

ד"ר משה קדם

## מורשת המחול האקסטטי של העם היהודי

## ראשי-פרקים

- א. פתח דבר: הפרדות הנפש מהגוף
- ב. המקור: תיאור הכרכור והפיזון בריקוד של העדה התימנית
- ג. "חתונה תימנית" - פולחנים וריקוד
- ד. הריקוד בזוגות ובשלשות
- ה. הפולחנים
- ו. מפגש ראשון עם הכלה
- ז. שאינו למדבר
- ח. תיאור הריקוד "שאינו"
- ט. "מי טלולה תחול לה צל הרים נוצרה עם שחר"
- י. "מדברי"
- יא. סיכום



במאמר זה מתכוון כותבו:

- א. לקשור את המחול האקסטטי בעם ישראל, במיוחד זה של העדה התימנית למקורותיו, דהיינו, ל"פזו ולכרכור" במחולו של דוד המלך על ידי תיאור הפרכוס והכרכור האבסטרקטיים של הרקדן המסורתי התימני על העוויתות של גופו מחד גיסא, וההתעלות האקסטטית של נשמתו מאידך.
- ב. לקשור את התהליך המתאמורפוזי שריקוד עדתי זה עבר "במעבדות רחמה ונשמתה" של יוצרת מחול גאונית, בת העידה התימנית, הגב' שרה לוי-תנאי - תהליך שבסופו נוצרה שפת ריקוד-אומנותית חדשה. מתאמורפוזיה זו, החלה את דרכה עם יצירת הריקוד "שאינו למדבר" בתחילת שנות החמישים (בלהקת "ענבל" של אותם הימים) ו"נצרפה" בכור ההיתוך של הזמן דרך יצירות כגון: "מדברי", "דבורה", "מגילת רות", "אותיות פורחות" ואחרות, שנוצרו לאחר מכן "בתיאטרון מחול ענבל". מפאת קוצר היריעה המחבר יתייחס כאן רק לחלק א, דהיינו, תיאור ה"פרכוס והכרכור" האבסטרקטיים על האימפולסים העוויתיים הנוצרים בגוף הרקדן המתארים חיצונית את התעלותה האקסטטית של נשמתו. "ודוד מכרכר בכל-עו לפני ה'..." (שם, פסוק יד).
- ותרא... את המלך דוד מפזו ומכרכר לפני ה'..." (שם, פסוק טז).

### א. פתח דבר: הפרדות הנפש מהגוף

מכל צורות ההתנסות הדתית, התפילה האקסטטית המתהווה תוך מחול והמהווה אותו – את המחול – לוכדת ושובה את כל החושים יותר אולי, מכל ההתנסויות האחרות.

היוונים שהמציאו את המילה "אקסטזה", התכוונו ל**יטראלית** למצב של טרנס "Trance" בו הנפש אינה נמצאת עוד במקומה, אלא "פרשה", "יצאה", "עזבה" או "הפליגה" מהגוף. דהיינו, מצב בו הנפש "בורחת" מהגוף ונכנסת ליחסים עם "ישות" או ישויות אחרות, הוי אומר, מתאחדת עם "אלוהים", "שד" או כוח עליון - מתאפיזי - כלשהו. דרך תפילה זו, אפשרה את "נטישת הגוף הגשמי" ואת ה"התעלות" לצורת קיום נשגבה יותר – דרך שאפשרה את קבלתם של מענקים, כוחות ויכולות על-אנושיים, מכוחות על-אנושיים.

מנקודת ראייה פסיכולוגית, "אקסטזה" היא מצב נטישה של המודע, או נטישת התודעה המתחוללת מהחוץ פנימה כלומר מהפריפריה אל תוך המרכז. הוי אומר, כוחות חיצוניים מבחוץ משפיעים על פנימיותו של האדם. זהו מצב שבו המוח "נספג" ברעיון אחד, בתשוקה אחת ו/או כמיהה אחת. היספנות זו היא כל כך עמוקה, שהיא מוחקת כל דבר אחר ומשמידה אותו הכרתית. אדם במצב אקסטטי כזה, (כלומר, לאחר שהושפע על ידי אלוהות כל שהיא) הוא **אטיס** כלומר אינו חדיר בשום אופן למסרים חיצוניים של בני אנוש רגילים, לזמן ולמקום, בו-זמנית מודעותו העצמית נעלמת.

האקסטזה נוצרת בריקוד, כאשר אדם שובר את "הגבולות" שהפרידו בין גוף ונפש. "שבירת" הגוף הפיזי מתרחשת כשהגוף הנמצא במצב אקסטטי נכבש והופך לכלי מקבל, הוי אומר, לעושה דברו של כוח-העל הפועל ומדבר מתוכו, מצווה עליו ו/או מפעיל אותו. דרך פעילות זו (של הגוף) הנשמה מגיעה למצב בו היא "נוחלת" אושר עליון, דרכו היא מגיעה לתחושה של ברכה, "לנועם-יה" ענוג הנובע מתוך שמחת ההתרוממות. הוי אומר, ההתעלות אל דרגת הווייה גבוהה יותר.

למצב נפשי זה "היא" מגיעה דרך התנועות "החוגגות בטירוף" כאשר הגוף "מאבד" את משקלו, משתחרר מהתנהגותו היום-יומית השקולה – התנהגות בעלת חוקים המגבילים את יצרין, ורוכש כוח-עליון קסום, מלא נטישה פיזית המגשר את בקיע הזמן, את החלל הריק, התהומי, בין העולם הזה ובין עולם אחר, עליון. עולם המאפשר לו "להשתכשך" בממלכת הצללים של שדים, רוחות ואלוהיות.

