

ידע מחולי - מה זה, בשביל מה זה?



צירוף המילים "ידע" ו"מחול" הינו צירוף טעון למדי. מסיבות שונות מתקשה עולם המחול להגדיר את טיב הידע הנלמד והנרכש בתהליך לימוד המחול, את גבולותיו ואת דרכי הערכתו. מעצם עבודתם, מורים ואנשי מחול עוסקים כל הזמן בסוגיית הידע, גם אם באופן בלתי מודע. אף כאשר הבהיר לעצמו המורה את הסוגיות הסבוכות - מה זה מחול, מיהו רקדן ומהו כוריאוגרף - עדיין קיימות השאלות המהותיות: מה על הרקדן (או תלמיד המחול) ללמוד, במה עליו להתנסות ומהם הדברים שעליו "לדעת". תפיסות ואמונות שונות קיימות לגבי הדרכים בהן לומד התלמיד, כיצד הוא רוכש את "ידיעתו" ובאיזה אופן ניתן להעריך ולבחון ידיעה זו. בכל סגנון מחול מתפתחות קונוונציות

מעמדו של המחול כאמנות שוות-ערך

מקצועיות, המתייחסות ל"ידע" של הסגנון הספציפי, אשר חלקן קיבלו עם השנים מעמד של אקסיומות, בבחינת "כזה ראה וקדש". גם כאשר יש אמת בחלק מהנחות-יסוד אלה, הרי שהסיבות להן - חלקן היסטוריות וחלקן אסתטיות - אינן תמיד ברורות כשהיו. מתוך סוג של אינרציה, אי-פקפוק באמיתותן של הנחות אלה, וחוסר בידע ובהבנה מעמיקים ומבוססים יותר - עוברות הנחות אלה מדור לדור, ללא בחינה מספקת של מידת הרלוונטיות שלהן. מצב זה יוצר פער בין ההתפתחויות השונות בעולם האמנות, התיאטרון והמחול, ובין האופן בו אנו מלמדים ומכשירים את אנשי המחול של העתיד.

על פי ניסיוני ומפגשי עם מורים ואנשי מחול, אני מתרשמת כי זמן, מאמץ, התכוונות ומחשבה רבה מוקדשים להוראת כל מקצוע ומקצוע. רמת העניין והאינטגרטיבי הן מהגבוהות שיש. עם זאת, פעמים רבות חסרה זווית ההסתכלות הרחבה יותר, בה נבחן ה"חומרי" המועבר ודרכי הוראתו ביחס לתפיסת המחול לא רק כאמנות, כי אם גם כסוג של "ידע".

נקודת המוצא למאמר זה היא כי תפיסת המושג "ידע" היא העומדת בבסיסן של האמונות המקצועיות ושל

הבחירות אותן אנו עושים בהוראת המחול, ואי לכך - באופן ישיר ובאופן עקיף - תפיסה זו אחראית למעמדו של המחול בין שאר האמנויות. ברצוני להאיר מספר נקודות חשובות, המתייחסות ללמידה במחול, דרך סקירת הדילמות והבעיות הרווחות בהתייחסות לידע בכלל, ולידע במחול בפרט, ומתוך התייחסות לשילוב של פרקטיקה וחשיבה אקדמאית. אין בכונתי לנתח באופן מקיף ומפורט את הסוגיות המועלות, כי אם להעלות על פני השטח את אותן נקודות עיקריות, העומדות כיום בפתחו של עולם המחול ואשר, לדעתי, מהוות נקודת מפתח בקידום מעמדו הן כאמנות עצמאית והן כמקצוע לימוד. המאמר מתייחס בעיקר למחול הקלאסי-מודרני הנלמד במסגרות השונות, ולמרות כל המשותף למחול באשר הוא מחול, איני מתיימרת להכיר מקרוב דרכי עבודה בסגנונות ובז'אנרים אחרים.

מהו גוף הידע של המחול?

בבואנו לטפל בשאלת הידע המחולי, עולים שלושה קשיים עיקריים: הראשון הוא האופן בו נתפס מושג ה"ידע", בעיקר בחברה המערבית. מהו "ידע"? כיצד ניתן להגדירו, ולבחון את טיבו, מהימנותו ורמתו? באילו דרכים אנו לומדים ויודעים דבר מה, וכיצד אנו עושים שימוש בדבר אותו אנו "יודעים"?

