ד"ר משה קדם

# שפתו הרוחנית של המחול

**ראשי-פרקים**

א. רקדנים הם אקרובטים של אלהים
ב. הריקוד כמוהו כחוויית הנבואה
ג. הריקוד משתמש בסמלים כמו כתיבה ושפת דיבור
ד. שפת המחול

⌘ ⌘ ⌘

## א. רקדנים הם אקרובטים של אלהים

מרתה גרהם[1] הגדירה את רקדניה כאקרובטים של אלהים.[2] אִמרה זו כאחרות העוסקת באלוהות או בכוח יצירה מופיעה במיתוסים שונים, ומקורה במיסטיקה או בתת-תודעתו של כל המבטא אותה.

כאשר מדובר ביצירה אומנותית, יש לאומן מטבע ברייתו כלים ליצור ממעיין נפשו ולתת לרגשותיו ביטוי חזותי ואסתטי. האומן משתמש בתת-ההכרה שלו כברכב. התפילה האקסטטית המתהווה תוך מחול שובה את החושים יותר מכל התנסות אחרת. דרך זו של תפילה מעודדת את נטישת-הגוף ואת התעלות הרוח על החומר ונותנת ביטוי לנשמה היתרה.

אקסטזה היא מלה יוונית, שמשמעותה אבדן-גשמיות, "TRANCE". הנשמה עוברת שינוי מהותי. נכנסת ליחסים עם ישות אחרת והופכת לחלק ממנה, או לעושת-דבריה. אדם במצב אקסטטי אטום למסרים הגיוניים ופתוח למודעות פנימית שמוליכה אותו למחוזות נפשיים אליהם לא היה מגיע בהכרה מלאה. הגוף האקסטטי הופך לכלי מקבל, לעושה דברו של כוח-על המפעיל אותו. מצב נפשי זה מתאפשר עקב השתחררות מכבלי היומיום.

1 מרתה גרהם, אחת מחלוצות המחול המודרני, פעלה בשטח זה מאז 1925. יצרה סגנון ריקוד חדש שבזמנו היה מהפכני ועכשווי. גרהם מרדה בבלט הקלאסי כסגנון שאינו מבטא עוד את החברה בת-זמנה. למרבה האירוניה, סגנון זה כיום נחשב "קלאסי" בתוך המחול המודרני, אם כי הרבה להקות ריקוד בעולם המחול המערבי והמזרחי (יפן, קוריאה), שלא לדבר על המזרח תיכוני (ישראל), עדיין משתמשות הרבה בסגנון זה. זאת, היות וגם כיום גישת המחול הזו עדיין רלוונטית. במיוחד, לכל שהוא דרמתי והבוקע מנפשו של האומן.

2 בימי הביניים כינו את הפרפרים "שליחיו של אלוהים". בעדות מסוימות התייחסו אל הפרפרים כאל "נשמות". לדעתי, יש לגשר בין יופיו של הפרפר לבין יפי-נפשו של הרקדן המוחצנת על ידי תנועותיו תוך ריקודו.

בתנ"ך (שמואל ב ו,טז) מתואר דוד המלך כשהוא מבטא תוך כדי מחול רגשות שאינם באים לידי ביטוי במילים. הוא פיזז וכרכר לפני ארון אלקים שחזר משבי הפלשתים. תחושת ההתמזגות עם **האני העליון**, תחושת הזרימה עם התת-מודע, האפשרות להגיב למסרים פנימיים, האפשרות להגיע למחוזות נפשיים המותווים על ידי התת-מודע ידועה בשם **השראה** ו/או **רוח אלוקית הצולחת**[3] על האדם. אותה השראה מכתיבה לאמן את הדרך ליצירה, מעלה בפניו צורות, משמיעה לו ניגונים, מכוונת את תנועותיו במחול.