על דרך ההקבלה אפשר לומר, שנפשו של דוד ב"פוזו ובכרכרו לפני ה'"

"נטשה" את גופתו הגשמית, התעלטה, ומתוך נחשולי גאותה "התחברה" אל ה"אלי" אותו "עבדה", לו סגדה, ובו האמינה אמונה חסרת מצרים ופניות. במילים אחרות אפשר לומר האמינה ביישות מותאפיוזית זרה זו, אמונה עיוורת. כמו כל האלמנטים האחרים בתרבותו של עם ישראל, למחולותיו יש שרשים עמוקים. שורשים אחריהם אפשר לעקוב עד "מרים" המחוללת (שמות טו, כ) למחולות בנות ישראל בכרמים בטי"ו באב, ריקודיה של בת-יפתח על סופו המר (שופטים יא, לד), וכמובן, אל דוד המלך ברוקדו לפני "הארון" (שמו"ב ו, ה; יד; טז). כדי שתהיה משמעות קשרית-מחברת בין ישראל בעבר ובהווה, חייבים לא רק לגשר ולהגיע לחזיונות של העבר, אלא גם בדרך אינטואיטיבית ואסוציאטיבית המפעילה מיון והפעלה הגיונית של הדברים לקשור ולחבר את שורשי המחול של עם ישראל כפי שמבוטאים בריקודו של דוד המלך עם הריקודים של עם ישראל על עדותיו היום.

לדעתי, תמצית ריקודו האקסטטי של דוד המלך, כפי שמובע ומתואר בתנ"ך במלל, באה לידי ביטוי בריקוד האקסטטי התימני כפי שהשתמר וכפי שרוקדים אותו כיום בני העדה התימנית במועדיהם ובשמחותיהם. למרות שאין (ולא יכולה להיות) עדות "מדעית" מהימנה לקביעת מסמרות בעניין זה, לדעתי, אם נקרא את תיאור ריקודו האקסטטי של דוד המלך ונחזה בו-זמנית בחזיון הפיוזו והכרכור לפני ה' של רקדני העידה התימנית, ותוך כך, נקשיב לשירת ההודיה וההלל שהם מרעיפים על בורא עולם, באותם הפיוטים המסתלסלים מגרונות רוויים ערגה וכמיהה, ונקשיב למקצב התיפוף על "פחים" ו/או על מגשים עשויים נחושת-קלל בהם הם נוקשים, לא נצטרך להפעיל הרבה דמיון כדי "לראות" מוחשית אינטואיטיבית ואסוציאטיבית את הושטת "היד, הגוף והלב" אחורה בזמן, על מנת "לחיות" מחדש את ההתחברות שלנו כיום עם ריקודו של דוד המלך דאז...

מבחינה זו רצוי מאד שנבין שאין דבר בלא שרשים: אפילו לאבן יש היסטוריה. לאנשים החיים כיום, לא רק שיש היסטוריה ו/או מורשת, אלא נראה שכדי לשרוד הם נצרכים לשורשים תרבותיים. קבוצת אנשים הופכת לעם על בסיס תרבות משותפת. ה"תרבות" הינה תוצר היצירה האנושית המורכבת מאלמנטים רבים, כולל האמנויות היפות, ובכללן מחול.

כדי ליצור עם בשל, לכיד, ולשמור את לכידותו, חייב היה העם העברי לפתח ספקטרום שלם של ביטוי תרבותי. באלפיים השנים שעברו הוא קיבל את "לב ליבה" של התרבות שלו מן התנ"ך. כותבי התנ"ך, לעומת זאת, שאבו מהכוח התרבותי/דתי של המסורת שהועברה בתחילה מאב לבן, דהיינו "תורה שבעל פה",

ומדרך חייו של עם ישראל דאז. הגיע הזמן שמשאב זה, באר שואבת זו, תמולא היום מחדש.

שרה לוי-תנאי החלה בפעילות זו כשלא רק התחברה לצורה ולסגנון הריקוד של העדה התימנית בעבר (החובקת ומגלמת במהותה את כרכוריו וצעדות מהות ריקודו של דוד המלך) אלא בהשפעת ההוויה האמנותית בישראל ובעולם גם פיתחה על בסיס השירה והריקוד של עדתה, שפת מחול אומנותית/מודרנית חדשה.

נראה לי, שאין אפשרות להתייחס למחול בעם ישראל של היום, ככלל ובמיוחד למחול האקסטטי/דתי של הגברים והנשים בעדה התימנית, "והמעבר" של סגנון מחול זה לסגנון רקוד אמנותי (נושאו של מאמר זה) בפרט מבלי להתייחס לדרך ולצורה בה התפתח הריקוד כצורך להישרדות פיזית של חיי החברה ביום-יום של היותה מאז עמי הטבע מחד, ובצורך להתעלות נפשית, הוי אומר לאחדות דתית ולהישרדות רוחנית על ידי ארגון היחסים בין האדם לבוראו מאידך. אפשר לומר שמדובר בקיומו הפיזי והמתאפיזי של האדם מאז היותו. *Dance in its essence is simply life on a higher level*. במהותו, הריקוד הוא פשוט חיים על דרג גבה יותר" (תרגום המחבר).

אישית, אני מזדהה עם דעתו של זקס בנושא זה. כדי להבהיר, אוסיף רק שאימרה זו נכונה, למרות כל ההבדלים בסגנונות הריקוד הקיימים היום. באם נשווה את חיי החברה וחיי הרוח של יהודי תימן במשך הדורות לפיסקה זו שנאמרה לעיל, אפשר לומר, שללא כל קשר לזמן או לתקופה מסוימת, לאנשי שבטים או לעמים השונים שהתפתחו מהם לאורך ההיסטוריה התרבותית של האנושות, אפשר להבחין, שהריקוד של העדה התימנית הן של הגברים והן של הנשים התפתח כצורך חברתי להישרדות פיזית, וכצורך דתי להישרדות רוחנית. וזאת, גם בהתייחסותם וגם בקשריהם עם המתאפיזי.

כדי ליצור "גשר" שיחבר את הווייתנו כיום דרך הריקוד והשירה הפייטנית/דתית של יהודי תימן עם שירתנו פיוטיו, זמירותיו וריקודו של דוד המלך, מובא להלן, תיאור רקוד ה"פיזוז והכרכור" האקסטטי של העדה התימנית כפי שהשתמר במשך הדורות וכפי שרוקדים אותו כיום. ריקוד זה מיוצג כאן על ידי תיאור ריקודו של יהודה כהן (יודלה) וכפי שבוצע על ידו ועל ידי מספר רקדנים נוספים בכוריאוגרפיה של שרה לוי-תנאי ב"חתונה תימנית".

