קידוד התנועות והתחביר של
השפה *הענבלית*
יצירתה של שרה לוי-תנאי

דוח מחקר

ד"ר הניה רוטנברג

אפריל 2009

תקציר

מחקר זה עוסק ביצירתה של הכוריאוגרפית שרה לוי-תנאי (1911-2005), מתוך הכרה בייחודיות ובמקוריות של סגנון הריקוד שיצרה לתיאטרון-מחול ענבל. לוי-תנאי הקימה את תיאטרון-מחול ענבל בשנת 1949 ויצרה ללהקה עבודות רבות במהלך השנים. סגנון המחול שלה מתבטא בשלושה היבטים עיקריים: א. תפיסה אמנותית רב-תחומית. ב. עבודה המעוגנת במסורת ותרבות של עדות המזרח, והנוף המקומי. ג. שילוב נושאים מסורתיים עם תפיסה תיאטרלית מערבית. במשך השנים יצרה לוי-תנאי משפטי תנועה, תבניות ויסודות תנועתיים שחזרו על עצמם בריקודיה, אך לא קידדה אותם או פיתחה טכניקה שיטתית. הצורך לגבש שפת מחול מתוך יצירותיה לא התממש בשל חוסר ידע מקצועי והצורך להתמקד בגיבוש דרכה האמנותית.

מטרתו של המחקר לקדד את השפה התנועתית והתחביר של השפה *ענבלית*. תרומתו המרכזית תהיה בניסוח כלי ייחודי בעל היבטים פדגוגיים ואמנותיים היכול לשמש כבסיס להוראת הסגנון *הענבלי*, כמודל למורים ויוצרים שלתוכו יוכלו לצקת חומרי ריקוד אתנים ומסורתיים אחרים, היכרות מעמיקה עם ביטויי השפה התנועתית של לוי-תנאי, ומקור השראה או נקודת מוצא למעשה יצירה אחר.

הריקוד הוא מדיום קומוניקטיבי בעל צורה של "שפה", המצריך כישורים שכליים של המשגה, יצירתיות וזיכרון כנדרש בשפה מילולית. לשתי הצורות, לשפה המילולית והריקודית, יש מילון (צעדים ומחוות בריקוד), תחביר (כללים לחיבור המילון), וסמנטיקה (פירוש). בדיון התיאורטי האם הריקוד מכונן "שפה" מוצגות שתי גישות בסיסיות. את הגישה המצדדת מציג חוקר האמנות רובין קולינווד (Collingwood), הטוען שהשימוש במילה "שפה" מסמן כל פעילות גופנית מבוקרת ואקספרסיבית, כששפת מחוות הגוף היא השפה הראשונה מכולן. גישה הקוראת תיגר על תזה זאת מציג הפילוסוף האמריקני ג'וזף מרגוליס (Margolis), הטוען שההתייחסות לאמנות הריקוד כשפה על כלליה וחוקיה מצמצמת ומפחיתה ממשמעויותיה. זאת מכיוון שיצירות המחול אינן מתפקדות כדי להביע רעיון בצורה מפורשת, אלא כדי לספק חוויה איכותית חדשה שממנה יכול הצופה להפיק משמעות אינדיבידואלית.

המשמעויות בריקוד נוצרות באמצעות פרוצדורות המייצגות אירועים כלליים ואירועים מעולם הריקוד יחד עם מבחר תנועות ועקרונות סידורם. המילון והתחביר, נושאי מחקר זה, נותנים לריקוד את האחידות הפנימית והמבנה שלו. מאגר התנועות של סגנון ריקוד מורכב ממבחר פעולות אנושיות אפשריות, והחוקרת אן גאסט-הטשינסון-גאסט (Gust-Hutchinson, 2006) מנסחת רשימה של 14 אבני בניין שאינן מוגבלות לסגנון וסוגה שעל פיה ינוסח הלקסיקון

הענבלי. סוזן פוסטר (Foster, 1986) מציגה תיאוריה שעל פיה מוסברות הבחירות והשילובים של תנועות אינדיבידואליות על פי שלושה קריטריונים תחביריים: *חיקוי* (mimesis), *פאתוס* (pathos), ו*תאום תחבירי* (parataxis). עקרונות אלה ישמשו להסביר את משמעות הבחירות בשפה *הענבלית*.

מן האמור לעיל נגזרות מספר שאלות שעימן ניסיתי להתמודד:

א. האם ניתן לשרטט מתוך לקסיקון רחב מבחר של תנועות ומחוות ייחודיות שיהיו אבני בניין ייחודיות לשפה *הענבלית*, ואם כן מהן?

ב. מהם השילובים הייחודיים היוצרים את התחביר *הענבלי*?

ג. האם חשיפת אבני הבניין והתחביר של השפה *הענבלית* מצביעה גם על סגנון *ענבלי*? אם כן מהו?

המתודולוגיה המרכזית במחקר זה היא ניתוח תנועה, שבאמצעותה ניתן לבדוק את השלם על מנת להבחין בחלקיו. המטרה היא הבחנה ותאור חלקי הגוף הנעים, אבני הבניין של השפה - צעדים, תנועות, מחוות ומוטיבים, והתחביר המקשר ביניהם. ניתוח הריקוד יתבסס על שני השלבים הראשונים (הבחנה ותאור) במודל ניתוח הריקוד שניסחה ג'נט אדסהד (Adshead, 1988). הערכת העקרונות המארגנים את התחביר יתבססו על הקטגוריות הממיינות את מגוון הבחירות – חיקוי, פאתוס ותאום תחבירי - כפי שמציגה פוסטר (Foster, 1986). הנתונים שנאספו לצורך המחקר מתבססים על ניתוח מבחר ריקודים שיצרה לוי-תנאי, וניתוח סדנא בסגנון ענבלי שהעבירה אילנה כהן, רקדנית, מורה וכוריאוגרפית בתיאטרון-מחול ענבל.

מתוך הממצאים עולה כי מכל האפשרויות הפיסיולוגיות של תנועה, השפה *הענבלית* עושה שימוש בעל משמעות במערך תנועתי המופק בעיקר משני חלקי גוף עיקריים: רגליים וזרועות. תנועות הרגליים הן פשוטות יחסית, וחשיבותן בהנעת הרקדן במרחב הבמה. תנועת הזרועות היא פואטית ומורכבת, ומעטרת את תנועות הרגליים. שתי קבוצות התנועה הנוספות הן המחוות והתנועות של הגו והראש. שילוב צעדים ותנועות הרגליים עם תנועות של הזרועות הגו והראש נארגים לרקמה עשירה היוצרת את התחביר של הסגנון *הענבלי*.

התנועות הייחודיות מבין תנועות הרגליים הן צעד **הדעסה**, תנועת **ההנפה** ו**הצעדה התימנית**. תנועות משמעותיות נוספות הן **כפיפה, התקפלות-והתקרבות**, **קפיצות** ו**התקדמות**. מבין תנועת הזרועות, כפות הידיים והאצבעות בולט לקסיקון עשיר של מחוות של כפות ידיים ואצבעות. התנועות הבסיסית של הגו הן תנועות **הגליות**, **קשתיות** ו**הפניות** ו**הטיות**. תנועת הראש מעודנת ומסוגננת ומורכבת ממגוון מבטים ורטט.

התחביר הענבלי מתבסס על תנועה על **ציר אנכי** שצעד **הדעסה** מדגיש את איכותו הדינמית. מוסכמה תנועתית משמעותית אחרת היא **ההתקפלות-התקרבות** המתבטאת במפרקי

הגוף של הירכיים, הברכיים, קרסוליים, וזרועות ונותנת לצורת הגוף הרוקד את צביונו הייחודי. **ההתקדמות** ו**הכוון** נותנים לריקוד את צורת התהלוכה, ומוטיב **הואריאציות** מעשיר את התנועות הבסיסיות. ה**עצירות**, ה**רקיעה** ו**הרטט** משמעותיות בשל איכותן המקוטעת המעניקה איכות ריתמית לריקוד.

השפה *הענבלית* בנויה כסדרת תנועות, איך אינה מתפקדת כשפת סימנים מוסכמת. היא מבוססת על עקרון ייחודי המנחה את מעשה היצירה של לוי-תנאי. אבני הבניין התנועתיים הבסיסיים הן: תנועות רגליים – דעסה, הנפה, וכפיפה; תנועות זרועות - פיתול ורטט; כפות ידיים – מגוון מחוות של כפות ואצבעות הידיים; תנוחות הגו – מעוגל או נטוי ישר; הראש, ומגוון השילובים ביניהם. יסוד בולט בשפה *ענבלית* הוא השילוב וההפרדה בין החלק התחתון והעליון של הגוף. השילוב מתבצע בין תנועות רגליים - התנועה הגדולה של המחול, לבין תנועת הזרועות – התנועה הזעירה והעיטורית, היוצר רקמה עשירה. ההפרדה נוצרת בין חלק הגוף המסמל פעולות יומיומיות והתקדמות במרחב - הרגליים, לבין המחוות העיטוריות המתייחסות לפיוטים וטקסטים.

לסיכום, הצגת לקסיקון תנועות ותחביר של השפה *הענבלית* יכולים לשמש כלי ייחודי, עשיר ומקורי בידי מחנכים ומורים למחול, כבסיס ליצירת מתודולוגיה של שעורי ריקוד, או לשעורים שהשפה *הענבלית* תשמש בהם כנקודת מוצא לשילוב מסורות אחרות עם מחול תיאטרלי מערבי. הלקסיקון והתחביר הענבלי יכולים לשמש ביצירת מחולות המתבססים על הסגנון *הענבלי*, אך גם כאתר שבו ישולבו חומרים מסורתיים שונים אחרים עם תרבות עכשווית, ויזמנו אפשרויות ייצוג חדשות ומאתגרות לקהל הצופים.

תוכן העניינים

	עמוד
מבוא	2
1. הריקוד כשפה	5
2. מבחר תנועות ועקרונות סידורם בריקוד	8
3. רציונל המחקר ותרומתו המרכזית	13
4. שאלות והשערות מחקר	13
5. מערך המחקר	14
5.1 המדגם	14
5.2 כלי המחקר	15
5.3 הליך המחקר	15
6. ממצאים	16
6.1 לקסיקון של מבחר תנועות בשפה *הענבלית*	16
6.2 התחביר של השפה *הענבלית*	28
מסקנות	31
הערות	33
ביבליוגרפיה	37
וידאוגרפיה	40

מבוא

> The work of countless choreographers, dancers, teachers, musicians, and others of the past has lived on to form the tradition that is every dancer's heritage.
>
> Guest, 1960, p. xi.

מחקר זה יעסוק ביצירתה הכוריאוגרפית של שרה לוי-תנאי, מתוך הכרה בייחודיות ובמקוריות סגנון הריקוד שיצרה לתיאטרון-מחול ענבל. מטרתו לתעד ולקדד את השפה התנועתית והתחביר שיצרה שרה לוי-תנאי (1911-2005), הנקראת גם *ענבלית*. כאמנית רב-תחומית - כוריאוגרפית, משוררת ומלחינה – ניסחה והעשירה לוי-תנאי במהלך שנות עבודתה היצירתית את סגנון הריקוד שלה, שייחודו בשילוב של ריקוד ותנועה עם תיאטרון, פיוט ומוסיקה. לוי-תנאי נחשבת לאחת האמהות הגדולות של המחול העברי, בשל סגנון הריקוד הייחודי שיצרה ללהקתה שנוסדה בשנת 1949, מיד לאחר הקמת מדינת ישראל. רות אשל (1991) טוענת שהקמת הלהקה נחשבת כאחת משלושת היצירות הייחודיות והחשובות של המחול והתנועה בישראל.[i] בנוסף, הלהקה היתה הראשונה לייצג בעולם את המחול התיאטרלי שהתפתח בישראל הצעירה, ובשל כך זכתה אף להכרה בינלאומית. את ההכרה הציבורית בישראל לפועלה התרבותי ולתיאטרון-מחול ענבל קבלה לוי-תנאי בשנת 1973 עת הוענק לה פרס ישראל על מפעל חיים ייחודי על יצירת שפת תנועה ישראלית עצמית.

יצירתה הייחודית של שרה לוי-תנאי שלובה בביוגרפיה האישית שלה כבת להורים שעלו מתימן, אך גם בשל החינוך המערבי לו זכתה. כנערה צעירה שהתחנכה בכפר הנוער מאיר שפייה נחשפה שרה לוי לתרבות המערב, ושם גם התנסתה לראשונה ביצירת עבודות בימתיות קטנות. בהמשך, בזמן לימודי הגננות בסמינר לוינסקי היא החלה לכתוב ולהלחין שירי ילדים, ולביים הצגות. בראשית שנות ה-40, עם נישואיה לישראל תנאי, עברה שרה לוי-תנאי לקיבוץ רמת הכובש שם ביימה מסכתות חג ויצרה ריקודים עממיים.[ii] המסכתות שיצרה בהשראת תפיסת המחול האקספרסיוניסטי גרמני שרווחה בישראל, התבטאה בשילוב משתתפים רבים ולא מיומנים, ובהיותן כוללות שירה, מוסיקה, תיאטרון, תנועה ודקלום (מנור, 1985). בתקופת שהותה בקיבוץ הגיעה לוי-תנאי להכרה שהיא רוצה להתחבר מחדש עם עברה התימני, עולם שההכרות שלה עימו היתה עד אז מוגבלת, ועל מנת להגשים את חלומה היא החליטה לעזוב את הקיבוץ.