הקושי השני הוא טיבו הייחודי של גוף הידע המחולי - מהות עליה אעמוד ביתר הרחבה בהמשך מאמר זה. הקושי השלישי הוא בהתייחסות הספציפית לידע הקיים בעולם המחול "המסורתי" (אני מתייחסת כאן בעיקר למחול הקלאסי והמודרני), אשר רווחת בו הנטייה להפריד בין ידע ויכולת "לרקוד" ובין היכולת "לחשוב". הפרדה זו נוטה לייחס לידע מהסוג הראשון, הביצועי, יתר חשיבות ומעמד, בזמן שהידע והחשיבה הקוגניטיבית נחשבים פעמים רבות לא רק מיותרים, כי אם גם גורמים מפריעים העלולים "לחסום" את העבודה ה"אמיתית". בנוסף, בדרך כלל נלמדים מקצועות המחול תוך הפרדה בין המקצועות ה"מעשיים" וה"עיוניים". להפרדה זו סיבות שונות, אשר באופן פרדוקסלי הפכו על פיה את התפיסה הדואלית השלטת בשלוש הדתות - יהדות-נצרות-איסלאם (מהן היא חדרה אל עולם הערכים המערבי) - הרואה בגוף מהות נחותה לעומת הדעת והרוח. עולם המחול הקלאסי-מודרני הפך גישה זו, והוליד את מה שכינה מבקר המחול הנוודע רוג'ר קופלנד [Roger Copeland] - "נקמתו של הגוף".

בניגוד למה שלעיתים נדמה, גוף הידע של המחול הינו דבר דינמי ביותר. במרוצת המאה הקודמת, ובעיקר בחמישים השנים האחרונות, התפתח בסיס הידע והתרחב כמעט ללא הכר. התפתחויות בתחום המחול וחקר המחול (בעיקר באירופה ובאר"ב), התפתחות תחומי ידע כגון קינסיולוגיה, ביומכניקה והשיטות הסומאטיות השונות (שיטת אלכסנדר, פלדנקרייז ואחרות), התפתחויות בחקר האמנויות האחרות ובתחומי מחקר החינוך - יצרו תנופה אשר תרמה רבות לפיתוחו וביסוסו של גוף הידע ה"מחולי". באיחור-מה, ביחס לאמנויות המוסיקה, התיאטרון, הציור, הפיסול והארכיטקטורה - להן יש זה כבר גוף ידע עצמאי ומוכר, העוסק בטרמינולוגיה, בתכנים, בחוקים, בכללים ובדרכי הפעולה הספציפיות לכל תחום - מתפתח ומתגבש גוף הידע המחולי לידי גוף עצמאי,

בעיקר בעשורים המכשולים העומדים הנובעת [fallacy], המתייחסת אל החינוך הינו בעיקרו סובייקטיבי אינו ניתן לבחינה חיצונית. גישה זו קיבלה אשר האמין בגוף כמקור תפיסה "רומנטית" זו של והאסתטיקן דיוויד בסט לאסתטיקה של המחול, *Rationality of Feelings* על

לדבריו, שורש הבעיה הוא וההערכה של האמנות הן עניין "רגש פנימי" "ישיר", שאינו ורציונאלית. קיימת האמונה כי יגבילו ויעצרו את היכולת רגשות אמנותיים טהורים. אולם בתפקידן המהותי של החשיבה בהיר ובעל משמעות; ורק בדרך שעלינו להתעקש בצדק על מקומם את חשיבותן של התבונה

כל זאת מהסיבה הפשוטה כי האנושי, ואינו יכול להיבחן בנפרד המחול עוד יותר משאר האמנויות הסובייקטיביות. רבים התחושות הסובייקטיביות של הרקדן, לעסוק, לדון ולבחון את המחול באופן אלה בלבד. העובדה כי חלק גדול המחולית - חוויה שמעצם טיבה הינה וסובייקטיבית, בשילוב עם הבעיה ידע יחיד וחד-משמעי - יוצרת נקודת מהטוענים שבלתי-ניתן, ומיותר לחלוטין

הקושי בהגדרת הידע המחולי מתעצם גופי ידע שונים, כי אם גם "פורמטים" או הידע, ומעין "מצבי צבירה" שונים בהם הוא מובא לידי שימוש וביטוי. ניתן לומר כי על של המחול יש, ראשית, לחוות, להתנסות, יצירה והערכה של עבודות מחול. אלו הם המהותיים ביותר, המלווים בידע תיאורטי המעשית אין למידה רלוונטית במחול, כיוון שהלמידה התיאורטית בלבד חסרה את המרכיב החווייתי הבא עם העשייה. גם מבקר מחול, או היסטוריון טוב, צריכים לפחות להתנסות בחוויית הלמידה והעשייה במחול, על מנת להיות מסוגלים להבין את מורכבותה.