אם נצא מהתיזה (כפי שנאמר לעיל) שאין דבר בלא שורשים, על דרך ההקבלה אפשר לומר ששפת המחול האמנותית שיצרה שרה לוי-תנאי צמחה משרשי

תרבותה וריקודי עדתה. הוי אומר, תרבותה וריקודה של העידה התימנית. סגנון רקוד זה בנוסף לסגנון רקוד העם הישראלי וכן, התפתחות המודעות בעולם ובארץ בשנות החמישים בקיומו של המחול המודרני אמנותי שמשו "קרש קפיצה" ליוצרת שרה לוי-תנאי כאשר פיתחה את שפתה האומנותית בפלסה דרך חדשה שחיברה/גישרה את שפת הריקוד של עדתה עם השפה האמנותית של תיאטרון מחול מודרני.

לכן, בהפשטה והרחבה, אפשר לומר שצורת ריקודו של דוד המלך שימשה בסיס לשפה האמנותית החדשה שפיתחה האמנית/יוצרת שרה לוי-תנאי. תחילת התפתחותה של שפה זו מוצאת ביטוייה, כאשר בתחילת דרכה, שרה לוי-תנאי מתחברת בנוסף לרקודי העידה התימנית, גם לריקודי העם הישראלי המתפתח, להשפעות תרבות הרקוד הערבית, בעיקר של ה"דבקות" למיניהן, וכן להשפעות המחול המודרני והבלט הקלאסי.

את שיאה של השפעה זו אפשר לראות גם כיום ברקוד האמור להיות עממי "שאינו למדבר". את שיאן של מקורות השראתה משפת ריקודיה ותרבותה של העידה התימנית אפשר לראות גם כיום בריקודים החילוניים והחברתיים על המלל והשירה הערבית המתובלת פה ושם בעברית של הנשים, כפי שהיא ביטאה אותם ביצירתה "נשים". לעומת זאת, נראה שאת ריקודי הגברים היא רק "עימדה" להופעה על הבמה, היות ותנועות הריקוד עצמן, הם אלתורים מקוריים של הרקדנים כפי שרוקדים בשמחות החתונה ובמועדים אחרים של העידה. אפשר לראות זאת גם בריקודי הגברים כפי שעומדו יחד עם הפולחנים ומנהגי המסורת של יהדות תימן בטכסי החתונה ביצירתה של לוי-תנאי "חתונה תימנית".

### ב. המקור: תיאור הכרכור והפיזוז בריקוד של העידה התימנית

כללי

להלן תיאור ריקודו האקסטטי של אחד מרקדניה המעולים ביותר של העידה התימנית, יהודה כהן (יודלה) כאשר הוא מופיע לבד, ועם קבוצת רקדנים בכוריאוגרפיה ועבוד לבמה של פולחני החתונה בעדה התימנית ביצירתה של שרה לוי-תנאי "חתונה תימנית".

יש לקחת את "פשיטת" הגשמיות תוך רקוד של רקדן זה כ"בסיס" לריקוד התימני בכלל ולרקדנים אלה בפרט. סגנון ריקודו של רקדן נפלא זה אינו רק אותנטי בתנועותיו והבעותיהן, אלא גם בצורת הגשתו על ידי העובדה שתנועותיו כפי כל רקדני עדתו מבוססות על אלתור.

על "מפוז ומכרכר" זה אפשר לומר, שכרדן, גופו משמש גשר מוצק בין

התרבות של היום לבין תרבות החזיונות הדמיוניים שהאדם הקדמון חזה באמונתו ויצר, בנסותו תוך כדי ריקוד להתעלות, ולהתחבר לכוחות המתאפיינים המשפיעים - תוך יחסי הגומלין ביניהם - על קיומו הפיזי והרוחני. יהודה כהן הוא רקדן, שיכולת תנועותיו בנויה על תחושות בטן פנימיות המדחימות את הצופה בהופעתן החיצונית דרך "המימיקה" של תווי פניו, ודרך תנועות גופו המציית לכל "אירוע מוחי" המרגש את "חדרי בטנו".

אפשר לומר שברוקדו, האיש עצמו "אינו קיים", שגופו הוא "אמן ההבעה". וכל מי שרואה גוף זה מתנועע תוך אימפולסים עוויתיים, ובו זמנית גם חש יחד אתו (כשהוא רוקד) את כל מהות תנועותיו הקלאדיוסקופיות, המשתנות כמו זיקית עם כל תנועה, ומחליפות צבעים תוך כדי תנועתו, יחוש יחד אתו את איתני הטבע עצמו, ואת הסערות המכות בטירוף ברגשותיו של רקדן זה ומוצאות את תהודתן במערבולות המטלטלות את גופו ובמהות נפשו של הצופה, הנטמעת בתוכן, ושורדת מתוכן. כל מי שרואה זאת, חש "ומתמזג" עם צורת ההבעה המתאמורפוזית שבהתעלות הרוחנית הזו (ועם "נטישת" הגוף הגשמי המיוחסת במאמר זה לאדם הקדמון), המגשרת כחלק מתרבות הגנים האנושיים, ויוצרת את מהותו של "הזיכרון הקולקטיבי" של האדם מאז "ההומוספיאן" הראשון ועד היום.

את אותה תחושת התמזגות "אוסמוטית", אפשר למצוא ללא התחשבות בגורם הזמן אצל עמי הטבע, דוד המלך, בריקוד האקסטטי של כל עדות ישראל, ובמיוחד, בסגנון הבעתו של רקוד אקסטטי זה כפי שהעידה התימנית שימרה, והעבירה מאב לבן עד עצם היום הזה.