בגיל מבוגר יחסית (כבת 38), ללא הכשרה מקצועית מכדי להתחיל בקריירה של מחול, ללא בסיס כספי אבל עם נסיון כגננת, כיוצרת מסכתות ושחקנית בתיאטרון ילדים החלה לוי-תנאי לעבוד עם קבוצת צעירים מעולי תימן. עבודה זאת השתלבה עם התפיסה האמנותית של מסורת

יהודי תימן המשלבת אמנויות עממיות עם פיוט, לחן ומחול. לתפיסה זאת קווים דומים לאסתטיקה של מחול ההבעה הגרמני, אך בשונה ממנה היא קשורה בטקס דתי, יהודי המבוצע על ידי גברים (בהט-רצון, 1976). לאחר עבודה מאומצת של שנה העלתה לוי-תנאי רסיטל מחול בביצוע קבוצת הצעירים לפני התלמידים למוסיקה במדרשת לוינסקי. התחלה צנועה זאת היתה לעבודה מאומצת שבהדרגה התפתחה למקצועית (אשל, 1991).[iii] פריצת הדרך להכרה ציבורית היתה הפגישה עם הכוריאוגרף היהודי אמריקני ג'רום רובינס (Robbins, 1918-1998), שראה את תיאטרון-מחול ענבל מופיעה בכנס המחולות בקבוץ דליה, בקיץ 1951. רובינס המליץ לקרן תרבות אמריקה-ישראל, שמטעמה נשלח, לתמוך בלהקה, והקרן העמידה תקציב המאפשר עבודה במתכונת של להקה מקצועית. תיאטרון-מחול ענבל היתה ללהקת המחול הישראלית הראשונה שזכתה להכרה ותמיכה ממסדית עוד בשנות ה-50, ומסע ההופעות הבינלאומי שלה בתקופה זאת זכה להצלחה מרובה.[iv] הלהקה ויצירותיה הייחודיות של לוי-תנאי זכו מיד להכרה בינלאומית, אבל, ככל שגברה ההצלחה בחוץ, כך הודגש בישראל הדימוי שלה כלהקת ייצוג אקזוטית.[v]

לוי-תנאי הקדימה את זמנה כשעסקה בעיצוב סגנונה הייחודי של תיאטרון-מחול ענבל, מכיוון שהאסתטיקה של "תיאטרון-המחול" עדיין לא היה מקובלת כסוגה באופן רשמי.[vi] סוגת תיאטרון-המחול התגבשה לצידן של הבלט והמחול המודרני רק בשנות ה-70 של המאה ה-20, והפרשנית הנודעת ביותר שלה היא הכוריאוגרפית הגרמניה פינה באוש (Bausch, נולדה בשנת 1940). תיאטרון-מחול כאסתטיקה מציע ריקוד שאינו בהכרח רק כוריאוגרפיה, אלא גם תיאטרון, כזה הקשור ללא הפרדה בחיים האמיתיים ומשמש ביטוי לרגש אמיתי (Craine & Mackrell, 2000). תיאטרון-המחול הוא רב-תחומי באופיו, הוא מתמקד בתנועה ויש בו תפקיד מרכזי למבצע, שעליו להיות בעל כישורים של רקדן ושחקן על מנת שיוכל להדגיש את הדרמה שבתנועה ואת התנועה שבדמות.

תיאטרון-המחול של לוי-תנאי, המושפע, כאמור, מהביוגרפיה הייחודית שלה, מתבטא בשלושה היבטים עיקריים:

א. תפיסת עולם רב-תחומית המשלבת את מדיות המחול, השירה הטקסט והמשחק לכדי הצהרה אמנותית קוהרנטית.

ב. עבודה המעוגנת במקורות ברורים של מסורת התרבות היהודית של עדות המזרח (במיוחד התימנית), הליטורגיה היהודית והתנ"ך, מסורת הריקוד של אגן הים התיכון, והנוף המקומי.

ג. שילוב נושאים יהודיים מסורתיים מהמזרח עם תפיסה תיאטרלית מערבית.[vii]

לוי-תנאי כורכת ומעבדת את היסודות האתנים המסורתיים עם האסתטיקה של מחול מודרני לכדי כוריאוגרפיה וקומפוזיציה תיאטרלית מערבית המוצגת על במה. היא מוותרת במודע על היסודות המסורתיים של בסיס אלתורי, ריקוד במרחב מצומצם, ריקוד המבוסס על היחיד ומבוצע במרחב אישי ויסוד הפולחני המבוצע בעיקר על ידי גברים (Levi-Tanai, 1979).

על יצירת הסגנון ושפת המחול הייחודית של לוי-תנאי כותב גיורא מנור (1927-2005), מבקר מחול ישראלי: "דומני שלא יהיה זה מוגזם לומר ששרה לוי-תנאי ולהקתה "ענבל" זכאים לתואר זה של יוצרי-סגנון, ואולי אף יותר מכך יאה להם הכתר של יוצרי **שפת-תנועה ייחודית**" (1975, עמ' 1).[viii] גם ג'רום רובינס הבחין בלוי-תנאי כ"בעלת כשרון כוריאוגרפי נדיר" (אצל מנור, 2002, עמ' 18). במשך השנים יצרה לוי-תנאי בריקודיה משפטי תנועה, תבניות ויסודות תנועתיים שחזרו על עצמם, אבל היא מעולם לא קידדה אותם או פיתחה טכניקה מוגדרת ושיטתית שבאמצעותה ניתן לאמן ולהכשיר רקדנים (מנור, 1975, עמ' 2). הצורך לגבש שפת מחול מתוך יצירותיה התעורר עוד בתחילת דרכה האמנותית של לוי-תנאי, והיא עצמה מתייחסת לסוגיה זאת וקושרת אותה עם הבעיות שהתעוררו בתהליך היצירה. בדברים שנשאה בישראל בכנס על המחול בתנ"ך (1979), כ-30 שנה לאחר היווסדה של הלהקה, היא מספרת שעם התפתחות הלהקה והרקדנים התעוררו שאלות שעסקו במרכיבים מבניים של ריקוד, בנושאים של טכניקה ובמשמעות המושגים "כוריאוגרפיה" או "קומפוזיציה" (Levi-Tanai, 1979). היא ממשיכה ומסבירה כי בשנים הראשונות היא והרקדנים לא התרכזו ב"טכניקה" מאחר ולא הכירו כלל את המונח. הם פשוט רקדו.

הכרה בחשיבות הצורך לגבש שפת ריקוד *ענבלית* ניתן למצוא גם בדבריהם של אמנים שעבדו עם הלהקה. הכוריאוגרפית היהודיה אמריקנית אנה סוקולוב (Sokolow, 1910-2000), שהוזמנה על ידי רובינס להכשיר את הרקדנים חסרי האמון הבסיסי בטכניקה של מחול מודרני מקצועי,[ix] כתבה בדו"ח בשנת 1954: "שרה לוי מתעמתת עם הבעיה המיוחדת של ניסוח טכניקה מתוך מעשה היצירה שלה, כך שניתן יהיה לצקת אותה לצורת עבודה ממושמעת" (אצל מנור, 2002, עמ' 45).[x] ג'רום רובינס הסביר את העדר השיטה המובנית של עבודה וטכניקת אימון לרקדני הלהקה בחוסר ההכשרה הריקודית-מקצועית של לוי-תנאי (אצל מנור, 2002). גם הכוריאוגרפית הישראלית אושרה אלקיים סברה שיש ביצירותיה של לוי-תנאי חומר תנועתי עשיר מספיק כדי להוות בסיס של שפת תנועה, אבל, לטענתה היא לא מוצתה מכיוון "שלשרה לא היה כל ידע בתחום זה" (אצל טולידאנו, 2005, עמ' 182). גילה טולידאנו, שהיתה יד ימינה של לוי-תנאי במשך 26 שנים, מסכמת שלשרה לא היה הידע לבניית טכניקה המבוססת על יצירותיה, ומוסיפה על כך שלוי-תנאי לא נתנה לכך חשיבות או עדיפות. יחד עם זאת, מסבירה טולידאנו, שעורים בסגנון *ענבלי* התקיימו בלהקה, אבל "אלה לא הגיעו לכלל מערכת מתודית, אחידה

ושיטתית" (2005, עמ' 181). אני סבורה ששילוב הגורמים – חוסר ידע מקצועי וכלים לבניית שפה וטכניקה מתוך העבודות שיצרה, והצורך למקד את כל משאביה בגיבוש יצירתה ודרכה האמנותית – הם שהביאו לכך שלוי-תנאי לא קידדה את השפה *הענבלית* שיצרה.

היסוד הרעיוני עליו מושתת העבודה הוא קידוד שפת התנועה והתחביר הייחודיים שיצרה לוי-תנאי, המורכב מצעדים, תנועות, תחביר ורטוריקה שנילושו וגובשו במהלך השנים. מטרת מחקר זה לבסס שפת תנועה בהירה שתהיה בעלת ערך למורים לריקוד המעוניינים ללמדה, אבני בניין למעשה היצירה של יוצרי מחול, אך גם כבסיס למחקר של שפות תנועה החוצות תרבויות.

1. הריקוד כשפה

הריקוד הוא מדיום קומוניקטיבי בעל עוצמה רבה בשל היותו בעל צורה של "שפה". כנדרש בשפה מילולית הוא מצריך כישורים שכליים של המשגה, יצירתיות וזיכרון. לשתי הצורות, לשפה המילולית ולריקודית, יש מילון (צעדים ומחוות בריקוד), תחביר (כללים לחיבור המילון), וסמנטיקה (פירוש). בהקשר של אמנות הריקוד המושג שפה היה למושג שגור. יוצרים וחוקרי מחול מרבים להשתמש במונחים "שפת ריקוד", "לקסיקון" או "מילון תנועות", מבלי לקחת בחשבון את המגבלות הנכפות על צורת האמנות ביישום, במובן הרגיל, של מושגים כמו סמל, הצהרה וביטוי. נשאלת השאלה האם צורות הריקוד השונות, שכלי הביטוי שלהן הן המחוות והתנועות של הגוף, אכן מכוננות "שפות"? האם ריקוד יכול להיחשב כשפה על פי אמות המידה המתייחסות לשפה המילולית? ואם לא, אז מה הוא? התשובה תלויה, כמובן, באופן שבו אנו מגדירים שפה.

חוקר האמנות קולינווד (Collingwood, 1983) טוען במאמרו על שפה ושפות, שהשימוש במילה "שפה" מסמן כל פעילות גופנית מבוקרת ואקספרסיבית. פעילות גופנית כזאת יכולה להתבצע על ידי איברי הקול המפיקים מגוון פעילויות שאחת מהן היא הדיבור, או על ידי היד הרושמת מחוות אקספרסיביות על בד הציור. השפה הקולית, הוא וממשיך וטוען, היא אחת מאפשרויות השפה הרבות שציביליזציה מסוימת יכולה לפתח לצורת ביטוי אקספרסיבית גבוהה.[xi] קולינווד (Collingwood, 1983) טוען כי מכיוון שהשפה הראשונית היא שפת מחוות הגוף, הכוללת גם את השפה המילולית, הרי שהריקוד היא אם כל השפות. הוא ממשיך ומסביר כי מאחר וכל אחד מאיתנו מבטא את עצמו עם כל הגוף, הרי שאנו מדברים בשפה "המקורית" של מחווה גופנית כוללת. שפת המחוות הגופניות היא השפה היחידה שבאמצעותה כל אחד יכול לבטא את עצמו כל הזמן, והיא הצד המוטורי של פעולת הדמיון שלנו.

האנתרופולוגית קאפלר (Kaeppler, 1972) מציגה ברוח גישה זאת תקשורת תנועתית כמערכת מובנית הדומה לתקשורת מילולית. שיטת ניתוח הריקוד האתנית-מדעית שהיא מציגה, המשמשת אותה לניתוח ריקוד הטונגאן (Tongan), משווה את תיאורי התנועות והריקוד לדקדוק של שפה מילולית. היא מסבירה שזה מאפשר לחוקר ללמוד את הריקוד בתוך ההקשר התרבותי שבו הוא מתקיים כפי שהוא לומד לדבר שפה חדשה. תאור כזה של ריקוד נותן לקורא מידע הנחוץ לו כדי לתפקד בחברה שאותה הוא לומד, ללא דעות קדומות.

מחול הבנוי כשפת סימנים מוסכמים הוא המחול ההודי, שקיימת בו מערכת קבועה ומוסכמת של 108 מחוות והבעות קבועות הנקראות קראנות (Karanas). כל קראנה מביעה משמעות ומבנה דקדוקי מובחן, וכל ריקוד מכיל צרופים של קאראנות שונות (קרייטלר וקרייטלר, 1984). במחול במערב, לעומת זה, נדיר יחסית למצוא שימוש בתנועות כשפת סימנים. סוגת הבלט בנויה אמנם על סדרת תנועות ותנוחות גופניות היוצרות "מילון", אבל אין הוא מתפקד כשפה של סימנים מוסכמים. אבני הבניין של הבלט המשמשות את הכוריאוגרף במעשה יצירתו הן חמשת עמידות המוצא של הרגליים, חמש התנוחות של הזרועות, תנוחות הראש והשילובים השונים ביניהם (Beaumont et al, 2003).

ג'ודית לין האנה (Hanna, 1988), חוקרת מחול בהקשריו החברתיים, טוענת שהאיכויות של שפת הריקוד הן כשל שפה מילולית, אבל הם דומים יותר לשירה מאשר לפרוזה. היא מחזקת את עמדתה בדבריה של הכוריאוגרפית מרתה גראהם (Graham) האומרת שלשפת הריקוד יש את החספוס של השירה הדרמתית; או בדבריו של מבקר המחול האמריקני קלייב בארנס (Barnes), המשווה את הדרישה מהצופים לפרש מופע מחול ולא רק לצפות בו, עם השירה שבה המשורר מטיל משפט לאוויר הנופל כמו זרע על קרקע הדמיון של הקורא. האנה (Hanna, 1998, pp. 14-15) מונה שישה אמצעים סמליים המבטאים את המשמעות בריקוד: 1. *המחשה* - תנועה המייצרת היבט מוחצן של משהו (ריקוד "חיזור"); 2. *צלמית* - מייצגת תכונות של משהו שהצופים מתייחסים אליו כאילו היה הדבר אותו הוא מייצג (רקדן המייצג אל); 3. *סגנון* - מקיף וכולל מחוות או תנועות שהן תוצאה של מוסכמות (רקדן בלט עושה סימן של אהבה ומביט ישר ברקדנית המציגה את התעניינותה במבט ביישני סטריאוטיפי); 4. *תחליף* - דבר אחד מייצג דבר אחר ומקושר עם אותה מסגרת של התנסות (דואט רומנטי המצביע על נישואין בין שני אנשים); 5. *מטאפורה* - מבטאת מחשבה, חוויה או תופעה במקום אחרת הדומה לה (סיפור אהבה בין חיות המצביע על יחסים בין אוהבים אנושיים); 6. אקטואליזציה - מתבטאת ברקדן המציג תפקידים המטשטשים את הגבול בין חיים "מציאותיים" לבין "תיאטרליים" (רקדנים המבטאים את העדפותיהם המיניות באמצעות ריקוד, כשהצופים מתייחסים לכך בהתאם).

ברוח זאת מתייחסת מארי ויגמן (Wigman, 1886-1973), רקדנית, כוריאוגרפית ומורה מחלוצות מחול ההבעה הגרמני, לריקוד כשפה. כמו קולינווד, גם ויגמן רואה בריקוד שפת מחוות טבעית, אוניברסלית ואל-אישית של האדם. היא אומרת ששפת הריקוד היא צורת ביטוי שניתנה לאדם כמו דיבור, פילוסופיה ציור או מוסיקה (Wigman, 1974). אבל בשונה מהגישות הקודמות שהוצגו, אבני היסוד של שפת הריקוד שאליה מתייחסת ויגמן אינם צעדים, כמו חמשת עמידות המוצא של הרגליים בבלט, אלא מרכיבי הזמן, העוצמה והמרחב (Wigman, 1966). לדבריה, רק ריקוד החובק את שילוש היסודות הללו יכול להיחשב כשפה אמנותית.