בנוסף על האספקטים המעשיים קיים הידע ה"תיאורטי" המוכר: תיאוריות, גישות ומתודות של ניתוח מחול ותנועה, תיאוריות של אסתטיקה והיסטוריה של האמנות, ידע מתחומי האנטומיה, הביומכניקה והקניסילוגיה, מוסיקה, תאורה, הפקה ועוד. לרשות מורים ואנשי חינוך במחול עומדים תיאוריות ומודלים של חינוך, למידה והוראה כלליים וספציפיים למחול, תיאוריות פסיכולוגיות ועוד. המגוון רחב הידע הזה ניתן להכרה בדרכים מגוונות ועשירות. הדגש יכול לנוע בין הלמידה החווייתית, ההתנסותית, הקוגניטיבית, או שילובים שונים. הוא ניתן ללמידה תוך כדי שיעור העוסק בטכניקה, במהלך עבודת הכוריאוגרפיה או בשיעור "תיאורטי".

תהליך גיבוש גוף הידע של המחול קורה מתוך הצורך של המחול להפוך לאמנות עצמאית, בעלת-ערך מוכר. מתוך התחומים שהזכרתי, מתגבשים בהדרגה בעולם גופי ידע המנסים לעסוק במחול תוך פיתוח דרכי חשיבה, מודלים וכללים של התייחסות ופעולה, וכמובן - אינפורמציה וטרמינולוגיה - שהם פנימיים וייחודיים למחול. אלו מהווים בסיס משותף לבחינת תכנים, מרכיבים ומאפיינים המייחדים את הזיאנרים, הסגנונות, הטכניקות והמסורות השונות של המחול. דוגמאות לגופי ידע אלה ניתן למצוא בחקר התנועה של אשכול-וכמן, ב"כוריאולוגיה" (גוף הידע שהתפתח מתוך עבודתו של רודולף לאבאן [Laban]), ואשר ממשיך להתפתח ולהתגבש הן באירופה והן בארה"ב), בכתב המחול של בניש [Benesh], בעבודתם של חוקרי תנועה, מחול ואמנות רבים בכל העולם. כל אלה מתייחסים אל המחול דרך המערכות הספציפיות לו, ולא דרך תיאוריות השאלות מחקר המוסיקה, ההיסטוריה, האנתולוגיה ותחומים אחרים.

מדוע חשוב כל כך לעסוק בסוגיית הידע ודרכי למידתו?

ראשית, משום שהגישה הדואליסטית, אשר סקרת לעיל, מצמצמת [reductionist] ומיושנת. היא מפחיתה מערכו של המחול כאמנות בכך שהיא מעניקה חשיבות רבה יותר לפן אחד של החוויה המחולית, ומתייחסת אל הרקדן, הכוריאוגרף ואף המורה כאל כלים במערכת, בה כל גורם מקוטלג ומאופיין באופן צר ומגביל. ההפרדה בין "מעשי" ו"עיוני" מנציחה את

הפרדת הגוף - הנפש והדעת, בו בזמן שהמחול קורה בכל הישות הזו כאחת. הרקדן המבצע נע, חושב ומרגיש בו-זמנית. חשיבתו הינה חשיבה מחולית, [dance thinking]. חשיבה זו הינה ייחודית, ואינה ניתנת להשוואה עם סוגי חשיבה אחרים. גם הכוריאוגרף העובד בסטודיו מנחה את רקדניו תוך שהוא מפעיל את יכולותיו האינטואיטיביות, הרגשיות והקוגניטיביות, בין אם הוא מכיר בהן ומפתח אותן באופן מודע, ובין שאינו מודע.