כל זאת, אפשר לראות ולחוש כאשר יודלה כהן תוך אלתור "נוטש" ברוקדו את גופו הגשמי ויחד עם נשמתו מתעלה לגבהים נפשיים/אקסטטיים לא ישוערו. גם שאר הרקדנים ב"חתונה תימנית" מעבירים את אותה תחושת התעלות. מבחינות אלה, ריקוד זה של יהודה כהן ושאר רקדני להקת ענבל, בדרך ביצועו, ועל האלתור שבו, מהווה מסמך המתעד את מהות ריקודה של העדה התימנית.

הריקוד עצמו

תחילתו של הריקוד היא לקול שירה איטית והמיית צלילית ארוכים. כך מתחילות גם תנועות הגוף, איטיות, ומתפתחות "בקרשנדו" עד שמגיעות לאקסטזה. התפתחות הנושא התנועתי מתפצלת לשני כיוונים:

א. תנועות כלפי מרום, כאשר כפות הידיים מכוונות מעלה ובו-זמנית הגוף והראש מתכווצים פנימה כמו נסגרים ויוצרים לגלגל עגול. הראש למעשה,

מוטה כלפי מטה ועל הצד, כאשר על הפנים מסתמנת הבעת אושר המתבטאת בחיוך הנאה רוחני מרוחק, (כאילו הוא חלק משיח פנימי שרק הוא - הרוקד - שומע) ובתנועה חינונית המבטאת שפל רוחני כלפי אל עליון.

ב. תנועות גוף מעגליות. כאן הגוף נע תנועה מעגלית נגד כיוון השעון. דבר זה מתבצע כאשר הרקדן יושב כבמעין ישיבה מזרחית, מתחיל להעביר משקל משת אחת לשניה ובו-זמנית, החלק העליון של גופו כולל הראש והידיים יוצרים מעגל הנע משמאל אחורה ולימין, וממשיך לפנים, כלומר לתנוחה בו היה לפני שתנועת הגוף הסיבובית החלה. יש לציין כאן שכאשר הגוף מגיע לפנים הוא נראה כאילו הוא משתחוה תוך אימפולסים עוויתיים ותנועה ספירלית שצומחת למעלה.

המתרחש על הבמה מצביע על כיוון הריקוד שהוא כלפי מרום ועל כוונת הרקדן שהיא שפל רוח "ונטישה" - של הגשמיות - המתחילה בתנועה סיבובית כלפי שמאל (הצד של הלב) ונגמרת בתנועת הגוף קדימה המבטאת מעין השתחוות לאל עליון ונמשכת סביב בספירלה מגמתית העולה כמו קטורת עשן המזבח מעלה.

מהתנוחה הראשונית העוברת מכריעה לישיבה מזרחית, הרקדן עולה על ברכיו תוך המשכת האימפולסים, והתנועה הספירלית ממשיכה לעלות ונעשית תוך קשב רב "המתמזג" לישראלית לניואנסים של המוסיקה, מאחדת ומשלבת תוך כך גם את סיבובי הגוף, הראש והידיים. הספירלה מסתיימת בעמידת הרקדן. תוך כך גופו חדל לנוע אבל מפרק כף ידו הימנית ואצבעותיו ממשיכות להסתובב ולסלסל בתנועתן הסיבובית (גם הן כלפי מעלה) כאילו ואצבעות אלו ממשיכות בדחילו את סערות הגוף שהתעוות נוראות תוך יצירת הקשר עם בורא עולם בתפילה האקסטטי של הריקוד עצמו. בו-זמנית הן ממשיכות לתאר את המנגינה רק בשורש-כף-היד תחילה, ואחר-כך באצבע המורה הממשיכה להסתלסל תוך סיבובים. כאן, בריקוד זה, אפשר לראות **התפתחות של נושא תנועתי** המתחיל בתנועה קטנה של כפות הידיים המחוברות יחד, העוברת ומתפתחת לתנועתו של כל הגוף ומסתיימת שוב בתנועה קטנה - סיבובי האצבע.

אפשר להשוות התפתחות נושא תנועתי זה למסגרת המוזיקלית של A.B.A. שילוב אצבעות זה משתנה כאשר האצבעות המכוונות כלפי מעלה נפתחות לאט לאט, כמו פרח שנפתח בבוקר לקראת קרן אור השחר הראשונה, הרועפת עליו מחומה כדי "לקבל" את "טל המרומים" העובר דרך הידיים אל תוך הלב.

הקשר הסוריאליסטי בהתהוותו

התפתחות הנושא התנועתי, היצירתי היא אקסטטיבית.

**כתנועה:** אקסטוזה זו מתבטאת באימפולסים ובעוויתות החיצוניות של הגוף המחצינות את ההתרגשות הפנימית של הנשמה. היא מתבטאת גם על ידי התנועות הסיבוביות/ספירליות כלפי מרום הצומחות ועולות בגבהים שונים כלפי השמיים, כאשר הגוף מתרומם מישיבה לעמידה מלאה הנמשכת גבוה יותר מאשר הגוף עצמו ומתבצעת על ידי כפות הידיים והאצבע הממשיכה לנוע סיבובית וספירלית כלפי מעלה. התחושה המועברת לצופה בחזיון הנפלא הזה היא על-ריאלית. תחושה זו מתבטאת בעובדה שהאדם הרוקד הופך להיות "שליח" של התת-מודע, ולמרות שהוא קיים לפני עינינו פיזית, גופו "מתנדף", ונשמתו היא זו ש"חיה" לפנינו באותה צורה ש"נשמתם" של הרקדנים בתיאטרון הצלליות בגיאווה JAVA יוצרת גוף חי בקרטונים עשויה הקלף שיוצרים את הצלליות עצמן מאחורי המסך. בצורה זו, גם גופו של הרקדן התימני הוא ריאלי ובו-זמנית אינו ריאלי, הוא גשמי, ובו-זמנית "הופך להיות" התגלמות הרוחניות עצמה.

**כמקצב דינמי:** אקסטוזה זו מתבטאת באימפולסים החוזרים בצורות שונות, בדינמיקה שונה הפועלת והמתבצעת על חלקי גוף שונים, בגבהים שונים ובכוח שונה, וכן בתנועות המחקות ליטרליות את התפתחות המקצב המוסיקלי שתחילתו בסלסולי גרון ארוכים מלאי המיה ההופכים לניואנסים קצרצרים ומהירים.