כמו כן מתוארים בתנ"ך (שמואל א י,ה-יא) נביאים המתנבאים תוך כדי ריקוד, שהוא למעשה מחול תפילה אקסטטי (כשצולחת עליהם הרוח). פולחני התנבאות קדומים כפי שמתואר גם בתנ"ך היו מלווים בכלי נגינה ומוסיקה לעורר את רוח הנבואה. האמנות בכל צורותיה מהווה כלי מחלץ מכותונת הכפייה של המציאות - דלת אל הרוחני הנתון בשליטת הרגש.

בתחילת ספר בראשית מתואר תהליך של יצירה תוך כדי השראה, ותהליך יצירה קוגניטיבית. הקב"ה יוצר אור, נהנה מהיצירה, ומבדילו מהחושך. מתוארת כאן השראה, יצירה ועריכה.

ארגון היצירה, עריכת החומר, מיקוד "באינטונציה" החזותית של צורת המטרה, הם עבודה יוצרת בשלב שני, הפיכת החומר למסר אומנותי. העימוד על הבמה, פיתוח הואריאציות על הנושא התנועתי, שילוב המוסיקה, התאורה,

3 לפי האנציקלופדיה "עולם התנ"ך" (הוצ' רביבים, ירושלים 1985, עמ' 103) עניינו של השורש צ.ל.ח הוא: עבר. בהוראה זו הוא משמש לתאר מעבר נהרות "ואלף איש עמו מבנימין... וצלחו את הירדן לפני המלך" (שמו"ב יט,יח). התיאור של צליחות הרוח על האדם הוא רווח, ועניינו: לפתע עוברת הרוח הטובה או הרעה מאת האלקים ונחה על האדם. כלומר, **פעולה של השראה, שכיוונה מן האלקים אל האדם.** דהיינו, הרוח עשויה לנוח על האדם ולגרום לו להתנבא, כמו בכתוב זה (והשווה יח,י) או לחזקו בגבורה לקראת תשועה במלחמה (יא,ו ועוד). כשצולחת רוח אלקים גם חיות "נהפכות" לאחרות. דוגמא קלאסית תהיה "אתונו של בלעם שפצתה פיה".

כאמור באותה אנציקלופדיה, ייחודם של הנביאים בהתנבאותם הוא בהופעה אקסטאטית בפני כל: בזמרה ובנגינה (י,ה) ובהילוך מיוחד, בפישוט בגדים, בעירום ובהשתוללות (אקסטטית) עד כדי שכחה עצמית (שם; יט,כ-כד).

על הופעות אקסטטיות כאלה של כוהנים ואף של מתנבאים מסופר גם במקורות אחרים, ובעיקר מתעודות מארי שבמסופוטמיה מהמאה הי"ח לפנה"ס, וכן מתעודות פיניקיות, במגילת ון-אמון, אולי מאמצע המאה הי"א לפנה"ס (בסמוך למלכות ישראל), מתואר אחד מבני הנביאים בעיר גבל, שרוח אלהים הייתה עליו בשעה שמלך גבל הקריב לאלוהיו: "וישתולל ויקרא העלו את האל הנה...המשתולל השתולל כל הלילה" (השווה לנביאי הבעל המתגודדים והמתנבאים "עד שפך דם עליהם" בפני אליהו במעמד הר הכרמל (מלכים-א יח,כו-ל).

התפאורה, יצירת הדינמיקה שבמחול, השימוש בשטח ובחלל, צורתם הסופית של המבנים הקומפוזיציונים, המאוישים בגופותיהם ובתנועותיהם של הרקדנים, כל אלו תורמים למסר הרגשי והאסתיטי של החומר והופך חוויה רגשית לביטוי אומנותי.

שני השלבים חשובים מאד באותה מידה. האמן מחפש את ההשראה, נישבה בה, אוחז בה כמו בקרנות המזבח, בעזרתה נמלט מכהות חושים, אפסות קיום ושפלות רוח. ההשראה נותנת לו התעלות מטאפיזית הרחק מהעולם המותחם של ההגיון. תרגום של ו/או פתרון החלום האנושי המועלה בתת ההכרה משקף את תחושותיו ואת פנימיותה של נפש החולם, כמוהו ככוריאוגרף המתרגם תחושות תת-מודעיות לשפת תנועה סמלית-חזותית. הניתוח ההגיוני של ההשראה האינטואיטיבית - בינת הלב - המתורגם על ידי הבזיקי המחשבה המבוססות על ידע קודם - האסוציאציות - הוא האזמל הדק של העריכה.