במבט מזווית אחרת, ניתן לומר כי ביצוע או כוריאוגרפיה מהווים סוג ידע שונה ומיוחד, אשר לו פרמטרים ייחודיים. זהו ידע הנרכש ובא לידי ביטוי בדרכים שהן ספציפיות למדיום זה. כך צריך הוא להתפתח, להילמד, וכך אף עליו להיבחן. העובדה שהגדרת הידע, מרכיביו, דרכי רכישתו והפרמטרים לבחינתו אינה משימה פשוטה - אין בידה לבטל את קיומו ותקפותו. האחריות המוטלת עליו היא להכיר ולפתח את דרכי החשיבה, הפעולה, הטרמינולוגיה ואף הפרמטרים שיאפשרו התייחסות למחול בדרך זו, תוך הכרה באזולת ידה של השפה הוורבלית להכיל את מכלול הידע מחולי.

ברצוני לציין כי בשנתיים-שלוש האחרונות אני חשה בשינוי גישה מצד אנשי מחול וחינוך לידע הנחשב "תיאורטי". אם בעבר שמעתי יותר טיעונים בדבר הפוטנציאל ה"הרסני" של ידע זה לעשייה המחולית, הרי שכיום, יותר ויותר אני נפגשת עם תלמידים ואנשי מחול החשים חוסר-סיפוק מעבודה המושתתת בעיקרה על החוויה הגופנית-רגשית, ללא הגירוי וההתפתחות האינטלקטואלית, הספציפית והאינטגרלית למחול. הם נחשפים לעבודות מחול המגיעות מחו"ל, לראיונות עם רקדנים ויוצרים, והם חשים כי משהו חסר. חלקם נפגשים עם כוריאוגרפים אשר דורשים מהם להיות מסוגלים לאלתר, להגיב, לחשוב וליצור - דבר המאלץ אותם לחבר בין יכולות אשר בעבר נחשבו נפרדות.

עם התפתחותה והתבססותה של תוכנית הלימודים לבגרות במחול, חשים מורים רבים בקושי הנובע מהחסר בגוף הידע המחולי, ומהיעדר ההכרה הממסדית בו. היחס ההפוך הקיים בין מספר השעות המוקדש בפועל ללימודי טכניקה וכוריאוגרפיה ובין משקלם בתעודת הבגרות משקף את חוסר האמונה בידע המחולי, או בעצם, את חוסר ההכרות עמו, ומכאן עם הדרכים בהן ניתן לבחון ידע זה. כלומר, המערכת האקדמית-מינהלית עדיין לא מאמינה באמת שמה שאנו עושים שם בין ענני הזיעה והאבק - זה ללמוד משהו "בעל-ערך", ו/או היא חסרה את הכלים ואת אמות המידה להבנתו ולבחינתו. או שמא - גם אנו, אנשי המחול, לא באמת מודעים לערך של מה שאנו מלמדים? והאם אנו באמת לומדים ומלמדים משהו בעל-ערך? ואם כן, מהו?

מתוך פילוסופיות החינוך של העשורים האחרונים, ועבודתם של הוגי דעות בתחום החינוך כגון פול הירסט [Paul Hirst], ארנו ריד [Arnaud Reid], פולאני [Polanyi] ורבים אחרים, מקובל כיום בתפיסות החינוך למחול לדבר על חמישה סוגי ידע עיקריים:

1. ידע פרקטי [practical knowledge] - זהו הידע של ה"איד", כמו למשל, איך לבצע פירואט. זה ידע המאוחסן בגוף, במה שקרוי - "הזיכרון השרירי" - ידע הנלמד דרך התנסות ותרגול, והבא לידי ביטוי דרך העשייה והביצוע. זהו סוג הידע בו ממוקדים רוב מאמצינו בהוראת טכניקת המחול, וזהו הידע אותו נוטים אנשי המחול להעריך יותר מכל.