הריקוד מתפתח בעקבות צלילי שירה פיוטית זו ובאותה מתכונת הוי אומר, שגם הריקוד וגם השירה חופפים אחד את השני כלומר גם סלסולי הגרון מאולתרים, ומשתנים מזמר אחד לשני ובו-זמנית מתפתחים יחד כקרישנדו, דהיינו, ממקצב איטי למהיר וכן מתנועות איטיות רכות לתנועות חזקות. הוי אומר, שההתפתחות היא גם בדינמיקה. רואים זאת בעליל, בשינוי המתחולל גם בכוחן של התנועות וגם בעוויתות הגופניות הנעשות בזמנים קצרים יותר ובעוויתות מהירות ויוצרות בגוף אימפולסים חזקים יותר.

תמצית ריקודו של רקדן נפלא זה ממצא את "לב ליבו" של "הפרכוס והפיזוז" ומתבטאת על ידי האימפולסים וההתעוותויות שלכשעצמן, הן תמציתה של כל אקסטוזה גופנית ושל כל ריקוד אקסטטי שאינו הרמוני מאז עמי הטבע. ביצירתה של שרה לוי-תנאי "חתונה תימנית" אפשר לראות את אותה התפתחות ואת אותה אוטנטיות בתנועות הריקוד. אלא שכאן תנועות אלה מוכפלות על ידי 2, 3, 5 רקדנים ויותר.



## ג. "חתונה תימנית" - פולחנים וריקוד

הריקוד

כבר מתחילת הריקוד בעת הברכות אנו פוגשים בקבוצות של גברים היושבות מרוחקות אחת מהשנייה משני צדדיו של החזן, המברך על הבשמים ועל היין. החזן עומד במרכז הבמה. מאחורי קבוצות הגברים עומדות הנשים. התנועות מתחילות תוך ניעות הגברים היושבים. הניעות איטיות בתחילה הופכות להיות יותר קצביות תוך אימפולסים קטנים ועיוותים, סיבובי כף יד בכיוון השעון שעולות מלמטה למעלה, נגמרות כמו במכה שכאילו משלחת את הנשמה למרום. המקצב של תנועות הנשים העומדות מאחוריהם הרבה יותר איטי ומשמש כקונטרסט לתנועות הגברים. תנועותיהם של הנשים עגולות. עמידתן מביעה חרדה ויראת קודש, הבעות פניהן וגופן בצורת עמידתו, ותנועותיהן האיטיות מבטאות דחילו, אמונה פנימית, ותפילה. התנועות הקצביות של הגברים היושבים הופכות להיות סוערות יותר, ומשולבות בהן מחיאות כף ואימפולסים עוויתיים של כל הגוף העליון.

תוך כדי תפילת החזן המסלסל בקולו בנימי-צלילים ארוכים ולוטפי נשמה, התנועות של שני העומדים מצדדיו הן תנועות של תפילה המתבטאת באימפולס, של יד ימין העולה מעלה כאומרת "אם אשכחך..." ויד שמאל המונחת על ירך שמאל כאילו מסמלת את הצורה בה ה"אבות" נשבעו באמרים "שים ירך תחת ירכי והישבעה לי". מבחינה דינמית הקונטרסטים התנועתיים הם ההפך הגמור מצלילי השירה הליטורגית של החזן המשמש בקודש.

מקורה של שירה זו בפיוטים ובתפילות. השירה עצמה מסולסלת, עגולה, מוארכת ורווית המיה. כאשר לעומתה תנועות הריקוד של הגברים הם קצביות, קצרות, עוויתיות ומופנמות. הן מבוצעות תוך תנועה תמידית המתחילה למטה בסלסולי גוף עיגוליים, והעולים מעלה בתנועות ספירליות כמו תחילתו של צקלון ו/או מערבולת ביס. הראש גם הוא מסתובב בסיבובים קטנים ואיטיים העונים למקצב בתנועות נטישה עילאית. למעשה, גם נשות העידה, כעיקרון, עושות תנועות אלה.

תנועות אלה שעולות מלמטה למעלה תוך מבט משווע אל אל-עליון נגמרות, בידיים שכפותיהן בשורש-כף-היד מעוותות אחורה, ואצבעותיהן מחוברות ביחד במרכז בקונוס העולה מעלה, ו/או באצבעות משולחות לאורך כלפי מעלה, מלוות לא רק במבט ותנועת הראש, אלא בכל המהות הפנימית של המתפלל שמילות תפילותיו הן תנועות הריקוד שהופך תפילה.

לפעמים סלסולי כף היד הסיבוביות הופכות להיות סלסולים בדומה לסלסולי הגרון של החזן כאשר האצבע המורה מצביעה כלפי השמיים. דבר זה קורה כאשר בתפילה נשמעת המילה 'הללויה'. כאן, הם לא רק מתכוונים למעלה, אלא הם גם מצביעים מעלה אל-יה.

#### ד. הריקוד בזוגות ובשלשות

בעיקרון, ריקוד הגברים נרקד על ידי יחיד, זוגות או שלשות. ריקוד הזוג - שני גברים - מתחיל תוך שהם כורעים ברך על רגל אחת פנים אל פנים. הגופות נטויים זה כלפי זה כשהם מכווצים ומעוגלים פנימה. הראשים בתנוחה מנוגדת קדימה והצידה. תנוחה זו מצביעה על נטישה גשמית כאשר שתי כפות הידיים השמאליות משלימות האחת את השניה - האחת מעל השניה כלפי מעלה.

גם כאשר קבוצה גדולה יותר של רקדנים רוקדים יחד, החלוקה היא ליחידים, זוגות או שלשות. לבד וביחד, כל אחד מאלתר לעצמו את צורת הריקוד שלו, ובכך, לא רק רוקד לפי הנושא, התחושות והצעדים שרכש מילדותו כאשר ראה את האנשים המבוגרים של העידה רוקדים, אלא שבצורה זו, הוא גם מרחיב את הבעתו העצמית, ותוך כך, מפתח למעשה את הריקוד המקורי וגורם לילדים שנמצאים כחלק מהילולה זו, ללמוד את צעדי הריקוד המורחבים שהרקדן הבודד ממציא ומפתח באלתורו.