גישה שונה וקוראת תיגר על התזה הרואה את האמנות כבעלת אופי לשוני מייצג הפילוסוף האמריקאי ג'וזף מרגוליס (Margolis, 1983). הוא טוען שההתייחסות לאמנות הריקוד כשפה על כלליה וחוקיה, מצמצמת ומפחיתה ממשמעויותיה. מרגוליס מתייחס לשפה המילולית כמודל, וטוען שעל מנת להראות שריקוד או כל צורת אמנות אחרת היא שפה עליה לעמוד בדרישות מינימליות של שפה. כלומר, עליה להראות שהיא מייצרת משמעות באמצעות השימוש במוסכמות וכללים שהמאפיינים שלהם הם מילון יציב, דקדוק סופי ותבחינים לזיהוי "משפטים". אם מאפיינים אלה אינם נמצאים, טוען מרגוליס, קטן הסיכוי לטענה הסוברת שצורת אמנות זו או אחרת היא שפה, או שהריקוד היא אם כל השפות.

החוקרת פנלופה הנשטיין (Hanstein, 1989) מרחיבה טענה זאת ואומרת שיצירות מחול שונות מהצהרות לשוניות רגילות בכך שהן אינן מתפקדות כדי להביע רעיון בצורה מפורשת, אלא על מנת לספק חוויה איכותית חדשה שממנה יכול הצופה להפיק משמעות אינדיבידואלית. אמנם עבודה כוריאוגרפית היא בעלת משמעות, אולם היא אינה מתכוונת למשמעות מסוימת. הריקוד כצורת אמנות מדבר לקהל ללא מלים, כחוויה תקשורתית. המימד האיכותי של הריקוד מתממש כשהפירוש של הכוריאוגרף לרעיון מסוים, הפירוש של הרקדן לפירוש הרעיון המסוים של הכוריאוגרף, הפירוש של הרקדן את כוונות הכוריאוגרף, הדימויים הדינמיים הנוצרים על ידי הרקדן המתנועע, והמשמעות הישירה והמרומזת של העבודה, מצטרפים כולם יחד כדי להוות צורה מתקשרת של חוויה. בניגוד לשפה מילולית, הריקוד כישות תקשורתית נחווה באופן ייחודי על ידי כל צופה בודד, ואין זה בגלל שהוא יוצר אצל הצופה חוויה אישית דמיונית ובעלת משמעות. אי לכך, טוענת הנשטיין (Hanstein, 1989), ניתן להתייחס לריקוד כשפה רק כאשר הוא מתפקד כמכשיר המבטא את תפיסות הכוריאוגרף וכצורה תקשורתית. מעבר לזה, כל משמעות וערך הנלווים לעבודה קשורים בפירוש אישי המדבר באופן משמעותי לקהל באמצעות דימויים דינמיים המתקבלים במפגש עם היצירה עצמה. התהליך הממשי של קריאת ריקוד בהקשריו עם העולם ועם ריקודים אחרים בתרבות, מאשש את ההתייחסות לריקוד כשפה, כצורה תקשורתית המבטאת את תפיסות הכוריאוגרף.

2. מבחר תנועות ועקרונות סידורם בריקוד

בריקוד משמעויות נוצרות באמצעות פרוצדורות המייצגות ארועים כלליים, אירועים מעולם הריקוד, מבחר תנועות ועקרונות סידורם. ריקודים הם תוצרים של חברה ותרבות המכילים, נוצרים ונקלטים בהקשר של מוסכמות ומסורות של זמן ומקום מסוימים. במסגרת הקטגוריות הרחבות הללו מתמיינים הריקודים בקבוצות של סוגות וסגנונות שלכל אחד מהם מבחר תנועות משותף. כלומר, סוגה או סגנון ריקוד המתוכננים לבמה במערב מייצרים כל אחד לקסיקון תנועות במובן של מילון ותחביר. הקונבנציות הללו – המילון והתחביר הנותנים לריקוד את האחידות הפנימית ואת המבנה שלו - יהיו המיקוד של פרק זה.

אוריינות בריקוד מתחילה בהסתכלות, שמיעה ותחושה של תנועת הגוף. סוזן פוסטר (Foster, 1986), חוקרת והסטוריונית אמריקנית, מסבירה שקורא הריקוד צריך ללמוד להבחין בדקויות ההתרשמויות של מעשה הראיה, השמיעה ותנועת הריקוד הנחשפים בפרק זמן מסוים. רק לאחר שיבחין בהתרשמויות הללו הוא יוכל להשוות בין רגעים שונים בריקוד, להבחין בדומה, בואריאציות, בניגודים, להבין תבניות גדולות – משפטי תנועה וחלקי ריקוד – ולבסוף את הריקוד כשלם. המימוש של המימד האיכותי של הריקוד נוצר במסגרת של מערכת קווי יסוד מבניים המכילים מאגר מלים – היחידות הבסיסיות או התנועות שמהן נוצר הריקוד; ותחביר – הכללים המושלים בבחירות ובשילובי התנועות (Foster, 1986).[xii]

על מנת להעריך יצירת אמנות יש צורך להשתמש בכלי השיפוט הביקורתי, אם כי יש לקחת בחשבון את הסכנה הקיימת במיון מכני. פוסטר (Foster, 1986) טוענת שהשיטה הסטרוקטורליסטית, המובילה לניתוח הריקוד לחלקים קטנים, מניבה מידע על העקרונות השולטים בארגון הריקוד, אך בו בזמן היא מטשטשת את ההתרשמות מרצף הפעולה. גישה זאת עושקת את הריקוד מתכונותיו החשובות, זרימה ודינמיקה, אך בסופו של דבר היא אינה מתעמתת עם הערכת רצף הפעילות; היא מאפשרת לנו גישה לקודים המארגנים את רצף הפעולה, את השימוש בגוף ובחלקיו הספציפיים, ואת האוריינטציה של הרקדנים במרחב המופע.

מאגר התנועות של סגנון ריקוד כלשהו מורכב ממבחר של פעולות אנושיות אפשריות של הגוף, המורכבות ממחוות, כפיפות, הארכות, פיתולים (twists), וסיבובים. כשתנועות אלה משתלבות עם הליכות, ריצות, קפיצות ונפילות, הן משפיעות ומשנות את מיקומו של מרכז הכבידה של הגוף, וכתוצאה מכך מובילות להתקדמות במרחב. גם מצבים שבהם התנועות מוחזקות או הפסקות רגעיות של שקט הם חלק מפעולות הגוף בסגנון ריקוד מסוים (Adshead, 1988). ניתן לומר כי התנועות והמחוות של צורת ריקוד מסוימת מתקיימות כמבחר מתוך טווח טוטלי. כל תנועה המטעימה ומדגישה עיצוב חזותי חזק, ריתמוס בהיר ופשוט, או מחווה דרמתית הניתנת לזיהוי יכולה להיחשב כרגע בעל חשיבות בריקוד.

אחת הסוגות בתרבות המערב שיש לה לקסיקון תנועות שמתוכו נבחר מילון התנועות לריקוד נתון, היא הבלט. הלקסיקון של הבלט מורכב מכ-200 צעדים והשמות המילוליים שלהם – לדוגמא, arabesque, pirouette, sauter – הנלמדים ברוב שעורי הטכניקה של הבלט, ומתועדים במספר מילונים ולקסיקונים של בלט.[xiii] הסטודנטים לבלט מסכימים בדרך כלל, למרות הגיוון בין האסכולות, על צורת הביצוע של תנועות אלו (Foster, 1986). העקביות הזאת, ההולכת עם שמות הצעדים, תוחמת את התנועות הללו כיחידות מינימליות בכל רצף כוריאוגרפי. מאחר וצעדים רבים בבלט נתון לקוחים מאותו הלקסיקון, צופה מיומן יכול להעריך בחירה של תנועה מסוימת או חידוש כלשהו בלקסיקון שיצר כוריאוגרף.[xiv]

המסורת הארוכה של הבלט אינה מתבטאת רק בלקסיקון המפותח שיצרה, אלא גם בתיעוד וחקירת התיאוריה והטכניקה הריקודית. שיטת התיווי של פאייה (Feuillet, 1675-1710), הראשונה בהסטוריה של המחול התיאטרלי המערבי, פורסמה על ידי הרקדן והכוריאוגרף הצרפתי בשנת 1701 בספרו כוריאוגרפיה (Choreographie).[xv] ליאופולד אדיס (Adice), רקדן ומורה בבלט האופרה של פריס (1848-1863) ובן תקופתו של קרלו בלאסיס (Blasis),[xvi] עסק והציג את הטכניקה של הבלט בכתביו ובספרו Théorie de la gymnastique de la danse théârale (פריס 1859).[xvii] בארגון "הדקדוק והתיאוריה" של הבלט הבחין אדיס קודם כל בין תנועות המבוצעות על הרצפה ואחרות המבוצעות באוויר, אך הוסיף שכשהוא מתייחס לתנועות אין הוא מתכוון רק לתנועות הרגליים אלא גם לגוף, לזרועות, לראש ולשילוב שלהם (אצל Noll-Hammond, 1995). בהמשך הוא הציג רשימה של חמש תנועות בסיסיות של הגוף: כפיפה (plier), הארכה (étendre), התרוממות על הכריות ועל הבהונות (monter sur la demi point and sur l'extremité des orteils), קפיצה (sauter) וסיבוב (tourner).[xviii] בנוסף לכך, ביסוד הארגון של שעורי אדיס מונחת כבר המוסכמה הבסיסית של הבלט – חמשת עמידות של הרגליים שמהן נובעות כל תנועות הרגליים (ראו גם פרק 1. "הריקוד כשפה").[xix]

אמן אחר שפרסם את כתביו בתקופה הרומנטית, לצידם של בלאסיס ואחרים, הוא טאלאר (Théleur). אן גאסט (Guest, 1995)[xx] טוענת שתרומתו הייחודית היא בשיטת התיווי שפיתח, ובבחינה הממוקדת שלו את מבנה מילון התנועות של הבלט.[xxi] גאסט (Guest, 1995), הבוחנת את שיטת התיווי של טאלאר כפי שהוצגה בספרו מכתבים על ריקוד (Letters on Dancing, 1831), טוענת שהשיטה שלו היתה הראשונה להופיע במאה ה-19, והוא היה גם הראשון להציג סימנים מופשטים המתייחסים לצעדי בלט מבוססים.

ברשימת התנועות הבסיסיות שהציג טאלר (1831), עוד לפני הרשימה שהציג אדיס (1859), יש 7 תנועות בסיסיות. גאסט (Guest, 1995) בוחנת את רשימת התנועות הבסיסיות שלו ביחס לזאת של אנריקו צ'קטי (Cecchetti, 1850-1928) שהופיעה במאה ה-20.[xxii]

להשוואה זאת הוספתי את רשימת חמשת התנועות של אדיס, כפי שהוצגו אצל נול-האמונד (Noll-Hammond, 1995):

טאלר	אדיס	צ'קטי
תנועת כפיפה (bending)	כפיפה	להתכופף (to bend)
תנועת התרוממות (rising)	התרוממות	להתרומם (to rise)
תנועת החלקה (sliding)		להחליק (to glide)
תנועה מעגלית (circular)	סיבוב	להסתובב (to turn)
תנועת קפיצה (jumping)	קפיצה	לקפוץ (to jump)
תנועת הארכה (extension)	הארכה	להתמתח (to stretch)
תנועת התקרבות (adhesion)		לזנק (to dart)

מתוך ההשוואה בין הרשימות של טאלר וצ'קטי שעשתה גאסט, ובינן לרשימה של אדיס ניתן להבחין שכמעט ואין שינויים מהותיים בין התנועות הבסיסיות שהוצגו על ידי כל אחד מהמאסטרים. הבדלים הבאים לידי ביטוי הם:

א. ברשימה של אדיס יש רק 5 תנועות – והיא חסרה את ה"החלקה" וה"התקרבות" הנמצאות אצל טאלר, ואת "להחליק" ו"לזנק" אצל צ'קטי. גאסט מסבירה שתנועת ה"החלקה", שאינה מופיעה אצל אדיס, הוכנסה לרשימה בשל חשיבותה הייחודית לסוגת הבלט.

ב. התנועה האחרונה אצל טאלר היא "התקרבות", אצל אדיס היא חסרה, ואצל צ'קטי היא מופיעה כ"לזנק". ניתן להסביר זאת, בהתבסס על הסברה הקודם של גאסט, ששתי התנועות הללו ייחודיות לבלט ומשמעותיות לסגנון תקופתי או לגישה אישית. מסיבה זאת הוריד אדיס תנועה על מנת ליצור רשימה כללית יותר, ואילו צ'קטי הוסיף תנועה שמצא אותה הכרחית.

ג. נקודה חשובה נוספת העולה משלושת הרשימות היא התבססותן על עבודת הרגליים. גאסט מנמקת זאת בכך שהריקוד נחשב כביצוע צעדים. היא מאששת זאת בדוגמא מדבריו של רקדן הבלט הנודע רודולף נוראייב (Nureyev) שאמר כשלמד ריקוד מודרני שיצרה מרתה גראהם: "הראו לי את הצעדים" (Guest, 1995. p. 10).

מתוך הניתוח המתבסס על ההשוואה שעושה גאסט (Guest, 1995), עולות מספר סוגיות מעניינות:

א. הרשימות עוסקות בתנועות המתייחסות לגוף ואינן כוללות היבטים מרחביים, קטגוריה חשובה בריקוד.

ב. חסרה תנועה המנוגדת לתנועת ההתרוממות ומתייחסת לפעולת כוח המשיכה על הגוף, סוגיה חשובה במיוחד בסוגות מחול אחרות.

ג. בחינת התנועה האחרונה ברשימה של צ'קטי – זינוק – ממקדת את תשומת הלב בתנועות המבוצעות ונשארות על המקום, לעומת אחרות המזיזות את הגוף כיחידה אחת במרחב, כלומר מתקדמות.

בהמשך מציגה גאסט (Guest, 1995) את הרשימה "שפת האלפבית של הריקוד" (*Language of Dance Alphabe*t), המבוססת על שיטת התיווי של לאבאן (Labanotation). הייחוד של 14 אבני הבניין של תנועה שהיא מציגה הוא בכך שהן אינן מוגבלות לסגנון או סוגה מיוחדים (Guest-Hutchinson, 2006).