מרתה גרהם כינתה את רקדניה אקרובטים של אלהים, שליחיו של היוצר - דעה שרווחה בתקופת הרנסנס. האמן נחשב לשליח שההשראה באה אליו מהחוץ, לא מתוכו פנימה. מיכאל אנג'לו וליאונרדו דה וינצ'י ראו עצמם ככוהני דת, שנותנים ביטוי להשראה שנשלחת אליהם מגורם על, והם עצמם בבחינת כלי קיבול שמעביר את המסר. כל פירוש הוא מבחינת אמת מרובת-פנים. פסיפס רב-גוני.[4] התת-מודע האנושי הוא רב מימדי.

4 "אינטרפרטציה" בכל נושא, ובמיוחד כאשר מדובר בנתינת אינטרפרטציה ליצירת אמנות - ובכל שטחי האמנות - ובשטח המחול, המוסיקה והאמנות הפלסטית בפרט חייבת להתבסס על הגורמים הבאים:

א. 1. חינוך בבית אבא ובבית הספר;

2. חינוך רב-תחומי הכולל את הטבע ומאפייני הפלאנטה בה אנו חיים, מרחבי החלל;

3. חיות ומאפייניהם;

4. ידע והיכרות קרובה עם אוצר התנועה וההבעה האנושי.

ב. "ידע" מוקדם בפרטי "נושא היצירה".

ג. "ידע" ומומחיות בשטח האמנותי שבו היצירה מבוצעת- במקרה שלנו מדובר במחול.

כאשר מדובר בנתינת אינטרפרטציה ליצירה אמנותית, "ידע" על כל צורותיו, **לא רק אינו מספיק**, אלא **שגם אינו יכול לתת תשובה מספקת** לצורכי ניתוח יצירה אמנותית במחול. לכן, ל"ידע" זה יש להוסיף שלושה אלמנטים נוספים:

א. **"אינטואיציה"** - בינת-הלב. כלומר, תחושה רגשית המתעוררת בזמן הצפייה;

ב. **"אסוציאציה"** - כלומר, הבזקי מחשבה המבוססים על ידע קודם;

ג. **"דמיון"** - היכולת לחזות חזיונות ו-

ד. היכולת לשלב ולחבר בין האינטואיציה האסוציאציה, החזיון והידע.

יכולת זו יוצרת את מהות ההבדל הקיים בין **תערובת לתרכובת**. הוי אומר, היכולת לחזות חזיונות על ידי הפעלת מערכות ההדמיה של האומן, המשלבים למקשה אחת את הידע,

### ב. הריקוד כמוהו כחוויית הנבואה

מראות וחזיונות הם ביטוייה של הנבואה בתנ"ך. הנביא עצמו מכונה "הרואה". לאומן ולנביא יש הרבה מהמשותף, תחושות, חזיונות ומראות מתורגמות לשפה מטאפורית. במחול, גוף האדם הוא החומר אותו "לש" הכוריאוגרף הצר צורות, מתרגם תחושות לתנועות לריגושים והבעות, היוצרים תכנים אומנותיים שהחידוש בהם חשוב. נוצר יש מאין, נוצרת שפה נוספת בעלת היסטוריה עתיקה - מאז האדם הקדמון - בה **האדם** המחדש מביע את עצמו מחדש.

על ידי הפיכת תחושות לתנועות ויזואליות תוך ריקוד, נוצר בין האומן לצופה דו-שיח. האומן יוצר תוך כדי השראה. השראת האומן באה לידי ביטוי ויזואלי, הצופה מגלה במסר האומנותי את שהוא חש ואת שאין ביכולתו (של הצופה עצמו) לבטא ובא לידי ביטוי על ידי היצירה של אדם אחר, בה גם הוא משתלב ומתעלה נפשית-רוחנית.