כאשר הגוף כפוף ומעוגל ונטוי כלפי מטה תוך כריעת הברך, הידיים הנגדיות של שני הרקדנים משלימות אחת את השניה מלפנים, ובו-זמנית הידיים הנגדיות מאחור, האחת כפופה במרפק וכף היד מצביעה מעלה והיד של הרקדן השני ישרה, וכף היד בפלקס נטויה אחורה והאצבעות פונות מעלה. בצורה זו, למרות ההבדלים בתנועות הידיים, מטרתם היא אחת, והיא, להעביר בתנועות אלה כלפי מעלה את תחושת ההודיה הפנימית שמרגישה נפשם.

לעומתם כקונטרסט, ובריקוד דומה, אנו רואים זוג אחר העומד עם הפנים חזיתית כאשר הראשים אף הם נטויים כמו אלה שכורעים מטה, הכתפיים הפנימיות מוטות אחת כלפי השניה, ובו-זמנית הידיים החיצוניות מופנות פנימה לכוון הלב ומתנועות באותה צורה עיגולית מעלה. תנועת התפילה קדימה מתחילה תוך כריעה עוויתית אימפולסית המשליכה את הגוף לפנים ומיישרת אותו אחורנית כלפי מעלה בדומה לתנועת הברק או בציור שמכת השוט מצוירת בחלל. על כל תנועה שנעשית בסלסולי הצליל הווקליים למלה 'הללויה' נענית רוטטת כל המהות של הרקדן - על גופו ועל אבריו. גוף זה מבטא את הרטט הנפשי המזוהה חיצונית בעיקר על ידי הידיים המכוונות אל-על.

ריקוד היחיד מתחיל שנית. הרקדן שגמר את ריקודו בעמידה, מתחיל להתכופף מטה כשגופו עגול, כתפיו מכונסות פנימה וראשו, כאילו ויוצא מתוך מרכז כתפיו אל מרכז החזה, וכל כולו אומר הפנמה והתבטלות בפני בורא עולם. במקרה הזה הרקדן רוקד למלים של שלום שבזי "אם נעלו דלתי נדיבים, דלתי מרום לא ננעלו". השירה של פיוט זה מתחילה בסלסולים ארוכים ועוברת למקצבים המתופפים על תוף מנחושת הדומה מאד לתוף מרים ללא מצלתיים, כאשר על אצבעותיו של הזמר שהוא גם המתופף, מולבשים אצבעונים למיקוד המקשים. גם זמר זה מניע ראשו בתנועות סיבוביות תוך שירה וכל כולו נטישה המתבטאת ע"י עצימת העיניים תוך כדי החצנת הרגשות, על ידי ההתמקדות במילים שהוא משמיע, וגם ע"י החיוך השוחק ומביע תחושה "נירונית".

הרקדן הבודד עובר מדמות אחת של הגברים לשניה. גברים אלה יושבים על הרצפה בתנועות של חצי שכיבה שעונים על מרפקים הימני. ברכם האחת פשוטה והשנייה כפופה בנוחיות כמו שנאמר בפסח: הם אינם יושבים אלא "מסובין". בו-זמנית הרקדן בתנועות ידיו מעין מברך את ראשם של הרקדנים ובראשו כאילו משוחח עמם ותוך כך שידיו המברכות גם "משוחחות" אתם, הוא נע בצעדים קלילים מאד וזהירים, כאיש המנסה שלא לדרוך על משהו יקר. כך טופף הוא אל מחוץ למשולש הרקדנים היושב, כשגופו כולו עגול, כפוף וכעור פנימה, ידיו מתנופפות גם הן מעוגלות בחצי גורן, מעין מגלים הצומחים מכתפיו, ותנועותיו מלאות חיוניות אימפולסיבית של אדם הממהר כדי לרצות את הדחף הפנימי שסוחף אותו לצאת במחול.

כאשר הוא עומד במרכז הבמה גופו מתחיל להתנועע שמאלה וימינה בתנועות מהירות וקטנות מלאות עיוות וידיו מתחלפות ונעות כמו אותם מגלים שירדים באחת לקצור בשיבולת, כך ידיים אלה נעות מטה מעלה, האחת קודם, והשנייה מחרה אחריה. לפתע, תוך תנועת עווית "מכתית", התנועות הקטנות של הגוף מצד לצד והידיים הנעות מעלה מטה מסתיימות באחת בתנועה חדשה ימינה ומעלה, כשיד ימינו של הרקדן כפופה במרפק והאמה בזווית של 90 מצביעה מעלה. כף היד שפרכסה בתנועה עיגולית מפסיקה פתאום לנוע וכך באחת, משתתק גם שאר גופו של הרקדן. אפשר לדמות זאת כשקט שנוצר לאחר סערה ו/או כאלם ה"צועק" יותר מהצעקה שקדמה לו.

בקטע הזה של תיאור הריקוד האקסטטי התימני, אנו מוצאים ומהזחים את כל האלמנטים של ההתפתחות הדינמית בהם משתמשים כדי ליצור שינוי דינמי הבנוי על שינויים דרסטיים במהירות ובכוח ביצירה אומנותית הן במוסיקה והן