Action	פעולה
Stillness	שקט
Flexion	התקפלות והתקרבות
Extension	הארכה
Rotation	סיבוב
Travelling	התקדמות
Direction	כוון
Support (Transference of Weight)	תמיכה
Springing	קפיצה
Balance	שיווי משקל
Falling	נפילה
Destination	יעד
Motion Toward	תנועה לעבר
Motion Away	תנועה מתרחקת

בראש הרשימה מציבה גאסט את **הפעולה** המתייחסת לכל תנועה היוצרת שינוי פיסי, ומיד לאחריה ישנו **השקט** המנוגד לפעולה. חשיבותו של השקט לא בהיותו תנועה המתרחשת בהפסקת התנועה הקודמת ולפני שאחרת מתרחשת, אלא באיכות הריתמית שהוא מעניק, ובמודעות לזמן החולף. שלושת התנועות הבאות ברשימה הן תנועות אנטומיות – **כפיפה**,

הארכה וסיבוב, שלכל אחת מהן יש הסתעפויות. לדוגמא תחת כותרת כפיפה יכולים לבוא קיפול או התכווצות. **ההתקדמות** מתייחסת אמנם גם לקטגורית הכוונים, אבל המיקוד כאן מושם בעיקר על הנתיב, המטרה והכוונה. במלים אחרות, מודגש כאן ביטוי ההתקדמות על פני הכוון. לקטגורית **הכוון,** העומדת בפני עצמה, יש חלוקות משנה רבות. לדוגמא, הכוון יכול להיות ביחס לחדר או ביחס לגוף המתנועע. **התמיכה** או העברת משקל הגוף, כמו בצעד או **בקפיצה**, היא פעולה המובילה לתמיכה חדשה. **שיווי המשקל** יכול להיות שמירתו או איבודו של האיזון בכוונה או בשליטה, או כ**נפילה** אמיתית כמו במחול מודרני. הנפילה מתרחשת כאשר מרכז הכובד נע מעבר למרכז הכובד, הנמצא בשיווי משקל. שלושת הפריטים האחרונים ברשימה אינם תנועות ממשיות אלא מתרכזים בתנועה המובחנת מכוון. **יעד** הוא ההגעה של הרקדן למצב מסוים. **תנועה לעבר** יכולה להיות כלפי אדם, חפץ או מצב, ו**תנועה מתרחקת** יכולה להיות מאדם, חפץ או מצב. דרגת או עוצמת התנועה פחות חשובה כאן לעומת התנועה עצמה.

צופה הבוחן את התנועות בריקוד מסוים ומנסה להכריע מדוע תנועה מסוימת באה אחרי אחרת, נפגש עם מגוון העקרונות המסבירים את הבחירה והשילובים של תנועות אינדיבידואליות. העקרונות התחביריים הללו הם הנותנים לריקוד את הקוהרנטיות הפנימית שלו, המשלימה ומהדהדת את ההתייחסויות שלו לעולם. פוסטר (Foster, 1986) ממיינת את מגוון הבחירות התחביריות תחת שלוש קטגוריות: *חיקוי* (mimesis), *פאתוס* (pathos), ו*תאום תחבירי* (parataxis). כל שלושת העקרונות הללו יכולים להיות בשימוש בריקוד אחד בזמנים שונים, להופיע בו זמנית בשלבים שונים של המשפט התנועתי, בחלק או בריקוד השלם.

החיקוי, העיקרון הראשון, פועל במספר דרכים. תנועה יכולה לחזור על עצמה או להתרחש בשנית בהמשך הריקוד. תנועה החוזרת על עצמה תומכת בבהירות הריקוד, אך גם במורכבותו. ביצוע חוזר בהקשר חדש של תנועות המקושרות עם רקדן אחר או המוצגות בהקשר שונה, מוסיפים רובד נוסף של משמעות לתנועות מוכרות. עקרון *החיקוי* פועל גם כשהכוריאוגרפיה משכפלת את מבנה המוסיקה או את מבנה הנרטיב המתואר בתכניה. עקרון *הפאתוס* מדגיש בריקוד חשיפת רגשות אנושיים. החלטות המושפעות מחיי רגש, מחלום, או ממרחבי האינטואיציה, השראה, או דחף. הם המנחים את רצף קטעי הריקוד. העיקרון השלישי, *התאום התחבירי*, כולל הליכים מגוונים לארגון תנועה שהטווח שלהם נע מטכניקות מקריות ועד מגוון איכויות של תנועה המתייחסות למרחב וזמן. לנהלים אלה יש נוסחה משותפת לארגון התנועה. כמו עיקרון *החיקוי* גם *התאום התחבירי* משלב איכויות תנועה הניתנות לזיהוי בקלות – צורה, שימוש בחלקי גוף מסוימים, הריתמוס – ופחות רגשות מוחשיים או דימויים. אחת מהטכניקות לארגון תנועה היותר נפוצה ב*תאום תחבירי* היא הואריאציה. היא מושגת על ידי התמקדות על איכויות מרחב, זמן, הארכת תנועה או משפט.

הערכת התנועות הבסיסיות של ריקוד והסדר התחבירי שלהם – בין אם הם מאורגנים על ידי *חיקוי*, *פאתוס* או *תאום תחבירי* - מאפשרת לצופה לחזור ולבחון את הקשרים הסגנוניים והייצוגיים של הריקוד בהקשריו הרחבים יותר.

3. רציונל המחקר ותרומתו המרכזית

שפת תנועה של יוצרי מחול ייחודיים קשורה קשר בלתי נפרד ומושרש במוסכמות וקודים סגנוניים של תקופה, אך גם בתרבות המחול. קידודה של שפה תנועתית מתמקד ביצירת לקסיקון של תנועות ומחוות ובהצגת התחביר המארגן. התרומה המרכזית של מחקר זה תהיה בניסוח כלי ייחודי, עשיר, מרגש ומגובש היכול לשמש אבן יסוד בהוראת שיטת תיאטרון-המחול מבית מדרשה של שרה לוי-תנאי. בנוסף, ישמש קידוד אבני הבניין והתחביר של השפה *הענבלית* לתיעוד, שימור ולמידה. שני היבטים מרכזיים אלה, **הפדגוגי והאמנותי**, שלובים האחד בשני. ההיבט הפדגוגי מבוסס על יצירת כלי אמנותי – אבני הבניין והתחביר של השפה התנועתית – שישמש בידי מורים למחול ותיאטרון-מחול המעוניינים ללמד את סגנון הריקוד *הענבלי* המשלב מסורות של עדות ונופי ישראל עם גישה של מחול תיאטרלי מערבי. בחברה הישראלית הרב-תרבותית יכול לשמש כלי מתודולוגי זה כמודל למורים ויוצרים שלתוכו יוכלו לצקת חומרי ריקוד אתנים ומסורתיים של קהילות ישראל אחרות לכדי יצירת סוגת תיאטרון-מחול. התחום האמנותי מתמקד בהיכרות מעמיקה עם ביטויי השפה התנועתית של לוי-תנאי, יצירה ישראלית ייחודית, היכולה להוות מקור השראה או נקודת מוצא למעשה יצירה אחר.

4. סוגית המחקר

שרה לוי-תנאי יצרה את השפה הענבלית מתוך תהליכי העבודה והיצירה. קידודה של שפת תנועה ייחודית, מורכבת ועשירה זאת עומד במרכזו של מחקר זה. מחקר זה מתמקד במילון ובתחביר הנותנים לריקוד את משמעותו הפנימית. לאור זאת עולות מספר שאלות:

ד. האם ניתן לשרטט מתוך לקסיקון רחב מבחר של תנועות ומחוות ייחודיות שיהיו אבני בניין ייחודיות לשפה *הענבלית*, ואם כן מהן?

ה. מהם השילובים הייחודיים היוצרים את התחביר *הענבלי*?

ו. האם חשיפת אבני הבניין והתחביר של השפה *הענבלית* מצביעה גם על סגנון *ענבלי*? אם כן מהו?

5. מערך המחקר

5.1 המדגם

הנתונים שנאספו לצורך מחקר זה מבוססים על שני מרכיבים עיקריים: א. מבחר ריקודים שיצרה שרה לוי-תנאי; ב. שעור ריקוד בסגנון *ענבלי*.

א. ניתוח הצעדים והתנועות נעשה מתוך מבחר ריקודים המייצגים ארבעה עשורים של יצירה, משנות ה-50 ועד סוף שנות ה-80.[xxiii] בחירת מגוון ריקודים מתקופות שונות מאפשר הארת משתנים מבודדים המאפיינים ריקוד מסוים, אך מציגים זאת גם בהקשר יצירתי רחב יותר. הניתוח המעשי התבסס על ניתוח ריקודים נבחרים מתוך הקלטות וידיאו שונות.[xxiv] שני הריקודים, שיר השירים (1982) ומגילת רות (1979), הן יצירות שהוקרנו בטלוויזיה הישראלית ונחשבות ליצירות קנוניות של הכוריאוגרפית. הראשון תועד והוקרן על ידי הטלוויזיה הלימודית, והשני, מחזה מוסיקלי, הוקרן בשנת 2000 בטלוויזיה הישראלית כחלק מחגיגות ה-50 לתיאטרון-מחול ענבל.

הריקודים האחרים ששימשו לניתוח הם שבת שלום שנוצר בשנת 1978 ומבוסס על דואט משנת 1957 (חלק מהסוויטה "אשת חיל"). בגרסתו הראשונה היה חלק ממסכת קבלת שבת שנוצרה בשנת 1952 (טולידאנו, 2005, עמ' 47).[xxv] את שנות ה-60 מייצגים הסולו כד (1966) ונשים (1959), אך גם מגילת רות (1979) שנוצרה בגרסתה הראשונה עוד בשנת 1961. את שנות ה-70 מייצגים הדואט הפנינה והאלמוג (1970) ושדעבה וריחן (1976). שיר השירים (1982) ואותיות פורחות (1988) מייצגים את שנות ה-80. מבחר ריקודים זה מייצג את שני אפיקי היצירה העיקריים שאותם מגדירה לוי-תנאי - הערוץ התימני-מזרחי והתנ"ך והמסורת היהודית, ונוף ישראל המתחדשת (אצל טולידאנו, 2005, עמ' 143).

ב. שעור ריקוד שהעבירה אילנה כהן[xxvi] צולם על ידי פרם-שי חרמון בשלוש מצלמות בתאריך 29 ליולי 2008.[xxvii] השעור, שהתקיים בסמינר הקיבוצים, הוא יחידת מחול אחת שלוי-תנאי הכירה בה, והיתה בסגנון סדנאות הריקוד שבהן השתתפו רקדני הלהקה במהלך הסיורים שלהם בחו"ל.[xxviii] בסדנאות אלה הציגו הרקדנים בפני אורחיהם ובנוכחות שרה לוי-תנאי את השפה *הענבלית* בצורה מרוכזת וממוקדת. כהן הכינה סדנא המיועדת למשתתפים בעלי נסיון בריקוד, אם כי לא בהכרח בשפה *הענבלית*. בסדנא שהועברה בסמינר הקיבוצים הוזמנו להשתתף סטודנטים מבית הספר לאמנויות המחול, והגיעו שתי סטודנטיות שנתנו את הסכמתן להשתתף במחקר.

כלי המחקר

קידוד תנועתי של שפת התנועה *הענבלית* הוא ליבו של מחקר זה, ולכן המתודולוגיה המרכזית שבה אשתמש תהיה ניתוח תנועה. באמצעות הניתוח, הבודק את השלם על מנת להבחין בחלקיו, אבחן את מגוון התנועות והמחוות של חלקי הגוף הנעים ואת העקרונות המשלבים אותם במבחר יצירותיה של שרה לוי-תנאי. המטרה להבחין בצעדים, תנועות, מחוות ומוטיבים, לתאר אותם, לתת להם שמות, ולבחון את התחביר המקשר ביניהם. במחקר זה לא אתייחס לסוגיית הזמן, המוסיקה, איכות הביצוע הייחודית של כל תנועה, או אמצעים תיאטרליים הדורשים מחקר מעמיק בזכות עצמו.

ניתוח הריקוד יתבסס באופן כללי על מודל ניתוח הריקוד שניסחה ג'נט אדסהד בספרה Dance Analysis: Theory and Practice (Adshead, 1988). המודל מדגיש כי הבחנה ותאור הריקוד, שני השלבים הראשונים בתהליך הניתוח, הבחנה ותאור התנועות והמחוות, מאפשרים את מיזוג תוצאות ההתבוננות הפרטנית עם ידע הקשרי. אלה יאפשרו בהמשך את תהליך הפירוש של הריקוד. לצורך הערכת העקרונות המארגנים את התחביר אשתמש בקטגוריות הממיינות את מגוון הבחירות – חיקוי, פאתוס ותאום תחבירי - כפי שמציגה אותן פוסטר (Foster, 1986).

במחקר זה אציג את הממצאים באמצעות קטגורית התיאור המילולי. הפקת תועלת מתיאורים מילוליים אינה פתרון קל, מאחר ואין תיאור שהוא אובייקטיבי באופן מוחלט, או הסבר מילולי היכול לגעת בכל ההיבטים והדקויות של התנסויות כוריאוגרפיות.[xxix] יחד עם זאת, התיאור המילולי משמש גישה נגישה של ייצוג וניתוח שתחום הידע המחולי אינו יכול בלעדיה.

הליך המחקר

א. קידוד הריקוד שיר השירים (1982) שכלל:
   1. מיפוי למקטעים על בסיס חלוקת זמן פנימית של הריקוד, ומתן שם לכל מקטע.
   2. התבוננות בריקוד על מנת למצוא איזה חלקי גוף ויחידות של חלקי גוף נעים, ואיזה סוג של תנועות הן אלו.
   3. התבוננות ממוקדת וחוזרת ברקדנים המבצעים את התנועות.
   4. רישום, מתן שם ותיאור הצעדים והתנועות ותבניות תנועה הבולטים והחוזרים על עצמם.[xxx]

ב. בחינת התנועות והמחוות במבחר הריקודים האחרים, והרחבת מאגר התנועות.

ג. בחינת צילומי הוידאו של שעור הריקוד בשפה *הענבלית*, על מנת לאשש, לחזק או להשמיט תנועות ומחוות שנבחרו קודם כמאפיינות את השפה *הענבלית*.

ד. בחינת וניסוח התחביר *הענבלי* על בסיס לקסיקון התנועות שנוסח על פי הקריטריונים של *חיקוי*, *פאתוס* ו*תאום תחבירי* (parataxis).

6. ממצאים

מכל האפשרויות הפיסיולוגיות של תנועה, השפה *הענבלית* עושה שימוש בעל משמעות במערך תנועתי המופק משני חלקי גוף עיקריים: רגליים וזרועות. יחד עם זאת, לשני חלקי הגוף אלה אין חשיבות דומה. התבניות והואריאציות של תנועת הרגליים הן פשוטות יחסית, אבל כמו במחול תיאטרלי מערבי חשיבותן רבה מאחר ותפקידן להניע את הרקדן במרחב הבמה. תנועתן של הזרועות היא פואטית ומורכבת. קבוצה אחרת של מחוות ותנועות מתבצעת על ידי הגו והראש. הצעדים ותנועות הרגליים עם תנועות הזרועות הגו והראש נארגים לרקמה עשירה היוצרת את התחביר של הסגנון הענבלי.

6.1 לקסיקון של מבחר תנועות בשפה *הענבלית*

<u>תנועות בסיסיות של הרגליים</u>

- **דחיפה-עצירה** – העקב דוחף קדימה קרוב לרצפה ונעצר מעל הקרקע או נוגע בקרקע. ואריאציה: חזרה על תנועת הדחיפה-עצירה מספר פעמים; דחיפה-עצירה, ניתור על הרגל השניה ולסגור את הרגל הדוחפת לעמידת המוצא.

