκέψη (συγκλίνουσα) χαρακτηρίζει ως επί το πλείστον το κοινό (τους κατοίκους της κοινότητας), οι οποίοι λειτουργούν με βάση το τοπικό λογικό σύστημα, που είτε κάνουν αποδεκτή την καινοτόμα χορευτική μορφή με την απάντηση «ναι» ή την απορρίπτουν με ένα «όχι» (πρβλ. Μαγνήσαλης, 2003). Υπό αυτούς τους όρους, η κριτική σκέψη λειτουργεί ως πειθαρχημένη διανοητική διαδικασία, όπου το κοινό (άτομα της κοινότητας) αναλύει, ελέγχει και αξιολογεί τις προσλαμβάνουσες πληροφορίες με βάση την τοπική λογική. Στην προκειμένη περίπτωση, οι κανόνες επεξεργασίας λειτουργούν με αυστηρό τρόπο και οδηγούν στην αβίαστη αποδοχή από το ακροατήριο του ήδη γνωστού ή οδηγούν στη συνηθισμένη λύση. Ωστόσο, όπως συμβαίνει σε κάθε ψυχολογική και παιδευτική διεργασία και ανεξαρτήτως του τύπου της κοινωνίας, έτσι και στην παραδοσιακή κοινωνία, η ποιότητα της κριτικής σκέψης εξαρτάται άμεσα και από την ποιότητα των βιωμάτων και των εμπειριών του τοπικού ακροατηρίου/κοινού. Κανένας δεν είναι κριτικός στοχαστής σε απόλυτο βαθμό. Άλλωστε, για αυτό το λόγο η ανάπτυξη της ικανότητας και συγκρότησης της κριτικής σκέψης αποτελεί μακροπρόθεσμη διαδικασία και επιδίωξη (Σιούτας κ. συν., 2008).

Από την άλλη πλευρά, η δημιουργική σκέψη (αποκλίνουσα) διακρίνει τους δημιουργικούς χορευτές οι οποίοι χαρακτηρίζονται από ευρηματικότητα-εφευρετικότητα, φαντασία και δημιουργικότητα. Στο πλαίσιο της κοινότητας, ο δημιουργικός χορευτής λειτουργεί με πιο ελεύθερο τρόπο που του επιτρέπει νέους και 'ανορθόξους' συνδυασμούς κινήσεων ή άλλων εκφραστικών στοιχείων (είτε στο πλαίσιο του κινητικού μοτίβου είτε και -ευρύτερα- της χορευτικής φράσης). Συνεπώς, δεν ακολουθεί το λογικό σύστημα του 'ναι' και του 'όχι', αλλά στοχεύει στην εύρεση πρωτότυπων ιδεών που θα αναδείξουν τη χορευτική του πρωτοτυπία και δεινότητα και θα δώσουν ένα παραγωγικό και καινοτόμο χορευτικό (μορφικά) αποτέλεσμα.

Τόσο η δημιουργική σκέψη (αποκλίνουσα) όσο και η κριτική σκέψη (συγκλίνουσα) συνιστούν νοητικές (γνωστικές) ικανότητες και ενσωματώνουν κοινά στοιχεία, καθώς αφενός παρατηρείται συχνά εναλλαγή στη χρήση συγκλίνουσας κριτικής νόησης και της αποκλίνουσας δημιουργικής σκέψης, και αφετέρου, γιατί η δημιουργική σκέψη απαιτεί απαραίτητα και τη χρήση της κριτικής σκέψης (πρβλ. Κολιάδης, 2006). Πολύ περισσότερο, εφόσον στο πλαίσιο της παράδοσης που δεν υφίσταται κανένας διαχωρισμός μεταξύ χορευτών και ακροατηρίου και οι ρόλοι σε κάθε περίπτωση και ανά πάσα στιγμή μπορούν να αντιστραφούν, συνυπάρχουν τόσο η δημιουργική σκέψη (αποκλίνουσα) όσο και η κριτική σκέψη (συγκλίνουσα).

Συνοψίζοντας, όλα τα παραπάνω βρίσκουν πρακτική εφαρμογή μέσα από την αρχή της συμμετρίας και της τάξης. Με βάση αυτή την αρχή, κάθε χορογραφική σύνθεση παρέχει στο θεατή μια αίσθηση τάξης και ισορροπίας, έτσι ώστε να μπορεί με ευκολία να εστιάζει στο μήνυμα της σύνθεσης. Σε διαφορετική περίπτωση δημιουργείται η αίσθηση της διαταραχής και της ανισορροπίας, ενώ ο θεατής χάνει χρόνο προσπαθώντας να εντοπίσει και να αποκρυπτογραφήσει τα μηνύματα, χωρίς όμως τελικά να το καταφέρνει.

Η γνωστική λειτουργία του παραδοσιακού δημιουργού -όπως και κάθε δημιουργού σε οποιαδήποτε μορφή κοινωνίας- αποτελεί μια δημιουργική διεργασία, η οποία βασίζεται σε πολυποίκιλους παράγοντες, τόσο εξωτερικούς, όσο και σε εσωτερικούς. Η σπουδαιότητά της έγκειται στα συστήματα αναγνώρισης και αντίληψης του εξωτερικού κόσμου, με προεκτάσεις στη νόηση, την ψυχολογία και τη δημιουργικότητά του (Θεοδωρίδου, 2014). Οι νοητικοί μηχανισμοί που καταστούν δυνατή τη γνωστική αντίληψη οφείλονται σε γενετικούς και αναπτυξιακούς έμφυτους μηχανισμούς που δρουν στον εγκέφαλο. Οι περιβαλλοντικοί παράγοντες και η μάθηση δρουν ουσιαστικά τροποποιώντας την αποτελεσματικότητα των προϋπάρχουσων νευρικών οδών (Θεοδωρίδου, 2014). Κυρίαρχο στοιχείο της γνωστικής λειτουργίας είναι οι προσλαμβάνουσες της όρασης, η οποία μαζί με τα υπόλοιπα δομικά στοιχεία της νόησης συνδέει τον παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή με το κοινό του. Η χορευτική δημιουργία που προκύπτει από αυτή την επικοινωνία, αποτελεί την αντίδραση του δημιουργού στο πλέγμα ταυτόχρονων και διαδοχικών ερεθισμών. Η αντίδραση αυτή, είναι η αντίδραση μιας προσωπικότητας που έχει τους δικούς της νοητικούς προσανατολισμούς έτσι όπως διαπλέκεται από την αντικειμενικότητα των εξωτερικών αισθητηριακών πληροφοριών (πρβλ. Θεοδωρίδου, 2014).

Όπως υποστηρίζει ο Gombrich (1995), *«τόσο στην αντίληψη όσο και στη σκέψη μαθαίνουμε να συγκεκριμενοποιούμε, να εξειδικεύουμε και να κάνουμε διακρίσεις εκεί που προηγουμένως υπήρχε μια αδιαφοροποίητη μάζα, ένα γενικευμένο σημείο κατάταξης, ένα αρχικό στερεότυπο που συμπλέκει την εικόνα με την έννοια»* (σελ. 127).

Στο σημείο αυτό τίθενται τρία ερωτήματα: Τι είναι αρχικό στερεότυπο; Με ποιο τρόπο τα αρχικά στερεότυπα συντελούν στη συγκρότηση των χορευτικών μορφών; Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός είναι ή δεν είναι μία τέχνη στερεότυπη; Πριν δώσουμε την απάντηση -όπως αυτή προέκυψε από την ανάλυση και τη σύγκριση

των δεδομένων- ας αναφερθούμε συνοπτικά στην έννοια του στερεότυπου ενταγμένης στο πλαίσιο της ελληνικής χορευτικής παράδοσης.

Τα στερεότυπα συνιστούν έκφραση της ανθρώπινης νοητικής αλήθειας, όπως αυτή γίνεται αντιληπτή από τις αισθήσεις μας. Είναι η αναζήτηση στη στερεότητα της πραγματικότητας, χωρίς ο εγκέφαλος να χρονοτριβεί σε άστοχες περιπλανήσεις και πολύβουες λεπτομέρειες κατά τη γνωστική αυτή διαδικασία (Θεοδωρίδου, 2014). Άλλωστε, ο ανθρώπινος εγκέφαλος αγαπάει την οικονομία. Από τον τεράστιο όγκο πληροφοριών που λαμβάνει κάθε μέρα κρατάει/αντιλαμβάνεται/θυμάται για περισσότερο χρόνο εκείνα που ‘θεωρεί’ σημαντικά. Γενικά, τα στερεότυπα είναι διανοητικές εικόνες και ιδέες που παρεμβάλλονται στην (υλική) πραγματικότητα και την αντίληψη που σχηματίζουν τα άτομα για αυτή την πραγματικότητα, προκαλώντας δομικές απλοποιήσεις και γενικεύσεις (Βασιλείου & Σταματάκης 1992). Πρόκειται για τυποποιημένες μορφές διαχρονικές (και άχρονες) που συνιστούν παραστάσεις για τα υλικά φαινόμενα και χρησιμεύουν ως σημεία προσανατολισμού της σκέψης. Τα στερεότυπα είναι «κοινά» για τα άτομα μιας τοπικής κοινωνίας και αποτελούν μέρος της «συλλογικής γνώσης» αυτής της κοινωνίας (Σαμαράς, 2014).

Στο πλαίσιο του ελληνικού παραδοσιακού χορού, μπορούμε να τα δούμε ως ‘προκατασκευασμένα’ δομικά σχήματα αντίληψης-σκέψης, τα οποία:

α) Συνιστούν γενικεύσεις, δηλαδή απλά δομικά κινητικά και εκφραστικά σχήματα που εδραιώνονται στη συνείδηση του παραδοσιακού δημιουργού μέσω της συνεχούς επανάληψης όπου και τυποποιούνται, δηλαδή καθίστανται ‘πρότυπα’. Συνεπώς, συντελούν στην παραγωγή ποικίλων χορευτικών μορφών, οι οποίες παρά τις υφολογικές τους αποκλίσεις από περιοχή σε περιοχή και του διαφορετικού τρόπου συνδυασμού των υλικοτεχνικών και μορφοσυντακτικών συστατικών τους στοιχείων, ενσωματώνουν στις ‘κατασκευές’ τους τα πρότυπα. Στο πλαίσιο της ελληνικής χορευτικής παράδοσης, χαρακτηριστικό των προτύπων είναι η προσιτότητά τους στο ευρύ κοινό (στα άτομα της τοπικής κοινωνίας) και -κυρίως- ο τρόπος δημιουργίας τους.

β) Συντελούν στην αντιμετώπιση της τοπικής χορευτικής πραγματικότητας με απλό τρόπο καθώς αναδύονται με τρόπο αυθόρμητο και -συνήθως- ασύνειδο.

γ) Υιοθετούνται εύκολα και χωρίς λογικό έλεγχο από τα μέλη της κοινότητας.

δ) Αντέχουν στο πέρασμα του χρόνου και δεν επιδέχονται εύκολα την επίδραση της ορθολογικής πληροφόρησης, γι’ αυτό και προκαλούν έντονη συναισθηματική διάθεση και φόρτιση.

ε) Παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαδικασία αναγνώρισης και μάθησης του τοπικού χορευτικού ρεπερτορίου (πρβλ. Gombrich, 1995), εφόσον μεταφερόμενα προφορικά και διαχρονικά (από γενιά σε γενιά), διαμορφώνουν τη σκέψη του παραδοσιακού δημιουργού.

στ) Προηγούνται της λογικής, γεγονός που δηλώνει και το τεκμήριο της γνησιότητάς τους. Είναι μορφή κατανόησης και επιβάλλουν έναν ορισμένο χαρακτήρα πάνω στα δεδομένα των αισθήσεων των ατόμων της κοινότητας προτού τα δεδομένα φτάσουν στο νου (πρβλ. Lippmann, 1998).

ζ) Συνιστούν μηχανισμό της σκέψης των ατόμων της κοινότητας που βοηθάει, με απλά νοητικά σχήματα, στην 'κατασκευή' και στην επιβίωση των τοπικών χορευτικών μορφών καθώς και στην ερμηνεία του τοπικού χορευτικού τους μικρόκοσμου.

Σύμφωνα με τους ψυχολόγους η δημιουργία των στερεότυπων προκύπτει από την τάση του ανθρώπου να ξεπερνά τις πληροφορίες που έχει στη διάθεσή του όταν αυτές δεν καλύπτουν τα ερωτήματα που έχουν δημιουργηθεί για ένα φαινόμενο. Πρόκειται για νοητική και ψυχολογική δράση που συνδέεται με δύο πρωτόγονες ανάγκες του ανθρώπου: α) αφενός, την ανάγκη να κατανοεί τα φαινόμενα και τους νόμους του περιβάλλοντος, και, β) αφετέρου, την ανάγκη να ελέγξει αυτά τα φαινόμενα, ώστε να μπορεί να τα προβλέπει και να αντιδρά ανάλογα σε αυτά.³⁹

Κατά τον Allport (1954), η δημιουργία στερεότυπων είναι χαρακτηριστικό του ανθρώπινου είδους και ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά τους είναι ότι έχουν συλλογικό χαρακτήρα. Κατά τον Tajfel (1981), τα στερεότυπα είναι σημαντικό εργαλείο για την απλοποίηση και την διευκόλυνση της οργάνωσης του πολυσχιδούς κοινωνικού σύμπαντος μέσα στο οποίο το άτομο προσπαθεί να βρει τη θέση του και παίζουν το ρόλο των φίλτρων επεξεργασίας των εισερχόμενων πληροφοριών. Με αυτή τους την ιδιότητα απλοποιούν την ανάγνωση των μηνυμάτων του κοινωνικού περιβάλλοντος και οδηγούν την ταξινόμηση της καινούριας γνώσης σε ήδη υπαρκτές εννοιολογικές κατηγορίες (Δημητρίου, 2014). Έτσι, απωθούν την περίπτωση εμφάνισης νέων θεματικών εννοιολογικών κατηγοριών οι οποίες μπορούν να αποπροσανατολίσουν και να μπερδέψουν το άτομο δυσκολεύοντας την προσπάθεια γνωστικού ξεκαθαρίσματος του μεγάλου όγκου πληροφοριών που διαχειρίζεται (Macrae, Milne, & Bodenhausen, 1994). Με άλλα λόγια, τα στερεότυπα συνιστούν γνωστικές δομές και χρήσιμα εργαλεία για την κατανόηση των κοινωνικών φαινομένων, καθώς λειτουργούν ως δομές οργάνωσης που επιτρέπουν στον εγκέφαλο να αναγνωρίσει ένα αντικείμενο, συγκρίνοντάς το με άλλα αντικείμενα που έχουν κοινά χαρακτηριστικά.

Τα στερεότυπα διασώζουν την ανθρώπινη μνήμη και την πολλαπλασιάζουν όπως ένα καλούπι (ο πλατωνικός «τύπος»)⁴⁰, διακρίνοντας ένα αρχέτυπο. Η λέξη αρχέτυπο σημαίνει 'αρχική εικόνα', 'αρχικό μοντέλο' (από την ελληνική λέξη αρχή, αρχικό, βασικό και τύπος υπόδειγμα, σήμα, δείγμα) (Σταματάκος, 1972) και έρχεται σε αντίθεση με το «στερεότυπο». Έτσι, με βάση την πλατωνική θεωρία, «αρχέτυπο» είναι το αρχικό ή το ιδανικό πρότυπο, που ενδέχεται να αναπαραχθεί σε μια σειρά προσώπων ή πραγμάτων. Πολύ συνοπτικά μπορούμε να πούμε ότι, με τον όρο «αρχέτυπο» εννοούμε κάθε τυπικό ή επαναλαμβανόμενο μοτίβο ή θέμα, το οποίο επανέρχεται με τέτοια συχνότητα και επιμονή ώστε -κατά κάποιο τρόπο- να θεωρείται παγκόσμιο. Για παράδειγμα, ορισμένα αρχέτυπα έχουν χρησιμοποιηθεί από συγκεκριμένα λογοτεχνικά είδη σε τέτοιο βαθμό, ώστε έχουν καταλήξει να θεωρούνται συμβάσεις ή στερεότυπα ή έστω ένα από τα διακριτικά στοιχεία των ειδών αυτών (Παρίσης & Παρίσης, 2009). Άρα το στερεότυπο (από την ελληνική λέξη στέρεος, δηλαδή συμπαγής, άκαμπτος, τρισδιάστατος), σημαίνει 'αντίγραφο', 'επικάλυψη', 'αναπαραγωγή' (του αρχέτυπου).

Κατά τον Jung (1948), ο όρος ‘αρχέτυπο’ αναφέρεται σε κάποιες πρωταρχικές ιδέες, σκέψεις, πράξεις, εικόνες κτλ., οι οποίες πηγάζουν από τις πρώιμες εμπειρίες της ανθρωπότητας και για το λόγο αυτό έχουν περάσει στο λεγόμενο «συλλογικό ασυνείδητο» του ανθρώπινου γένους. Συνεπώς, βρίσκονται στο ασυνείδητο του καθενός, απ’ όπου συνήθως αναδύονται είτε στις συλλογικές συμβολικές εικόνες, δηλαδή στους μύθους, τις θρησκείες, τις λαϊκές δημιουργίες και παραδόσεις, είτε στα έργα τέχνης, τα όνειρα, τις διάφορες φαντασιώσεις, κ.ά. Όπως επισημαίνουν οι Pervin και John ([1970]2001), η παγκοσμιότητα των αρχέτυπων για τα μέλη διαφορετικών πολιτισμών όλων των εποχών αποδεικνύει ότι είναι μέρος του συλλογικού μας ασυνείδητου. Κατά τον Jung (1948), όλες οι αρχετυπικές καταστάσεις έχουν ισχυρό συναισθηματικό νόημα και συνιστούν εκφράσεις τυπικών ανθρώπινων εμπειριών, οι οποίες έχουν αποκτήσει πολύ μεγάλη σημασία για όλους ανεξαιρέτως τους ανθρώπους. Με βάση τα προαναφερόμενα μπορούμε να ισχυριστούμε, πολύ γενικά, ότι η διαρκής και μη διακοπτόμενη χρήση των αρχέτυπων οδήγησε στη δημιουργία των στερεότυπων, δηλαδή ώθησε το αρχέτυπο να γίνει στερεότυπο. Με άλλα λόγια, το αρχέτυπο είναι μια παγκόσμια ιδέα φορτισμένη με συναίσθημα, ένας συμβολισμός που χρησιμοποιεί το άτομο κάθε φυλής και κάθε εποχής για να εκφράσει πρωταρχικές έννοιες και στερεότυπα σκέψης, συμπεριφοράς ή συγκίνησης που εκφράζονται και υλοποιούνται στις συμπεριφοριστικές του πρακτικές ή στην παραγωγή και αναπαραγωγή των καλλιτεχνικών του προϊόντων.

Με την πάροδο του χρόνου και την αδιάλειπτη χρήση και επανάληψη το αρχέτυπο μετατρέπεται σε στερεότυπο. Συνεπώς, το στερεότυπο υφίσταται επειδή υπάρχει αρχέτυπο.

Υπό αυτούς τους όρους, στο υποσυνείδητο του παραδοσιακού χορευτή και των ατόμων της κοινότητας λειτουργούν τα αρχέτυπα της ‘αρχιτεκτονικής’ του ελληνικού παραδοσιακού χορού, θεωρημένα, όχι ως συγκεκριμένες μορφές ή εικόνες, αλλά -κυρίως- ως αφηρημένες ιδεογραμματικές κινητικές και χωρικές χαράξεις ή διατάξεις, που λειτουργούν ως σύμβολα. Ουσιαστικά πρόκειται για ένα ‘αρχιτεκτονικό παιχνίδι’ σύνθεσης και ανασύνθεσης πρωτογενών (αρχέτυπων) κινητικών και χωρικών διατάξεων. Παιχνίδι που παίχτηκε διαχρονικά και εξακολουθεί να παίζεται στο πεδίο μίας εξακολουθούσας ‘ζώσας χορευτικής παράδοσης’ εναλλάξ και αμφίπλευρα από τον παραδοσιακό χορευτή και από τους συμμετέχοντες (τους συγχορευτές και το κοινό του).

Από την ανάλυση και τη σύγκριση των δεδομένων προκύπτει ότι, αυτό που έχει αναδειχθεί στους μύθους (βλ. Levi-Strauss, 1986, 1990, 1991) ή στο πλαίσιο της λαϊκής λογοτεχνίας, όπως πχ. στα λαϊκά παραμύθια (βλ. Προπ, [1987]1991), ή στον ελληνικό παραδοσιακό χορό σε σχέση με το δομικό τύπο του χορού «στα τρία» στην Ελλάδα (βλ. Τυροβολά, 1994, 2001), ισχύει σε όλο το εύρος ‘κατασκευής’ του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, τα στερεότυπα είναι γνωστικές απλοποιήσεις που έχουν χρηστική και σημαντική λειτουργία, εφόσον, ως γνωστικές απλοποιήσεις είναι χρήσιμες για την οικονομική διαχείριση μιας χορευτικής πραγματικότητας που διαφορετικά θα μας εξέπληττε με την περιπλοκότητά της (πρβλ. Lippmann, 1998). Επομένως, τα στερεότυπα δεν είναι τίποτε άλλο παρά γνωστικές κατηγορίες που

ικανοποιούν συναισθηματικές και πρακτικές ανάγκες, αποδεικνύονται ανθεκτικά απέναντι σε μη επιβεβαιωμένες πληροφορίες και λειτουργούν ως ισχυροί γνωστικοί μαγνήτες στους οποίους αφομοιώνονται τέτοιες πληροφορίες. Λειτουργούν ως σταθερό και κοινό πεδίο ατομικής και συλλογικής επικοινωνίας και συνεννόησης μεταξύ του παραδοσιακού χορευτή και του κοινού του και, επομένως, στοιχειώδους αμοιβαίας εμπιστοσύνης που διαιώνίζεται μέσω της υποσυνείδητης χρήσης τους και της συνεχούς επανάληψης. Τα στερεότυπα λόγω της επαναληπτικότητάς τους αποκτούν μια ισχυρή υποσυνείδητη δύναμη. Έτσι, καθίστανται οικεία και υποσυνείδητα αναγνωρίσιμα, με αποτέλεσμα να είναι στην ουσία «αόρατα» και να κατατείνουν -υποσυνείδητα- στην απλούστευση της παραγωγής των ποικίλων χορευτικών μορφών στο γενικότερο πλαίσιο του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Πρόκειται για γνώση και εμπειρία, που ενυπάρχει διαρκώς τόσο στο ατομικό (χορευτής) όσο και στο συλλογικό (άτομα της κοινότητας) υποσυνείδητο, ως βασικό γενετικό χαρακτηριστικό της ανθρώπινης φύσης. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, τα στερεότυπα λειτουργούν ως «εικόνες στο μυαλό» των παραδοσιακών χορευτών και του κοινού, ως «χάρτες του κόσμου», που τους επιτρέπουν να χειρίζονται τον όγκο των πληροφοριών και να μειώνουν τη γνωστική πολυπλοκότητα της τοπικής χορευτικής τους πραγματικότητας. Συνεπώς, τα στερεότυπα δεν είναι ουδέτερα. Είναι μια «τεχνασματική λύση» (Hofstätter, 1978:353), για να απαλλάσσονται οι παραδοσιακοί χορευτές από την ουσιαστική αξιολόγησή τους από τα άτομα της κοινότητας ή για να ξεπερνούν τις φοβίες τους σε σχέση με μία καινοτομική, ή μία (νέο)εισαγόμενη ανατρεπτική χορευτική μορφή, καταφεύγοντας σε 'δοκιμασμένες συνταγές'. Είναι το οχυρό της χορευτικής τους παράδοσης, πίσω από το οποίο νοιώθουν ασφαλείς. Εκεί βρίσκουν τη γοητεία και την ασφάλεια του οικείου, του φυσιολογικού, του αξιόπιστου. Γι' αυτό κάθε διαταραχή των στερεότυπων μοιάζει σαν επίθεση στα ίδια τα θεμέλια του τοπικού χορευτικού τους μικρόκοσμου.

Από τη στιγμή που η 'κατασκευή' του ελληνικού παραδοσιακού χορού διέπεται από συμβάσεις και «κοινούς τόπους», σχεδόν υποχρεωτικούς, αφήνει όλα τα περιθώρια για να τον δούμε ως τέχνη στερεότυπη. Οι συμβάσεις και οι «κοινοί τόποι» αφορούν τόσο στη δομική του σύσταση όσο και στους κανόνες της τεχνοτροπικής του δόμησης. Στο επίπεδο της δομικής του σύστασης ως κοινότοπα φέρονται:

α) Τα τυπικά δομικά κινητικά σχήματα με βάση τους «δείκτες στήριξης», στα οποία μεταφέρονται είτε αυτούσια τα (δίμετρα) δομικά σχήματα των χορού «στα δύο» και τα (τρίμετρα) του χορού «στα τρία», είτε επί μέρους κινητικά τους μοτίβα συγκροτώντας μεγαλύτερες χορευτικές φράσεις, κυρίως τετράμετρες.

β) Το είδος των κινητικών άρσεων, οι οποίες μπορεί να ποικίλουν υφολογικά από περιοχή σε περιοχή, ωστόσο χρησιμοποιούν κοινότυπα την τεχνική σε σχέση με τη χρήση του κέντρου βάρους του σώματος και τη μηχανική των κινήσεων.

γ) Η αντικατάσταση των κινητικών άρσεων με τη διπλή εναλλαγή των 'δεικτών στήριξης' ή το αντίθετο, όπως π.χ. (δ+(δ)α.) σε (δ+(α-δ)) μετακινώντας το κέντρο βάρους του σώματος.

δ) Ο ισομορφισμός των καταληκτικών κινητικών μοτίβων $(\delta+(\delta)\alpha)$ ή $(\alpha+(\alpha)\delta)$ ή $\delta+(\alpha-\delta)$ ή $(\alpha+(\delta-\alpha))$.

ε) Τα εισαγωγικά κινητικά μοτίβα με βάση τους ‘δείκτες στήριξης’, που κωδικοποιούνται στις κινητικές σχέσεις $[(\delta+\alpha)$ ή $(\delta+(\alpha-\delta))]$.

στ) Το χορευτικό σχήμα (κυρίως κυκλικό).

ζ) Η χορευτική διάταξη (κυρίως μικτή).

η) Η χρήση του χώρου (δεξιά-αριστερά, εμπρός-πίσω ή προωθητικά)

θ) Η γεωμετρική χρήση του χώρου, όπως π.χ. η κυκλική, ανοικτή ή κλειστή (ομαδικοί χοροί/συγκεκριμένη χορογραφική δομή) ή η νοητή τετραγωνική, διαμορφώνοντας ένα τετράγωνο σχήμα με τεμνόμενες χιαστί δύο ευθείες (X) ή με δύο τεμνόμενους άξονες, ένα κάθετο και ένα οριζόντιο (+) στο σχήμα του ισοσκελούς σταυρού (αντικριστοί χοροί/ελεύθερη χορογραφική δομή). Ωστόσο, μολονότι η χρήση του χώρου χαρακτηρίζεται από γεωμετρικότητα, γεγονός που μεταφράζεται στη χρήση κινήσεων ή μετακινήσεων στο χώρο υπό μορφή γραμμών ευθειών, καμπύλων, παράλληλων, γωνιωδών ή υπό μορφή χιασμού, χρησιμοποιώντας σε διαφορετικά, κατά περίπτωση, ποσοστά τα παραπάνω, εν τούτοις το τελικό μοντέλο φόρμας που αφορά στον ελληνικό παραδοσιακό χορό στο σύνολό του είναι *κυκλικό και επαναλαμβανόμενο*.

ι) Οι -κατά κυριότητα- δίμετρες, τρίμετρες ή τετράμετρες χορευτικές φράσεις.

κ) Η όρθια στάση του σώματος των παραδοσιακών χορευτών κατά την χορευτική δράση.

Όσον αφορά στους κανόνες τυποποίησης των εκφραστικών του στοιχείων, δηλαδή στις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της χορευτικής μορφής (ιδιότητες της μορφής ή βασικές δομές επιφάνειας), ως κοινότοπες φέρονται οι αρχές:

α) Της *κλειστότητας της μορφής*, όπως π.χ. $[\underline{W}_1(\underline{\delta+(\delta)}\alpha_1)+\underline{W}_2(\underline{\alpha_0+(\alpha_0)}\delta_1)]$.

β) Της *ομοιότητας ή παράταξης ομοειδών όρων*, όπως π.χ. των κινητικών στοιχείων, των κυττάρων ή των κινητικών μοτίβων, της ομοειδούς χρήσης του χώρου, της ισορυθμικότητας και ισομετρίας στο πλαίσιο του κινητικού μοτίβου ή, ευρύτερα, της χορευτικής φράσης ή ακόμα και της ρυθμικής πολυκίνησης ή κινητικής πολυρυθμίας στο επίπεδο του κινητικού μοτίβου⁴¹.

γ) Της *αντίθεσης*, όπως π.χ. η κινητική πράξη που προχωρεί διαλεκτικά μέσα από αντιθετικά κινητικά σχήματα στο χρόνο με αντιθετική ή μη αντιθετική χρήση του χώρου και στα οποία χαρακτηριστική και σημαίνουσα θέση κατέχει η δυαδική αντίθεση «θέση-άρση». Η δυαδική κινητική αντίθεση «θέση-άρση» εμφανίζεται με διττό ρόλο:

- Αφενός, χρησιμοποιείται στη μετακίνηση στο χώρο από ‘δείκτη στήριξης’ σε ‘δείκτη στήριξης’ σε σχέση με το βάρος του σώματος, όπου ανάλογα με το ρυθμό και τη χρονική διάρκεια των κινήσεων εμφανίζει διαφορετική υφολογία, όπως π.χ. $(\delta^{2/4}+\alpha^{2/4})$ ή $[\delta^{2/4}+(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})]$ και ανταποκρίνεται στο ισχυρό και ασθενές μέρος του μέτρου (δυαδική αντίθεση) αντίστοιχα.

- Αφετέρου, χρησιμοποιείται στη δόμηση των άρσεων με αντιθετική ή μη αντιθετική χρήση του χώρου, όπου παρατηρείται στήριξη με το βάρος του σώματος (θέση) στο ένα 'δείκτη' (δεξί) με ταυτόχρονη άρση του άλλου 'δείκτη' (αριστερού), είτε το αντίθετο (άρση), όπως π.χ. $(\delta^{2/4}+(\delta)\alpha_1^{2/4})$ ή $(\alpha_0^{2/4}+(\alpha_0)\delta_1^{2/4})$.

δ) Της επανάληψης, δηλαδή της επανάληψης συνδυασμών κινητικών στοιχείων, κυττάρων, κινητικών μοτίβων ή μερών κινητικών μοτίβων ή χορευτικής φράσης για τη δημιουργία χορευτικών φράσεων, όπως π.χ. η επανάληψη κινητικών στοιχείων σε επίπεδο κυττάρου ή κινητικού μοτίβου $[(\delta:\alpha).x]$ ή $[(\delta)\alpha.x]$ ή $[(\alpha)\delta.x]$, η επανάληψη κυττάρων ή κινητικών μοτίβων σε επίπεδο κινητικού μοτίβου ή χορευτικής φράσης $[(\delta:\alpha)+(\delta:\alpha)]$, $[(\delta-\alpha)+(\delta-\alpha)]$ ή $[(\alpha-\delta)+(\alpha-\delta)]$, η επανάληψη συνδυασμού μέρους χορευτικής φράσης σε επίπεδο χορευτικής φράσης $[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$, $[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$ ή και η επανάληψη χορευτικών φράσεων οι οποίες δομούνται με βάση τους δομικούς τύπους των χορών «στα δύο» και «στα τρία», είτε αυτούσιων, όπως π.χ. $[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}]$ ή $[\{(\delta-\alpha)+\delta\}+\{(\alpha-\delta)+\alpha\}]$ ή $[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta+\alpha)]$, είτε επί μέρους κινητικών μοτίβων των δύο προαναφερόμενων βασικών δομικών τύπων, αυτών των χορών «στα δύο» και «στα τρία», όπως π.χ. $[\{\delta+(\delta)\alpha.\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$ ή $[\{\alpha+(\alpha)\delta.\}+\{\delta+(\delta)\alpha.\}]$.

ε) Της συμμετρίας δηλαδή της βασικής συνθετικής αρχής που σε συνύπαρξη με την αρχή της αντίθεσης εμπερικλείει τις έννοιες της ισορροπίας και της αρμονίας και προσδίδει στη χορογραφική σύνθεση ενότητα και συνοχή. Για παράδειγμα, τα συμμετρικά σχήματα των απλών βασικών δομικών σχημάτων, όπως π.χ. τα καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία» $[\delta+(\delta)\alpha.]$ vs $[\alpha+(\alpha)\delta.]$ ή τα συμμετρικά σχήματα που προκύπτουν από τη μίξη διπλής εναλλαγής και εναλλαγής των 'δεικτών στήριξης' $[(\delta+\alpha+\delta)+(\alpha+\delta)]$ vs $[(\alpha+\delta+\alpha)+(\delta+\alpha)]$ ή τα συμμετρικά σχήματα που προκύπτουν από τη μίξη πολυπλοκότερων συμμετρικών σχημάτων σε επίπεδο χορευτικής φράσης, όπως π.χ. τη μίξη κινητικών μοτίβων εναλλαγής των 'δεικτών στήριξης' και καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» $[(\delta+\alpha)+\{\delta+(\delta)\alpha.\}]$ vs $[(\alpha+\delta)+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$ ή τη μίξη δύο αντιθετικών συνδυασμών ενός κινητικού μοτίβου του χορού «στα δύο» και ενός καταληκτικού κινητικού μοτίβου του χορού «στα τρία» $[\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\delta-\alpha)\}+\{\delta+(\delta)\alpha.\}]$ vs $[\{\alpha+(\delta-\alpha)\}+\{\delta+(\alpha-\delta)\}+\{\alpha+(\alpha)\delta.\}]$, κ.ά.

Συνεπώς, τα προαναφερόμενα αφορούν αφενός στα κοινότοπα δομικά κινητικά σχήματα με βάση τις δυνατότητες των 'δεικτών στήριξης' στη ροή του χρόνου και τη χρήση του χώρου και, αφετέρου, στις κοινότοπες αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής ή ιδιότητες της μορφής (τεχνοτροπικές συμβάσεις) που ορίζουν τον -σχετικά- ομοιογενή χαρακτήρα του ελληνικού παραδοσιακού χορού και την αυστηρή τεχνική στην οποία υπόκειται η δημιουργία του. Από την άλλη πλευρά, αφήνουν τα περιθώρια να τα δούμε ως στερεότυπα ή ακόμα και ως αρχέτυπα συνδεόμενα ή προερχόμενα αντίστοιχα με/από τις πρώτες λογικές ταξινομήσεις του ανθρώπου που η εμφάνισή τους σημειώνει τη μετάβασή του από την κατάσταση της φύσης στην κατάσταση του πολιτισμού. Η ιδέα ότι τίποτα δεν δημιουργείται από το τίποτα και το μόνο που μπορούμε να ανακαλύψουμε είναι 'κάτι' που κρύβει η πραγματικότητα, ταιριάζει με έρευνες της νευροφυσιολογίας που απέδειξαν την ύπαρξη αυτόνομων μορφών στον ανθρώπινο εγκέφαλο οι οποίες προϋπάρχουν της αντίληψης και της αλληλεπίδρασης με τον εξωτερικό κόσμο ή με έρευνες που

υποστηρίζουν ότι, ο εγκέφαλος αποθηκεύει μια εσωτερική αναπαράσταση του περιβάλλοντος κόσμου που βιώνει (Βοσνιαδού, 2004).

Ωστόσο, το δικό μας ζητούμενο δεν επικεντρώνεται για το εάν αυτές οι αυτόνομες μορφές είναι έμφυτες ή επίκτητες. Αλλά επικεντρώνεται στο γεγονός ότι, ο νους μέσω της όρασης και της αντίληψης, χρησιμοποιεί τις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής (gestalt), ως εσωτερικά σχήματα των εγκεφαλικών μας αναπαραστάσεων για να οργανώσει την αναπαράστασή μας για τον κόσμο. Συνεπώς, πρόκειται για 'εσωτερικές δομές' που αφορούν στον παραδοσιακό χορευτή ατομικά αλλά και συλλογικά, εφόσον τις 'μοιράζεται' με τα άτομα της κοινότητας, φτάνοντας μέχρι το αρχέτυπο, κοινό σε όλα τα άτομα της κοινότητας, χορευτές και θεατές. Όπως ειπώθηκε (σελ. 466), με την πάροδο του χρόνου και την αδιάλειπτη κοινή χρήση και την επανάληψη το αρχέτυπο μετατρέπεται σε στερεότυπο. Συνεπώς, το στερεότυπο υφίσταται επειδή υπάρχει το αρχέτυπο.

Τα στερεότυπα συντελούν στην 'οικονομία' της χορογραφικής σύνθεσης. Αυτό προκύπτει από τη διαπίστωση ότι, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός διακρίνεται από οικονομία στην κίνηση όπου η αναδεικνυόμενη αρμονία του προϋποθέτει την εξαφάνιση εκείνων των στοιχείων που εμποδίζουν ή συσκοτίζουν το σύμβολο ή τα μηνύματα που θέλει να (επι)κοινωνήσει στο περιβάλλον. Υπό αυτούς τους όρους, η ιδιαιτερότητά του έγκειται σε ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του: το 'χορεύον' σώμα ωθείται στην αφαίρεση, χωρίς ωστόσο να χάνει τη γνήσια σχέση του με τη Φύση από όπου έχει αντλήσει τις αρχικές κινήσεις (τα κινητικά του αρχέτυπα) σε σχέση με το κέντρο βάρους του. Δηλαδή:

α) Τη μετακίνηση από 'δείκτη στήριξης' σε 'δείκτη στήριξης' ($\delta+a$), εναλλάσσοντας το κέντρο βάρους του σώματος.

β) Τη στήριξη και στους δύο 'δείκτες στήριξης' ($\delta:a$), κατανέμοντας ισόποσα το βάρος του σώματος.

γ) Τη στήριξη στον ένα 'δείκτη στήριξης' με ταυτόχρονη άρση του άλλου 'δείκτη στήριξης' ($\delta+(\delta)a$) ή το αντίθετο ($a+(\alpha)\delta$), εναλλάσσοντας το κέντρο βάρους του σώματος, χρησιμοποιώντας όμως μεγαλύτερη χρονική διάρκεια παραμονής στο 'δείκτη στήριξης' από ότι στην απλή μετακίνηση.

Στο πλαίσιο της ελληνικής χορευτικής παράδοσης, κάθε χορογραφική σύνθεση (χορός) εμπεριέχει οπωσδήποτε την επανάληψη και την αντίθεση. Αυτή θεμελιώνεται κυρίως στο ρυθμικό βάδισμα των κάτω άκρων που μπορεί, με βάση τη χρονική διάρκεια των 'δεικτών στήριξης', να είναι απλό και πρωτογενές (αρχέτυπο) ή εξελιγμένο και περισσότερο σύνθετο, δηλαδή 'μεταμφιεσμένο' (στερεότυπο). Ωστόσο, πίσω από την οποιαδήποτε παραδοσιακή χορευτική μορφή διακρίνεται η κινητική δομή, στην οποία -ανεξαρτήτως αν είναι πρωτογενής ή 'μεταμφιεσμένη'- διακρίνεται η αρχέτυπη κινητική μήτρα. Αυτή δεν είναι τίποτα άλλο από την πρώτη κινητική γραφή των κάτω άκρων στο έδαφος, δηλαδή τα κανονικά και ισόχρονα ίχνη των ποδιών, ο παλμός του βαδίσματος το πλέον αρχέτυπο κινητικό σχήμα ($\delta+a+\delta+a+\delta+a\dots$). Η επαναλαμβανόμενη διαδοχή των 'δεικτών στήριξης' κατά το βάδισμα λογικά εάν δεν διεκόπτετο από κάποιο συμβάν (εκούσιο ή ακούσιο) θα οδηγούσε στο άπειρο (!). Συνεπώς, η απόφαση για διακοπή ή για αλλαγή κατεύθυνσης στο χώρο θέτει τέλος σε αυτή την πορεία. Με

την ανακοπή ή το τέλος της πορείας τίθενται τα χωρο-χρονικά όρια που σηματοδοτούν την επαναφορά των 'δεικτών στήριξης' στην αρχική τους θέση, η οποία με τη σειρά της θα αποτελέσει την αφετηρία για την επόμενη ομάδα κινητικών εναλλαγών των 'δεικτών στήριξης'. Συνεπώς, η κινητική δράση δεν ξεκινά από το μηδέν. Αναπτύσσεται με τη συνεχή εναλλαγή των 'δεικτών στήριξης' στο χώρο και το χρόνο διαγράφοντας από τα κινητικά χνάρια των προηγούμενων κινητικών πράξεων, την επανάληψη και την αντιθετική τους χρήση ($\delta+\alpha+\delta+\alpha+\delta+\alpha+\delta\dots$) το δομικό σχήμα μίας μορφής.

Η μορφή αυτή εμπεριέχει το κινητικό αρχέτυπο ($\delta+\alpha$) ή ($\delta+\alpha+\delta$) το οποίο συναντάμε σε όλο το εύρος δημιουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Με την πάροδο του χρόνου και σε συνάρτηση με το ρυθμό, τη μορφοποιό δύναμη κάθε δημιουργίας, από το αρχέτυπο αυτό γεννώνται υβριδικές μορφές, όπως π.χ. το κινητικό σχήμα $[(\delta+(\alpha-\delta))]$ ή το $[(\delta+(\delta)\alpha;)]$ και τα αντίθετά τους $[(\alpha+(\delta-\alpha))]$ ή $[(\alpha+(\alpha)\delta;)]$, που ισχυροποιούνται με την επανάληψη και μετατρέπονται σε στερεότυπα δομικά κινητικά σχήματα. Τα δομικά κινητικά σχήματα $[(\delta+(\delta)\alpha;)]$ και τα αντίθετά τους $[(\alpha+(\alpha)\delta;)]$ τα συναντάμε στο χορό «στα τρία» και σε όλους του χορούς τύπου «στα τρία», ενώ το κινητικό σχήμα $[(\delta+(\alpha-\delta))]$ και το αντίθετό του $[(\alpha+(\delta-\alpha))]$ το συναντάμε στο χορό «στα δύο» και σε όλους του χορούς τύπου «στα δύο». Τέλος, από το συνδυασμό όλων των προαναφερόμενων δομικών κινητικών σχημάτων ή την αυτούσια μεταφορά τους ή την προσαρμογή τους ή τις ετερομορφίες ή τις αναπλάσεις τους δομούνται -κατά περίπτωση- όλοι οι ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί, ανεξαρτήτως της τοπικής υφολογίας και αισθητικής.

Σημαντικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία παίζουν οι φορείς της παράδοσης, που είναι είτε παθητικοί δέκτες (αποδέκτες της χορευτικής μορφής με ρόλο ελεγκτικό), είτε ενεργητικοί (τελεστές ή και δημιουργοί της χορευτικής μορφής). Το υλικό της χορευτικής μορφής αποτελείται από τα κινησιολογικά και τα άλλα υλικοτεχνικά και μορφοσυντακτικά συστατικά στοιχεία κατά κινητικό μοτίβο του χορού και είναι η πρώτη ύλη του δημιουργού/χορευτή, εφόσον το υλικό αυτό μπορεί να πάρει, εν δυνάμει, ποικίλες μορφές. Οι κανόνες που ακολουθούνται κατά τη χορογραφική σύνθεση είναι η μορφή που παίρνει αυτό το υλικό. Κατά κοινότητα, οι φορείς της παράδοσης, δημιουργός, χορευτής και ακροατήριο, γνωρίζουν τα βασικά κινητικά δομικά και τεχνοτροπικά σχήματα (τα στερεότυπα), τα οποία και χρησιμοποιούνται -κατά περίπτωση- στη συγκρότηση των τοπικών χορογραφικών συνθέσεων. Η επίγνωση αυτή είναι κατά κάποιο τρόπο δεσμευτική για τον παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή. Ωστόσο, υπάρχουν περιθώρια ελευθερίας στη σύνθεση των χορευτικών μορφών, αρκεί μέσω της πραγματωμένης τελικής μορφής ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής να μπορέσει να επικοινωνήσει οπτικά με το κοινό του, δηλαδή να λειτουργήσει ανάλογα με τις βασικές αρχές και τους κανόνες που διέπουν την οπτική επικοινωνία, δηλαδή να αντιλαμβάνεται τον τρόπο με τον οποίο «βλέπει» ο καθένας από το κοινό του.

Έτσι, στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, οι χορευτικές φόρμες, παρά τη φαινομενική διαφορετικότητα και την υφολογική πολυμορφία τους, δομούνται στη βάση απλών και 'αυστηρών' δομικών (κινητικών) και τεχνοτροπικών (εκφραστικών) συνδυασμών, που φέρονται ως στερεότυπα.

Με ποιο τρόπο όμως ο παραδοσιακός δημιουργός διαχειρίζεται τα στερεότυπα απευθυνόμενος στο κοινό του;

Ο τρόπος που ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής απευθύνεται στο κοινό του δεν είναι αντίπαλος, βάζοντάς το απέναντί του. Αντίθετα, ταυτίζεται με το κοινό του. Θρυμματίζει και κατακερματίζει τα ποικίλα ερεθίσματα που εισβάλλουν στους αντιληπτικούς του μηχανισμούς και τα αναδιαρθρώνει, τα ανακατατάσσει και τα παρουσιάζει (Θεοδωρίδου, 2014), (ανα)δημιουργώντας τη δική του χορογραφική πραγματικότητα. Με γνώμονα αυτή τη δυναμική, στο χορό η απλή σύνθεση υλικοτεχνικών (π.χ. κινητικών) και μορφοσυντακτικών στοιχείων ή συμβόλων χωρίς την παρέμβαση της ανθρώπινης αίσθησης θα ήταν απλά ένας συνδυασμός στερεότυπων. Κάθε χορογραφική σύνθεση θα ήταν κατά τον Wittgenstein (1986) μια σειρά «κλωσμένων» στοιχείων, ανούσια και χωρίς έμπνευση. Εάν τα δομομορφικά στοιχεία και οι αντιληπτικές οργανωτικές (τεχνοτροπικές) αρχές της μορφής παρατίθεντο ανάκατα χωρίς σκοπό, θα αναδείκνυαν ένα μορφικό συνονθύλευμα ασαφές και γεμάτο σύγχυση. Ποιά είναι όμως η χρυσή τομή; Μέχρι ποιο σημείο η μορφή του στερεοτύπου παίρνει σχήμα και ποια στοιχεία κρατάει από το αρχέτυπο;

Η περισσότερη ή λιγότερη πιστή αναφορά του παραδοσιακού χορευτή στους τοπικούς κανόνες που διέπουν τη συγκρότηση της δομής και την τεχνοτροπία δόμησης των τοπικών χορευτικών μορφών με βάση τα στερεότυπα, συνιστά το θεμέλιο για τη δημιουργία αυστηρών ή πιο ελεύθερων χορογραφικών συνθέσεων. Σε κάθε περίπτωση, προκύπτουν χορογραφικές συνθέσεις που είναι είτε προσαρμογές, είτε αναπλάσεις, είτε αναλογικοί σχηματισμοί, είτε υπερβάσεις από την ορθόδοξη διαδικασία με την έννοια της πρωτοτυπίας. Δηλαδή, διαφορετικές χορογραφικές (ανα)συνθέσεις που είτε απομακρύνονται ριζικά από την απλή προσαρμογή ή διασκευή του προτύπου, οπότε η δημιουργική συμβολή του δημιουργού/χορευτή είναι ουσιαστική, είτε πλησιάζουν όσο το δυνατό περισσότερο την οπτική εικόνα του προτύπου, οπότε η συμβολή του είναι μικρότερη ή ασήμαντη. Το σημείο σύζευξής τους είναι ότι καμιά από αυτές τις περιπτώσεις δεν έρχεται σε αντίθεση με την πραγματικότητα, από άποψη συνολικότητας. Αυτό είναι και το δεδομένο που καθιστά δυνατή μια σωστή και πετυχημένη χορογραφική σύνθεση στο πλαίσιο της κοινότητας.

Από τη στιγμή που οι κάτοικοι της κοινότητας (χορευτές και κοινό) μέσω της γνωστικής τους εμπειρίας αναγνωρίζουν τα χαρακτηριστικά που διέπουν τις τοπικές χορευτικές μορφές και βιώνουν την αποτυπωμένη τους έννοια στο νου τους μέσα από τη γενικευμένη εικόνα των στερεοτύπων τους, οι χορευτικές μορφές αποκτούν αποδοχή και ευρύτητα χρήσης. Αυτό συμβαίνει, γιατί η επιλογή και ο συνδυασμός των εκφραστικών στοιχείων (υλικοτεχνικών/κινησιολογικών, μορφοσυντακτικών και σημασιολογικών) καθώς και οι πληροφορίες που επιλέγει να αποδώσει ο παραδοσιακός χορευτής στις χορογραφικές συνθέσεις μέσω της μορφής, δεν υπεισέρχονται στον πυρήνα του χαρακτήρα τους και δεν τον διαστρεβλώνουν, εφόσον η έλλειψη ή η υπέρθεσή τους δεν επηρεάζει την ύπαρξή τους. Άλλωστε, σύμφωνα τον Κλέε (1989), «η τέχνη δεν επαναλαμβάνει τα ορατά πράγματα, αλλά αποδίδει το ορατό» (σελ. 76) μέσω της μορφής.

Η έννοια «μορφή» αναφέρεται στην αντιληπτική οργάνωση της χορογραφικής σύνθεσης (του χορού ως ολότητας), δηλαδή περιλαμβάνει όλα τα υλικοτεχνικά (π.χ. κινησιολογικά), μορφοσυντακτικά και εκφραστικά της στοιχεία καθώς και τις αρχές σύνθεσης που την προσδιορίζουν ως υλικό στοιχείο του χώρου και του χρόνου. Συνεπώς, η σύλληψη της φύσης και της ουσίας του χορού αποδίδεται με τη μορφή του. Η χορευτική μορφή είναι το καλούπι στο οποίο αιχμαλωτίζεται η έκφραση. Απαραίτητη προϋπόθεση της σύνδεσης μεταξύ τους είναι η απλότητα της μορφής μέσω του περιορισμού της στο ουσιώδες με μία απάρνηση της αφθονίας προς όφελος της δομής. Αυτή η αυστηρότητα είναι αναγκαία προκειμένου να αναδειχθεί ο δυναμισμός της μορφής με τον πιο απλό και σαφή τρόπο. Η μορφή του χορού αποτελεί οπτικό ερέθισμα που εμπεριέχει πληροφορία. Η αντίληψη οργανώνει την πληροφορία αυτή και αναζητεί νόμους οργάνωσης, όπως αναλογίες, αντιθέσεις, επαναλήψεις, συμμετρίες/ασυμμετρίες, ομοιότητες, κ.ά. Κατά τη διαδικασία αυτή, το οπτικό σύστημα αποσπά από την εικόνα (τη χορευτική μορφή) τα διακριτικά στοιχεία που καταδεικνύουν τη φύση της. Από εκείνη τη στιγμή και μετά, μέσα από πολύπλοκες διαδικασίες, τα στοιχεία αυτά κατατάσσονται σε γενικότερα πλαίσια κατάταξης, τα λεγόμενα στερεότυπα, και χρησιμεύουν στην αναγνώριση και στην αναπαραγωγή των χορευτικών μορφών στο πλαίσιο της κοινότητας.

Στο πλαίσιο της κοινότητας η χορευτική μορφή, εκτός από τους λειτουργικούς της σκοπούς, συνδέεται με το συναίσθημα της αρέσκειας η οποία αναφέρεται στην αισθητική ικανοποίηση του κοινού. Βασικός παράγοντας που καθορίζει την αισθητική ικανοποίηση είναι η συνοχή. Η συνοχή είναι η καλή διάρθρωση των στοιχείων που εξασφαλίζεται με τη συνεπή εφαρμογή των αντιληπτικών οργανωτικών αρχών ή ιδιοτήτων που χαρακτηρίζουν τις χορευτικές μορφές ώστε να αναγνωρίζονται ως ενιαία σύνθεση και όχι ως παράθεση ασυσχέτιστων πραγμάτων. Η εξασφάλιση της συνοχής προκύπτει από τους κανόνες σύνταξης (τη δομή) της χορευτικής μορφής, οι οποίοι ορίζουν τις σχέσεις των συστατικών στοιχείων, τα μεγέθη των επιπέδων του χορού και τις αναμεταξύ τους σχέσεις και αναλογίες, δημιουργώντας μία 'ευανάγνωστη' εικόνα, μία 'ευανάγνωστη' μορφή. Οι κανόνες σύνταξης άλλοτε προκύπτουν με ένα γεωμετρικά ελεγχόμενο τρόπο και άλλοτε εμπειρικά και αισθαντικά -γεωμετρικά και μαθηματικά πάντα- με στόχο μια ενιαία, αρμονική χορογραφική σύνθεση. Συνεπώς, η αρμονία που παρατηρείται στις χορευτικές φόρμες του ελληνικού παραδοσιακού χορού είναι θέμα σχέσεων και αναλογιών στον τρόπο οργάνωσης των κινησιολογικών, μορφοσυντακτικών και εκφραστικών στοιχείων καθώς και των αρχών σύνθεσης, που συνθέτουν τις -κατά κοινότητες- ποικίλες χορευτικές μορφές. Είτε αυτά τα στοιχεία και ο συνδυασμός προκύπτουν με ένα γεωμετρικά ή μαθηματικά⁴² ελεγχόμενο τρόπο είτε όχι.

Από την ανάλυση και τη σύγκριση των δεδομένων προκύπτει ότι, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός είναι μία τέχνη *στερεότυπη*. Βασίζεται σε συμβάσεις και «κοινούς τόπους», σχεδόν υποχρεωτικούς, όπως π.χ. τα τυπικά δομικά κινητικά σχήματα με βάση τους «δείκτες στήριξης», το είδος των άρσεων, η χρήση του χώρου και του χρόνου, οι αντιληπτικές οργανωτικές αρχές ή ιδιότητες της μορφής (βασικές δομές επιφάνειας), κ.ά., που ορίζουν τον σχετικά ομοιογενή χαρακτήρα

του και την αυστηρή τεχνική στην οποία υπόκειται η δημιουργία του. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, πρόκειται για την τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού που αφορά στα στερεότυπα δομικά και εκφραστικά σχήματα που συναντώνται καθόλη την έκτασή του και καθορίζουν -με τον ιδιαίτερα ενεργητικό τους ρόλο- τόσο τη διαδικασία δημιουργίας του όσο και καθαυτό το μορφικό αποτέλεσμα (ψυχολογικό και αισθητικό) της δημιουργίας του. Έτσι, στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, οι χορευτικές φόρμες, παρά τη φαινομενική διαφορετικότητα και την υφολογική πολυμορφία τους, δομούνται στη βάση απλών και 'αυστηρών' δομικών (κινητικών) και τεχνοτροπικών (εκφραστικών) συνδυασμών, που φέρονται ως στερεότυπα.

Συνοψίζοντας:

Στόχος της ανάλυσης και της σύγκρισης των δεδομένων ήταν η κατανόηση της χορευτικής μορφής ως δυναμικό πεδίο σχέσεων και η συνειδητοποίηση της αντιληπτικότητας που αυτή διαθέτει, μέσα από τη συγκρότηση των δομικών της στοιχείων, τις ιδιότητές τους, τις μορφικές συνθέσεις και τις αισθητηριακές εμπειρίες που προσφέρει, και τα οποία συνδέονται άμεσα με τη δημιουργική σκέψη και τη δημιουργικότητα του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή. Η ανάλυση και σύγκριση των δεδομένων ανέδειξε τον ιδιαίτερο ρόλο του παραδοσιακού χορευτή στην 'κατασκευή' και 'αρχιτεκτονική' του χορού, εφόσον οι ψυχικές του διεργασίες και οι αντιληπτικοί μηχανισμοί πρόσληψης του χώρου και του χρόνου, σε σχέση με τη μνήμη, την απομνημόνευση, τη γνώση, τη δημιουργική σκέψη, τη φαντασία και τα συναισθήματά του είναι αυτά που τον καθιστούν ικανό στη δημιουργία και (ανα)δημιουργία του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Συνεπώς, το ζήτημα της παραγωγής/δημιουργίας της μορφής (εικόνας) του χορού, προσεγγίστηκε/ερμηνεύθηκε αναφορικά με τη δημιουργικότητα, την έμπνευση και τη φαντασία του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή, δίνοντας έμφαση σε καθεαυτό τον ελληνικό παραδοσιακό χορό και τους όρους δημιουργίας του με τον τρόπο που φθάνει ως τις μέρες και βιώνεται στη σημερινή εποχή των συνεχών μεταβολών και εναλλαγών, των media, της εικονικής πραγματικότητας, του διαδικτύου και της παγκοσμιοποίησης, είτε στο πλαίσιο της πρώτης, είτε της δεύτερης του ύπαρξης. Με άλλα λόγια, εκλαμβάνοντας τον ελληνικό παραδοσιακό χορό και τη διαδικασία δημιουργίας του ως *προϊόντα της ανθρώπινης νόησης*.

Η ανάλυση της δομής καθώς και της τεχνοτροπίας δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού μας βοήθησε να κατανοήσουμε με ποιό τρόπο (πώς) ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής με βάση την οργάνωση του οπτικού του πεδίου, την αντιληπτική του ικανότητα (εμπειρία, μάθηση και μνήμη), τη δημιουργική του σκέψη, τη φαντασία και τη βιωματική του εμπειρία 'πλάθει' (συνθέτει και (ανα)συνθέτει) τις τοπικές χορευτικές μορφές. Ωστόσο, με μία διαφορά από τις μονόπλευρες μηχανιστικές προσεγγίσεις. Ο τρόπος διαχείρισης από τον παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή του οποιοδήποτε χορευτικού υλικού βασίζεται σε επιλογές που σχετίζονται με την οργάνωση του οπτικού του πεδίου και τους αντιληπτικούς μηχανισμούς πρόσληψης του χώρου και του χρόνου. Δηλαδή, βασίζεται σε διαδικασίες ψυχολογικές και νοητικές σε σχέση με τη μνήμη,

την οπτική μνήμη, την απομνημόνευση, τη γνώση και τα συναισθήματά του σε συνάρτηση με το περιβάλλον. Επίσης, βασίζεται στη χρήση στερεότυπων (κινητικών, μορφο-συντακτικών και εκφραστικών), που διατρέχουν όλο τον ελληνικό παραδοσιακό χορό στο σύνολό του.