בריקוד. כנייל ובמיוחד גם בהקשר עם התפתחות נושא עם וריאציות - תנועות או מוסיקלי. למרות ששפת התנועה כאן היא אתנית, והמיומנות אינה זו של טכניקת ריקוד מודרנית, בכל זאת, אפשר לראות שכל האלמנטים הקיימים בתיאטרון מחול מודרני, המבוססים גם על חשיבה מודרנית, קיימים גם כאן. ביסודו, גם אלמנט השימוש בחלל זהה, זאת למרות השוני במהות התנועה. ההבדל הוא שבסגנון הריקוד האתני/תימני, סגנון התנועות שונה, שלא כמו תנועות המחול המודרניות הנשלטות על ידי הסגנון. התנועות המאולתרות של הריקוד התימני, הן יותר משוחררות ומגלמות בתוכן את האקסטזה הגופנית והנפשית המחברת אותנו יותר לא רק לריקודו האקסטטי של דוד המלך, אלא גם מעבר לזה, אל תנועותיהם המעוותות של רקדני עמי הטבע שרקדו רעיון כגון זה של "צמיחה", של תנועה המתפתחת מלמטה למעלה. רעיון זה, מופשט ביסודו, כמו הריקוד שלפנינו שגם הוא ריקוד מופשט, בו הרקדן מנסה להתחבר אל סוף כל הרקיעים ואל האלוהות העומדת מעל ומעבר להם. זאת הוא עושה תוך תנועות סיבוב "לולביות" אקסטטיות שהספירלה העולה מעלה כביטוי להתעלות הנשמה היא במהותן.

הסיבובים הלולביים האלה בעיקרם הם של כל הגוף. זהו גוף כפוף ומקומר; הזרועות יוצאות מהכתפיים ונראות כמו קרניים של תאו המכוונות פנימה אחת מול רעותה. הואריאציות על הנושא קיימות גם בסיבובים. הוי אומר, גם בכיוון התנועה. דהיינו, כחלק מהתפתחות הנושא. וזה "לגיטימי" שהסיבוב כווריאציה, הוא לא תמיד שלם, אלא נעשה לפעמים בחציו, לפעמים ברבעו והרבה פעמים תוך הפניית גוף קלה, מרמזת, העוברת תוך כדי הסיבוב למכת היד והכתף פנימה כלפי מרכז הגוף וחוזר חלילה, כאשר היד עולה למעלה וממשיכה את התנועות והפרכוסים בכיוון המישור העליון. וזאת, לכל הכיוונים. הריקוד בקטע זה שונה ומנוגד לסלסולים של השירה והפיוט. כאן, כאילו והתנועות הקצביות והעיוותים המתחלפים חדשות לבקרים בתנועות מסולסלות וארוכות, יצרו קונטרסט לשירה עצמה, לתנועות הגוף הקטנות וכן לאימפולסים הנעשים בשתק הקיים בין המשפטים המוזיקליים. הוי אומר, הריקוד עצמו אינו ורסיה ויזואלית של הצלילים המוזיקליים שהזמר משמיע, ואינו עונה כהד עליהם. מבחינה זו, הריקוד "עובד" גם בשתקים, בין המשפטים המוסיקליים. לעיתים איתם באותן תנועות "תקיעה" ארוכות, כיפוריות, רוויות המיה, שעוברות לשברים כמו והיו תקיעות בשופר של שברי-פרכוסי-גוף, ושל שברי כרכור ופיזוז הבאות לאחר "תקיעה" ארוכה. תוך כך, הרקדן כורע ברך כשכף

רגלו הימנית עומדת, גופו כפוף מעליה וברכו השמאלית מונחת על הרצפה בפסוק תוך שליחת שוק רגלו אחורה כאשר גם שתי ידיו מונחות על הרצפה, ראשו שוב כאילו ללא צוואר יוצא החוצה מתוך מרכז כתפיו ומתרכז בידיו.

כאן שוב משתנה שירת הזמר ועוברת מהסלסולים הארוכים תוך תיפוף מקצבי לשירה מקצבית. וכך, בקטע זה משתנות גם תנועות הרקדן. גופו מפרכס שוב באימפולסים עוויתיים קצרים וחדים, ותנועות ידיו, ראשו, כתפיו ושאר אבריו נוטלים חלק בתנועות עווית אלה. תוך כך הוא מתחיל להתרומם כאשר הוא מתמקד במכות כתף חדות וקצרות מעלה מטה כאשר האמה, הזרוע וכף היד, עונות כהד לתנועת הכתפיים ולגוף הפועם כמו לב-ליבו של הפיוט "יהציל" התנועתית הנובע מגוף זה. נייע הכתף החד עובר גם לכתף השנייה תוך שהגוף מתרומם על שתי רגליו, ומבלי להזיז את כפות הרגליים ממקומן, כל הגוף כמו עץ נטוע שענפיו מחוללים עם רוח המתחילה לסעור, נע לאט לאט אחורה והצידה לעבר ואל מעל רגל שמאל. וכך שיווי המשקל של הגוף עובר למרכז. ברכיים נוטות קדימה, שוקיים באלכסון קדימה, ירכיים באלכסון אחורה בזווית של 135 והגוף המקומר מתחיל לפרכס בתנועות עווית מצד לצד - תנועות המזכירות את תנועת הסרטן על חולות הים. וזאת, תוך היענות לקצב החיצוני של הזמר ולתיפופו מחד, ולקצב הפנימי של פעימות לבו ותפילתו המחוללת תוך ריקוד את גופו, מאידך. יש לציין שהיענות הרקדן למקצב, משתנה לעיתים. באם המקצב של הזמר הוא פעימה של רבע = מקצבו של הרקדן והתנועות העוויתיות גם הן נעשות תחילה בפעימות של רבעים. אבל, תוך כדי ריקוד, משתנות והופכות להיות תנועות של שמיניות =  $1/16$  או של חלקי  $1/16$  באמצעות הידיים המקישות גם הן את הקצב. תוך כך, תנועות הגוף הופכות להיות תנועות עגלגלות וסיבוביות של חצאי גרנות העוברות מצד לצד, ומכיפוף פנימה של הכתף והגב מצד אחד לשני. לשם כך דרושה קואורדינציה ומיומנות גבוהה. בו-זמנית, אסוציאטיבית, התנועה הסיבובית מעלה נראית כמו להבה המתנדנדת ברוח. זוהי להבה שצומחת מעלה ודועכת מטה כאשר מכות רוח קצרות המיוצגות כאן בעוויתות השונות, מניעות אותה. כמו כן, תנועות כפות הידיים והאצבעות מסתובבות כניגוד מוחלט לאימפולסים של הגוף, למרות שהן מקישות ומשמיעות ליל הקשה הנגרם ע"י האגודל והאצבע המכה בכוח בפיקות. בנקישות אלה משתמשים בריקוד הזה כחלק מפרכוס הנשמה המתעוותת תוך כמיהה להגיע אל בוראה.