האומן משיל את "קליפתו" הפיזית ומתקשר רוחנית עם עולם הרגש ערום וערייה. עצם היצירה גורם לפורקן ולסיפוק - **לאיבוד "האני" בעצם מציאתו**. לעתים, איבוד האני מביא למצב של הקצנת חושים עד כדי גרימת נזק גופני ובלבול יוצרות בין כאב להנאה ו/או מאידך להתעלות רוחנית שכמותה כהתנסות נבואית.

האינטואיציה והאסוציאציה תהיה לא רק בין-תחומית (כלומר, בשטחי האמנות השונים) אלא רב-תחומית ויכולה לכלול כל שטח משטחי החיים, הטבע והאוניברס עצמו.
בנוסף, השימוש "בדמיון" כאשר הוא מחבר בין האינטואיציה, האסוציאציה והידע לא יהיה רק בין-תחומי, תוך, ו/או על ידי העברת מידע בין שטחי האמנות השונים, אלא גם רב-חושי ויכלול גם העברת מידע בין-החושים כלומר מחוש אחד לשני. לתכונה זו בשפה הקלינית קוראים "סינזטזיה" synesthesia. הוי אומר, מדובר כאן בשפה סימבולית, כפי שהתנועה "הסימבוליסטית" השתמשה במושג זה "סינסטזיה", בשירה. דהיינו: באמצעות המלל, הם ניסו "הקשיב ו/או לשמוע בכף-היד" או "לראות את ריח הפרחים" ו/או "לשמוע את צבעו של הרוח". כלומר, אילו היה אפשר להחליף על ידי ניתוח את חוש ה"שמיעה" בחוש ה"מישוש" ואת חוש ה"ריח" ביכולת הראייה וכו', אזי, סינסטזיה, כלומר, מעבר האינפורמציה בין החושים יהיה תמידית בפעולה כפי שזה קורה בעת מופעי מחול, מוזיקה, תיאטרון וכו'. כפי שנאמר לעיל, רב-תחומיות זו יכולה לכלול לא רק שילוב כל שטחי החיים והטבע עצמו, אלא גם יכולה לקשור את כל אלה לתחושות ה"**אני**" של האומן שרוח היצירה מפעמת בקרבו ובמיוחד כאשר צולחת עליו הרוח האלוהית.
**לדעתי**, רק על ידי הפעלה אינטגרטיבית של "עולם הדמיון וההדמיה", האינטואיציה, האסוציאציה, הידע, מעבר אינפורמציה בין החושים ו"יכולת החשיבה", תהיה אולי האינטרפרטציה שניתן לכל יצירה אמנותית קרובה יותר ל"אמת" של היוצר ואולי לאמת בכלל.

הריקוד האקסטטי זהה עקרונית עם חוויית הנבואה אליה אפשר להגיע דרך הריקוד, להשראה עיניים מטאפוריות. תרגום מציאויות ממהות אחת לשניה, תוך הזרקת סממנים מיסטיים וסמליים אל תוך תכנים בעלי מהות פשוטה והפיכתם תוך כדי כך, לכלים שערכם מוערך בתכולה שהם מחזיקים. הנבואה משתמשת באותם סממנים, ועונה להרבה פירושים. הפירושים עונים על הצרכים של המפרש היוצר משמעויות ושופך אור חדש על מהות התכנים. הכוריאוגרפיה היא מודעות המתרגמת את ההבעות הרגשיות של שפה הכוללת את שפת התנועה וההבעה האנושי לשפה אסתטית חדשה.