Η ανάδειξη των κοινών δομικών τύπων καθώς και των τεχνοτροπικών/εκφραστικών οργανωτικών/συνθετικών αρχών βάσει των οποίων 'κατασκευάζεται' ο ελληνικός παραδοσιακός χορός οδήγησαν στην ερμηνεία τους με βάση την έννοια της δημιουργικότητας ενταγμένης στο πλαίσιο της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt) και συγκεκριμένα με βάση τις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής ή ιδιότητες της μορφής (βασικές δομές επιφάνειας) που χαρακτηρίζουν την «κατεξοχήν» ή «καλή μορφή». Έτσι, τα αποτελέσματα που προέκυψαν από την ανάλυση και τη σύγκριση των δεδομένων συνδιαλέχθηκαν με την έννοια της οπτικής αντίληψης και τις αρχές οργάνωσης της οπτικής πληροφορίας -γνωστές ως αρχές της μορφολογικής ψυχολογίας (gestaltism). Σύμφωνα με αυτές, ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής οργανώνει -με εσωτερικές διεργασίες- τα οπτικά ερεθίσματα που λαμβάνει από το περιβάλλον ώστε να τους δώσει νόημα. Δηλαδή, η μορφολογική ψυχολογία επικεντρώνεται στη μελέτη της σχέσης του εξωτερικού αντικειμένου και της οπτικής αντίληψης, περιγράφει τα ερεθίσματα του περιβάλλοντος και τα συνδέει με τις αντιλήψεις που δημιουργούν. Υπό αυτούς τους όρους, η οπτική αντίληψη προσεγγίστηκε από άποψη φαινομενολογική, όπου η αντικειμενική πραγματικότητα και η υποκειμενική ανταπόκριση θεωρούνται ένα και το αυτό.

Σημειώσεις

¹. Για τους όρους ‘text’, ‘context’ και τους συναφείς με αυτούς βλ. Lyons (1981), ιδιαίτερα σελ. 195-209, και Μπαμπινιώτης (1984).

². Με τον όρο ‘γραμματική’ νοείται το σύνολο των κανόνων που διέπουν τη δομή του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Κανόνες της δομής του ελληνικού παραδοσιακού χορού θεωρούνται αυτοί που ενυπάρχουν στον ελληνικό παραδοσιακό χορό και όχι το τι θεωρείται «ποιοτικά» καλύτερο να χορευτεί. Επίσης, νοείται η μελέτη αυτών των κανόνων. Στην προκειμένη περίπτωση η ‘γραμματική’ του ελληνικού παραδοσιακού χορού περιλαμβάνει τα παρακάτω επίπεδα ανάλυσης: α) την κινησιολογία, β) τη μορφολογία, γ) τη σύνταξη και δ) τη σημασιολογία. Με μια ευρύτερη έννοια, γραμματική είναι όλο το ελληνικό παραδοσιακό χορευτικό σύστημα στη *μορφοσυντακτική* του διάσταση εκτός από το λεξιλόγιο των κινήσεων (ή λεξικό). Παράλληλα, -όπως και στην περίπτωση μελέτης της γλώσσας- η σύνταξη δεν θεωρείται σήμερα ξεχωριστό και ανεξάρτητο κομμάτι, αλλά μέρος της ‘γραμματικής’ του χορού, η οποία σύγκειται τόσο από επιλογές μορφοσυντακτικών και εκφραστικών δομών όσο και από αποκλίσεις (πρβλ. Μπαμπινιώτης, 1984).

³. Η *ιστορικοποίηση* εξετάζει τις σύνθετες πρακτικές μέσω των οποίων το ‘χορεύον’ άτομο υποκειμενοποιείται ή μπαίνει σε «θέση υποκειμένου».

⁴. Σε μια εποχή που ο δομισμός, παιδί της σωσσυριανής σκέψης, έχει εμπνεύσει νέες θεωρήσεις στη γλωσσολογία και την ανθρωπολογία, σε μια εποχή που σφραγίζεται από ‘επαναναγνώσεις’ (ο Αλτουσέρ ξαναδιαβάζει τον Μαρξ και ο Φουκώ την ψυχιατρική), ο Λακάν στρέφεται στη γλωσσολογία υιοθετώντας τη βασική ιδέα ότι η γλώσσα, ως συμβολικό σύστημα, μαζί με τα άλλα κοινωνικο-πολιτιστικά συστήματα και τις δομές τους προϋπάρχουν της γέννησης ενός ανθρώπου και υπέρκεινται αυτού. Κατά συνέπεια, το παιδί με την κατάκτηση της γλώσσας εγγράφεται σε αυτή τη συμβολική τάξη, η οποία επειδή ακριβώς υπέρκειται θα το πλάσει ανάλογα με τις δομές της. Με άλλα λόγια, το άτομο αναδύεται ως υποκείμενο μέσα από την εγγραφή του στη συμβολική τάξη της γλώσσας ή, όπως λέει ο Αλτουσέρ (1999), η κατάκτηση της γλώσσας είναι αυτή που με την εισαγωγή στη συμβολική τάξη θα σημαδέψει το πέρασμα από τον άνθρωπο-θηλαστικό στον άνθρωπο-παιδί -άνδρα ή γυναίκα.

⁵. Κάτω από την επίδραση του δομισμού ο χορός αντιμετωπίζεται ως ‘γλώσσα’ και η έρευνα στρέφεται στις σχέσεις χορού και γλώσσας, στη χορευτική μορφή και τη σύνταξη ως φορείς επικοινωνίας και νοήματος.

⁶. Όλα τα συστατικά στοιχεία του χορού αποτελούν μαζί ένα σύνολο. Όταν τα συστατικά αυτά στοιχεία συνδέονται μεταξύ τους η λειτουργικότητα του ενός εξαρτάται από τη λειτουργία και τη θέση των υπολοίπων, οπότε το σύνολο μετατρέπεται σε *σύστημα*. Όταν ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής συγκροτεί ένα κινητικό μοτίβο, μία χορευτική φράση ή -ευρύτερα- μια χορογραφική σύνθεση δημιουργεί ένα *σύστημα* στοιχείων. Έτσι, τα στοιχεία μετατρέπονται σε *εξαρτήματα* όπου το κάθε ένα δεν έχει πλέον αξία από μόνο του αλλά λειτουργεί εξαιτίας της λειτουργίας των υπολοίπων εξαρτημάτων, προκαλώντας *αλληλεπίδραση* ανάμεσα στα μέρη του συστήματος. Προκειμένου ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής να ‘επιτύχει’ την καλή λειτουργία του συστήματος πρέπει να συνθέτει τα μέρη του συστήματος με τέτοιο τρόπο ώστε η λειτουργία τους να υπακούει σε ορισμένους κανόνες, τους *νόμους του συστήματος*.

⁷. Παρά το γεγονός ότι η «κειμενο»κεντρική (text) προσέγγιση του ελληνικού παραδοσιακού χορού έτυχε και εξακολουθεί να τυγχάνει σκληρής κριτικής από τους οπαδούς της αποκλειστικής μελέτης των συμφραζομένων του (context), εντούτοις, η κοινή παραδοχή σήμερα είναι ότι οι ερευνητές που ανήκουν στην κατηγορία μελέτης των «συμφραζομένων» επιλέγουν συνειδητά να ξεκινήσουν από άλλους επιστημονικούς κλάδους, εκτός χορού, όπως π.χ. την ανθρωπολογία, την ιστορία, τη δραματική ή άλλες τέχνες, συγκροτώντας κατά βάση μελέτες αποκλειστικά των συμφραζομένων (context), απουσία του χορού καθεαυτού. Ενώ, οι ερευνητές που ανήκουν στην κατηγορία των «κειμενο»κεντρικών προσεγγίσεων (text) επέλεξαν και επιλέγουν συνειδητά να ξεκινήσουν από το χορό, χωρίς να αποκλείουν τη συμμετοχή θεωριών και μεθόδων των ανθρωπιστικών επιστημών για την ερμηνεία του. Άλλωστε, όπως επισημαίνουν οι Adshhead και Layson ([1984]1988), «...*ίσως συναντηθούμε στην πορεία...*» (σελ. 1).

⁸. Στην προκειμένη περίπτωση, κάθε αναλυόμενος χορός αντιμετωπίζεται ως ένα κλειστό και αυτόνομο σύστημα όπου μέσω της ανάλυσης της δομής του αναζητείται η «χορευτικότητα» της χορογραφικής του σύνθεσης. Συνεπώς, η εργασία δεν ασχολείται με την ερμηνεία του χορού και

απομακρύνεται από τις θεωρίες που προσπαθούν να τον ερμηνεύσουν με κοινωνιολογικές, ανθρωπολογικές και ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις. Στόχος της είναι να καταστήσει γνωστούς τους γενικούς νόμους που διέπουν τη δημιουργία του κάθε χορού, και κατ'επέκταση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, αλλά αυτοί οι νόμοι αναζητούνται στο εσωτερικό του ίδιου του χορού, στη φύση του χορού, και όχι στο περιβάλλον ή στον δημιουργό του (πρβλ. Todorov, 1989). Συνεπώς, η έμφαση δίνεται όχι τόσο στη *χρήση* του χορού όσο στο *σύστημα* του χορού, δηλαδή στη δομή του χορού και στις εσωτερικές σχέσεις, υιοθετώντας τη συγχρονική και όχι τη διαχρονική του προσέγγιση. Το γεγονός ότι κάθε αναλυόμενος χορός και κατ'επέκταση ο ελληνικός παραδοσιακός χορός παρουσιάζεται ως σύστημα δίνει τη δυνατότητα μελέτης και αναγνώρισης των αλληλεξαρτήσεων, αναδεικνύοντας την αυτάρκειά του, εφόσον υπό τους όρους αυτής της προσέγγισης η περιγραφή και η μελέτη του δεν προϋποθέτουν το ιστορικό του παρελθόν. Στη δομική ανάλυση του χορού κυρίαρχη είναι η έννοια της δομής, η οποία προσδίδει στη χορογραφική σύνθεση ή χορογραφία του χορού ενότητα και οντότητα. Στόχος της δομικής ανάλυσης είναι ο εντοπισμός των συστατικών στοιχείων και μερών από τα οποία αποτελείται ο χορός και η ανακάλυψη των μεταξύ τους εσωτερικών σχέσεων που προσδιορίζουν το συγκεκριμένο χορό και τον διαφοροποιούν ή όχι από έναν άλλο. Η δομική ανάλυση ασχολείται με τη μορφή και το περιεχόμενο, αλλά αυτά τα δύο στοιχεία δεν είναι ανεξάρτητα αλλά εμπεριέχονται και συνυπάρχουν στην έννοια της δομής. Ο δομισμός ενδιαφέρεται περισσότερο για τις σχέσεις, δηλαδή για τη γραμματική, ξεκινά από τις μικροδομές και προχωρά στις μακροδομές, από τις δομές επιφάνειας και προχωρά στις δομές βάθους (Βελουδής, 2011). Οι χορευτικές δομές δεν είναι αντικείμενα που μπορεί να συναντήσει κανείς και να διακρίνει με την απλή εμπειρική παρατήρηση. Αντίθετα, είναι συστήματα εσωτερικών σχέσεων (λανθανουσών) που μπορεί να συλλάβει και να κατανοήσει κανείς με την ενδελεχή ανάλυση και όχι με την απλή παρατήρηση.

⁹. Ανάλογα με τη θεωρητική σχολή του κάθε ερευνητή, έχουμε και διαφορετικούς ορισμούς της αντίληψης και της αίσθησης, είτε θεωρώντας ότι η αντίληψη είναι ένα άθροισμα των επιμέρους αισθήσεων (δομιστές), είτε ότι δεν υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ αίσθησης και αντίληψης, και ότι η αντιληπτική διαδικασία είναι ενιαία (οπαδοί της Gestalt Psychology). Σήμερα, οι περισσότεροι ερευνητές υποστηρίζουν ότι δεν είναι χρήσιμος ο διαχωρισμός αίσθησης και αντίληψης. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, αντίληψη είναι όλες εκείνες οι εμπειρίες που δημιουργούνται από τον ερεθισμό των αισθητήριων οργάνων (Gilchrist & Economou, 2001).

¹⁰. Βλ. αναλυτικότερα, Τυροβολά (1994:102, 196-197). Η οπτική γλώσσα διαφέρει από κουλτούρα σε κουλτούρα. Ωστόσο, τα σχήματα έχουν έναν κοινό τρόπο ανάδειξης χαρακτηριστικών παγκοσμίως, καθώς η ιδέα των κυκλικών σχημάτων έχει τις ρίζες της στην ίδια τη φύση. Το κυκλικό ή 'στρογγυλεμένο' σχήμα τείνει να είναι ασφαλές, ενώ τα πιο γωνιώδη αντιμετωπίζονται με μεγαλύτερη επιφύλαξη. Αυτές οι ενστικτώδεις αντιδράσεις βασίζονται στην αίσθηση της αφής και παρ' όλο που η αίσθηση αυτή δεν είναι παρούσα στις οπτικές τέχνες, όπως ο χορός, οι θεατές τείνουν να συνδέουν τις δικές τους εμπειρίες από τη ζωή στα σχήματα που αντιμετωπίζουν (Solarski, 2012). Οι καμπύλες και τα κυκλικά σχήματα θεωρούνται πιο προσιτά καθώς δεν έχουν αιχμές ή επικίνδυνες γωνίες. Στη φύση τέτοιες φόρμες έχουν την τάση να είναι απαλές και αβλαβείς, έτσι προκαλούν υποσυνείδητα συμπάθεια (Solarski, 2012). Το κυκλικό σχήμα υποδηλώνει πληρότητα, άνεση, ενότητα και προστασία (πρβλ. Tillman, 2011). Τα τετράγωνα σχήματα σχετίζονται με ευθείες οριζόντιες ή κάθετες γραμμές που αναδεικνύουν δύναμη, σταθερότητα, συμμόρφωση, ισότητα και αυτοπεποίθηση (πρβλ. Tillman, 2011). Το τετράγωνο σχήμα απεικονίζεται νοητά στη χρήση του χώρου, ιδιαίτερα στους αντικριστούς χορούς δύο ή τεσσάρων ατόμων με ελεύθερη χορογραφική δομή (χορούς που δομούνται με βάση την αρχή του αυτοσχεδιασμού).

¹¹. Για την τριαδική κλιμάκωση στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, βλ. αναλυτικά Τυροβολά (1994, 2001).

¹². Η σημασία της συμμετρίας ως οργανωτικού παράγοντα της ανθρώπινης οπτικής αντίληψης τονίζεται ιδιαίτερα στο χώρο της πειραματικής ψυχολογίας (Baylis & Driver, 1995a, 1995b; Rock, 1983). Αυτό συμβαίνει ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα με τη σχολή Gestalt, η οποία υποστηρίζει ότι οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τα αντικείμενα περισσότερο ως καλά οργανωμένες ομάδες σχηματισμών, παρά σαν το άθροισμα των μεμονωμένων μερών τους. Αυτή η οργάνωση του ανθρώπινου οπτικού αντιληπτικού συστήματος γίνεται με βάση συγκεκριμένες αντιληπτικές οργανωτικές αρχές, όπως π.χ. η 'κλειστότητα' της μορφής, η αντίθεση, η εγγύτητα, η ομοιότητα, η

συμμετρία, η συνέχεια, η επανάληψη, η κοινή μοίρα, κ.ά. Έχει αποδειχθεί πειραματικά ότι η ομοιότητα και η εγγύτητα μάλλον προηγούνται της συμμετρίας κατά την επεξεργασία ενός ερεθίσματος (Labonté et al., 2002). Ωστόσο, όπως επισημαίνουν οι Shepard και Levitin (2002), αυτό δεν μας περιορίζει να γενικεύσουμε την εφαρμογή αυτών των αρχών και για την ακουστική αντίληψη. Σύμφωνα με τους Reber, Wienkielman και Schwarz (1998) και Reber, Schwarz και Wienkielman (2004), η αισθητική προτίμηση για τη συμμετρία, ίσως να σχετίζεται με την ευκολότερη και πιο αποτελεσματική επεξεργασία από το γνωστικό-αντιληπτικό μας σύστημα για τα αντικείμενα ή τις φόρμες που χαρακτηρίζονται ως συμμετρικά/ές. Για την τελευταία παρατήρηση βλ. και Γιαννούλη (2013).

¹³. Η «συμμετρία» είναι γνωστική διεργασία και θεμελιώδης αρχή τόσο για την κατανόηση της φύσης όσο και της τέχνης. Διαχρονικά και διαπολιτισμικά, σε ποικίλα είδη της τέχνης, όπως π.χ. στη ζωγραφική, στη γλυπτική, στην αρχιτεκτονική, στον έντεχνο λόγο, στη λογοτεχνία και την ποίηση (με επαναλήψεις λέξεων ή φράσεων στη), αλλά και στη μουσική (με αυτούσιες ή μετασχηματισμένες επαναλήψεις μουσικών μοτίβων τόσο στο μικρο-επίπεδο των συνθέσεων, όσο και στο μακροεπίπεδο) εμφανίζεται η έννοια της 'συμμετρίας'. Έτσι, παρά το γεγονός ότι, αρχικά η έννοια της συμμετρίας αφορούσε μια ειδική κατηγορία οπτικών μετασχηματισμών, δηλαδή έναν τρόπο μετακίνησης ενός αντικείμενου στο χώρο, θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι δεν περιορίζεται μόνο σε αντικείμενα στο χώρο (Hargittai & Hargittai, 1994). Το συνώνυμο (ή καλύτερα η υπερκείμενη έννοια) *αρμονία*, περιγράφει το καλά διαρθρωμένο όλο, που έχει μια σαφώς καθορισμένη δομή τόσο ως προς τα μέρη του όσο και προς το σύνολο αυτών των μερών (Καϊμάκης, 2005), τονίζοντας όμως περισσότερο τις ηχητικές και μουσικές, παρά τις γεωμετρικές εφαρμογές της συμμετρίας. Βέβαια, τα αντιληπτικά συστήματα, όπως αυτά της όρασης και της ακοής φαίνεται να διαφέρουν ριζικά ως προς τη φύση τους, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι θα πρέπει να θεωρούνται τελείως ανεξάρτητα μεταξύ τους και ότι δεν ισχύουν κάποιοι γενικοί κανόνες στο σύνολο των αισθήσεών μας. Ένα τέτοιο παράδειγμα πιθανής σύγκλισης στην αντίληψη (οπτική και ακουστική) είναι η συμμετρία. Για περισσότερα, βλ. Γιαννούλη (2013).

¹⁴. Κατά την κλασσική αρχαιότητα οι Έλληνες γλύπτες και αρχιτέκτονες χρησιμοποιούσαν αυτούσιο τον όρο 'συμμετρία' και τον συνέδεαν με την ομορφιά και την αρμονία. Οι Έλληνες, αντιλαμβάνονταν τη συμμετρία όχι μόνο ως μια γεωμετρική ιδιότητα, αλλά και ως κάτι *ανάλογο*, *ισόμετρο* και *αρμονικό* σε ένα αντικείμενο, ως μια μέθοδο συντονισμού των επιμέρους 'μερών' και ένα νόμο για την ένταξή τους σε ένα ενιαίο σύνολο, στο «όλον».

¹⁵. Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, οι χορογραφικές συνθέσεις ή χορευτικές φόρμες, είναι είτε συμμετρικές είτε μη συμμετρικές, και αυτό προσδιορίζεται από τη θέση ενός ιδεατού (νοητού) άξονα, ο οποίος μπορεί να είναι οριζόντιος, κάθετος ή εγκάρσιος κατά αντιστοιχία των τριών αξόνων του σώματος βάσει των οποίων αυτό κινείται. Η αξονικότητα δεν έχει υλική υπόσταση, αλλά γίνεται νοητικά αισθητή από το χορευτή ή το θεατή κυρίως μέσω της όρασης και σηματοδοτεί σε μία χορογραφική σύνθεση στοιχεία που έχουν διαφορετική αξία ή σημασία.

¹⁶. Για περισσότερα, βλ αναλυτικά Τυροβολά (1994, 2001).

¹⁷. Για παράδειγμα, στις ασύμμετρες χορευτικές φόρμες, όπως η περίπτωση του χορού 'στα τρία', που έχουμε συνδυασμούς μετακινήσεων και άρσεων και ασύμμετρη χρήση του χώρου σε σχέση με το χορό 'στα δύο', που έχουμε εναλλαγές κινήσεων τύπου βαδίσματος και συμμετρική χρήση του χώρου (συνεχή προωθητική μετακίνηση).

¹⁸. Συνοπτικά, ο ρυθμός αφορά στην οργάνωση του χώρου και του χρόνου, στην ιεραρχημένη διαβάθμιση των τόνων (ηχητικών -λεκτικών και μελωδικών- και κινητικών), στις φανερές και κρυμμένες συμμετρίες ή ασυμμετρίες και στα στοιχεία της επανάληψης και της αντίθεσης. Η συγκεκριμένη οργάνωση των επιμέρους στοιχείων (των λέξεων, των κινήσεων, των ήχων) μπορεί να έχει μια ρυθμική αξία που προσθέτει μια νέα δυναμική στο καλλιτέχνημα, ένα διακριτό χαρακτήρα που μπορεί να οδηγήσει σε νέες υφολογικές και τεχνολογικές κατηγορίες (Κοκκίδου, 2016). Μέσω του ρυθμού, η ουσία της σκέψης, της ιδέας και του συναισθήματος πλαισιώνεται δομικά και αισθητικά. Η αίσθηση του ρυθμού συνδέεται με την ανάγκη του ανθρώπινου νου να ομαδοποιεί τα ακουστικά και οπτικά ερεθίσματα που προσλαμβάνει. Έτσι, οι ακουστικές και οπτικές εντυπώσεις παίρνουν τη μορφή μιας ακολουθίας. Εάν οι εντυπώσεις διαχωρίζονται από διαστήματα «παύσης», κάθε εντύπωση ορίζει ένα και μοναδικό αντικείμενο της συνείδησης. Σύμφωνα με τη μορφολογική ψυχολογία (gestalt), σε κάθε άνθρωπο ενυπάρχει έμφυτη η ανάγκη

για τάξη και οργάνωση, για συμμετρία και ισορροπία, άρα για ρυθμό. Αυτή η παρόρμηση αποκτά λογική διάσταση όταν μεταλλάσσεται σε πρόθεση στην καλλιτεχνική δημιουργία (Κοκκίδου, 2016).

¹⁹. Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, ο ρυθμός είναι ένα από τα βασικά στοιχεία οργάνωσης του χώρου και του χρόνου. Εξαιτίας του ρυθμού προβάλλονται οι άξονες της συμμετρίας, της αναλογίας, της ισορροπίας και της αρμονίας και η χορογραφική σύνθεση προβάλλει ως δομή. Ο ρυθμός είναι η οργάνωση του υλικού ώστε η χορογραφική σύνθεση να αποκτήσει εσωτερική συνέπεια και συνοχή. Αναδύεται από την οργάνωση και τη διανοητική συσχέτιση μεταξύ των μεμονωμένων στοιχείων σε μια ακολουθία ήχων ή κινήσεων, αναφορικά με τον τονισμό και τη διάρκεια. Σύμφωνα με τους Zeki και Lamb (1994), οι κινητικοί ρυθμοί είναι το ίδιο σημαντικοί σε όλες τις τέχνες, τόσο και σε αυτές του χώρου ή του χρόνου όσο και σε αυτές του χωρο-χρόνου, όπως όλα τα είδη χορού, ως στοιχείο δομής αλλά και ως στοιχείο της διαδικασίας δημιουργίας. Είναι στοιχείο ισορροπίας, αρμονίας και σταθερότητας, και λειτουργεί αποτρεπτικά προς τη χαώδη ροή τόσο στο χώρο όσο και στο χρόνο. Μέσω του ρυθμού, η ουσία της σκέψης, της ιδέας και του συναισθήματος πλαισιώνεται δομικά και αισθητικά (Κοκκίδου, 2016).

²⁰. Η *τριάδα* αφορά σε φιλοσοφικό όρο που σημαίνει τον τριπλό ρυθμό της *κίνησης*, του *είναι* και της *νόησης*. Στη γερμανική κλασική φιλολογία -όπως π.χ. στους Φίχτε, Σέλλινγκ και κυρίως στον Χέγκελ- η *τριάδα* μετατρέπεται σε βασική διαλεκτική αρχή της εξέλιξης. Κατά τον Χέγκελ, στον οποίο η *τριάδα* προβάλλει και ως τρόπος κατασκευής ενός φιλοσοφικού συστήματος, κάθε εξελικτική διαδικασία περνά από τρία στάδια: α) τη θέση, β) την αντίθεση γ) τη σύνθεση. Η *αντίθεση* αναιρεί τη θέση και η σύνθεση αναιρεί με τη σειρά της την αντίθεση, συνενώνοντας όμως μέσα στον εαυτό της όλα τα χαρακτηριστικά των προηγούμενων εξελικτικών βαθμίδων. Σύμφωνα με τον Χέγκελ (χ.χ.) μέσα από το διαλεκτικό σχήμα *θέση-αντίθεση-σύνθεση* γίνεται αντιληπτή και κατανοητή η πραγματικότητα. Επίσης, βλ. Τυροβολά (2013β).

²¹. Η μίμηση είναι μια σχέση ιεραρχική, η σχέση πρωτοτύπου και αντιγράφου, υποδείγματος και εικόνας. Για τον Αριστοτέλη (*Περί Ποιητικής*) «...ο αισθητός κόσμος είναι υπαρκτός και η 'μίμηση' είναι πρωτογενής δραστηριότητα του δημιουργού...» (σελ. 57). Η μίμηση των κινήσεων κατά τη σύνθεση νέων χορευτικών μορφών είναι η βάση επάνω στην οποία στηρίζονται οι παραδοσιακοί χορευτές. Αποφεύγουν τις απόλυτες καινοτομίες, αποδέχονται τα προηγούμενα, δεν αντιγράφουν, αλλά με βάση τα προϋπάρχοντα κινητικά πρότυπα δημιουργούν νέες συνθέσεις. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Salvador Dalí, «...αυτοί που δεν θέλουν να μιμηθούν τίποτε, δεν παράγουν τίποτε...».

²². Η πρωτοτυπία συνιστά βασικό χαρακτηριστικό της δημιουργικότητας και είναι η ικανότητα που έχει ένα άτομο στη διατύπωση νέων, καινοτόμων ιδεών που αφορούν σε ένα θέμα (Σιούτας κ.ά., 2011). Ωστόσο, η πρωτοτυπία και κατ' επέκταση η δημιουργικότητα δεν προϋποθέτει την πλήρη ρήξη με το παρελθόν ή την απόρριψη κάθε δεδομένης και καθιερωμένης φόρμας. Στο πλαίσιο του ελληνικού παραδοσιακού χορού, μπορεί ιστορικά να έχουν παρατηρηθεί άλματα που ίσως να υπερβαίνουν το λογικό πλαίσιο της εποχής τους, αλλά διαχρονικά αυτό δεν είναι η ακολουθούμενη πρακτική στον τομέα του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

²³. Ένας από τους βασικότερους εισηγητές της μορφολογικής ψυχολογίας είναι ο Rudolf Arnheim. Όταν έγραψε το βιβλίο *Οπτική Σκέψη* (1969), ήταν καθηγητής της Ψυχολογίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Harvard και ήδη παγκοσμίως γνωστός για τις ψυχολογικές του μελέτες γύρω από τις μορφές και τις λειτουργίες της τέχνης. Ο Arnheim υποστηρίζει ότι η σκέψη εξολοκλήρου (και όχι μόνο η σκέψη που σχετίζεται με την τέχνη ή άλλες οπτικές εμπειρίες) είναι κατά βάση αντιληπτικής φύσης, και ότι η αρχαία διχοτομία μεταξύ όρασης και σκέψης, μεταξύ αντίληψης και συλλογιστικής διαδικασίας, είναι εσφαλμένη και παραπλανητική. Ακόμη δείχνει ότι, και οι θεμελιώδεις διαδικασίες της όρασης εμπλέκουν μηχανισμούς οι οποίοι είναι τυπικοί της συλλογιστικής διαδικασίας και περιγράφει τη διαδικασία επίλυσης προβλημάτων στην τέχνη καθώς και τις εικονικές παραστάσεις στα μοντέλα σκέψης της επιστήμης. Κατά τον Arnheim, η αντιληπτική μας απόκριση προς τον κόσμο αποτελεί το βασικό μέσο δια του οποίου δομούμε τα γεγονότα και από το οποίο αντλούμε ιδέες και κατά συνέπεια και τη γλώσσα. Το υλικό που χρησιμοποιείται στο επιχείρημα του Arnheim προέρχεται από φιλοσόφους, αρχαίους και μοντέρνους, από ψυχολογικά εργαστηριακά πειράματα, από εργασίες περί της αντίληψης και των καλλιτεχνημάτων των παιδιών, από επιστημονικά συγγράμματα φυσικής και αστρονομίας.

²⁴. Η *μορφολογική ψυχολογία* (gestalt psychology) επικεντρώνεται στη μελέτη της οργάνωσης της αντίληψης και προσεγγίζει τη συμπεριφορά τονίζοντας την οργάνωση της εμπειρίας σε μορφές ή πρότυπα. Μελετά τα ψυχικά βιώματα του ανθρώπου όπως αυτά παρουσιάζονται *άμεσα* (χωρίς

ανάλυση) και *συνολικά* σύμφωνα με την αρχή της αυθόρμητης αυτορρύθμισης. Σύμφωνα με τη θεωρία της, η μάθηση αποτελείται από τη σύλληψη μιας δομικής ολότητας και δεν είναι απλώς μια μηχανιστική αντίδραση σε ένα ερέθισμα και είναι συνδεδεμένη με την αντίληψη. Ο οργανισμός έχει την τάση να αντιλαμβάνεται το περιβάλλον σε ολικές μορφές (gestalts). Οι ολικές μορφές δεν είναι το άθροισμα των επιμέρους στοιχείων, αλλά μια δυναμική σύνθεσή τους. Τα μέρη του όλου αλληλοεπηρεάζονται και αποτελούν σύστημα (δυναμικό πεδίο), όπου κάθε διαταραχή τείνει να αποκατασταθεί από την προηγούμενη κατάσταση ισορροπίας. Η μάθηση είναι μια δυναμική διαδικασία αλληλεπίδρασης οργανισμού-περιβάλλοντος, όπου ο οργανισμός τείνει να διατηρήσει ή να επαναφέρει τις σχέσεις ισορροπίας, μια διαδικασία αναδιοργάνωσης ολικών μορφών. Ακόμη, ο οργανισμός αντιδρά πρώτα σε ολοκληρωμένες καταστάσεις και στη συνέχεια προχωρεί στην ανάλυση των επιμέρους. Από μεθοδολογικής άποψης η Μορφολογική Ψυχολογία (Gestalt) έχει ως βάση τη φιλοσοφική θεωρία της Φαινομενολογίας. Ωστόσο, μέσω της περιπραματικής έρευνας επιδίωξε μία ολοκλήρωση της φαινομενολογικής και πειραματικής αποτίμησης. Μιλάμε γενικά για μια πειραματική φαινομενολογία. Για περισσότερα, βλ. Arnheim (1969, 1974, 1988, 2003, 2008), Bloomer και Moore (1977), Bachelard (1982), Κονταράτος (1983), Κασδά (1988), Βακαλό (1988).

²⁵. Οι διαπιστώσεις της *γνωστικής θεωρίας* ότι η αντίληψη οφείλει πολλά στη μάθηση και την αγωγή στην αποκτημένη ατομική και κοινωνική εμπειρία, δεν αποκλείουν βέβαια την πιθανότητα να βασίζεται σε οργανωτικές αρχές που λειτουργούν ανεξάρτητα από τη μάθηση. Στο ζήτημα αυτό, πρωταγωνιστικό ρόλο έπαιξε η «μορφολογική ψυχολογία» (gestalt), που επισημαίνοντας το γεγονός ότι, οι εντυπώσεις και οι παραστάσεις παρουσιάζονται εξαρχής συγκροτημένες σε «μορφώματα», πρόβαλε το αίτημα της ύπαρξης αισθητηριακών πεδίων οργανωμένων από εγγενείς εγκεφαλικούς μηχανισμούς (Κοτσιλίνη, 2009).

²⁶. Γενικά, θα λέγαμε ότι οι απόψεις του Αριστοτέλη για τις διαδικασίες μνήμης και ανάμνησης είναι σύμφωνες με τις αρχές μάθησης, όπως τις εκφράζει στο έργο του *Περί Ψυχής*. Η προερχόμενη από τις αισθήσεις αντίληψη, μετατρέπεται από τη φαντασία σε εικόνες, οι οποίες 'τροφοδοτούν' τις νοητικές λειτουργίες. Η άποψη αυτή, δηλαδή με τη φαντασία να παίζει το ρόλο 'διαμεσολαβητή' ανάμεσα στην αντίληψη και τη σκέψη, σε συνδυασμό με το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει ο Αριστοτέλης, ότι «είναι αδύνατο για την ψυχή να σκεφτεί χωρίς την ύπαρξη κάποιας νοητής εικόνας», φαίνεται να είναι απόλυτα σύμφωνη και να αιτιολογεί την επιλογή (μνημονικών) εικόνων και (μνημονικών) τόπων κατά την μνημονική τέχνη καθόλη τη χρονική περίοδο και την έκταση της ελληνικής παραδοσιακής περιόδου (πρβλ. και Καλλικοίνης, 2015).

²⁷. Ο προφορικός χορευτικός 'λόγος' είναι εφήμερος και ευθύγραμμος. Με την πάροδο του χρόνου η ευθύγραμμη ροή του σβήνει γρήγορα, καθώς τα οπτικά και ακουστικά αισθήματα που προκαλεί έρχονται και παρέρχονται με γρήγορο ρυθμό, διατηρώντας μόνο όσα μπορούν να συγκρατήσουν το οπτικό και ακουστικό αισθητήριο ή η συνείδηση και η μνήμη τόσο του χορευτή όσο και των κατοίκων της τοπικής κοινότητας.

²⁸. Τα άτομα που ζουν σε κατάσταση προφορικότητας -όπως οι παραδοσιακοί χορευτές στην παραδοσιακή κοινωνία- γνωρίζουν μόνο όσα μπορούν να ανακαλέσουν στη μνήμη τους. Χρησιμοποιούν μνημονικές τεχνικές, παρατακτική σύνταξη -γιατί και η σκέψη τους είναι παρατακτική- κινητικούς συνδυασμούς-κλισέ, πλεονασμούς, επαναλήψεις, οικείες χορευτικές εκφράσεις με αρκετή δόση υποκειμενικότητας και διεκδικητικότητας για το χορευτή ή την ομάδα στην οποία ανήκει ή χορευτικές εκφράσεις που συνδέονται περισσότερο με την περίσταση στο πλαίσιο της οποίας διεξάγεται κάθε φορά η περίσταση επικοινωνίας (πρβλ. Ong, 1997).

²⁹. Για την αρχή της «ακολουθίας ή συνέχειας», θεωρείται αξίωμα ότι, τα οπτικά στοιχεία τείνουν να γίνονται αντιληπτά ως μέρος μιας ομάδας, όταν προχωρούν ακολουθώντας την χαρακτηριστική κατεύθυνση εκείνων με τα οποία συνορεύουν. Με άλλα λόγια, το διάνυσμα ενός ομίλου οπτικών στοιχείων προσδιορίζει θέση για το επόμενο στοιχείο (Μάτσακα & Μπάμπου, 2010). Η αρχή της «ακολουθίας ή συνέχειας», είναι υποπερίπτωση του νόμου της οικειότητας ή συγγένειας ο οποίος όσον αφορά στην ομαδοποίηση, συσχετίζει τα οπτικά στοιχεία αν αυτή η ομαδοποίηση φαίνεται λογική ή οικεία. Εάν διάφορα στοιχεία μιας εικόνας θυμίζουν μια μεγαλύτερη, πιο αναγνωρίσιμη μορφή, τότε τα εν λόγω στοιχεία ομαδοποιούνται. Εάν για παράδειγμα ένα ορθογώνιο παραλληλόγραμμο και ένα τρίγωνο είναι τοποθετημένα με τέτοιο τρόπο ώστε να μοιάζουν με τη μορφή ενός σπιτιού, τότε τα εν λόγω σχήματα θα γίνουν αντιληπτά ως ομάδα, δηλαδή ως σπίτι.

³⁰. Ωστόσο, οι ομαδοποιήσεις που βασίζονται στην εμπειρία θεωρούνται λιγότερο ισχυρές από άλλες ομαδοποιήσεις, γιατί οι τελευταίες βασίζονται σε οπτικά ερεθίσματα που είναι πιο άμεσα. Έτσι, συνήθως υπερισχύουν οι άλλες αρχές, όπως π.χ. της συνέχειας, της γειτνίασης, κ.ά.

³¹. Πρόκειται για την εννοιακή μάθηση (μορφολογική ψυχολογία), με έντονο το στοιχείο της δημιουργικότητας και της ενεργητικότητας των μελών της τοπικής κοινότητας με πρωταγωνιστή τον παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή. Σύμφωνα με τη μορφολογική ψυχολογία, η επίλυση προβλημάτων επιτυγχάνεται μέσω της παραγωγικής (δημιουργικής) σκέψης (productive thinking) κατά την οποία ο παραδοσιακός χορευτής προσεγγίζει το πρόβλημα της χορογραφικής σύνθεσης με ένα νέο τρόπο. Η ευρηματική λύση συμβαίνει ξαφνικά -αλλά όχι τυχαία- σαν έμπνευση (πρβλ. Wertheimer, 1959). Σημαντικό ρόλο στη διαδικασία αυτή διαδραματίζουν οι προηγούμενες γνώσεις του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή.

³². Οι ορισμοί που έχουν διατυπωθεί για τη δημιουργική σκέψη είναι πολλοί και οι επιστήμονες δεν έχουν καταλήξει σε ένα αποδεκτό ορισμό. Οι ορισμοί άλλοτε εστιάζουν στη φύση του παραγόμενου από τη δημιουργική σκέψη προϊόντος (νέο, πρωτότυπο), άλλοτε στη διαδικασία της δημιουργικής σκέψης (αποκλίνουσα και παραγωγική) και άλλοτε σε άλλες παραμέτρους. Σε γενικές γραμμές, ως δημιουργική σκέψη ορίζεται η νοητική εκείνη ικανότητα που σχετίζεται με το να εφευρίσκουμε νέες, πρωτότυπες ιδέες και βασίζεται στην ικανότητα του ατόμου να χρησιμοποιεί ποικίλους τρόπους προσέγγισης ενός προβλήματος και να βρίσκει πλήθος ιδεών και λύσεων για κάθε πρόβλημα που το απασχολεί. Άρα, η δημιουργική σκέψη δεν είναι κάτι το αφηρημένο και αόριστο. Για περισσότερα βλ. ενδεικτικά, Guilford (1950, 1959, 1967, 1986), Allen (1962), MacKinnon (1962, 1965), Παρασκευόπουλος (1992, 2004).

³³. Η μορφολογική ψυχολογία (gestalt psychology/gestaltism) προσπάθησε να ερμηνεύσει την οπτική ψευδαισθηση της κίνησης και διατυπώθηκε η θέση ότι οι φαινομενολογικές εμπειρίες στηρίζονται μεν στα ερεθίσματα, που αποτελούν την πρώτη ύλη, αλλά δεν αποτελούν πιστή αντιστοιχία των αισθητηριακών δεδομένων. Η μορφολογική θεωρία υποστηρίζει ότι τόσο οι νευροφυσιολογικές μορφές του εγκεφάλου όσο και οι ψυχολογικές ακολουθούν τους ίδιους νόμους στην οργάνωσή τους. Οι εντυπώσεις και οι παραστάσεις παρουσιάζονται εξ αρχής συγκροτημένες σε «μορφώματα». Ως εκ τούτου, προβλήθηκε το ζήτημα της ύπαρξης αισθητηριακών πεδίων οργανωμένων από εγγενείς εγκεφαλικούς μηχανισμούς. Έτσι, οι διαδικασίες οργάνωσης της αντίληψης είναι σχεδόν ταυτόσημες με τις διαδικασίες της μάθησης (Κοτσιλίνη, 2009; Κολιάδης, 1997). Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι η θεωρία που διατυπώθηκε από τους μορφολογικούς ψυχολόγους, επηρέασε αποφασιστικά τη διαμόρφωση της διδασκαλίας κατά την μεταπολεμική περίοδο και καθιερώθηκε ως βασική διδακτική αρχή η γνώση να παρουσιάζεται ως οργανωμένη ενότητα και ως σύνολο με ισόρροπη κατανομή των μερών του. Έτσι, εισάγεται η ολική μέθοδος διδασκαλίας και γίνεται το πρώτο βήμα προς την ενιαία συγκεντρωτική διδασκαλία στο δημοτικό σχολείο. Στις αρχές της θεωρίας Gestalt στηρίζονται και οι σύγχρονες προσεγγίσεις στη διδασκαλία της ύλης όπως είναι η «διαθεματική προσέγγιση της σχολικής γνώσης» και η «ευέλικτη ζώνη» (Κολιάδης, 1997; Παλάζη, Κολιόπουλος, Μασούρας & Τσελέπη, 2008).

³⁴. Το φαινόμενο phi είναι μια αντιληπτική (οπτική) ψευδαισθηση κατά την οποία παράγεται κίνηση από τη διαδοχή επιμέρους εικόνων (Βακαλό, 1988; Zetl, 1999; Τσουκαλά, 2010). Το phi-φαινόμενο δεν συνδέεται άμεσα με την αντίληψη των κινούμενων εικόνων και συχνά συγχέεται με τη κίνηση beta (beta movement). Το phi φαινόμενο αναφέρεται στην κίνηση που γίνεται αντιληπτή όταν ο εγκεφάλός μας γεμίζει το κενό με 'κάτι', γεγονός που συμβαίνει με οποιοδήποτε μορφή (σχήμα) και με οποιοδήποτε φόντο. Η κίνηση beta είναι η κίνηση που γίνεται αντιληπτή όταν ένα αντικείμενο αλλάζει θέση, σχήμα, γωνία, κ.ά., δηλαδή, όταν διαδοχικές εικόνες σε κοντινό χρόνο και τόπο δημιουργούν την αίσθηση κίνησης (Βακαλό, 1988; Zetl, 1999). Η ανθρώπινη όραση είναι ιδιαίτερα ευαίσθητη στην κίνηση (όταν αλλάζουν και η θέση/χώρος και ο χρόνος). Σε σχέση με την κίνηση, οι θεμελιώδεις αρχές της gestalt εισηγήθηκαν την άποψη ότι, αντικείμενα κινούμενα μαζί χαρακτηρίζονται από μια κοινή μοίρα. Ειδικότερα, ο παρατηρητής της συγκεκριμένης κίνησης καταλήγει στο να ομαδοποιεί οπτικά τα κινούμενα αντικείμενα και να τα διακρίνει από το υποκείμενο φόντο.

³⁵. Με τον όρο φαντασία εννοείται εκείνη η ψυχική λειτουργία που εκδηλώνεται ως παραστατική λειτουργία της συνείδησης και έχει τη βιολογική της βάση στον ανθρώπινο εγκεφαλο. Βοηθά στην παροχή νοήματος στην εμπειρία, και κατανόησης στη γνώση. Είναι θεμελιώδης λειτουργία, μέσω της οποίας οι άνθρωποι αναζητούν νόημα στον κόσμο και κατέχει ρόλο-κλειδί στη μαθησιακή

διαδικασία. Αντλεί το υλικό της από παραστάσεις του παρελθόντος και παραστάσεις του παρόντος. Αυτές οι παραστάσεις διασπώνται στα βασικά τους στοιχεία και κατόπιν αναπλάθονται -δυναμικά σε άπειρους σχηματισμούς- παράγοντας νέες παραστατικές εικόνες. Όταν αναλύονται στα δομικά τους στοιχεία οι φανταστικές παραστάσεις είναι ταυτόχρονα και μνημονικές παραστάσεις, ωστόσο, μη αναγνωρίσιμες καθώς εκδηλώνονται με πρωτότυπο και ασυνήθιστο τρόπο. Ο όρος φαντασία στην ψυχολογία καλύπτει το σύνολο της παραστατικής λειτουργίας της ψυχής και αντιστοιχεί στον αγγλικό όρο *imagination* (Ευαγγέλου, 1993; Norman, 2000).

³⁶. Η αλληλεπίδραση γίνεται δυνατή μέσα από διάφορους συμβολικούς τρόπους επικοινωνίας και οι άνθρωποι δομούν τις κοινωνικές τους σχέσεις μέσα από την ερμηνεία και την κατανόηση των πράξεων, των συμπεριφορών και των δράσεων των άλλων (Τάτσης, 1997; Ιωσηφίδης, 2003, 2008). Οι πράξεις των ατόμων της κοινότητας απέναντι στην πραγματικότητα που τα περιβάλλει εξαρτώνται από τα νοήματα με τα οποία τα άτομα τα επενδύουν. Αυτά τα νοήματα αποτελούν προϊόντα της κοινωνικής διαντίδρασης στην τοπική κοινωνία. Η τροποποίηση και η διαχείριση των εν λόγω υποκειμενικών/ατομικών νοημάτων συντελούνται μέσω μιας ερμηνευτικής διαδικασίας, στην οποία το κάθε άτομο προσφεύγει ανάλογα με τα ερεθίσματα που δέχεται (Craib, 1998).

³⁷. Η μίμηση είναι μια σχέση ιεραρχική, η σχέση πρωτοτύπου και αντιγράφου, υποδείγματος και εικόνας. Για τον Αριστοτέλη (*Περί Ποιητικής*) «...ο αισθητός κόσμος είναι υπαρκτός και η 'μίμηση' είναι πρωτογενής δραστηριότητα του δημιουργού...» (σελ. 57). Η μίμηση των κινήσεων κατά τη σύνθεση νέων χορευτικών μορφών είναι η βάση επάνω στην οποία στηρίζονται οι παραδοσιακοί χορευτές. Αποφεύγουν τις απόλυτες καινοτομίες, αποδέχονται τα προηγούμενα, δεν αντιγράφουν, αλλά με βάση τα προϋπάρχοντα κινητικά πρότυπα δημιουργούν νέες συνθέσεις, δηλαδή, (ανα)συνθέτουν ή (ανα)δημιουργούν. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Salvador Dali, «...αυτοί που δεν θέλουν να μιμηθούν τίποτε, δεν παράγουν τίποτε...».

³⁸. Η πρωτοτυπία συνιστά βασικό χαρακτηριστικό της δημιουργικότητας και είναι η ικανότητα που έχει ένα άτομο στη διατύπωση νέων, καινοτόμων ιδεών που αφορούν σε ένα θέμα (Σιούτας κ.ά., 2011). Ωστόσο, η πρωτοτυπία και κατ' επέκταση η δημιουργικότητα δεν προϋποθέτει την πλήρη ρήξη με το παρελθόν ή την απόρριψη κάθε δεδομένης και καθιερωμένης φόρμας. Στο πλαίσιο του ελληνικού παραδοσιακού χορού, μπορεί ιστορικά να έχουν παρατηρηθεί άλματα που ίσως να υπερβαίνουν το λογικό πλαίσιο της εποχής τους, αλλά διαχρονικά αυτό δεν είναι η ακολουθούμενη πρακτική στον τομέα του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

³⁹. Σύμφωνα με τους Grobler et al, (2006), «τα στερεότυπα απαιτούν οι υπερβολικές πεποιθήσεις για μια ομάδα να υποστηρίζονται από επιλεκτική αντίληψη ή/και επιλεκτική διαγραφή από τη μνήμη γεγονότων και εμπειριών που διακατέχονται από ασυνέπεια με το στερεότυπο» (σελ. 77).

⁴⁰. Ο Πλάτωνας, διατυπώνοντας την περίφημη «θεωρία των ιδεών», χρησιμοποιούσε τον όρο «αρχέτυπο» είτε ως ουσιαστικό, στη θέση του δικού του όρου «ιδέα», είτε ως επίθετο, προκειμένου να χαρακτηρίσει γενικά τις «ιδέες». Κατ' επέκταση, με βάση την πλατωνική θεωρία, αρχέτυπο είναι το αρχικό ή το ιδανικό πρότυπο, που ενδέχεται να αναπαραχθεί σε μια σειρά προσώπων ή πραγμάτων.

⁴¹. Η ρυθμική πολυκίνηση ή κινητική πολυρυθμία φέρεται ως ταυτόχρονη κινητική δράση όλων των μελών του σώματος, τα οποία υπακούουν σε διαφορετική χρήση των μετρικών μονάδων του ρυθμικού σχήματος στα όρια του ίδιου μουσικού μέτρου. Για περισσότερα, βλ. Τυροβολά (2012).

⁴². Σχετικά με τη γεωμετρικότητα και τη μαθηματική λογική που διέπει τη συγκρότηση της δομής του ελληνικού παραδοσιακού χορού, βλ. αναλυτικά στην Τυροβολά (2012).

VI. ΑΝΑΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ-ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ

Η εργασία αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί ως έρευνα της μορφολογίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού, έρευνα που ασχολείται με τη μορφή του τόσο συνολικά όσο και με τα επί μέρους στοιχεία που τη συνθέτουν. Στο πλαίσιο της εργασίας, η έννοια χορευτική «μορφή» αναφέρεται στην οργάνωση του χορού ως ολότητα (χορογραφική σύνθεση), δηλαδή περιλαμβάνει όλα τα δομικά και εκφραστικά του στοιχεία (υλικοτεχνικά/κινησιολογικά, μορφοσυντακτικά και σημασιολογικά) που τον προσδιορίζουν ως υλικό στοιχείο του χώρου και του χρόνου.

Κάθε χορευτική μορφή έχει την αρχέτυπη μήτρα της, αυτή που τη συνοψίζει αντιληπτικά, αυτό που ονομάζουμε «ελάχιστο στερεότυπο» που τη δομεί στην αντίληψη του δημιουργού και του χρήστη μέσα από μία διαδικασία συνθετικής αφαίρεσης (πρβλ. *Περιγραφή Εικόνας Πόλης, χ.χ.*). Έχει τη δική της ζωή που γίνεται αντιληπτή μέσω της κίνησης και η εμφάνισή της στο υλικό περιβάλλον ακολουθεί τους νόμους της χωροχρονικής συνθήκης. Ο χορός εμφανίζεται στο χώρο αρχικά ως σχήμα εξαιτίας της ύπαρξης του σώματος του χορευτή. Αλλά, εμφανίζεται και στο χρόνο εξαιτίας της κίνησης του 'χορεύοντος' σώματος. Συνεπώς, η κίνηση σε συνάρτηση με τη χρήση του χρόνου έχει «εν δυνάμει» την κατεύθυνση, αυτό που ονομάζουμε στη χορολογική ανάλυση «κίνηση στο χώρο» ή «χρήση του χώρου». Ο χρόνος και ο χώρος είναι οι δυο θεμελιώδεις έννοιες από τις οποίες αρχίζει η πορεία αναζήτησης της γνώσης και της ερμηνείας τόσο της φυσικής πραγματικότητας όσο και των υλικών φαινομένων που γίνονται αντιληπτά από τον ανθρώπινο εγκέφαλο μέσω των αισθήσεων. Η μαθηματική τους έκφραση δεν μας λέει τί είναι στην πραγματικότητα ο χρόνος και ο χώρος, αλλά καθιστά εφικτή την κωδικοποίηση των παρατηρήσεων και τη συναγωγή υποθέσεων που επιζητούν την επιστημονική τους επιβεβαίωση στη φυσική πραγματικότητα μέσα από την ανάλυση.

Συνεπώς, η εργασία αυτή είναι μία μελέτη της χορευτικής μορφής, μία μελέτη για τη χορευτική κίνηση σε συνάρτηση με το κέντρο βάρους του σώματος, το χώρο και το χρόνο, ίσως από τα πλέον αρχέγονα συστατικά στη δημιουργία του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Κατά τον Σοπενχάουερ ([1813]2013):

Η αναπαράσταση της συνύπαρξης είναι αδύνατη στο χρόνο και μόνο. Εξαρτάται, για την ολοκλήρωσή της, από την αναπαράσταση του χώρου. Επειδή, στον απλό χρόνο όλα τα πράγματα ακολουθούν το ένα το άλλο, και στον απλό χώρο όλα τα πράγματα είναι δίπλα-δίπλα. Συνεπώς, μόνο από το συνδυασμό *χώρου και χρόνου* προκύπτει η εκπροσώπηση της συνύπαρξης (παρά. 18).

Έτσι, τα ερωτήματα που τέθηκαν σε αυτή την εργασία μετέθεσαν το σημείο αναφοράς και το ζητούμενο από το «τί χρησιμεύει» ή «τί σηματοδοτεί» ή «πώς φτάνει να σηματοδοτεί» γενικά ο παραδοσιακός χορός σε σχέση με το περιβάλλον ή το ρόλο του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή, στο «τί είναι» ο ελληνικός παραδοσιακός χορός και «πώς *κατασκευάζεται*» (δημιουργείται). Οι απαντήσεις που δόθηκαν αναδεικνύουν τη θέση μας σύμφωνα με την οποία τόσο η κάθε

παραδοσιακή χορευτική μορφή όσο και ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στο σύνολό του, είναι ένας ‘μηχανισμός’ που παράγει σε άμεση συνάρτηση με την κίνηση και το κέντρο βάρους του σώματος -κατά κύριο λόγο και πρώτα από όλα- χώρο και χρόνο μέσα από μία διανοητική λειτουργία που ασκείται στην πραγματικότητα, ενώ στη συνέχεια παράγει σημασία. Με άλλα λόγια, παράγει -μέσω της κίνησης- δικό του χώρο και χρόνο με αποτέλεσμα και η σημασία που ακολουθεί να είναι προϊόν του συγκεκριμένου αυτού κινητικού χωροχρόνου της κάθε χορευτικής μορφής ή του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο σύνολό του (πρβλ. Στάθη, 1996). Υπό αυτούς τους όρους, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός είναι μία τέχνη που πηγάζει από βασικές πνευματικές και κινητικές δράσεις. Συνιστά αποτέλεσμα της γνωστικής λειτουργίας του ανθρώπινου νου και της κινητικής του ικανότητας ή δημιουργική απόρροια της ανθρώπινης κινητικής και γνωστικής λειτουργίας. Η γνωστική λειτουργία, αποτελεί δημιουργική διεργασία που βασίζεται σε πολυποίκιλους παράγοντες, τόσο εξωτερικούς όσο και σε εσωτερικούς. Η σπουδαιότητά της έγκειται στα συστήματα αναγνώρισης και αντίληψης του εξωτερικού κόσμου, με προεκτάσεις στη νόηση, την ψυχολογία και τη δημιουργικότητα του ανθρώπου (Θεοδωρίδου, 2014). Ένα ισχυρό, αλλά και κυρίαρχο στοιχείο της γνωστικής λειτουργίας είναι η ‘οπτική ματιά’ και οι προσλαμβάνουσες της όρασης, που μαζί με τα υπόλοιπα δομικά στοιχεία της νόησης συνδέουν τον παραδοσιακό δημιουργό/χορευτή με το ακροατήριό του και τον περιβάλλοντα κόσμο (πρβλ. Θεοδωρίδου, 2014). Η χορευτική δημιουργία που προκύπτει από αυτή την επικοινωνία, αποτελεί την αντίδραση του παραδοσιακού χορευτή στο πλέγμα ταυτόχρονων και διαδοχικών ερεθισμών. Πρόκειται για την αντίδραση μιας προσωπικότητας που έχει το δικό της φορτίο νοητικών προσανατολισμών, έτσι όπως διαπλέκεται τόσο με τις ιδιοδεκτικές όσο και με τις αντικειμενικές εξωτερικές αισθητηριακές πληροφορίες.

Η χορευτική δημιουργία συνιστά την ουσία και τη φύση του χορού καθαυτή, τη μορφή του χορού, η οποία αποτελεί οπτικο-ακουστικό ερέθισμα που εμπεριέχει πληροφορίες. Η αντίληψη οργανώνει αυτές τις πληροφορίες. Αναζητεί νόμους οργάνωσης (αρχές σύνθεσης), όπως π.χ. αναλογίες, επαναλήψεις, συμμετρίες/ασυμμετρίες, αντιθέσεις κ.ά. Είναι γνωστό ότι η αποκλειστική χρήση της σύγχρονης ηλεκτρονικής τεχνολογίας και των ψηφιακών μέσων που λειτουργούν κυρίως διαβιβάζοντας οπτικές πληροφορίες και η αλληλεπίδρασή μας με αυτά τείνει να εκμηδενίζει το υπόλοιπο σώμα και τις κιναισθητικές εμπειρίες (Γιαννούδης, 2006). Ωστόσο, αντίθετα, στην περίπτωση του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή συνυπάρχει σε απόλυτη αρμονία η αντιθετική διάσταση της οπτικο-ακουστικής αντίληψης και εμπειρίας με την κιναισθητική. Αυτό συμβαίνει γιατί η κιναισθηση απαιτεί φυσική επαφή με το αντικείμενο της αντίληψης, δηλαδή τη χορογραφική σύνθεση ή τη χορευτική δημιουργία, ενώ η όραση προϋποθέτει απόσταση. Απόσταση και φυσική επαφή είναι δύο αντιθετικοί πόλοι οι οποίοι ευθύνονται για την αισθητική ικανοποίηση. Έτσι, η κιναισθητική εμπειρία ενός παραδοσιακού δημιουργού χορευτή είναι αποτέλεσμα της φυσικής σχέσης και αλληλεπίδρασης του σώματός του με το άμεσο φυσικό του περιβάλλον σε συνεργασία και αλληλεπίδραση μεταξύ και των άλλων αισθήσεών του, όπως π.χ. της όρασης και της ακοής.

Όπως η αρχή της αντίθεσης διακατέχει τη φυσική πραγματικότητα και τα υλικά φαινόμενα που γίνονται αντιληπτά από τον ανθρώπινο εγκέφαλο μέσω των αισθήσεων, έτσι και αυτή η εργασία εκκίνησε από μία αντίθεση που εκφράζεται στο αντιθετικό σχήμα «ανάλυση/σύνθεση». Στην προκειμένη περίπτωση, η ανάλυση -σε αντίθεση από τη σύνθεση- συνέστησε το σημείο αφετηρίας και τη μέθοδο μελέτης των δεδομένων χρησιμοποιώντας το διαχωρισμό (κατακερματισμό) κάθε χορευτικής μορφής σε επιμέρους τμήματα. Η αναλυτική διαδικασία είχε στόχο τον ακριβή ποσοτικό και ποιοτικό προσδιορισμό των δομικών και εκφραστικών στοιχείων κάθε χορευτικής μορφής, προκειμένου να γενικεύσει τις διαπιστώσεις και τα αποτελέσματα -ύστερα από τη σύγκρισή τους- τόσο όσον αφορά στα στερεότυπα δομικά σχήματα που συγκροτούν τον ελληνικό παραδοσιακό χορό όσο και στην τεχνοτροπία δόμησής του (παραστατικές δομές ή στερεότυπα εκφραστικά σχήματα).