דחיפה-עצירה בכף רגל שמאל, כשהרגל נעצרת מעל הקרקע

- **דילוג** – פסיעה ודילוג על אותה הרגל.
- **דילוג-הנפה** – דילוג תוך הנפת הרגל החופשית במצב של flex (התקפלות והתקרבות) במפרקי הברך והקרסול. הרגל מונפת לפנים, לאחור או בשיכול.

- **דעסה** – צעד או פסיעה המבוצעים בתנועת כפיפת ברכיים רכה כשעקב וכרית כף הרגל מונחים יחד על הקרקע, כשכרית כף הרגל מקדימה (בזמן קצר) את העקב, והבהונות מורמות ולא נוגעות בקרקע. ואריאציות: הגו מתלווה בתנועת פיתול קדימה אחורה; הגו נע קדימה ואחורה כיחידה אחת; פסיעת דעסה ואחריה דריכה במקום בליווי ניעת גו; ניתן לבצע זאת קדימה, הצידה, אחורה או במעגל; בשיוף – הצעד מתבצע בשפשוף כפות הרגליים על הרצפה, כשכפיפת הברכיים עמוקה יותר.

מנח כף הרגל ב**דעסה**

דעסה מבוצע כהחלקה

- **דריכה** - הרמת רגל והורדתה במקום.
- **הליכת ברכיים** – התקדמות על הברכיים.
- **הליכת כריעה** – התקדמות בכפיפת ברכיים עמוקה כשהאגן נמצא מעל העקבים.
- **הנפה** – מעמידת מוצא מונפת רגל אחת לגובה במצב של flex (התקפלות והתקרבות) - במפרקי הברך והקרסול. ואריאציות: זווית הכיפוף משתנה; גובה ההנפה משתנה; כוונים של הרגל המונפת משתנים; הרגל המונפת יכולה להיות במצב "פתוח" או מקביל; עמידת המוצא היא על כרית כף הרגל; הרגל המונפת נשארת רוטטת באוויר; הרגל המונפת מסיימת את מסלולה כשכל כף הרגל או העקב נוגע ברצפה לעמידת המוצא; הנפת רגל לאחור כשעמידת המוצא היא עמידה על ברך אחת.

תנועת **הנפה** לצד שמאל עם הטיית הגוף שמאלה

- **הנפה והושטה** – רגל אחת עומדת והשנייה מורמת להנפה דרך הברך העומדת, מושטת כלפי חוץ ונאספת בתנועה מעגלית לעמידת המוצא; אותה תנועה בהיפוך. ואריאציות: ליווי בתנועת האגן קדימה ואחורה; בגבהים שונים; רגל נעצרת באוויר ורוטטת; תנועה גדולה או מצומצמת.

הנפה והושטה: הרגל נאספת לעמידת המוצא

- **הנפה-מטוטלת** – מרימים רגל להנפה קדימה ומניעים אותה דרך עמידת המוצא לאחור ולהיפך, כמו תנועת מטוטלת.
- **כף רגל רוטטת** – מושיטים רגל לפנים, הצידה או אחורה כשהיא רוטטת ומחזירים לעמידת המוצא.
- **כפיפה** - כפיפת ברך ללא יישור.
- **כריעה** – כפיפת ברכיים עמוקה.

- **ניעה** - כפיפה קלה ויישור ברכיים. ואריאציות: עם הרמת הבהונות והורדתן לרצפה; כפות ידיים מונחות על הברכיים והגו מתעגל ומצטרף לניעת הברכיים כהד; סבוב של ברכיים עם הניעה כשכפות ידיים על הברכיים; ניעה עם צעד.
- **ניעת עקבים** – הרמה והורדת העקבים.
- **ניתור** - הינתקות מהרצפה ברגל אחת ונחיתה על אותה רגל בברך כפופה. ואריאציה: הינתקות מהרצפה כשהרגל השניה מתכופפת מתחת לאגן והשנייה מושטת ישר קדימה.
- **ניתור-הנפה** – התנתקות מהרצפה על רגל אחת ונחיתה עליה בברך כפופה, כשהרגל השנייה כפופה ב-flex.
- **סבוב** – מבוצע על כל כף הרגל או הכרית, בברך כפופה או ישרה.
- **פסיעה** – צעד קטן.
- **צעד-הנפה** – צעד של התקדמות ולאחר מכן מניפים את הרגל השניה קדימה ומניחים את כל כף הרגל על הרצפה או רק עקב. מבוצעת כצעדים קטנים ורכים או גדולים ורחבים;
- **צעד-קפיצה** - ניתור מרגל אחת ונחיתה על השנייה, כשלהרף עין שתי הרגליים מנותקות מהרצפה.
- **צעד-שיכול** – העברת רגל אחת לפני השניה או מאחוריה בהתקדמות לפנים, הצידה או לאחור. ואריאציות: הד הניעה עובר בכל הגוף; הרגל העומדת מתרוממת לעמידה על הכרית והמשכלת יורדת ברקיעה כבדה לרצפה עם גו מעוגל ונמשך לרצפה; הרגל המשכלת עוברת דרך הנפה גבוהה.
- **צעדה תימנית** – תבנית תנועתית שבה רגל אחת פותחת הצידה, השניה בשיכול מאחוריה, הרגל הפותחת משכלת לפנים, ניעה על הרגל המשכלת. ואריאציות: הצעד מבוצע לאחור; הגוף עונה כהד לרגליים בתנועה גלית; פרוק התבנית וביצוע כצעדים קטנים; פרוק התבנית וביצוע בצעדים מאוד גדולים המלווים בניעות; ביצוע בניתורים גדולים והגו מצטרף; ביצוע התבנית הצידה כשהצעד השלישי מבוצע בהנפה או בקפיצה.
- **קפיצה** - התנתקות מהרצפה בשתי רגליים וחזרה על שתיהן בברכיים כפופות.
- **קפיצת-ניתור** – קפיצה שתחילתה מהתרוממות משתי רגליים ונחיתה על רגל אחת. מבוצעת עם שתי ברכיים כפופות וכפות רגליים ב-flex, כשרגל אחת רודפת אחרי השניה, ונוחתים רגל אחרי רגל. ואריאציה: ביצוע הקפיצה כהתקדמות.
- **רקיעה** - דריכה נמרצת על כל כף הרגל.

התנועה הבסיסית והייחודית של השפה *הענבלית* היא צעד **הדעסה**, המתאפיינת בהנחת כף רגל גמישה על הקרקע כשהבהונות אינן נוגעות בקרקע. הצעד, העובר ומהדהד לאורך הגוף כולו, משמש כנקודת מוצא והתנעה לשפה *הענבלית*. איכות הדריכה - המשלבת ברך כפופה, מגע עם קרקע חשופה המגיבה חזרה לדורך עליה - מזכירה דריכה על חול חם. הדעסה אינו צעד הליכה במובן יומיומי אלא צעד מסוגנן המשמש בעיקר להתקדמות במרחב הבמה. לצעד הדעסה - על מגוון צורותיו - מצטרפים הגו והראש בתנועה רכה, גלית וזורמת.

תנועה ייחודית אחרת בלקסיקון תנועות הרגליים בשפה *הענבלית* היא **ההנפה**. ההנפה היא תנועת מחווה של הרגל המופיעה ברבים מריקודיה של לוי-תנאי ומבוצעת במגוון צורות – כוונים וגבהים שונים, ברטט, בהשהיה או כחלק מקפיצה. לרוב ההנפה מבוצעת כתנועה, אך לעתים היא מסתיימת כצעד או קפיצה המקדמת את הרוקדים במרחב הבמה. תבנית הצעדים המורכבת והבולטת ביותר היא **הצעדה התימנית**, השונה מתבניות קטנות המורכבות מצרוף של שתי תנועות כמו צעד-שיכול. הצעדה התימנית המבוצעת לעתים ברוח תבנית הצעדים המסורתית אך היא מופיעה בריקודים גם במגוון ואריאציות.[xxxi] לעתים מודגש צעד אחד, בדרך כלל השלישי, אם בניעה, בהגדלתו או בהמרתו לקפיצה. לעתים כל התבנית מבוצעת כקפיצה או בצעדים גדולים ורחבים במיוחד, או שהתבנית מבוצעת לכוונים אחרים ביחס לגוף הרוקד.

התנועה משמעותית אחרת בריקוד היא **הכפיפה,** המופיעה בשם זה הן ברשימת התנועות של הבלט והן ב*שפת האלפבית של הריקוד* בשמה **התקפלות-והתקרבות** (ראו פרק 1.2 "מבחר תנועות ועקרונות סידורם בריקוד"). ייחוד נוסף יש לתנועה זאת, בהיותה תנועה אנטומית שהפכה לתנועה משמעותית בריקוד. שתי תנועות אחרות בעלת חשיבות גדולה בשפה *הענבלית* הן **הקפיצות** ו**התקדמות**. הראשונה מופיעה בשתי הרשימות המוזכרות לעיל, ומתוך מבחר הקפיצות האפשריות בולטות בשפה *הענבלית* הניתור, קפיצה, קפיצת-ניתור וצעד-קפיצה. הקפיצות בדרך כלל אינן וירטואוזיות, והניתור אינו גבוה או מנסה להתגבר על כוח המשיכה, כמו בבלט. הקפיצות בדרך כלל נמוכות ומתמסרות לכוח המשיכה. ההתקדמות, לעומת זאת, מדגישה את מסלולי ונתיבי הריקוד ומופיעה רק ב*שפת האלפבית*.

תנועות משמעותיות נוספות בשפה *הענבלית* הן ה**עצירות**, ה**רקיעה** ו**הרטט** – שלושתן תנועות בעלות איכות מקוטעת ומחולקת. בעוד שתי התנועות הראשונות מסתיימות באחת, השלישית ממשיכה ומתפרקת למספר רב יותר של תנודות ונלוות לתנועות רבות. השקט שמעניקות המקוטעות לריקוד מביאות עימן איכות רתמית לריקוד, אך גם מודעות לזמן החולף.

<u>תנועות ומחוות בסיסיות של הזרועות, כפות הידיים והאצבעות</u>

- **אגודל מצביע** – נפרד מארבעת האצבעות הישרות והצמודות יחד, או הקמוצות לאגרוף.
- **אגודל לאצבעות** – תבנית תנועה שבה האגודל הנוגע לסירוגין בכל אחת מאצבעות אותה כף יד בתנועה רכה, כשהגו מתלווה ומתנודד.

אגודל לאצבעות

- **אגרוף נאסף** – האצבעות נאספות ברכות לאגרוף אחת אחר השנייה ונפתחות. ואריאציות: מבוצע מרוחק מהגוף; מבוצע קרוב לפנים; מבוצע כשהאצבעות נאספות והאגודל נשאר מצביע; מלווה בתנודות ראש.

אגרוף נאסף – נסגר

אגרוף נאסף – נפתח

- **אצבע צרדה** – האמה משמיעה קול נקישה על ידי לחיצתה על הבוהן ושחרור הבוהן בבת-אחת. ואריאציות: הזרועות נפרשות לצדדים וחוזרות לתנוחת שיכול מול החזה.
- **אצבעות אסופות** – קצות האצבעות נאספות יחד ונוגעות האחת בשניה בקצותיהן. ואריאציות: האצבעות פונות כלפי מעלה ועושות סיבובים מהגוף כלפי חוץ; האצבעות

מופנות כלפי הרצפה ויוצרות זוית חדה בשורש כף היד; בתוספת של זרועות הנעות קדימה והצידה; האצבעות מופנות כלפי מטה ומרפק אחד נוגע בפרק גב כף יד, הגו נע קדימה בתנועות פיתול כשהזרועות נענות לתנועה; שורשי גב כף היד מכים אחד בשני כשהאצבעות מופנות כלפי חוץ; שורשי גב כף היד נוגעים ונמצאים קרוב לחזה והגו מתפתל.

אצבעות אסופות – אצבעות מופנות כלפי מטה

- **אצבעות פרושות** – אצבעות כפות הידיים מתוחות ונפרדות האחת מהשנייה. ואריאציות: כף היד והאצבעות מתפתלות; ידיים ישרות וכפות הידיים באצבעות פרושות מלפני הגוף, יוצרות תנועות מעגליות כלפי חוץ מפרק שורש כף.
- **אש** – כפות ידיים מורמות מלפני החזה האחת מוגבהת מהשנייה כשהאצבעות רוטטות. ואריאציות: הזרועות עולות ויורדות עם כפות רוטטות; כפות הידיים נפרדות ורוטטות כשהזרועות פרושות לצדדים או נעות בתנועה חופשית.
- **זרועות מתפתלות** – זרועות לצדדים, כשהמרפקים מובילים את התנועה הרכה והמרוסנת למעלה ולמטה והיא מהדהדת במפרקי הכתפיים ושורשי כף היד. ואריאציות: הגו מתלווה לתנועה בתנועות פיתול רכות; כפות הידיים מתלוות בתנועות פיתול – כמו תנועת מים.
- **טחינה** – כף יד ימין מאוגרפת וכף יד שמאל עוטפת אותה. מבצעים תנועות מעגליות גדולות מהגוף והלאה במישור אופקי, כמו טוחנים באבני ריחיים גדולות.
- **כף יד למרפק** – כף יד ימין נוגעת במרפק שמאל. ואריאציות: שני המרפקים פונים לרצפה; מרפק ימין ניצב לשמאל בזוית ישרה.

כף יד למרפק

- **כפות מסתובבות** – אגודל צמוד לפנים כף היד, האצבעות אסופות וצמודות, והתנועה סיבובית כלפי פנים. ואריאציות: שתי הכפות מסתובבות יחד ימינה (או שמאלה) כשהזרועות מורמות; כשזרוע אחת מורמת יותר מהשנייה; כשהזרועות פרושות לצדדים והן עולות ויורדות; כשהגו מתלווה בתנועות פיתול; סיבובים של הכפות לפני הגוף כלפי חוץ או כלפי פנים כשהכפות נעצרות עם הפנים שלהן כלפי חוץ.

כפות ידיים מסתובבות

- **כפות ניצבות** – הזרועות בגובה הכתפיים והכפות פונות כלפי חוץ באצבעות צמודות מורמות בזווית ישרה ממפרק כף היד. ואריאציות: הזרועות הישרות נעות הצידה וחוזרות לקדמת הגוף; כשהזרועות מגיעות מהצדיים לפנים, המרפקים מתכופפים ופנים כף היד פונה אל חזית הגוף.