ארגון, ליטוש ועריכה הם הסכין הקוצצת והמכחול המוחק. הכוריאוגרף מתרגם במחול את החזון (ההשראה) המועבר אל הגוף (גוף הרקדן, החומר). אותו חוק שולט בכל ההתבטאויות של היצירה. תנועות הרקדנים הן "האותיות", והחלל שעל הבמה מתמלא בצורות ריקוד שונות של גופות שהם "התווים" של היצירה. הכוריאוגרפיה כמוה כפיסול חלל תלת-ממדי הנע, משנה מקום ומצב ויוצר "טופוגרפיה" חדשה (של קווים גיאומטריים) על הבמה תוך ארגון ויזואלי של מעמדים ומצבים ותוך שימוש בגורם הזמן המחווה את הממד הרביעי.

החסידים ראו בריקוד חלק מתפילה, והפכו את הגוף לכלי, שמטרתו היא התעלות רוחנית - **רכב המוביל את רוכבו ובוקע את שערי השמים**. הריקוד עבור החסיד הוא חלק מעבודת-השם. הוא משלים את הפער שנוצר בין רגשות-אנוש לשפתו המילולית שהיא מוגבלת.

הריקוד - תבניות חזותיות של תנועות והבעות היוצרות תכנים ומהויות שאינם קיימים בשפה אומנותית אחרת. מותר האדם מן הבהמה הוא היכולת ליצור. יש לו כלים שכליים לחשיבה מופשטת ולראייה מטאפורית. דרך הצוהר הזה שבנפשו, מתקרב האדם לגבהים אליהם הוא שואף להגיע.

בתנ"ך מתואר מאבק שהיה ליעקב עם המלאך שהתחולל עד לעלות השחר, וממנו יצא יעקב ניזוק בגפו, צולע. אין אדם נאבק ברוחניות ויוצא מנצח. אבל המאבק לרוחניות, **עצמו**, שווה את המאמץ. בלעדיו, השחר לא יעלה על הלילה...

המצרים יצרו את ריקודיהם כ"הירוגליפים בפעולה"[5] (קלוד מנסטרייר, **היסטוריה של הריקוד** 1682) טוען שיצרו צורות שביטאו מיסטיות הקשורה

5 מגמת המילה "הירוגליף" Hieroglyph נוטה לכיוון המטאפורי ו/או משמשת כתחליף להגדרת צורה, ציור, פיסול, צליל, מילה או תנועה, כפי שהשתמשו בה בכתב המצרי הקדום ובצורות

בדתם. אבולעפיה מייחס לאותיות העבריות ערך מיסטי. בצירופיהן הן יוצרות אלגוריה מופשטת של מושגים.[6] הדת ופילוסופיית החיים של עמי המזרח הרחוק, מייחסת אותה חשיבות לצומח ולחי, לחיה ולאדם, לקיים ולמֵת. תרבות המערב, מעניקה לאדם יחס מועדף ומתייחסת לטבע כאל כלי שנוצר לשרתו. לתרבות המזרח גישה הרמונית בה האדם הוא פרט שווה לשאר הפרטים האחרים החיים בעולמנו.

### ג. הריקוד משתמש בסמלים כמו כתיבה ושפת דיבור

השפה הסינית מורכבת מצירופי קווים, שהם ציורים מופשטים. כל שינוי במערכת הקווית, גורם לשינוי מהותי של משמעות הצירופים. כלומר, השפה הסינית היא סמל צורתי. אידיאוגרף - תמונה המסמלת רעיון, הפשטה של מה שהיה ציור לשעבר. צירופים של סמלים יוצרים מושגים חדשים. "שמש" ו"עץ" משולבים יביעו את המושג "מזרח". השילובים מאיירים תכנים חדשים.[7]

הכוריאוגרפיה שנבנית מגופות, תנועות והבעות היא רוויית תחושות, יוצרת על חלל הבמה צורות גיאומטריות, שמאידך גיסא יוצרות אסתטיקה תחושתית נוספת, חדשה, המשלימה את רעיונותיו האסתטיים של הכוריאוגרף. היא נבנית מצירופים, חזרות ושילובים של גופים ואיברים, העונים ומגיבים על מקצב מוסיקלי. כמוהם האותיות במשפט ספרותי.