Έτσι, εφόσον εκλαμβάνουμε την 'ανάλυση' ως αντίθετη της 'σύνθεσης', η πορεία που ακολουθήθηκε στην ανάλυση ήταν η αντίθετη από αυτήν που ακολούθησε ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής για να δημιουργήσει τις ποικίλες χορογραφικές συνθέσεις ή χορευτικές μορφές. Με άλλα λόγια, έχουμε μπροστά μας την έτοιμη σύνθεση, που είναι αποτέλεσμα μιας κρυφής, άγνωστης σε εμάς διαδικασίας που ακολούθησε ο δημιουργός για να τη δημιουργήσει. Στην προκειμένη περίπτωση, το έργο της ανάλυσης δεν είναι να αναπαραγάγει αυτή τη διαδικασία αλλά να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο σκέφτηκε και έπραξε υλικά (μορφικά) ο δημιουργός/χορευτής (συνθέτης), έτσι ώστε να κατανοηθεί η χορογραφική σύνθεση και, ακολούθως, να ερμηνευθεί (πρβλ. Μαλιάρας, 2009). Η απάντηση στο ερώτημα «πώς έχει γίνει» ή «από τί συνίσταται» κάθε χορογραφική σύνθεση, κάθε χορευτική μορφή, και κατ' επέκταση ο ελληνικός παραδοσιακός χορός ως ιδιαίτερο είδος χορού, κατέστη εφικτή μόνο μέσω της ανάλυσης, της κωδικοποίησης, της σύγκρισης και της ταξινόμησης των δεδομένων. Όπως και μέσω των προαναφερόμενων αναλυτικών διαδικασιών μπορέσαμε να δώσουμε απαντήσεις σχετικά με το «*τί είναι κοινό στην χορευτική ικανότητα των Ελλήνων*» και κατά συνέπεια να οδηγηθούμε στην έννοια της ελληνικής παραδοσιακής «χορευτικότητας». Δηλαδή, να προσδιορίσουμε και να τεκμηριώσουμε τους κανόνες και την τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού που ρυθμίζουν τη χορογραφική του σύνθεση ή την 'κειμενική' (text) του διάσταση και ενότητα. Με άλλα λόγια, να αναδείξουμε τις δομικές και εκφραστικές του ιδιότητες (υλικοτεχνικές/κινησιολογικές, μορφοσυντακτικές και τεχνοτροπικές), που συνιστούν τις διαφορές που διακρίνουν το ελληνικό παραδοσιακό χορευτικό/κινητικό σύστημα από άλλες μορφές χορευτικών ή άλλων κινητικών συστημάτων που συναντώνται στις ποικίλες ανθρώπινες φυσικές/κινητικές δραστηριότητες, καθημερινές ή μη.

Συνεπώς, αναφερόμαστε σε ανάλυση που εισχωρεί στη φύση του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Από τη στιγμή που η ανάλυση εισχωρεί στην ίδια τη φύση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, στην ίδια την ουσία του, πρώτος και βασικός στόχος της εργασίας δεν ήταν η ερμηνεία ή η κριτική ή η αισθητική αποτίμηση ή η σημασία του, αλλά η αντίληψη του βάθους της χορογραφικής σύνθεσης κάθε χορού στο πλαίσιο της κοινότητας και κατ' επέκταση η αντίληψη του βάθους του

ελληνικού παραδοσιακού χορού στο σύνολό του (πρβλ. Μαλιάρας, 2009). Έτσι, η εργασία αυτή προσπάθησε να βρει αναλυτικούς τρόπους να εισχωρήσει στη φύση και τη βαθύτερη ουσία του ελληνικού παραδοσιακού χορού και να απαντήσει στο ερώτημα «τί είναι η κάθε χορευτική μορφή» και κατ' επέκταση «τί είναι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός». Ταυτόχρονα, όμως, ανάδειξε στη συγχρονία και την «ελληνική παραδοσιακή χορευτικότητα». Δηλαδή, το είδος των συστατικών στοιχείων και των αναμεταξύ τους σχέσεων καθώς και τους κινησιολογικούς, μορφοσυντακτικούς και τεχνοτροπικούς/εκφραστικούς κανόνες σύνταξης (αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής, ή ιδιότητες της μορφής ή απλές δομές επιφάνειας), τις (αφηρημένες) ιδιότητες που συνιστούν τη μοναδικότητα του ελληνικού παραδοσιακού χορευτικού φαινομένου, την *ελληνική παραδοσιακή χορευτικότητα*» (πρβλ. Τοδογον, 1989). Πρόκειται για το είδος των συστατικών στοιχείων (κινησιολογικών και άλλων) και των αναμεταξύ τους σχέσεων κατά δομικό επίπεδο του χορού, καθώς και τους μορφοσυντακτικούς και τεχνοτροπικούς/εκφραστικούς κανόνες σύνταξης (αρχές σύνθεσης) που χρησιμοποιήθηκαν διαχρονικά από τους παραδοσιακούς χορευτές προκειμένου να δημιουργήσουν (συγκροτήσουν) τις τοπικές χορευτικές τους μορφές, η συγκριτική μελέτη (διακειμενικότητα) των οποίων έδωσε σαφείς απαντήσεις για το «τί είναι η ελληνική παραδοσιακή χορευτικότητα».

Έτσι, αρχικά στηριχτήκαμε στη λογική που αναζητά μέσα από την ανάλυση των ίδιων των χορών να βρεθεί -κατά περίπτωση- ποια είναι η δυναμική που μετατρέπει το άθροισμα των χορευτικών δομικών και εκφραστικών στοιχείων σε σύνολο/όλον (δομικο-μορφολογική ανάλυση)¹. Δηλαδή, αρχικά, κάθε χορευτική μορφή αντιμετωπίστηκε ως *σύστημα* που σχηματίζει ένα *όλον* του οποίου τα συστατικά στοιχεία και τα μέρη είναι αλληλεξαρτώμενα. Με τη δομικο-μορφολογική ανάλυση ερευνήσαμε το είδος των συστατικών στοιχείων και τον τρόπο που συνδυάζονται ή συνδέονται μεταξύ τους κατά δομικό επίπεδο χορού και μουσικής στο χώρο και το χρόνο (μορφο-συντακτικό επίπεδο) καθώς και την τεχνοτροπία δόμησης της χορευτικής φόρμας προκειμένου να συγκροτήσουν το *όλον*, τη χορευτική μορφή στο σύνολό της.

Στη συνέχεια, με δεδομένο ότι η σύνθεση είναι η επιλογή, αξιοποίηση και οργάνωση (διάταξη) όλων των συστατικών στοιχείων ενός χορού ή μίας χορογραφικής σύνθεσης η οποία -βασιζόμενη στα *δομικο-μορφικά στοιχεία* και τις *αρχές σύνθεσης*- διαμορφώνει/καθορίζει τη μορφή του χορού, στηριχτήκαμε στην αντίθετη λογική. Δηλαδή, κάθε χορευτική μορφή αντιμετωπίστηκε ως χορογραφική σύνθεση, ως *όλον*, με επικέντρωση στον τρόπο οργάνωσης των επιμέρους στοιχείων της προκειμένου να αιτιολογήσουμε και να ερμηνεύσουμε τη συνοχή, την ενότητα και την αρμονία/ισορροπία της. Έτσι, στηριχθήκαμε στις *θεμελιώδεις αρχές της αντιληπτικής οργάνωσης της μορφής ή αντιληπτικές ιδιότητες της μορφής ή βασικές δομές επιφάνειας* όπως αυτές χρησιμοποιούνται στη θεωρία *gestalt*. Συγκεκριμένα, μέσω της θεωρίας *gestalt* επιχειρήθηκε η ερμηνεία του τρόπου με τον οποίο οι παραδοσιακοί δημιουργοί/χορευτές φαίνεται να οργανώνουν οπτικά στοιχεία σε ομάδες ή ενιαία σύνολα με βάση τις *θεμελιώδεις αρχές της αντιληπτικής οργάνωσης (αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής)*, προκειμένου να δημιουργήσουν (συγκροτήσουν) τις χορευτικές μορφές,

απευθυνόμενοι στο κοινό τους. Δηλαδή, η θεωρία gestalt χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να ερμηνευθεί η τεχνοτροπία της χορευτικής φόρμας και κατ' επέκταση να ερμηνευθεί η τεχνοτροπία του ελληνικού παραδοσιακού χορού, ως ιδιαίτερο είδος χορού.

Από τη δομικο-μορφολογική και τυπολογική ανάλυση καθώς και τη σύγκριση του συνολικού υλικού προκύπτει ότι οι ελληνικές παραδοσιακές χορευτικές μορφές χαρακτηρίζονται από φαινομενική πολυμορφία. Ωστόσο, αυτή η φαινομενική πολυμορφία δεν είναι τίποτα άλλο παρά απλά και στερεότυπα δομικά σχήματα τα οποία συνδυάζονται μεταξύ τους: α) αφενός με βάση τη χρήση του χώρου, του χρόνου και την τοπική υφολογία και, β) αφετέρου, με βάση τις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής ή ιδιότητες της μορφής ή βασικές δομές επιφάνειας (στερεότυπες παραστατικές δομές ή τεχνοτροπικά/εκφραστικά σχήματα) που άπτονται των αρχών της μορφολογικής ψυχολογίας, δηλαδή της 'κλειστότητας της μορφής', της 'ομοιότητας', της 'επανάληψης', της 'αντίθεσης' και της 'συμμετρίας'.

Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό οι εφαρμογές των αρχών αυτών είναι πολυποίκιλες από την άποψη της χρήσης και του συνδυασμού τους και αφορούν αντίστοιχα τόσο στις βασικές δομές επιφάνειας όσο και στις δομές βάθους, δηλαδή τόσο στην 'αρχιτεκτονική του χορού' (υλικο-τεχνική κατασκευή) όσο και στην αισθητική και ψυχολογική πλευρά της χορευτικής έκφρασης. Η χρήση των προαναφερόμενων αρχών ή αντιληπτικών ιδιοτήτων της χορευτικής μορφής συνιστά σημαντικό στοιχείο της τεχνικής του ελληνικού παραδοσιακού χορού, όπου κυρίαρχη θέση κατέχει η έννοια της συμμετρίας σε αρμονική συνύπαρξη με την διαλεκτική της αντίφαση, την ασυμμετρία δηλαδή την αντίθεση, στην πλήρη έκφραση της *ισορροπίας* και της *αρμονίας*.

Η αρμονία σε ένα οπτικό ερέθισμα συνδέεται άμεσα με τη σύνθεση των ιδιοτήτων του και βρίσκεται σε διαρκή επικοινωνία με τον περιβάλλοντα χώρο (Θεοδωρίδου, 2014). Η αρμονία σε μία παραδοσιακή χορογραφική σύνθεση εξαρτάται από ανάλογες συνισταμένες, οι οποίες παίζουν ενεργό ρόλο στη σύνθεση της οπτικής εικόνας (μορφής). Όταν επιτυγχάνεται αυτό, οι θέσεις και οι σχέσεις τόσο των αρχών σύνθεσης όσο και όλων των εκφραστικών συστατικών στοιχείων (υλικοτεχνικών/κινησιολογικών, μορφοσυντακτικών και σημασιολογικών) είναι ιδανικά τοποθετημένες για να υπηρετούν την αρμονική ολότητα και ισορροπία της χορευτικής μορφής. Κάθε συστατικό στοιχείο, όπως και η θέση του στη χορογραφική σύνθεση, ανάγονται σε αλληλεπιδρώντα σύμβολα, τα οποία λαμβάνονται κάθε φορά με τέτοιο τρόπο που είναι ανάλογος με τη λειτουργία τους στη συνολική διάταξη (πρβλ. Θεοδωρίδου, 2014). Η λειτουργία αυτή, διαφαίνεται και προκύπτει μέσα από τον παράγοντα της συμμετρίας/ασυμμετρίας, δηλαδή της ισορροπίας και αρμονίας, πάντα σε συνάρτηση με τον ιστορικό χρόνο και τον χώρο τέλεσης του χορού. Στο ερώτημα που ενδεχομένως μπορεί να θέσει κάποιος, «όμως τι εξυπηρετεί η τόσο προσεκτική ύφανση όλων αυτών των χορευτικών στοιχείων;». Μία απάντηση είναι η ίδια με αυτή που είχε δώσει ο Πλάτωνας στο έργο του «Ιππίας Μείζων ή περί Καλού». Ουσιαστικά, είναι η επισήμανση της σημαντικότητας του αρμονικού συνόλου. Είναι όμορφο ότι ευχαριστεί την ακοή και την όραση (Πλάτων, *Ιππίας Μείζων ή περί Καλού*, 303d).

Η αρμονία/ισορροπία συνιστά τον βασικό ιστό γύρω από τον οποίο περιπλέκονται οι αρχές της ‘κλειστότητας της μορφής’, της ‘ομοιότητας’, της ‘επανάληψης’, της ‘αντίθεσης’ και της ‘συμμετρίας’/‘ασυμμετρίας’, διακρίνει όλες τις χορευτικές μορφές που αναλύθηκαν και φέρεται ως σχήμα σκέψης με καθολική ισχύ που χαρακτηρίζει -χωρίς εξαίρεση- τον ελληνικό παραδοσιακό χορό στο σύνολό του. Αναλυτικότερα:

α. Δομικο-τυπολογική ανάλυση

Δομικά σχήματα

Στερεότυπα δομικά σχήματα

Σε επίπεδο απλών βασικών δομικών σχημάτων απαντώνται:

- α. Η ταυτόχρονη παραμονή και στους δύο δείκτες στήριξης (δ:α)
- β. Η εναλλαγή των δεικτών στήριξης (δ+α) ή (α+δ), που αποτελεί μια δυαδική αντίθεση, ένα απλό αντιθετικό σχήμα (δ vs α ή α vs δ)
- γ. Τα καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία», όπου στον πρώτο χρόνο παρατηρείται στήριξη στον ένα δείκτη και στο δεύτερο χρόνο παραμονή στη θέση στήριξης του ίδιου δείκτη και ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους, [δ+(δ)α.] ή [α+(α)δ.]
- δ. Διπλή εναλλαγή των δεικτών στήριξης (δ+α+δ) ή (α+δ+α) και
- ε. Παραμονή σε θέση στήριξης του ενός δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους στον πρώτο χρόνο και στήριξη του σκέλους που ήταν σε άρση στον δεύτερο χρόνο [(α)δ,+δ] ή [(δ)α,+δ]

Ετερομορφίες των απλών βασικών δομικών σχημάτων σε επίπεδο κυττάρου ή κινητικού μοτίβου σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου, προκύπτουν μέσα από την εφαρμογή των «νόμων της μορφής» ή «νόμων της gestalt» μέσα από τη χρήση αντιθετικών συνδυασμών, συνδυασμών συμμετρίας ή ασυμμετρίας, επανάληψης κ.λπ. Συνεπώς, από τα απλά βασικά δομικά σχήματα προκύπτει μια μεγάλη ποικιλομορφία μέσα από την οποία ο χορευτής κάθε φορά επιλέγει σε συνάρτηση με τη δημιουργική σκέψη και το περιβάλλον του στο οποίο οι επιλογές του εκάστοτε χορευτή πρέπει να γίνουν αντιληπτές αλλά κυρίως αποδεκτές. Στη βάση αυτή, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός αποδεικνύεται ότι υπόκειται σε διαδικασίες και δομικά σχήματα κατασκευής έτσι όπως αυτά προτείνονται από τη μορφολογική ψυχολογία τουλάχιστον στο επίπεδο των βασικών δομών επιφάνειας.

Σε επίπεδο βασικών δομικών σχημάτων απαντώνται: α) το βασικό δομικό σχήμα του χορού «στα τρία» και β) το βασικό δομικό σχήμα του χορού «στα δύο». Τα βασικά δομικά σχήματα σε επίπεδο χορευτικής φράσης και οι υποκατηγορίες τους εμφανίζουν συγκεκριμένες διαφοροποιήσεις ως εξής:

- Συνδυαστικές δυνατότητες των κινητικών μοτίβων του «στα τρία» και των ετερομορφιών τους.

- Συνδυαστικές δυνατότητες των κινητικών μοτίβων του αντίστροφου «στα τρία» και των ετερομορφιών τους.
- Συγγενικές φόρμες του «στα τρία».
- Συγγενικές φόρμες του αντίστροφου «στα τρία».
- Διευρυμένες φόρμες του «στα τρία» (τετράμετρες, πεντάμετρες, εξάμετρες κ.λπ.).
- Συνδυαστικές δυνατότητες των κινητικών μοτίβων του τύπου «στα δύο» και των ετερομορφιών τους.

Ετερομορφίες των βασικών δομικών σχημάτων σε επίπεδο χορευτικής φράσης σε συνάρτηση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου, προκύπτουν μέσα από την εφαρμογή των «νόμων της μορφής» ή «νόμων της gestalt» μέσα από τη χρήση αντιθετικών συνδυασμών, συνδυασμών συμμετρίας ή ασυμμετρίας, επανάληψης κ.λπ. Συνεπώς, από τα βασικά δομικά σχήματα προκύπτει μια μεγάλη ποικιλομορφία μέσα από την οποία ο χορευτής κάθε φορά επιλέγει σε συνάρτηση με τη δημιουργική σκέψη και το περιβάλλον του στο οποίο οι επιλογές του εκάστοτε χορευτή πρέπει να γίνουν αντιληπτές αλλά κυρίως αποδεκτές. Στη βάση αυτή, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός αποδεικνύεται ότι υπόκειται σε διαδικασίες και δομικά σχήματα κατασκευής έτσι όπως αυτά προτείνονται από τη μορφολογική ψυχολογία τουλάχιστον στο επίπεδο των βασικών δομών επιφάνειας.

Επιπρόσθετα, σε επίπεδο συνδυαστικών δυνατοτήτων των απλών βασικών δομικών σχημάτων και των βασικών δομικών σχημάτων ή μερών τους, εμφανίζονται επαναλήψεις των βασικών δομικών σχημάτων και μίξεις των βασικών δομικών σχημάτων και των μερών τους. Και στην περίπτωση αυτή, οι συνδυασμοί προκύπτουν μέσα από την εφαρμογή των «νόμων της μορφής» ή «νόμων της gestalt» μέσα από τη χρήση αντιθετικών συνδυασμών, συνδυασμών συμμετρίας ή ασυμμετρίας, επανάληψης κ.λπ. λειτουργώντας με παρόμοιο όπως τα προηγούμενα τρόπο ως προς τη δημιουργικότητα και το περιβάλλον του εκάστοτε χορευτή.

β. Δομές επιφάνειας (οργανωτικές αρχές της μορφής)-Εκφραστικά σχήματα

Στερεότερες παραστατικές δομές (κλειστότητα της μορφής, παράταξη ομοειδών όρων ή κινήσεων, επανάληψη, αντίθεση συμμετρία). Στερεότυπα εκφραστικά σχήματα.

Η τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού επικεντρώνεται - σύμφωνα με τις αρχές της θεωρίας gestalt (της οπτικής οργάνωσης gestalt)- στις αρχές της ολοκλήρωσης ή τελείωσης ή 'κλειστότητας' της μορφής (νόμος της 'καλής μορφής'), της ομοιότητας, της αντίθεσης, της συμμετρίας και της επανάληψης, η οποία υιοθετείται εκ των ουκ άνευ για τη δημιουργία της χορογραφικής σύνθεσης. Από την παράθεση αυτή γίνεται φανερό ότι οι πέντε αυτές αρχές αντιστοιχούν στις βασικές οργανωτικές αρχές ή ιδιότητες της μορφής (βασικές δομές επιφάνειας), συγκροτούν στερεότυπα εκφραστικά σχήματα και

κυριαρχούν στην τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού, χωρίς βέβαια αυτό να αναιρεί την παρουσία και άλλων αρχών.

- Αρχή της *ολοκλήρωσης ή τελείωσης ή κλειστότητας της μορφής* (νόμος της «καλής μορφής»):
 - Οι «καλές μορφές» χαρακτηρίζονται από ισορροπία, από τη δυνατότητα απομνημόνευσής τους, από απλότητα και συμμετρία με τη γενική έννοια του όρου.
 - Μία χορευτική μορφή τείνει κατά την επανάληψή της να γίνει ‘καλλίτερη’ αποκτώντας συνοχή, ενότητα και συνοπτικότητα ιδιαίτερα μέσα από περιγράμματα κύκλου ή τετραγώνου.
 - Οι συνδυαστικές σχέσεις των καταληκτικών κινητικών μοτίβων που αφορούν στη χρήση του χώρου, στη νοηματική τους πληρότητα τείνουν να κλείσουν τις χορευτικές μορφές σε σχήμα κύκλου ή τετραγώνου.
 - Από την ανάλυση και τη σύγκριση του χορευτικού υλικού διαπιστώνεται ότι, η αρχή της ολοκλήρωσης ή συμπλήρωσης ή κλειστότητας της μορφής (νόμος της κλειστής μορφής) είναι καθοριστικός παράγοντας στον τρόπο σύνθεσης ή στην τεχνοτροπία δόμησης της χορευτικής φράσης και κατ’ επέκταση της χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού.
- Αρχή της *ομοιότητας και της ομαδοποίησης* (παράταξη ομοειδών όρων ή κινήσεων):
 - Από την ανάλυση και τη σύγκριση των δεδομένων προκύπτει ότι, ένα μεγάλο μέρος από τα παρατακτικά δομικά σχήματα του ελληνικού παραδοσιακού χορού -σε επίπεδο κινητικού μοτίβου και χορευτικής φράσης- αφορά σε κινήσεις όμοιες, παρόμοιες, συγγενικές ή συνώνυμες, που φαίνεται να σημαίνει ότι αυτή η τεχνοτροπία δεν πηγάζει από κάποια ιδιαίτερη νοηματική ανάγκη, αλλά έχει χαρακτήρα αισθητικό και κυρίως ψυχολογικό.
 - Επίσης προκύπτει ότι στην τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού η αρχή της οικειότητας ή συγγένειας, συνδιαλέγεται με τις αρχές της ομοιότητας και της ομαδοποίησης, οι οποίες σε συνδυασμό με την αρχή της ολοκλήρωσης ή κλειστότητας της μορφής τείνουν, τόσο ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής όσο και ο δέκτης (τα άτομα της κοινότητας), με βάση την οπτική αντίληψη, να ολοκληρώνουν τα σχήματα και τις χορευτικές μορφές.
- Αρχή της *αντίθεσης*:
 - Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, οι αντιθέσεις εκφράζονται ως αντιθέσεις διαφορετικών ή αντίθετων εννοιών και μορφών, οι οποίες ταυτόχρονα χαρακτηρίζονται από εσωτερική ενότητα και αλληλοδιείσδυση. Η αντίθεση αφορά: α) στην αντίθεση των κινήσεων και των κινητικών μοτίβων σε παράλληλη ή ταυτόχρονα αντιθετική κίνηση των ‘δεικτών στήριξης’ ή ευρύτερα των μερών του σώματος, σε άμεση συνάρτηση με το δυαδικό αντιθετικό σχήμα θέση-άρση και β) στην αντίθεση της χρήσης του χώρου και του χρόνου.

- Η αντίθεση είναι καθοριστικός παράγοντας στον τρόπο σύνθεσης ενός κυττάρου, ενός κινητικού μοτίβου και μιας χορευτικής φράσης.
- Αρχή της επανάληψης:
- Η επανάληψη, συνιστά βασική αρχή της κατασκευής του ελληνικού παραδοσιακού χορού και καθοριστικό παράγοντα στον τρόπο σύνθεσης ενός κυττάρου (μέρους του κινητικού μοτίβου), ενός κινητικού μοτίβου, μιας χορευτικής φράσης, ενός χορευτικού τμήματος, ενός χορευτικού μέρους ή της ολοκληρωμένης χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού.
 - Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, η επανάληψη εμφανίζεται τόσο στις συμμετρικές όσο και στις μη συμμετρικές χορογραφικές συνθέσεις. Στις περιπτώσεις των μη συμμετρικών χορογραφικών συνθέσεων επαναλαμβάνονται τα ίδια συστατικά στοιχεία, αλλά διατάσσονται ελεύθερα σε επιλεγμένες θέσεις έτσι ώστε η πλοκή και οι συνδυασμοί τους να δίνουν σε αυτές την αίσθηση της ισορροπίας και της συνοχής.
- Αρχή της συμμετρίας:
- Η συμμετρία, ως αντιθετικό σχήμα και με ισορροπία στην αντιθετική χρήση του χώρου, είναι καθοριστικός παράγοντας στον τρόπο σύνθεσης ενός κυττάρου, ενός κινητικού μοτίβου και μιας χορευτικής φράσης. Τα συμμετρικά σχήματα συνδυάζουν τόσο την αντιθετική χρήση κινητικών στοιχείων, κυττάρων, κινητικών μοτίβων ή μέρους της χορευτικής φράσης, ως προς τον τρόπο σύνθεσης δύο αντιθετικών συνδυασμών, όσο και την απόλυτη αντιθετική χρήση του χώρου (δεξιά-αριστερά, μέσα-έξω, κ.λπ.). Οι περιπτώσεις των αντιθετικών συνδυαστικών δυνατοτήτων που αναφέρθηκαν και στην περίπτωση της αντίθεσης, έχουν εφαρμογή και στην αρχή της συμμετρίας, εφόσον παρουσιάζουν αντιθετική χρήση του χώρου. Όμως, υπάρχουν και περιπτώσεις των αντιθετικών σχημάτων που δεν παρουσιάζουν συμμετρική χρήση του χώρου, αλλά εμφανίζουν είτε ασύμμετρη χρήση του χώρου, είτε προωθητική στο σύνολό της (προς μία κατεύθυνση).
- Οι βασικές δομές επιφάνειας (τα εκφραστικά μέσα ή οι αντιληπτικές αρχές οργάνωσης της μορφής) που αφορούν στις παρατακτικές δομές της ολοκλήρωσης ή τελείωσης ή κλειστότητας της μορφής (νόμος της 'καλής μορφής'), της ομοιότητας (παράταξης ομοειδών όρων ή κινήσεων), της επανάληψης, της αντίθεσης και της συμμετρίας αποτελούν εργαλεία που αλληλοσυμπληρώνονται κατά τη συνθετική διαδικασία ενός κινητικού μοτίβου ή ευρύτερα μίας χορευτικής φράσης ή ακόμα και μίας χορογραφικής σύνθεσης. Αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι, τόσο ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής όσο και ο δέκτης (τα άτομα της κοινότητας) διαχειρίζονται τα υλικοτεχνικά συστατικά του χορού και τις οργανωτικές αρχές δόμησής του όχι μόνο για λόγους εντυπωσιασμού, αλλά κυρίως στοχεύοντας -με βάση την οπτική αντίληψη- σε έναν άρτιο χορευτικά 'αρχιτεκτονικό' σχεδιασμό.

γ. Τεχνοτροπία δόμησης

Τα δομικά σχήματα που αναδεικνύονται από την δομικο-τυπολογική ανάλυση και αφορούν τόσο τα απλά βασικά δομικά σχήματα (σε επίπεδο κινητικού μοτίβου), όσο και τα βασικά δομικά σχήματα (των τύπων «στα τρία» και «στα δύο», σε επίπεδο χορευτικής φράσης), οι ετερομορφίες τους, οι διευρύνσεις τους, οι παραλλαγές τους, οι συγγενικές τους μορφές και οι συνδυασμοί μεταξύ τους, σε συνάρτηση με τις βασικές δομές επιφάνειας που αφορούν στις παρατακτικές δομές της ολοκλήρωσης ή τελείωσης ή κλειστότητας της μορφής (νόμος της ‘καλής μορφής’), της ομοιότητας (παράταξης ομοειδών όρων ή κινήσεων), της επανάληψης, της αντίθεσης και της συμμετρίας, αποτελούν εργαλεία που αλληλοσυμπληρώνονται κατά τη συνθετική διαδικασία ενός κινητικού μοτίβου ή ευρύτερα μίας χορευτικής φράσης ή ακόμα και μίας χορογραφικής σύνθεσης. Ο συνδυασμός των παραπάνω (δομικά σχήματα και δομές επιφάνειας), σε συνάρτηση με τη δημιουργικότητα, τη δημιουργική σκέψη και αντίληψη του δημιουργού/χορευτή και του θεατή και την αποδοχή της κοινότητας, αναδεικνύει την τεχνοτροπία δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

δ. Διαδικασία δημιουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού

Δημιουργικότητα-Δημιουργική σκέψη-Μορφολογική ψυχολογία (gestalt)

Ο παραδοσιακός δημιουργός/χορευτής, μέσα από τη γνωστική λειτουργία του νου και την παραγωγική εκμετάλλευση των συνισταμένων της, ενσαρκώνει στη χορογραφική του σύνθεση τη διαδικασία της *δημιουργικότητάς* του. Αξιοποιώντας την πρόσληψη, τη μνήμη, την κριτική (συγκλίνουσα) σκέψη ή τη δημιουργική (αποκλίνουσα) σκέψη και την αξιολόγηση και ωθημένος από την εμπειρία ή την ισχυρή συγκίνηση της στιγμής μπορεί να φτάσει σε μια καινοτόμα χορογραφική σύνθεση. Ακόμα και αυτή η σύνθεση όμως, παρότι καινοτόμα, βασίζεται στις οργανωτικές αρχές και ιδιότητες της μορφής της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt), δηλαδή στην «κλειστότητα της μορφής», την «ομοιότητα», την «επανάληψη», την «αντίθεση» και τη «συμμετρία»/«ασυμμετρία».

Η νέα χορογραφική σύνθεση που προκύπτει από τη δημιουργικότητα και τη δημιουργική σκέψη του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή, σε συνδυασμό με την αντίληψη, τη μνήμη, την εμπειρία του και σε συνάρτηση με το περιβάλλον του και τις επικρατούσες συνθήκες, βασισμένη στις οργανωτικές αρχές της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt), αποτελεί ένα νέο λαϊκό χορογραφικό δημιούργημα, εφόσον τυγχάνει και της αποδοχής της κοινότητας. Αυτή η διαδρομή δε από την πρωτότυπη σύλληψη του δημιουργού/χορευτή μέχρι την αποδοχή και συμμετοχή της κοινότητας στην οποία ανήκει, αποτελεί τη διαδικασία δημιουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Ένα βασικό συμπέρασμα που προκύπτει από την ανάλυση και επεξεργασία των δεδομένων είναι ότι η ανθρώπινη αντίληψη φαίνεται να δουλεύει *παραγωγικά* και όχι *επαγωγικά*, δηλαδή από πάνω προς τα κάτω (από το σύνολο/όλο στα μέρη) κι όχι από κάτω προς τα πάνω. Ο άνθρωπος μοιάζει να είναι πιο ικανός να συλλάβει

ένα φαινόμενο στην ολότητά του, να πάει απευθείας στην κορυφή της σκάλας παρά να το αντιληφθεί σταδιακά, ανεβαίνοντας ένα-ένα τα σκαλοπάτια. Δηλαδή, η φαντασία και η σύλληψη φαίνεται να είναι πιο εγγενείς ιδιότητες του ανθρώπου από ότι είναι η ανάλυση και η μεθοδολογία, οι οποίες φέρονται ως πολιτισμικές και επιστημονικές κατασκευές.

Εάν πάρουμε ως δεδομένη την παραπάνω διαπίστωση σημαίνει ότι, συλλαμβάνουμε (δημιουργός) και αντιλαμβανόμαστε (ακροατήριο) τις χορευτικές μορφές ως οργανωμένα σύνολα (όλο) που μας δημιουργούν την αίσθηση της ισορροπίας και της αρμονίας με βάση τις θεμελιώδεις αρχές της αντιληπτικής οργάνωσης όπως αυτές προτείνονται στη θεωρία gestalt (από πάνω προς τα κάτω). Αλλά από την άλλη πλευρά, εάν θελήσουμε να αναλύσουμε τη δομή και τη μορφή ενός χορού (χορογραφικής σύνθεσης ή χορογραφίας του χορού), δηλαδή να αναδείξουμε τα δομικά και υφολογικά συστατικά του στοιχεία καθώς και τη σχέση των μερών και των συστατικών στοιχείων μεταξύ τους, να βρούμε τους νόμους που διέπουν τη σχέση τους με το σύνολο και να νοηματοδοτήσουμε το μηχανισμό, τη λειτουργία του όλου, αναπόφευκτα θα ξεκινήσουμε από κάτω προς τα πάνω.

Έτσι, η -κατά μία οπτική- αποδιδόμενη σημασία στη 'δομή', θεωρημένης ως πρωταρχικό κανονιστικό συνθετικό σύστημα το οποίο γεννά τη μορφή και επομένως προηγείται αυτής κατά την εξέλιξη της συνθετικής διαδικασίας, μπορεί πολύ καλά να συνυπάρξει με την φαινομενικά αντίθετή της οπτική, που αφορά στον τρόπο που η ανθρώπινη όραση και ο εγκέφαλος, προσλαμβάνει, αντιλαμβάνεται, επεξεργάζεται και κατασκευάζει τις χορευτικές μορφές. Από αυτό συνάγεται το συμπέρασμα ότι η αντιπαλότητα μεταξύ των δύο διαφορετικών σχολών σκέψης, του δομισμού και της μορφολογικής ψυχολογίας, μοιάζει άνευ ουσίας, καθώς οι δύο αυτές θεωρίες, διαφοροποιούνται μόνο από τον ορισμό ενός συνόλου (gestalt) και τον κατακερματισμό του σε επιμέρους τμήματα (δομισμός). Συνεπώς, ουσιαστικά η μία θεωρία αποτελεί προέκταση της άλλης και περισσότερο αλληλοσυμπληρώνονται παρά αλληλοεξουδετερώνονται. Σε μία περισσότερο εξειδικευμένη διαπίστωση μπορούμε να ισχυριστούμε ότι, ο τρόπος σκέψης του παραδοσιακού δημιουργού/χορευτή είναι οργανωμένος μέσω ενός «δομιστικού» συστήματος δομών, που είναι οργανωμένο σύμφωνα με τις θεωρίες της gestalt και συγκεκριμένα με αυτήν της μορφολογικής ψυχολογίας.

Τέλος, είναι απαραίτητο να διευκρινισθεί ότι, η χρήση των δύο θεωρητικών σχολών σκέψης, του δομισμού και της μορφολογικής ψυχολογίας προέκυψε μετά την ανάλυση των δεδομένων. Έτσι, διαμορφώθηκε ένα μεθοδολογικό εργαλείο μέσω του οποίου μπορέσαμε αφενός να αναλύσουμε τη δομή και μορφή των χορών καθώς και την τεχνοτροπία δόμησης τους (δομισμός) και αφετέρου, να ερμηνεύσουμε την τεχνοτροπία δόμησης των χορών καθώς και τη διαδικασία δημιουργίας τους με βάση τις θεμελιώδεις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής (μορφολογική ψυχολογία), αναδεικνύοντας ένα νέο επίπεδο αντίληψης για ζητήματα που αφορούν στον ελληνικό παραδοσιακό χορό με επικέντρωση στην 'αρχιτεκτονική' του κατασκευή και στη διαδικασία δημιουργίας του. Αυτό σημαίνει ότι: α) για την ανάλυση της δομής και μορφής των χορών καθώς και για την ανάλυση της τεχνοτροπίας δόμησης τους χρησιμοποιήσαμε τη δομικο-μορφολογική μέθοδο. Ενώ, για την ερμηνεία της τεχνοτροπίας δόμησης τους και

τη διαδικασία δημιουργίας τους χρησιμοποιήσαμε τις αντιληπτικές οργανωτικές αρχές της μορφής ή ιδιότητες της μορφής της καθώς και την έννοια της δημιουργικότητας υπό τους όρους της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt).

6.1. Μελλοντική προοπτική

Όπως συμβαίνει σε κάθε έρευνα, έτσι και στη συγκεκριμένη, οι δομικές διαρθρώσεις και οι ελληνικές παραδοσιακές χορευτικές συμβάσεις, όπως είναι φυσικό, δεν έλυσαν όλα τα προβλήματα του ελληνικού παραδοσιακού χορού, αλλά άφησαν ανοιχτά ζητήματα, τα οποία καλούνται να αντιμετωπίσουν οι μεταγενέστεροι ερευνητές σε μελλοντική προοπτική:

1. Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός δια μέσου των δομικών και εκφραστικών του στοιχείων (υλικοτεχνικών/κινησιολογικών, μορφοσυντακτικών και σημασιολογικών) καθώς και των αρχών σύνθεσης γίνεται μέσο συμβολικής αναπαράστασης της πραγματικότητας. Οι παραδοσιακές χορευτικές μορφές δεν είναι σταθερές οντότητες, αλλά κοινωνικά και πολιτισμικά κατασκευασμένες δομές που αλλάζουν με την πάροδο του χρόνου. Ανάλογα, τα δομικά και εκφραστικά του στοιχεία (υλικοτεχνικά/κινησιολογικά, μορφοσυντακτικά και σημασιολογικά) είναι πολιτισμικά πλαισιωμένα και σε εξάρτηση με την ιστορική εποχή. Αν εστιάσουμε στις διαχρονικές αλλαγές στα χαρακτηριστικά και στη δομή τους, ενδεχομένως να διαπιστώσουμε ή να μη διαπιστώσουμε αλλαγές στη διαπραγμάτευση μερικών ή όλων των δομικών και εκφραστικών συστατικών στοιχείων της χορευτικής μορφής. Συνεπώς, είναι σημαντικό να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τους λόγους κάθε αλλαγής μέσα από μία διαχρονική μελέτη.

2. Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός διατελεί συνεχώς εν ενεργεία, επανατροφοδοτούμενος χάρη στις διαφοροποιήσεις και τους επανατοπισμούς στο εσωτερικό του χορευτικού 'λόγου', που παράγουν νέες λειτουργίες, τύπους και κατηγορίες. Συνεπώς, ο άξονας αναφοράς του μπορεί να είναι η *διακειμενικότητα* στην ιστορικότητά της, δηλαδή ο συνεχής και πολύπλευρος διάλογος μεταξύ των κατά περιοχές χορευτικών 'κειμένων', που τίθεται όχι μόνο στο επίπεδο της παραγωγής αλλά και της πρόσληψής τους από τον θεατή.

3. Τα χορευτικά 'κείμενα' αποτελούνται από *σημεία, δομές σημείων και αξίες* που δεν περιορίζονται μόνο στην υλική τους πλευρά (σημαίνουν), αλλά αποκτούν σημασιολογική προοπτική (σημαινόμενα/αισθητικά αντικείμενα) κατά την πρόσληψή τους. Μία μελλοντική έρευνα θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει το παρόν χορευτικό υλικό ή μέρος του προκειμένου να επικεντρωθεί στη συγκρότηση και 'κατασκευή' του ελληνικού παραδοσιακού χορού ως αισθητικού αντικείμενου, η οποία επιτελείται με βάση τα κοινά χαρακτηριστικά που διέπουν συνειδησιακά μια ευρύτερη κοινωνική ομάδα σε ορισμένο ιστορικό και πολιτισμικό ορίζοντα, εφόσον η κοινωνική αυτή ομάδα λειτουργεί εν ιστορία και ανταποκρίνεται στο ερέθισμα του χορευτικού (υλικού) έργου.

4. Ο δομισμός αποτέλεσε αφετηρία στοχασμού και έντονου προβληματισμού για την εξέταση της φύσης του παραδοσιακού χορού, τη μεθοδολογία προσέγγισής του και το ρόλο του ως πεδίο προσδιορισμού των πολιτισμικών όρων/κωδίκων στη χορευτική «κουλτούρα» κάθε κοινότητας ή στη συγκρότηση μιας τοπικής ενιαίας,

συλλογικής χορευτικής ταυτότητας. Σε μία μελλοντική προοπτική θα μπορούσε να επιχειρηθεί, με βάση το ήδη αναλυμένο υλικό, μια ιστορικο-εξελικτική προσέγγιση η οποία θα καταδεικνύει τη δυναμική που αναπτύσσεται μέσα σε ένα χορευτικό 'κείμενο', ανάμεσα στα κείμενα, αλλά και ανάμεσα στα κείμενα και τους θεατές. Υπό αυτή την οπτική, στο επίκεντρο θα ετίθετο πλέον ο τρόπος αλληλενέργειας των χορευτικών 'κειμένων' με τους αποδέκτες τους, δηλαδή ο τρόπος ανταπόκρισης του θεατή στην πρόσληψη του χορευτικού 'κειμένου' (της μορφής του χορού, του χορευτικού έργου ή χορογραφικής σύνθεσης). Συνεπώς, μιλάμε για την «αισθητική της πρόσληψης» ή «θεωρία της πρόσληψης», η οποία θα εξετάζει το ρόλο του θεατή στη διαδικασία νοηματοδότησης των χορευτικών 'κειμένων', που υλοποιείται μόνο με την πράξη της *θέασης*, και βασίζεται στις λέξεις κλειδιά, 'πρόσληψη' και 'ανταπόκριση'². Με άλλα λόγια, στο επίκεντρο θα μπορούσε να τεθεί ο τρόπος αλληλενέργειας των χορευτικών «κειμένων» (χορευτικών μορφών) με τους αποδέκτες τους, δηλαδή ο τρόπος ανταπόκρισης των θεατών στην πρόσληψή τους. Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιώντας το συλλεγμένο υλικό και βασιζόμενοι στις αναγνωστικές θεωρίες (αισθητική της πρόσληψης και θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης), θα μπορούσε να διερευνηθεί ο ρόλος του θεατή στη διαδικασία νοηματοδότησης των χορευτικών «κειμένων» (μορφών), που υλοποιείται μόνο με την πράξη της *θέασης*.

5. Τα τελευταία χρόνια γίνονται προσπάθειες για την εφαρμογή της δημιουργικότητας στην εκπαίδευση και τη διδασκαλία με τη θέσπιση νέων οργανωτικών σχημάτων, όπως η διαθεματικότητα και το σύγχρονο μεθοδολογικό πλαίσιο. Όμως το νέο διδακτικό υλικό αλλά και η σύγχρονη μεθοδολογία δεν αρκούν, χρειάζεται και οι εκπαιδευτικοί να τύχουν της κατάλληλης επιμόρφωσης, να υιοθετήσουν τις καινοτομίες και να εισάγουν τη δημιουργική σκέψη, δίνοντας έμφαση στη διαδικασία παρά στην έτοιμη λύση. Προς την κατεύθυνση αυτή θα είχε ενδιαφέρον να γίνει μία πειραματική έρευνα που θα στοιχειοθετηθεί με βάση μία πειραματική ομάδα και μία ομάδα ελέγχου και θα έχει βασικό στόχο τη διερεύνηση της συμβολής της δομικο-μορφολογικής μεθόδου στην κατάκτηση των μαθησιακών στόχων και στη βελτίωση των επιδόσεων των μαθητών στην εκμάθηση του ελληνικού παραδοσιακού χορού και στην ανάπτυξη της δημιουργικότητάς τους. Για παράδειγμα, η πειραματική έρευνα θα μπορούσε να αποσκοπεί στη διερεύνηση της αποτελεσματικότητας της εφαρμογής της δομικο-μορφολογικής μεθόδου: α) στη βελτίωση των επιδόσεων των μαθητών, β) στη διατηρησιμότητα των γνώσεών τους, γ) στη διαμόρφωση θετικών στάσεων και αντιλήψεων των μαθητών αναφορικά με την αξιοποίησή τους στο πλαίσιο της διδασκαλίας τους, και δ) στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας των μαθητών δίνοντάς τους την ευκαιρία να αναζητήσουν όλες τις πιθανές και απίθανες λύσεις συγκρότησης των παραδοσιακών χορών (χορογραφικών συνθέσεων).

Σε μία τέτοιου τύπου πειραματική έρευνα με δύο διδακτικές παρεμβάσεις, οι πιθανές υποθέσεις θα μπορούσαν να οριοθετηθούν σε σχέση με το εάν: α) οι μαθητές που χρησιμοποιούν τη δομικο-μορφολογική μέθοδο έχουν γρηγορότερες και καλύτερες επιδόσεις σε σχέση με τους μαθητές που διδάσκονται με το συμβατικό τρόπο, β) η διατηρησιμότητα των γνώσεων των μαθητών που χρησιμοποιούν τη δομικο-μορφολογική μέθοδο είναι μεγαλύτερη σε σχέση με τους

μαθητές που διδάσκονται με το συμβατικό τρόπο, γ) οι μαθητές διαμορφώνουν θετικές στάσεις και αντιλήψεις αναφορικά με την αξιοποίηση της δομικο-μορφολογικής μεθόδου στο πλαίσιο της διδασκαλίας τους, δ) η διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού μέσω της δομικο-μορφολογικής μεθόδου καλλιεργεί και αναπτύσσει τη δημιουργική σκέψη και τη δημιουργικότητα των μαθητών, και τέλος, ε) εάν η διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού μέσω της δομικο-μορφολογικής μεθόδου συντελεί στην ανάπτυξη των γνωστικών δεξιοτήτων των μαθητών που αποτελεί και το βασικό στόχο κάθε σύγχρονης διδακτικής προσέγγισης.

6. Η τεχνολογία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με κάθε πτυχή της ανθρώπινης δραστηριότητας. Οι καινοτομίες της διαχέονται σε όλο το φάσμα της ανθρώπινης δραστηριότητας και φυσικά στην εκπαίδευση. Συνεπώς, η εκπαίδευση επιβάλλεται να εναρμονίζεται με τις εξελίξεις, τεχνολογικές και μη, και να προσαρμόζει ανάλογα το περιεχόμενό της. Υπό αυτό το πρίσμα, επιβάλλεται η μελέτη των νέων δεδομένων και η ανάλογη εκπαιδευτική αξιοποίησή τους. Μία τέτοια προοπτική θα μπορούσε να επιβάλλει τη χρήση του ηλεκτρονικού υπολογιστή ή των πολυμέσων στο χώρο της εκπαίδευσης του ελληνικού παραδοσιακού χορού με τη χρήση ψηφιακού υλικού και το σχεδιασμό ειδικού προγράμματος με βάση τα σύμβολα της δομικο-μορφολογικής μεθόδου υπό το πρίσμα της θεωρίας της πολυμεσικής μάθησης, ακολουθώντας π.χ. τα παρακάτω στάδια: α) της παρουσίασης και αξιολόγησης υπό το πρίσμα της θεωρίας της πολυμεσικής μάθησης των μηχανισμών επεξεργασίας των πληροφοριών οι οποίοι ενεργοποιούνται κατά τη μάθηση και την εκτέλεση κινητικών δεξιοτήτων, β) της ανάδειξης -βάσει της συγκεκριμένης θεωρίας- της λειτουργικότητας της χρήσης των συμβόλων της δομικο-μορφολογικής μεθόδου στη διαδικασία της εκμάθησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού, και γ) της κατασκευής ενός λογισμικού και της εφαρμογής του στη διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού προχωρώντας στην αναβάθμιση της κινητικής 'εγγραμματοσύνης' των χορευτών και βάσει αυτής στην καλλίτερη αφομοίωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού και στη βελτίωση της χορευτικής τους επίδοσης³.

Τα προαναφερόμενα, μπορούν να αποτελέσουν ένα σύγχρονο μαθησιακό βοήθημα για την πραγματοποίηση απαιτητικών κινητικών δραστηριοτήτων, όπως ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, εάν μάλιστα πλαισιωθούν από σύγχρονες θεωρίες μάθησης. Συνεπώς, μιλάμε για μία μελλοντική προσπάθεια συγκερασμού των επικρατέστερων θεωριών μάθησης, με στόχο την εξεύρεση ενός κοινού τύπου, στον οποίο θα μπορούσε να ενταχθεί το προαναφερόμενο λογισμικό και οι τρόποι χρήσης του διαδικτύου τόσο μέσα στο σχολείο όσο και έξω από αυτό. Από την άλλη πλευρά, ο δάσκαλος ελληνικού παραδοσιακού χορού θα έχει τη δυνατότητα να εμπλουτίσει το μαθησιακό υλικό, να χρησιμοποιήσει καινούριες τεχνολογίες (πολυμέσα κ.λπ.) που κάνουν το μάθημα του ελληνικού παραδοσιακού χορού πιο ενδιαφέρον και προσφέρουν περισσότερες δυνατότητες. Σε έρευνες που έχουν γίνει, κυρίως σε σχολεία στην Αμερική, έχει αποδειχθεί ότι οι μαθητές κατανοούν και αφομοιώνουν πολύ πιο εύκολα το μαθησιακό υλικό όταν αυτό τους δίνεται με παραστατικό τρόπο, κάτι το οποίο με τη χρήση των υπολογιστών και των προσφερόμενων τεχνολογιών είναι πλέον εφικτό για όλα τα μαθήματα.

Τέλος, ας μην ξεχνάμε ότι, νέοι τρόποι σκέψης και δημιουργικής προσέγγισης διαμορφώνουν ένα ξεχωριστό τοπίο στην εξέταση του οποιουδήποτε προβλήματος και ανοίγουν τους ορίζοντες για νέες, πρωτότυπες και δημιουργικές ιδέες και λύσεις.

Σημειώσεις

¹. Ο Πιαζέ, κατά την δομιστική κατασκευή των σταδίων της γνωστικής ανάπτυξης του ανθρώπου, επισημαίνει ότι ο *δομισμός* είναι μέθοδος και όχι δόγμα. Στην προκειμένη περίπτωση με τη λέξη «μέθοδος» εννοούμε τη *συστηματική οργάνωση ενός συνόλου λογικών διαδικασιών που μεταχειρίζεται η επιστημονική έρευνα για να φτάσει στην ακριβή, αποδεδειγμένη και επαληθευμένη γνώση του εξεταζόμενου αντικείμενου*. Ως γόνιμη μεθοδολογική ανάλυση εμφανίστηκε αρχικά στην ψυχολογία και μετά στη γλωσσολογία. Για παράδειγμα, στη γλωσσολογία οι ήχοι (τα φωνήματα) δεν έχουν νόημα, αλλά ο συνδυασμός τους, η διαρρυθμισή τους, η αλληλεξάρτησή τους -δηλαδή η *δομή* της γλώσσας- τους δίνει ένα νόημα [π.χ. τα φωνήματα (ήχος) β-ι-β-λ-ι-ο, όταν προφερθούν το καθένα ξεχωριστά, δεν έχουν νόημα, αλλά η γλώσσα τα διαρρυθμίζει και τα διαρθρώνει σε ενιαίο σύνολο, τη λέξη «βιβλίο», που έχει νόημα]. Αντίστοιχα, στο χορό π.χ. τα κινητικά στοιχεία, δ-α-δ-α-α-δ όταν εκτελεστούν το καθένα ξεχωριστά ανεξάρτητα το ένα από το άλλο δεν έχουν νόημα, αλλά ο συνδυασμός τους και η αλληλεξάρτησή τους, δηλαδή η *δομή* του χορού (είτε στο πλαίσιο του κινητικού μοτίβου, είτε στο πλαίσιο της χορευτικής φράσης, είτε στο ευρύτερο δομικό επίπεδο της χορογραφικής σύνθεσης) τα διαρρυθμίζει και τα διαρθρώνει σε ενιαίο σύνολο, δηλαδή [(δ+α)+(δ+(δ)α.)+(α+(α)δ.)] ή [(δ+(α-δ))+(α+(δ-α))], τους δίνει συγκεκριμένη μορφή και κατ' επέκταση τους δίνει νόημα.

². «Πρόσληψη» ορίζεται *«εκείνη η δυσπρόστατη πράξη που περικλείει τόσο την επίδραση που καθορίζεται από το έργο όσο και τον τρόπο με τον οποίο ο παραλήπτης το δεξιώνεται»* ανάλογα με τις ιστορικές, πολιτισμικές και κοινωνικές καταβολές του (Iser, 1987, 1989). «Ανταπόκριση» είναι η θεωρητική προσέγγιση, κατά την οποία η μετατόπιση του σημείου αναφοράς της ανάγνωσης γίνεται όχι προς τον θεατή αλλά προς την ίδια την πράξη της θέασης [όχι τι λέει το χορευτικό «κείμενο» (χορευτική μορφή), αλλά πώς το διαβάζουμε], όπως αυτή ορίζεται από την αλληλεπίδραση του θεατή με το χορευτικό «κείμενο» (πρβλ. Jauss, 1975; Iser, 1987).

³. Ανάλογη έρευνα μίας νεοσύστατης μεθόδου διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού είναι αυτή μέσω της *Σημειογραφικής Μεθόδου Laban*, που εκπονήθηκε από την Δανιά (2013) με πολύ παραγωγικά αποτελέσματα στην εκμάθηση του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

VII. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

7.1. Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Abdelhalim, A. I. (1997). Culture, environment, and sustainability: Theoretical notes and reflection on a community park project in Cairo. Στο William O'Reilly (Ed.). *Sustainable landscape design in arid climates*. Proceedings of the symposium (pp. 48-61). The Aga Khan Trust for Culture. Dunbarton Oaks, Washington D.C. Ανακτήθηκε από <https://archnet.org/publications/2600>
- Adshead, J. (Ed.), Briginshaw, V. A., Hodgens, P., & Huxley, M. (1982). A chart of Sskills and concepts for dance. *Journal of Aesthetic Education*, 16(3), 49-61.
- Adshead, J. (Ed.), Briginshaw, V. A., Hodgens, P., & Huxley, M. (1988). *Dance Analysis. Theory and Practice*, London: Dance Books.
- Adshead, J., & Layson, J. (Eds.), (1984). *Dance History*. London: Dance Books.
- Albert, R. S. (Ed.). (1983). *Genius and eminence: The social psychology of creativity and exceptional achievement*. New York: Pergamon Press.
- Albert, R. S., & Runco, M. A. (1999). A history of research on creativity. Στο Sternberg, R. J. (Ed.). *Handbook of Creativity* (pp. 16-34). Cambridge: Cambridge University Press.
- Allen, M. S. (1962). *Morphological creativity*. Englewood Cliffs. NJ: Prentice - Hall.
- Allport, G. W. (1954). *The nature of prejudice: 25th Anniversary Edition*. Michigan University. Addison-Wesley Pub. Co. (ISBN 0201001756, 9780201001754).
- Alter, J. (2000). The transcultural adaptation of teaching methods from country of origin to an American university setting. *Research in Dance Education*, 1(1), 27-37.
- Amade-Escot, C. (2006). Student learning within the didactique tradition. Στο D. Kirk, D. Macdonald & M. O'Sullivan (Eds.). *Handbook of Physical Education* (pp. 347-366). London: Sage.
- Amado, D., García-Calvo, T., Marreiros, J., López Chamorro, J. & Del Villar, F. (2015). Analysis of students' emotions in agreement with the dance teaching technique used. *European Journal of Human Movement*, 34, 123-138. Ανακτήθηκε από <http://www.eurjhm.com/index.php/eurjhm/article/view/352> και <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5127231.pdf>
- Amendt-Lyon, N. (2001). Art and creativity in gestalt therapy. *Gestalt Review*, 5(4), 225-248. Ανακτήθηκε από <http://www.gisc.org/gestaltreview/documents/ArtandCreativityinGestaltTherapy-Amendt-Lyon.pdf>
- Anderson, S. (1992). *A-morphous morphology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arnheim, R. ([1954]1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, R. ([1969]2007). *Visual thinking*. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, R. ([1982]1988). *The power of the center: A study of composition in the visual arts*. Berkeley: University of California Press.

- Arnheim, R. (1977). *The dynamics of architectural form*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press (ISBN 978-0-520-03551-5).
- Arnheim, R. (1990). *Thoughts on art education*. Los Angeles: Getty Center for Education (ISBN 978-0-89236-163-2).
- Arnold, P. J. (1986). Creativity, self-expression and dance. *Journal of Aesthetic Education*, 20(2), 49-58.
- Aronoff, M. (1976). *Word formation in generative grammar*. Cambridge/ Mass: MIT Press.
- Aronoff, M., & Fudeman, K. (2005). *What is Morphology?* Oxford: Blackwel.
- Asbury, C. H., & Rich, B. (Eds.). (2008). *Learning, arts, and the brain. The Dana consortium report on arts and cognition*. The Dana Foundation. New York & Washington, D.C.: Dana Press.
- Ashley, L. (2013). Let's get creative about creativity in dance literacy: Why, Why Not, and How? *Journal of Movement Arts Literacy*, 1(1), 1-11. Ανακτήση στις 22/3/2017. Ανακτήθηκε από <http://digitalcommons.lmu.edu/jmal/vol1/iss1/1>
- Ausubel, D. (1963). *The psychology of meaningful verbal learning*. New York: Grune & Stratton.
- Barron, F. (1955). The disposition toward originality. *Journal of Abnormal Social Psychology*, 51(3), 478-485.
- Barron, F. (1969). *Creative person and creative process*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Barron, F., & Harrington, D. M. (1981). Creativity, intelligence and personality. Στο L. W. Porter & M. R. Rosenzweig (Eds.). *Annual Review of Psychology*, 32, 439-476. Palo Alto, C.A.: Annual Reviews. Ανακτήθηκε από <https://pdfs.semanticscholar.org/faa7/a22aac37c00726237696dc423b4f412a53ed.pdf>
- Barrow, R., & Woods, R. (1982). *An introduction to philosophy of education*. London: Methuen & Co (2nd Edition). Ανακτήθηκε από <http://tarbiyati.iki.ac.ir/files/tarbiyati.iki.ac.ir/An%20Introduction%20to%20Philosophy%20of%20Education%20-%20Barrow%20%26%20Woods.pdf>
- Bartenieff, I. (1967). Research in Dance Anthropology. A Study of Dance Styles in Primitive Culture. *CORD, Dance Research Annual*, 1, 91-104.
- Bartenieff, I. (1972). Effort/Shape in Teaching Ethnic Dance. *CORD, Dance Research Annual*, 6, 175-193.
- Bartenieff, I., Hackney, P., True Jones, B., Van Jile J., & Wolz, C. (1984). The Potential of Movement Analysis as a Research Tool: A Preliminary Analysis. *Dance Research Journal*, 16(1), 3-26.
- Bauer, M. (2016). Béla Balázs: A gestalt theory of film. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 36(2), 133-155. Ανακτήθηκε από <http://dx.doi.org/10.1080/01439685.2016.1167462>
- Baylis, G. C., & Driver, J. (1995a). One-sided edge assignment in vision: I. Figure-ground segmentation and attention to objects. *Current Directions in Psychological Science*, 4, 140-146.