כפות ניצבות

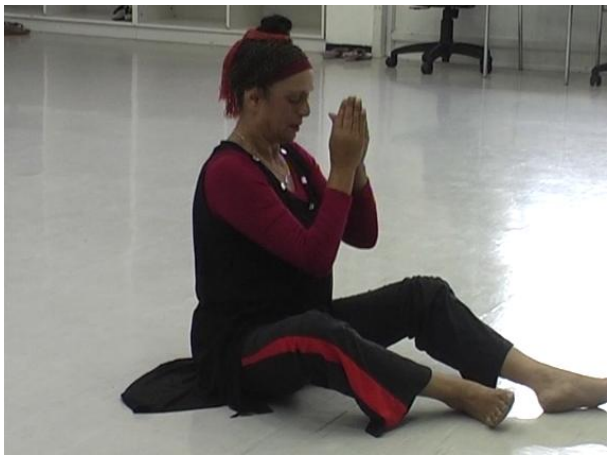
- **כפות כוהנים** – פנים כפות ידיים מופנה מהגוף הלאה, אצבעות צמודות ואגודלים נפרדים ונוגעים אחד בשני. ואריאציות: הידיים מלפני החזה עולות אל מעל הראש ויורדות; כפות הידיים נפתחות ושוב מתקרבות ואגודלים נוגעים; כפות הידיים לפני החזה וצרות מעגלים על מישור אופקי מלפני הגוף; פנים כפות ידיים מופנות כלפי הגוף כשצידי הכפות החיצוניים נוגעים אחד בשני, והגו מתעגל קדימה; לסירוגין, אגודלים נוגעים וצדדים חיצוניים של כפות הידיים נוגעים; לסירוגין אגודלים נוגעים, צד חיצוני של כף יד ימין נוגע באגודל שמאל, אגודלים נוגעים, צד חיצוני של כף יד שמאל נוגע באגודל ימין.
- **כפות מתפתלות** - כף היד מתפתלת באצבעות צמודות, כשהיא מושכת אחריה בתנועה גלית את הזרוע כולה.
- **כתפיים** – עולות ויורדות כשהגב נענה לתנועה בהתרוממות והתעגלות. ואריאציה: הרמת והורדת כתפיים עם הפניית הגו ימינה או שמאלה.
- **כתפיים מעגלות** – הכתפיים מציירות מעגלים גדולים לקדימה או לאחור, כשהגו נלווה לתנועה.
- **מרפקים** – פתוחים בזווית חדה לצדדים כשכפות הידיים קרובות לחזה, והמרפקים נעים קדימה ואחורה כהד לתנועת הרגליים.

מרפקים לצדדים

- **מחיאת כף** – כף יד אחת מושטת מלפני הגוף ופניה כלפי מעלה כשגב כף היד השנייה מכה בה ברכות ובהתכוונות; הגב מתלווה בתנועת כיפוף למחיאה.
- **רימונים** – שורשי כפות הידיים נוגעים, קצות האצבעות נסגרות ונפתחות ונראות כמו ניצן שפרח (מתוך ריקוד שבת). ואריאציות: מקרבים את הרימונים לאוזן אחת; מרימים את הכפות ופותחים את האצבעות; מורידים וסוגרים את אצבעות כפות הידיים לאט או בתנופה; באצבעות פתוחות מניעים את הכפות בתנועה מעגלית: מול החזה, הצידה ימינה, מעל הראש, הצידה שמאלה, וחזרה מול בית החזה; לאותה תנועה מתווספות עיניים עצומות; התנועה המעגלית מתבצעת בנפרד על ידי כל כף יד; תנועה המעגלית מתבצעת כשהזרועות נעות בתנועות מעגליות על מישור אנכי מלפני הגוף וכלפי חוץ האחת אחרי השנייה, כשהכפות נפתחות ונסגרות.

כפות הידיים במחוות **רימונים** נעות בתנועה מעגלית מלפני הגוף

- **תפוח** – כפות הידיים בתנוחה של אחיזת תפוח, כשקצות האצבעות של הידיים נוגעות זו בזו בהתאמה – אגודל לאגודל, אצבע לאצבע, אמה לאמה, וכו', והמרפקים פונים בזוית חדה לצדדים. ואריאציות: הנעת המבנה לכוונים שונים; להניח מעל הראש; לצייר עגול על מישור אנכי לפני הגוף.
- **תפילה** – פנים כפות ידיים נוגעים זה בזה כבמחוות תפילה, המרפקים פונים החוצה בזוית חדה וכפות הידיים מרוחקות מהגוף. ואריאציה: הכפות נפרדות וחוזרות ונוגעות, כשהגוף מתנודד קדימה ואחורה והעיניים עצומות.
-



תפילה

בחינת תנועת הזרועות חושף מגוון רחב מאוד ומפורט של תנועות ומחוות של כפות הידיים – **כפות כוהנים**, **מחיאת כף**, או **תפילה** – והאצבעות – **אצבעות אסופות**, **אש** או **רימונים**. העושר הרב של שפת תנועה זאת – המשתרעת מתנועה גדולה יחסית של כל הזרוע ועד תנועה זעירה של קצות האצבעות - מדגיש את חשיבותו של חלק גוף זה במכלול הריקודים של לוי-תנאי ובשפה *הענבלית*. איכות הביצוע של המחוות והתנועות אחיד, אך ניתן לראות בו גם מקום לביטוי ופירוש אישי.

מאגר התנועות הקטנות והמדויקות מעטרות ונלוות לצעדים ולתנועות הגדולים. השמות שניתנו לתנועות הרבות מצביעים על מקורות ההשראה שלהם - מסורת של פולחן דתי יהודי ומחוות ידיים יומיומיות שסוגננו. תנועות אלה מביאות לריקוד ניחוחות ותחושות או מעטרות ומקשטות אותו, ומשמשות במקרים מסוימים כטעמי המקרא, ובאחרים הם משלימים את הפיוט. מרגולין (אצל מנור, 2002) כותב כי התנועות הזעירות של הזרועות מתאימות עצמן לפיוט ולשירה, ומוסיף שהן מותאמות לרוח הטקסטים השלובים בריקודים, ובמקרים אחרים הן מושאלות ממסורת יהודי תימן. המחוות הללו מבוצעות "בתבניות מחול זעירות הנרקמות על ידי

הידיים הזוכות לעצמאות, כאילו היו רקדן נוסף. הידיים נהפכות לרימונים, ציפורים עפות, חלון נפתח או כתר, פרחים, אותיות קודש או ברכת הכוהנים המסורתית" (מרגולין אצל מנור, 2002, עמ' 125).

<u>תנועות ומחוות בסיסיות של הגו</u>

- **דחף** – (אימפולס) תנועה במרכז החזה הנובעת כמו מתוך הנעה פנימית הממשיכה להדהד בראש ובזרועות.
- **גו גלי** – תנועה גלית של הגו קדימה וחזור. ואריאציות: ברכות ואיטיות; בחדות ומהירות; מהדהדת ונלוות לתבניות צעד שונות כמו הדעסה, הצעד התימני או צעד השיכול.
- **גו מוטה** – קו ישר מוטה קדימה, נלווה לדעסה וצעדים אחרים.
- **גו מקושת לאחור** – למעלה ואחורה כשהראש ממשיך את הקו של הגו.
- **גו פונה לצדדים** – הרגליים בעמידת מוצא והאגן לא זזים כשהגו פונה ימינה ושמאלה.
- **גו מתיישר ומתעגל בתנועה מקוטעת** – עולה למעלה בפולסים של תנועה מקוטעת ושבורה, וחוזר ומתעגל בפולסים של תנועה מקוטעת ושבורה. עולה – נעצר בחדות, ראש נע בהתאמה, וחוזר למטה.
- **גלגולים על הגב** – על הקרקע מתגלגלים כשכל הגוף אסוף ומכווץ, מצד אחד לשני.
- **רטט הגו** – כמו אש פנימית המרעידה את הגו.

התנועות הבסיסית של הגו המתבהרות מתוך הרשימה דלעיל הן התנועות **הגליות**, **קשתיות** המבוצעות באיכות זורמת ורכה וה**הפניות** וה**הטיות** המבוצעות באיכות חדה יותר. מתוך כך ניתן ללמוד על שני מאפיינים עיקריים של תנועת הגו: א. תנועות גליות ורוטטות המקשרות ומאחדות בין תנועת הרגליים לתנועות המעטרות של הזרועות והראש, ומציגות את הגוף כאחידות שלמה אחת; ב. תנועות ההפניה או ההטיה המדגישות את ההפרדה בין החלק העליון לתחתון של הגוף, בין חלק הגוף המקושר יותר עם הצד הרוחני של התנועה המבוצעת על ידי הזרועות והראש, לבין החלק המקושר יותר עם הצד הפיסי והגשמי של התנועה המקושר עם תנועות הרגליים.

תנועה אופיינית וחשובה אחרת היא הדחף בעלת איכות מקוטעת, שבורה ונעצרת בחדות שיש לה איכות ריתמית ייחודית. התנועה פנימית ולכן זעירה והנראות שלה באה לידי ביטוי בהדהודה בתנועת הגו המקוטעת, או בתנועת הראש.[xxxii]

מצבים בסיסיים של הראש

- **מבט לאופק רחוק** - האנרגיה בעיניים מכוונת לנקודה אחת רחוקה באופק שאליה מתקדמים.
- **מבט חד** - מביטים לכל הכוונים בתנועות חדות.
- **עיניים עצומות** – התכנסות כלפי פנים, כמרמז על תפילה.
- **רטט ראש** – כמו אש פנימית המרעידה אותו; פנים למעלה ולמטה – כאומר "כן"; מביט ימינה ושמאלה כאומר "לא"; מצד לצד.

יחסית למגבלות הפיסיולוגיות של אפשרויות תנועת הראש, מגוון תנועות המעודנות והמסוגננות של העיניים והראש – מגוון **מבטים** ו**רטט הראש** - מעיד על תשומת הלב הגדולה שניתנה לחלק גוף זה. איכות המבע של הראש נוצרת בעיקר מתנועת הרטט והדהוד תנועת הגוף המדגישים תנועה הנובעת מהנעה פנימית ועמוקה. איכות תנועה זאת מעניקה לריקוד את הגוון הדתי, רוחני ומיסטי, המתעצמת עם התווספות מיקוד המבט למרחק או התנועעות ב**עיניים עצומות**.

6.2 התחביר של השפה *הענבלית*

עקרון *התאום התחבירי*

אחת המוסכמות הבסיסיות ומהותית יותר בשפה *הענבלית* היא **תנועה על ציר אנכי**, יסוד המושאל מריקוד יהודי תימני.[xxxiii] "גוטיקה תימנית" קרא הכוריאוגרף ג'רום רובינס לסגנון ריקוד זה, משום שכמו בסגנון הגותי גם בשפה *הענבלית* משמשת האנכיות כסממן מרכזי (אצל מנור, 2002, עמ' 19). את האיכות הדינמית לתנועה המדגישה את המישור מעלה-מטה נותן צעד הדעסה, המושאל גם הוא ממסורת הריקוד היהודי תימני (משקלו 7/8). כפיפת הברכיים הרכה של צעד זה מדגישה את אנכיות תנועת הגוף. הדעסה היה ליסוד הבסיסי בשפה *הענבלית*, ל"לבנה שממנה היא [לוי-תנאי] בונה את התנועה" (מנור, 2002, עמ' 52).

מוסכמה תנועתית משמעותית אחרת היא **הכפיפה** המשמשת הן כתנועה בסיסית (ראו לקסיקון תנועות הרגליים) והן כמרכיב סגנוני בשפה *הענבלית*. על חשיבותה של תנועת הכפיפה אפשר ללמוד ממיקומה בראש שתי הרשימות (ב*שפת האלפבית* היא מופיעה כתנועה ספציפית מיד לאחר התנועות הכלליות של פעולה ושקט). בבלט (plié) או במחול המודרני משמשת הכפיפה בעיקר כהכנה לקפיצה ולהארכת הגוף השואף להתרחק מהרצפה. בשפת התנועה של לוי-תנאי, לעומת זאת, מדגישה הכפיפה את מצב ה- flex (התקפלות והתקרבות) של הגוף כולו - במפרקי הירכיים, הברכיים, הקרסוליים והזרועות ביחס לגוף, ומכתיבה את סגנון הריקוד הן באופן ההתקדמות והן באיכות התנועה הכללית. הויתור על ההתארכות של הגוף והגפיים נותנת

לצורת הגוף אופי מכונס יותר. התנועה מתבצעת במרחב האישי של המבצע, ובו בעת שומרת על כוון התנועה שאינו מתרחק מהגוף אלא שומר על המתח בין ההתקרבות להתרחקות.

הדגשת **ההתקדמות** ו**הכוון** כחלק אינטגראלי של התנועה מפנה את תשומת הלב לצורת התהלוכה כיסוד משמעותי בתחביר *הענבלי*. ביצירות של לוי-תנאי נראית התהלוכה כקשורה לאירוע טקסי או להפגנת הזדהות בין הקבוצה לבין הרקדן/נית או הסולן/נית המנחים אותה. דוגמא לכך ניתן לראות בשיר השירים שבו לצורת התהלוכה תפקיד משמעותי – הריקוד נפתח כתהלוכה היוצאת מתחת לחופה ומסתיים גם בתהלוכה החוזרת אל אותה חופה ובכך גם יוצרת מסגרת לריקוד כולו.

מרכיב נוסף בעל משמעות בריקודים של לוי-תנאי הוא מוטיב **הואריאציות** של צעדים תנועות ומשפטי תנועה. הואריאציות השונות נוצרות על ידי שינויים במרחב, בזמן ובהגדלת התנועה. דוגמא לכך היא מחוות הידיים **רימונים**, שבה שורשי כפות הידיים נוגעים האחד בשני וקצות האצבעות נסגרות ונפתחות כמו ניצן. ואריאציות ניתן לראות בקירוב **הרימונים** לאוזן, בהרמתם כלפי מעלה תוך פתיחת האצבעות, והורדתן תוך סגירת האצבעות. שינויים אחרים ניתן לראות בהרמה ופתיחת אצבעות איטית, בתנופה, או בהארכת התנועה כשהתנועה מתבצעת בנפרד על ידי כל אחת מהאצבעות.

הבחירה להציג תנועות בעלות איכויות שונות מהותיות לחלק הגוף התחתון לעומת העליון היא בעלת משמעות גדולה בתפיסת ארגון התנועה בריקוד. איכות מסוג אחד נוצרת כאשר נוצרת הפרדה בין חלק הגוף העליון לתחתון על ידי איכות תנועה מנוגדת לעל אחד מחלקי הגוף. כשתנועת החלק העליון של הגוף מתבוססת על ה**הפניות** או ה**הטיות** נוצרת ההפרדה הממקדת את הפער בין תנועת הרגליים הפיסית והגשמית לעומת תנועת הזרועות והגו הפיוטיים ורוחניים יותר. לעומת זאת, כשתנועת הרגליים מהדהדת עד קצות חלקי הגוף העליונים, מודגשת ומובלטת התפיסה ההוליסטית של הגוף.