התיאטרון המזרחי משלב אינטגרטיבית את כל המרכיבים שבונים אותו - ריקוד, מימיקה, מוסיקה, תלבושות, תפאורה ותאורה, ליחידה אחת טוטאלית. אין לשום מרכיב זכות קדימה. כל מרכיב, הוא מרכיב מכלל המרכיבים, התורם לאיכות הכללית של המופע (כמוהו גם התיאטרון היווני העתיק). למרות זאת, האיכות של כל חלק בנפרד יכולה לעמוד בפני עצמה. התיאטרון המזרחי הוא נארטיבי. סמליו המוכרים, משמשים לצופה ציוני דרך, שבעזרתם הוא מפענח

כתיבה קדומות אחרות. בנוסף משתמשים במילה "הירוגליף" גם כתחליף "לסימבול סודי" (מילון אוקספורד).

6 ראה תפיסת הלשון בתורתו של אבולעפיה כפי שמופיעה בספרו של משה אידל **אברהם אבולעפיה - לשון, תורה והרמנויטיקה** (הוצ' שוקן ת"א/ירושלים, 1994), והקבלתה של תפיסה זו של הלשון על ידי מחבר מאמר זה למעשה היצירה במחול.

7 לדוגמא: אם נערבב קפה וסוכר יחד, נקבל **תערובת** של שני חומרים בה כל חומר שומר על מאפייניו. אבל אם נוסיף מים ונרתיח הכל יחד, נקבל **תרכובת** שיוצרת חומר חדש בה גם הקפה וגם הסוכר אינם שומרים על תכונותיהם ומאפייניהם הקודמים, אלא יוצרים מהות חדשה המשלבת את המאפיינים הן של הקפה והן של הסוכר, המהווה "תבנית" חדשה המזכירה חומרים אלה למרות שהם שונים.

את הצופן האסתטי. הבנת הפילוסופיה והתרבות המזרחית היא הכרחית לפענוח הצופן.

בספרו "התיאטרון וכפילו" כתב ארטו אנטונין (Antonin Artaud) על התיאטרון של באלי, שהוא עושה שימוש בכל המרכיבים התיאטרליים מתוך מגמה, לתעתע בחושי הצופה. התיאטראות של המזרח הרחוק, הסיני, היפני, הבאליניזי וההודי, מעמידים מצבים נפשיים המשתקפים בתנועות ובהבעות של הרקדנים או השחקנים. תיאטראות אלו, משתמשים ב"אוצר מילים" מוגדר לצורכי הנושא המוצג. התנועות הריקודיות משמשות תחליף לשפה מילולית. אוצר המילים בנוי מסמלים תרבותיים, מסיכות, איפור מסוים ושפת-גוף.

אירל ארנסט[8] כותב על השילוב התיאטרלי בתיאטרון הקאבוקי היפני (בתרגום חופשי של המחבר):

> קיים מרחב בין תנועות הריקוד, קולות השירה, הקריינות, והמוסיקה של הסמיסן. הקריין כמו כן גם הסמיסן[9] (המוסיקה) יכולים להמשיך את הבכי או הצחוק (התחושה המוצגת על הבמה) ללא אתנחתא, לעומת השחקן העוסק במונולוג אישי באופן מקביל. למשולש היצירתי הזה יש את היכולת להתבטא באותה הדגשה ובכך נוצרת המשכיות המשלבת כל מרכיב לכשלעצמו.

סרגיי אייזנשטיין משווה טכניקה זו של זרימה המשכית מקבילה בין התנועה, למלה הדוברת, לשירה ולמוסיקה האינסטרומנטאלית לסינטזיה[10] ו/או להעברת כדור במשחק כדורגל.