- Baylis, G. C., & Driver, J. (1995b). Obligatory edge assignment in vision: The role of figure and part segmentation in symmetry detection. *Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance*, 21, 1323-1342.
- Beetlestone, F. (1998) *Creative children, imaginative teaching*. Buckingham & Philadelphia: Open University Press.
- Beghetto, R. A., & Kauffman, J. C. (2007). Toward a broader conception of creativity: a case for “mini-c” creativity. *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, 1(2), 73-79.
- Behrens, R. R. (1987). The life and unusual ideas of Adelbert Ames, Jr. *Leonardo: Journal of the International Society of Arts, Sciences and Technology*, 20(3), 273-279. The M.I.T. Press. Ανακτήθηκε από <https://pdfs.semanticscholar.org/cd64/9f5a1694c715c181210383446aeb54216025.pdf>
- Behrens, R. R. (1998). Art, design and gestalt theory. *Leonardo: Journal of the International Society of Arts, Sciences and Technology*, 31(4), 299-303. The MIT Press.
- Belbase, S. (2010). *A reflective journey through theory and research in mathematical learning and development*. College of Education, University of Wyoming Laramie, Wyoming. Ανακτήθηκε από <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED514497.pdf>
- Berleant, A. (1986). Experience and theory in aesthetics. Στο Michael H. Mitias (Ed.). *Possibility of the Aesthetic Experience* (pp. 91-106). U.S.A, Canada, Kluwer: Springer Netherlands.
- Bernal, B., Guillen, M., & Marquez, J. (2014). The spinning dancer illusion and spontaneous brain fluctuations: an fMRI study. *Neurocase*, 20(6), 627-639.
- Bernard, H. R. (1994). *Research methods in anthropology: Qualitative and quantitative approaches*. Thousand, California: Sage.
- Berrol, C. F. (1992). The neurophysiologic basis of the mind-body connection in dance/movement therapy. *American Journal of Dance Therapy*, 14(1), 19-29.
- Bertaux, D. (Ed.). (1981). *Biography and society: The life history approach in the social sciences*. Beverly Hills, California: Sage.
- Best, D. (1982). Can creativity be taught? *British Journal of Educational Studies*, 30(3), 280-294.
- Biehl-Missal, B. (2013). The atmosphere of the image: An aesthetic concept for visual analysis. *Consumption Markets & Culture*, 16(4), 356–367.
- Biehl-Missal, B., & Fitzek, H. (2014). Hidden heritage: A gestalt theoretical approach to the aesthetics of management and organization. *Gestalt Theory*, 36(3), 251-266. Ανακτήθηκε από http://repository.essex.ac.uk/10648/2/04_Biehl_Fitzek_HiddenHeritage.pdf
- Biehl, B. (2017). *Dance and organization. Integrating dance theory and methods in the study of management*. New York: Routledge.
- Birdwhistell, R. L. (1952). *Introduction to kinesics: An annotation system for analysis of body motion and gesture*. Washington, DC: Department of State, Foreign Service Institute.
- Birdwhistell, R. L. (1970). *Kinesics and context: Essays in body motion communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Bloom, B. S. (1956). *Taxonomy of Educational Objectives. Handbook: The Cognitive Domain*. New York: David McKay.
- Bloomberg, M. (Ed.) (1973). *Creativity. Theory and research*. New Haven, CT: College and University Press.
- Bloomer, K. C., & Moore, Ch. W. (1977). *Body, memory and architecture*. New Haven & London: Yale University Press.
- Boden, M. A. (2004). *The creative mind: Myths and mechanisms*. London, New York: Routledge (2nd edition).
- Booij, G. (2013). *The grammar of words: an introduction to linguistic morphology* (3rd edition). NY: Oxford University Press.
- Boring, Ed. G. (1957). Gestalt psychology. Στο Boring, Ed. G. (author). *A history of experimental psychology* (pp. 587-619). New York: Appleton-Century-Crofts Inc.
- Boucher, M. (2004). Kinetic synaesthesia: experiencing dance in multimedia scenographies. *Contemporary Aesthetics*, 2. Ανακτήθηκε από <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0002.013>
- Bradley, S. (2014). Design principles: Visual perception and the principles of Gestalt. *Smashing Magazine*, 3. Ανακτήθηκε 18 Μαρτίου, 2017, από <https://www.smashingmagazine.com/2014/03/design-principles-visual-perception-and-the-principles-of-gestalt/>
- Brehm, M. A., & McNett, L. (2015). *Creative dance & learning: making the kinesthetic link*. Princeton Book Company (ISBN-13: 978-0871273895).
- Brightman, P. (1984). *Making dances with algorithms: towards a theory of choreography, based on the use of computer programs and Laban concepts*. M.A. thesis, New York, Columbia University.
- Brightman, P. (1990). Computers, choreography and creativity. *Journal Knowledge-Based Systems*, 3(1), 42-47.
- Brougner, K., Mattis, O., Strick, J., Wiseman, A., & Zilczer, J. (2005). *Visual music: Synaesthesia in art and music since 1900*. London, England: Thames & Hudson.
- Brousseau, G. (1986). Fondements et méthodes de la didactique des mathématiques. *Recherches en didactique des mathématiques*, 7(2), 33-115.
- Brown, R. T. (1989). Creativity: what are we to measure? Στο A. J. Glover, R. R. Ronning, & C. R. Reynolds (Eds.). *Handbook of creativity* (pp. 3-32). New York: Plenum Press.
- Bruner, J. S. (1991). The narrative construction of reality. *Critical Inquiry: The University of Chicago Press Journals*, 18(1), 1-21.
- Buck, R. (2006). Teaching dance in the curriculum. Στο D. Kirk, D. MacDonald & M. O' Sullivan (Eds.). *The Handbook of Physical Education* (pp. 703-719). London: Sage.
- Buckland, T. J. (1999). Introduction: Reflecting on dance ethnography. Στο T. Buckland (Ed.). *Dance in the field. Theory, methods and issues in dance ethnography* (pp. 1-10). Great Britain: Macmillan Press Ltd.
- Buckland, T. J. (2007). Crompton's Campaign: The Professionalisation of Dance Pedagogy in Late Victorian England. *Dance Research*, 25, 1-34.

- Buckland, T. J. (Ed.). (1999). *Dance in the field. Theory, methods and issues in dance ethnography*. Great Britain: Macmillan Press.
- Camurri, A., & Leman, M. (1997). Gestalt-based composition and performance in multimodal environments. Στο M. Leman (Ed), *Music, Gestalt and computing. Studies in cognitive and systematic musicology* (pp. 495-508). New York: Springer.
- Camurri, A., & Troca, R. (2000). *Movement and gesture in intelligent interactive music systems*. Ανάκτηση στις 3/4/2017. Διαθέσιμο στο: [ftp://ftp.infomus.org/pub/Staff/AntonioCamurri/2000-CamTroMovemGesture].
- Camurri, A., Coletto, P., Peri, M., Ricchetti, M., Ricci, A., Trocca, R., & Volpe, G. (2000). A real-time platform for interactive dance and music systems. International Computer Music Association. Ανακτήθηκε από <http://hdl.handle.net/2027/spo.bbp2372.2000.138>
- Camurri, A., Ricchetti, M., & Trocca, R. (1999). EyesWeb: toward gesture and affect recognition in dance/music interactive systems. Στο *Proceedings IEEE International Conference on Multimedia Computing and Systems*. Ανακτήθηκε από <http://ieeexplore.ieee.org/document/779275/> και <ftp://ftp.infomus.org/pub/Publications/1999/EyesWebIEEE99.pdf>
- Canter, D. (1974). *Psychology for architects*. London: Applied Science Publ.
- Capel, S. (1986). Education gymnastics meeting physical education goals. *Journal of Education, Recreation & Dance*, 57(2), 34-38.
- Carroll, E. A., Lottridge, D., Latulipe, C., Singh, V., & Word, M. (2012). Bodies in critique: a technological intervention in the dance production process. Στο *Proceedings of the ACM 2012 Conference on Computer Supported Cooperative Work* (pp. 705-714). CSCW '12, ACM: New York.
- Carroll, J. B. (1993). *Human cognitive abilities. A survey of factor-analytic studies*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Catterall, J. S., Dumais, S. A., & Hampden-Thompson, G. (2012). *The Arts and Achievement in At-risk Youth: Findings from Four Longitudinal Studies*. Washington DC: National Endowment for the Arts.
- Chaffin, R., & Imreh, G. (2002). Practicing perfection: Piano performance as expert memory. *Psychological Science*, 13, 342-349.
- Chapman, O. M. (1972). Creative dance: Some implications of the concept. Στο *The Laban Art of Movement Guild Magazine*, 49, 15-19.
- Charmaz, K. (1995). Grounded theory. Στο J. A. Smith, R. Harr & van Langenhove, L. (Eds.). *Rethinking Methods in Psychology* (pp. 27-49). London: Sage. Απόδοση στα ελληνικά, Ελευθερία Τσέλιου. Ανακτήθηκε 18 Φεβρουαρίου, 2017, από <https://ioannaprangiou1.files.wordpress.com/2013/11/grounded-theorycharmaz.pdf>
- Charmaz, K. (2000). *Constructing grounded theory: A practical guide through qualitative analysis*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Chomsky, N. (1986). *Knowledge of language: Its nature, origin, and use*. New York: Greenwood Publishing Group.
- Chomsky, N. (2002). *Syntactic structures*. Introduction by D. W. Lightfoot. Berlin & New York: Walter de Gruyter.

- Christopher, T. L. (2000). *Applications of LMA principles in ethnic dance training*. Master thesis. Department of Dance, University of Brigham Young, Provo, Utah.
- Clammer, J. R. (Ed.). (1983). *The annee sociologique and the development of modern anthropology*. London: Macmillan.
- Cleland, F. E. (1994). Young children's divergent movement ability: Study II. *Journal of Teaching in Physical Education*, 13, 228-41.
- Cleland, F. E., & Gallahue, D. L. (1993). Young children's divergent movement ability. *Perceptual & Motor Skills*, 77(2), 535-544.
- Cohen, A. P. (1984). Informants. Στο R. Ellen (Ed.). *Ethnographic research: A guide to general contact* (pp. 223-229). New York: Academic Press.
- Cohen, L., & Manion, L. (1980). *Research methods in education*. London: Croom Helm Ltd.
- Cohen, T. (1974). *Dance as a theatre art*. London: Harper & Row.
- Collins German Unabridged Dictionary (2004). Harper Collins Publishers (5th edition).
- Collins, D. (2001). *Investigating computer-based compositional processes: a case-study approach*. Unpublished doctoral dissertation, University of Sheffield.
- Collins, D. (2005). A synthesis process model of creative thinking in music composition. *Psychology of Music*, 33(2), 193-216.
- Comrie, B. (1981). *Language universals and linguistic typology. Syntax and morphology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Corney, D., Haynes, J. D., Rees, G., & Lotto, R. B. (2009). *The brightness of colour*. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0005091> και <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0005091>
- Corsini, R. J. (2002). *The dictionary of psychology*. New York: Brunner-Routledge.
- Craft, A. (2000). *Creativity across the primary curriculum: Framing and developing practice*. London: Routledge.
- Craft, A. (2001a). 'Little c' creativity. Στο A. Craft, B. Jeffrey & M. Leibling (Eds.), *Creativity in Education* (pp. 45-61). London: Continuum International.
- Craft, A. (2001b). *An analysis of research and literature on creativity in education*. (Report prepared for the Qualifications and Curriculum Authority). QCA. London.
- Craft, A. (2002). *Creativity and early years education*. London: Continuum.
- Craft, A. (2005). *Creativity in schools: tensions and dilemmas*. UK: Routledge.
- Craft, A., Dugal, J., Dyer, G., Jeffrey, B., & Lyons, T. (1997). *Can you teach creativity?* Nottingham: Education Now.
- Cristofaro, S. (1998). Grammaticalization and clause linkage strategies: A typological approach with particular reference to Ancient Greek. Στο A. Giacalone-Ramat & P. J. Hopper (Eds.). *The limits of grammaticalization* (pp. 59-88). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's Publishing Co.
- Cristofaro, S., & Giacalone Ramat, A. (2007). Relativization strategies in the languages of Europe. Στο P. Ramat & E. Roma (Eds.). *Europe and Mediterranean as linguistic areas: convergences from a historical and typological perspective* (pp. 63-93). Amsterdam: Benjamins Publishing Company.

- Croft, W. (2003). *Typology and universals*. Cambridge: Cambridge University Press (2nd edition).
- Cropley, A. J. (1992). *More ways than one: Fostering creativity*. Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation.
- Cropley, A. J. (1999). Definitions of creativity. Στο M. A. Runco & S. R. Pritzker (Eds.) *Encyclopedia of Creativity* (pp. 511-522). San Diego: Academic Press.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. New York: Harper Collins Publisher Inc.
- Csikszentmihalyi, M. (1999). Implications of a systems perspective for the study of creativity. Στο R. J. Sternberg (Ed.). *Creativity Research Handbook* (pp. 313-335). New York, NY, US: Cambridge University Press.
- Culler, J. D. (1997). *Literary theory. A very short introduction*. Oxford, New York: Oxford, University Press. Ανακτήθηκε από http://elibrary.bsu.az/books_400/N_19.pdf
- Dabrowska, G., & Petermann, K. (1983). *Analysis and classification of folkdances*. Warsaw: Polish Academy of Science, Art Institute of Marsaw.
- Dania, A. (2018). LANTD: The implementation of a nonlinear pedagogical approach to Primary School traditional dance teaching. Στο L. Y. Overby & B. Lepczyk (Eds.), with the cooperation of The National Dance Association. *Dance: Current Selected Research*, 9, 1-21. Ανακτήθηκε 19 Μαΐου, 2018, από <https://journals.udel.edu/dance/article/view/23>
- Dania, A., & Tyrovola, V. (2017). Applying Mosston's Spectrum of teaching styles in dance education. *Proceedings of the 50th World Congress on Dance Research Athens*. Ανακτήθηκε από http://2017congressathens.cid-world.org/cloud/project/9981_Ms.%20Aspasia%20Dania/Applying%20Mosston%E2%80%99s%20Spectrum%20of%20teaching%20styles%20in%20dance%20education_CID_2017_proceedings.pdf
- Dania, A., Tyrovola, V., & Koutsouba, M. (2011). Proposal for a method for teaching dance skills. Στο *Exploring Dimensions: The Practical and Theoretical Applications of Kinetography Laban*. Labanotation Motif and Laban-Based Studies and Research. *Proceedings of the 27th Biennial Conference of International Council of Kinetography Laban/Labanotation (ICKL)* (pp. 193-199). Budapest. Ανακτήθηκε 29 Μαρτίου, 2017, από https://www.researchgate.net/publication/264933706_Dania_A_Tyrovola_V_Koutsouba_M_2011_Proposal_for_a_method_for_teaching_dance_skills_Proceedings_of_the_27th_Biennial_ICKL_Conference_Institute_for_Musicology_Budapest_Hungary_193-199
- Dania, A., Tyrovola, V., & Koutsouba, M. (2013a). A new methodological application of the Laban theory of Movement Analysis in Greek traditional dance education. *Proceedings of the 35th World Congress on Dance Research, International Dance Council CID*. Ανακτήθηκε 12 Οκτωβρίου, 2013, από http://works.bepress.com/aspasia_dania/7/
- Dania, A., Tyrovola, V., & Koutsouba, M. (2013b). Laban theory of movement analysis: A new methodological application of the Laban theory of movement analysis in Greek traditional dance education. Στο *Proceedings of the 35th World Congress on Dance Research* (pp. 1-18). Ανακτήθηκε από

- https://docs.google.com/file/d/0B_79atJAGDeaQTJKNThxOHhBc2M/edit?pli=1
- Dania, A., Tyrovola, V., & Koutsouba, M. (2017). From symbols to movement: ‘LANTD’, the design and implementation of a Laban notation-based method for teaching dance. *Research in Dance Education*, 18(1), 1-20. Ανακτήθηκε 13 Φεβρουαρίου, 2017, από <http://dx.doi.org/10.1080/14647893.2017.1290059>
- Dania, A., Tyrovola, V., Koutsouba, M., & Hatziharistos, D. (2013c). Labankido©: The evaluation of a multimedia tool designed for the teaching of basic skills and concepts in dance education. *The International Journal of Sport and Society*, 3(3), 137-148.
- Dania, A., Vagenas, G., & Tyrovola, V. (2013). Typological classifications of Greek dance forms according to the type of ‘choros sta tria’: A non-parametric and non-linear canonical correlation analysis of 122 Greek folk dances. *Acta Ethnographica*, 58(1), 229-254. Ανακτήθηκε από [doi.org/10.1556/AEthn.58.2013.1.16](http://dx.doi.org/10.1556/AEthn.58.2013.1.16)
- Davis, G. A. (1998). *Creativity is forever*. Dubuque, IA: Kendall/Hunt Publications (4th edition).
- de Beaugrande, R. A., & Dressler, W. U. (1981). *Introduction to text linguistics*. Longman Linguistics Library. London: Routledge.
- De Spain, K. (2014). *Landscape of the now: a topography of movement improvisation*. Oxford: Oxford University Press.
- Deleuze, G. ([1983]2013). *Cinema I. The movement image*. New York: Bloomsbury Academic-Publishing.
- Dimopoulos, K., Tyrovola, V. K., & Koutsouba, M. I. (2017a). The end of a custom: A social necessity or a lust for “modernisation”? The case of Sergiani in Megala Kalyvia (Trikala, Greece). *Mediterranean Journal of Social Sciences-MJSS*, 8(6), 63-72.
- Dimopoulos, K., Tyrovola, V. K., & Koutsouba, M. I. (2017b). Social structures and semantic implications in dance: the sergiani custom in the village of Megala Kalivia (Trikala). *Mediterranean Journal of Social Sciences-MJSS*, 8(4), 63-76.
- Dimopoulos, K., Tyrovola, V., & Koutsouba, M. (2009). The end of a ritual or the beginning of new social structures? The case of Bright Tuesday in the community of Lazarina, Karditsa, Thessaly. Στο *Proceedings of the 23rd World Congress on Dance Research*. Cd-rom.
- Dodd, D. H., & White, R. M. (1980). *Cognition. Mental structures and processes*. Boston, Mass.: Allyn & Bacon Inc.
- Duricek, M. & Duricekova, M. (1986). Rozvijanie pohybovej tvorivosti deti predskolskeho veku (Development movement in preschool children). *Psychologia a Patopsychologia Dietata*, 21, 525-531. Czechoslovakia: Presov.
- Durkheim, E. (1995). *Elementary Forms Of The Religious Life*. (μτφρ. K. E. Fields). Oxford: Free Press.
- Eagleton, T. ([1983]1989). *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Ebbing, D. D., & Gammon, S. D. (2002). *Γενική Χημεία* (μτφρ. Ν. Κλούρας). Αθήνα: Τραυλός.
- Eisenbach, R. (2008). Placing space: architecture, action, dimension. *Journal of Architectural Education*. ACSA, 61(4), 76-83.

- Elliot, B., & Purdy, A. (1997). *Peter Greenaway: architecture and allegory*. Chichester, West Sussex: Academy Press Ltd. (1st edition).
- Erlich, V. (1955). *Russian Formalism. History, Doctrine*. The Hague: Mouton.
- Eysenck, H. J. (1993). Creativity and personality: Suggestions for a theory. *Psychological Inquiry*, 4(3), 147-178.
- Eysenck, H. J. (1995). *Genius: The natural history of creativity*. New York: Cambridge University Press.
- Farley, K. (2002). Digital dance theatre: The marriage of computers, choreography and techno/human reactivity. *Body, Space and Technology*, 3(1), 39-46.
- Farnell, B. (1994). Ethno-grafics and the moving. *Man (N.S.)*, 29, 929-974.
- Farnell, B. (1994). *Human actions sings in cultural contex: the visible and the invisible in movement and dance*. Metushen, N.J. Scavecrow Prees.
- Farnell, B. (1999). Moving being, acting selves. *Annual Review of Anthropology*, 28, 341-373.
- Feldman, D. H., & Gardner, H. (2003). The creation of multiple intelligences theory: A study in high-level thinking. Στο R. K. Sawyer, V. John-Steiner, M. Csikszentmihalyi, S. Moran, D. H. Feldman, H. Gardner, R. J. Sternberg & J. Nakamura, (Eds.), *Creativity and development* (pp. 139-185). New York: Oxford University Press Inc.
- Feldman, H. D. (2003). Key issues in creativity and development. Στο R. K. Sawyer, V. John-Steiner, M. Csikszentmihalyi, S. Moran, D. H. Feldman, H. Gardner, R. J. Sternberg & J. Nakamura (Eds.), *Creativity and Development* (pp. 228-229). New York: Oxford University Press Inc.
- Felföldi, L. (1999). *Folk Dance Research in Hungary: Relation Among Theory, Fieldwork and the Archive*. Στο Buckland, T. J. (Ed.), *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, (pp. 55-70). London: Macmillan Press Ltd.
- Felföldi, L. (2001). Connection Between Dance and Dance Music: Summary of Hungarian Research. *Yaerbook for Traditional Music*, 33, 159-165.
- Felföldi, L. (2005a). Considerations and probles of performer-centered folk dance research. Στο E. I. Dunin, A. B. Wharton & L. Felföldi (Eds.), *Dance and society* (pp. 24-32). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Felföldi, L. (2005b). A táncfolklorisztikai adatok leírásának és kiadásának szabályzata. *Zenetudományi dolgozatok* (pp. 243-258). Budapest: Institute for Musikology of the Hungarian Academy of Scienses.
- Felföldi, L. (2007). Structural approach in Hungarian folk dance research. Στο A. L. Kaeppler & E. I. Dunin (Eds.), *Dance Strucutures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*, (135-184). Akadémiai Kiadó.
- Fennema, E., & Carpenter, T. P. (1998). New perspectives on gender differences in mathematics: An introduction. *Educational Researcher*, 27(5), 4-5.
- Fink, A. G. (1995). *How to sample in surveys*. London: Sage Publications.
- Fitzek, H. (2008). The gestalt-psychological principles of the concept of "organizational culture". *Gestalt Theory* 30, 487-494.
- Fokkema, D. W., & Ibsch, E. K. (1977). *Theories of literature in the twentieth century. Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics*. London: Hurst & Co. Publishers Ltd.

- Foley, A. M., Bouffard, V., Raag, T., & Disanto-Rose, M. (1991). The effects of enactive encoding, type of movement, and imagined perspective on memory of dance. *Psychological Research*, 53(3), 251-259.
- Fortin, S., Long, W., & Lord, M. (2002). Three voices: Researching how somatic education informs contemporary dance technique classes. *Research in Dance Education*, 3(2), 155-179.
- Freud, S. (1963). *General psychological theory. Papers on Metapsychology*. U.S.A.: Macmillan Publishing Company.
- Fromkin, V., Rodman, R., & Hyams, N. (2003). *An Introduction to Language*. United States: Wadsworth/Thomson Corporation (7th edition). Ανακτήθηκε από <http://relin.letras.ufmg.br/shlee/Fromkinch1.pdf>
- Fügedi, J. (1995). Analyzing dance structure and motive collections by computer – DanceStruct 1.0. Στο *International Council of Kinetography Laban: Proceedings of the Nineteenth Biennial Conference, 23-30 July, 1995* (pp. 71-82). Ohio: Ohio State University.
- Fügedi, J. (1998). *Lábán-kinetográfia balett táncosoknak - Alapfok*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola - Planétás.
- Fügedi, J. (2003). Movement cognition and dance notation. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44(3-4), 393-410.
- Fügedi, J. (2005). Táncszerkezet és motívumhasználat Jakab József pontozóiban. Στο T. Tallián (Ed.), *Zenatudományi Dolgozatok 2004-2005* (pp. 259-317). Budapest: MTA Zenatudományi Intézete.
- Fügedi, J. (2016). *Basics of Laban Kinetography for traditional dancers*. Budapest: Institute for Musicology - Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences. Ανακτήθηκε από http://real.mtak.hu/45567/1/Fugedi_Basics_of_Laban_kinetography.pdf
- Gardner, H. E. ([1983]1993). *Frames of mind: The theory of multiple intelligences* (10 anniversary edition). New York, NY: Basic Books.
- Gardner, H. E. (1999). *Intelligence reframed. Multiple intelligences for the 21st Century*. New York: Basic Books.
- Genette, G. (1966). *Figures I*. Paris: Seuil.
- Getzels, J. W., & Csikszentmihalyi, M. (1976). *The creative vision. A longitudinal study of problem finding in art*. New York: John Wiley & Sons.
- Getzels, J. W., & Jackson, P. W. (1962). Creativity and intelligence explorations with gifted students. New York: Wiley.
- Ghiselin, M. T. (1958). Ultimate criteria for two levels of creativity. Στο C. W. Taylor (Ed.). *The Second (1957) University of Utah Research Conference on the Identification of Creative Scientific Talent* (pp. 141-155). Salt Lake City. University of Utah Press.
- Ghyka, M. ([1946]1977). *The geometry of art and life*. New York: Dover Publications.
- Gibson, J. J. (1966). *The senses considered as perceptual systems*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Gilbert, G. A. (2005). Dance education in the 21st century. *Journal of Physical Education, Recreation and Dance*, 76(5), 13-20.

- Gilchrist A., & Economou, E. (2001). Dualistic versus monistic accounts of lightness perception. Στο L. R. Harris & M. Jenkin (Eds.), *Levels of Perception* (pp. 11-22). Springer Verlag.
- Giorgi, A. (1970). *Psychology as a human science. A phenomenologically based approach*. New York: Harper & Row.
- Giorgi, A. (1975). An application of phenomenological method in psychology. Στο A. Giorgi (Ed.), *Phenomenology and psychological research* (pp. 118-154). Pittsburg, PA: Duquesne University Press.
- Giurchescu, A. (1964). Analiza Structurii Dansului Popular Romînesc. *Revista de Etnografie si Folklor*, 9, 191-199.
- Giurchescu, A. (1973a). La danse comme objet semiotique. *Yearbook of the Traditional Music, IFMC*, 5, 175-178.
- Giurchescu, A. (1973b). Some aspects of the interference between the spheres of the folk culture and the mass culture. *Revista de etnografie si folclor*, 18(3), 181-190. Bukuresti: Aditura Academiei Republicii Socialiste Romania.
- Giurchescu, A. (1974). Contribution to the comparative study of Romanian and Yugoslavian folk dance: the dance of Călusari. *Rad 14 kongresa Saveza Folklorista Jugoslaviie u Prizrenu 1967*, (pp. 389-394). Beograd: Savez Udruženja Folklorista Jugoslavije.
- Giurchescu, A. (1983). The process of improvisation in folk dance. *Dance Studies* 7, 21-56.
- Giurchescu, A. (1984). European perspectives in structural analysis of dance. Στο J. Adshead (Ed.), *Dance-multicultural perspective. Report of the third Dance Conference* (pp.33-48). Guildford, England: University of Surrey.
- Giurchescu, A. (1987). The national festival 'Song to Romania'. Manipulation of symbols in the political discourse. Στο C. Arvidsson & L. E. Blomqvist (Eds.), *Symbols of Power. The Aesthetics of Political Legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe* (pp. 163-171). Stockholm: University of Uppsala.
- Giurchescu, A. (1988). The dance discourse. Dance suites and dance cycles of Romania and elsewhere in Europe. *Dance Studies*, 11, 9-71.
- Giurchescu, A. (1994). The dance symbol as a means of communication. *Acta Ethnografica Hungarica. Essays on Folk Music and Folk Dance of central and eastern Europe*, 39(1-2), 95-102. Budapest: Academia Kiado.
- Giurchescu, A. (1999). Past and present in field research: A critical history of personal experience. Στο T. J. Buckland (Ed.), *Dance in the Field* (pp. 41-54). London: Macmillan LTD.
- Giurchescu, A. (2007). A historical perspective on the analysis of dance structure in the ICTM/IFMC. Στο A. Kaeppler & E. I. Dunin (Eds.), *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement* (pp. 3-18). Budapest: Academai Kiadó.
- Giurchescu, A., & Bloland, S. (1995). *Romanian traditional dance: a contextual and structural approach*. Mill Valley, CA: Wild Flower Press.
- Giurchescu, A., & Kröschlová, E. (2007). Theory and method of dance form analysis. Στο A. Kaeppler & E. I. Dunin (Eds.), *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement* (pp. 21-52). Budapest: Academai Kiadó.

- Giurchescu, A., & Torp, L. (1991). Theory and methods in dance research: A European approach to the holistic study of dance. *Yearbook for Traditional Music*, 23, 1-10.
- Glaser, B. (1992). *Basics of grounded theory analysis*. Mill Valley, CA: Sociology Press.
- Glaser, B. (2001). *The grounded theory perspective I: Conceptualization contrasted with description*. Mill Valley, CA: Sociology Press.
- Glaser, B. (2003). *The grounded theory perspective II: Description's remodeling of grounded theory methodology*. Mill Valley CA: Sociology Press.
- Glaser, B. (2005). *The grounded theory perspective III: Theoretical coding*. Mill Valley, CA: Sociology Press.
- Glaser, B. G., & Strauss, F. ([1967]2006). *The discovery of grounded theory. Strategies for qualitative research*. Aldine Transaction. A Division of Transaction Publishers. New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.). Rutgers-The State University. [Glaser, B. G. & Strauss, A. L. (1967). *The discovery of grounded theory; Strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine De Gruyter].
- Goldberg, R. (2003). Dancing about architecture. Στο A. Betsky (Ed.), *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller & Scofidio*. (pp. 45-60). New York: Whitney Museum of American Art.
- Goldstein, B. E. (2009). Perceiving objects and scenes. The gestalt approach to object perception. Στο B. E. Goldstein (Ed.), *Sensation and Perception* (8th ed., pp. 99-132). United States, Belmont, CA: Wadsworth Cengage Learning.
- Gombrich, E. H. (1995). *Τέχνη και ψευδαίσθηση. Μελέτη για την ψυχολογία της εικαστικής* (μτφρ. Α. Παππάς). Αθήνα: Νεφέλη.
- Gonzalez, B., Carroll, E., & Latulipe, C. (2012). Dance-inspired technology, technology-inspired dance. Στο *Proceedings of the 7th Nordic Conference on Human-Computer Interaction: Making Sense Through Design (Copenhagen, Denmark)* (pp. 398-407). York: Houghton Mifflin Harcourt. Ανακτήθηκε από <http://www.embodiedimmersion.com/wp-content/uploads/2013/01/p398-gonzalez.pdf>
- Gough, H. G. (1979). A creative personality scale for the adjective check list. *Journal of Personality and Social Psychology*, 37(8), 1398-1405.
- Graham, G., Holt-Hale, S., & Parker, M. (1987). *Children moving. A teachers guide to developing a successful physical education program* (2nd edition). Palo Alto, Canada: Mayfield Publishing Co.
- Gratsiouni, D., Koutsouba, M., Venetsanou, F., & Tyrovola, V. (2016). Learning and digital environment of dance. The case of Greek traditional dance in YouTube. *European Journal of Open, Distance and E-learning*, 19(2), 81-95.
- Grau, A. (1979). *Some problems in the analysis of dance style with special reference to the Venda of South Africa*. (Master's dissertation). Belfast, Northern Ireland: The Queen's University of Belfast, Department of Social Anthropology.
- Grau, A. (1993). John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kingdom, in *Dance Research Journal*, 25(2), 21-31.

- Greenberg, J. H. (Ed.). (1963). Some universals of grammar with particular reference to the order of meaningful elements. Στο J. H. Greenberg (Ed.), *Universals of Language*. (pp. 73-113). London: M.I.T. Pres.
- Grobler, P., Warnich, S., Carell, M. R., Elbert, N. F., & Hatfield, R. D. (2006). *Human resources management in South Africa*. London: Cengage Learning EMEA.
- Groenewald, T. (2004). A phenomenological research design illustrated. *International Journal of Qualitative Methods*, 3(1), 1-26. Ανακτήθηκε από http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/3_1/pdf/groenewald.pdf
- Gruber, J. J. (1986). Physical activity and self-esteem development in children: a meta-analysis. Στο G. A. Stull & M. Eckert (Eds.), *Effects of physical activity and self-esteem development in children* (pp. 30-48). Champaign, IL, US: Human Kinetics Publishers.
- Guilford, J. P. (1950). Creativity: Its measurement and development. *American Psychologist*, 5(9), 444-454.
- Guilford, J. P. (1956). The structure of intellect. *Psychological Bulletin*, 53, 267-293.
- Guilford, J. P. (1959). The three facets of intellect. *American Psychologist*, 14(8), 469-479.
- Guilford, J. P. (1967). *The nature of human intelligence*. New York: McGraw-Hill.
- Guilford, J. P. (1968). Intelligence, creativity, and their education implications. San Diego, Calif., R.R. Knapp. [1st ed.].
- Guilford, J. P. (1982). Cognitive psychology's ambiguities: Some suggested remedies. *Psychological Review*, 89(1), 48-59.
- Guilford, J. P. (1986). *Creative talents: Their nature, uses and development*. Buffalo, NY: Barely Limited.
- Guilford, J. P., & Hoepfner, R. (1971). *The analysis of intelligence*. New York: McGraw-Hill.
- Gurteen, D. (1998). Knowledge, creativity and innovation. *Journal of Knowledge Management* 2(1), 5-13.
- Hargittai, I., & Hargittai, M. (1994). *Symmetry: A unifying concept*. Bolinas, California: Shelter Publications, Inc.
- Hay, I. (ed.) (2000). *Qualitative Research Methods in Human Geography*. Oxford University Press.
- Hay, K., Guzdial, M., & Jackson, S. (1994). Students as multimedia composers. *Computers in Education*, 23(4), 301-307.
- Hebdige, D. (1983). Posing... Threats, Striking... Poses: Youth, Surveillance, and Display. *SubStance*, 37/38, 68-88.
- Hickey, M., & Webster, P. (2001). Creative thinking in music. *Music Educators Journal*, 88(1), 19-23.
- Hinton, P. R. (2000). *Stereotypes, cognition and culture*. U.S.A. & Canada: Taylor & Francis Inc.
- Hnaraki, M. (2007). *Cretan music. Unraveling Ariadne's thread*. Κέρκυρα: Economia Publishing. ISBN 978-960-8386-52-5.
- Hoffman, D. D. (1998). *Visual intelligence: How we create what we see*. New York: W.W. Norton.

- Hoffman, H. S. (1989). *Vision and the art of drawing*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall Inc.
- Holt, T. R., & Turner, E. J. (Eds.) (1972). *The methodology of comparative research*. New York: The Free Press.
- Holten, R., & Vouras, M. (1976). *Greek Folk Dances*. Belgium, Brussels: Folktaft.
- Hooman, A. (2010). *The dance on the feet of chance: handling uncertainty and managing risk in the fuzzy front-end of innovation*. United States: Xlibris.
- Hutchinson-Guest, A. (1984). *Dance notation. The process of recording movement on paper*. London: Dance Books.
- Huston, J. P., Nadal, M., Mora, F., Agnati, L. F., & Cela-Conde, C-J. (Eds.) (2015). *Art, aesthetics and the brain*. Oxford: Oxford University Press.
- Hymes, D. (1972). On Communicative Competence. In J. Pride, & J. Holmes (Eds.), *Sociolinguistics* (pp. 269-285). Harmondsworth: Penguin Books.
Ανακτήθηκε από <http://www.homes.uni-bielefeld.de/sgramley/Hymes-1.pdf>
- I.F.M.C. Study Group (1974). Foundations for the analysis of the structure and form of folk dance: A Syllabus. *Yearbook of the International Folk Music Council*, VI, 115-135.
- Ilieva, A. (1976). Gerne and form of Dobruzhan folk dances. *Folklorut i narodnitate tradicii v suvremennata nacionalna kultura* (pp. 146-150). Sofia: Bulgarska Akademiia na Naukite.
- Ilieva, A. (1977). The role of social and life factors in the development and reassessment of folk dance structures. *Folklor i obšestro* (pp. 96-100). Sofia: Bulgarska Akademiia na Naukite.
- Ilieva, A. (1979). Bulgarian folk dance structure building as a criteria of the historical stratification. *Bulgarsko Myzikožnanie*, 3, 29-40.
- Ilieva, A. (1983). On change of style in the Bulgarian dance folklore. R. Lange (Ed.), *Dance Studies*, 7, 57-71.
- Irvin, M. E. (1976). *A comparison of the performance of primary grade students of self concept, locus of control, and motor creativity in two different physical education programs*. Dissertation Abstracts International, 37, 4213A (University Microfilms No.7-421). Unpublished Doctoral dissertation. University of Indiana.
- Iser, W. (1989). *Prospecting: From reader response to literary anthropology*. Baltimore & London: John Hopkins University Press.
- Jakobson, R. ([1975]1981). Poetry of grammar and grammar of poetry. Στο *Selected Writings III* (pp. 87-97). New York: De Gruyter Mouton.
- Jaoui, H. (1975). *Clefs pour la créativité*. Paris: Collection P.S. Seghers.
- Jauss, H. R. (1975). 'The idealist embarrassment: observations on Marxist aesthetics'. *New Literary History*, 7(1).
- Jeffrey, B. (2001a). Challenging prescription in ideology and practice: the case of Sunny First School. Στο J. Collins, K. Insley & J. Solar (Eds.), *Developing pedagogy: researching practice* (pp. 143-160). London: Paul Chapman.
- Jeffrey, B. (2001b). 'Primary pupil's'. Perspectives and creative learning. *Encyclopaideia*, 5.9, 133-152.
- Jeffrey, B., & Woods, P. (1997). The relevance of creative teaching: pupils' views. Στο A. Pollard, D. Thiessen & A. Filer (Eds.), *Children and their curriculum:*

- The perspectives of primary and elementary children* (pp. 15-33). London: Falmer Press.
- Jeffrey, B., & Craft, A. (2004). Teaching creatively and teaching for creativity: distinctions and relationships. *Educational Studies*, 30(1), 77-87. Ανακτήθηκε 25 Μαρτίου, 2017, από http://www.creativetallis.com/uploads/2/2/8/7/2287089/teaching_creatively_and_teaching_for_creativity.pdf
- Jensen, A. R. (1998). *The g factor: The science of mental ability. Human evolution, behavior, and intelligence*. Westport, Connecticut & London: Praeger Publishers/Greenwood Publishing Group. Ανακτήθηκε από <http://emilkirkegaard.dk/en/wp-content/uploads/The-g-factor-the-science-of-mental-ability-Arthur-R.-Jensen.pdf>
- Johnson, W. D. (1978). *A comparison of motor creativity and motor performance of young children*. Unpublished doctoral dissertation. University of Indiana.
- Jola, C., & Mast, F. W. (2005). Dance images. Mental imagery processes in dance. Στο J. Birringer & J. Fenger (Vol. Eds.), *Dance and cognition*, 15 (pp. 211-232). Münster, NRW, G: LIT.
- Jones, K. M. (2006). Teaching of ballet: The application of multiple intelligence theory in ballet training. Στο K. R. Cann (Ed.), *Dance/Diversity/Dialogue: Bridging Communities and Cultures. Conference Proceedings of the 2006 World Dance Alliance Global Assembly* (pp. 220-245). Toronto, Canada: World Dance Alliance
- Jorgensen, D. L. (1989). *Participant observation*. London & New York: Sage.
- Jung, C. C. (1948). The phenomenology of the spirit in fairy tales. *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 9(1), 207-254.
- Kaeppler, A. (1991). American Approaches to the Study of Dance. *Yearbook for Traditional Music, I.F.M.C.*, 23, 11-21.
- Kaeppler, A. L. (1967). *The structure of Tongan dance*. Doctoral Dissertation. Honolulu: Anthropology Department, University of Hawaii.
- Kaeppler, A. L. (1971). Aesthetics of Tongan Dance. *Ethnomusicology*, 15(2), 175-185.
- Kaeppler, A. L. (1972). 'Method and Theory in Analyzing Dance Structure, with an Analysis of Tongan Dance'. *Ethnomusicology*, 16(2), 173-217.
- Kaeppler, A. L. (1972). Structured Movement System in Tonga. Στο Spencer, P., (Ed.), *Society and the Dance* (pp. 92-118). London: Cambridge University Press.
- Kaeppler, A. L. (1999). The mystique of fieldwork. Στο T. J. Buckland (Ed.), *Dance in the Field* (pp. 13-25). London: Macmillan Press Ltd.
- Kaeppler, A. L. (2001). Dance and the Concept of Style. *Yearbook of the Traditional Music, I.F.M.C.*, 33, 49-64.
- Kampylis, P. (2010). *Fostering creative thinking: The role of primary teachers*. Doctoral Dissertation. University of Jyväskylä. Jyväskylä, Finland.
- Kaplan, C., A., & Simon, H. A. (1990). Στο Search of insight. *Cognitive Psychology*, 22(3), 374-419. Ανακτήθηκε από [http://dx.doi.org/10.1016/0010-0285\(90\)90008-R](http://dx.doi.org/10.1016/0010-0285(90)90008-R)

- Karácsony, Z. (1990). Egy bogártelki férfi legényes motívumkincse. *Tánc tudományi Tanulmányok* (pp. 122-163). Budapest: Magyar Táncművészek Szövetege.
- Karageorghis, C. I., & Terry, P. C. (1997). The psychophysical effects of music in sport and exercise: A review. *Journal of Sport Behavior*, 20(1), 54-68.
- Karkou, V. (1999). Art Therapy in Education, Finding from a Nationwide Survey in Arts Therapies, *Inscape*, 4(2), 62-70.
- Karkou, V., & Sanderson, P. (2000). Dance movement therapy in UK education. *Research in Dance Education*, 1(1), 69-86.
- Karkou, V., & Sanderson, P. (2001). Dance movement therapy in UK education: A field emerging from dance education. *European Physical Education Review*, 7(2), 137-155. Ανακτήθηκε από http://www.old.girshon.ru/txt/eng/dmt_uk.pdf
- Kaufman, J. C., & Beghetto, R. A. (2009). Beyond big and little: The four C model of creativity. *Review of General Psychology* 13(1), 1-12. Ανακτήθηκε 22 Φεβρουαρίου, 2017, από <http://www.pages.uoregon.edu/beghetto/KaufmanBeghetto2009.pdf> και https://www.researchgate.net/publication/228345133_Beyond_Big_and_Little_The_Four_C_Model_of_Creativity
- Kay, S. (1990). Cognitive theory. An element of design for arts education. *Design for Arts in Education*, 92(2), 10-20.
- Kephart, N. C. (1969). Perceptual-motor aspects of learning disabilities. *Exceptional Children*, 31(2), 201-206.
- Kilpatrick, D. B. ([1975]1980). *Function and style in pontic dance music*. Los Angeles: University of California. [Αθήνα: Επιτροπή Ποντιακών Μελετών].
- Kirsh, D. (2011). Creative cognition in choreography. Στο *Proceedings of the 2nd international conference on computational creativity* (pp. 141-146). Ανακτήθηκε από <https://pdfs.semanticscholar.org/2fca/6926ead2fb0d26d5503a314dbe2036819b2.pdf>
- Kirsh, D., Muntanyola, R., Jao, J., Lew, A., & Sugihara, M. (2009). Choreographic methods for creating novel, high quality dance. Στο L. L. Chen, L. Feijs, M. Hessler, S. Kyffin, P. Liu, K. Overbeeke & B. Young (Eds.), *Design and semantics of form and movement. Proceedings of the 5th international workshop on design and semantics of form and movement (DERFORM/Kluwer)* (pp 188–195). National Taiwan University of Science, Taipei. Ανακτήθηκε 13 Απριλίου, 2018, από <http://adrenaline.ucsd.edu/Kirsh/Articles/Interaction/kirshetal2009.pdf>
- Kobbert, M. (1989). Annäherung an 'informelle Kunst' mit Mitteln der Gestaltpsychologie: Aufgezeigt an Jackson Pollock's Nr. 32 von 1950. [Approach to 'informal art' with Gestalt psychology methods: Demonstrated with Jackson Pollock's Nr. 32 from 1950]. *Gestalt Theory*, 11, 205-218.
- Köffka, K. ([1922]1996). Perception: An introduction to the Gestalt Theory. Επανάδοση: Köffka, K. (1996). Perception: An Introduction to the 'Gestalttheorie'. *Psychological Bulletin*, 19(10), 531-585). Ανακτήθηκε από http://library.manipaldubai.com/DL/Perception_an_introduction_to_the_gestalt.pdf και <https://psychclassics.yorku.ca/Koffka/Perception/perception.htm>

- Köffka, K. ([1935]1963). *Principles of Gestalt Psychology*. New York: Harcourt, Brace & World Inc. (Επανεκδοση: Köffka, K. (1999). *Principles of Gestalt Psychology*. London: Lund Humphries).
- Köffka, K. (1955). *Principles of Gestalt Psychology*. Oxford: Poutledge & Kegan Paul.
- Kogon, C. (2013). Dance as a tool for creativity with young people. *Salto Youth Euromed and Good Practices Magazine*, 14-15.
- Köhler, W. ([1947]1970). *Gestalt psychology: an introduction to new concepts in modern psychology*. New York: Liveright.
- Köhler, W. ([1947]1980). *Gestalt psychology*. New York: New American Library.
- Köhler, W. (1959). Gestalt psychology today. *The American Psychologist*, 14(12), 727-734. Ανακτήθηκε 15 Μαρτίου, 2017, από <http://dx.doi.org/10.1037/h0042492> και <http://psychclassics.yorku.ca/Kohler/today.htm>
- Köhler, W. (1972). *The task of gestalt psychology*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Könczei, C. (1989). Motivumépítkezési elveka hétfalusi borica táncban. *Táncstudományi Tanulmányok* (pp. 145-169). Budapest: Magyar Táncművészek Szövetege.
- Könczei, C. (1993). Ötletek a tánc textológiai elemzéséhez. *Korunk*, 8, 47-55.
- Kontos, J., & Kasda, P. (2015). *Artificial intelligence Professor John Kontos needles Poly Kasda's 'Conscious Eye'*. Αθήνα: Νότιος Άνεμος.
- Koutsouba, M. (1995). Restoration or collapse of the (dance) tradition? The case of the dance Tsamikos on the island of Lefkada, Greece. Στο J. Adshead-Landsdale, & Ch. Jones (proceedings compilers). *Border Tensions: Dance and Discourse, Proceedings of the fifth study of dance conference* (pp. 209-218). UK, Guildford: University of Surrey.
- Koutsouba, M. (1997). *Plurality in Motion: Dance and Cultural Identity on the Greek Ionian Island of Lefkada*. Ph.D.thesis. London: Music Department, Goldsmiths College, University of London.
- Koutsouba, M. (1998). Dance style as an indicator of regional identity: Lemonia dance of Lefkada versus kontoula lemonia dance of Epiros, Greece. Στο T. Buckland & G. Gore (Eds.), *Dance, Style, Youth Identities, Proceedings of 19th Symposium of the International Council for Traditional Music (ICTM) Study Group on Ethnochoreology* (pp. 99-103). Czech Republic, Straznice: Institute of Folk Culture - International Council for Traditional Music.
- Koutsouba, M. (1999). "Outsider" in an "inside" world, or dance ethnography at home. Στο T. J. Buckland (Ed.), *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography* (pp. 186-195). London: Macmillan Press.
- Koutsouba, M. (2007). Structural analysis for Greek folk dance. A methodology. Στο A. L. Kaeppler & E. I. Dunin (Eds.), *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement* (pp. 253-276). Budapest: European Folklore Institute.
- Kozbelt, A., Beghetto, R. A., & Runco, M. A. (2010). Theories of creativity. Στο J. C. Kaufman, & R. J. Sternberg (Eds.), *The Cambridge Handbook of Creativity* (pp. 20-47). New York: Cambridge University Press.

- Kraft, R. E. (1986). Modern programs-current practices in Britain. *Journal of Physical Education, Recreation and Dance*, 57(8), 75-78.
- Kraft, V. (1974). Popper and the Vienna Circle. Στο P. A. Schilpp (Ed.), *The philosophy of Karl Popper* (pp. 185-204). Library of Living Philosophers, XIV. La Salle III. Illinois: Open Court Publishing Co.
- Kraft, W. B. (1989). Improvisation in Hungarian ethnic dancing: An analog to oral verse composition. *Oral Tradition*, 4(3), 273-315. Ανακτήθηκε από http://journal.oraltradition.org/files/articles/4iii/2_kraft.pdf
- Krog, S. (2015). Movement activities: a critical link in developing motor skills and learning in early childhood: motor development. *African Journal for Physical Health Education, Recreation and Dance*, 21(1-2), 426-443.
- Kuhn, T. (1981). What are scientific revolutions. Στο L. Kruger, L. Daston & M. Heidelberger (eds.), *The probabilistic revolution* (vol I, pp 7-22). USA: MIT Press.
- Kurti, L. (1980). The structure of Hungarian dance: a linguistic approach (pp. 45-62). Ανακτήθηκε 14 Δεκεμβρίου, 2016, από http://jashm.press.illinois.edu/1.../1-TheStructure_Kurti...
- Laban, R. ([1948]1975). *Modern educational dance*. London: Mac Donald and Evans Ltd (Original Work, Published 1948).
- Laban, R. (1950). *The Mastery of Movement*. Plymouth: McDonald & Evans.
- Laban, R. (1968). *Choreutics*. London: Jarrold and Sons Ltd.
- Laban, R. (1974²). *Effort: Economy of Human Movement*. London: R. Laban & F.C. Laurence.
- Laban, R. (1975²). *Modern Educational Dance*. London: MacDonald & Evans Ltd.
- Labonté, F., Shapira, Y., Cohen, P., & Faubert, J. (2002). A model for global symmetry detection in dense images. Στο C. W. Tyler (Ed.), *Human symmetry perception and its computational analysis* (pp. 265-287). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Lacan, J. (1966-1971). *Écrits* (Τόμ. Β). Paris: Seuil.
- Lacey, A., & Luff, D. (2001). *Trent Focus for Research and Development in Primary Health Care: An Introduction to Qualitative Analysis*. Trent Focus.
- Lange, R. (1966). Kinetography Laban (Movement Notation) and the Folk Dance. Research in Poland. *Lud, L*(50), 378-391. Poland: Polish Ethnological Society.
- Lange, R. (1980). 'Notation (commentaries on lectures).' A. Salter (ed.), *The Laban centenary symposium: 17-21*. London: The Laban Centre for Movement and Dance at University of London Goldsmith's College.
- Lange, R. (1981). Semiotics and dance. *Dance Studies*, 5, 13-21.
- Lange, R. (1984). Guidelines for field work on traditional dance. Methods and checklist. *Dance Studies*, 8, 7-48.
- LaRue, J. (1962). On style analysis. *Journal of Music Theory*, 6(1), 91-107.
- LaRue, J. (1970). *Guidelines for style analysis*. New York: W. W. Norton. Chicago.
- Leman, M. (Ed.) (1997). *Music, gestalt and computing: Studies in cognitive and systematic musicology*. New York: Springer.
- Lentini, L., & Decortis, Fr. (2009). A socio-cultural perspective of creativity for the design of educational environments. *eLearning Papers*. Ανακτήθηκε από

- <https://pdfs.semanticscholar.org/912f/4d0e975b6d9893da52bb6eb21b15ea6e03f2.pdf>
- Lerdahl, Fr., & Jackendoff, R. S. (1996). *A generative theory of tonal music*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Lesté, A., & Rust, J. (1984). Effects of dance on anxiety. *Perceptual and Motor Skills*, 58(3), 767-772.
- Levy, J. Fr. (1988). *Dance/movement therapy. A healing art*. Virginia: American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance, Reston, VA. National Dance Association. Ανακτήθηκε από <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED291746.pdf>
- Lewin, K. ([1948]1973). *Resolving social conflicts: selected papers on group dynamics. Selected papers on group dynamics*. G. W. Lewin (Ed.), Foreword by Gordon Allport. New York: Harper & Row. Ανακτήθηκε από <http://krishikosh.egranth.ac.in/bitstream/1/17809/1/IVRI%20B%20529.pdf>
- Lieber, R. (2010). *Introducing Morphology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Likesas, G., & Zachopoulou, E., (2006). Music and movement education as a form of motivation in teaching Greek traditional dances. *Perceptual and Motor Skills*, 102, 552-562.
- Likesas, G., Koutsouba, M., & Tyrovola, V. (2010). Comparison of teacher-and child-centered methods of teaching Greek traditional dance in Primary Education. *International Journal of Physical Education*, 47(3), 25-33.
- Likesas, G., Tsapakidou, A., Komtantinidou, M., & Papadopoulou, S. D. (2002). New approaches to teaching traditional Greek dances in Elementary Education. *Journal of Human Movement Studies*, 43, 429-442.
- Lippmann, W. (1998). *Public opinion*. Introduction by M. Curtis. New Brunswick (U.S.A.) & London (U.K.): Transaction Publishers. Ανακτήθηκε από https://monoskop.org/images/b/bf/Lippman_Walter_Public_Opinion.pdf
- Lomax, A. (1968). *Dance Style and Culture*. Στο *Folk Song, Style and Culture*. Washington D.C: American Association for the Advancement of Science.
- Lomax, A. (1971a). *Choreometrics and Ethnographic Filmmaking*. *Filmmakers Newsletter*, 4, 22-30.
- Lomax, A. (1971b). *Toward to an Ethnographic Filmmaking*. *Filmmakers Newsletter*, 4, 31-38.
- Lomax, A. (1972a). *Brief Progress Report: Cantometrics - Choreometrics Projects*. *Yearbook of the Traditional Music*, 4, 142-145.
- Lomax, A. (1972b). *Appeal for Cultural Equity*. *World of Music, Journal of the International Music Council (UNESCO) in association with the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation*, 14(2), 3-17.
- Lomax, A. (1976). *Cantometrics. An approach to the anthropology of music*. Berkeley, CA: University of California Extension Media Center.
- Lomax, A. (1982). *The Cross-Cultural Variation of Rhythmic Style*. Στο M. Davis (Ed.), *Interaction Rhythms: Periodicity in Communicative Behavior* (pp. 149-174). New York: Human Sciences Press.

- Lomax, A., Bartenieff, I., & Paulay, F. (1968). Dance Style and Culture. *Folk Song Style and Culture* (pp. 222-247). By A. Lomax. Washington, D.C.: American Association for the Advancement of Science.
- Lomax, A., Bartenieff, I., & Paulay, F. (1972). Choreometrics: A Method for the Study of Cross Cultural Patterns in Film. *CORD, Dance Research Journal*, 6, 193-212.
- Lopez, K. A., & Willis, D. G. (2004). Descriptive versus interpretive phenomenology: Their contributions to nursing knowledge. *Qualitative Health Research*, 14(5), 726-735.
- Loutzaki I. (2007). Understanding Style in *Monastiri* Dance, Greece» Στο A. Kaeppler & E. I. Dunin (Eds.), *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Dance* (pp. 303-330). Budapest: Akademiai Kiado.
- Loutzaki, I. (1989). *Dance as a cultural message: A study of dance style among the Greek refugees from Northern Thrace in Mikro Monastiri, Neo Monastiri and Aeginion*. Doctoral dissertation. Belfast: The Queen's University of Belfast.
- Loutzaki, I. (1990). Structure and Style of an Implement Dance in Neo Monastiri, Central Greece. *16th Symposium of I.C.T.M.*, Budapest: Study Group on Ethnochoreology.
- Loutzaki, I. (1994). Dance in 'Political' rhythms. Στο I. Loutzaki (ed.), *Dance and its Socio-Political Aspects. Dance and Costume, Proceedings from the 17th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology* (pp. 65-72). Nafplion: Peloponnesian Folklore Foundation & International Council for Traditional Music.
- Loutzaki, I. (2001). Folk dance in political rhythms. *Yearbook for Traditional Music*, 33, 127-137.
- Lucas, B. (2001) Creative teaching, teaching creativity and creative learning. Στο A. Craft, B. Jeffrey & M. Liebling (Eds.), *Creativity in Education* (pp. 35-44). London: Continuum.
- Ludevig, D. (2015). Using embodied knowledge to unlock innovation, creativity and intelligence in businesses. *Organizational Aesthetics. Dance, Choreography and Organization*, 5(1), 150-166. Ανακτήθηκε από <https://core.ac.uk/download/pdf/47189898.pdf>
- Lugossy, E. (1960). A magyar népi táncok mozgáselemei és motívikája. *Táncstudományi Tanulmányok* (pp. 167-210). Budapest: Magyar Táncművészek Szövetege.
- Lupton, E., & Abbott Miller, J. (1996). *Design writing research: writing on graphic design*. New York: Princeton Architectural Press.
- Lykesas G., Dania Asp., Koutsouba M., Nikolaki E., & Tyrovola B. (2017). The effectiveness of a music and movement program for traditional dance teaching on primary school students' intrinsic motivation and self - reported patterns of lesson participation. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 8(1), 227-236. Ανακτήθηκε από <http://www.mcser.org/journal/index.php/mjss/article/viewFile/9685/9324>
- Lykesas, G., Koutsouba, M., & Tyrovola, V. (2009). Creativity as an approach and teaching method of traditional Greek dance in secondary schools. *Studies in physical culture and tourism*, 16(2), 207-214.

- Lykesas, G., Tsapakidou, A., & Tsompanaki, E. (2014). Creative dance as a means of growth and development of fundamental motor skills for children in first grades of primary schools in Greece. *Asian Journal of Humanities and Social Studies*, 2(1), 211-218.
- Lyons, J. (1981). *Language and Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lowenfeld, V., & Brittain, W. L. (1975). *Creative and mental growth* (6th edition). New York, NY: MacMillan.
- MacEarchren, A. M. (1995). *How maps works. Representation, visualization and design*. New York: The Guilford Press.
- Macherey, P. (1977). Problems of reflection. Στο F. Barker, J. Coombes, P. Hulme, D. Musselwhite & R. Osborne, (Eds.), *Literature, Society and the Sociology of Literature*. Colchester: University of Essex Press.
- MacKinnon, D. W. (1962). The nature and nurture of creative talent. *The American Psychologist*, 17(7), 484-495.
- MacKinnon, D. W. (1963). *The identification of creativity*. Ανακτήθηκε από <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1464-0597.1963.tb00463.x/full>
- MacKinnon, D. W. (1965). Personality and the realization of creative potential. *American Psychologist*, 20(4), 273-281.
- MacKintosh, N. J. (1998). *IQ and human intelligence*. Oxford, New York, Tokyo: Oxford University Press.
- Macrae, C.N., Milne, A. B., & Bodenhausen, G. V. (1994). Stereotypes as energy-saving devices: A peek inside the cognitive toolbox. *Journal of Personality and Social Psychology*, 66(1), 37-47. Ανακτήθηκε από <http://dx.doi.org/10.1037/0022-3514.66.1.37>
- Maletic V. M. de Gruyter (1987). *Body –Space -Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. N. York: Mouton de Gruyter.
- Maranan, D. S. (2012). *Dance illusioning the cyborg: technological themes in the movement practices and audience perception of three urban dance styles*. M. A. thesis. Communication, Art & Technology: School of Interactive Arts and Technology. Simon Frazer University.
- Marr, D. (1982). *Vision: A computational investigation into the human representation and processing of visual information*. San Francisco, CA: W.H. Freeman. Ανακτήθηκε 22 Απριλίου, 2017, από [https://www.scirp.org/\(S\(351jmbntvnsjt1aadkposzje\)\)/reference/ReferencesPapers.aspx?ReferenceID=816915](https://www.scirp.org/(S(351jmbntvnsjt1aadkposzje))/reference/ReferencesPapers.aspx?ReferenceID=816915)
- Martin, G. (1968). Performing Style in the Dances of the Carpathian Basin. *Journal of the International Folk Music Council*, 20, 59-64. Cambridge: International Folk Music Council.
- Martin, G. (1974). *Hungarian folk dances*. Trans. by Rudolf Fischer. New York: Püski. [Orig.: *A magyar nép táncai*. Budapest: Corvina].
- Martin, G. (1980). Improvisation and regulation in Hungarian folk dances. *Acta Ethnographica*, 29(3-4), 391-425.
- Martin, G. (1982). A survey of the Hungarian folk dance research. *Dance Studies*, 6, 9-45.