"your feet", משלבים יכולות החלטה אינטואיטיביות עם חשיבה קוגניטיבית. זוהי מעין חשיבה אינטואיטיבית, המתייחסת גם אל האינטואיציה כאל יכולת "מידעת", או מה שמכונה "informed intuition". הגישה של אנשי אמנות וחינוך רבים כיום היא כי אינטואיציה, כמו כל יכולותיו של האדם, מתפתחת במהלך חייו דרך ההתנסות והלמידה של כל סוגי הידע המוזכרים כאן, כולל ידע עובדתי. נקודה זו חשובה ביותר, כיוון שאנשים רבים טועים וחושבים כי אינטואיציה הינה איזו יכולת כמעט על-אנושית, בלתי מודעת ולא נשלטת, הניתנת לאדם (ובמידה ניכרת יותר ל"אמן") על ידי האל, ואינם מודעים לאפשרות לפתח יכולת זו.

באופן פרדוקסלי, זהו הידע אותו הממסד האקדמי-אמנותי מתקשה במיוחד להעריך כגוף ידע, גם כאשר הוא יודע להעריך את היכולת.

2. ידע "רגשי/ תחושתני" [knowledge of feelings] - ידע זה משלב בתוכו:

- תחושות פיזיות - ידע פרופריוספטי [proprioceptive knowledge], ידע הנחוה ונרכש דרך ערוצי החושים של הגוף, כלומר, היכולת לחוש מבפנים את אשר מבצע הגוף.
- ידע רגשי - של רגשות כגון אהבה/צער וכד'.
- היכולת לדמיין - היכולת לעשות שימוש בדימויים פיזיים-תחושתניים ובדימויים מנטליים ורגשיים.

הראשון שהגדיר והתייחס לידע זה באופן רציני הוא לואיס ארנו ריד, הוגה דעות בריטי, אשר טוען במאמרו "Aesthetic Knowledge in the Arts" שהפרדה נחרצת בין חשיבה וידיעה מצד אחד, ורגשות (וכאן הוא מתייחס גם לתחושות וגם לאמוציות) היא בלתי נסבלת. "גורם הרגשות נראה לי מהותי ופנימי [intrinsic] לידע ולהבנה של האמנויות... זו נקודת מבט הוליסטית... רגשות, גם אם בלתי ניתנים לחלוטין להגדרה, הינם חלק בלתי נפרד מכל מה שקורה בחייו של האורגניזם הפסיכו-פיזי המודע (קרי, האדם). הרגשה היא מודעות מיידית לתוכן הכולל של הניסיון המודע של האדם."² תפיסתו של ריד תרמה רבות לקידום ולביסוס התפיסות הרואות באמנות גוף ידע בעל חשיבות רבה לחינוכו ולחייו של האדם.

3. "ידע ישיר" או ידע "מתוך הכרות" [direct/acquaintance knowledge]

- הכוונה לידע הבא מתוך הכרות והתנסות אישית עם דבר מה. למשל - התנסות בעבודה יצירתית/אימפרוביזציה/הופעה; או התחושה/חוויה של התנועה. ידע זה הינו גשטאלט [gestalt] אשר שלמותו עולה על סכום מרכיביו. הוא חווייתי בעיקרו ולכן אינו ניתן ל"פירוק". יש בו שימוש רב באינטואיציה והוא ייחודי (אם כי לא בלעדי) לאמנות, ומהווה תרומה חשובה של האמנות לחייו של האדם. ושוב אומר ריד: "ישנו ידע ישיר, ידע מתוך 'הכרות', מגע אינטואיטיבי עם דברים, אנשים, מקומות, יצירות אמנות. ידע ישיר ואינטואיטיבי הינו באופן קונספטואלי שונה מאוד מידע עובדתי רפלקטיבי או כזה הניתן לדיון. אולם באופן קיומי ובהתנסות בוגרת ומפותחת, ידע עובדתי תמיד מעורב. השניים הולכים יחד, הם משלימים זה את זה."³ לדבריו של ריד ידע זה חשוב ביותר כיוון שדרכו נצבר ידע חווייתי שהופך אחר-כך לידע מעשי ולזיכרון שרירי. ידע זה גם מעצם טיבו הוא הוליסטי, ומהווה את החוויה הישירה המתרחשת במפגש עם העשייה האמנותית. ידע זה נמצא בגוף, בעיקר במערכת החושים, והוא נוגע גם בבלתי מודע והנחבא. מכאן עולה שחשובה מאוד יכולתו של היחיד לגעת ולהתקשר למאגר זה, כיוון שהוא מהווה מאגר חשוב לדחף היצירתי ולתהליך היצירה. ידע זה אינו מוציא את "הדעת" מן המכלול, ומשחקי יצירה ואימפרוביזציה רבים, המבוססים על מה שנקרא "חשיבה בתנועה" או "thinking on