בספרו הנ"ל, "התיאטרון וכפילו", כותב אנטונין ארטו על התיאטרון הבאליניזי, שהוא יצירה הירוגליפית של תנועות סימבוליות, היכולות דרך זעקות כלי מוסיקה, **להעלות אפילו צמח באוב.** זהו מופע שמסתער על כל חושי הצופה, מציג אוצר מילים עשיר ששפתו הויזואלית מובנית ייחודית, במשפטי מחול ותנועה המעוצבים על ידי המשמעות המיוחדת המוכתבת להם על ידי התרבות ממנה עוצבו.

8 במאמרו הנקרא "במת המזרח: הצורה ההירוגליפית", כפי שמצוטט על ידי E.T. Kirby בספר Total Theater (1969) עמ' 177 שבהוצאת .N.Y. U.S.A. E.P. Dutton & Co. Inc.

9 סמיסן - semisen - תזמורת כלי ההקשה המלווים את הצגות התיאטרון היפני - קא-בו-קי.

10 סינסטזיה - synesthesia - מושג קליני שפירושו מעבר אינפורמציה בין החושים שכאילו מחליפים ומתחלפים בתפקודם. לדוגמא: לשמוע בכף היד, או להריח בעיניים ולראות דרך האף. דבר זה מתאפשר היות והחושים חווים את אותה חוויה. השירה ה"סימבוליסיטית" בתחילת המאה השתמשה רבות בסינסטזיה.

### ד. שפת המחול

המחול רוקד את המשפטים התנועתיים תוך יצירת אתנחתות (חללים) בין "מילה למילה ומשפט למשפט". לחללים במחול יש אותה הפונקציה שיש למשפט הכתוב. שפת המחול יוצרת חללים סביב תבניות ויזואליות בהם, גם לחלל יש תפקיד מוגדר. הוא מאפשר התמקדות במשפט ובקטע המוצג. החלל יכול להיות מרכיב דינמי, מלא במתח, רגע של שקט שלפני הסערה, רוגע שלאחר הסערה, רגע של מועקה שלפני הפתרון. החלל הוא המבדיל והמסווג בין מצבים ותחושות. התנועה של הגוף בשטח ובחלל, כמותה כאות המוקפת בחלל ומכילה חלל. הכוריאוגרפיה מביאה את החלל בחשבון ובונה עליו, כפי שנואם מקצועי בונה על ההפסקות שבין קטע לקטע, שהן הכרחיות להדגשת המסר.

הריקוד המודרני שיחרר את התנועה מכותונת הכפייה של אוצר תנועה מוגבל, שהיה אמור להכיל ולהביע את אוצר הרגש האנושי בכללותו. בריקוד המודרני צירופי התנועה, החללים וההבעות, מקנים תכנים חדשים העונים על הצרכים של הזמן החדש והאדם "המודרני" כאשר בו-זמנית, רקוד מודרני זה יוצר הד לריקודיו של האדם הקדמון, תוך כך מגשר על מרחב הזמן ומתָקשֵר עם עמי הטבע. זאת, למרות הסגנון והחשיבה "החדישה".

ההיסטוריה עוסקת בסגנונות ריקוד שונים המשקפים ערכים שהם בני-תקופתם. המאה העשרים שילבה את המידע הפסיכולוגי הקשור בנפש האדם ותהפוכותיה כחלק מהתכנים שהציגה הכוריאוגרפיה במחול. כל תרבות מדברת אל הצופה שלה בשפתו. שפת המחול (בכל תרבות) מטבעה נארטיבית, הופכת מטאפורית כאשר היא משקפת את "הָפְרָטָטָם" של סמלים ותכנים היונקים משורשי אותה תרבות שנתנה לה חיים **והופכת מהות חומרית למעוף רוחני.** מבחינה זו אין הבדל בין תרבות המערב למזרח. האומן היוצר, בחלקו, הוא תוצר תרבותו וסביבתו, גם כשהוא נאבק בערכים המקובלים בחברה בת זמנו. בחלקו האחר, תרבות יצירתו, הוא תוצר של מהותו, "הגנים" של אישיותו. התבטאותו היא חלק ממהות ה"אני" הפנימי של ישותו.