- Martin, G., & Pesovár, E. (1961). A structural analysis of the Hungarian folk dance. *Acta Ethnographica*, 10, 1-40.
- Martin, G., & Pesovár, E. (1963). Determination of motive types in dance folklore. *Acta Ethnographica*, 12, 295-331.
- Maslow, A. H. (1962). *Towards a psychology of Being*. Princeton, NJ: Van Nostrand.
- Maslow, A. H. (1973). *The further reaches of human nature*. New York: The Viking Press.
- Matthews, P. H. (1991). *Morphology*. Cambridge: Cambridge University Press (1st edition).
- May, J., Calvo-Merino, B., de Lahunta, S., McGregor, W., Cusack, R., Owen, A. M., Veldsman, M., Ramponi, C., & Barnard, P. (2011). Points in mental space: An interdisciplinary study of imagery in movement creation. *Dance Research* 29(2), 404-430. Ανακτήθηκε από <https://core.ac.uk/download/pdf/29817063.pdf>
- McClellan, R. (1988). *The healing forces of music. History, theory and practice*. New York: Amity House.
- McKinney, J. C. (1969). Typification, typologies, and sociological theory. *Social forces*, 48(1), 1-12.
- McKinney, J. C. (1970). Sociological theory and the process of typification. Στο J. C., McKinney & E. A. Tiryakian (Eds.), *Theoretical sociology: Perspectives and developments* (pp. 235-269). New York: Appleton-Century-Crofts.
- Mednick, S. A. (1962). The associative basis of the creative process. *Psychological Review*, 69(3), 220-232.
- Merriman, P. (2010). Architecture/dance: choreographing and inhabiting spaces with Anna and Lawrence Halprin. *Cultural Geographies*, 17(4), 427-449.
- Metallinos, N., & Schumaker, C. (1972). *A handbook of Greek folk dancing*. Salt Lake City: University of Utah.
- Meusburger, P. (2009). Milieus of creativity: The role of places, environments and spatial contexts. Στο P. Meusburger, J. Funke & E. Wunder (Eds.), *Milieus of Creativity: An interdisciplinary approach to spatiality of creativity* (pp. 97-153). Springer Netherlands.
- Meyer, L. B. ([1967]1994). *Music, the arts, and ideas. Patterns and predictions in twentieth-century culture*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mladenović, O. (1973). *Kolo u Južnih Slovena*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti Etnografski institute.
- Mladenović, O. (1980). Form and Types of Serbian Folk Dances. Στο R. Lange (ed.), *Dance Studies*, 4, 53-85. Jersey C.I.
- Model, P. (1997). Interactive computer music systems and concepts of Gestalt. Στο M. Leman (Ed.), *Music, gestalt, and computing of studies in cognitive and systematic musicology* (pp. 469-481). Verlag: Springer.
- Molnár, I. (1947). *Mayar tanchagyományok*. Budapest: Mayar Élet Könyvkiadó.

- Montgomery, D., Bull, K. S., & Baloch, L. (1993). Characteristics of the creative person. Perceptions of university teachers in relation to the professional literature. *American Behavioral Scientist*, 37(1), 68-78.
- Moshagen, M., & Thielsch, M.T. (2010). Facets of visual aesthetics. *International Journal of Human-Computer*, 68(10), 689-709.
- Mosston, M., & Ashworth, S. (1994). *Teaching Physical Education*. USA: Macmillan College.
- Mostafa, M. (2005). Factors affecting organisational creativity and innovativeness in Egyptian business organisations: an empirical investigation. *Journal of Management Development*, 24(1), 7-33.
- Mountain, R. (2004). Theories market: open for trading. *Organized Sound*, 9(1), 15-26.
- Mumford, M. D. (2003). Where have we been, where are we going? Taking stock in creativity research. *Creativity Research Journal*, 15(2-3), 107-120.
- Munari, B. ([1968]2007). *Design e comunicazione visiva. Contributo a una metodologia didattica* [Design and visual communication. Contributions to a teaching method]. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. (1966). *Arte come mestiere* [Design as Art (*literally*: Art as Craft)]. ISBN 978-0-14-103581-9.
- Munari, B. (1971). *Artista e designer* [Artist and Designer]. Roma-Bari: Laterza.
- Münsterberg, H. (1970). *The film: A psychological study. The silent photoplay in 1916*. U.S.A. New York: Dover Publications Insurance.
- Münsterberg, H. (2001). *Hugo Munsterberg on Film: The photoplay: A psychological study and other writings*. Edited by Allan Langdale. New York: Routledge.
- Mutavdžić, V. (2007). Factor structure of dance patterns in the folk dances of Serbia. *Serbian Journal of Sports Sciences*, 1(4), 97-106.
- NACCCE, (1999). *All our futures: creativity, culture and education*. London: DfEE.
- Nahachewsky, A. (1995). Participatory and presentational dance as ethnochoreological categories. *Dance Research Journal*, 27(1), 1-15.
- Nahachewsky, A. (2007). An analysis of kolomyika structures. Στο A. Kaeppler & E. I. Dunin (Eds.), *Dance structures: perspective on the analysis of human movement* (pp. 235-252). Budapest: Akademiai Kiado.
- Nahrstedt, K., Bajcsy, R., Wymore, L., Sheppard, R., & Mezur, K. (2008). Computational model of human creativity in dance choreography. Στο *Creative Intelligent Systems. Papers from Association for the Advancement of Artificial Intelligence (AAAI), Spring Symposia* (pp. 53-60). U.S.A. California: Stanford University. Ανακτήθηκε 13 Ιουνίου, 2018, από <https://pdfs.semanticscholar.org/12ca/aa9184e8f4aef41b31c3085aa996285d0aff.pdf>
- National Dance Education Organization (N.D.E.O.) (2005). *Professional teaching standards for dance art*. Reston,VA: National Dance Education Organization. Ανακτήθηκε 13 Φεβρουαρίου, 2017, από http://www.state.nj.us/education/aps/cccs/arts/arts_assessment/workdocs/NationalPD_DanceStandards.pdf

- National Dance Education Organization (N.D.E.O.) (2009a). *Standards learning and teaching dance: Ages 5-18*. Reston, VA: National Dance Education Organization.
- National Dance Education Organization (N.D.E.O.) (2009b). *Standards for dance in early childhood*. Reston, VA: National Dance Education Organization.
- Nęcka, E. (2001). An individual against novelty: The role of intelligence and temperament in adaptation to inconsistent and unpredictable situations. Στο A. Elias & A. Angleitner (Eds.), *Advances in research on temperament* (pp. 97-112). Lengerich: Pabst Science Publishers.
- Nevis, E. C. (Ed.), (1992). *Gestalt therapy: Perspectives and applications*. Cleveland: Gestalt Institute of Cleveland Press.
- Nordoff, P., & Robbins, C. (1983). *Music therapy in special education*. Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Nordoff, P., & Robbins, C. (2007). *Creative music therapy. A guide to fostering clinical musicianship*. Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Norman, R. (2000). Cultivating Imagination in Adult Education. Στο *Adult Education Research Conference*. Kansas State University Libraries: New Prairie Press.
Ανακτήθηκε από <https://newprairiepress.org/cgi/viewcontent.cgi?article=2202&context=aerc>
- O'Neil, D. V. S. (1981). *The development of a refined movement analysis and its relationship to motor creativity among grade two children. Unpublished doctoral dissertation*. University of Oregon.
- Ong, W. J. (1982). *Orality and literacy. The technologizing of the word*. New York: Methuen & Co. Ltd.
- Oreck, B., & Nicoll, J. (2010). Dance dialogues. Creating and teaching in the zone of proximal development. Στο C. Connery, V. John-Steiner & A. Marjanovic-Shane (Eds.), *Vygotsky & creativity: A cultural-historical approach to play, meaning-making and the arts* (pp. 107-122). New York: Peter Lang.
- Parlet, M. (1991). Reflections on field theory. *The British Gestalt Journal*, 1, 68-91. Ανακτήθηκε 3 Απριλίου, 2017, από <http://itgt.com.br/wp-content/uploads/2014/08/Reflections-on-Field-Theory-Parlett.pdf>
- Passmore, J. ([1967]2010). On teaching to be critical. Στο R. S. Peters (Ed.), *The concept of education* (pp. 192-211). London: Routledge & Kegan Paul.
- Patton, M. Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods*, (pp. 169-186). Beverly Hills, CA: Sage. [2th ed.: Newbury Park, CA: Sage]. Ανακτήθηκε από <https://legacy.oise.utoronto.ca/research/field-centres/ross/ctl1014/Patton1990.pdf>
- Payne, H. (2003). Authentic Movement, Groups and Psychotherapy. *Self & Society*, 31(2), 32-36. Ανακτήθηκε 23 Φεβρουαρίου, 2017, από <https://doi.org/10.1080/03060497.2003.11086205>
- Payne, H. (2006). *Dance movement therapy. Theory, research and practice*. New York: Routledge.
- Payne, H., Warnecke, T., Karkou, V., & Westland, G. (2016). A comparative analysis of body psychotherapy and dance movement psychotherapy from a European perspective. *Body, Movement and Dance in Psychotherapy*, 11(2-3), 144-166.

- Peoples, J., & Bailey, G. (2012). *Humanity: An introduction to cultural anthropology* (9th edition). Belmont, CA, Wadsworth, Cengage Learning. (ISBN 1111301522 9781111301521).
- Perls, F. (1992). *Gestalt Therapy Verbatim*. Gouldsboro, Gestalt Journal Press (originally published in 1969 by Real People Press).
- Pervin, L. A., & John, O. P. ([1970]2001). *Personality: Theory and research* (8th edition). John Wiley & Sons, Inc.
- Pesovár, E. (1961). 'A simonfai verbunkok formai elemzése.' [Format analysis of the recruiting dance of Simonfa village]. *Népraizi Értésito*, 42, 51-85.
- Pesovár, E. (1976). 'Three round Verbunks.' R. Lange (ed.), *Dance Studies*, 1, 47-52.
- Peterson, M. A., & Gibson, B. S. (1994). Object recognition contributions to figure-ground organization: Operations on outlines and subjective contours. *Perception & Psychophysics*, 56, 551-564. Ανακτήθηκε από https://www.researchgate.net/publication/225677684_Object_recognition_contributions_to_figure-ground_organization_Operations_on_outlines_and_subjective_contours
- Philipp, J. A. (1967). *The comparison of motor creativity with figural and verbal creativity, and selected motor skills*. Unpublished doctoral dissertation. University of Michigan.
- Piaget, J. (1960). *The child's concept of the word*. New Jersey: Helix Books, Rowan & Allend Press.
- Piaget, J. (1979). *The child's concept of the word*. New York: Harcourt Brace.
- Polanyi, M. (1958). *Personal knowledge. Towards a post-critical philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pomerantz, J. R. (1983). Global and local precedence: Selective attention in form and motion perception. *Journal of Experimental Psychology: General*, 112(4), 516-540. Ανακτήθηκε 18 Μαρτίου, 2017, από https://www.researchgate.net/publication/16965866_Global_and_local_precedence_Selective_attention_in_form_and_motion_perception_Journal_of_Experimental_Psychology_General_1124_516
- Pomerantz, J. R., & Kubovy, M. (1986). Theoretical approaches to perceptual organization. Στο K. R. Boff, L. Kaufman & J. P. Thomas (Eds.), *Handbook of Perception and Human Performance*, 2, Cognitive Processes and Performance (pp. 32-63). New York, NY: Wiley.
- Popper, K. R. (1963). *Conjectures and refutations. The growth of scientific knowledge*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Popper, K. R. (1972). *Objective knowledge. An evolutionary approach*. Oxford: Oxford University Press.
- Popper, K. R. (1976). *Unended quest: An intellectual autobiography*. Glasgow: Fontana-Collins.
- Porfeli, E. J. (2009). Hugo Musterberg and the origins of vocational guidance. *The Career Development Quarterly*, 57(3), 225-236.
- Press, C. M., & Warburton, E. C. (2007). Creativity research in dance. Στο L. Bresler (Ed.), *International handbook of research in arts education*, 16 (pp. 1273-1290). New York: Kluwer/Springer.

- Press, C. M., & Warburton, E. C. (Eds.), (2013). *Creating dance: A traveler's guide*. Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Preston-Dunlop, V. (1989). *Choreological studies: A discussion document*. London: Laban Centre for Movement and Dance.
- Pring, R. (1976). *Knowledge and schooling*. Open Books Publishing Ltd. Ανακτήθηκε από https://books.google.gr/books/about/Knowledge_and_schooling.html
- Proca-Ciordea, V. (1969). On Rhythm in Rumanian Folk Dance. *Yearbook of the International Folk Music Council, 1*, 176-199.
- Proca-Ciordea, V. (1971). Kinetic Language and Vocabulary. *Yearbook of the Traditional Music, 2*, 133-141.
- Proca, V. (1957). Despre Notaria Dansului Popular Romanesc. *Revista di Folklor, 2*(1-2), 135-171. Bucharest.
- Pylyshyn, Z. (1999). Is vision continuous with cognition? The case for cognitive impenetrability of visual perception. *Behavioral and Brain Sciences, 22*(3), 341-423.
- Ratz, E. (1951). *Einführung in die musikalische formenlehre*. German: Österr. Bundesverl. für Unterr., Wiss. u. Kunst.
- Reber, R., Schwarz, N., & Winkielman, P. (2004). Processing fluency and aesthetic pleasure: Is beauty in the perceiver's processing experience? *Personality and Social Psychology Review, 8*(4), 364-382. Ανακτήθηκε από http://www.cns.nyu.edu/~vessel/courses/NeuralAesthetics/Readings/10_Apr_5/reber-schwarz-winkielman-beauty-PSPR-2004.pdf
- Reber, R., Winkielman, P., & Schwarz, N. (1998). Effects of perceptual fluency on affective judgments. *Psychological Science, 9*, 45-48.
- Rees, G., Frith, C., & Lavie, N. (2001). Processing of irrelevant visual motion during performance of an auditory attention task. *Neuropsychologia, 39*(9), 937-949.
- Rees, H. E. (1942). *A psychology of artistic creation as evidenced in autobiographical statements of artists*. New York: Teacher's College, Columbia University.
- Renzulli, J. S. (1978). What makes giftedness: Reexamining a definition. *Phi Delta Kappa International, 60*(3), 180-184, 261.
- Renzulli, J. S. (1992). A general theory for development of creative productivity through the pursuit of ideal acts of learning. *Gifted Child Quarterly, 36*(4), 170-182.
- Rett, J., Dias, J., & Ahuactzin, J. M. (2010). Bayesian reasoning for Laban Movement Analysis used in human-machine interaction. *International Journal of Reasoning-based Intelligent Systems, 2*(1), 13-35. Ανακτήθηκε από https://www.academia.edu/15053365/Bayesian_reasoning_for_Laban_Movement_Analysis_used_in_human-machine_interaction
- Reynolds, F. (1996). Working with movement as a metaphor: Understanding the therapeutic impact of physical exercise from a gestalt perspective. *Counselling Psychology Quarterly, 9*(4), 383-390.
- Rhodes, M. (1961). An analysis of creativity. *The Phi Delta Kappa International, 42*(7), 305-310.

- Richardson, V. (1994). Conducting research on practice. *Educational Researcher*, 23(5), 5-10.
- Robinson, K. (1999). *All our futures: Creativity, culture, education*. London: National Advisory Committee on Creative and Cultural Education (DfEE/DCMS).
- Robinson, K. (2011). *Out of our minds. Learning to be creative*. United Kingdom: Capstone Publishing Inc.
- Rock, I. (1983). *The logic of perception*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press.
- Rosenberg, S. B. (2010). *On architecture and the dancing body: changing visuality*. Honors theses-All. 509. Wesleyan University. Middletown, Connecticut.
- Royce, P.A. (1980). *The Anthropology of Dance*. Bloomington and London: Indiana, University Press.
- Rubidge, S. (1982). Aesthetic development in dance. Στο R. Malcolm (Ed.), *The development of aesthetic experience. Curriculum issues in arts education* (pp. 124-136). Oxford: Pergamon Press.
- Runco, M. A. (1997). *Creativity Research Handbook. Cresskil, 1-3*, NJ: Hampton Press.
- Runco, M. A. (1999). Implicit theories. Στο M. A. Runco & S. R. Pritzker (Eds.), *Encyclopedia of Creativity*, 2 (pp. 27-30). San Diego, London: Academic Press.
- Runco, M. A. (1999a). Time for creativity. Στο M. A. Runco & S. R. Pritzker (Eds.), *Encyclopedia of Creativity*, 2 (pp. 659-664). San Diego, London: Academic Press.
- Runco, M. A. (2004). Creativity. *Annual Review of Psychology*, 55(1), 657-687.
- Runco, M. A., & Albert, R. S. (2010). Creativity research. Στο R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of Creativity* (pp. 3-19). London: Cambridge University Press.
- Runco, M. A., & Pritzker, S. R. (Eds.) (2011). *Encyclopedia of Creativity*. Publisher: Academic Press.
- Sabar, St. (2013). What's a Gestalt? *Gestalt Review*, 17(1), 6-34. Ανακτήθηκε από http://www.stephaniesabar.com/uploads/What_s_a_Gestalt_in_print-1.pdf και <http://www.gisc.org/gestaltreview/documents/whatsagestalt.pdf>
- Sanderson, P. (1988). Physical education and dance. Στο T. Roberts (Ed.), *Encouraging expression: The arts in the Primary School. Special needs in ordinary schools series* (pp. 32-67). London: Cassel.
- Sara, A. (2006). Between the lines: experiencing space through dance. *CEBE Transactions*, 3(1), 95-105.
- Sawyer K. R. (2000). Improvisation and the creative process: Dewey, Collingwood, and the aesthetics of spontaneity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2), 149-161.
- Sawyer K. R. (2012). *Explaining creativity: The science of human innovation* (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Schilpp, P. A. (Ed.) (1974). *The philosophy of Karl Popper*. La Salle, Illinois: Open Court Publishing Co.
- Schmidt, R. A. (1982). *Motor control and learning: A behavioural emphasis*. Human Kinetics Publishers.

- Schweinitz, J. (2011). *Film and stereotype: A challenge for cinema and theory*. Transl. by L. Schleussner. New York: Columbia University Press.
- Shay, A. (1999). Parallel traditions: State folk dance ensembles and folk dance in 'the field'. *Dance Research Journal*, 31(1), 29-56.
- Sheets-Johnstone, M. (1966). *The Phenomenology of Dance*. London: Dance Books Ltd.
- Shelton, J. (2010). Comparison between auditory and visual simple reaction. Times, Gideon Praveen Kumar. *Neuroscience & Medicine*, 1, 30-32.
- Shepard, R. N., & Levitin, D. J. (2002). Cognitive psychology and music. Στο D. J. Levitin (Ed.), *Foundations of cognitive psychology Core Readings* (pp. 503-514). Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press.
- Shorter Oxford English Dictionary (2002). Oxford University Press (5th edition).
- Siemsen, K. H. (2013). Learning by Gestalt. *Gestalt Theory*, 35(2), 155-168.
- Simons, P. M. (1988). Gestalt and functional dependence. Στο B. Smith (Ed.), *Foundations of Gestalt theory* (pp. 158-190). Munich: Philosophia Verlag.
- Simonton, D. K. (1997). Creative productivity: A predictive and explanatory model of career trajectories and landmarks. *Psychological Review*, 104(1), 66-89. Ανακτήθηκε 18 Ιανουαρίου, 2018, από <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.391.5108&rep=rep1&type=pdf>
- Simonton, D. K. (1999). *Origins of genius: Darwinian perspectives on creativity*. New York: Oxford University Press.
- Simonton, D. K. (2000). Creativity: Cognitive, developmental and social aspects. *American Psychologist*, 55(1), 151-158.
- Singer, A. (1974). 'The Metrical Structure of Makedonian Dance Structure', *Ethnomusicology*, 18(3), 379-404.
- Sklar, D. (1991). On dance ethnography. *CORD, Dance Research Journal*, 23(1), 6-10.
- Smith, B. (1988). Gestalt theory. An essay in philosophy. Στο B. Smith (Ed.), *Foundations of Gestalt theory* (pp. 11-81). Munich and Vienna: Philosophia Verlag.
- Smith, B. (Ed.) (1988). *Foundations of Gestalt theory*. Munich and Vienna: Philosophia Verlag.
- Smith, J. A., Flowers, P., & Larkin, M. (2009). *Interpretative phenomenological analysis*. London: Sage Publications.
- Smith, M. J. ([1976]1985). *Dance composition. A practical guide for teachers*. London: A. & C. Black Publishers Limited.
- Snyder, A. F. (1974). The Dance Symbol. Στο New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance – The American Indian. CORN, *Research Annual*, 6, 213-224.
- Soga, A., Umino, B., Yasuda, T., & Yokoi, S. (2007). Automatic composition and simulation system of ballet sequences. *The Visual Computer*, 23(5), 309-316.
- Solarski, C. (2012). *Drawing basics and video game art: Classic to cutting-edge art techniques for winning video game design*. Watson-Guptill.
- Sontag, S. (1977). *On photography*. London: Penguin Books.

- Sowden, P. T., Clements, L., Redlich, C., & Lewis, C. (2015). Improvisation facilitates divergent thinking and creativity: Realising a benefit of primary school arts education. *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, 9(2), 128-138. Ανακτήθηκε από <https://epubs.surrey.ac.uk/807281/9/Improv%20in%20education%20accepted.pdf>
- Spencer, A. (1991). *Morphological theory: An introduction to word structure in generative grammar*. Oxford: Oxford University Press.
- Spencer, A., & Zwicky, A. M. (Eds.) (1998). *Handbook of Morphology*. Oxford: Blackwell.
- Spurr, S. (2007). Chance encounters between body and buildings: New technologies in architecture and dance. *Proceedings of Forth International Conference of Association of Architecture Schools of Australasia (AASA)* (pp. 247-251). Sydney, Australia: Faculty of Design, Architecture & Building, University of Technology. Ανακτήθηκε από <https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/7395/1/2007001195.pdf>
- Sriraman, B. (2004). The characteristics of mathematical creativity. *Mathematics Educator*, 14(1), 19-34.
- Stamm, J. L. (1975). On creativity. *American Imago*, 32, 420-423.
- Stanimirović, M., & Mutavdžić, M. (2012). Bar structure of the Balkan folk dances forms. *Activities in Physical Education and Sport*, 2(2), 258-261.
- Stanimirović, M., & Mutavdžić, M. (2014). Metric structure of Balkan folk dances forms. *Activities in Physical Education and Sport*, 4(2), 125-127.
- Starko, A.-J. (2005). *Creativity in the classroom: Schools of curious delight*. Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates (3rd ed.).
- Staro, P. (1989). Widespread models for the analysis of folk dance. Στο L. Torp (Ed.), *The dance event: A complex cultural phenomenon* (pp. 81-92). Copenhagen: ICTM Study Group on Ethnochoreology.
- Stekauer, P., & Lieber, R. (Eds.) (2005). *The handbook of word formation*. Dordrecht: Springer.
- Stepanov, V., I. (1958). *Alphabet of Movements of the Human Body*. Cambridge: Golden Head Press.
- Sternberg, R. J. (1988). A three-facet model of creativity. Στο R. J. Sternberg (Ed.), *The nature of creativity. Contemporary psychological perspectives* (pp. 125-147). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Sternberg, R. J. (2006). Introduction. Στο J. C. Kaufman & R. J. Sternberg (Eds.), *The International Handbook of Creativity*. (pp. 14-38). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Sternberg, R. J., & Lubart, T. I. (1999). The concept of creativity: Prospects and paradigms. Στο R. J. Sternberg (Ed.), *Creativity Research Handbook* (pp. 3-15). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Stevens, C., & McKechnie, S. (2005). Thinking in action: thought made visible in contemporary dance. *Cognitive Processing*, 6(4), 243-252. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1007/s10339-005-0014-x>
- Stevens, C., Ginsborg, J., & Lester, G. (2010/2011). Backwards and forwards in space and time: Recalling dance movements from long-term memory. *Memory*

- Studies*, 4(2), 234-250. Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1177%2F1750698010387018>
- Stocking, G. W. (1992). *The Ethnographer's Magic and Other Essays in the History of Anthropology*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Stones, E. (1966). *An introduction to educational psychology*. London: Methuen & Co Ltd.
- Strauss, A., & Corbin, J. (1997). *Grounded Theory in practice*. London: Sage Publications Inc.
- Strauss, A., & Corbin, J. (1998a). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing Grounded Theory* (2nd ed.). Thousand Oaks: Sage Publications Inc.
- Strauss, A., & Corbin, J. (1998b). Grounded Theory methodology: An overview. Στο K. N. Denzin, & Y. S. Lincoln (Eds.), *Strategies of qualitative inquiry* (pp. 158-183). Thousand Oaks, CA: Sage Publications Inc.
- Szentpál, O. (1958). Versuch einer Formanalyse der ungarischen Volkstänze. *Acta Ethnographica*, 7, 257-336.
- Szentpál, O. (1963). Arbeau francia gaillardjainak formai elemzése, *Táncstudományi Tanulmányok* (pp. 79-148). Budapest: Magyar Táncművészek Szövetege.
- Szentpál, M. (1975-76). *Dance Notation Kinetography Laban*. Budapest: L.O.D.C.
- Tajfel, H. (1981). *Human groups and social categories*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Taylor, C. W. (1963a). Are we utilizing our creative potential? *Nursing Outlook*, 11, 105-107.
- Taylor, C. W. (1963b). History and acknowledgements. Στο C. W. Taylor & F. Barron (Eds.), *Scientific creativity: Its recognition and development* (pp. 7-11). New York, NY: Wiley.
- Taylor, C. W. (1989). Various approaches to and definitions of creativity. Στο R. J. Sternberg (Ed.), *The nature of creativity* (pp. 99-121). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Thompson, R. F. (1974). *African Art in Motion*. University of California Press.
- Thomson, P. (2011). Dance and Creativity. Στο M. A. Runco & S. R. Pritzker (Ed.), *Encyclopaedia of Creativity*, 1, 343-350. London: Elsevier Publishing Company. (2nd ed.).
- Tillman, Br. (2011). *Creative character design*. U.S.A.: Focal Press.
- Tochon, F. V. (1999). Semiotic foundations for building the new didactics: an introduction to the prototype features of the discipline. *Instructional science*, 27(1-2), 9-32.
- Todorov, T. ([1971]1989). *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.
- Todorov, T. (Ed.) ([1965]1995). *Théorie de la Littérature. Textes de formalistes Russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*. Préface de Roman Jakobson. Collection Tel Quel. Paris: Seuil.
- Tonkin, E. (1984). Participant observation. Στο R. F. Ellen (Ed.), *Ethnographic research: A guide to general conduct* (pp. 216-223). New York, Tokio: Academic Press.

- Torp, L. (1990). *European chain and round dances patterns. A method for structural analysis and its application to European material*. University of Copenhagen, Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Torrance, E. P. (1962). *Guiding creative talent*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Torrance, E. P. (1965). *Rewarding creative behaviour: Experiments in classroom creativity*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Torrance, E. P. (1966). *Torrance tests of creative thinking. Norms technical manual. Research edition. Verbal tests, forms A and B. Figural tests, forms A and B*. Princeton: Personnel Pres Inc.
- Torrance, E. P. (1980). Growing up creatively gifted: The 22-year longitudinal study. *The Creative Child and Adult Quarterly*, 5(3), 148-158.
- Torrance, E. P. (1981). *Thinking creatively in action and movement*. Bensenville, IL: Scholastic Testing Service.
- Torrance, E. P. (1989). The nature of creativity as manifest in its testing. Στο R. J. Sternberg (Ed.), *The Nature of Creativity* (pp. 43-75). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Torrance, E. P., & Myers, R. E. (1970). *Creative learning and teaching*. NYC: Dodd, Mead & Co.
- Trotsky, L. (1982). *Η διαρκής επανάσταση*. Αθήνα, Αλλαγή.
- Tschumi, B. (1996). The pleasure of architecture. Στο K. Nesbitt (Ed.), *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995* (pp. 532-540). New York: Princeton Architectural Press.
- Tyrovola, V. (2006). The signification of dance. Critical assessment of relative methodological orientations in dance research at 20th century. Στο *Promotion of Diversity. Proceedings of 20th World Congress on Dance Research. CID-UNESCO* (pp. 1-29). (ISBN: 960-89449-0-2).
- Tyrovola, V. K. (2008). Influences and cultural crosses in the dance tradition between Greece and the Balkans. The case of 'Hasapiko' dance. *Studia Choreologica*, X, 53-95.
- Tyrovola, V., & Koutsouba, M. (2007). Choreology and dance: From the act of dance to the scientific theory. Critical observations. *Buletin Stiintific, Seria: Educatie Fizica si Sport, Editura Universitatii din Pitesti, Romania*, II(11/1), 27-33.
- Ullmann, St.(1966). *Language and style*. Oxford: Basil Blackwell (2nd edition).
- Umino, B., & Soga, A. (2014). Automatic composition software for three genres of dance using 3D motion data. Στο *XVII Generative Art Conference - GA2014* (pp. 80-90). Milano, Italy: Generative Design Lab, Politecnico di Milano University. Ανακτήθηκε 13 Μαρτίου, 2017, από https://www.generativeart.com/GA2014papers/Bin_Umino_Asako_Soga_2014.pdf
- Usenko, A. P. (1953). *Dynamics of Art*. Foreword by Stephen C. Pepper. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Uttal, W. R. (1988). *On seeing forms*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Vallier, I. (Ed.) (1973). *Comparative methods in sociology*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press (2nd ed.).

- Van Zile, J. (1977). Energy Use: An Important Stylistic Element in Dance. *CORD, Dance Research Annual*, 8, 85-96.
- Van Zile, J. (1985). What is the dance? Implications for dance notation. *Dance Research Journal*, 17(18), 41-47.
- VandenBos, G. R. (2007). *APA dictionary of psychology*. Washington D.C.: American Psychological Association.
- Vaughan, L. C. (1997). Understanding movement. Στο S. Pemberton (Ed.), *Proceedings of the ACM CHI 97, Human Factors in Computing Systems Conference* (pp. 548-549). Ανακτήθηκε 21 Μαρτίου, 2017, από <http://www.acm.org/pubs/articles/proceedings/chi/258549/p548>
- Vaughn, K., & Winner, E. (2000). SAT scores of students who study the arts: What we can and cannot conclude about the association. *Journal of Aesthetic Education*, 34(3-4), 77-89.
- Venetsanou, F., & Kambas, A. (2004). How can a traditional Greek dances programme affect the motor proficiency of pre-school children? *Research in Dance Education*, 5(2), 127-138.
- Vernon, P. E. (1989). The nature-nurture problem in creativity. Στο J. A. Glover, R. R. Ronning & C. R. Reynolds (Eds.), *Perspectives on Individual Differences. Handbook of Creativity* (pp. 93-110). New York: Plenum Press.
- Voloshinov, A. V. (1996). Symmetry as a superprinciple of science and art. *Leonardo. The International Society for the Arts, Sciences and Technology*, 29(2), 109-113.
- Von Ehrenfels, F.(C). (1890). Über Gestaltqualitäten, *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 14, 249-292.
- Vouvaris, P. (2004). Nostos and nostalgia in Nikos Skalkottas's second suite for piano. Doctoral dissertation. Madison: University of Wisconsin-Madison.
- Wagemans, J., Elder, J. H., Kubovy, M., Palmer, S. E., Peterson, M. A., Singh, M., & von der Heydt, R. (2012). A century of gestalt psychology in visual perception I. Perceptual grouping and figure-ground organization. *Psychology Bulletin*, 138(6), 1172-1217. Ανακτήθηκε από <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3482144/>
- Wallach, M. A., & Kogan, N. (1965). *Modes of thinking in young children. A study of the creativity-intelligence distinction*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Warburton, E. C. (2000). The dance on paper: The effect of notation-use on learning and development in dance. *Research in Dance Education*, 1(2), 193-213.
- Ward, W. (1974). Creativity in young children. *The Journal of Creative Behavior*, 8, 101- 106.
- Warr, A., & O'Neill, E. (2005). Understanding design as a social creative process. Στο *Proceedings of the 5th Conference on Creativity & Cognition (London, United Kingdom, April 12-15, 2005)* (pp. 118-127). ACM, New York, USA. Ανακτήθηκε από <https://dl.acm.org/citation.cfm?id=1056242>
- Wellek, R. (1971). *Discriminations*. Yale University: Yale University Press.
- Wertheimer, M. [Max]. ([1924]1938). Laws of organization in perceptual forms. Στο W. D. Ellis (Ed.), *A Source Book of Gestalt Psychology* (pp. 71-88). London: Routledge & Kegan Paul. [First published 1924, as 'Untersuchungen zur Lehre

- von der Gestalt II', *Psychologische Forschung*, 4, 301-350]. Ανακτήθηκε από <https://psychclassics.yorku.ca/Wertheimer/Forms/forms.htm>
- Wertheimer, M. [Max]. ([1945]1959). *Productive thinking*. Edited by Michael Wertheimer (2nd ed.). New York: Harper & Row.
- Wertheimer, M. [Michael]. (2000). *A brief history of psychology* (4th ed.). Fort Worth, TX: Harcourt College Publishers.
- Wertheimer, M. D. (1996). *Gestalt Theory*. Στο W. D. Ellis (Ed.), *A Source Book of Gestalt Psychology* (pp. 156-227). New York, NY: Humanities Press.
- Westheimer, G. (1999). Gestalt theory reconfigured: Max Wertheimer's anticipation of recent developments on visual neuroscience. *Perception*, 28(1), 5-15.
- Weyl, Herman (1952). *Symmetry*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Wigram, T., Pedersen Nygaard, I., & Bonde Ole, L. (Eds.) (2002). *A comprehensive guide to music therapy: theory, clinical practice, research and training*. United Kingdom: Jessica Kingsley Publishers.
- Wigram, T., Saperston, B., & West, R. (Eds.) (1996). *Art & science of music therapy: A handbook* (2nd ed.). New York: Routledge, Francis & Taylor.
- Williams, D. (1976a). Deep structures of the dance. Constituent syntagmatic analysis, *Journal of Human Movement Studies*, 2(2), 123-144.
- Williams, D. (1976b). Deep structures of the dance. The conceptual space of the dance, *Journal of Human Movement Studies*, 2(3), 155-181.
- Williams, D. (1979). The human action, sign and semasiology. Στο Proceedings of the conference on research in dance *CORD-Dance research annual*, 10, 39-64.
- Williams, D. (1991). *Ten lectures on theories of the dance*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- Williams, D. (1997). *Anthropology and human movement: the study of dances*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- Williams, D. (2000). *Anthropology and Human Movement: Searching for Origins*. Scarecrow Press
- Williams, D. ([1991]2004). *Anthropology and the Dance: Ten Lectures*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Winner, E., & Vincent-Lancrin, S. (2013). The impact of arts education: Evidence and agenda for future research. Στο E. Liebau, E. Wagner & M. Wyman (Eds.), *International Yearbook for Research in Arts Education*, 1, 1-78.
- Woldt, A. L., & Toman, S. M. (2005). *Gestalt therapy: History, theory and practice*. New York: Sage Publications, Inc.
- Woodman, R. W., & Schoenfeld, L. F. (1989). Individual differences in creativity: An interactionist perspective. Στο J. A. Glover, R. R. Ronning & C. R. Reynolds (Eds.), *Handbook of Creativity* (pp. 77-91). New York: Plenum Press.
- Woodman, R. W., Sawyer, J. E., & Griffin, R. W. (1993). Toward a theory of organizational creativity. *The Academy of Management Review*, 18(2), 293-321. Academy of Management. Ανακτήθηκε από https://www.jstor.org/stable/258761?seq=1#page_scan_tab_contents
- Woods, P. (1990). *Teacher skills and strategies*. London: Falmer Press.

- Woods, P. (1993). *Critical events in teaching and learning*. London, Washington, D.C.: Falmer Press.
- Woods, P. (1995). *Creative teachers in primary schools*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.
- Woods, P., & Jeffrey, B. (1996). *Teachable moments: The art of creative teaching in primary school*. Buckingham: Open University Press.
- Wyrick, W. (1966). *Comparison of motor creativity with verbal creativity, motor ability, and intelligence*. Unpublished doctoral dissertation. Texas: University of Texas.
- Wyrick, W. (1968). The development of a test of motor creativity. *Research Quarterly*, 39(3), 756-765.
- You, J. (2009). Teaching beginning dance classes in Higher Education: Learning to teach from an expert dance educator. *International Journal of Education & the Arts*, 10(23), 1-23.
- Youngerman, S. (1976). Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach. *Yearbook of the Traditional Music*, 7, 116-133.
- Yung, C. G. (1948). *Contributions to analytical psychology*. (trans. H. G. & C. F. Baynes). New York: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Zachopoulou, E., & Makri, A. (2005). A developmental perspective of divergent movement ability in early young children. *Early Child Development and Care*, 75(1), 85-95.
- Zeki, S., & Lamb, M. (1994). The neurology of kinetic art. *Brain*, 117(3), 607-636.
- Zhou, B. (1961). *The styles and characteristics of three big dances in Shandong Province*. Dazhong Daily, August. Jinan, China: Dazhong Daily.
- Zimmer, A. C., & Korndle, H. (1994). A gestalt theoretic account for coordination of perception and action in motor learning. *Philosophical Psychology* 7(2), 249-265.
- Zografou, M. (2001). Towards a structural analysis of folk dance. Choreotypes and dance patterns in pontic dance tradition. *Studia Choreologica*, II, 50-101.

7.2. Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Αβούρης Ν., Μουστάκας, Κ., & Κατσάνος, Χ. (2014). *Επικοινωνία ανθρώπου-μηχανής και σχεδίαση διαδραστικών συστημάτων. Μοντέλο ανθρώπινου επεξεργαστή, GOMS, Νόμος Fitts, Νόμος Hick Hyman*. Ανακτήθηκε από <https://eclass.upatras.gr/courses/EE760/index.php>
- Αγγελάτος, Δ. (2010). *Φορμαλισμός και Δομισμός: 'βαθείες' δομές των σύγχρονων θεωριών λογοτεχνίας*. Ανακτήθηκε 19 Ιουνίου, 2016, από <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/.../ΘΕΩΡΙΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ>
- Αγγελόπουλος, Γ. (1997α). Εθνοτικές ομάδες και ταυτότητες. Οι όροι, η εξέλιξη της σημασίας και του περιεχομένου τους. *Σύγχρονα Θέματα*, 63, 18-25. Ανακτήθηκε από <http://afroditi.uom.gr/mahabbet/Researchers/Publications/Ethnic.pdf>
- Αγγελόπουλος, Γ. Β. (1997β). Γαμήλιες ανταλλαγές σε πολιτισμικά μεικτές αγροτικές κοινότητες της Μακεδονίας. Στο Β. Κ. Γούναρης, Ι. Δ. Μιχαηλίδης &

- Γ. Β. Αγγελόπουλος (Επιμ.), *Ταυτότητες στη Μακεδονία* (σσ. 103-122). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Αλεξιάδης, Μ. (2000). Γραπτός και προφορικός λόγος στη λαϊκή παράδοση. *Διαβάζω*, 245, 23-26.
- Αλτουσέρ, Λ. (1999). *Φρόνιμ και Λακάν. Θέσεις (1964-1975)* (μτφρ. Ξ. Γιαταγάνας). Αθήνα: Θεμέλιο.
- Ανδριανόπουλος, Γ. (2007). *Οι χοροί της Κρήτης και η ιστορία της*. Πτυχιακή εργασία. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Ανδρούτσος, Γ. (2009). *Η ύλη ως καλλιτεχνικό μέσο*. Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία. Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Ανακτήθηκε από <http://ikee.lib.auth.gr/record/113528/files/Binder1.pdf>
- Ανθιμοπούλου, Ε. (2009). *Αρχαία ελληνική μετρική και ελληνικός παραδοσιακός χορός. Η έννοια του υπορχήματος στους χορούς της Κρήτης και του Πόντου*. Πτυχιακή εργασία. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Ανθολόγιο Sapere aude!, (2015). *Η θεραπεία Γκέσταλτ: Η τέχνη της επικοινωνίας*, (παρα. 24-25) [άρθρο σε blog].
- Abrams, M. H. (2005). *Λεξικό λογοτεχνικών όρων* (μτφρ. Γ. Δεληβοριά & Σ. Χατζηιωαννίδου). Αθήνα: Πατάκης.
- ΑποΟικο [Οικονόμου, Α.] (2008, 11 Νοεμβρίου). *Μορφολογική Ψυχολογία (Gestalt Psychology)* [άρθρο σε blog]. Ανακτήθηκε από <https://oiko.wordpress.com/2008/11/11/μορφολογική-ψυχολογία-2/>
- Αντωνάκης, Δ. (1998). *Η διάσταση του χώρου στον κινηματογράφο. Πόλη και κινηματογράφος*. Χανιά: Κέντρο Αρχιτεκτονικής Μεσογείου.
- Αντωνιάδης, Χ. (2012). *Αντίληψη και δημιουργία στην αισθητική θεωρία του Gombrich*. Διπλωματική εργασία. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή. Ανακτήθηκε από <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:UjHiSKNBmXQJ:ikee.lib.auth.gr/record/130123/files/GRI-2012-9414.pdf+&cd=22&hl=el&ct=clnk&gl=gr>
- Αντωνίου, Α. (2014, 8 Ιανουαρίου). *Ελεύθερη Ζώνη. Η ομορφιά της συμμετρίας και το εγκώμιο της ατέλειας* [άρθρο σε blog]. Ανακτήθηκε από <https://antonios-antoniou.gr/blog/%CE%B7-%CE%BF%CE%BC%CE%BF%CF%81%CF%86%CE%B9%CE%AC-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%83%CF%85%CE%BC%CE%BC%CE%B5%CF%84%CF%81%CE%AF%CE%B1%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF-%CE%B5%CE%B3%CE%BA%CF%8E%CE%BC%CE%B9/986#.XMF2WJMzYWo>
- Αραβαντινός, Π. (1862-1863). Περὶ ορχήσεως εν Ηπείρου. *Πανδώρα*, 13, 601-602.
- Αρβανίτης, Χ. (2016). *Η έννοια της δημιουργικότητας και της καινοτομίας*. [άρθρο σε blog]. Ανακτήθηκε από <http://docplayer.gr/3267769-Kefalaio-2-i-ennoia-tis-diuiourgikotitas-kai-tis-kainotouias.html>

- Αριστοτέλης. (1983). *Περί Ποιητικής* (μτφρ. & σχόλια, Ι. Σ. Δρομάζου). Αθήνα: Εστία.
- Arnheim, R. (2005). *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης* (μτφρ. Ι. Ποταμιάνος, επιμ. Χ. Γκαβάγιας). Αθήνα: Θεμέλιο.
- Arnheim, R. (2007). *Οπτική σκέψη* (μτφρ. Ι. Ποταμιάνος, επιμ. Γ. Βρυώνη). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Arnheim, R. ([1977]2003). *Η δυναμική της αρχιτεκτονικής μορφής* (μτφρ. Ι. Ποταμιάνος, επιμ. Ι. Ποταμιάνος & Γ. Βρυώνη). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Arnheim, R. (2005). *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης* (μτφρ. Ι. Ποταμιάνος, επιμ. Χ. Γκαβάγιας). Αθήνα: Θεμέλιο.
- Arnheim, R. (2008). *Το φιλμ ως τέχνη. Οι θεμελιώδεις αρχές της τέχνης του κινηματογράφου*. Αθήνα: Καθρέφτης.
- Αρχοντάκη, Ζ., & Φιλίππου, Δ. (2010). *205 βιωματικές ασκήσεις για εμπύχωση ομάδων: ψυχοθεραπείας, κοινωνικής εργασίας, εκπαίδευσης* (6^η έκδοση). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ασδραχάς, Σ. (1965). Από τη συγκρότηση του αρματολισμού. *Επιθεώρηση Τέχνης* 126, 483-500.
- Ασδραχάς, Σ. (1982). *Ελληνική κοινωνία και οικονομία. 18-19ος αι. Υποθέσεις και προσεγγίσεις*. Αθήνα: Ερμής.
- Βαβρίτσας, Ν. (2003). *Η σχέση των ρυθμικών και κινητικών στοιχείων των ελληνικών παραδοσιακών χορών και η εφαρμογή στη διδασκαλία τους. Η περίπτωση των χορών στο χωριό Σπήλαιον Γρεβενών*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Βαβρίτσας, Ν. (2008). *Παραδοσιακοί χοροί και η διδασκαλία τους. Ρυθμοκινητική ανάλυση και ρυθμική αρίθμηση*. Θεσσαλονίκη: Αυτοέκδοση.
- Bachelard, G. (1971). Το σπίτι και η ποιητική του χώρου. *Αρχιτεκτονικά Θέματα* 5, σελ.76-77.
- Bachelard, G. (1982). *Η ποιητική του χώρου* (μτφρ. Ε. Βέλτσου & Ι. Δ. Χατζηνικολή). Αθήνα: Χατζηνικολής.
- Βάθη Π. (2011). *Αξιολόγηση της δημιουργικότητας στην Ανώτατη Εκπαίδευση: Μια αρχική-πilotική έρευνα*. Διπλωματική εργασία. Τμήμα Π.Τ.Δ.Ε., Πανεπιστήμιο Πατρών. Ανακτήθηκε 21 Μαρτίου, 2017, από [http://nemertes.lis.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/4544/1/NimertisVathi\(ptde\).pdf](http://nemertes.lis.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/4544/1/NimertisVathi(ptde).pdf)
- Βακαλό, Ε. Γ. (1988). *Οπτική σύνταξη. Λειτουργία και παραγωγή μορφών*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Banyard, P., & Hayes, N. (1999). *Σκέψη και λύση προβλημάτων. (Thinking and problem solving)* (μτφρ. Κ. Συρμαλή, επιμ. Α. Κωσταρίδου-Ευκλείδη). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Βαρδάκης, Β. (2001). *Ανατολικά της Κρήτης*. Ηράκλειο: Δισκογραφική Εταιρεία Αεράκης - Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι.
- Βαρδάκης, Β. (2015). *Ο παραδοσιακός χορός στις ανατολικές περιοχές της Κρήτης*, Ιεράπετρα: ΚΟΙΝΩ.ΠΟΛΙΤ.Α Ιεράπετρας.

- Βασάλα, Β. (2009). Με δείγματα ευκολίας δεν γίνεται έρευνα: Η επιλογή των υποκειμένων της έρευνας. *Σεμινάριο ΕΚΠ65 'Διπλωματικές Εργασίες'*. Αθήνα: Ε.Α.Π./11-10-2009. Ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου, 2017, από <http://newtutor.pbworks.com/f/deigmata.pdf>
- Βασιλείου, Θ. Α., & Σταματάκης, Ν. (1992). *Λεξικό των Επιστημών του Ανθρώπου*. Αθήνα: Gutenberg.
- Batschmann, O. (1995). Εισαγωγή στην ερμηνευτική θεωρία της Ιστορίας της Τέχνης. Στο Μ. Παπανικολάου (Επιμ.). *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης* (σσ. 240-278). Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Bauer, H. (1995). Μορφή, δομή, στυλ. Οι μορφοαναλυτικές και μορφοϊστορικές μέθοδοι. Στο Μ. Παπανικολάου (Επιμ.). *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης* (σσ. 188-210). Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Βελουδής, Γ. (2011). *Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Πατάκη.
- Belting, H., & Kemp, W. (1995). Σημασιοδότηση του αντικειμένου. Εισαγωγή. Στο Μ. Παπανικολάου (Επιμ.). *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης* (σσ. 185-187). Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Βενετσάνου, Φ., & Λεβέντης, Χ. (2010). *Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός για παιδιά προσχολικής ηλικίας. 40 μαθήματα με στόχο την ολόπλευρη ανάπτυξη των παιδιών*. Αθήνα: Αθλότυπο.
- Βενετσιάνου, Ο., & Μπαζαίου, Ν. (2005). Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο. *Αρχιτέκτονες*, 53. Ανακτήθηκε 31 Μαρτίου, 2017, από <http://sadas-pea.gr/archive/2000-2011/teuchos53.htm>
- Βεργέτη, Μ. Κ. ([1994]2000). *Από τον Πόντο στην Ελλάδα: Διαδικασίες διαμόρφωσης μιας εθνοτοπικής ταυτότητας*. Αθήνα: Αφοί Κυριακίδη.
- Βλαχοστεργίου, Μ. (2015). *Diagrams: Οι χωρικές κατασκευές της κίνησης*. Ανακτήθηκε 30 Μαρτίου, 2018, από <https://issuu.com/gradreview/docs/>
- Βοζάνη, Α. (2005). Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο. *Αρχιτέκτονες*, 53. Ανακτήθηκε 31 Μαρτίου, 2017, από <http://sadas-pea.gr/archive/2000-2011/teuchos53.htm>
- Βοσνιάδου, Σ. (2001). *Εισαγωγή στην ψυχολογία: Βιολογικές, αναπτυξιακές και συμπεριφοριστικές προσεγγίσεις. Γνωστική ψυχολογία* (Τόμ. Α). Αθήνα: Gutenberg.
- Βοσνιάδου, Σ. (2004). *Γνωσιακή επιστήμη. Η νέα επιστήμη του νου*. Αθήνα: Gutenberg.
- Βοσνιάδου, Σ. (2011). *Εισαγωγή στη Γνωστική Ψυχολογία/Γνωσιακή Επιστήμη*. Ανακτήθηκε από <https://www.slideshare.net/elenoragr/ss-9773545>
- Βούβαρης, Π. (2009). Ψυχολογία της μορφής και αντίληψη μελωδίας. Στο Ξ. Παπαπαναγιώτου (Επιμ.), *Ζητήματα Μουσικής Παιδαγωγικής* (σσ. 131-163). Θεσσαλονίκη: ΕΕΜΕ.
- Βούβαρης, Π. (2015). *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα*. Ανακτήθηκε 1 Απριλίου, 2017, από <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/1305>

- Βουρνάς Τ. (1961). Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι. Στο *Επιθεώρηση Τέχνης* 76 [άρθρο σε blog] (σσ. 277-285). Ανακτήθηκε από <https://www.rebetiko.gr/arthra.php?article=76>
- Γαλάνη Μ. (2015). *Σύγχρονος χορός: Ιστορία, εκπαίδευση, σύνθεση και χορογραφία*. Ανακτήθηκε από <https://eclass.upatras.gr/courses/PDE1465/>
- Canasia, J. G. (1998). *Οι γνωσιακές επιστήμες* (μτφρ. Ε. Τραυλού). Αθήνα: Π. Τραυλός-Κωσταράκη, Ε. (Les sciences cognitives).
- Canter, D. (1996). *Ψυχολογία και αρχιτεκτονική* (μτφρ. & επιμ. Π. Ι. Κοσμόπουλος). Αθήνα: University Studio Press.
- Γερακίνη, Α. (2016). Φορμαλισμός, Νέα Κριτική και Δομισμός: Μια κριτική προσέγγιση στις κειμενοκεντρικές θεωρίες της Λογοτεχνίας. *Έρκυνα*, 8, 231-240. Ανακτήθηκε από https://erkyna.gr/e_docs/periodiko/dimosieyseis/filologia/t08-16.pdf
- Γιαβρής, Α. (χ.χ.). *Η γραμματική για ταξιδιώτες*. Ανακτήθηκε 10 Ιουνίου, 2018, από <https://www.arisgiavris.gr/giavris-grammar.php>
- Γιακούσιν, Μ. Β. (1983). Ταξινόμηση. *Μεγάλη Σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια*, 32, 662.
- Γιαννούδης, Σ. (2006). *Η κινητική και αλληλεπιδραστική αρχιτεκτονική ως μέσο υποβολής κιναισθητικών εμπειριών*. Ανακτήθηκε 15 Ιουνίου, 2018, από https://www.greekarchitects.gr/site_parts/articles/print.php?article=60&language=gr
- Γιαννούλη, Β. (2013). Οπτική αντίληψη συμμετρίας. *Εγκέφαλος*, 50, 31-42. Ανακτήθηκε από <http://www.encephalos.gr/pdf/50-1-03g.pdf>
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (1999). *Πολιτισμός και Εθνογραφία. Από τον Εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γκίβαλος, Μ., Γρηγοροπούλου, Β., Κοτρόγιαννος, Δ., & Μανιάτης, Γ. (1999). *Ιστορία Κοινωνικών Επιστημών (Γ' Λυκείου) – Βιβλίο Μαθητή* (επιμ. Κοτρόγιαννος, Δ.). Αθήνα: Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων «Διόφαντος». Ανακτήθηκε από http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL108/99/805_2937/
- Cohen, L. & Manion, L. (1994). *Μεθοδολογία Εκπαιδευτικής Έρευνας*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Cohen, L., & Manion, L. (1997). *Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας* (μτφρ. Χ. Μητσοπούλου & Μ. Φιλοπούλου). Αθήνα: Έκφραση
- Combrich, E. H. (1998). *Το χρονικό της τέχνης* (μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη) (2η έκδοση). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Γούναρης, Β. Κ. (1997α). Ανακυκλώνοντας τις παραδόσεις: εθνοτικές ταυτότητες και μειονοτικά δικαιώματα στη Μακεδονία. Στο Β. Κ. Γούναρης, Ι. Δ. Μιχαηλίδης, & Γ. Β. Αγγελόπουλος (Επιμ.), *Ταυτότητες στη Μακεδονία* (σσ. 27-61). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Γούναρης, Β. Κ. (1997β). Εισαγωγικές παρατηρήσεις. Στο Β. Κ. Γούναρης, Ι. Δ. Μιχαηλίδης, & Γ. Β. Αγγελόπουλος (Επιμ.), *Ταυτότητες στη Μακεδονία* (σσ. 11-25). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Craib, I. (1998). *Σύγχρονη κοινωνική θεωρία. Από τον Πάρσονς στον Χάμπερμας* (μτφρ. Μ. Τζιαντζή & Π. Ε. Λέκκας, επιμ. Π. Ε. Λέκκας). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

- Γρατσιούνη, Δ. (2015). *Μάθηση και ψηφιακό περιβάλλον. η περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο διαδικτυακό κανάλι YouTube*. Μεταπτυχιακή διατριβή. Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Culler, J. D. (2000). *Λογοτεχνική θεωρία: Μια συνοπτική εισαγωγή* (μτφρ. Κ. Διαμαντάκου). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Γύφτουλας, Ν. (2003α). Το θεωρητικό υπόδειγμα της εθνολογικής-κοινωνιολογικής προσέγγισης στο χορό. Στο *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού, Δ'* (σσ. 151-164). Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Γύφτουλας, Ν. (2003β). 'Χορευτική πράξη και κοινωνική συμπεριφορά στο νεοελληνικό πολιτισμικό πεδίο'. Στο *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού. Ελληνική Χορευτική Πράξη: Παραδοσιακός και Σύγχρονος Χορός, Ε*, ΕΑΠ, Πάτρα: Ε.Α.Π.
- Δαμιανάκος, Σ. (1984). Λαϊκός πολιτισμός. Ιδεολογική χρήση και θεωρητική συγκρότηση των όρων. *Επιστημονική Σκέψη*, 19, 52-61.
- Δανιά, Α. (2009). *Κατασκευή οργάνου αξιολόγησης της χορευτικής επίδοσης: Η εφαρμογή του στον ελληνικό παραδοσιακό χορό*. Δημοσίευτη Μεταπτυχιακή Διατριβή. Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Δανιά, Α. (2013). *Από τα σύμβολα στην κίνηση. Επίδραση της σημειογραφικής μεθόδου Laban στην εκμάθηση του ελληνικού παραδοσιακού χορού*. Δημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Δανιά, Α., Κουτσούμπα, Μ., & Τυροβολά, Β. (2013). Labankido©: μία τεχνολογική εφαρμογή για την εξ αποστάσεως διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Στο Α. Λιοναράκης (Επιμ.), *Learning Methodologies, Proceedings of the 7th International Conference on Open and Distance Learning* (τόμ. 3, μέρος Α, σσ. 144-157). Αθήνα: Ελληνικό Δίκτυο Ανοικτής & εξ Αποστάσεως Εκπαίδευσης. Ανακτήθηκε από <https://eproceedings.epublishing.ekt.gr/index.php/openedu/article/view/613/602>
- Δανιά, Α., Κουτσούμπα, Μ., Χατζηχαριστός, Δ., & Τυροβολά, Β. (2009). Η έρευνα για την κατασκευή οργάνων αξιολόγησης της χορευτικής επίδοσης. Ανασκοπική μελέτη. *Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή & τον Αθλητισμό*, 7(2), 179-202. Ανακτήθηκε 13 Φεβρουαρίου, 2015, από http://www.pe.uth.gr/hape/images/stories/emag/vol7_2/hape339.pdf
- Δαραβέλης Λ. (2000). *Αντιληπτική κατηγοριοποίηση και κρίση. Η αντίληψη του βάθους από εικόνες δύο διαστάσεων*. Ανακτήθηκε 18 Μαρτίου, 2017, από http://portal.survey.ntua.gr/main/courses/geoinfo/stcarto/documentation/papers/vision_b.pdf
- Δεληγιάννη, Ε. (2007). *Χορολογικές συνάψεις των νησιών του Νότιου και Νιτσοανατολικού Αιγαίου. Η περίπτωση της Καρπάθου, Κάσου και Κρήτης. Δομική-μορφολογική και τυπολογική προσέγγιση. Συγκριτική μελέτη*. Πτυχιακή εργασία. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

- Δερμιτζάκης, Μ. (1999). Ύλη και μορφή. *Γεραπετρίτικη Απόπειρα*, 31, 34-38. Ανακτήθηκε από <http://www.peri-grafis.net/ergo.php?id=577> και <http://users.sch.gr/hdermi/ARTHRA/31mythosfi.doc>
- de Saussure, F. (1979). *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας* (μτφρ., σχόλια & πρόλογος, Φ. Δ. Αποστολόπουλος). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Δημάκη, Ι. Α., & Καρανικόλα, Α. (2012). *Η αναζήτηση στα social media και η χρήση της στην διαφήμιση και το marketing*. Ηράκλειο: ΑΤΕΙ Κρήτης.
- Δήμας, Η. (1980). *Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί*. Αθήνα: Η. Δήμας.
- Δήμας, Η. (1993). *Η χορευτική παράδοση της Ηπείρου*. Αθήνα: Η. Δήμας.
- Δημητρίου, Β. (2014). *Κοινωνία και οικονομία σε κρίση. Η μιντιακή κατασκευή της στοχοποίησης των αλλοδαπών στον ελλαδικό χώρο*. Δημοσιευμένη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία. Τμήμα Κοινωνικής και Εκπαιδευτικής Πολιτικής, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Σχολή Κοινωνικών Επιστημών. Ανακτήθηκε από <http://amitos.library.uop.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/2109/%CE%94%>
- Δημητρίου, Σ. (1978). *Λεξικό όρων σημειολογικής και δομικής ανάλυσης της τέχνης*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Δημόπουλος, Κ. (2012). *Συνιστώσες του χώρου και έμφυλες χορευτικές πρακτικές. Οι πεδινές και ορεινές κοινότητες της Καρδίτσας Θεσσαλίας κατά το χρονικό διάστημα 1920-1980*. Αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διατριβή. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Δημόπουλος, Κ. (2017). *‘Διαχρονικές’ και ‘συγχρονικές’ διαδικασίες στο ‘παιχνίδι’ κατασκευής της έμφυλης ταυτότητας. Χορός και έμφυλος μετασχηματισμός στην κοινότητα Μεγάλων Καλυβίων Τρικάλων Θεσσαλίας*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Δημόπουλος, Κ., Τυροβολά, Β., & Κουτσούμπα, Μ. (2016α). Χορευτική ταυτότητα και πολιτισμική ανταγωνιστικότητα. Ο χορός ‘Ρωϊμάνα’ στις караγκούνικες κοινότητες της Κρανιάς και της Μαγούλας Καρδίτσας. Στο 3^ο *Εθνολογικό Συνέδριο Καραγκούνηδων «Οι Θεσσαλοί Καραγκούνηδες στον κύκλο του χρόνου και της ιστορίας», 11-13 Απριλίου 2014* (σσ. 224-228). Φάρσαλα: Δήμος Φαρσάλων.
- Δημόπουλος, Κ., Τυροβολά, Β. Κ., & Κουτσούμπα, Μ. Ι. (2016β). Χορός και τοπικές ιδιαιτερότητες. Η περίπτωση του χορού «Καραγκούνα» στη κοινότητα της Μαγούλας Καρδίτσας. Στο *Proceedings of the 44th World Congress on Dance Research* (σσ. 1-17). Ανακτήθηκε από <http://www.2016congressathens.cid-world.org/images/cloud/Projects/Dimopoulos/>
- Δρανδάκης, Λ. (1993). *Ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό*. Αθήνα: Λ. Δρανδάκης.
- Eagleton, T. (1989). *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας* (μτφρ. & εισαγωγή Δ. Τζιόβας). Αθήνα: Οδυσσέας.
- Ευαγγέλου, Ι. (1993). *Η Φαντασία: μια αδιερεύνητη ψυχική λειτουργία*. Αθήνα: Ιάμβλιχος.