עקרון הפאתוס

הצגת רצף של אלמנטים דרמתיים – תנועה, מחווה, טקסט, צליל – מנחים את הריקודים שיצרה לוי-תנאי. אלה באים לידי ביטוי בעיקר בריקודים העוסקים בנושאים מהתנ"ך או במסורת יהודית, אך גם מנחים את הריקודים העוסקים בחיי היומיום כמו הריקוד רכילות (1956). עקרון הפאתוס מוצג על ידי תנועות מוגדלות, כמו צעד הדעסה הגדול המרכיב את הריקוד הכד (1966), או על ידי בחירת תנועות ומחוות הידיים והפנים כפי שניתן לראות בריקוד שבת שלום (1978), המונחים ממנהגים ומסורות של טקס קבלת השבת. גישה נוספת היא שילוב של רצף תנועות עם טקסט, וצליל על מנת להגיש נושא דרמתי או רגשני. בריקוד שיר השירים (1978), לדוגמא,

בחלק החמישי "שחורה אני ונאווה" ("23'37 - "16'27) מלווה התנועה בהקראה מוטעמת של פסוקים מתוך הספר שיר השירים עם תנועה דרמתית. כשלוי-תנאי קוראת "אני ישנה וליבי ער" (פרק ה' פסוק ב') שני הגברים אוחזים בקרסוליה של נערה השוכבת על גבה על הקרקע ומפעילים כוח על רגליה המפוסקות. היא משתחררת מאחיזתם ונשארת מכונסת על הרצפה כששני מקלותיהם נעוצים ברצפה לפני גופה וחוסמים את תנועתה. השילוב של ההקראה המוטעמת והתנועה הדרמתית מדגימים את האיכות המארגנת בתפיסה הממחישה את משמעותו של תיאטרון-מחול.

עקרון החיקוי

מאפיין בולט נוסף בריקוד הוא מוטיב **החזרה**, המתבצע במקרים מסוימים על אותו רצף של זמן, ובאחרים בחלק אחר של הריקוד. בריקוד הכד (1966) חוצה הרקדנית באלכסון את מרחב הבמה - ממעלה הבמה בצד ימין לירכתי הבמה בצעד שמאל – בצעד דעסה והנפה גדולה מאוד המהדהד בתנועת האגן והגו הנעים בהתאמה קדימה ואחורה. החזרה במקרה זה מדגישה את הן את ההתקדמות במרחב הסמלי, ותנועת הגו המזכירה את מצעדיו של הגמל במדבר.[xxxiv] חזרה אחרת נושאת עימה הקשרים חדשים לאותה תנועה כפי שאפשר לראות בשיר השירים (1982) כשכפות הידיים רוטטות בתפילה, אך גם בערגה לאהוב או בכאב הגעגוע. חזרה אחרת היא החזרה המבנית המופיעה בריקוד זה, כפי שהוזכר לעיל, ובו החלק הסוגר את הריקוד חוזר על הפתיחה שלו, אם כי אורכם אינו שווה. החזרה הזאת מדגישה את המבנה המעגלי הממסגר את הריקוד, אך גם מדגישה את השירה הסמלית והרוחנית המייצגת את החלק הזה של הריקוד לעומת האהבה הארצית המוצגת בחלקים אחרים בריקוד.

לסיכום, השילוב והמינון של שלושת העקרונות שהוצגו בפרק זה יוצרים את התחביר הייחודי של השפה *הענבלית*, ואת הקוהרנטיות הפנימית שלו. עקרון *התאום התחבירי* הוא בעל המשמעות המורכבת ביותר בתחביר *הענבלי* בשל מגוון ועושר המוסכמות התנועתיות של קטגוריה זאת המופיעים בריקוד. קטגוריה זאת משפיעה ומנסחת את מוסכמות השפה *הענבלית*, את האיכות התנועתית הרכה והזורמת, ואת ההדגשה של תנועות מסוימות על ידי הצגתן בואריאציות שונות. השילוב של העיקרון הבסיסי הזה עם עיקרון *הפאתוס* מקשר את הריקוד עם מקורות השראתו התרבותיים. וכשאל שתי קטגוריות אלה נאספת קטגוריות *החיקוי* - ההדגשה והמורכבות הנוצרים באמצעות החזרה – מחזקים את הסגנון הייחודי של השפה *הענבלית*.

מסקנות

מחקר זה הינו ייחודי בהתייחסותו לקידוד שפה תנועתית של יוצר/ת ישראלי/ת בכלל, ושל הכוריאוגרפית שרה לוי-תנאי בפרט. אני מקווה שניתן ללמוד ממנו על אבני הבניין המרכיבות את השפה *הענבלית*, על התחביר המארגן את התנועות והמחוות הללו למערכת קבועה ומוסכמת ועל השפעתם של אלה על יצירת הסגנון *הענבלי*. ככלי פדגוגי-אמנותי בידיהם של מורים ויוצרים יכול כלי זה לעודד ולאפשר את העברת ההתנסות והחוויה הגופנית של השפה *הענבלית* להבנה אינטלקטואלית. בנוסף, הוא יכול להוות בסיס לדיון והערכה, אך גם לשמש מבנה מבוסס בתהליך יצירת ריקוד בשפה זאת.

אבני הבניין של השפה הענבלית קשורים ומעוגנים במקורות ברורים של מסורת תרבות יהודית ובעיקר ב"אוצרות הפולקלור של העדה התימנית...[ה]מקוריים, עשירים ומיוחדים במינם" (לוי-תנאי בתכניה של מופע משנת 1953).[xxxv] לוי-תנאי (1982) אומרת על כך "ברור, שבכל אשר עשיתי משולבים האלמנטים התימניים שהם, בנוסף לשאר מקורות, כתב התנועה שלי".[xxxvi] נקודת המוצא ליצירות של לוי-תנאי היא אמנם הפולקלור, אבל התוצר הסופי הוא יצירה אמנותית העומדת בפני עצמה. לוי-תנאי אינה עוסקת בשימור או בתיעוד מסורות ריקוד, אלא יונקת מהם ונוסקת לדרכה האמנותית העצמאית. היא מפשטת ומעבדת את החומרים התנועתיים והתחביריים המושאלים מהמקורות, ובתהליך זה יוצרת את קולה האישי והייחודי.

השפה שניסחה לוי-תנאי בנויה כסדרת תנועות, איך היא אינה מתפקדת כשפת סימנים מוסכמת. כמו בשפות ריקוד אחרות, לדוגמא הבלט, גם לשפה *הענבלית* יש אבני בניין ייחודיות שנבחרו מתוך מבחר התנועות האנושיות. אבל, בדומה לאמני המחול המודרני, גישתה של לוי-תנאי מבוססת על עקרון ייחודי המנחה את מעשה יצירתה. העיקרון התנועתי הבסיסי המנחה את השפה *הענבלית* הוא תנועת *התקפלות-התקרבות* המתבטא בהחזקת הגוף, ובאיכות התנועה של איברי הגוף השונים. אבני הבניין התנועתיים הבסיסיים הם: תנועות רגליים – *דעסה*, *הנפה*, *וכפיפה*; תנועות זרועות - *פיתול* ו*רטט*; כפות ידיים – מגוון מחוות של כפות ואצבעות הידיים; תנוחות הגו – מעוגל או נטוי ישר; הראש, ומגוון השילובים ביניהם.

יסוד תחבירי בולט בשפה *ענבלית* הוא השילוב וההפרדה בין החלק התחתון והעליון של הגוף. השילוב מתבצע בין תנועות רגליים - התנועה הגדולה של המחול, לבין תנועת הזרועות – התנועה הזעירה והעיטורית. ההפרדה נוצרת בין חלק הגוף המסמל פעולות יומיומיות והתקדמות במרחב - הרגליים, לבין המחוות העיטוריות המתייחסות לפיוטים וטקסטים. מנור אומר כי "המזרחיות שבה מושכת אותה אל הצורה הזעירה, אל המיניאטורה" (2002, עמ' 52). מרגולין מתייחס לשילובן של תנועות הזעירות במסגרת הגדולה של המחול ואומר: "הוא [המחול הקטן]

מעין תוכן מחולי בפני עצמו, והוא משתלב בתוך מטווה המחול כפי שחוטי הזהב משתלבים בטלית או בפרוכת. אין דבר דומה שאפשר להשוות אותו אליו" (אצל מנור, 2002, עמ' 126).

לסיכום, אני סבורה שמסקנות מחקר זה עשויות לתרום לתובנות בעלות יישומים מעשיים למורים למחול ותיאטרון-מחול ולכוריאוגרפים. הצגת לקסיקון תנועות ותחביר של השפה *הענבלית* יכולים לשמש כלי ייחודי, עשיר ומקורי בידי מחנכים ומורים למחול. חומרים אלה יכולים לשמש כבסיס ליצירת מתודולוגיה של שעורי ריקוד המבוססים על השפה *הענבלית*, או לשעורים שהשפה *הענבלית* תשמש בהם כנקודת מוצא לשילוב של מסורות אחרות עם מחול תיאטרלי מערבי. הצגת הלקסיקון והתחביר הענבלי יכולים לשמש ביצירת מחולות המתבססים על הסגנון *הענבלי*, או כאתר שבו ישולבו חומרים מסורתיים שונים אחרים עם תרבות עכשווית, ויזמנו אפשרויות ייצוג חדשות ומאתגרות לקהל הצופים. מאחר ומחקר זה מוגבל לעיסוק בשפה ותחביר, הרחבתו לעיסוק ודיון בסוגיות נוספות - הרחבת הלקסיקון, מוסיקה, אמצעים תיאטרליים – יאפשרו את יצירת המשמעויות הרחבות שלו, הנטועות בהקשרים של זמן ומקום מסוימים.

הערות

---

[i] שתי היצירות הייחודיות האחרות הן כתב התנועה אשכול-וכמן ושיטת פלדנקרייז.

[ii] להרחבה על פרק זה בחייה ראו אשל, 1991; רוגינסקי, 2008.

[iii] עם קבוצת המייסדים נמנו מרגלית עובד, רחלי עובדיה, חנה מינזלי, רחל צעירי, מאיר עובדיה, יהודה כהן ויעקב ברזילי (אשל, 1991).

[iv] רוגינסקי (Roginsky, 2006) טוענת שמסע זה זכה להצלחה גדולה בעיקר מכיוון שהחשיבו את ענבל לקבוצת מחול אתנית.

[v] להרחבה בסוגית התקבלות הלהקה בישראל ראו את טולידאנו, 2005; רוגינסקי, 2008; Roginsky, 2006.

[vi] סוגות הן קבוצות ריקודים שיש להם מספיק במשותף על מנת להפוך אותם לייחודיים באופן קולקטיבי, והן מכילות קבוצות שניתן לזהותן כסגנונות כללים ייחודיים (Adshead, 1988, p. 72-77).

[vii] להרחבה על הדיון במחול התיאטרלי ראו מאמרו של קופלנד (1998).

[viii] ההדגשה במקור.

[ix] סוקולוב הגיעה לישראל כל שנה בין שנות ה-50 לשנות ה-80 של המאה ה-20 (מנור, 2002).

[x] התרגום של המחברת.

[xi] קולינווד קושר בהסבריו את התפתחות הפעילות האקספרסיבית של האדם בהדגשת הקול בעיקר בשל מגמת הלבוש האחיד והנוקשה בתקופה המודרנית במערב, שדחה דרכי הבעה אחרות.

[xii] שלושת הקטגוריות האחרות היוצרות את המשמעות של הריקוד הן (Foster, 1986): (1) הצורה – הדרך שבה הריקוד מעמיד את עצמו כאירוע ייחודי; (2) אופן הייצוג – הדרך שבה הריקוד מתייחס לעולם; (3) הסגנון – האופן שבו הריקוד משיג זהות אינדיבידואלית בעולם ובסוגה שלו.

[xiii] דוגמאות בנות זמננו של מילונים של בלט:

Horst Koegler, The Concise Oxford Dictionary. London: Oxford University Press, 1987; Gail Grant, Technical Manuel and Dictionary of Classical Ballet. New York: Dover, 1967.

[xiv] המחול המודרני שהתפתח בראשית המאה ה-20, פיתח גישה שונה ובה העקרונות אינדיבידואלים של היוצרים הם המנחים את חיבור הצעדים לריקודים שלהם. לדוגמא מעשה היצירה של איזדורה דאנקן (Duncan), מרתה גראהם (Graham), או מארי ויגמן (Wigman).

[xv] בספרו האחר של פאייה אמנות הריקוד (1706), שתרם רבות למיסוד הבלט האקדמי, תועדו בכתב התנועה כ-200 ריקודי סולו ודואטים מתוך האופרות שהוצגו בין השנים 1680-1720. בשנת 1725 פרסם ראמו (Rameau) את ספרו אמן הריקוד (The Dancing Master), המציג את טכניקת הריקוד של המאה ה-18. למרות שבתקופה זאת פורסמו מספר ספרים שתעדו את הצעדים ותנועת הזרועות של ריקודי התקופה, ראמו היה שונה מהאחרים בהסבירו כיצד לבצע אותם.

[xvi] המקורות היותר מוכרים ונגישים הם הכתבים של קרלו בלאסיס (Blasis, 1797-1878), שפורסמו מחדש מספר פעמים, תורגמו למספר שפות, תומצתו וצוטטו באופן נרחב ומקיף. בלאסיס מציג לראשונה מבנה של שעור בלט בספרו Code of Terpsichore (1820), שמשערים שהוא תיעוד של ידע שהתפתח והצטבר במשך זמן (Noll-Hammond, 1995). יחד עם זאת, מכיוון שהחומר הטכני שלו יותר מעורר השראה מאשר תיאורי, משמעותו פחותה.

[xvii] נול-האמונד (Noll-Hammond, 1995) טוענת כי התיאוריה של אדיס, היא בו-זמנית יותר ופחות נגישה מזאת של בלאסיס. יותר, מכיוון שהיא מתאר בפירוט ושיטתיות את שעור הבלט. לדוגמא, אם בלאסיס כותב שהתרגילים צריכים להתבצע כשכף היד נחה על משהו מוצק, אדיס נותן שם לתמיכה זאת – הבאר (barre) (Adice, 1974). פחות מכיוון שאדיס לא היה בעל מוניטין של כוריאוגרף, מבצע כוכב או אפילו מורה ששמו הולך לפניו. במלים אחרות, עבודתו חסרה את הסמכותיות ההכרחית כדי שתילקח ברצינות על ידי אנשי המקצוע. יחד עם זאת כתביו שירתו רקדנים וכוריאוגרפים ומורים לבלט בשמרם את העקרונות האמנותיים של מורי הבלט שלא היו עוד בחיים.

[xviii] לאחר מכן ניגש אדיס למאמץ הגדול שלו, תאור ורישום כל התנועות והאפשרויות המאורגנים ב-19 שעורים. למרות שלא סיים את המשימה שלו וגם לא פרסם את "הדקדוק והתיאוריה", יצר אדיס את האלפבית המקיף ביותר של טכניקת וסגנון הבלט של אמצע המאה ה-19.