גם הערכים הסותרים את הערכים המקובלים מקורם בערכים המקובלים שאותם הם יצאו לסתור. אין דבר בלא שורשים. אמן אינו יוצר בחלל. למשל, בחלקם במאמר זה, רעיונותיו של אבולעפיה[11] מתורגמים לשפת-מחול. אבולעפיה עוסק בחוויה המיסטית המכונה "נבואה". לדבריו, אחת הדרכים להשגת החוויה האקסטטית הזאת היא הזכרת שמות האל בצירופי האותיות העבריות.

11 ראה הערה 6.

נקודת המוצא של אבולעפיה היא האגדה. השם יצר את העולם על ידי צירופי אותיות עבריות למילים, למושגים ולערכים עליהם מבוססת היהדות. לפיה יש בכוחן של מילים לבנות או להרוס. יש בכוח הצירופים ליצור נוסחאות מתמטיות (לכל אות יש משקל מספרי), לשנות את סדרי העולם ואת חוקי האל. להביא מלאכים או שדים ממציאות אחרת אל מציאות האדם. ככל שהנוסחה (הצירופים) חזקה יותר, כוחה רב יותר ביצירת תכנים אחרים למהויות מקובלות. במאמר זה מופיעה ההקבלה בין אותיות היוצרות מילים ומשפטים המביעים רעיונות לבין תנועות היוצרות משפטי מחול, כמו כן קיימת הקבלה רעיונית בין האל היוצר עולם ומלואו לבין האומן הנותן ביטוי לעולמו האישי ביצירתו.

האמן בונה ומשנה, מוחק ומחדש ומבחינה זו נאצל עליו כוח רגעי של יצירה אליו הוא כָּמֵה ברגעים של יובש (אבדן השראה). זה מסביר את הערך התיארפי שיש ליצירה על האדם היוצר.

ההבדל בין המחול לבין שטחים אחרים של יצירה הוא שהכוריאוגרפיה צרה צורות בגופו ומגופו של הרקדן המשמש גם ככלי של היוצר - כחומר - אותו לשה היצירה. גוף זה, מהווה גם את היצירה האמנותית עצמה. לרקדן תחושות משל עצמו שהוא מקרין, המפרשות את הכוריאוגרפיה מבחינת הכלי שמפרש את היוצר. המחולל הוא נקודת המפגש בין יוצר למפרש, מפרש ומבצע, ויוצר. הוא החומר הגולמי והוא היוצר והוא מגלם את שניהם בעת ובעונה אחת. **הרקדן - כשרוקד - חזותית ומטאפורית הופך להיות היצירה האמנותית עצמה.**

אבולעפיה רואה באותיות העבריות **גשמיות המכילה את הרוחני - המֶסֶר - והמכסה מהויות נאצלות נסתרות - הסוד -** שיכולות להתגלות על ידי צירופים. **לפי אבולעפיה הכתוב הנראה לעין - כפי בריקוד - הוא רק חלק מהמסר, רובד ראשון, חלק קטן של האמת.** לכל אות - כמו לכל תנועה - תפקיד לכשעצמו ותפקיד להשתלב עם המסר הכללי, במידה רבה גם כדי להאיר עליו. גישתו האלגורית השפיעה על פירושיו לנוסח הכתוב והבנת המסרים היוצאים מכך.

ניתן פה להשוות בין תפיסה זו של הגשמי המכיל את הרוחני לשפת הריקוד. היינו: פירושים כוריאוגרפים לשפת-הגוף הגשמית, שביסודה, מהווה תנועות שהן בסיס ומקור לרעיונותיו (של הריקוד) ולסימבוליות אלגורית ומטאפורית של צירופי התנועות הם בעלי משמעות אסתטית ואסוציאטיבית.

המחול היה מאז ומתמיד כלי ביטוי חושני למאוויים רוחניים. גם האדם הקדמון האמין בכוחו המגי של הריקוד לשנות סדרי טבע קיימים.