- Farmakis, N. (2015). Δειγματοληψία Σκοπιμότητας (ΔΣκ). [Book Chapter]. Στο N. Farmakis, 2015. *Δειγματοληψία και εφαρμογές*. [ebook] Athens: Hellenic Academic Libraries Link. Chapter 6. Ανακτήθηκε 2 Φεβρουαρίου, 2017, από <http://hdl.handle.net/11419/4846>
- Fokkema, D. W., & Ibsch, E. K. (1997). *Θεωρίες λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Δομισμός, Μαρξισμός, Αισθητική της Πρόσληψης, Σημειωτική* (μτφρ. Γ. Παρίσης, επιμ. Ε. Γ. Καψωμένος). Αθήνα: Πατάκης.
- Fromkin, V., Rodman, R., & Hyams, N. (2008). *Εισαγωγή στη μελέτη της γλώσσας* (μτφρ. Α. Τσαγγαλίδης, Φ. Παπαδοπούλου, Ι. Γ. Ξυδόπουλος & Ε. Βάζου, επιμ. Ι. Γ. Ξυδόπουλος). Αθήνα: Πατάκης.
- Ζαχαροπούλου, Κ. (2006). Μια εισαγωγή στους μηχανισμούς και τις στρατηγικές που χρησιμοποιούνται από εκτελεστές κατά τη διαδικασία απομνημόνευσης ενός μουσικού κομματιού. *Μουσικοπαιδαγωγικά*, 3, 70-84.
- Ζερβού, Α. (1983). Σημειωτική Γλωσσολογία και Θεωρία της Λογοτεχνίας. *Γλώσσα*, 3, 8-14.
- Ζουρνατζίδης, Ν. (1988). Συμβολή στην έρευνα του χορού των Ελλήνων του Πόντου. *Πρακτικά 2ου Διεθνούς Συνεδρίου της Δ.Ο.Α.Τ.* (σσ. 47-62). Αθήνα: Θέατρο Δ. Στράτου.
- Ζουρνατζίδης, Ν. (1996). Ο πολιτισμός στον Πόντο. Στο *Επτά Ημέρες* (σελ. 23 - 24). Αθήνα: Εφημερίδα Καθημερινή.
- Ζουρνατζίδης, Ν. (1996). Οι ποντιακοί χοροί. Στο *Επτά Ημέρες, Γ'.* *Ο Ελληνισμός της Μαύρης Θάλασσας* (σσ. 95-98). Αθήνα: Εφημερίδα Καθημερινή.
- Ζουρνατζίδης, Ν. (2003). *Χορευτικές διαδικασίες και χοροί του Πόντου*. Αθήνα: Ν. Ζουρνατζίδης.
- Ζουρνατζίδης, Ν. (2010). *Συμβολή στην έρευνα του Ποντιακού χορού-Χορευτικές διαδικασίες και χοροί του Πόντου*. Αθήνα: Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου» και Χορευτικός Όμιλος Ποντίων «Σέρρα».
- Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). *Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου-Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής*. Αθήνα: Χορευτικός Όμιλος Ποντίων «Σέρρα».
- Ζωγράφου, Μ. (1989). *Λαογραφική-Ανθρωπολογική προσέγγιση του Σέρα-χορού των Ποντίων*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Ζωγράφου, Μ. (2001). Χορευτικά σχήματα στην ύστατη ώρα τους. *Εθνολογία*, 8, 85-106.
- Gombrich, E. H. (1995). *Τέχνη και Ψευδαίσθηση: Μελέτη για την ψυχολογία της εικαστικής*, (μτφρ. Α. Παππάς, 1η έκδ.). Αθήνα: Νεφέλη.
- Ηγκλετον, Τ. (1986). *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας* (μτφρ. Δ. Τζιόβας). Αθήνα: Οδυσσέας.
- Heidegger M. (1986). *Η προέλευση του έργου τέχνης* (μτφρ., εισαγωγή & σχόλια Γ. Τζαβάρας). Αθήνα: Δωδώνη.
- Hofstätter, P. R. (1978). *Εισαγωγή στην κοινωνική ψυχολογία* (μτφρ. Τ. Μαστοράκη, επιμ. Β. Φίλιας). Αθήνα: Α. Α. Λιβάνη.
- Hunt, Y., (2014). *Μια φωλιά από χρυσάφι*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Μελέτης Παραδοσιακών Χορών «Κύκλος» (ISBN: 978-618-81702-0-9).

- Θανοπούλου, Μ., & Πετρονώτη, Μ. (1987). Βιογραφική προσέγγιση: Μια άλλη πρόταση για την κοινωνιολογική θεώρηση της ανθρώπινης εμπειρίας. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 64(64), 20-42. Ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/ekke/article/view/7234>
- Θέμελης, Δ. (1994). *Μορφολογία και ανάλυση της μουσικής*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Θεοδωρίδου, Λ. (2014). *Η γνωστική λειτουργία του νου και η επίδρασή της στη ζωγραφική*. Δημοσιευμένη Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής. Ανακτήθηκε 25 Απριλίου, 2018, από <http://ikee.lib.auth.gr/record/272307/files/gri-2015-15181.pdf>
- Θεοδωροπούλου, Ι. (2012). *Τα εικαστικά στο Δημοτικό Σχολείο: η σχολική πραγματικότητα, τα σχολικά εγχειρίδια και ο ρόλος του δασκάλου. Έρευνα δράσης στην Ε' τάξη του Δημοτικού. Προτάσεις και προοπτικές*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών. Ανακτήθηκε 13 Μαΐου, 2017, από <http://nemertes.lis.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/5796/4/Theodorououlou%20teeapi%29.pdf> και <https://docplayer.gr/3648132-Metaptyhiaki-ergasia-theodoropoyloy-ioanna-a-m-279.html>
- Θεοφιλίδης, Χ. (2002). *Διαθεματική προσέγγιση της διδασκαλίας*. Αθήνα: Γρηγόρη.
- Ιατρίδης, Α. (1859). *Συλλογή δημοτικών ασμάτων*. Αθήνα.
- Ιωσηφίδης, Θ. (2003). *Εισαγωγή στην ανάλυση δεδομένων ποιοτικής κοινωνικής έρευνας*. Σημειώσεις Μαθήματος. Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Ανακτήθηκε 11 Μαρτίου, 2017, από www.cultural-representation.com/files/SIMEIOSEISiosifidis.doc
- Ιωσηφίδης, Θ. (2008). *Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*. Αθήνα: Κριτική.
- Ιωσηφίδης, Θ., & Σπυριδάκης, Μ. (2006). *Ποιοτική κοινωνική έρευνα. Μεθοδολογικές προσεγγίσεις και ανάλυση δεδομένων*. Αθήνα: Κριτική.
- Καβακόπουλος, Π. (1976). Χοροί και μελωδίες της δυτικής Θράκης. Στο *Β Συμπόσιο Λαογραφίας του βορειοελλαδικού χώρου, ΙΜΧΑ 166* (σσ. 97-112). Θεσσαλονίκη.
- Καϊμάκης, Π. (2005). *Φιλοσοφία και μουσική: Η μουσική στους Πυθαγορείους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνο*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Καλλικούνης, Β. Ν. (2015). Οι «υπεράνθρωπες» εγκεφαλικές ικανότητες στο σύστημα γνώσης των αρχαίων Ελλήνων. *Η ΡΟΔΙΑΚΗ*. Ανακτήθηκε από <http://www.rodiake.gr/article/311545/oi-yperanthrwpes-egkefalikes-ikanothtes-kai-to-systhma-gnwshs-twn-arxaiwn-ellhnwn#ixzz5DO4vfXiQ>
- Iser, W. (1987). Η πράξη της ανάγνωσης. Στο Η. James (Επιμ.), *Η εικόνα στο χαλί* (μτφρ. Κ. Παπαδόπουλος) (σσ. 149-162). Αθήνα: Άγρα.
- Kant, I. (2016). *Κριτική του καθαρού λόγου. Υπερβατική διαλεκτική και υπερβατική μεθοδολογία*. (μτφρ., επιμ., Μ. Δημητρακόπουλος) (4η έκδοση). Αθήνα: Αθηνά.
- Καρακώστας, Θ., & Κυριάκος, Δ. (1998). *Φυσική – Εισαγωγή στη μηχανική*. Θεσσαλονίκη: Ζήτη. ISBN: 9789604314928.
- Κάρδαρης, Δ. (2003). *Ο χορός στη Ζάκυνθο μέσα από την πολιτική-κοινωνική ιστορία από την Ενετοκρατία (1485) μέχρι το 1925*. Δημοσιευμένη Διδακτορική Διατριβή. Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και

- Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Καρεπίδης, Ι. (2003). *Χορευτικές φόρμες στον Πόντο. Μορφολογική προσέγγιση. Μορφολογική ανάλυση*. Πτυχιακή εργασία. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Καρεπίδης, Ι. Κ. (2017). *Λαϊκά δράματα, τοπική ταυτότητα και μετασχηματισμός. Η περίπτωση του εθίμου «Κοκκόνες και Γκέγκηδες» του Εμπορίου Πτολεμαΐδας*. Δημοσιευμένη Μεταπτυχιακή Διατριβή. Τμήμα Λαογραφίας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Καρφής, Β. (2014). Η μορφολογική μέθοδος διδασκαλίας στη διδακτική του ελληνικού παραδοσιακού Χορού. Στο *Πρακτικά του 2^{ου} Συμποσίου Λαογραφίας* (σσ. 58-71). Λεμεσός: Παραδοσιακό Εργαστήρι Χορού «ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ».
- Καρφής, Β. (2016). Τεχνοτροπικά σχήματα στον ποντιακό χορό. Συνθέσεις και ανασυνθέσεις. Στο *Πρακτικά του 1^{ου} Επιστημονικού Συμποσίου Ποντιακού Πολιτισμού. Μουσική-Χορός-Ενδυμασία*. Αθήνα: *Ημέρες Ποντιακού Πολιτισμού* (σσ. 11-78). Αθήνα: Αμφιθέατρο Πολεμικού Μουσείου.
- Καρφής, Β., & Ζιάκα, Μ. (2009). *Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στην εκπαίδευση. Προτάσεις διδασκαλίας*. Θεσσαλονίκη: Βιβλιοδιάπλους.
- Καρφής, Β., Τυροβολά, Β., Κουτσούμπα, Μ., & Ζιάκα, Μ. (2010). Συνθέσεις και ανασυνθέσεις στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Δομικο-μορφολογική και τυπολογική ανάλυση των χορών της Κρήτης. Στο *Πρακτικά 18ου Διεθνές Συνεδρίου Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού* (σσ. 6-7). Κομοτηνή: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού.
- Καρφής, Β., Τυροβολά, Β., Κουτσούμπα, Μ., & Ζιάκα, Μ. (2011). Παραδοσιακά στερεότυπα και δημιουργικότητα: Η περίπτωση του χορού Μπαϊντούσκα. Στο *Ερευνα και Εφαρμογές στην Αθλητική Επιστήμη, Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου ΤΕΦΑΑ Πανεπιστημίου Αθηνών* (σσ. 84-85). Αθήνα.
- Καρφής, Β., Τυροβολά, Β., Κουτσούμπα, Μ., & Ζιάκα, Μ. (2012α). Παραδοσιακά στερεότυπα και δημιουργικότητα: η περίπτωση του χορού μπαϊντούσκα. *Κινησιολογία*, 5, 29-32. Ανακτήθηκε από http://kinisiologia.phed.uoa.gr/fileadmin/kinisiologia.phed.uoa.gr/uploads/KINISIOLOGIA-Afieromatiko_Teychos.pdf
- Καρφής, Β., Τυροβολά, Β., Κουτσούμπα, Μ., & Ζιάκα, Μ. (2012β). Αντιθετικά σχήματα τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Τρόπος σύνθεσης και κατασκευής της χορευτικής φόρμας σε κοινότητες της Δράμας και των Σερρών της Μακεδονίας. Στο *Πρακτικά 20ου Διεθνές Συνεδρίου Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού* (σσ. 6-7). Κομοτηνή: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού.
- Κασδά, Π. (1988). *Το συνειδητό μάτι. Αντίληψη-τέχνη-πληροφορική*. Αθήνα: Αιγόκερως/Τέχνη.
- Καψωμένος, Ε. Γ. (1975). *Η συντακτική δομή της ποιητικής γλώσσας του Σεφέρη. Υφολογική μελέτη*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής [Παράρτημα 18].
- Καψωμένος, Ε. Γ. (1979). *Το κρητικό ιστορικό τραγούδι*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Καψωμένος, Ε. Γ. (1987α). *Αφηγηματολογία*. Ιωάννινα: Πανεπιστημιακές παραδόσεις.
- Καψωμένος, Ε. Γ. (1987β). *Ποιητική*. Ιωάννινα: Πανεπιστημιακές παραδόσεις.

- Καψωμένος, Ε. Γ. (1990). *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα: Αρσενίδης.
- Κελεσιδής, Π. (2005). *Αναβιωμένες χορευτικές πρακτικές των Ποντίων στη σύγχρονη τους εκδοχή*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Κελεσιδής, Π. (2009). Τόποι διαμόρφωσης και διαπραγμάτευσης της χορευτικής ταυτότητας των Ελλήνων του Πόντου. Στο *Πρακτικά 1^ο Πανελληνίου Επιστημονικού Συνεδρίου Χορού και Μουσικής* (σσ. 20-31). Κομοτηνή: ΕΛΕΠΕΧ. Ανακτήθηκε από <https://docplayer.gr/8970078-1-st-greek-scientific-congress-on-dance-music-www-elepex-gr.html>
- Κιραντιάδου, Β. (2012). *Ιδιαιτερότητες της μουσικής μνήμης*. Πτυχιακή εργασία. Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας. Ανακτήθηκε από https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/15120/2/Kirantiadou_Pe2012.pdf
- Κλεέ, Π. (1989). *Η Εικαστική σκέψη. Τα μαθήματα στη σχολή του Μπάουχαουζ*. (τόμ. Ι, ΙΙ, μτφρ. & επιμ. Α. Μοσχονά). Αθήνα: Μέλισσα.
- Κοκκίδου, Μ. (2016). Ο ρυθμός ως διαπραγματεύσιμο χαρακτηριστικό της τέχνης. Στο Ι. Φούλιας, Π. Βούβαρης, Κ. Καρδάμης & Κ. Χάρδας, (Επιμ.), *Μουσική, λόγος και τέχνες. 7^ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο* (σσ. 485-496). Κέρκυρα. Ανακτήθηκε από [C:\Users\user\Desktop\Ο_ρυθμός_ως_διαπραγματεύσιμο_\(PDF_Download_Available\).mht](C:\Users\user\Desktop\Ο_ρυθμός_ως_διαπραγματεύσιμο_(PDF_Download_Available).mht) και www.academia.edu/.../ο_ρυθμός_ως_διαπραγματεύσιμο_χαρακτηριστικό_της_τέχνης
- Κόκκινος, Γ. (1993). *Ελληνικοί χοροί. Ιστορική εξέλιξη και μουσικοκινητική ανάλυση*. Θεσσαλονίκη: Σάλτο.
- Κολέζα, Ε. (2000). *Γνωσιολογική και διδακτική προσέγγιση των στοιχειωδών μαθηματικών εννοιών*. Αθήνα: Leader Books.
- Κολιάδης, Ε. (1997). *Θεωρίες μάθησης και εκπαιδευτική πράξη. Γνωστικές θεωρίες*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Κολιάδης, Ε. (2005). *Θεωρίες μάθησης και εκπαιδευτική πράξη*. Συμπεριφοριστικές θεωρίες (Τόμ. Α). Αθήνα: Ιδιωτική.
- Κολιάδης, Ε. (2006). *Θεωρίες μάθησης και εκπαιδευτική πράξη. Κοινωνιογνωστικές θεωρίες* (Τόμ. Β). Αθήνα: Ιδιωτική.
- Κονιδάρη, Α. (χ.χ). *Η αγωγή δημιουργικών μαθητών εξασφαλίζει την ποιότητα στην εκπαίδευση και γαλουχεί πολίτες με καινοτόμες ιδέες*. Ανακτήθηκε από <https://eproceedings.epublishing.ekt.gr/index.php/edusc/article/view/268>
- Κονταράτος, Σ. (1983). *Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Κοντογιώργης, Γ. (1979). *Η ελλαδική λαϊκή ιδεολογία. Πολιτικο-κοινωνική μελέτη του δημοτικού τραγουδιού*. Αθήνα: Νέα Σύνορα.
- Κόπλαντ, Α. (1980). *Μουσική και Φαντασία* (μτφρ. Μ. Γρηγορίου). Αθήνα: Νεφέλη.
- Κοταμανίδου, Ν. (2013). *Gestalt*. Ανακτήθηκε 12 Απριλίου, 2017, από http://eadsa.teicm.gr/E_Iliko/Ekpaideftiko_Iliko/2_1.pdf

- Κοτσιλίνη, Μ. (2009). *Αρχιτεκτονική-κινηματογράφος. Οπτική αντίληψη-χώρος. Η αμφίδρομη σχέση του κινηματογράφου με την αρχιτεκτονική θεώρηση και δημιουργία* (Ερευνητική εργασία). Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών. Ανακτήθηκε 18 Ιανουρίου, 2017, από <https://www.greekarchitects.gr/gr/%CE%B5%CF%81%CE%B5%CF%85%CE%BD%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B5%CF%82/%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B9%CF%84%CE%B5%CE%BA%CF%84%CE%BF%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82-%CE%BF%CF%80%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AF%CE%BB%CE%B7%CF%88%CE%B7-%CF%87%CF%8E%CF%81%CE%BF%CF%82-id2487>
- Κοτσοβού, Ι., & Χονδρογιάννη-Μπούρα, Α. (2012-2013). *Το τετράγωνο ως κοσμικό σύμβολο*. Πτυχιακή εργασία. Τμήμα Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής Διακόσμησης και Σχεδιασμού Αντικειμένων, Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Αθήνας. Ανακτήθηκε 15 Μαρτίου, 2017, από http://www.teiath.gr/userfiles/eadsa_web_admin/lessons/e_semester/spoudastes/2012-13_rectangleAsCosmicSymbol.docx
- Κουλαϊδής, Β. (2007). *Σύγχρονες διδακτικές προσεγγίσεις για την ανάπτυξη κριτικής- δημιουργικής σκέψης για τη δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*. ΟΕΠΕΚ.
- Κουσιάδης, Γ. (1949). *Αρχαίοι και νέοι ελληνικοί χοροί*. Αθήνα: Μακροποδαράς.
- Κουτσογιαννόπουλος, Δ. (1929). Τραγούδια. *Αρχείο του Πόντου*, Β, 203-224.
- Κουτσογιαννόπουλος, Δ. (1966). Ποντιακοί Χοροί. *Αρχείο του Πόντου*, 28, 72-123.
- Κουτσούμπα, Μ. (2000). Υφολογική ανάλυση στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Στο Α. Λιοναράκης (Επιμ.), *Πολιτισμός και Τέχνη. Επτά δοκίμια για το χορό* (σσ. 30-77). Αθήνα: Προπομπός.
- Κουτσούμπα, Μ. (2002). Χορολογία και Εθνοχορολογία/Ανθρωπολογία Χορού. Για μια αποσαφήνιση των όρων. *Εθνολογία*, 9, 191-213.
- Κουτσούμπα, Μ. (2005). *Σημειογραφία της χορευτικής κίνησης. Το πέρασμα από την προϊστορία στην ιστορία του χορού*. Αθήνα: Προπομπός.
- Κουτσούμπα, Μ. (2007). Η διδασκαλία του ελληνικού λαϊκού παραδοσιακού χορού στα σύγχρονα εκπαιδευτικά πλαίσια. Στο *Λαϊκός Πολιτισμός και Εκπαίδευση. Πρακτικά 1^{ου} Διεθνούς Εκπαιδευτικού Συνεδρίου* (σσ. 1-9). (cd-rom).
- Κουτσούμπα, Μ. (2010). Η μελέτη και η έρευνα του χορού. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά & Μ. Κουτσούμπα, *Ελληνικός παραδοσιακός χορός. Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σσ. 65-76). Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Kraft, H. ([1986]1995). Τριπλές δυνάδες: Η αναλυτική-ψυχολογική προσέγγιση της τέχνης. Στο Μ. Παπανικολάου (Επιμ.), *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης* (σσ. 353-383). Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Kraft, V. (1986). *Ο Κύκλος της Βιέννης και η γένεση του νεοθετικισμού* (μτφρ. Γ. Μανάκου). Αθήνα: Γνώση.
- Κρεμμυδιώτη, Γ., & Μακρανδρέου, Χ. (2008). *Θεωρίες μάθησης*. ΠΑΚΕ Αθήνας ΠΕ 60/70. Ανακτήθηκε από <http://users.sch.gr/harmak/writer/theories.pdf>

- Κυριακίδου-Νέστορος, Α. (1981). *Λαογραφία και ανθρωπιστικές σπουδές*. Θεσσαλονίκη: Χωρίς έκδοση.
- Κυριακίδου-Νέστορος, Α. (1993). Προφορική ιστορία και λαογραφία. Στο *Λαογραφικά Μελετήματα, II* (σσ. 252-261). Αθήνα: Πορεία.
- Λαμπίρη-Δημάκη, Ι. (1990). *Η Κοινωνιολογία και η μεθοδολογία της*. Αθήνα: Δ. Σάκκουλα.
- Λαμπρίδης, Ε. (2004). *Στερεότυπο, προκατάληψη, κοινωνική ταυτότητα*. Αθήνα: Gutenberg.
- Λάντζος, Β. (2001). 'Οι λειτουργίες των λατρευτικών – εκστατικών χορών του αναστεναρισμού στο Κωστί Αγαθουπόλεως Β. Α. Θράκης'. Στο *Πρακτικά του 2^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού: «Μελωδία-Λόγος-Κίνηση»*, (σσ. 223-240). Σέρρες: Τ.Ε.Φ.Α.Α. Σερρών, Δ.Ε.Π.Κ.Α.
- Latner, J. (2007). Η θεωρία της θεραπείας Gestalt. Στο Ε. C. Nevis (Επιμ.), *Θεραπεία Gestalt: Θεωρία και εφαρμογές* (μτφρ. Γ. Μπαρουξής) (σσ. 13-56). Αθήνα: Διόπτρα.
- Lee, V., Webberley, R., & Litt L. (1987). *Νοημοσύνη και δημιουργικότητα* (μτφρ. Γ. Μπαρουξής). Αθήνα: Κουτσούμπος.
- Λεκάκου, Μ., & Μαστροπαύλου, Μ. (2014-2015). *Εισαγωγή στη Γλωσσολογία-Σύνταξη*. Ανακτήθηκε από <https://docplayer.gr/23932201-Eisagogi-sti-glossologia-i.html>
- Λέκκας, Π. Ε. (1992). *Εθνικιστική ιδεολογία*. Αθήνα: Μνήμων.
- Λέκκας, Π. Ε. (1996). *Εθνικιστική ιδεολογία. Πέντε υποθέσεις εργασίας στην ιστορική κοινωνιολογία*. Αθήνα: Κατάρτι.
- Levi-Strauss, C. (1977). *Η άγρια σκέψη* (μτφρ. Ε. Καλπουρτζή, εισαγωγή & σχόλια, Α. Κυριακίδου-Νέστορος). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Levi-Strauss, C. (1986). *Μύθος και Νόημα* (μτφρ. Β. Αθανασόπουλος). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Levi-Strauss, C. (1990). *Ανθρωπολογία και Μύθος* (Τόμ. Α & Β, μτφρ. & επιμ. Α. Παρίση). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Λορεντζάτος, Ζ. (1974). *Για το Σολωμό – τη λύρα τη δίκαιη*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Λουλούδη, Α., (2011), *Η μουσικοχορευτική παράδοση των προσφύγων από το Μικρό και Μεγάλο Μπογιαλίκι της Ανατολικής Ρωμυλίας: Εθνογραφικά στοιχεία – Ρυθμοκινητική ανάλυση και ρυθμική αρίθμηση*. Μεταπτυχιακή διατριβή. Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Λουτζάκη, Ρ. (2004). *Ανθρωπολογία του Χορού και Σημειογραφία: Η Κινησιογραφία του Λάμπαν*. Στο *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 93, 1-32.
- Λυδάκη, Α. (2001). *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Λυκεσάς, Γ. (1989). *Ελληνικοί χοροί από πολιτιστική-ιστορική και κοινωνιολογική άποψη*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Λυκεσάς, Γ. (1994). Στόχοι και μεθοδική του παραδοσιακού χορού στην εκπαίδευση. *Αθλητική Επιστήμη, θεωρία και πράξη*. Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Αθλητικών Ερευνών, 9(3-4), 113-122.
- Λυκεσάς, Γ. (2002). *Η διδασκαλία των ελληνικών παραδοσιακών χορών στη πρωτοβάθμια εκπαίδευση με τη μέθοδο της μουσικοκινητικής αγωγής*.

- Δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή. Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Ανακτήθηκε από <http://ikee.lib.auth.gr/record/5508/files/gri-2004-294.pdf>
- Λυκεσάς, Γ., & Κουτσούμπα, Μ. (2008). Η διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού στη σχολική εκπαίδευση με την υιοθέτηση δημιουργικών μεθόδων διδασκαλίας. *Αθλητική Απόδοση και Υγεία*, 6(3), 37-49.
- Λυκεσάς, Γ., & Τυροβολά, Β. (2007). Η θέση του παραδοσιακού χορού στα αναλυτικά προγράμματα της δημοτικής εκπαίδευσης και η εφαρμογή του στην πράξη. *Μουσικοπαιδαγωγικά*, 5, 102-116.
- Λυκεσάς, Γ., Θωμαΐδου, Θ., Τσομπανάκη, Σ., Παπαδοπούλου, Σ., & Τσαπακίδου, Α. (2003). Ανάπτυξη της κινητικής ευχέρειας-ευελιξίας και πρωτοτυπίας μέσω της δημιουργικής κίνησης στο Νηπιαγωγείο. *Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή και τον Αθλητισμό*, 1(3), 211-220. Ανακτήθηκε 13 Φεβρουαρίου, 2016, από http://www.pe.uth.gr/hape/images/stories/emag/vol1_3/hape37.pdf
- Λυκεσάς, Γ., Κωνσταντινίδου, Μ., & Παπαδοπούλου, Σ. (2004). Δημιουργικό μάθημα παραδοσιακού χορού στις πρώτες τάξεις του Δημοτικού Σχολείου. *Μουσικοπαιδαγωγικά*, 1, 84-96.
- Μαγνήσαλης, Κ. (2003). *Δημιουργική σκέψη-Θεωρία, τεχνική, ασκήσεις, τεστ, παιχνίδια*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Μαζαράκη, Δ. (1984). *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Μαθέ, Δ., Κουτσούμπα, Μ., & Λυκεσάς, Γ. (2008). Κριτική επισκόπηση των μέχρι σήμερα προτεινόμενων μεθόδων διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Στο *Proceedings of the 22nd World Congress on Dance Research* (pp. 1-17). CD-ROM.
- Μακροζωνάρη, Δ. (2015). *Ανάπτυξη διαδραστικού εκπαιδευτικού υλικού για την δημιουργικότητα στο επιχειρείν*. Δημοσιευμένη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία. Τμήμα Διδακτικής της Τεχνολογίας και Ψηφιακών Συστημάτων, Πανεπιστήμιο Πειραιώς. Ανακτήθηκε 21 Ιανουαρίου, 2019, από http://dione.lib.unipi.gr/xmlui/bitstream/handle/unipi/8980/Makrozonari_Dimitra.pdf?sequence=1
- Μαλιάρας, Ν. (2009). *Μουσική Ανάλυση. Σημειώσεις Μαθήματος*. Πανεπιστήμιο Αθηνών. Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Ανακτήθηκε 15 Απριλίου, 2018, από <http://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/MUSIC161/Σημειώσεις.pdf>
- Μαρκής, Δ. (1996). *Υπό την σκιάν του Πλάτωνος: Δοκίμια ευρωπαϊκής φιλοσοφίας*. Αθήνα: Στάχυ.
- Ματσαγγούρας, Η. (2001). *Κειμενοκεντρική προσέγγιση του γραπτού λόγου*. Αθήνα: Γρηγόρης.
- Μάτσακα, Α., & Μπάμπου, Π. (2010). *Οπτική αντίληψη και οπτικές πλάνες στην αρχιτεκτονική*. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών. Ανακτήθηκε 23 Φεβρουαρίου, 2017, από http://www.greekarchitects.gr/site_parts/doc_files/matsaka.proptixiaki.2012.10.pdf
- McClellan, R. (1997). *Οι θεραπευτικές δυνάμεις της μουσικής. Ιστορία, θεωρία και πρακτική* (μτφρ. Ε. Πέππα). Αθήνα: Fagotto

- Μελετίνσκι, Ε. Μ. (1987). Η δομικο-τυπολογική μελέτη του παραμυθιού. Στο Β. Προπ, *Μορφολογία του παραμυθιού*, (μτφρ. Α. Παρίση) (σσ. 281-328), *Ινστιτούτο του βιβλίου*, Αθήνα: Μ. Καρδαμίτσα. [1η έκδ. (1928). Λένινγκραντ].
- Merleau-Ponty, M. (1977). *Προοίμιο στη φαινομενολογία της αντίληψης* (μτφρ. Φ. Καλλίας) (1^η έκδοση). Αθήνα: Εκδόσεις Έρασμος.
- Μητρογιαννοπούλου, Α. (2006). Μορφολογική Ψυχολογία και γνωστικές θεωρίες μάθησης. *Ευκλείδης γ΄*, 64, 49-69. Ανακτήθηκε 12 Φεβρουαρίου, 2017, από <http://www.hdml.gr/pdfs/journals/900.pdf>
- Μιχαηλίδης, Ι. (1997). Σλαβόφωνοι και πρόσφυγες. Στο Β. Κ. Γούναρης, Ι. Δ. Μιχαηλίδης & Γ. Β. Αγγελόπουλος (Επιμ.), *Ταυτότητες στη Μακεδονία* (σσ. 123-141). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Μοσχάκη, Ε. (2009). *Ο χορός Εμπυρρικός στην πρώτη και δεύτερη ύπαρξή του στα Πλατάνια της Κρήτης*. Πτυχιακή εργασία. Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (1984). *Γλωσσολογία και Λογοτεχνία. Από την τεχνική στην τέχνη του λόγου*. Αθήνα: Δ. Μαυρομάτη.
- Μπαχτίν, Μ. (1980). *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής* (μτφρ. Γ. Σπανός, επιμ. Α. Ζήρας). Αθήνα: Πλέθρον.
- Μπένετ, Τ. ([1979]1983). *Φορμαλισμός και Μαρξισμός* (μτφρ. Σ. Τσακνιάς). Αθήνα: Νεφέλη.
- Μπίκος, Α. (1969). *Ελληνικοί Χοροί-Ανάλυσις κινήσεων-Χορογράφημα-Μουσική*. Αθήνα.
- Μπιτσάκης Ε. (1996). *Είναι και Γίνεσθαι*. Αθήνα: Στάχυ.
- Μπουρνέλλη, Π. (1998α). *Επίδραση ενός ειδικού προγράμματος φυσικής αγωγής στην κινητική δημιουργικότητα παιδιών δημοτικού σχολείου*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Μπουρνέλλη, Π. (1998β). Η επίδραση ενός ειδικού προγράμματος φυσικής αγωγής στην κινητική δημιουργικότητα παιδιών δημοτικού σχολείου. *Κινησιολογία*, 3(1-2), 67-82.
- Μπόκος, Γ. (2001). *Εισαγωγή στην επιστήμη της πληροφόρησης*. Αθήνα: Παπασωτηρίου.
- Μουσιάδης, Π. (1986). *Ελληνικοί Χοροί της Θράκης*. Θεσσαλονίκη: Διόσκουροι.
- Μουσιάδης, Π. (1994). *Ελληνικοί χοροί της Θράκης* (2η έκδοση). Θεσσαλονίκη: Κώδικας.
- Netll, B. (1979). *Η μουσική στους πρωτόγονους πολιτισμούς* (μτφρ. Κ. Γριμάλδης). Αθήνα: Κάλβος.
- Newton, K. M. (Επιμ.) (2013). *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα. Ανθολόγιο κειμένων* (μτφρ. Α. Κατσικερός & Κ. Σπαθαράκης). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Νημά, Ε. Α. (2002). *Δημιουργικότητα και σχολικές επιδόσεις μαθητών γυμνασίου*. Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη.
- Ξανθάκου, Γ. (1998). *Η δημιουργική σκέψη και μάθηση. Ένα πρόγραμμα εφαρμογών δημιουργικών μεθόδων στο μάθημα της γλώσσας*. Διδακτορική Διατριβή. Τομέας Ψυχολογίας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

- Ξυδόπουλος Ι. Γ., Βάζου Ε., Τσαγγαλίδης, Φ., & Παπαδοπούλου, Ι. Γ. (2008). *Εισαγωγή στη μελέτη της γλώσσας* (μτφρ. Ε. Βάζου, Α. Τσαγγαλίδης, Φ. Παπαδοπούλου & Ι. Γ. Ξυδόπουλος, επιμ. Ι. Γ. Ξυδόπουλος). Αθήνα: Πατάκης.
- Ογκορτσώφ, Π. Α., & Γιουντίν, Γ. Ε. (1983). Τυπολογία. *Μεγάλη Σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια*, 33, 459-461.
- Οικονόμου, Η. (χ.χ.). *Κεφάλαιο 1. Εισαγωγή*. Ανακτήθηκε 20 Μαρτίου, 2018, από <ftp://ftp.soc.uoc.gr/Psycho/Oikonomou/Peiramatiki%20Psy%202/READINGS/Perception-Economou.pdf>
- Ομηριάδης, Α. (1996). Οι χοροί του Ξηρότοπου Σερρών. Στο *Πρακτικά του 4^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Φ.Α. & Αθλητισμού*. Κομοτηνή.
- Ομηριάδης, Α. (1997). Οι παραδοσιακοί χοροί των προσφύγων κατοίκων των Χρυσοχωράφων Ν. Σερρών. Στο *Πρακτικά του 5^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Φ.Α. & Αθλητισμού*. Κομοτηνή.
- Onq, W. J. (1997). *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη. Η εκτεχνολόγηση του λόγου* (μτφρ. Κ. Χατζηκυριάκου, επιμ. Θ. Παραδέλλης). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
- Παλάζη Χ., Κολιόπουλος, Δ., Μασούρας, Δ., & Τσελέπη, Ε. (2008). Η γνώση βασικών θεωριών μάθησης και η ουσιαστική υποστήριξη του διδακτικού έργου των εκπαιδευτικών. Ανακτήθηκε 10 Ιανουαρίου, 2014, από http://pakeland.files.wordpress.com/2008/11/theories_mathisis.pdf
- Παναγή, Ζ., Κουτσούμπα, Μ., Καρφής, Β., & Τυροβολά, Β. (2013). Οι τογιάλιδικοί ποντιακοί χοροί στην Ελλάδα και την Τουρκία σήμερα. Στο *Proceedings of the 31st World Congress on Dance Research* (σελ. 1-24).
- Παναγιωτοπούλου, Α. (1993). Ο χορός «Το τσάμικο». Παραδειγματική περίπτωση της νεοελληνικής χορευτικής έκφρασης. *Λαογραφία: Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας*, 47, 81-97.
- Παναγιωτοπούλου, Α. (1995). *Νεοελληνικός χορός. Το χορολογικό φαινόμενο της επαρχίας Δωρίδας*. Αθήνα: Τελέθριον.
- Παπαδόπουλος, Ν. (2005). *Λεξικό της ψυχολογίας*. Αθήνα: Σύγχρονη Εκδοτική.
- Παπακωνσταντίνου, Κ. (2016). *Γνωστική Ψυχολογία II – Λύση προβλημάτων*. Ανακτήθηκε 28 Ιανουαρίου, 2018, από <https://docplayer.gr/8731506-Gnostiki-psyhologia-ii-psh-05-lysi-provlimaton-1.html>
- Παπακώστας, Χ. (2007). *Χορευτική-μουσική ταυτότητα και ετερότητα: Η περίπτωση των Ρομά της Ηράκλειας του Νομού Σερρών*. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας: Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή.
- Παπακώστας, Χρ., & Δούμα, Μ. (2000). Συμβολή στη μελέτη του μουσικοχορευτικού ρεπερτορίου της Ανατολικής Μακεδονίας. Στο Α. Ράφτης (Επιμ.), *Χορός και ιστορία. Πρακτικά 14^{ου} διεθνούς συνεδρίου για την έρευνα του χορού* (σσ. 157-177). Αθήνα: Διεθνής Οργάνωση Λαϊκής Τέχνης (ΔΟΛΤ).
- Παπακώστας, Χρ., Πραντσίδης, Ι., & Πολλάτου, Ε. (2006). Ο παραδοσιακός χορός στα χωριά του νομού Δράμας: Εθνογραφικά στοιχεία και ρυθμοκινητική ανάλυση. *Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή & τον Αθλητισμό*, 4(3), 430-441.
- Παπαντωνίου, Γ. Α. (2014). *Εισαγωγή στην Ψυχολογία με έμφαση στις γνωστικές λειτουργίες*. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Ανακτήθηκε 29 Μαρτίου, 2017, από <https://docplayer.gr/31415508-Eisagogi-stin-psyhologia-me-emfasi-stis-gnostikes-leitoyrgies.html>

- Παπαχρήστου, Β. ([1960]1979). *Ελληνικοί χοροί*. Θεσσαλονίκη.
- Παρασκευόπουλος, Ι. Ν. (1992). *Ψυχολογία ατομικών διαφορών*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Παρασκευόπουλος, Ι. Ν. (1993). *Μεθοδολογία επιστημονικής έρευνας* (Τόμ. Α & Β). Αθήνα: Ι. Παρασκευόπουλος.
- Παρασκευόπουλος, Ι. Ν. (2004). *Δημιουργική σκέψη στο σχολείο και στην οικογένεια*. Αθήνα: Ι. Ν. Παρασκευόπουλος.
- Παρίσης, Ι., & Παρίσης, Ν. (2009). *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων (Ο.Ε.Δ.Β.). Υπουργείο Παιδείας - ΙΤΥΕ Διόφαντος. Ανακτήθηκε από <http://ebooks.edu.gr/courses/DSB106/document/4e5baffeixf5/4e9c8168spxa/4e9c81439aev.pdf>
- Πατέστος, Κ. (2001). *Το κιβώτιο του Μοντέρνου-Κείμενα για την αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Παυλίδου, Θ.-Σ. (2013). *Επίπεδα γλωσσικής ανάλυσης*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών. Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη. ISBN: 978-960-231-132-5.
- Πεπονής, Γ. (2003). *Χωρογραφίες: Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Περιγραφή εικόνας πόλης. (χ.χ.). Ανακτήθηκε 18 Οκτωβρίου, 2018, από <http://press.ntua.gr/documents/eisagogi.pdf>
- Perls, F. (1989). *Η προσέγγιση Γκεστάλτ* (μτφρ. Γ. Δίπλας). Αθήνα: Γλάρος.
- Pervin, L. A., & John, O. P. (2001). *Θεωρίες Προσωπικότητας. Έρευνα και Εφαρμογές* (μτφρ. Α. Αλεξανδροπούλου, επιμ. Α. Μπρούζος). Αθήνα: Τυπωθήτω. Ανακτήθηκε από <http://protogoras.edu.uoi.gr/brouzos/pdf/book6.pdf>
- Πετρονώτη, Μ. (2002). Κατασκευάζοντας προφορικές ιστορίες. Συνδιαλλαγές, συγκρούσεις, ανατροπές. Στο Μ. Θανοπούλου & Α. Μπουτζουβή (Επιμ.), *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών 107 Α΄. Ειδικό Τεύχος: Όψεις της Προφορικής Ιστορίας στην Ελλάδα* (σσ. 71-82). Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών.
- PhD Γιατί Δημιουργικότητα Είναι. (χ.χ.). Ανακτήθηκε 25 Φεβρουαρίου, 2017, από https://atypical.gr/_specimens/phd.pdf
- Piaget, J. (1999). *Η ψυχολογία της νοημοσύνης* (μτφρ. Ε. Βέλτσου). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Πολίτης, Α. (1973). *Το δημοτικό τραγούδι: κλέφτικα*. Αθήνα.
- Πορταλιού, Ε. (2006-2007). *Τύπος. Τυπολογία. Χαμηλού ύψους κατοικία. Αρχιτεκτονικές συνθέσεις*. Σημειώσεις Μαθήματος «Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός 4». Αρχιτεκτονική Σχολή, Ε.Μ.Π. Ανακτήθηκε από courses.arch.ntua.gr/fsr/.../TYPOI_TYPOLOGIA_XAMHLH%20DOMHSH.pdf
- Ποταμιάνος, Ι. (2014). *Ψυχολογία της αντίληψης στην τέχνη*. Ανοικτά Ακαδημαϊκά Μαθήματα. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Ανακτήθηκε 16 Μαρτίου, 2017, από <https://opencourses.auth.gr/courses/OCRS342/> και <https://opencourses.auth.gr/modules/.../Παρουσιάσεις%20Μαθήματος/Συνολικό.pdf>
- Ποταμιάνος, Ι. (2015). *Αντίληψη, μορφή και φως*. Αθήνα: Αντιύλη.

- Πραντσιδης, Ι. (2004). *Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του*. Εκδοτική Αιγινίου.
- Προπ, Γ. Β. ([1987]1991). *Μορφολογία του παραμυθιού* (μτφρ. Α. Παρίση) (2^η έκδ.). Αθήνα: Καρδαμίτσας. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1928).
- Ράλλη, Α. (2005). *Μορφολογία*. Αθήνα: Πατάκης.
- Ratz, E. (1987). *Εισαγωγή στη μουσική μορφολογία. Σύστημα λειτουργικής μορφολογίας* (μτφρ. Κ. Νάσος, επιμ. Γ. Νάσος). Αθήνα: Κ. Νάσος.
- Read, H. E. (1992). *Πέντε δοκίμια για την τέχνη. Η αισθητική του φιλμ. Οι ζωντανές ρίζες της τέχνης* (μτφρ. Δ. Θεοδωρακάτος). Αθήνα: Μπουκουμάνης.
- Ρούμπης, Γ. (1990). *Ελληνικοί χοροί*. Αθήνα: Σμπύλιας.
- Ρούσσο, Π. (χ.χ.). *Γνωστική Ψυχολογία II – Η σκέψη ως μάθηση και ως αναδόμηση προβλημάτων*. Ανακτήθηκε από http://old.psych.uoa.gr/~roussosp/gr/psy05_Lecture2.pdf
- Ρούσσου, Α. (2015). *Σύνταξη. Γραμματική και Μινιμαλισμός* [ηλεκτρονικό βιβλίο]. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Ανακτήθηκε από <http://hdl.handle.net/11419/581>
- Ρωμαίος, Κ. ([1959]1990). *Κοντά στις ρίζες. Έρευνα στον ψυχικό κόσμο του ελληνικού λαού*. Αθήνα: Εστία.
- Σαβράμη Κ. (2008α). Επίμετρο: Αισθητική και παιδαγωγική του χορού. Επιλογή βιβλιογραφίας. Στο Μ. Gough, *Γνωριμία με τον χορό* (μτφρ. & επιμ. Κ. Σαβράμη) (σσ. 173-186). Αθήνα: DIAN.
- Σαβράμη, Κ. (2008β). Ζητήματα παιδαγωγικής και χορολογίας σχετικά με τη δημιουργική διδασκαλία του χορού. Στο Μ. Gough, *Γνωριμία με τον χορό. Οδηγός δημιουργικής διδασκαλίας για τον έντεχνο χορό* (μτφρ. & επιμ. Κ. Σαβράμη) (σσ. 13-29). Αθήνα: DIAN.
- Σαβράμη, Κ. (2000). Εισαγωγή. Στο Α. Λιοναράκης (Επιμ.), *Πολιτισμός και τέχνη. Επτά δοκίμια για το χορό* (σσ. 13-15). Αθήνα: Προπομπός.
- Σαβράμη, Κ. (2003). Το αναλυτικό πρακτικό, παιδευτικό υπόδειγμα των χορολογικών σπουδών. Μία σύγχρονη αντίληψη στην ανάλυση της κίνησης με εφαρμογές στην ανάλυση και παιδεία του έντεχνου χορού. Στο *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού* (τόμ. Δ, σσ. 135-150). Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Σακαλλιέρος, Γ. (2005). *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984): η ζωή και το έργο του: αναλυτική προσέγγιση και παρουσίαση του συνθετικού του ύφους, με άξονα τα έργα για ορχήστρα*. Διδακτορική διατριβή. Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Σακελλαριάδης, Γ. (1997). *Στοιχεία Μορφολογίας*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Σακελλαρίου, Χ. (1940). *Ελληνικοί χοροί*. Αθήνα.
- Σάλλα-Δοκουμετζίδα, Τ. (1996). *Δημιουργική φαντασία και παιδική τέχνη*. Αθήνα: Εξάντας.
- Σαμαράς, Α. Ν. (2014). *Πολιτιστική διπλωματία. Μέρος Β'. Σημειώσεις Μαθήματος*. Ανακτήθηκε 16 Φεβρουαρίου, 2019, από <https://www.des.unipi.gr/wp-content/.../Πολιτιστική-Διπλωματία-Διαλέξεις-6-12.ppt>
- Σαμουηλίδης, Χ. (2000). *Οι ποντιακοί χοροί*. Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων Αργοναύται - Κομνηνοί.

- Σαρακατσιάνου, Ζ. (2011). *Εθνοτικές ομάδες και χορευτικές πρακτικές στο Στενήμαχο νομού Ημαθίας Μακεδονίας. Το έθιμο του Αγίου Τρύφωνα ως δείκτης της τοπικής πολιτισμικής ταυτότητας*. Αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διατριβή. Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Σβορώνος, Ν. Γ. (1978). Η προβληματική της μελέτης του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού. *Γραφή, 1*, 34-43.
- Schott-Billmann, F. (1997). *Όταν ο χορός θεραπεύει (Quand la Danse Queerit)* (μτφρ. Λ. Χρυσικοπούλου & Κ. Μαρούσου). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σέργη, Λ. (1987). *Δημιουργική μουσική αγωγή για τα παιδιά μας*. Αθήνα: Gutenberg.
- Σερμπέζης, Β. (1995). *Συγκριτική μελέτη μεθόδων διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε παιδιά ηλικίας 9-11 ετών*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης.
- Σηφάκης, Γ. (1998). *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Σηφάκης, Γ. (2016). *Ζητήματα Ποιητικής, Φιλολογίας & Λαογραφίας*. Αθήνα: Γ. Σηφάκης και Εκδόσεις Κίχλη.
- Σιούτας, Ν., Ζημιανίτης, Κ., Κουταλέλη, Ε., & Παναγοπούλου, Ε. (2008). *Δημιουργική σκέψη-Παραγωγή καινοτόμων και πρωτότυπων ιδεών*. Ανακτήθηκε 13 Απριλίου, 2017, από <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3352/1008.pdf> και <http://hdl.handle.net/10795/1008>
- Sklonskij, V., & Eichenbaum, B. (1979). *Για τον φορμαλισμό* (μτφρ. Β. Λαμπρόπουλος & Ν. Καλταμπάνος). Αθήνα: Έρασμος.
- Σκουτέρη-Διδασκάλου, Ε. (1985). *Η τέχνη του λόγου στην παραδοσιακή κοινωνία*. Θεσσαλονίκη: Ε. Σκουτέρη-Διδασκάλου.
- Σκουτέρη-Διδασκάλου, Ε. (1987-1988). *Εισαγωγή στη Λαογραφία και Κοινωνική Ανθρωπολογία*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Σκουτέρη-Διδασκάλου, Ε. (1989). *Ιστορική ανθρωπολογία: τομές στην παραδοσιακή κοινωνία του βορειοελλαδικού χώρου*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Σμυρναίου, Ζ. (2017). *Νέες εξελίξεις στις σύγχρονες θεωρίες μάθησης στη διδασκαλία και στη μάθηση διαφορετικών γνωστικών αντικειμένων*. Αθήνα: Σταμούλης.
- Sontag, S. (1993). *Περί φωτογραφίας* (μτφρ. Ηρακλής Παπαϊωάννου). Αθήνα: Φωτογράφος.
- Σοπενχάουερ, Α. ([1813]2013). *Περί της τετραπλής ρίζας του αποχρώντος λόγου* (μτφρ. Ξ. Αρμυρός). Αθήνα: Κάκτος.
- Στάθη, Ε. (1996). *Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θ. Αγγελόπουλου*. Δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή. Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης. Ανακτήθηκε από <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/6118#page/1/mode/2up>
- Σταθοπούλου-Χριστοφέλλη, Μ. (1992). *Υφολογία και αρχαία ελληνική τεχνολογία*. Αθήνα: Μ. Σταθοπούλου-Χριστοφέλλη.

- Σταλίκας, Α. (2005). *Μέθοδοι έρευνας στην ψυχολογία* (1^η έκδ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα. ISBN 960-442-172-7, ISBN-13 978-960-442-172-5
- Σταματάκος, Ι. (1972). *Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας Α -Ω*. Αθήνα: Φοίνιξ.
- Σταμοβλάσης, Δ. (2013). Μεθοδολογία έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες: Εξελίξεις. *Συμπόσιο με θέμα Εκπαίδευση και Κοινωνία (3/6/2013)*. Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής. Ανακτήθηκε 13 Φεβρουαρίου, 2017, από <https://conferences.lib.auth.gr/kelp/kelp/paper/download/324/69>
- Σταυροπούλου, Α. (2012). *Η συνεργασία οικογενείας-εκπαιδευτικών: πως νοσηματοδοτεί κάθε πλευρά την έννοια της συνεργασίας*. Ερευνητική εργασία. Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Πανεπιστήμιο Πατρών. Ανακτήθηκε από <http://nemertes.lis.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/5792/1/%CE%94%CE%99%CE%A0%CE%9B%CE%A9%CE%9C%CE%91%CE%A4%CE%99%CE%9A%CE%97%20.pdf>
- Stones, E. (1978). *Εισαγωγή στην παιδαγωγική ψυχολογία* (μτφρ. Α. Δανασσής-Αφεντάκης). Αθήνα: Γρηγόρης.
- Storr, A. (1991). *Η δυναμική της δημιουργίας [The dynamics of creation]* (μτφρ. Β. Ξένου). Αθήνα: Κάλβος.
- Ταμιωλάκη, Κ. (2015). *Η Κρητική μουσικοχορευτική παράδοση στη 'δεύτερη ύπαρξή' της στην Αθήνα. Απόψεις χοροδιδασκάλων*. Πτυχιακή εργασία. Αθήνα: Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Τάτσης, Ν. Χ. (1997). *Κοινωνιολογία. Ιστορική εισαγωγή και θεωρητικές θεμελιώσεις*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Τερζή, Α. (2014-2015). *Εισαγωγή στη Γλωσσολογία-Σύνταξη*. Ανακτήθηκε από <https://eclass.pat.teiwest.gr/eclass/modules/document/file.php/618125/1.%20%CE%95%CE%B9%CF%83%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B3%CE%AE.rpt>
- Thomas, J. R., & Nelson, J. K. (2003). *Μέθοδοι έρευνας στη φυσική δραστηριότητα* (Επιμ. & μτφρ. Κ. Καρτερολιώτης). Αθήνα: Ιατρικές Εκδόσεις Π. Χ. Πασχαλίδης.
- Thompson, P. (2002). *Φωνές από το παρελθόν-Προφορική ιστορία*. (Επιμ. Κ. Μπάδα & Ρ. Β. Μπούσχοτεν, μτφρ. Ρ. Β. Μπούσχοτεν & Ν. Ποταμιάνος). Αθήνα: Πλέθρον.
- Todorov, T. (Επιμ.) (1995). *Θεωρία Λογοτεχνίας. Κείμενα των Ρώσων φορμαλιστών* (μτφρ. Η. Π. Νικολούδη). Αθήνα: Οδυσσέας.
- Todorov, T. (1989). *Ποιητική* (μτφρ. Α. Καστρινάκη). Αθήνα: Γνώση].
- Τομασίδης, Χ. (1982). *Εισαγωγή στην ψυχολογία*. Αθήνα: Δίπτυχο.
- Τοπαλίδου, Α. (2013). *Δημιουργικότητα και δημιουργική σκέψη παιδιών πρωτοσχολικής ηλικίας: η επίδραση της μουσικής και της κίνησης*. Μεταπτυχιακή Εργασία. Ανακτήθηκε 12 Φεβρουαρίου, 2017, από <http://ikee.lib.auth.gr/record/133735/files/GRI-2014-11781.pdf>
- Τριανταφυλλίδη, Μ. (2010). *Το φαινόμενο της προαστιοποίησης στη Θεσσαλία: Τυπολογία κατοικίας και μορφολογία του αστικού ιστού στα προάστια των θεσσαλικών πόλεων*. Δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή. Πανεπιστήμιο

- Θεσσαλίας. Πολυτεχνική Σχολή. Τμήμα Μηχανικών Χωροταξίας. Πολεοδομίας και Περιφερειακής Ανάπτυξης.
- Τσομπάνη, Θ. (2012). *Αρχιτεκτονική του χορού*. Ανακτήθηκε 1 Μαρτίου, 2017, από <http://dspace.lib.ntua.gr/dspace2/bitstream/handle/123456789/6592/Tsompani.pdf?sequence=1>
- Τσουκαλά, Κ. (επιμ., κείμενα) (2010). *Μετανεωτεριστικές επ-όψεις*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Τσουχλαράκης, Θ. (2000). *Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση*. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.
- Τυροβολά, Β. (1992). *Ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Β. (1994). *Ο χορός στα τρία στην Ελλάδα. Δομική Μορφολογική και Τυπολογική προσέγγιση της μορφής του*. Δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή. Αθήνα: Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Τυροβολά, Β. (1999). Η έννοια του αυτοσχεδιασμού στην ελληνική λαϊκή δημιουργία. Στο Κ. Σαχινίδης (Επιμ.), *Παραδοσιακός χορός και λαϊκή δημιουργία* (σσ. 99-131). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Τυροβολά, Β. (2007α). Μουσικο-χορευτικός ρυθμός, αυτοέκφραση και αισθητική αγωγή. Προϋποθέσεις και μέθοδοι δημιουργίας της καλλιτεχνικής χορογραφικής σύνθεσης και του αυτοσχεδιασμού. Στο Μ. Αργυρίου (Επιμ.), *Μουσική παιδαγωγική στον 21^ο αιώνα. Προκλήσεις, προβλήματα, προοπτικές Πρακτικά 2^{ου} Συνεδρίου ΕΕΜΑΠΕ* (Τόμ. Β, σσ. 12-28). Αθήνα: ΕΕΜΑΠΕ.
- Τυροβολά, Β. (2007γ). Χορευτικά δομικά σχήματα και αρχέτυπα στο μεσογειακό χώρο. Ο αναστενάρικος 'αγίτικος' χορός. Δομική-μορφολογική προσέγγιση. Στο *Dancers Without Frontiers. Proceedings of the 21th World Congress on Dance Research* (σσ. 1-38). Αθήνα: CID (cd-rom).
- Τυροβολά, Β. (2009). Μελωδία, ρυθμός και χορός. Μια διαφορετική μεθοδολογική πρόταση προσέγγισης του χορευτικού ύφους. *Επιστήμη του Χορού*, 3, 48-84. Ανακτήθηκε από www.elepex.gr/periodiko.html
- Τυροβολά, Β. Κ. (2001). *Ο ελληνικός χορός*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2003). Μορφολογική προσέγγιση στο χορό: Βασικές έννοιες και μεθοδολογία. Στο *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού Θεωρία Χορού-Ελληνική Χορευτική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι* (τόμ. Δ, σσ. 117-133). Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2007β). Επίμετρο. Στο J. Adshead, *Dance analysis. Theory and practice - Ανάλυση του χορού. Θεωρία και πράξη* (μτφρ. & επιμ. Β. Κ. Τυροβολά & Μ. Ι. Κουτσούμπα) (σσ. 245-277). Αθήνα: Πασχαλίδης.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2009). Μελωδία, ρυθμός και χορός. Μια διαφορετική μεθοδολογική πρόταση προσέγγισης του χορευτικού ύφους. *Επιστήμη του Χορού*, 3, 48-84. Ανακτήθηκε από http://www.elepex.gr/volumes/vol3/Tirovola_paper.pdf
- Τυροβολά, Β. Κ. (2010α). Μουσικο-χορευτικός ρυθμός, αυτοέκφραση και αισθητική αγωγή. Προϋποθέσεις και μέθοδοι δημιουργίας της καλλιτεχνικής χορογραφικής σύνθεσης και του αυτοσχεδιασμού. Στο Μ. Αργυρίου (Επιμ.), *Μουσική Παιδαγωγική στον 21ο Αιώνα. Προκλήσεις, Προβλήματα και*

- Προοπτικές* (τόμ. Β, σσ. 12-28). Αθήνα: Ε.Ε.Μ.Α.Π.Ε. Ανακτήθηκε από <http://primarymusic.primarymusic.gr/primarymusic/images/stories/TOMOS%20B%20EEMAPE%202007.pdf>
- Τυροβολά, Β. Κ. (2010β). Φορμαλισμός και Μορφολογία. Η εννοιολογική οπτική και η μεθοδολογική χρήση τους στην προσέγγιση και την ανάλυση της μορφής του χορού. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά & Μ. Κουτσούμπα, *Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός. Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σσ. 127-178). Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2013α). *Χορολογικά Θέματα Α'. Περί Χορού... Επτά υποθέσεις εργασίας για την επιστήμη, την τέχνη και τη μορφή του χορού*. Αθήνα: Β. Κ. Τυροβολά.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2013β). *Χορολογικά Θέματα Β'. Περί Χορού.... Θέσεις, αντιθέσεις και συνθέσεις*. Αθήνα: Β. Κ. Τυροβολά.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2013γ). *Πυθαγόρεια φιλοσοφική παράδοση, μυστικισμός και χορός*. Αθήνα: Β. Κ. Τυροβολά.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2016, 2 Οκτωβρίου). *Χορός και μορφή. Η χρήση της μορφολογικής μεθόδου στην ανάλυση και διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού*. Προφορική ανακοίνωση σε Σεμινάριο Χορού που διοργάνωσε το Κέντρο Έρευνας και Προβολής της Εθνικής Μουσικής (ΚΕΠΕΜ), Αθήνα.
- Τυροβολά, Β. Κ., & Κουτσούμπα, Μ. Ι. (μτφρ., επιμ.) (2007). *Ανάλυση του Χορού. Θεωρία και Πράξη*. Αθήνα: Πασχαλίδης. (ελληνική έκδοση του Adshhead, J. et al., (1988). *Dance Analysis: Theory and Practice*. London: Dance Books).
- Τυροβολά, Β., & Κουτσούμπα, Μ. (2006). Μορφολογική μέθοδος διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού: Το παράδειγμα των ποντιακών χορών. *Μουσική σε Πρώτη Βαθμίδα, 1*, 19-32.
- Τυροβολά, Β., Καρεπίδης, Ι., & Κάρδαρης, Δ. (2007). Ποντιακοί χοροί: Παρελθόν και παρόν. Δομική-μορφολογική και τυπολογική προσέγγιση. *Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή και τον Αθλητισμό, 5*(2), 240-263. Ανακτήθηκε από http://www.pe.uth.gr/hape/images/stories/emag/vol5_2/hape174.pdf
- Τυροβολά, Β., Κουτσούμπα, Μ., & Ταμπάκη, Α. (2006). Χοροτροπικά σχήματα και αντιμεταθετικά δομήματα στην κρητική χορευτική παράδοση. Στο *Promotion of Diversity. Proceedings of 20th World Congress on Dance Research* (σσ. 1-29). Αθήνα: CID-UNESCO.
- Τυροβολά, Β., Κουτσούμπα, Μ., & Ταμπάκη, Α. (2008). Η δομικό-μορφολογική και τυπολογική ανάλυση στη μελέτη του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Το παράδειγμα των μοτίβων των χορών "στα δύο" και "στα τρία" στους χορούς της Κρήτης. *Επιστήμη του Χορού, 2*, 31-57. Ανακτήθηκε από <http://www.elepex.gr/images/stories/defterostomos/Tyrovola-H-domiko-morfologiki-Full-text.pdf>
- Τυροβολά, Β., Ταμπάκη, Α., & Κουτσούμπα, Μ. (2009). Δημιουργικότητα και αυτοσχεδιασμός: ελευθερία ή πειθαρχία; Η περίπτωση του αστικοποιημένου ζεϊμπέκικου χορού. Στο *Πρακτικά 17ου Διεθνές Συνεδρίου Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού* (σελ. 18). Κομοτηνή: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού.