4. ידע "מוטמע" [tacit knowledge] - מדובר בידע המוטמע באדם במהלך גדילתו ושייכותו לתרבות וחברה. זהו ידע חווייתי-תרבותי אשר אינו יכול להיות מבוטא במילים במלואו. ידע זה מוטבע בלבו ובדעתו של הילד מעצם היותו חלק ממשפחה, מקבוצה או מחברה. "זיכרונות מבית-אבא" מוטמעים במאגר ידע זה, וכן חוויות ועקרונות מעצבים אחרים כגון הריטואלים אותם מקיימות קבוצות וחברות השונות. ערב שבת, טקס הבאת-העומר, היום הראשון ללימודים בכיתה א' וטקסי חניכה אחרים - מטביעים אף הם את חותמם באופן המשלב את הנפש, הדעת ולעיתים גם את הגוף. חוקים וניואנסים של התנהגות חברתית גם הם מוטבעים בידע זה. במחול - חלק מידע זה נוגע לריטואלים ולדרכי התנהגות בזמן שיעורים, חזרות או הופעה, אותם לומד הרקדן מעצם היותו תלמיד בסטודיו או חבר בלהקה. טקסי חימום הגוף והנפש לפני שיעור או הופעה, חוקים פנימיים בלתי כתובים הנובעים מההיררכיה הפנימית בלהקה מחול, מהווים אף הם חלק מהידע המוטמע ברקדן. את הידע הזה הגדיר מייקל פולאני בספרו *Knowing and Being*.

5. "ידע ש..." / ידע עובדתי [propositional knowledge/ "knowledge that..."] - זהו ידע קוגניטיבי, הקשור בהבנה שכלית, בדרך-כלל ידע עובדתי. למשל: "פירואט הינו סיבוב של כל הגוף סביב הציר האנכי שלו". "מפרק הירך בנוי בצורת... המאפשרת תנועה כזו וכזו..."; "מרתה גראהם הינה מחלוצות המחול המודרני..."; ידע זה נרכש ו"מאוחסן" בראש. למעשה, זהו סוג הידע עליו מבוסס המדע (סוגייה המאותרת על ידי מדענים רבים כיום) ולו מוענקת החשיבות הרבה ביותר בתרבות ובאקדמיה המערבית העכשווית. סוגי הידע הללו אינם מתקיימים באופן נפרד זה מזה. תהליך הלמידה, אשר חלקו הרב קורה מעצם מהלך החיים מינקות לבגרות, אינו מפריד ביניהם. במהלך הלמידה מפעיל הלומד את מגוון יכולותיו - התחושתיות, הרגשיות, המעשיות והקוגניטיביות. ידע מגוון זה מאוחסן בדרכים שונות בגופו ובנפשו של הלומד, כשחלקו לעולם לא יוכל להיות מתורגם למלל, או אין טעם בניסיון למללו. בסופו של דבר, מה הטעם לדבר על פירואט...?

ומה בכל זאת יודע הרקדן?

"לדעת" את עבודת המחול פירושו, להבין לעומק את אשר הגוף מבצע, את האופן בו על הגוף הספציפי לפעול, מהו מקור התנועה, האופן בו היא מקושרת אל התנועה הבאה - דינמית ומרחבית. על הרקדן לחוש ולהבין את מבנה העבודה, ולהכיר בקשר שבין התוכן התנועתי ומבנהו ובין רעיון ומשמעות הריקוד. הוא צריך להיות מסוגל להפנים ולהרגיש את הדימויים אותם יוצרת התנועה שלו על מנת להיות מסוגל להעלותם עבור הקהל, ועליו להבין את המוסיקה באופן רחב ועמוק

יותר מיכולתו לעמוד בקצב בלבד. אין לו צורך להרצות על נושאים אלו, עליו להבין אותם בגופו, בנפשו ובדעתו. כאשר הרקדן נע מתוך תובנות אלה, החוויה שלו גדולה ועמוקה בהרבה, וחוויה זו עוברת אל הקהל. ביצוע מלא כזה נראה לעין ומבטא הרבה יותר מאשר סכום מרכיביו הווירטואוזיים או הרגשיים. זהו סוג של ידע יחיד ומיוחד, אשר יש צורך ליצור אותו בכל הופעה מחדש.