[xix] חמשת העמידות, המשמשות כסולם התנועות הבסיסי של הבלט, קודדו עוד במאה ה-17. את הקרדיט לניסוחן נתן פייר ראמו (Rameau) לפייר בושאמפ (Beauchamps), ופאייה (Feuillet) רשם אותן לראשונה בכתב-תנועה בשנת 1700 (Noll-Hammond, 1995, p. 45).

[xx] גאסט (נולדה ב-1918), הנקראת גם אן גאסט-הטשינסון (Guest-Hutchinson), היא רקדנית ומומחית בכתב תנועה לאבאן (Labanotation). היא למדה עם קורט יוס (Jooss) ולידר

(Leeder) בדרטינגטון, אנגליה, ועם הניה הולם (Holm), מרתה גראהם (Graham), חוזה לימון (Limon) ואנטוני טיודור (Tudor) בניו יורק.

[xxi] טאלאר היה רקדן אנגלי פעיל בין השנים 1844-1817 בעיקר בהולנד. את ספרו Letters On Dancing הוא פרסם בשתי מהדורות בשנים 1931 ו-1932.

[xxii] צ'קטי היה רקדן ומורה לבלט שנודע בעיקר בשיטת הלימוד שפיתח, ועליה התחנכו מיטב הרקדנים של תקופתו. שיטת האימון שפיתח, אותה פרסם בספר סיריל ביומון (Beaumont) בשנת 1922, התבססה על אנטומיה והתמקדה על הפנמת העקרונות הבסיסיים ולא על חיקוי תנועות המורה כפי שהיה נהוג עד אז.

[xxiii] היצירות הראשונות משנות ה-50, טוענת גילה טולידאנו (2005), היו בעיקרן קטעים קצרים ששימשו אבני דרך לדרכה האמנותית שהתגבשה במהלך השנים. בשנת 1990 יצרה לוי-תנאי את ריקודה האחרון רגלך מוסיה, למוסיקה של וייצ'סלב גנלין, ותלבושות של יעל גלס. הריקוד נוצר לזכרה של מוסיה, רקדנית שנספתה בשואה.

[xxiv] קלטות הוידאו ניתנו באדיבות אילנה כהן, סולנית, כוריאוגרפית ומנהלת אמנותית של תיאטרון-מחול ענבל.

[xxv] טולידאנו (2005) כותבת שיצירה זאת היתה לאחד מנכסי צאן הברזל של ענבל.

[xxvi] אילנה כהן מעבירה שעורים וסדנאות ויוצרת ריקודים המבוססים על הלקסיקון והתחביר *הענבלי*.

[xxvii] לצורך צילום הסדנא הוחלט למקם שלוש מצלמות על מאת לאפשר מגוון מבטים על המתרחש. מצלמה אחת מוקמה מדרום וצילמה תקריבים, השנייה צולמה מצפון והתמקדה בתנועות הרגליים, השלישית צולמה מכוון הדלת וקלטה את המתרחש בסדנא דרך המראות.

[xxviii] מתוך שיחה עם ג'ודית ברין-אינגבר, 14.6.08 בניו יורק.

[xxix] ראו Sally Ann Ness אצל Brennan, 1999, עמ' 291.

[xxx] לצורך מתן השמות נעזרתי במונחים חדשים בעברית (רוטנברג, 2002) ובמונחים של ריקודי עם (לוקטו על ידי תמר אליגור ושרה גלעד, 1989).

[xxxi] המושג "צעדה תימנית" או "צעד תימני" נוסח על ידי שרה לוי-תנאי, טוענת גילה טולידאנו בשיחה עימה מתאריך 15.9.08. נעמי בהט-רצון (2004) כותבת שגורית קדמן היתה זאת שעודדה את שיבוץ דגם היסוד של הצעד התימני במחולות העם הישראליים. רחל נדב, רקדנית וסולנית בלהקת הבלט התימני של רינה ניקובה ובעלת להקת מחול משלה, הפיצה את "הצעדה התימנית" בקורסים לריקודי עם שארגנה גורית קדמן בסמינר הקיבוצים ובמדור לריקוד עם בהסתדרות העובדים הכללית.

[xxxii] החשיבות של תנועה זאת התבהרה בעיקר מהתבוננות בסדנא שם הוקדשה לתנועה זאת תשומת לב רבה. בשל היותה תנועה פנימית היא אינה מובחנת לעתים כתנועה בריקוד, אלא בהשלכותיה על תנועת הגו, הראש ושאר הקצוות של אברי הגוף.

[xxxiii] מנור (1975) מסביר שהתנועה האנכית בריקוד התימני הוכתבה מהאילוץ לרקוד בתוך הבית פנימה, במרחב המצומצם של חדר מלא חוגגים.

[xxxiv] לוי-תנאי כותבת על צעד הדעסה "משתקף בו נוף המדבר, האופן הרחוק וחן הילוכו של הגמל" (אצל טולידאנו, 2005, עמ' 51).

[xxxv] על התכניה, באדיבות ארכיון הספריה למוסיקה בחיפה, לא מודפס התאריך אלא רשום בעפרון.

[xxxvi] מתוך מכתב תגובה שכתבה ליונתן כרמן ופורסם בידיעות אחרונות מתאריך 19.11.1982. במכתב מגיבה לוי-תנאי לביקורת של כרמון שתיאטרון-מחול ענבל היא "להקה עדתית המפתחת תרבות של עדה אחת".

ביבליוגרפיה

אליגור, תמר וגלעד, שרה. רשימת מונחים: צעדות, עמידות, אחיזות ידיים בריקודי עם. ההסתדרות הכללית, המדור לריקודי עם ומשרד החינוך והתרבות, המחלקה לאמנות, 1989.

אשל, רות. לרקוד עם החלום: ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964. תל אביב: פועלים, 1991.

בהט-רצון, נעמי. הדיואן התימני – פיוט – לחן – מחול. מחול בישראל. 1976 (שנתון). עמ' 26-27.

בהט-רצון, נעמי. מחוללים: מחול – חברה - תרבות בעולם ובישראל. ירושלים: כרמל, 2004.

טולידאנו, גילה. סיפורה של להקה: שרה לוי-תנאי ותיאטרון-מחול ענבל. תל-אביב: רסלינג, 2005.

לוי-תנאי, שרה. "ענבל" לא להקה של עדה אחת. ידיעות אחרונות. 19.11.1982.

מנור, גיורא. ענבל: בחיפוש אחר שפת תנועה. תל-אביב: הוצאת תיאטרון מחול ענבל, 1975.

מנור, גיורא. בראשית בראה שרה את המולטימדיה. מחול בישראל. 1985 (שנתון), עמ' 26-28.

מנור גיורא. דרכה הכוריאוגרפית של שרה לוי-תנאי. הוצאת תיאטרון-מחול ענבל, מרכז אתני בינלאומי, 2002.

קופלנד, רוג'ר. המחול התיאטרלי: איך נזהה במבט מה שאיננו יודעים להגדירו. מחול בישראל. גיליון 12, 1998, עמ' 22-27.

קרייטלר, הנס וקרייטלר, שולמית. פסיכולוגיה של האמנויות. עברית: מרים רון-בכר. ספרית פועלים ואוניברסיטת תל-אביב, 1984.

רוגינסקי, דינה. שרה לוי-תנאי ורינה ניקובה: הבדלים בביסוסו של מחול עברי בהשראה תימנית. מחול עכשיו. גליון 14, 2008, עמ' 30-35.

רוטנברג, הניה. לשון המחול. מחול עכשיו. גליון 8, מאי 2002, עמ' 64.

Adice, Léopold. An Account of the Principles of our Traditions. Dance as a theatre Art: Source Readings in dance History from 1581 to the Present. Cohen, Selma Jeanne (Ed.) Princeton, NJ: A Dance Horizon book, 1974.

Adshead, Janet (Ed.) Dance Analysis: Theory and Practice. London: Dance Books, 1988.

Beaumont, W. Cyril & Idzikowski, Stanislas. The Ceccetti Method of Classical Ballet: Theory and Technique. Mineola, New York: Dover Publications (1922) 2003.

Brennan, Mary Alice. Every Little Movement Has a Meaning all Its Own: Movement Analysis in Dance Research. Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry. Horton Fraleigh, Sondra & Hanstein Penelope (Eds.). Pittsburgh: Pittsburgh Press, 1999, pp. 283-308.

Collingwood, G. Robin. Language and Languages from The Principles of Art. What is Dance? Copeland, Roger & Cohen Marshall (Eds.) Oxford University Press (1938) 1983, pp. 371-376.

Craine, Debra & Mackrell, Judith. The Oxford Dictionary of Dance. Oxford University Press, 2000.

Foster, Susan Leigh. Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 1986.

Guest, Ann. Seven Basic Movements in Dancing in Dance Research, XIII: 1, Summer 1995, pp. 7-20.

Guest, Ivor. The Dancer's Heritage / A Short Story of Ballet. London: The Dancing times, 1960.

Guest-Hutchinson, Ann. Language of Dance Centre. http://www.lodc.org/home.html . 2006. (Drawn on the 12.9.08).

Hanna, Judith Lynne. Dance, Sex and Gender: Signs, Identity, Dominance, Defiance, and Desire. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988.

Hanstein, Penelope. On Speaking to the Audience without Words: Is Dance A Language? Dance: Current Selected Research, Vol. 1, Overby, L. Y. & Humphrey, J. H. (Eds.), New York: AMS Press Inc., 1989, pp. 139-150.

Kaeppler, A. L. Method and Theory in Analysing Dance with an Analysis of Tongan Dance. Ethnomusicology. 16:2, 1972, pp. 173-217.

Levi-Tanai, Sara. The Sources of the Movement Language of "Inbal". International Seminar on the Bible in Dance. Jerusalem: the Israeli Center of the International Theatre Institute. 1979, pp. 1-17.

Margolis, Joseph. Art as Language. What is Dance? Copeland, Roger & Cohen Marshall (Eds.) Oxford University Press (1974) 1983, pp. 376-389.

Noll-Hammond. Sandra. Ballet's Technical Heritage: The Grammaire of Léopold Adice. Dance Research. XIII: 1, Summer 1995, pp. 33-58.

Roginsky, Dina. Orientalism, the Body, and Cultural Politics in Israel: Sara Levi Tanai and the Inbal Dance Theater. Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies and Gender Issues. 2006.

Wigman, Mary. The Philosophy of Modern Dance. Dance as a Theatre Art: Source Readings in dance History from 1581 to the Present. Cohen, Selma Jeanne (Ed.) Princeton, NJ: A dance Horizon Book (1933) 1974, pp. 149-153.

Wigman, Mary. The Language of Dance. Trans. Sorell, Walter. London: Macdonald & Evans LTD. 1966.

וידאוגרפיה ומידע על הריקודים של שרה לוי-תנאי

אותיות פורחות. מוסיקה: אוריה הלוי; תלבושות: רחל צרפתי, 1988 (15 דקות).

הפנינה והאלמוג. מוסיקה: שרה לוי-תנאי בעיבוד מנחם אבידום; תלבושות: דוד שריר; תפאורה: דוד שריר, 1970 (דואט).

כד. מוסיקה: אברהם אמזלג-עילם; תלבושות: אנטול גורביץ'; מלים: יונתן רטוש, 1966 (סולו: אילנה כהן).

מגילת רות. מוסיקה: עובדיה טוביה; עיבוד ותזמור: רפי קדישזון; תלבושות: אמנון מגורי-כהן; תפאורה: דני קרוון, 1996 (36 דקות).
רקדנים: מוטי אברמוב, דניאל אקילוב, גבי גולר, מלכה חג'בי, כוכבה ערבה-כלף, ציון מרציאנו, שלום כהן, ארז עפג'ין, עינת דואק, ארז אלון, ירון ברמי, צבי חלילי, ארמן ילויין, רונית בראון, אירה ברדיצ'בסקי, ענת בן-ברוך, לודה נובצקי, רותם ריטוב, רחל מורי.
זמרות: לאה אברהם, מרים צאפרי, ורדינה כהן, שרלי צפארי, יסמין גמליאל, עירית טוך, רחל סלע.
זמרים: מוטי אברמוב, גבי גולר, אנוש אברהם, צדוק צוברי.
נגנים: ליאור איתן – חלילים; אורן בלבן – כלי הקשה; קרם פנפימון – כלי הקשה.
* השחזור המבוסס על הגרסה שנוצרה בשנת 1961, אחראים על השחזור: אילנה כהן, שרה זארב, ציון נוראל, רחל סלע וותיקי ענבל (מנור, 1996, עמ' 27).
* חידוש היצירה בשנת 1979, התלבושות: לידיה פינקוס-דגני.
* הוקרן בשנת 2000 במסגרת יובל לתיאטרון-מחול ענבל. הטלוויזיה החינוכית הישראלית בשיתוף המרכז האתני הרב-תחומי "ענבל".
* על יצירתה זאת זכתה שרה לוי-תנאי בפרס הכוריאוגרף הטוב ביותר בפסטיבל תיאטרון האומות שנערך בפריס בשנת 1962.

נשים מוסיקה: שירי נשים מתימן; תלבושות: פיני ליטרסדורף, 1959.
* בריקוד זה נעשה שימוש בשירת הרקדניות המלוות את התנועה ואת הריקוד, בדיבור ובקריאות ההתגרות בתחרות שהן עורכות ביניהן. הליווי המוסיקלי מורכב מקולות הנקישה של עבודותיהן, ללא תוספת של כלי נגינה (טולידאנו, 2005, עמ' 43).

שבת שלום. תלבושות: ארנון אדר, 1978.
* בגרסתו הראשונה היה הריקוד חלק ממסכת קבלת שבת (1952) , שהיה חלק מהסוויטה "אשת חיל" (1957).

שדעבה וריחן. מוסיקה: אברהם אמזלג-עילם; תלבושות: מיכל דגני, 1976.

שיר השירים. מוסיקה: שלמה גרוניך; שירים: שרה לוי-תנאי; תלבושות: יהודית גרינשפן; תפאורה: משה שטרנפלד, 1996 (35 דקות).
רקדנים סולנים: אילנה כהן, מרדכי אברמוב, מלכה חג'בי, ציון נוריאל, שרה זארב.
רקדנים: צבי חלילי, כוכבה ערבה, יעקב בר-אל, ארז אפג'ין, אמיר צעירי, ציון מרציאנו.
זמר אורח: ציון צוברי, קוראת שרה לוי-תנאי.
נגנים: התזמורת הסימפונית חיפה; שלמה גרוניך – פסנתר; פטר ורטהיימר – סקסופונים; שם-טוב לוי – חלילים; אלון הלל – כלי הקשה; אברהם דוד – קנון;
* חידוש הריקוד משנת 1982, הופק על ידי המרכז לטלוויזיה לימודית.