- Weber, M. (1991). *Η μεθοδολογία των κοινωνικών επιστημών* (μτφρ. Μ. Γ. Κυπραίος). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Weyl, H. (1991). *Συμμετρία* (μτφρ. Θ. Ηλιάδης). Αθήνα: Τροχάλια.
- Wittgenstein, L. (1986). *Πολιτισμός και αξίες* (μτφρ. Κ. Κωβαίος & Μ. Δραγώνα-Μονάχου). Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Φαρμάκης, Ν. (2015). Δειγματοληψία Σκοπιμότητας (ΔΣκ). [Κεφάλαιο Συγγράμματος]. Στο Ν. Φαρμάκης, (2015). *Δειγματοληψία και εφαρμογές. [ηλεκτρ. βιβλ.]*, κεφ 6. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Ανακτήθηκε από <http://hdl.handle.net/11419/4846>
- Φίλιας, Β. (Γενική εποπτεία) (1977). *Εισαγωγή στη Μεθοδολογία και τις Τεχνικές των Κοινωνικών Ερευνών*. Αθήνα: Gutenberg.
- Φιλιππίδου, Ε. (2010). *Ανακυκλώνοντας την παράδοση... Ο χορός στη νέα Βύσσα βορείου Έβρου*. Αλεξανδρούπολη: Δήμος Νέας Βύσσας.
- Φιλιππίδου, Ε. (2012). *Χορός και ταυτοτική αναζήτηση: Τακτικές επιπολιτισμού και επαναφυλετισμού των Γκαγκαβούζηδων στην Οινόη Έβρου*. Αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διατριβή. Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Φιλιππίδου, Ε. Φ., Κουτσούμπα, Μ. Ι., & Τυροβολά, Β. Κ. (2008). Βίωση και αναβίωση της παράδοσης: Το πέρασμα του χορού από τη συν-παράσταση στην αναπαράσταση στον Πεντάλοφο του Έβρου. Στο *Proceedings of the 22th World Congress on Dance Research* (cd-rom). Αθήνα: CID.
- Φιλιππίδου, Ε. Φ., Κουτσούμπα, Μ. Ι., & Τυροβολά, Β. Κ. (2010). Ταυτότητες και ετερότητες στο χορευτικό δρώμενο του Μπέη στη Νέα Βύσσα Έβρου. *Εθνολογία*, 14, 119-154.
- Φιλιππίδου, Ε. Φ., Τυροβολά, Β. Κ., & Κουτσούμπα, Μ. Ι. (2006). Οι χορευτικές μορφές της Νέας Βύσσας στο χώρο και στο χρόνο. Στο *Promotion of Diversity, Proceedings of the 20th World Congress on Dance Research* (cd-rom). Αθήνα: CID.
- Φιλιππίδου, Ε. Φ., Τυροβολά, Β. Κ., & Κουτσούμπα, Μ. Ι. (2007). Γενιές, χορός και μετασχηματισμός. Συνδυάζοντας το δομικό με το γενεαλογικό χρόνο στη Νέα Βύσσα Έβρου. Στο *Dancers without Frontiers, Proceedings of the 21th World Congress on Dance Research* (σσ. 1-42) (cd-rom). Αθήνα: CID.
- Φιλιππίδου, Ε., Κουτσούμπα, Μ., & Τυροβολά, Β. (2011). Ανατέμνοντας το χορό: Δομή, μορφή και τύπος στο γαμήλιο δρώμενο του «κ'να». Στο *Rapprochement of Cultures, Proceedings of the 31th World Congress on Dance Research* (cd-rom). Διδυμότειχο: CID.
- Φιλιππίδου, Ε., Κουτσούμπα, Μ., & Τυροβολά, Β. (2012α). Χορός και συμβολισμός στο γαμήλιο δρώμενο του «κ'να» στην κοινότητα της Νέας Βύσσας Έβρου. *Κινησιολογία*, 5, 71-73. Ανακτήθηκε από http://kinisiologia.phed.uoa.gr/fileadmin/kinisiologia.phed.uoa.gr/uploads/KIN_ISIOLOGIA-Afieromatiko_Teychos.pdf
- Φιλιππίδου, Ε., Κουτσούμπα, Μ., & Τυροβολά, Β. (2012β). Αναδιφώντας το χορό μέσα από την πυθαγόρεια φιλοσοφία. Ο χορός στο δρώμενο του «Ντόντουλα» στη Νέα Βύσσα Έβρου. *Αθλητική ιστορία & Φιλοσοφία* (υπό δημοσίευση).
- Φιλιππίδου, Ε., Κουτσούμπα, Μ., & Τυροβολά, Β. (2013). Διαπλέκοντας το χορό, το δρώμενο και την ταυτότητα: Ο χορός του «κ'να» ως σημείο αναφοράς για τη

- διαμόρφωση της τοπικής πολιτισμικής ταυτότητας στην περιοχή του Έβρου. *Επιστήμη του Χορού*, 6, 19-40. Ανακτήθηκε από <http://www.elepex.gr/images/stories/ektostomos/filippidou-kna-full-text-gr.pdf>
- Φιλίππιδου, Ε., Κουτσούμπα, Μ., & Τυροβολά, Β. (2014). Συνθέσεις και ανασυνθέσεις του τρισυπόστατου του χορού «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα» των Γκαγκαβούζηδων της Οινόης Έβρου. *Ethnologia on-line*, 5, σσ. 1-29. Ανακτήθηκε από https://www.societyforethnology.gr/site/pdf/Syntheseis_kai_Anasyntheseis_tou_Trisypostatou_Chorou_Mprounartzia.pdf
- Φιλίππιδου, Ε., Κουτσούμπα, Μ., & Τυροβολά, Β. (2015). Το χορευτικό δρώμενο του «Ντεβέ γκιουνιού» (καμήλα) και οι ταυτοτικές συνιστώσες του στην περιοχή της Ορεστιάδας του Έβρου. Στο *Proceedings of the 40th World Congress on Dance Research* (σελ. 1-35). Αθήνα: CID. Ανακτήθηκε από http://www.cid-portal.org/cdr/athens2015/cloud/Congress_Projects_of_Participants/Ms.%20Eleni%20Filippidou_GREECE/
- Φούντζουλας, Γ. (2012). *Τοπικές παραδόσεις και αναπαραστάσεις. Το χορευτικό δρώμενο «Γαϊτανάκι» στις κοινότητες Ανάληψη Θέρμου και Νεοχώρι Ναυπακτίας του νομού Αιτωλοακαρνανίας κατά το χρονικό διάστημα 1805-2011*. Πτυχιακή εργασία. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Φούντζουλας, Γ. (2016). *Χορός και πολιτική. Θέσεις και αντιθέσεις στο χορευτικό δρώμενο «Γαϊτανάκι» στη Σκάλα και τη Δάφνη Ναυπακτίας*. Αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διατριβή. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Φούντζουλας, Γ., Κουτσούμπα, Μ., & Τυροβολά, Β. (2015). Ο αένας κύκλος του χορού: η περίπτωση του Μαζωχτού και Απολυτού χορού στο Νεοχώρι Ναυπακτίας του Νομού Αιτωλοακαρνανίας στην Ελλάδα. Στο *Proceedings of the 40th World Congress on Dance Research* (σσ. 1-26). Αθήνα: CID. Ανακτήθηκε από http://www.cid-portal.org/cdr/athens2015/cloud/Congress_Projects_of_Participants/Mr.%20Giorgos%20Fountzoulas_GREECE/
- Φούντζουλας, Γ., Κουτσούμπα, Μ., Δημόπουλος, Κ., & Τυροβολά, Β. (2016). Μετασηματίζοντας το λόγο, μετασηματίζοντας το χορό: Η περίπτωση του δρωμένου «Ντιβάνι» στην Καλλιθέα Βοιωτίας. Στο *Proceedings of the 44th World Congress on Dance Research* (σσ. 1-29). Αθήνα: CID. Ανακτήθηκε από [http://2016congressathens.cid-world.org/images/cloud/Projects/Foutzoulas/%CE%A6%CE%BF%CF%85%CC%81%CE%BD%CF%84%CE%B6%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%B1%CF%82_CID%20%CF%84%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CC%81_3.10.16\(%CE%B2\).pdf](http://2016congressathens.cid-world.org/images/cloud/Projects/Foutzoulas/%CE%A6%CE%BF%CF%85%CC%81%CE%BD%CF%84%CE%B6%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%B1%CF%82_CID%20%CF%84%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CC%81_3.10.16(%CE%B2).pdf)
- Φούντζουλας, Γ., Τυροβολά, Β., & Κουτσούμπα, Μ. (2013). Τοπικές παραδόσεις και αναπαραστάσεις. Το χορευτικό δρώμενο «Γαϊτανάκι» στις κοινότητες Ανάληψη Θέρμου και Νεοχώρι Ναυπακτίας Αιτωλοακαρνανίας κατά το χρονικό διάστημα 1805-2011. Στο *Proceedings of the 35th World Congress on*

- Dance Research* (σελ. 1-24). Αθήνα: CID. Ανακτήθηκε από https://docs.google.com/file/d/0B_79atJAGDeaemlJSIJyVjhxN00/edit
- Φωτογραφίζοντας τη ζωή, 2012-2013. *Φωτογραφίζοντας τη ζωή: Η ζωή μέσα από τον φωτογραφικό φακό των μαθητών*. Ερευνητική εργασία. ΓΕΛ Σκύδρας. Ανακτήθηκε 18 Φεβρουαρίου, 2017, από <http://lyk-skydr.pel.sch.gr/autosch/joomla15/images/fotografia.pdf>
- Χαμαλίδης, Α. (2010). *Απεικόνιση της χωρικής αντίληψης του ήχου στο χώρο της επεξεργασίας σήματος*. Δημοσιευμένη διπλωματική εργασία. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Πολυτεχνική Σχολή. Τμήμα Ηλεκτρολόγων Μηχανικών και Μηχανικών Υπολογιστών. Ανακτήθηκε από http://ikee.lib.auth.gr/record/290647/files/Apeikonisi_xwtrikis_kinisis_ixou_sto_pedioepeksergasias_simatos.pdf
- Χατζηδάκης, Γ. (1958). *Κρητική μουσική. Ιστορία, Μουσικά συστήματα, Ιστορία και Χοροί*. Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα.
- Χατζησάββα, Δ. (2009). *Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές. Σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα*. Δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Ανακτήθηκε 25 Μαρτίου, 2017, από <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27840#page/1/mode/2up>
- Χατζηχαριστός, Δ. (2014). *Μέθοδοι έρευνας και μεθοδολογικά προβλήματα της παιδαγωγικής επιστήμης*. Ανακτήθηκε από <http://users.uoa.gr/~dhatziha/My%20cources/6.Research%20methods.pdf>
- Χέγκελ, Γ. (χ.χ.). *Η Επιστήμη της Λογικής* (μτφρ. Α. Βαγενά, επιμ. Κ. Μετρινού). Αθήνα: Αναγνωστίδης.
- Χρυσανθοπούλου, Μ. (2016). *Το χωρικό μοντάζ και οι αρχιτεκτονικές προσεγγίσεις του κατά τον 20^ο αιώνα*. Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πανεπιστήμιο Κρήτης. Ανακτήθηκε από <https://dias.library.tuc.gr/view/manf/67275>
- Zeki, S. (2002). *Εσωτερική όραση. Μια εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Zettl, H. (1999). *Εφαρμοσμένη αισθητική στην τηλεόραση και τον κινηματογράφο: Εικόνα, ήχος, κίνηση* (μτφρ. Α. Οικονομίδης). Αθήνα: Έλλην.

7.3. Πηγές από πολυμέσα

- aggelaskoula (2014, 13 Ιουνίου). *Χορεύοντας ανωγειανό πηδηχτό γύρω από το φέρετρο, τ' Ανώγεια αποχαιρέτησαν τον Μερτζανομανώλη...* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/lyJ36KBqgPc>
- aggelaskoula (2016, 26 Δεκεμβρίου). *Ψαραντώνης & Ψαρογιώργης Ανωγειανός Πηδηχτός στο Περαχώρα Ανώγεια 6-6-2016* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/PrflhyecnpE>
- Δεσκάτη Γρεβενά (2014, 7 Απριλίου). *Δεσκάτη Γρεβενών, Ο τόπος και το τραγούδι του, ET3* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/NAinjpQYg8Q>
- Δημήτρης Δικμάνης (2011, 18 Φεβρουαρίου). *Ο topos ke to tragoudi tou - Petrousa C* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/RBrxBohiHd8>
- Fotis Fotatakis (2015, 17 Απριλίου). *Πολιτιστικός Σύλλογος Πύργων Δράμας*. [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/CwY8FdqobXI>

- gkthrace (2010, 19 Νοεμβρίου). *Θράκη Μπαϊντούσκα Μπογιαλικιώτικη Thrace Greece.avi* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/ATGreTDpdDA>
- Ιωάννης Τσιαμήτρος (2013, 23 Απριλίου). *Τσάμικο βλάχων Βερμίου* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/EjWFK4cnmyU>
- Karatzopoula (2012, 30 Αυγούστου). *Βάρδας-πρινιανός χορός* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/RabZGfrhgII>
- Karatzopoula (2012, 30 Αυγούστου). *Βάρδας-Σητειακός Πηδηχτός* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/JdOICw5WqTo>
- ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2012, 1 Νοεμβρίου). *Ανωγειανός πηδηχτός (Ανώγεια Μυλοποτάμου, 1977)* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/j0D2oSfH1YI>
- ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2012, 1 Νοεμβρίου). *Σιγανός και Πεντοζάλης (Κρύα Βρύση Ρεθύμνου, 1977)* [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/kzLR_rU_bV0
- ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2012, 4 Οκτωβρίου). *Χανιώτικος συρτός (RossDaly 1977)* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/C5FIHg0TDaM>
- ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2012, 8 Οκτωβρίου). *Ασκομαντούρα (Γέργερη Ηρακλείου, 1977)* [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/Jm_QJgd92mY
- ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2013, 19 Απριλίου). *Λυροντάουλα Αν. Κρήτης - Πηδηχτός (Αρμένιοι Σητείας, 1977)* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/lwxQ9esyh8A>
- ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2013, 19 Απριλίου). *Λυροντάουλα Αν. Κρήτης - Πηδηχτός (Τουρτούλοι Σητείας, 1977)* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/Q3yIDdYqxfg>
- ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2013, 19 Απριλίου). *Λυροντάουλα Αν. Κρήτης - Πόλκα (Τουρτούλοι Σητείας, 1977)* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/KZptaDwb-Ac>
- ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2013, 20 Απριλίου). *Πρινιανός - Αγκαλιαστός με λυροντάουλα (Κρούστας Λασιθίου, 1977)* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/C-BY1N6o6DE>
- Kououraki, D. (2012, 1 Σεπτεμβρίου). *Πηδηχτός αντίστασης στη λύρα Γιάννης Βάρδας* [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/OaIp_rQLXQA
- Λάζαρος και Μανόλης Χνάρης (2015, 2 Μαρτίου). *Παραδοσιακοί κρητικοί αποκριάτικοι χοροί- Ντάμες ή Πάσο - Χνάρης - Πέτρος Μαρούλης* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/o9elukpD27U>
- Μανώλης Κ. Φιορέτζης (2016, 1 Οκτωβρίου). *Πρινιώτης Οροπεδίου Λασιθίου – Χορωδείο* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/AKsQsBeKNNU>
- Μανώλης Κ. Φιορέτζης (2016, 3 Οκτωβρίου). *Μανός Κριτσά 21.6.15* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/xS2VWQznChc>
- Μανώλης Κ. Φιορέτζης (2016, 3 Οκτωβρίου). *Πρινιανός Κριτσά 21.6.15* [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/4g_752LY7r0
- Μανώλης Κ. Φιορέτζης (2016, 4 Οκτωβρίου). *Ζερβόδεξος-Χορωδείο* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/qDBXRwMg2LU>
- Μανώλης Κ. Φιορέτζης (2016, 5 Οκτωβρίου). *Πηδηχτός Επαρχίας Ιεράπετρας – Χορωδείο* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/6GHY8G3oYhc>

- Μιχάλης Μιχαλακόπουλος mic2bach. (2015, 3 Δεκεμβρίου). *DOC MUS Δόμνα Σαμίου Μουσικό Οδοιπορικό Κρήτη, Ρέθυμνο EPT 7 Ιουλ 2013 ΒΟΥΛΗ DTB* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/j6H2e9HIRtY>
- Μιχάλης Μιχαλακόπουλος mic2bach. (2015, 3 Δεκεμβρίου). *DOC MUS Δόμνα Σαμίου Μουσικό Οδοιπορικό Κρήτη, Ηράκλειο* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/DJd3FXAuCbM>
- Nehorioitis (2007, 5 Ιουνίου). *4-6-2012 Αγία Τριάδα Νεοχώρι Υπάτης* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/YID1j1GTtI8>
- Νικολής Μαθιουδάκης. (2013, 25 Αυγούστου). *Εθιά- Φεστιβάλ Νέο Σούλι 27-7-2013* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/Qs20NwiwuX0>
- Nikos Afo (2015, 17 Αυγούστου). *Πρινιανός Χορός Κρητικός Γάμος Κριτσά 2015* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/9X6phTLw7vk>
- Pantelis Voukantsis (2016, 4 Μαρτίου). *Πολιτιστικός Σύλλογος Άνω Καμήλας (Ναστριτζίνι, Σεργιάνι, Παϊτούσκα)* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/GA0GjTeRqz0>
- Pantelis Voukantsis (2016, 5 Μαρτίου). *Πολιτιστικός Σύλλογος Σκοτούσας (Αρναούτα/Παϊτούσκα, Ορμανλί, Γκάιντα)* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/DtKhvM0n1rQ>
- parislevadia (2009, 6 Μαρτίου). *Νεοχώρι Οίτης, Κλειστός (Τ' Αη 'Λιά)* [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/f_oIUKb2GCY
- Perdikaris, K. (2015, 8 Απριλίου). *Νικηφόρος Αεράκης | Ανωγειανός πηδηχτός (Ανώγεια παρέα)* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/xMEoQIBcZco>
- Peter Bournakis. (2012, 5 Μαΐου). *Το Αλάτι της Γης - Γλέντι από την Ανατολική Κρήτη* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/qkZuqL71YWc>
- Peter Bournakis (2012, 1 Απριλίου). *Το Αλάτι της Γης - Κονιτσιώτικο Γλέντι - Ν. Φιλιππίδης* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/-msR8w39ITg>
- Peter Bournakis (2017, 8 Μαΐου). *Το Αλάτι της Γης - «Μέτσοβο – Μουσικό οδοιπορικό»* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/V9AWtCAwF0o>
- Πολιτιστικός Σύλλογος «Το ρόδο» (2014, 3 Απριλίου). *Το ρόδο - Πολιτιστικός σύλλογος «Το ρόδο»* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/3H35Pc-asdQ>
- Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισιών (2011, 8 Νοεμβρίου). *Απάνω στην τριανταφυλλιά, τσάμικο* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/A0l6w23xvRQ>
- RenierisHotel (2014, 4 Νοεμβρίου). *Παλιοί Χορευτές Παλιά Ρούματα* [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/55aSeV-AJ_Y
- Samolis.m (2012, 11 Νοεμβρίου). *Ανωγειανός πηδηχτός* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/FnZzuQ0Q5XI>
- Samolis.m (2012, 17 Ιουνίου). *Ανωγειανός πηδηχτός HD (ΓΑΒΡΩΝΕΙ) ΩΠΑΑΑ samolism007* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/vbnxd2cfsO8>
- SkylasGR (2016, 4 Σεπτεμβρίου). *Μελενικίτσι Σερρών ~ Ο Τόπος Και Το Τραγούδι Του (EPT)* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/Yk-eqhWPeTA>
- Stelios Marketakis. (2013, 18 Νοεμβρίου). *Μουσικό Οδοιπορικό με τη Δόμνα Σαμίου στην Ανατολική Κρήτη-1977* [Video file]. Ανακτήθηκε από: <https://youtu.be/qSUODdQAY3I>

- Συρμαλής, Ν. (2012, 9 Μαρτίου). *Ελλήνων δρώμενα – Πεντοζάλι* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/kvYUu2hG0cw>
- Theskotam (2010, 28 Μαρτίου). *Βαγγέλης Βαρδάκης. Πηδηχτός χορός Κρήτης* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/4NKmz2Wya-E>
- Τραυλού, Ι. (2010, 23 Φεβρουαρίου). *Ανωγειανός πηδηχτός* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=m9eQV2oyITw>
- Vicky Arvelaki (2014, 31 Ιουλίου). *CRETE | VillageGergeri // CretanBagpipe - Γέργερη || Ασκομαντούρα* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/Qjk08fMQ-jA>
- Xerolivado1 (2009, 24 Σεπτεμβρίου). *Τσάμικο Ξερολιβάδου 2* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/EwH9pP6Th9w>
- Zacharias Panteris (Hayate) (2014, 10 Μαΐου). *Ελλήνων Δρώμενα - Συρτός "Χανιώτης"* [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/tCg3jxX-USI>

VIII. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

8.1. Πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές

Πίνακας 8.1: Τσάμικο - Πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές

Χοροί	Πρωτογενείς πηγές	Δευτερογενείς πηγές
<i>Σίντας εθεμελιώνανε, κλειστός Νεοχωρίου Υπάτης</i>	Συνέντευξη με τους Γεώργιο Πολίτη (Νεοχώρι Υπάτης, 2014), Χρήστο Ματσούκα (Κομποτάδες Λαμίας, 2015), Ευθύμιος Βλαχογιάννης (Νεοχώρι Υπάτης, 2001).	parislevadia (2009, 6 Μαρτίου). <i>Νεοχώρι Οίτης, Κλειστός (Τ' Αη 'Αιά)</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/f_oIUKb2GCY . nehorioitis (2007, 5 Ιουνίου). 4-6-2012 <i>Αγία Τριάδα Νεοχώρι Υπάτης</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/YID1j1GTt18 .
<i>Κλειστός, ορεινά χωριά Ναυπακτίας</i>	Συνέντευξη με τον Γεώργιο Φούντζουλα (Ανθόφυτο ορεινής Ναυπακτίας, 2016).	Σεμινάριο ΚΕΠΕΜ 2016, εισηγητής: Γεώργιος Φούντζουλας.
<i>Τσάμικο, ημιορεινή περιοχή Δωρίδας (Μαλανδρίνο)</i>	Συνέντευξη με την Κουτσούμπα Μαρία (Σκαλούλα Φωκίδας, 1996), Ευθυμία Παναγιωτοπούλου (Μαλανδρίνο, Φωκίδας, 2000).	Εισήγηση Άννα Παναγιωτοπούλου (Ειδίκευση Ελλην. Παραδ. Χορός ΤΕΦΑΑ Αθηνών, 1995). Παναγιωτοπούλου, Α. (1995). Νεοελληνικός χορός, Το χορολογικό φαινόμενο της επαρχίας Δωρίδας. Τελέθριον.
<i>Τσάμικο, Δεσφίνας Φωκίδας</i>	Συνέντευξη με τον Ανδρέα Ατζάμπο (2015), Διονύση Κάρδαρη (2000).	Παρουσίαση Χορευτικό Εργαστήρι Νέας Ιωνίας (2000).
<i>Τσάμικο, Δυτική Φθιώτιδα & Ευρυτανία</i>	Επιτόπια έρευνα, Βασίλειος Καρφής (1985-2017).	Καρφής, Β., & Ζιάκα, Μ., (2009). <i>Ο Ελληνικός παραδοσιακός χορός στην εκπαίδευση. Προτάσεις διδασκαλίας</i> , Θεσσαλονίκη, Βιβλιοδιάπλους.

		Παρουσίαση Σύλλογος Απανταχού Δικαστριωτών (1987-2017). Πραντσίδης, Ι. (2004). <i>Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του</i> . Εκδοτική Αιγινίου.
<i>Τσάμικο, ορεινή & πεδινή Ναυπακτία</i>	Συνέντευξη με τον Γεώργιο Φούντζουλα (Ανθόφυτο ορεινής Ναυπακτίας, 2016).	Σεμινάριο ΚΕΠΕΜ 2016, εισηγητής: Γεώργιος Φούντζουλας.
<i>Τσάμικο, περιοχή Αρκαδίας, (απλή μορφή)</i>	Συνέντευξη με Χριστίνα Ζαμπαθά (Τρίπολη, 2005).	Σεμινάριο Χορευτικού Ομίλου Τρίπολης (Ζαμπαθά Χριστίνα & Αντωνία Λουκά, 2010). Πραντσίδης, Ι. (2004). <i>Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του</i> . Εκδοτική Αιγινίου.
<i>Τσάμικο, σταυρωτό γυναικών, άνω Μεσσηνία, περιοχή Δωρίου</i>	Συνέντευξη με τον Ευάγγελο Λαμπρόπουλο (Μεσσήνη 2012), Άρη Θεοδωρόπουλο (Κυπαρισσία 2015).	Παρουσίαση χορευτικού ομίλου Μεσσήνης (υπεύθυνος Ευάγγελος Λαμπρόπουλος).
<i>Τσάμικο, Άρτα, Πρέβεζα, Γιάννενα (Ηπειρος)</i>	Συνέντευξη με τους Ηλία Δήμα (Συρράκο Ηπείρου, 2016), Σπύρο Πουλιάνο (Άγιος Σπυρίδωνας Άρτας, 1995), Αλέξανδρο Λιοκάτη (Ιωάννινα, 2000), Κωνσταντίνο Βαγγελή (Τσεπέλοβο, 2010), Κώστα Μήτση (Κανάλι Άρτας, 2005).	Δήμας, Η. (1993). Η χορευτική παράδοση της Ηπείρου, Αθήνα.
<i>Απάνω στην τριανταφυλλιά, τσάμικο Ζαγοροχωρίων</i>	Συνέντευξη με τους Κωνσταντίνο Βαγγελή (Τσεπέλοβο Ζαγοροχωρίων, 2010), Γιάννη Τριφύλλη (Ιωάννινα, 2016).	Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισίων (2011, 8 Νοεμβρίου). <i>Απάνω στην τριανταφυλλιά, τσάμικο</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/A0I6w23xvRQ .
<i>Ξενιτιά, Πέρδικα, Φέξε μου</i>	Συνέντευξη με τους Νικόλαο Φιλίππιδη (Κεράσοβο Κόνιτσας, 2010), Κώστα	Δήμας, Η. (1993). Η χορευτική παράδοση της Ηπείρου. Αθήνα.

<i>φεγγαράκι μου, τσάμικο, Κόνιτσα</i>	Φιλίππιδη (Κεράσοβο Κόνιτσας, 2010), Σάκη Σταυρίδη (Βέροια, 2010), Λάμπρος Κοντοτάσιος (Ελασσόνα 2008), Τέτα Κόλλια (Κόνιτσα, 2008), Νίκος Κατσαρός (Κόνιτσα, 2000).	Peter Bournakis (2012, 1 Απριλίου). <i>Το Αλάτι της Γης - Κονιτσιώτικο Γλέντι - Ν. Φιλίππιδης</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/-msR8w39ITg . Πραντσίδης, Ι. (2004). <i>Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του</i> . Εκδοτική Αιγινίου.
<i>Σαρανταπέντε λεμονιές, Τσάμικο Μετσόβου</i>	Συνέντευξη με τους Γεώργιο Μέτσιο (Μέτσοβο, 2013), Ανθή Δασούλα (Μέτσοβο, 2010), Ελένη Δασούλα (Μέτσοβο, 2015).	Δήμας, Η. (1993). Η χορευτική παράδοση της Ηπείρου, Αθήνα. Peter Bournakis (2017, 8 Μαΐου). <i>Το Αλάτι της Γης - «Μέτσοβο – Μουσικό οδοιπορικό»</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/V9AWtCAwF0o
<i>Ξενιτεμένα μου πουλιά (τσάμικο), Μοσπίνα (Λίγγο) Ιωαννίνων</i>	Συνέντευξη με τους Ηλία Δήμα (Συρράκο, 2016).	Δήμας, Η. (1993). Η χορευτική παράδοση της Ηπείρου, Αθήνα. Από τις εισηγήσεις του Ηλία Δήμα στην Ειδικευση Ελλην. Παραδ. Χορός στο ΤΕΦΑΑ Αθηνών (1993-2012).
<i>Γυναίκες που χορεύετε, τσάμικο γυναικών Βοβούσας</i>	Συνέντευξη με τον Δημήτρη Κωνσταντή (Αθήνα, 2015).	Σεμινάριο με εισηγητές ντόπιους χορευτές από τη Βοβούσα Ιωαννίνων.
<i>Τσάμικο, Συρράκο Ηπείρου</i>	Συνέντευξη με τους Ηλία Δήμα (Συρράκο, 2016), Ελευθερία Γκαρτζονίκα (Συρράκο, 2016),	Γλέντι συλλόγου Συρρακιωτών Πρέβεζας (2017).
<i>Νταϊλιάνια, τσάμικο καμπίσιο περιοχής Καρδίτσας & Τρικάλων</i>	Επιτόπια έρευνα (Βασιλική Τρικάλων, 1996). Συνέντευξη με τους Κώστα Δημόπουλο (Τρίκαλα, 2010), Μαρία Ζιάκα (Βασιλική Τρικάλων, 1990), Σωτήριο Θεοχάρη (Λουτρό Καρδίτσας, 2010).	

<i>Ανδρικό τσάμικο καμπίσιο & Αηδονοχώρι Καρδίτσας</i>	Συνέντευξη με τους Κώστα Δημόπουλο (Τρίκαλα, 2010), Κατσή Ιωάννη (Θραυμίμ, 2018).	Έκδοση του Συλλόγου Αηδονοχωριτών.
<i>Στάζουν τα κεραμίδια σου, τσάμικος, πασχαλιάτικος χορός</i>	Επιτόπια βιντεοσκόπηση (Βασίλειος Καρφής, 2008). Συνέντευξη με τους Κώστα Δημόπουλο (Τρίκαλα, 2010), Σωτήριο Θεοχάρη (Λουτρό Καρδίτσας, 2010).	
<i>Τσάμικο περιοχής Ελασσόνας, Θεσσαλία</i>	Συνέντευξη με τους Λάμπρο Κοντοτάσιο (Άσπρη Ελασσόνας, 2008), Αντωνία Ράπτη (Κοκκινόγη Ελασσόνας, 2000), Γιάννης Καρφής (Δίκαστρο Φθιώτιδας, 2000), Γιάννης Κόκκινος (Ελασσόνα, 2015).	Κόκκινος, Ι. (1993). <i>Ελληνικοί χοροί. Ιστορική εξέλιξη και μουσικοκινητική ανάλυση</i> , Θεσσαλονίκη: Σάλτο. Σεμινάριο Ακαδημίας Χορού Ελασσόνας, εισήγηση Γιάννης Κόκκινος, (2015).
<i>Ααζόπουλα, Πύθιο Ελασσόνας, τσάμικο (4μετρο)</i>	Συνέντευξη με τους Λάμπρο Κοντοτάσιο (Άσπρη Ελασσόνας, 2008), Αντωνία Ράπτη (Κοκκινόγη Ελασσόνας, 2000), Γιάννης Καρφής (Δίκαστρο Φθιώτιδας, 2000), Γιάννης Κόκκινος (Ελασσόνα, 2015).	Κόκκινος, Ι. (1993). <i>Ελληνικοί χοροί. Ιστορική εξέλιξη και μουσικοκινητική ανάλυση</i> , Θεσσαλονίκη: Σάλτο. Σεμινάριο Ακαδημίας Χορού Ελασσόνας, εισήγηση Γιάννης Κόκκινος, (2015).
<i>Τσάμικος, Δεσκάτη Γρεβενών</i>	Συνέντευξη με τον Χρήστο Γαλάνη (Δεσκάτη Γρεβενών, 2008).	
<i>«Εννιά χιλιάδες πρόβατα», ιδιότυπο τσάμικο, Δεσκάτη Γρεβενών</i>	Συνέντευξη με τον Χρήστο Γαλάνη (Δεσκάτη Γρεβενών, 2008, 2015).	Δεσκάτη Γρεβενά (2014, 7 Απριλίου). <i>Δεσκάτη Γρεβενών, Ο τόπος και το τραγούδι του</i> , ET3 [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/NAinjpQYg8Q
<i>Ήρθε καιρός να φύγουμε (της ξενιτιάς), τσάμικος (ανδρική και γυναικεία μορφή), Παναγία</i>	Συνέντευξη Αναστασία Ζαμπούρα (Παναγία Τρικάλων, 2018).	Σύλλογος Παναγίας Τρικάλων Αθηνών. Τοπικό γλέντι στην Παναγία Τρικάλων (2016).

<i>ή Κουτσούφλιανη Τρικάλων</i>		
<i>Λεβέντης εροβόλησε, τσάμικο, Μαυρέλι Τρικάλων</i>	Συνέντευξη με τους Γιάννη Βλάνδο, (Μαυρέλι Τρικάλων, 2008), Μαρία Γκουσδοβά, (Μαυρέλι, 2008).	Επιτόπια καταγραφή για πτυχιακή εργασία στο ΤΕΦΑΑ Αθηνών, Μαρία Γκουσδοβά, (2008).
<i>Τσάμικο, Μαυρέλι Τρικάλων</i>	Συνέντευξη με τους Γιάννη Βλάνδο, (Μαυρέλι Τρικάλων, 2010), Μαρία Γκουσδοβά, (Μαυρέλι, 2010).	Επιτόπια καταγραφή για πτυχιακή εργασία στο ΤΕΦΑΑ Αθηνών, Μαρία Γκουσδοβά, (2008).
<i>Τσάμικο αργό, Σαρακατσάνοι Θράκης</i>	Συνέντευξη με τους Βασίλειο Σερμπέζη (Κομοτηνή, 2017), Δήμο Γκίκα (Καρβάλη Καβάλας, 2017).	
<i>Τσάμικο, Διαλαμπή (Μπαλαμπάνη) Ροδόπης (Σαρακατσάνοι Θράκης)</i>	Συνέντευξη με τους Βασίλειο Σερμπέζη (Κομοτηνή, 2017), Δήμο Γκίκα (Καρβάλη Καβάλας, 2017).	
<i>Τσάμικος (Γερόντικος), Σαρακατσάνοι Πίνδου Θεσσαλίας</i>	Συνέντευξη με τους Ηλία Δήμα (ΤΕΦΑΑ Αθηνών, 1993-2012), Ρούλα Ζαρογιάννη (Φάρσαλα, ΤΕΦΑΑ 1985).	
<i>Τσάμικο, περιοχή Γρεβενών</i>	Συνέντευξη με τους Ευαγγελία Θεοχαροπούλου (Γρεβενά, 1990), Σπύρο Μπασνά, (Αιμιλιανός Γρεβενών, 1990).	Βαβρίτσας, Ν., (2008). <i>Παραδοσιακοί χοροί και η διδασκαλία τους. Ρυθμοκινητική ανάλυση και ρυθμική αρίθμηση, Θεσσαλονίκη.</i>
<i>Τσάμικο, Σαμαρίνα Γρεβενών</i>	Συνέντευξη με τον Τάσο Πλίτση (Γόμφοι Λάρισας, 2016).	
<i>Τσάμικο, Σπήλαιο Γρεβενών & Λάβδα Γρεβενών</i>	Συνέντευξη με Νίκη Νιώρα (Αθήνα, 2015).	Βαβρίτσας, Ν., (2008). <i>Παραδοσιακοί χοροί και η διδασκαλία τους. Ρυθμοκινητική ανάλυση και ρυθμική αρίθμηση, Θεσσαλονίκη.</i> Πραντσίδης, Ι., (2004). <i>Ο Χορός στην Ελληνική Παράδοση και η Διδασκαλία του</i> , εκδόσεις Αιγινίου.

<i>Τσάμικο, Λευκοπηγή, Αιανή, Κρόκος, Αγία Παρασκευή κ.λπ. νομού Κοζάνης</i>	Συνέντευξη με Κώστα Κερασιώτη (Λευκοπηγή, 2010), Νίκο Καμπέρη (χοροδιδάσκαλο στη Λευκοπηγή, 2010).	Παρακολούθηση εκδήλωσης τοπικού συλλόγου Κρόκου Κοζάνης (2010).
<i>Τσάμικο Πενταλοφίτικο, Πεντάλοφος Βοΐου & Σιάτιστα Κοζάνης</i>	Συνέντευξη με Δημήτρη Κώτσικα (Γαλατινή Κοζάνης, 2008), Αντρέα Παππουκίδη (2015).	Σεμινάριο Ακαδημίας Χορού Ελασσόνας, χοροί περιοχής Βοΐου Κοζάνης, εισήγηση Ανδρέας Παππουκίδης (2015). Παρουσίαση χορών περιοχής Βοΐου από Δημήτρη Κώτσικα στην Ομάδα Ελληνικού Λαϊκού Χορού Δήμου Καλλιθέας (2008), (επιμέλεια Καρφής Βασίλειος). Σεμινάριο χορών περιοχής Κοζάνης με εισηγητή τον Κώστα Τσώνη (Αίγιο 2009).
<i>Μουρίκι, τσάμικο, Βλάστη Κοζάνης</i>	Συνέντευξη με Πόπη Δεληγιάννη (Βλάστη, 2000).	
<i>Τσάμικο, περιοχή Βοΐου Κοζάνης</i>		Από τη διδασκαλία του Γιάννη Ζήκου στην ειδικότητα Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός, ΤΕΦΑΑ Αθηνών, (1995).
<i>Τσάμικο, Αυγερινός Βοΐου Κοζάνης</i>	Συνέντευξη με τους Οδυσσέα Καραγιάννη (Αυγερινός Κοζάνης, 2008), Ανδρέα Παππουκίδη (Θεσσαλονίκη, 2015).	Σεμινάριο Ακαδημίας Χορού Ελασσόνας, χοροί περιοχής Βοΐου Κοζάνης, εισήγηση Ανδρέας Παππουκίδης (2015).
<i>Τσάμικο, Πολυκάστανο Βοΐου Κοζάνης</i>	Συνέντευξη με Ανδρέα Παππουκίδη (Θεσσαλονίκη, 2015).	Σεμινάριο Ακαδημίας Χορού Ελασσόνας, χοροί περιοχής Βοΐου Κοζάνης, εισήγηση Ανδρέας Παππουκίδης (2015).
<i>Τσάμικο βάχων Βερμίου Τσάμικο Ξερολιβάδου Βερμίου</i>	Συνέντευξη με τον Ιωάννη Τσιαμήτρο (Βέροια, 2017).	Ιωάννης Τσιαμήτρος, (2013, 23 Απριλίου). <i>Τσάμικο βλάχων Βερμίου</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/EjWFK4cnmyU .

		Xerolivado1 (2009, 24 Σεπτεμβρίου). <i>Τσάμικο Ξερολιβάδου 2</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/EwH9pP6Th9w
<i>Τσάμικο, Ριζώματα Περίων Ημαθίας</i>	Συνέντευξη με τους Ιωάννη Τσιαμήτρο (Βέροια, 2017), Ηλία Τρίγκα (Καταλόνια Περίων), Δημήτρη Τσιγγενόπουλο (Δάσκιο, 2016).	Ομάδα ντόπιων από Ριζώματα στο συνέδριο της ΔΟΛΤ. Πραντσίδης, Ι. (2004). <i>Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του</i> . Εκδοτική Αιγινίου.
<i>Τσάμικο, Μοσχοπόταμος, Τόξο, Ελάτη, Καταλόνια Περίας</i>	Συνέντευξη με τους Ιωάννη Τσιαμήτρο (Βέροια, 2017), Ηλία Τρίγκα (Καταλόνια Περίων), Δημήτρη Τσιγγενόπουλο (Δάσκιο, 2016).	Πραντσίδης, Ι. (2004). <i>Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του</i> . Εκδοτική Αιγινίου.
<i>Τσάμικο, Κύθνος</i>	Επιτόπια βιντεοσκόπηση (Βασίλειος Καρφής, 2007 & 2017).	
<i>Νόβαινα, γυναικείο τσάμικο, Κραββαροχώρια Ναυπακτίας</i>	Συνέντευξη με τον Γεώργιο Φούντζουλα (Ανθόφυτο ορεινής Ναυπακτίας, 2016).	

Πίνακας 8.2: Μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα - Πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές

Χοροί	Πρωτογενείς πηγές	Δευτερογενείς πηγές
<i>Μπαϊντούσκα, Φλάμπουρο Σερρών</i>	Συνέντευξη με τον Ηρακλή Μπέρο (Φλάμπουρο, 1998), Δημήτρη Κάρωμα (Αγία Βαρβάρα, 2017), Βασίλη Τερζή (Σέρρες, 2014), Βαγγέλη Τσαγανό (Σέρρες, 2016).	Hunt, Y. (2014). <i>Μια φωλιά από χρυσάφι</i> , Θεσσαλονίκη, Κέντρο Μελέτης Παραδοσιακών Χορών «Κύκλος» (ISBN: 978-618-81702-0-9).
<i>Μπαϊντούσκινο, Πρόμαχοι Αλμωπίας</i>	Συνέντευξη με τους Πέτρο Σέλκο (Πρόμαχοι Αλμωπίας, 2016), Γιάννη Γκιώση (Πρόμαχοι Αλμωπίας, 2016), Δημήτρη Ιωάννου (Ορμα, 2014).	Ακρίτες Αλμωπίας, επιμέλεια: Δ. Ιωάννου, (2013). Αλμωπες, επιμέλεια: Πέτρος Σέλκος-Γιάννης Γκιώσης (2016).
<i>Μπαϊντούσκα ή παϊτούσκα, Βαμβακόφυτο Σερρών</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Κουλιάλη, (Βαμβακόφυτο, 2012), Αθανασία & Χρήστο Κουλιάλη (Βαμβακόφυτο, 2018). Συμμετοχή σε γλέντι στο Βαμβακόφυτο (2018).	Παραδοσιακή Ομάδα Βαμβακόφυτο, επιμέλεια: Ν. Κουλιάλης, (ΔΟΛΤ, Πορταριά 1996, ΕΤ3 1995). Αθανασία Κουλιάλη, Ζωγράφου (2018).
<i>Αντικριστή Μπαϊντούσκα, Ορεινή & Ξηρότοπος Σερρών</i>	Συνέντευξη με την Βασιλική Μπουρβάνη (Ορεινή, 1996), Πασχάλη Μπουρβάνη (Ορεινή, 2012), Ζαχαρία Μπουρβάνη (Ορεινή 2017), Τσαγανός Ευάγγελος (Σέρρες, 2016).	Σεμινάριο Ρούστικα (1994) Βασιλική Μπουρβάνη. Σεμινάριο Λιβαδειά (2013) Τσαγανός Ευάγγελος. Γλέντι στο Σιδηρόκαστρο Σερρών με τον Ζαχαρία Μπουρβάνη και τον Στέργιο Βάκουλη (2018). Ομηριάδης, Α. (1996). Οι χοροί του Ξηρότοπου Σερρών, 4 ^ο Διεθνές Συνέδριο Φ.Α. & Αθλητισμού, Κομοτηνή.
<i>Αντικριστή μπαϊντούσκα (σε κλειστούς χώρους), Μοναστηράκι & Ξηροπόταμος</i>	Συνέντευξη με Αλέξανδρο Καρατζόγλου (2017), Χρήστο Παπακώσστα (2017).	Παπακώστας, Χ., Πραντσίδης, Ι., & Πολλάτου, Ε. (2006). Ο παραδοσιακός χορός στα χωριά του νομού Δράμας: Εθνογραφικά στοιχεία και ρυθμοκινητική ανάλυση.

		<i>Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή & τον Αθλητισμό.</i>
<i>Μισή Μπαϊντούσκα, Ηράκλεια Σερρών</i>	Συνέντευξη με τους Βασίλειο Τερζή (Σέρρες, 2014), Χρήστο Παπακώστα (2017), Ευάγγελο Τσαγανό (2016), Αλέξανδρο Ομηριάδη (2016).	Σεμινάριο χορών της Κοίμησης & Ηράκλειας Σερρών, Χρ. Παπακώστα, Ζωγράφου (2018).
<i>Ροδούλα κόρη, παϊτούσκα, Ξηροπόταμος Δράμας (παλιά μορφή)</i>	Συνέντευξη με τους Στέργιο Δεμίση (Ξηροπόταμος, 2013), Χρήστο Παπακώστα (Αθήνα, 2017), Δήμο Γκίκα (Δράμα, 2012), Κώστα Βλαχογιάννη (Δράμα, 2017).	Παπακώστα, Χ., Πραντσίδης, Ι., & Πολλάτου, Ε. (2006). Ο παραδοσιακός χορός στα χωριά του νομού Δράμας: Εθνογραφικά στοιχεία και ρυθμοκινητική ανάλυση. <i>Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή & τον Αθλητισμό</i> . Χορευτική Ομάδα Ξηροπόταμου (2013), επιμέλεια Πασχαλία & Στέργιος Δεμίσης. Κοινό γλέντι στη Μελίκη Ημαθίας με ντόπιους χορευτές του Ξηροπόταμου και μελών της ΧΟΡΟΠΑΙΔΕΙΑΣ (2017).
<i>Μπαϊντούσκινο, Καρυδιά Εδέσσης</i>	Συνέντευξη με Βαγγέλη Λυμπάρη (Αρνισσα, 1997), Γρηγόρη Λίγκα (Καρυδιά Έδεσσας, 2000), Πέτρο Σέλκο (Πρόμαχοι, 2007).	
<i>Μπαϊντούσκινο, Όρμα Αριδαίας</i>	Βιντεοσκόπηση ντόπιων χορευτών (Καρφής, 1993).	Διεθνές Συνέδριο Χορού ΔΟΛΤ (Δράμα, 1993).
<i>Κάτω στο ρόδο στο ροϊδονήσι, παϊτούσκα, Μοναστηράκι Δράμας</i>	Συνέντευξη με Βασίλη Γραμματικό (Μοναστηράκι Δράμας 2008), Αλέξανδρο Καρατζόγλου, (Δράμα, 2017), Χρήστο Παπακώστα (Αθήνα, 2017), Δήμο Γκίκα (Δράμα, 2012).	Παπακώστα, Χ., Πραντσίδης, Ι., & Πολλάτου, Ε. (2006). Ο παραδοσιακός χορός στα χωριά του νομού Δράμας: Εθνογραφικά στοιχεία και ρυθμοκινητική ανάλυση. <i>Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή & τον Αθλητισμό</i> . Πραντσίδης, Ι. (2004). Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η

		<i>διδασκαλία του.</i> Εκδοτική Αιγινίου.
<i>Ροδούλα κόρη έμορφη, παϊτούσκα, Ξηροπόταμος Δράμας (νεώτερη μορφή)</i>	Συνέντευξη με τους Στέργιο Δεμίση (Ξηροπόταμος, 2013), Αλέξανδρο Καρατζόγλου, (Δράμα, 2017), Χρήστο Παπακώστα (Αθήνα, 2017), Δήμο Γκίκα (Δράμα, 2012).	Παπακώστας, Χ., Πραντσίδης, Ι., & Πολλάτου, Ε. (2006). Ο παραδοσιακός χορός στα χωριά του νομού Δράμας: Εθνογραφικά στοιχεία και ρυθμοκινητική ανάλυση. <i>Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή & τον Αθλητισμό.</i> Χορευτική Ομάδα Ξηροπόταμου (2013), επιμέλεια Πασχαλία & Στέργιος Δεμίσης. Κοινό γλέντι στη Μελική Ημαθίας με ντόπιους χορευτές του Ξηροπόταμου και μελών της ΧΟΡΟΠΑΙΔΕΙΑΣ (2017).
<i>Κάτω στο ρόδο στο ροϊδονήσι, παϊτούσκα, Βώλακας Δράμας</i>	Συνέντευξη με τους Αλέξανδρο Καρατζόγλου, (Δράμα, 2017), Δήμο Γκίκα (Δράμα, 2012).	Εκπομπή της ΕΤ3 <i>Κυριακή στο χωριό</i> με χορούς του Βώλακα από ντόπιους χορευτές (2015). Σεμινάριο ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ 2017, Τορόντο, Αλέξανδρος Καρατζόγλου.
<i>Μπαϊντούσκα, Ορεινή & Ξηρότοπος Σερρών</i>	Συνέντευξη με την Βασιλική Μπουρβάνη (Ορεινή, 1998), Πασχάλη Μπουρβάνη (Ορεινή, 2012), Ευάγγελο Τσαγανό (Σέρρες, 2016).	Ομηριάδης, Α. (1996). Οι χοροί του Ξηρότοπου Σερρών, 4 ^ο Διεθνές Συνέδριο Φ.Α. & Αθλητισμού, Κομοτηνή. Γλέντι στο Σιδηρόκαστρο Σερρών με ντόπιους χορευτές και τον Ζαχαρία Μπουρβάνη και Στέργιο Βάκουλη (2018).
<i>Μπαϊντούσκα, Καβακλί Βόρειας Θράκης</i>	Συνέντευξη με τους Βασίλειο Λάντζο (Αθήνα, 2016), Ιωάννη Πραντσίδη (Αιγίνιο, 2016).	Πραντσίδης, Ι. (2004). <i>Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του.</i> Εκδοτική Αιγινίου.
<i>Μπαϊντούσκα, περιοχή</i>	Συνέντευξη με τον Βασίλειο Λάντζο (Αθήνα, 2016).	

<i>Μεσήμβριας Βόρειας Θράκης</i>		
<i>Μπαϊντούσκα, Μπογιαλίκι Βόρειας Θράκης (Ξυλαγανή Ροδόπης)</i>	Συνέντευξη με τον Βασίλειο Λάντζο (Αθήνα, 2016), Ιωάννη Πραντσίδη (Αιγίνιο, 2014), Κάκια Λουλούδη (Θεσσαλονίκη, 2012).	Λουλούδη, Α. (2011). <i>Η μουσικοχορευτική παράδοση των προσφύγων από το Μικρό & Μεγάλο Μπογιαλίκι της Ανατολικής Ρωμυλίας: Εθνογραφικά στοιχεία – Ρυθμοκινητική ανάλυση & ρυθμική αρίθμηση</i> , Μεταπτυχιακή διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη.
<i>Μπαϊντούσκα, Ασβεστάδες Έβρου</i>	Συνέντευξη με τους Βαγγέλη Δημούδη (Αθήνα, 2016), Γεώργιο Ζιώγα (Αλεξανδρούπολη, 2001), Ελένη Φιλιππίδου (Νέα Βύσσα, 2016).	Τοπική ομάδα Ασβεστάδων Συνέδριο ΔΟΛΤ, Δράμα, (2004), επιμέλεια Γ. Ζιώγας.
<i>Μπαϊντούσκα, Μάρηδες Έβρου</i>	Συνέντευξη με τους Βαγγέλη Δημούδη (Αθήνα, 2016), Γεώργιο Ζιώγα (Αλεξανδρούπολη, 2001), Ελένη Φιλιππίδου (Νέα Βύσσα, 2016).	
<i>Σας παρακαλώ κορίτσια, Μπαϊντούσκα, Νέα Βύσσα Έβρου</i>	Συνέντευξη με την Ελένη Φιλιππίδου (Νέα Βύσσα, 2016).	Φιλιππίδου, Ε. (2010). <i>Ανακυκλώνοντας την παράδοση... Ο χορός στη νέα Βύσσα βορείου Έβρου</i> . Αλεξανδρούπολη: Δήμος Νέας Βύσσας.
<i>Μπαϊντούσκα, Μεταζάδες Έβρου</i>	Συνέντευξη με τους Βαγγέλη Δημούδη (Αθήνα, 2016), Γεώργιο Ζιώγα (Αλεξανδρούπολη, 2001), Ελένη Φιλιππίδου (Νέα Βύσσα, 2016).	
<i>Μπαϊντούσκα, Πεντάλοφος Έβρου</i>	Συνέντευξη με τους Βαγγέλη Δημούδη (Αθήνα, 2016), Γεώργιο Ζιώγα (Αλεξανδρούπολη, 2001), Ελένη Φιλιππίδου (Νέα Βύσσα, 2016).	Παρουσίαση ντόπιων χορευτών στο φεστιβάλ στο Ν. Σούλι Πατρών (2015).
<i>Μπαϊντούσκα, Χειμώνιο Έβρου</i>	Συνέντευξη με τους Βαγγέλη Δημούδη (Αθήνα, 2016), Γεώργιο Ζιώγα	Εκπομπή ΕΤ3 <i>Ο τόπος και το τραγούδι του</i> , του Γιώργου Μελίκη (2006).

<i>(Αρβανίτες Έβρου)</i>	(Αλεξανδρούπολη, 2001), Ελένη Φιλίππιδου (Νέα Βύσσα, 2016).	Παρουσίαση ομάδας.
<i>Μπαϊντούσκα, Χρυσοχώραφα Σερρών (Γκαγκαβούζηδες)</i>	Συνέντευξη με τους Βαγγέλη Τσαγανό (Σέρρες, 2016), Αλέξανδρο Ομηριάδη (Σέρρες, 2015).	Ομηριάδης, Α. (1997). <i>Οι παραδοσιακοί χοροί των προσφύγων κατοίκων των Χρυσοχωράφων Ν. Σερρών</i> , 5 ^ο Διεθνές Συνέδριο Φ.Α. & Αθλητισμού, Κομοτηνή.
<i>Μπουνάρτζια, μπαϊντούσκα, Οινόη Έβρου (Γκαγκαβούζηδες) α' τύπος</i>	Συνέντευξη με τους Άγγελο Νικολαΐδη (Οινόη, 2011), Ελένη Φιλίππιδου, 2016).	Ομάδα ντόπιων της Οινόης Έβρου (Πειραιάς, 2009). Εκπομπή της ΕΤ3 <i>Ο τόπος και το τραγούδι του</i> , του Γιώργου Μελίκη (2005). Φιλίππιδου, Ε., Κουτσούμπα, Μ., & Τυροβολά, Β. (2014). <i>Συνθέσεις και ανασυνθέσεις του τρισυπόστατου του χορού «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα» των Γκαγκαβούζηδων της Οινόης Έβρου.</i> <i>Ethnologia on line</i> , 5, 1-29. Διαθέσιμο στο http://www.societyforethnology.gr/site/EthnologiaOnLine.html
<i>Μπουνάρτζια, μπαϊντούσκα, Οινόη Έβρου (Γκαγκαβούζηδες) β' τύπος</i>	Συνέντευξη με τους Άγγελο Νικολαΐδη (Οινόη, 2011), Ελένη Φιλίππιδου, 2016).	Ομάδα ντόπιων της Οινόης Έβρου (Πειραιάς, 2009). Εκπομπή της ΕΤ3 <i>Ο τόπος και το τραγούδι του</i> , του Γιώργου Μελίκη (2005). Φιλίππιδου, Ε., Κουτσούμπα, Μ., & Τυροβολά, Β. (2014). <i>Συνθέσεις και ανασυνθέσεις του τρισυπόστατου του χορού «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα» των Γκαγκαβούζηδων της</i>

		Οινόης Έβρου. <i>Ethnologia on line</i> , 5, 1-29. Διαθέσιμο στο http://www.societyforethnology.gr/site/EthnologiaOnLine.html
<i>Μπαϊντούσκα, Πύργοι Δράμας</i>	Συνέντευξη με τους Αλέξανδρο Καρατζόγλου (Δράμα, 2017), Χρήστο Παπακώστα (Αθήνα, 2017), Δήμο Γκίκα (2012).	Παπακώστας, Χ., Πραντσίδης, Ι., & Πολλάτου, Ε. (2006). Ο παραδοσιακός χορός στα χωριά του νομού Δράμας: Εθνογραφικά στοιχεία και ρυθμοκινητική ανάλυση. <i>Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή & τον Αθλητισμό</i> . Fotis Fotatakis (2015, 17 Απριλίου). <i>Πολιτιστικός Σύλλογος Πύργων Δράμας</i> . [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/CwY8FdqobXI
<i>Μπαϊντούσκινο, Πρόμαχοι Αλμωπίας, 3σημο</i>	Συνέντευξη με τους Πέτρο Σέλκο (Πρόμαχοι Αλμωπίας, 2016), Γιάννη Γκιώση (Πρόμαχοι Αλμωπίας, 2016), Δημήτρη Ιωάννου (Ορμα, 2014).	Ακρίτες Αλμωπίας, επιμέλεια: Δ. Ιωάννου, (2013). <i>Άλμωπες</i> , επιμέλεια: Πέτρος Σέλκος-Γιάννης Γκιώσης (2016).
<i>Μπαϊντούσκινο, Πρόμαχοι Αλμωπίας, 7σημο</i>	Συνέντευξη με τους Πέτρο Σέλκο (Πρόμαχοι Αλμωπίας, 2016), Γιάννη Γκιώση (Πρόμαχοι Αλμωπίας, 2016), Δημήτρη Ιωάννου (Ορμα, 2014).	Ακρίτες Αλμωπίας, επιμέλεια: Δ. Ιωάννου, (2013). <i>Άλμωπες</i> , επιμέλεια: Πέτρος Σέλκος-Γιάννης Γκιώσης (2016). Πραντσίδης, Ι. (2004). <i>Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του</i> . Εκδοτική Αιγινίου.
<i>Μπαϊντούσκινο, Πρόμαχοι Αλμωπίας, 5σημο</i>	Συνέντευξη με τους Πέτρο Σέλκο (Πρόμαχοι Αλμωπίας, 2016), Γιάννη Γκιώση (Πρόμαχοι Αλμωπίας, 2016), Δημήτρη Ιωάννου (Ορμα, 2014).	Ακρίτες Αλμωπίας, επιμέλεια: Δ. Ιωάννου, (2013). <i>Άλμωπες</i> , επιμέλεια: Πέτρος Σέλκος-Γιάννης Γκιώσης (2016).