גם כוריאוגרפיה הינה סוג של ידע. היכולת לחבר בין מרכיבי המחול - תנועה, מבצע, מרחב וצליל - באופן מודע, מיועד ומבין דבר-מה על העולם, הינה שילוב של ידע והבנה דרך עשייה. זהו ידע הנובע משילוב של כל האספקטים שהזכרתי. הכוריאוגרף נדרש להבנה של חוקי האסתטיקה, האמנות, המוסיקה, התיאטרון. כוריאוגרפים רבים עוסקים בחוקים פיזיקליים, בעיצוב ובטכנולוגיה חדשנית. אך יותר מכל נדרש הכוריאוגרף להבנה של המדיום העיקרי שלו - התנועה האנושית, מרכיביה ויכולת ההבעה שלה. ידע זה נרכש תוך שילוב של התנסות, חקירה, ניתוח וחזר חלילה. כוריאוגרפים רבים פונים כיום לחקר הידע המחולי, וויליאם פורסיית הוא רק אחד מהם. עבודת מחול העשויה מתוך הקשבה לקשר בין מרכיבים אלו, תוך הפנמה של חוקי המדיום ושליטה באופן שבו הם נוטים לפעול, ועם זאת בלי חשש לאתגר חוקים אלו - מהווה ידע מסוג חדש ומיוחד. זה כוחה וזה קסמה של עבודת האמנות.

מי שזוקק גם הוא רבות לידע מחולי, הפעם עיוני בעיקר, הוא חוקר המחול - ההיסטוריון, האסתטיקן או המבקר. על מנת להביא את המחול לידי דיון אמיתי, לזהות ולנתח סגנונות, ז'אנרים וטרנדים שונים, או לדון בעבודה של יוצר מסוים - עליו להכיר שיטות זיהוי וניתוח תנועה, להבין את הדרכים בהן מצפין היוצר את כוונותיו האמנותיות במדיום עצמו ולהשתמש בטרמינולוגיה המקובלת בתחום המחול. פעמים רבות, עצם השימוש בטכניקות ניתוח אלה יאפשר לו לגלות דברים שמעבר לרובד המיידי של העבודה בה צפה, וימנע "גלישה" לפרשנות אישית שאינה מבוססת על הבנת המחול.

האבסורד הוא שסוגי הידע ה"ביצועי" והיצירתי - המהווים את לב-לבו של המחול, הינם בדיוק סוגי הידע שעמם קשה עדיין למערכות האקדמיות והמינהליות למיניהן להתמודד. הן מעודדות מאוד את פיתוח הידע המחקרי-עיוני, אולם לשם כך יש ראשית לכל ללמוד ולהכיר שיטות מחקר מחוליות.

האם למצב זה יש השפעה עלינו כאנשי מחול?

אנו עובדים ויוצרים בתוך מיליה חברתי ותרבותי מסוים, בתוכו אנו נאבקים על דרכים, על הכרה ועל תקציבים. אם ברצוננו שיתייחסו אלינו ברצינות, עלינו לשלוט גם בגוף הידע העיוני של המחול, ולדון בו מבין, רהוט וברור. עלינו להכיר את הטכניולוגיה והזרזון כדי להסביר את חשיבות הידע הפרקטי ומהותו, את חשיבות העבודה עושים לא רק ביחס לגופו של התלמיד, כי אם גם לנפשו, לדעתו ולחינוכו החברתי-תרבותי. עלינו להיות מסוגלים לבקר את עבודת המחול ולהעמיק בה באופן מודע ומיודע, מתוך הכרות גם עם אמנויות אחרות, עם עולם הדימויים והקודים החברתיים, האסתטיים והתרבותיים. עלינו להיות מסוגלים להעביר כל זאת לתלמידינו, ולדרוש מהם להפעיל את יכולותיהם הקוגניטיביות, המעשיות והרגשיות ואת הדמיון שלהם, בכל זמן, גם בשיעורים המעשיים. ככל שהתלמיד ידע ויבין יותר, כך הוא יוכל לעבור את שלב הביצוע האוטומטי טוב יותר, וליצור על הבמה את הקסם של אמנות המחול. עלינו לאתגרנו כאדם שלם ומלא.