Σαρακίνο ή Σαρακίνα, Σαρακίνα Αλμωπίας, 7σημο	Συνέντευξη με τους Πέτρο Σέλκο (Πρόμαχοι Αλμωπίας, 2016), Γιάννη Γκιώση (Πρόμαχοι Αλμωπίας, 2016), Δημήτρη Ιωάννου (Όρμα, 2014).	Ακρίτες Αλμωπίας, επιμέλεια: Δ. Ιωάννου, (2013). Αλμωπες, επιμέλεια: Πέτρος Σέλκος-Γιάννης Γκιώσης (2016).
Μπαϊντούσκα, Μελενικίτσι Σερρών	Επιτόπια έρευνα σε αποκριάτικο γλέντι στο Μελενικίτσι Σερρών (2018).	Εκπομπή της ET3 <i>Ο τόπος και το τραγούδι του</i> του Γιώργου Μελίκη (2016). Ομάδα ντόπιων χορευτών στη συνάντηση ντόπιων χωριών του νομού Σερρών (2016, 2017). SkylasGR (2016, 4 Σεπτεμβρίου). <i>Μελενικίτσι Σερρών ~ Ο Τόπος Και Το Τραγούδι Του (EPT)</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/Yk-eqhWPeTA
Μπαϊντούσκα ή Παϊτούσκα, Πετρούσσα Δράμας	Επιτόπια καταγραφή σε γλέντι στην Πετρούσσα. Συνέντευξη με τους Ευαγγελία Καλογεροπούλου (Πετρούσσα, 2015), Χρήστο Παπακώστα (Αθήνα, 2016), Αλέξανδρο Καρατζόγλου (Δράμα, 2017), Δήμο Γκίκα (2012).	Παπακώστα, Χ., Πραντισίδης, Ι., & Πολλάτου, Ε. (2006). Ο παραδοσιακός χορός στα χωριά του νομού Δράμας: Εθνογραφικά στοιχεία και ρυθμοκινητική ανάλυση. <i>Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή & τον Αθλητισμό</i> . Εκπομπή της ET3 <i>Ο τόπος και το τραγούδι του</i> του Γιώργου Μελίκη (2011). Δημήτρης Δικμάνης (2011, 18 Φεβρουαρίου). <i>Ο topos ke to tragoudi tou - Petrousa C</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/RBrxBohiHd8
Παϊτούσκα, Άνω Καμήλα Σερρών	Συνέντευξη με τον Στέργιο Βάκουλη (Σέρρες, 2015), Βασίλη Τερζή (2014), Βαγγέλη Τσαγανό (2016).	Ομάδα ντόπιων χορευτών στη συνάντηση ντόπιων κοινοτήτων (Σέρρες, 2015). Pantelis Voukantsis (2016, 4 Μαρτίου). <i>Πολιτιστικός Σύλλογος Άνω Καμήλας</i>

		(<i>Ναστρίτζι, Σεργιά, Παϊτούσκα</i>) [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/GA0GjTeRqz0
<i>Μπαϊντούσκα, Μαργαρίτα Έδεσσας</i>	Συνέντευξη με τους Πέτρο Σέλκο και Γιάννη Γκιώση (Πρόμαχοι, 2017).	Ομάδα ντόπιων χορευτών από τη Μαργαρίτα Έδεσσας (Λουτράκι, 2017).
<i>Μπαϊντούσκα Μοναστηριώτικη, Βόρεια Θράκη</i>	Επιτόπια καταγραφή στο Νέο Μοναστήρι Δομοκού (1988, 2012, 2015, 2016, 2017). Συνέντευξη με τους Βασίλειο Λάντζο (Αθήνα, 2016), Ιωάννη Πραντσίδη (Αιγίνιο, 2014), Μαρία Ντονούδη (Ν. Μοναστήρι, 2012).	Πραντσίδης, Ι. (2004). <i>Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του</i> . Εκδοτική Αιγινίου.
<i>Μπαϊντούσκα Μπογιαλικιώτικη, Μπογιαλίκι Βόρειας Θράκης (Βαφειοχώρι, Κιλκίς, Μονόσπιτα Ημαθίας)</i>	Συνέντευξη με τους Βασίλειο Λάντζο (Αθήνα, 2016), Ιωάννη Πραντσίδη (Αιγίνιο, 2014), Κάκια Λουλουδίδη (Θεσσαλονίκη, 2012).	gkthrace (2010, 19 Νοεμβρίου). <i>Θράκη Μπαϊντούσκα Μπογιαλικιώτικη Thrace Greece.avi</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/ATGreTDp dDA
<i>Μπαϊντούσκα, Σκοτούσσα Σερρών</i>	Συνέντευξη με τους Βασίλειο Τερζή (Σέρρες, 2014), Χρήστο Παπακόστα (Αθήνα, 2017), Ευάγγελο Τσαγανό (Σέρρες, 2000).	Pantelis Voukantsis (2016, 5 Μαρτίου). <i>Πολιτιστικός Σύλλογος Σκοτούσσας (Αρναούτα/Παϊτούσκα, Ορμανλί, Γκάϊντα)</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/DtKhvM0n1rQ
<i>Μπαϊντούσκα, περιοχή Μεσήμβριας Βόρειας Θράκης</i>	Συνέντευξη με τον Βασίλειο Λάντζο (Αθήνα, 2016).	
<i>Μπαϊντούσκα, Λουτράκι Αλμωπίας</i>	Συνέντευξη με τους Πέτρο Σέλκο (Πρόμαχοι Αλμωπίας, 2016), Γιάννη Γκιώση (Πρόμαχοι Αλμωπίας, 2016), Δημήτρη Ιωάννου (Ορμα, 2014).	Ακρίτες Αλμωπίας, επιμέλεια: Δ. Ιωάννου, (2013). <i>Άλμωπες</i> , επιμέλεια: Πέτρος Σέλκος-Γιάννης Γκιώσης (2016).

Πίνακας 8.3: Χοροί της Κρήτης - Πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές

Χοροί	Πρωτογενείς πηγές	Δευτερογενείς πηγές
<i>Αγκαλιαστός, Ανατολική Κρήτη (Ιεράπετρα και Κρούστας)</i>	Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Νικόλαο Κουφάκη (Σητεία, 2015), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001).	Παραδοσιακή Ομάδα Ιεράπετρας, επιμέλεια: Μ. Φιλανδαράκης (BlueSky). Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i> . Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. Βαρδάκης, Β. (2015). <i>Ο παραδοσιακός χορός στις ανατολικές περιοχές της Κρήτης</i> , Ιεράπετρα: ΚΟΙΝΩ.ΠΟΛΙΤΙ.Α Ιεράπετρας. ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2013, 20 Απριλίου). <i>Πρινιανός - Αγκαλιαστός με λυροντάουλα (Κρούστας Λασιθίου, 1977)</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/C-BY1N6o6DE
<i>Αγκαλιαστός, Ανατολική Κρήτη (Ιεράπετρα και Κρούστας)</i>	Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Νικόλαο Κουφάκη (Σητεία, 2015), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001).	Παραδοσιακή Ομάδα Ιεράπετρας, επιμέλεια: Μ. Φιλανδαράκης (BlueSky). Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i> . Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. Βαρδάκης, Β. (2015). <i>Ο παραδοσιακός χορός στις ανατολικές περιοχές της Κρήτης</i> , Ιεράπετρα: ΚΟΙΝΩ.ΠΟΛΙΤΙ.Α Ιεράπετρας.
<i>Ανωγειανός πηδηχτός ή πηδηχτός Μυλοποτάμου ή Ανωγειανή σούστα, περιοχή Μυλοποτάμου (Ανώγεια)</i>	Συνέντευξη με τους Αντιγόνη Ανδρεαδάκη (Ανώγεια, 1996), Γεώργιο Μπαλάφα (Ανώγεια, 2011), Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001).	Τραυλού, Ι. (2010, 23 Φεβρουαρίου). <i>Ανωγειανός πηδηχτός</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://www.youtube.com/watch?v=m9eQV2oyITw

		<p>Samolis.m (2012). <i>Ανωγειανός πηδηχτός HD (ΓΑΒΡΩΝΕΙ) ΩΠΙΑΑ samolism007 (2012, 17 Ιουνίου)</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/vbnxd2cfsO8.</p> <p>Samolis.m (2012, 11 Νοεμβρίου). <i>Ανωγειανός πηδηχτός</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/FnZzuQ0Q5XI.</p> <p>Τσουγλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.</p> <p>aggelaskoula (2014, 13 Ιουνίου). <i>Χορεύοντας ανωγειανό πηδηχτό γύρω από το φέρετρο, τ' Ανώγεια αποχαιρέτησαν τον Μερτζανομανώλη...</i> [Video file] Ανακτήθηκε από https://youtu.be/lyJ36KBqgPc</p> <p>aggelaskoula (2016, 26 Δεκεμβρίου). <i>Ψαραντώνης & Ψαρογιώργης Ανωγειανός Πηδηχτός στο Περαχώρι Ανώγεια 6-6-2016</i>. [Video file] Ανακτήθηκε από https://youtu.be/PrflhyecnpE.</p> <p>Perdikaris, K. (2015, 8 Απριλίου). <i>Νικηφόρος Αεράκης Ανωγειανός πηδηχτός (Ανώγεια παρέα)</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/xMEoQIBcZco</p>
--	--	--

		<p>ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2012, 1 Νοεμβρίου). <i>Ανωγειανός πηδηχτός (Ανώγεια Μυλοποτάμου, 1977)</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/j0D2oSfH1YI.</p> <p>Μιχάλης Μιχαλακόπουλος mic2bach. (2015, 3 Δεκεμβρίου). <i>DOC MUS Δόμνα Σαμίου Μουσικό Οδοιπορικό Κρήτη, Ρέθυμνο EPT 7 Ιουλ 2013 ΒΟΥΛΗ DTV</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/j6H2e9HI RtY.</p>
<i>Ανωγειανός πηδηχτός, περιοχή Μυλοποτάμου (β' τύπος)</i>	Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Μιχάλη Σηφακάκη (2015).	Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i> . Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.
<i>Ανωγειανός πηδηχτός, περιοχή Μυλοποτάμου (νεώτερος τύπος)</i>	Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Μιχάλη Σηφακάκη (2015).	Παραστάσεις φορέων (Κουρήτες, Σύλλογος Κρητών, 2002).
<i>Απανομερίτης ή προβατινίστικος ή νταγκουνάκι περιοχή Αμαρίου</i>	Συνέντευξη με Μαρία Μαράκη (Φουρφουράς Αμαρίου, 1997 & 2016), Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001). Ομάδα ντόπιων Αμαρίου, Ρούστικα (1990).	Μολυμπάκης Μανώλης (Χοροδιδάσκαλος, Σύλλογος Κρητών Καλλιθέας, καταγωγή, 1999). Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i> . Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.
<i>Γλυκομηλίτσα, δυτική Κρήτη</i>	Συνέντευξη με Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Παναγιώτη Δεληνικόλα (Στέρνες Ακρωτηρίου Χανίων, 2014).	Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i> . Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.
<i>Εθιανός, Εθιά Ηρακλείου</i>	Καταγραφή ομάδας ντόπιων σε φεστιβάλ στο Σούλι	Νικολής Μαθιουδάκης (2013, 25 Αυγούστου).

	<p>Πατρών και συζήτηση μαζί τους. Συνέντευξη με Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016).</p>	<p><i>Εθιά- Φεστιβάλ Νέο Σούλι 27-7-2013</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/Qs20NwiwuX0. Χορευτικός Λαογραφικός Όμιλος Στησίχορος (2016). Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.</p>
<p><i>Εμπυρρίκιος, Πλατάνια Αμαρίου</i></p>		<p>Μοσχάκη, Ε. (2009). <i>Ο χορός Εμπυρρίκιος στην πρώτη και δεύτερη ύπαρξή του στα Πλατάνια της Κρήτης</i>, πτυχιακή εργασία. ΤΕΦΑΑ, ΕΚΠΑ.</p>
<p><i>Ζερβόδεξος, Ανατολική Κρήτη (χορεύεται και σε άλλες περιοχές της Κρήτης)</i></p>	<p>Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Νικόλαο Κουφάκη (Σητεία, 2015), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001).</p>	<p>Νικολής Μαθιουδάκης (2013, 25 Αυγούστου). <i>Εθιά- Φεστιβάλ Νέο Σούλι 27-7-2013</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/Qs20NwiwuX0. Παραδοσιακή Ομάδα Ιεράπετρας, επιμέλεια: Μ. Φιλανδάρης (ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ, ET1 &BlueSky). Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. Βαρδάκης, Β. (2015). <i>Ο παραδοσιακός χορός στις ανατολικές περιοχές της Κρήτης</i>, Ιεράπετρα: ΚΟΙΝΩ.ΠΟΛΙΤΙΑ Ιεράπετρας.</p>
<p><i>Ζερβόδεξος, Ανατολική Κρήτη (χορεύεται και σε</i></p>	<p>Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος</p>	<p>Μανώλης Κ. Φιορέτζης (2016, 4 Οκτωβρίου). <i>Ζερβόδεξος – Χορωδείον</i></p>

<p>άλλες περιοχές της Κρήτης)</p>	<p>Ηρακλείου, 2016), Νικόλαο Κουφάκη (Σητεία, 2015), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001).</p>	<p>[Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/qDBXRwMg2LU. Παραδοσιακή Ομάδα Ιεράπετρας, επιμέλεια: Μ. Φιλανδαραάκης (ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ, ET1 &BlueSky). Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. Βαρδάκης, Β. (2015). <i>Ο παραδοσιακός χορός στις ανατολικές περιοχές της Κρήτης</i>, Ιεράπετρα: ΚΟΙΝΩ.ΠΟΛΙΤΙ.Α Ιεράπετρας.</p>
<p>Ιεραπετρίτικος, Ιεράπετρα Ανατολικής Κρήτης</p>	<p>Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Νικόλαο Κουφάκη (Σητεία, 2015), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001).</p>	<p>Παραδοσιακή Ομάδα Ιεράπετρας, επιμέλεια: Μ. Φιλανδαραάκης (BlueSky). Μανώλης Κ. Φιορέτζης (2016, 5 Οκτωβρίου). <i>Πηδηχτός Επαρχίας Ιεράπετρας – Χορωδείο</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/6GHY8G3oYhc. Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. Βαρδάκης, Β. (2015). <i>Ο παραδοσιακός χορός στις ανατολικές περιοχές της Κρήτης</i>, Ιεράπετρα: ΚΟΙΝΩ.ΠΟΛΙΤΙ.Α Ιεράπετρας.</p>
<p>Κατσιμπαδιανός ή κουτσαμπαδιανός, περιοχή Αμαρίου</p>	<p>Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος</p>	<p>Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>.</p>

	<p>Ηρακλείου, 2016), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001), Μιχάλη Σηφακάκη (2015). Ομάδα ντόπιων Αμαρίου, Ρούστικα (1990).</p>	<p>Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. Ανδριανόπουλος, Γ. (2007). <i>Οι χοροί της Κρήτης και η ιστορία της</i>. Πτυχιακή εργασία. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.</p>
<p><i>Κατσιμπαδιανός ή Κουτσαμπαδιανός, περιοχή Αμαρίου (β' τύπος)</i></p>	<p>Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001), Μιχάλη Σηφακάκη (2015).</p>	<p>Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.</p>
<p><i>Λαζιώτης, κεντρική Κρήτη</i></p>	<p>Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001), Ιωάννη Πλαγιωτάκη (Εμπαρος Ηρακλείου, 2009). Ομάδα ντόπιων Αμαρίου, Ρούστικα (1990).</p>	<p>Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.</p>
<p><i>Μαλεβιζιώτης, Ηράκλειο, Ρέθυμνο</i></p>	<p>Συνέντευξη Κωστή Γεωργιλαδάκη (Ψαροκεφάλι Ηρακλείου, 1985), Παναγιώτη Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Ανταλκίδα Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Αρετή Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου, 2001), Γεώργιο Κόκκινο (Κράνα Μυλοποτάμου, 1985), Μανουσάκη Εύα (Καραβάδος Ηρακλείου, 2002), Καλεμάκη Ελένη (Μοίρες Ηρακλείου, 2010), Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Ιωάννη</p>	<p>Μανώλης Μολυμπάκης (χοροδιδάσκαλος, Σύλλογος Κρητών Καλλιθέας, (Ιεράπετρα, 2001). Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.</p>

	Πλαγιωτάκη (Εμπαρος Ηρακλείου, 2009).	
<i>Μαλεβιζιώτης, Ηράκλειο, Ρέθυμνο</i>	Συνέντευξη Κωστή Γεωργιλαδάκη (Ψαροκεφάλι Ηρακλείου, 1985), Παναγιώτη Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Ανταλκίδα Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Αρετή Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου, 2001), Γεώργιο Κόκκινο (Κράνα Μυλοποτάμου, 1985), Μανουσάκη Εύα (Καραβάδος Ηρακλείου, 2002), Καλεμάκη Ελένη (Μοίρες Ηρακλείου, 2010), Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Ιωάννη Πλαγιωτάκη (Εμπαρος Ηρακλείου, 2009), Παπαδάκης Αλέξανδρος (2017).	Μανώλης Μολυμπάκης (χοροδιδάσκαλος, Σύλλογος Κρητών Καλλιθέας, (Ιεράπετρα, 2001). Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i> . Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. Ανδριανόπουλος, Γ. (2007). <i>Οι χοροί της Κρήτης και η ιστορία της</i> . Πτυχιακή εργασία. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
<i>Μανάς, Ανατολική Κρήτη</i>	Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Νικόλαο Κουφάκη (Σητεία, 2015), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001).	Μανώλης Κ. Φιορέτζης (2016, 3 Οκτωβρίου). <i>Μανάς Κριτσά 21.6.15</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/xS2VWQznChc . Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i> . Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. Βαρδάκης, Β. (2015). <i>Ο παραδοσιακός χορός στις ανατολικές περιοχές της Κρήτης</i> , Ιεράπετρα: ΚΟΙΝΩ.ΠΟΛΙΤΙ.Α Ιεράπετρας.
<i>Μικρό μικράκι, περιοχή Αγίου Βασιλείου</i>	Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016),	Μανώλης Μολυμπάκης (χοροδιδάσκαλος, Σύλλογος Κρητών

<p><i>Ρεθύμνου & περιοχή Αμαρίου</i></p>	<p>Αλέξανδρο Παπαδάκη (Άγιος Βασίλειος Ρεθύμνου, 2009, 2017), Κατερίνα Βογιαντζιδάκη (Ρούστικα Ρεθύμνης, 2008). Ομάδα ντόπιων Αμαρίου, Ρούστικα (1990).</p>	<p>Καλλιθέας, (Ιεράπετρα, 2001). Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.</p>
<p><i>Ξενομπασάρης, Κρούστας Λασιθίου</i></p>	<p>Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Νικόλαο Κουφάκη (Σητεία, 2015), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001).</p>	<p>Παραδοσιακή Ομάδα Ιεράπετρας, επιμέλεια: Μ. Φιλανδράκης (BlueSky). Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. Βαρδάκης, Β. (2015). <i>Ο παραδοσιακός χορός στις ανατολικές περιοχές της Κρήτης</i>, Ιεράπετρα: ΚΟΙΝΩ.ΠΟΛΙΤΙ.Α Ιεράπετρας.</p>
<p><i>Παλιός Γεργιανός πηδηχτός («Στου Παπαχατζή το μύλο»), Γέργερη Ηρακλείου</i></p>	<p>Επιτόπια καταγραφή ομάδας ντόπιων σε συνεργασία με Γεώργιο Μπαλάφα (Ανώγεια, 2011). Συνέντευξη με Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Ιωάννη Πλαγιωτάκη (Εμπαρος Ηρακλείου, 2009).</p>	<p>Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2012, 8 Οκτωβρίου). <i>Ασκομαντούρα (Γέργερη Ηρακλείου, 1977)</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/Jm_QJgd92mY. Μιχάλης Μιχαλακόπουλος mic2bach. (2015, 3 Δεκεμβρίου). <i>DOC MUS Δόμνα Σαμίου Μουσικό Οδοιπορικό Κρήτη, Ηράκλειο</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/DJd3FXAuCbM Vicky Arvelaki (2014, 31 Ιουλίου). <i>CRETE VillageGergeri // CretanBagpipe -Γέργερη</i> </p>

		<i>Ασκομαντούρα</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/Qjk08fMQ-jA .
<i>Πεντοζάλι ή Πεντοζάλης, περιοχή Κισσάμου</i>	Συνέντευξη Κωστή Γεωργιλαδάκη (Ψαροκεφάλι Ηρακλείου, 1985), Παναγιώτη Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Ανταλκίδα Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Αρετή Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου, 2001), Γεώργιο Κόκκινο (Κράνα Μυλοποτάμου, 1985), Μανουσάκη Εύα (Καραβάδος Ηρακλείου, 2002), Ελένη Καλεμάκη (Μοίρες Ηρακλείου, 2010), Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Ιωάννη Πλαγιωτάκη (Έμπαρος Ηρακλείου, 2009), Παπαδάκης Αλέξανδρος (Αδρακτος, 2017).	RenierisHotel, (2014, 4 Νοεμβρίου), <i>Παλιοί Χορευτές Παλιά Ρούματα (κισσαμίτικο συρτό, πεντοζάλι)</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/55aSeV-AJ_Y . Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i> . Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. Συρμαλής, Ν. (2012, 9 Μαρτίου). <i>Ελλήνων δρώμενα – Πεντοζάλι</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/kvYUu2hG0cw . ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2012, 1 Νοεμβρίου). Σιγανός και Πεντοζάλης (Κρύα Βρύση Ρεθύμνου, 1977) [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/kzLR_rU_bV0?list=PL8PRvutIldlGtPm8OQVi42DIRwOoeBUij .
<i>Πεντοζάλι ή Πεντοζάλης, Ρέθυμνο, Ηράκλειο, Ανατολική Κρήτη</i>	Συνέντευξη Κωστή Γεωργιλαδάκη (Ψαροκεφάλι Ηρακλείου, 1985), Παναγιώτη Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Ανταλκίδα Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Αρετή Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου, 2001), Γεώργιο Κόκκινο (Κράνα Μυλοποτάμου, 1985), Εύα Μανουσάκη (Καραβάδος	Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i> . Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. Συρμαλής, Ν. (2012, 9 Μαρτίου). <i>Ελλήνων δρώμενα – Πεντοζάλι</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/kvYUu2hG0cw .

	<p>Ηρακλείου, 2002), Ελένη Καλεμάκη (Μοίρες Ηρακλείου, 2010), Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Ιωάννη Πλαγιωτάκη (Εμπαρος Ηρακλείου, 2009), Παπαδάκης Αλέξανδρος (Αδρακτος, 2017).</p>	<p>ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2012, 1 Νοεμβρίου). <i>Σιγανός και Πεντοζάλης (Κρύα Βρύση Ρεθύμνου, 1977)</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/kzLR_rU_bV0?list=PL8PRvutIldlGtPm8OQVi42DIRwOoeBUij. Βαρδάκης, Β. (2015). <i>Ο παραδοσιακός χορός στις ανατολικές περιοχές της Κρήτης</i>, Ιεράπετρα: ΚΟΙΝΩ.ΠΟΛΙΤΙΑ Ιεράπετρας.</p>
<p><i>Πηδηχτός, περιοχή Πεδιάδος (Ηράκλειο)</i></p>	<p>Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016).</p>	<p>Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.</p>
<p><i>Πρινιανός, Κρούστας & Κριτσά Ανατολικής Κρήτης</i></p>	<p>Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Νικόλαο Κουφάκη (Σητεία, 2015), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001).</p>	<p>NikosAfo (2015, 17 Αυγούστου). <i>Πρινιανός Χορός Κρητικός Γάμος Κριτσά 2015</i>. [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/9X6phTLw7vk. Μανώλης Κ. Φιορέτζης (2016, 3 Οκτωβρίου). <i>Πρινιανός Κριτσά 21.6.15</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/4g_752LY7r0. Παραδοσιακή Ομάδα Ιεράπετρας, επιμέλεια: Μ. Φιλανδαράκης (ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ, ET1). Karatzopoula (2012, 30 Αυγούστου). <i>Βάρδας-Πρινιανός χορός</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/RabZGfrhglI.</p>

		<p>ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2013, 20 Απριλίου). <i>Πρινιανός – Αγκαλιαστός με λυροντάουλα (Κρούστας Λασιθίου, 1977)</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/C-BY1N6o6DE.</p> <p>Stelios Marketakis. (2013, 18 Νοεμβρίου). <i>Μουσικό Οδοιπορικό με τη Δόμνα Σαμίου στην Ανατολική Κρήτη-1977</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από: https://youtu.be/qSUODdQAY3I</p> <p>Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.</p> <p>Βαρδάκης, Β. (2015). <i>Ο παραδοσιακός χορός στις ανατολικές περιοχές της Κρήτης</i>, Ιεράπετρα: ΚΟΙΝΩ.ΠΟΛΙΤΙ.Α Ιεράπετρας.</p>
<p><i>Πρινιώτης, Ανατολική Κρήτη</i></p>	<p>Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Νικόλαο Κουφάκη (Σητεία, 2015), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001).</p>	<p>Μανώλης Κ. Φιορέτζης (2016, 1 Οκτωβρίου). <i>Πρινιώτης Οροπεδίου Λασιθίου – Χορωδείον</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/AKsQsBeKNNU.</p> <p>Παραδοσιακή Ομάδα Ιεράπετρας, επιμέλεια: Μ. Φιλανδαράκης (BlueSky). Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.</p> <p>Βαρδάκης, Β. (2015). <i>Ο παραδοσιακός χορός στις ανατολικές περιοχές της</i></p>

		Κρήτης, Ιεράπετρα: ΚΟΙΝΩ.ΠΟΛΙΤΙ.Α Ιεράπετρας.
<i>Πρινιώτης, περιοχή Αμαρίου</i>	Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Μιχάλη Σηφακάκης (2015). Ομάδα ντόπιων Αμαρίου, Ρούστικα (1990).	Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση.</i> Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.
<i>Ρόδο, Λουσακίες Κισσάμου</i>	Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Παναγιώτη Δεληνικόλα (Στέρνες Ακρωτηρίου Χανίων, 2014).	Ελλήνων δρώμενα, τηλεοπτική εκπομπή αφιερωμένη στο χορό Ρόδο (ΕΤ3). Πολιτιστικός σύλλογος «Το ρόδο» (2014, 3 Απριλίου). <i>Το ρόδο – Πολιτιστικός σύλλογος «Το ρόδο»</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/3H35Pc-asdQ . Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση.</i> Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.
<i>Ρουμαθιανή σούστα, Παλιά Ρούματα Χανίων</i>	Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Παναγιώτη Δεληνικόλα (Στέρνες Ακρωτηρίου Χανίων, 2014).	Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση.</i> Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.
<i>Σητειακός πηδηχτός, Σητεία Ανατολικής Κρήτης</i>	Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Νικόλαο Κουφάκη (Σητεία, 2015), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001).	Παραδοσιακή Ομάδα Ιεράπετρας, επιμέλεια: Μ. Φιλανδαράκης (ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ, ΕΤ1). Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση.</i> Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. Theskotam (2010, 28 Μαρτίου). Βαγγέλης

		<p><i>Βαρδάκης πηδηχτός χορός Κρήτης</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/4NKmz2Wya-E.</p> <p>Karatzopoula (2012, 30 Αυγούστου). <i>Βάρδας-Σητειακός πηδηχτός</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/JdOICw5WqTo.</p> <p>Kourouraki, D. (2012, 1 Σεπτεμβρίου). <i>Πηδηχτός αντίστασης στη λύρα Γιάννης Βάρδας</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/OaIp_rQLXQA (Κρούστας).</p> <p>ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2013, 19 Απριλίου). <i>Λυροντάουλα Αν. Κρήτης – Πηδηχτός (Τουρτούλοι Σητείας, 1977)</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/Q3yIDdYqxfg.</p> <p>ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2013, 19 Απριλίου). <i>Λυροντάουλα Αν. Κρήτης – Πηδηχτός (Αρμένιοι Σητείας, 1977)</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/IwxQ9esyh8A.</p> <p>Peter Bournakis. (2012, 5 Μαΐου). <i>Το Αλάτι της Γης - Γλέντι από την Ανατολική Κρήτη</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/qkZuqL71YWc</p> <p>Βαρδάκης, Β. (2015). <i>Ο παραδοσιακός χορός στις ανατολικές περιοχές της Κρήτης, Ιεράπετρα.</i></p>
--	--	---

		ΚΟΙΝΩ.ΠΟΛΙΤΙ.Α Ιεράπετρας.
<i>Σιγανός ή κοντυλιές, περιοχή Ηρακλείου</i>	Συνέντευξη Κωστή Γεωργιλαδάκη (Ψαροκεφάλι Ηρακλείου, 1985), Παναγιώτη Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Ανταλκίδα Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Αρετή Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου, 2001), Γεώργιο Κόκκινο (Κράνα Μυλοποτάμου, 1985), Εύα Μανουσάκη (Καραβάδος Ηρακλείου, 2002), Ελένη Καλεμάκη (Μοίρες Ηρακλείου, 2010), Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Ιωάννη Πλαγιωτάκη (Εμπαρος Ηρακλείου, 2009), Παπαδάκης Αλέξανδρος (Αδρακτος, 2017)	Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i> . Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. Ανδριανόπουλος, Γ. (2007). <i>Οι χοροί της Κρήτης και η ιστορία της</i> . Πτυχιακή εργασία. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
<i>Σιγανός ή κοντυλιές, περιοχή Ρεθύμνης</i>	Συνέντευξη Κωστή Γεωργιλαδάκη (Ψαροκεφάλι Ηρακλείου, 1985), Παναγιώτη Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Ανταλκίδα Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Αρετή Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου, 2001), Γεώργιο Κόκκινο (Κράνα Μυλοποτάμου, 1985), Εύα Μανουσάκη (Καραβάδος Ηρακλείου, 2002), Ελένη Καλεμάκη (Μοίρες Ηρακλείου, 2010), Κατερίνα Βογιατζιδάκη (Ρούστικα Ρεθύμνης, 2008), Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Ιωάννη Πλαγιωτάκη (Εμπαρος Ηρακλείου, 2009), Παπαδάκης Αλέξανδρος (Αδρακτος Ρεθύμνου, 2017).	Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i> . Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2012, 1 Νοεμβρίου). <i>Σιγανός και Πεντοζάλης (Κρύα Βρύση Ρεθύμνου, 1977)</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/kzLR_rU_bV0

<i>Σιγανός ή κοντυλιές, περιοχή Ηρακλείου</i>	Συνέντευξη Κωστή Γεωργιλαδάκη (Ψαροκεφάλι Ηρακλείου, 1985), Παναγιώτη Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Ανταλκίδα Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Αρετή Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου, 2001), Γεώργιο Κόκκινο (Κράνα Μυλοποτάμου, 1985), Εύα Μανουσάκη (Καραβάδος Ηρακλείου, 2002), Ελένη Καλεμάκη (Μοίρες Ηρακλείου, 2010), Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Ιωάννη Πλαγιωτάκη (Εμπαρος Ηρακλείου, 2009)	Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i> . Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.
<i>Σούστα, Ρέθυμνο, Ηράκλειο</i>	Συνέντευξη Κωστή Γεωργιλαδάκη (Ψαροκεφάλι Ηρακλείου, 1985), Παναγιώτη Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Ανταλκίδα Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Αρετή Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου, 2001), Γεώργιο Κόκκινο (Κράνα Μυλοποτάμου, 1985), Εύα Μανουσάκη (Καραβάδος Ηρακλείου, 2002), Ελένη Καλεμάκη (Μοίρες Ηρακλείου, 2010), Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Ιωάννη Πλαγιωτάκη (Εμπαρος Ηρακλείου, 2009), Παπαδάκης Αλέξανδρος (Αδρακτος Ρεθύμνου, 2017)	Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i> . Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.
<i>Συρτός Κισσάμου Χανίων</i>	Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Παναγιώτη Δεληνικόλα	RenierisHotel, (2014, 4 Νοεμβρίου), <i>Παλιό Χορευτές Παλιά Ρούματα</i> (κισσαμίτικο συρτό, πεντοζάλι) [Video file]. Ανακτήθηκε από

	(Στέρνες Ακρωτηρίου Χανίων, 2014).	https://youtu.be/55aSeV-AJ_Y . Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i> . Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. Zacharias Panteris (Hayate) (2014, 10 Μαΐου). <i>Ελλήνων Δρώμενα - Συρτός "Χανιώτης"</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/tCg3jxX-USI
<i>Συρτός, περιοχής Ρεθύμνης, Ηρακλείου, Ανατολικής Κρήτης (απλή μορφή)</i>	Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Νικόλαο Κουφάκη (Σητεία, 2015), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001), Κωστή Γεωργιλαδάκη (Ψαροκεφάλι Ηρακλείου, 1985). Παναγιώτη Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Ανταλκίδα Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Αρετή Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου, 2001), Γεώργιο Κόκκινο (Κράνα Μυλοποτάμου, 1985), Εύα Μανουσάκη (Καραβάδος Ηρακλείου, 2002), Ελένη Καλεμάκη (Μοίρες Ηρακλείου, 2010), Ιωάννη Πλαγιωτάκη (Εμπαρος Ηρακλείου, 2009), Παπαδάκης Αλέξανδρος (Αδρακτος, Ρεθύμνου, 2017).	Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i> . Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. ΚΕΠΕΜ Σίμων Καραάς (2012, 4 Οκτωβρίου). <i>Χανιώτικος συρτός (RossDaly 1977)</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/C5FIHg0TDaM . Βαρδάκης, Β. (2015). <i>Ο παραδοσιακός χορός στις ανατολικές περιοχές της Κρήτης</i> , Ιεράπετρα: ΚΟΙΝΩ.ΠΟΛΙΤΙΑ Ιεράπετρας.
<i>Συρτός, περιοχής Ρεθύμνης, Ηρακλείου, Ανατολικής Κρήτης (σύνθετη μορφή)</i>	Συνέντευξη με τους Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016), Νικόλαο Κουφάκη (Σητεία, 2015), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001), Κωστή	Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i> . Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. Βαρδάκης, Β. (2015). <i>Ο παραδοσιακός χορός στις</i>

	<p>Γεωργιλαδάκη (Ψαροκεφάλι Ηρακλείου, 1985). Παναγιώτη Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Ανταλκίδα Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου 1985), Αρετή Μαρκογιαννάκη (Πλώρα Ηρακλείου, 2001), Γεώργιο Κόκκινο (Κράνα Μυλοποτάμου, 1985), Εύα Μανουσάκη (Καραβάδος Ηρακλείου, 2002), Ελένη Καλεμάκη (Μοίρες Ηρακλείου, 2010), Ιωάννη Πλαγιωτάκη (Εμπαρος Ηρακλείου, 2009), Παπαδάκης Αλέξανδρος (Αδρακτος, Ρεθύμνου, 2017).</p>	<p>ανατολικές περιοχές της Κρήτης, Ιεράπετρα: ΚΟΙΝΩ.ΠΟΛΙΤΙ.Α Ιεράπετρας.</p>
<p><i>Τριζάλης, Βρύσες Αμαρίου</i></p>	<p>Συνέντευξη με τους Ελένη Καλεμάκη (Μοίρες Ηρακλείου, 2010), Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016). Ομάδα ντόπιων Αμαρίου, Ρούστικα (1990).</p>	<p>Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.</p>
<p><i>Τριζάλης, περιοχή Αμαρίου Κρήτης</i></p>	<p>Συνέντευξη με τους Μαρία Μαράκη (Φουρφουράς Αμαρίου, 1997 & 2016), Μανώλη Μολυμπάκη (Ιεράπετρα, 2001), Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016). Ομάδα ντόπιων Αμαρίου, Ρούστικα (1990).</p>	<p>Μολυμπάκης Μανώλης (Χοροδιδάσκαλος, Σύλλογος Κρητών Καλλιθέας, καταγωγή, 1999). Τσουχλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. Ανδριανόπουλος, Γ. (2007). <i>Οι χοροί της Κρήτης και η ιστορία της</i>. Πτυχιακή εργασία. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.</p>

<p><i>Φτερωτός σερτός ή Ντάμα, περιοχή Ρεθύμνης και δυτική Κρήτη</i></p>	<p>Συνέντευξη με Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016).</p>	<p>Τσουγλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού. Λάζαρος και Μανόλης Χνάρης (2015, 2 Μαρτίου). <i>Παραδοσιακοί κρητικοί αποκριάτικοι χοροί- Ντάμες ή Πάσο - Χνάρης - Πέτρος Μαρούλης</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/o9elukpD27U</p>
<p><i>Ζευγαρωτός συρτός (Εθιά)</i></p>	<p>Συνέντευξη με Ελευθέριο Κορναράκη (Αμαριανό Πεδιάδος Ηρακλείου, 2016). Ομάδα ντόπιων Εθιάς, Νέο Σούλι (1990).</p>	<p>Νικολής Μαθιουδάκης (2013, 25 Αυγούστου). <i>Εθιά- Φεστιβάλ Νέο Σούλι 27-7-2013</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/Qs20NwiwuX0. Τσουγλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.</p>
<p><i>Οχταράκι, συρτός ζευγαρωτός</i></p>	<p>Συνέντευξη με Αλέξανδρο Παπαδάκη (Αδρακτος Ρεθύμνου, 2017).</p>	
<p><i>Ντουρνεράκια, νεώτερος σκοπός</i></p>	<p>Άννα Παχιαδάκη (Χανιά, 1985, Ειδικότητα Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού ΤΕΦΑΑ, ΕΚΠΑ).</p>	<p>Τσουγλαράκης, Θ. (2000). <i>Οι χοροί της Κρήτης. Μύθος, ιστορία, παράδοση</i>. Αθήνα: Κέντρο Σπουδών Κρητικού Πολιτισμού.</p>
<p><i>Πόλκα, Τουρτούλοι Σητείας</i></p>	<p>Συνέντευξη με Νικόλαο Κουφάκη (Σητεία, 2015).</p>	<p>ΚΕΠΕΜ Σίμων Καράς (2013, 19 Απριλίου). <i>Λυροντάουλα Αν. Κρήτης - Πόλκα (Τουρτούλοι Σητείας, 1977)</i> [Video file]. Ανακτήθηκε από https://youtu.be/KZptaDwb-Ac</p>

Πίνακας 8.4: Χοροί του Πόντου - Πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές

Χοροί	Πρωτογενείς πηγές	Δευτερογενείς πηγές
<i>Αγκαλιαστόν (Γαλίανα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Ανεφορίτ'σσα (Γαλίανα Τραπεζούντας)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Από παν' και κα' ή τικ (Ακ Νταγ Ματέν)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Από Παν' και Κα' (Ματσούκα) ή Γ' Αποπάγκεκα ή Χόπα-χόπα ή Καπικέετκον (Κοσμά Λιβεράς)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Αλματσούκ ή Ελματσούκ (Καύκασος & Σεβάστεια)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Αρμενίτ'σσας (Γαλίανα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.

<i>Αρχουλαμάς (Πάφρα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>ΙΚιλεμέ (Πάφρα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Γέμουρα (Σεβάστεια & Κακάτση, Ίμερα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Γε(ν)τίερε ή Γεντί Αράτς ή Γεντί αρα (Αργυρούπολη)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Γιουβαρλαντούμ (Κιουμούς Ματέν)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Διπάτ' ή Ομάλ Τραπεζούντας ή Κοδεσπαινιακόν ή Γιαβαστόν (Ματσούκα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Ομάλ Τραπεζούντας ή Ομάλ Μονόν (Αργυρούπολη)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά</i>

		στοιχεία της περιοχής, Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Διπλόν (Γαλιάνα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τίταρα (Καρς) ή Διπλόν Κοτς (Κοτύωρα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Διπλόν Ομάλ (Κιουμούς Ματέν)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Εκατήβα σα παξέδες (Τραπεζούντα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Εμπρ' οπίσ' (Κερασούντα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Έταιρε ή Έτερε (Τραπεζούντα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.

<i>Θύμιγμαν ή Θύμισμαν ή Εφτά ζεγάρια και το τεκ (του γάμου)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Καβαζίτας (Κερασούντα- Γουρούχ)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Καλόν κορίτσ' (Ματσούκα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Καρα πουνάρ' ή Μαύρον πεγάδ' (Πάφρα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Κελ κιτ (στα όρια Σεβάστειας- Νικόπολης)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Κετσέκ (Τραπεζούντα) ή Κοτσέκι (Νικόπολη)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Κιζέλα (Τραπεζούντα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά</i>

		στοιχεία της περιοχής, Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Κιζιάρ ατλαμασί ή Θανατί λάγγεμαν (Πάφρα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Κιζιάρ καϊτεσί ή Κοριτσι χορόν (Πάφρα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Κόνιαλι ή Καρσιλαμάς (Ακ Νταγ Ματέν)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Κόρη Κοπέλα (Γαλίανα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Κοτς (Ανατολικός και Δυτικός Πόντος)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Κοτσαγγέλ(ιν) ή Κοτσαγγέλ (του γάμου)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.

<i>Κότσαρι (Καρς)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Κοτσιχτόν Ομάλ (παμποντιακό)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Κουνιχτόν ή Σιπουρτού ή Ομάλ Νικόπολης</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Κούσερα (Ματσούκα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Λαφράγκα ή Λαφρίγκον (Σαμψούντα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Λέτσι (Καρς)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Λετσίνα (Καρς)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά</i>

		στοιχεία της περιοχής, Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Μαντίλια (Κιουμούς Ματέν)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Μαχαίρια ή Κόρογλου ή Πιτσάκ οϊν (...)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Μηλίτσα (ζενική προέλευση)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Μητερίτσα (καντρίλιες- ευρωπαϊκή προέλευση)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τεκ καϊτέ ή Μονόν χορόν (Πάφρα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Μουζενίτ'κον ή Κιμασχαναλίδικον (Αργυρούπολη)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.

<i>Ντολμέ (Όφη)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Ομάλ Απλόν ή Ομάλ Μονόν (Τσιμερά, Τραπεζούντα, κ.α.)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Μονόν Διπάτ' ()</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Ομάλ ή Ομάλ Καρς ή Παϊπούρτ (νοτιοανατολικά της Αργυρούπολης)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Ομάλ 'ι(ν) ή Τζανί μ' Αμάν' (Νικόπολη)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Ομάλ διπλόν (Κιουμούς Ματέν)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Οσμάν Αγάς ή Κωνσταντίν Σάββας (Πάφρα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά</i>

		στοιχεία της περιοχής, Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ
<i>Ούτσαϊ ή Ουτς αλί (Νικόπολη)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Παπόρ ή Εικοσιένα (Λιβερά)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Πατούλα (Πάφρα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Πιπιλομάταινα (Ανατολικός Πόντος) ή Πατούλα (Δυτικός Πόντος)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Σαμσόν ή Σαμψόν (Σαμψούντα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Σαρί κουζ ή Ξανθόν κορίτσ’ (Καρς, Παλαΐα, Χερίαινα, Αργυρούπολη, Τραπεζούντα, Πάφρα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.

<i>Σαρί κουζ (ζανθό πουλί) ή Γερανός (Ιμερα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Σαρί κουζ ατλαμασί ή Ξανθόν κορίτσ' λαγγευτόν (Πάφρα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Σερανίτσα ή Χερανίτσα ή Χειρανίτσα (Χερίαινα) ή Αρμενίτ'σσα (Αργυρούπολη)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Σερανίτσα (Καρς)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τάμζαρα ή Τάμσαρα (Νικόπολη, Τραπεζούντα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Ταμζάρα ή Ταμσάρα (Απές Σεβάστειας)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Ταρατσού σοκακλάρ ή Στενά δρομόπα (Πάφρα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά</i>

		στοιχεία της περιοχής, Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τερς (Ακ Νταγ Ματέν)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τερς (Κιουμούς Ματέν)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τιβ τιβ τιβ τάνα (Τραπεζούντα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τιζ ή Ομάλ Μονόν (Ακ Νταγ Ματέν)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τικ Αργόν (Ακ Νταγ Ματέν)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τικ' Διπλόν ή Τικ 'σ' σο γόνατον (Παμποντιακόν)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδη (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.

<i>Γ' απάν και κα' (Λιβερά), Τικ (διπλόν, Πάφρα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τικ (διπλόν, Κιουμούς Ματέν)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τικ (διπλόν, Ακ Νταγ Ματέν)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τικ Ήμερας</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Γ' από κάθεν κι αν ή Τικ Μονόν (Τραπεζούντα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τικ λαγγευτόν (Κερασούντα, Κοτύωρα, Πάφρα, κ.α.)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τίκιν (Νικόπολη)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά</i>

		στοιχεία της περιοχής, Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τικ Τόγιας</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τίταρα (Αργυρούπολη)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τίταρα ή Διπλόν Κοτς (Καρς)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τούρι (Καρς)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τρία τη κότσαρι (Καρς)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τριάρ' (Σεβάστεια)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.

<i>Τριπάτ (Άνω Ματσούκα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τικ Τρομαχτόν (παμποντιακό)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τρυγόνα (Γουρούχ, Ματσούκα, Τραπεζούντα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τσαραχότ (Ακ Νταγ Ματέν)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τσίπουλ τσίπουλ ()</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τσοκμέ ή Σαρί κουζ μαντιλί (Καρς)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής</i> , Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τσουρτούγουζους (Κιουμούς Ματέν)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά</i>

		στοιχεία της περιοχής, Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Τυρφών ή Τυφρών (Πάφρα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδα, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Φόνα (Αργυρούπολη)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδα, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Χάλα χάλα (Κακάτση)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδα, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Χαλάι (Ακ Νταγ Ματέν)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδα, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.
<i>Χυτόν (Τμερα)</i>	Συνέντευξη με τον Νικόλαο Ζουρνατζίδα (Κεχρόκαμπος Καβάλας, 2013).	Ζουρνατζίδα, Ν. (2013). <i>Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου – Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής,</i> Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων ΣΕΡΡΑ.

8.2. Κατάλογος συμβόλων και συντομογραφιών

Πίνακας 8.5. Σύμβολα για τις κινήσεις των κάτω άκρων και ειδικά σύμβολα

Σύμβολα για τις κινήσεις των κάτω άκρων	
δ	δεξί πόδι
α	αριστερό πόδι
δ _ο	μετακίνηση – θέση του δεξιού ποδιού αριστερά
α _ο	μετακίνηση – θέση του αριστερού ποδιού αριστερά
<u>(α)</u> δ ₁	παραμονή σε θέση στήριξης του αριστερού ποδιού και ταυτόχρονη άρση του δεξιού ποδιού εμπρός με λυγισμένο γόνατο
<u>(δ)</u> α ₁	παραμονή σε θέση στήριξης του δεξιού ποδιού και ταυτόχρονη άρση του αριστερού ποδιού εμπρός με λυγισμένο γόνατο
<u>(α)</u> δ ₂	παραμονή σε θέση στήριξης του αριστερού ποδιού και ταυτόχρονη εκβολή στα δάκτυλα του δεξιού ποδιού εμπρός
<u>(δ)</u> α ₂	παραμονή σε θέση στήριξης του δεξιού ποδιού και ταυτόχρονη εκβολή στα δάκτυλα του αριστερού ποδιού εμπρός
<u>(α)</u> δ ₃	παραμονή σε θέση στήριξης του αριστερού ποδιού και ταυτόχρονο σταμάτημα του δεξιού ποδιού στα δάκτυλα δίπλα και λίγο πίσω από το αριστερό
<u>(δ)</u> α ₃	παραμονή σε θέση στήριξης του δεξιού ποδιού και ταυτόχρονο σταμάτημα του αριστερού ποδιού στα δάκτυλα δίπλα και λίγο πίσω από το δεξί
<u>(α)</u> δ ₄	παραμονή σε θέση στήριξης του αριστερού ποδιού και ταυτόχρονη μετακίνηση του δεξιού ποδιού και παράλληλη θέση του δίπλα στο αριστερό με ταυτόχρονη στήριξη
<u>(δ)</u> α ₄	παραμονή σε θέση στήριξης του δεξιού ποδιού και ταυτόχρονη μετακίνηση του αριστερού ποδιού και παράλληλη θέση του δίπλα στο δεξί με ταυτόχρονη στήριξη
<u>(α)</u> δ ₅	παραμονή σε θέση στήριξης του αριστερού ποδιού και ταυτόχρονο πάτημα – χτύπημα ολόκληρου του πέλματος του δεξιού ποδιού
<u>(δ)</u> α ₅	παραμονή σε θέση στήριξης του δεξιού ποδιού και ταυτόχρονο πάτημα – χτύπημα ολόκληρου του πέλματος του αριστερού ποδιού
<u>(α)</u> δ ₆	παραμονή σε θέση στήριξης του αριστερού ποδιού και ταυτόχρονη άρση του δεξιού ποδιού πίσω λυγισμένου στο ύψος του γόνατου του αριστερού ποδιού ή χαμηλότερα
<u>(δ)</u> α ₆	παραμονή σε θέση στήριξης του δεξιού ποδιού και ταυτόχρονη άρση του αριστερού ποδιού πίσω λυγισμένου στο ύψος του γόνατου του δεξιού ποδιού ή χαμηλότερα
<u>(α)</u> δ ₇	παραμονή σε θέση στήριξης του αριστερού ποδιού και ταυτόχρονη άρση του δεξιού ποδιού εμπρός λυγισμένου στο ύψος του γόνατου του αριστερού ποδιού ή χαμηλότερα



$\underline{(\delta)}\alpha_7$	παραμονή σε θέση στήριξης του δεξιού ποδιού και ταυτόχρονη άρση του αριστερού ποδιού εμπρός λυγισμένου στο ύψος του γόνατου του δεξιού ποδιού ή χαμηλότερα
$\underline{(\alpha)}\delta_8$	παραμονή σε θέση στήριξης του αριστερού ποδιού και ταυτόχρονη άρση του δεξιού ποδιού με λυγισμένο γόνατο και κλίση δεξιά
$\underline{(\delta)}\alpha_8$	παραμονή σε θέση στήριξης του δεξιού ποδιού και ταυτόχρονη άρση του αριστερού ποδιού με λυγισμένο γόνατο και κλίση αριστερά
$\underline{(\alpha)}\delta_9$	παραμονή σε θέση στήριξης του αριστερού ποδιού και ταυτόχρονη άρση του δεξιού ποδιού χαλαρά στο πλάι με ελαφρά στραμμένο το πέλμα προς τα έξω
$\underline{(\delta)}\alpha_9$	παραμονή σε θέση στήριξης του δεξιού ποδιού και ταυτόχρονη άρση του αριστερού ποδιού χαλαρά στο πλάι με ελαφρά στραμμένο το πέλμα προς τα έξω
$\underline{(\alpha)}\delta_{10}$	παραμονή σε θέση στήριξης του αριστερού ποδιού και ταυτόχρονο σταύρωμα του δεξιού ποδιού πάνω από το αριστερό
$\underline{(\delta)}\alpha_{10}$	παραμονή σε θέση στήριξης του δεξιού ποδιού και ταυτόχρονο σταύρωμα του αριστερού ποδιού πάνω από το δεξί
$\underline{(\alpha)}\delta_v$	παραμονή σε θέση στήριξης του αριστερού ποδιού και ταυτόχρονο χτύπημα του δεξιού ποδιού στη φτέρνα
$\underline{(\delta)}\alpha_v$	παραμονή σε θέση στήριξης του δεξιού ποδιού και ταυτόχρονο χτύπημα του αριστερού ποδιού στη φτέρνα
$\underline{(\alpha)}\delta_{11}$	παραμονή σε θέση στήριξης του αριστερού ποδιού και ταυτόχρονη άρση του δεξιού ποδιού πάνω από το αριστερό στο ύψος του γόνατος με πολύ κεκαμμένο γόνατο προς τα αριστερά
$\underline{(\delta)}\alpha_{11}$	παραμονή σε θέση στήριξης του δεξιού ποδιού και ταυτόχρονη άρση του αριστερού ποδιού πάνω από το δεξί στο ύψος του γόνατος με πολύ κεκαμμένο γόνατο προς τα αριστερά
$\underline{(\alpha)}\delta_{13}$	παραμονή σε θέση στήριξης του αριστερού ποδιού και ταυτόχρονο ακροπάτημα του δεξιού ποδιού με ταυτόχρονο ακροπάτημα και ανάπαυση του «δεικτη στήριξης»
$\underline{(\delta)}\alpha_{13}$	παραμονή σε θέση στήριξης του δεξιού ποδιού και ταυτόχρονο ακροπάτημα του αριστερού ποδιού με ταυτόχρονο ακροπάτημα και ανάπαυση του «δεικτη στήριξης»
$\delta:\alpha$	ταυτόχρονη στήριξη και στα δύο πόδια
$\delta:\hat{\alpha}$	ταυτόχρονη στήριξη και στα δύο πόδια με αναπήδηση
$\delta:\hat{\alpha}$	ταυτόχρονη στήριξη και στα δύο πόδια στη διάσταση
$\delta>\alpha$	δεξί πόδι δίπλα στο αριστερό στη μύτη και λίγο πίσω από το αριστερό
$\alpha>\delta$	αριστερό πόδι δίπλα στο δεξί στη μύτη και λίγο πίσω από το δεξί
$\alpha^2 \parallel \delta^1$	παράλληλη εναλλαγή «δεικτών στήριξης»
$\alpha_0^{(2)}-\delta^{(1)}$	

$\alpha_0^1 \parallel \delta^2$	παράλληλη εναλλαγή «δεικτών στήριξης»
$\alpha_0^{(1)}-\delta^{(2)}$	
$\{\alpha(\delta)\chi-\delta\}$	σταύρωμα αριστερού ποδιού πάνω από το δεξί προς τα δεξιά, με εναλλαγή «δεικτών στήριξης»
$\{\alpha(\delta)\chi-\delta\}$	σταύρωμα αριστερού ποδιού πίσω από το δεξί προς τα δεξιά, με εναλλαγή «δεικτών στήριξης»
$\{\chi(\alpha_0)\delta-\alpha_0\}$	σταύρωμα δεξιού ποδιού πάνω από το αριστερό προς τα αριστερά, με εναλλαγή «δεικτών στήριξης»
$\{\chi(\alpha_0)\delta-\alpha_0\}$	σταύρωμα δεξιού ποδιού πίσω από το αριστερό προς τα δεξιά, με εναλλαγή «δεικτών στήριξης»
$\alpha(\delta)\chi$	σταύρωμα αριστερού ποδιού πάνω από το δεξί προς τα δεξιά χωρίς εναλλαγές «δεικτών στήριξης»
$\alpha(\delta)\chi$	σταύρωμα αριστερού ποδιού πίσω από το δεξί προς τα δεξιά χωρίς εναλλαγές «δεικτών στήριξης»
$\chi(\alpha_0)\delta$	σταύρωμα δεξιού ποδιού πάνω από το αριστερό προς τα αριστερά, χωρίς εναλλαγές «δεικτών στήριξης»
$\chi(\alpha_0)\delta$	σταύρωμα δεξιού ποδιού πίσω από το αριστερό προς τα δεξιά χωρίς εναλλαγές «δεικτών στήριξης»
Ειδικά σύμβολα	
v	φτέρνα
Λ	εκβολή στα δάκτυλα
∩	αναπήδηση
~	ταλάντευση με «σουστάρισμα» στα γόνατα
>	λυγισμένο γόνατο του «δείκτη στήριξης»

Πίνακας 8.6. Σύμβολα για τις κατευθύνσεις

Κατευθύνσεις	
↑	κατεύθυνση εμπρός (προς το κέντρο)
↓	κατεύθυνση πίσω (αντίθετα από το κέντρο)
→	κατεύθυνση προς τα δεξιά
←	κατεύθυνση προς τα αριστερά
↘	κατεύθυνση διαγώνια πίσω δεξιά
↗	κατεύθυνση διαγώνια εμπρός δεξιά
↙	κατεύθυνση διαγώνια εμπρός αριστερά
↖	κατεύθυνση διαγώνια πίσω αριστερά

Πίνακας 8.7. Σύμβολα για το φύλο, τη σχηματική διάταξη των χορευτών, το κυκλικό σχήμα και την κατεύθυνση

Σύμβολα για το φύλο και τη σχηματική διάταξη των χορευτών	
A	άνδρες
Γ	γυναίκες
ΑΓ	άνδρες και γυναίκες αναμίξ
Α _Γ	διπλοκάγκελο, εσωτερικός κύκλος γυναικών, εξωτερικός ανδρών
Γ _Α	διπλοκάγκελο, εσωτερικός κύκλος ανδρών, εξωτερικός γυναικών
A-Γ	προηγούνται οι άνδρες ακολουθούν οι γυναίκες
A-ΓΓ-A	άνδρας, γυναίκες, άνδρας
ΑΓ-ΑΓ-A	άνδρες-γυναίκες, άνδρες-γυναίκες, άνδρας
Κυκλικό σχήμα και κατεύθυνση	
	κυκλικό σχήμα με κατεύθυνση δεξιά
	κυκλικό σχήμα με κατεύθυνση αριστερά

Πίνακας 8.8. Σύμβολα για κινητικά μοτίβα και λαβές του χορού

Σύμβολα για κινητικά μοτίβα και λαβές του χορού	
W1, W2	1 ^ο , 2 ^ο , κινητικό μοτίβο του χορού με λαβή από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες
T1, T2	1 ^ο , 2 ^ο , κινητικό μοτίβο του χορού με λαβή από τους ώμους με τεντωμένους αγκώνες
M1, M2	1 ^ο , 2 ^ο , κινητικό μοτίβο του χορού με λαβή από τις παλάμες χαμηλά με τεντωμένους αγκώνες
Σ1, Σ2	1 ^ο , 2 ^ο , κινητικό μοτίβο του χορού με λαβή αγκαζέ
Γ1, Γ2	1 ^ο , 2 ^ο , κινητικό μοτίβο του χορού με λαβή όπου το δεξί ή αριστερό χέρι τεντωμένο στο ύψος του ώμου πιάνει το λυγισμένο αριστερό ή δεξί αντίστοιχα χέρι του προηγούμενου
Ψ1, Ψ2	1 ^ο , 2 ^ο , κινητικό μοτίβο του χορού χωρίς λαβή, με τα χέρια ελεύθερα

Πίνακας 8.9. Σύμβολα για τα μοντέλα φόρμας

Μοντέλα φόρμας	
ΑΦ	αλυσιδωτή φόρμα
ΟΦ	ομοιογενής φόρμα
ΕΦ	ετερογενής φόρμα
ΦΡ	φόρμα ρόντο
ΑΒ	φόρμα δύο τμημάτων ή μερών (διμερής)
ΑΒΓ	φόρμα τριών τμημάτων ή μερών (τριμερής)
ΠΦ	παραλλαγμένη αλυσιδωτή φόρμα
Εν.Φ.	φόρμα διμερής ή τριμερής με εναλλασσόμενα μέρη
Μ.εν.Φ.	φόρμα διμερής ή τριμερής με μη εναλλασσόμενα μέρη
Ιμ.Φ.	ισομετρική φόρμα
Ετ.Φ	ετερομετρική φόρμα