אם ברצוננו להכשיר כראוי את דורות הרקדנים הבאים, הרי שיש לתת את הדעת על האופן שבו עובדים כוריאוגרפים עכשוויים. לפני שנים אמרה מרתה גראהם: "הרקדן הוא כלי". מאז היא הספיקה לחזור בה. רבים מהכוריאוגרפים העכשוויים מחפשים רקדן שהוא יותר מאשר "כלי", רקדן שייקח חלק עמוק ומלא יותר בתהליך היצירה והביצוע. על שינוי זה מעידים הדברים הבאים, שנאמרו בראיון לעיתון "העיר", על-ידי אירסיטי קאדוזה [Irsity Caduso], מנהלת בלט גאלבנקיאן [Gulbenkin]: "הרקדן היום אינו רק מאלתר, אלא שותף ביצירה. הוא חייב להיות בעל רגישות ומוסיקליות מעולות, והכוריאוגרף מבקש ממנו להמציא וליצור כל הזמן. לכן הרקדן חייב להיות חכם, ובוד בבד גם מיומן מאוד מבחינה טכנית".⁴

העולם בו אנו פועלים, ואלינו אנו מכוונים כשאנו יוצרים עבודות לבמה, משתנה במהירות. הקהל הבא למופעים, וכן תלמידינו העכשוויים והעתידיים באים מתוך דורות האמונים על ידע חדש, ודרכי ידיעה חדשות. מקומו של המורה כ"יודע-כל" משתנה במהירות עם התפתחות האינטרנט, וכך גם מהותו ומעמדו של ה"ידע". האם גם אנו משתנים בהתאם? האם אנו בוחנים גם את דרכי ההוראה שלנו? כמה מתלמידינו הבוגרים ממשיכים במסלול המחול? האם הסיבות הן פרקטיות בלבד, או שמא הם מרגישים שאינם מאותגרים דיים, שההתייחסות אליהם היא כאל עוד "גוף"?

בתחילתה של המאה ה-21, אנו נמצאים בתקופה בה מבטל הדו-שיח הפוסטמודרני את קיומה של אמת "אובייקטיבית" כלשהי. בזרזון החינוכי מדברים על ריבוי אינטליגנציות וביניהן "אינטליגנציה רגשית". מחקרים רבים מעידים כי גם לרגשות שאנו חשים יש בסיס פיזיולוגי-כימי, וכי הם אינם נפרדים מתהליכי החשיבה שלנו. במצב זה בו תקפותו ואמינותו של ידע מכל סוג שהוא עומדות כל הזמן במבחן, רק אנו, אנשי המחול, עדיין דבקים - לעיתים מבלי להרהר באפשרויות אחרות - בידע אותו קיבלנו כתורה שבעל-פה.

אם איננו רוצים להמשיך להנציח את מעמדו הנחות של המחול ביחס לשאר האמנויות, זה הזמן להעלות שאלות, להטיל ספק ולחקור את האקסיומות שקיבלנו עלינו בדרך "חניכותנו" אל תחום המחול: תחום

הידע, האתוס המקצועי שלנו והאופן בו אנו מלמדים. עלינו להיפתח ולהכיר בקיומם ובתקפותם של סוגי ידע וידיעה אחרים וחדשים. באופן פרדוקסלי כמעט, נראה לי כי גם אנו, אנשי המחול, עדיין לא מודעים לכוחו ולייחודו של המחול כתחום ידע. הבעיה היא, שעל מנת להבין אותו לעומק עלינו ללמוד, לחקור ולהעמיק גם בידע התיאורטי המתגבש.

ככל שנכיר אנו, אנשי המחול, בידע שאינו מעשי, כידע אינטגרלי לעשייה המחולית, כן יכיר גם העולם שמחוץ לנו, ובתוכו גם המוסדות למיניהם, בעשייה המחולית כסוג של ידע.

מרא' מקום:

1. Best D., *The Rationality of Feelings*, London 1992.
2. A. L. Reid, "Aesthetic Knowledge in the Arts" in M. Ross, *The Arts: A Way of Knowing*, Pergamon 1983.

3. ריד, שם.

4. ראיון לעיתון העיר 19.5.2000.

איורים: שמוליק כץ
Illustrations: Shmulik Katz