יש לציין במיוחד ולהזכיר שריקוד זה הוא מאולתר, כמו שאר ריקודי

הגברים. הוא מתחולל בחללים צרים, כלומר במדיום של מעלה מטה ובספירת החלל הקיימת סביב גוף הרקדן. השימוש בחלל אישי זה נע בו-זמנית גם בתנועות סיבוביות וחדות בהן הגוף ואבריו מכים לכל הכיוונים, וגם בכל הגבהים ובכל העוצמות. זהו ריקוד אבסטרקטי בכל מהותו. ריקוד המביע נטישה גשמית ותוך כך, מנסה להגיע להתעלות רוחנית בדרך אקסטטית.

תוך כך הריקוד נמשך כאשר כפות הידיים מתחילות להסתובב מימין לשמאל בשורש כף היד ונגמרות בתנועה חדה החוצה, מספר פעמים אחת אחרי השנייה בקצב התיפוף. תנועות אלה מזכירות תנועות של רופא-אליל המגרש רוחות או של רב המנסה לגרש גוף זר (דיבוק) השוכן בגופו של אדם. כאן התנועות האלה ממחישות את התחושה של רצון הגוף להניף מעליו ומסביבתו את כל ה"חול" שקיים בגוף ובמהותו, ולשרוד כחיות מפרכת הנעה כמו הרוח המחולל בין שמים וארץ. תנועות אלה על חדותם נעות לאט לאט כלפי מעלה (משל לאדם העולה בזיגוגים במעלה ההר, ולא בקו ישר) תוך נקישת ה"פיקות" של האצבעות ותוך הנפת הראש קדימה, כאילו והוא צומח מחלל שאין מאחוריו ולא כלום. הגוף המקומר הזה של הרקדן, כאילו וחי את חיינו שלו, מבלי שיתן דין לעצמו מה עושה הראש ולאן הולכות הידיים.

לפתע, הגוף מתחיל לפתח קרצינו, על ידי שהוא ממהיר את מקצבו ותוך תנועה סיבובית מגביר את עוויתותיו, פרכסיו וכרכוריו וגומר תוך צעקת "טאושח" בקפיצה למטה. כאן הכל בריקוד מתחיל שוב להיות קליל, מקפץ, מדלג ומשתמש לא רק בחלל האישי, (זה שסביב גוף הרקדן) ולא רק בכל השטח של הבמה המאפשר תנועה, אלא גם (שהסיבובים האלה נעשים) באימפולסים חד פעמיים, כאשר הגוף עצמו נע באיטיות ובתנועה סיבובית מצד לצד וכיוון תנועתו מודרך על ידי האימפולסים. הרקדן הבודד עובר מקבוצת רקדנים ישובה אחת לשנייה ומלהיב אותם, כדי שישתתפו בהתלהבותו ויתעלו בהתעלותו. הוא מתקרב אליהם, ובתנועותיו, "משוחח" איתם, והם, משכיבת "המסובין" בה גופם היה רגוע עוברים לישיבה מזרחית ומתחילים להתנועע כתשובה למהות הנאדרת של הלהבה הצומחת מגופו, תנועותיו וריקודו של הרקדן הבודד. זוהי להבה - נפשית האופפת אותם כליל.

תוך כך גופם גם מתחיל להתעוות. הם קמים על רגליהם, תחילה תוך עיוותים ותנועות מאופקות קצרות וחדות של הגוף והראש, תוך צמיחה מצד לצד כשהידיים שלובות לפני חזיהם וכפות ידיהם נעות בסיבובים ונקישות. כך הם נעמדים מחברים ידיים זה לזה ושולשתם יחד מתחילים לרקוד בדילוגים של

"הצעדה התימנית" על כל סוגיה, כפי שרקד קודמם.

השינוי היחיד שאפשר להבחין בו בריקודה של השלישייה לעומת ריקודו של היחיד, הוא תנועות הכתפיים הקטנות של שלשתם העולות מעלה מטה בכוח ובמהירות אקסטטי איומה. כתפיים אלה מבטאות שמחה שבה ההתלהבות וההשתתפות הם לא רק של הגוף אלא גם של מהות הנטישה של העולם הגשמי שהוא מתחת ושל ההתחברות הנפשית אל האל שמעל.

עתה, השלישייה רוקדת כנגד הרקדן היחיד. כלומר, כאשר גופם נוטה שמאלה גופו ימינה, כאשר הם מתקדמים קדימה הוא זו אחורה, וכאשר הוא רץ כנגדם כמתקיף הם מפנים דרך. תנועת רגליהם הופכת להיות תנועת סיכול סיבובית כאשר רגלם הימנית מסכלת לפני השמאלית הנעה הצידה ואחורה וכאשר הימנית חוזרת למקומה ומתחילה את תנועת הסיכול מחדש. הגוף שכאילו בנוי וצומח על הרגליים, נע בניגוד לתנועת הרגליים, כאילו תוך "התפרקות לגורמים", ותוך הדגשים של "איברים שהופרדו". וכך, מהגוף שעומד זקוף ואנכי כמו קו, פתאום, כתשובה לאימפולס הפועל כמו מכה, נוצרים קווים של חלקי גוף הנעים כמו ברק בחלל תוך שימוש במימד הסגיטאלי/חיצוי, ונגמרים בתנועה סיבובית.

צעדי הסיכול הופכים לדילוגים. כאשר שלושת הרקדנים, מבצעים אותם בצעדים של רגליהם, גופם, ראשם וידיהם, מאלתרים תנועות שונות כנגד הרקדן הבודד הממשיך באלתוריו, באותו דו-שיח שהתנהל בינו לבין הכוח העליון, אחריו הוא נוהה. בו-זמנית, הקבוצה השנייה של הרקדנים שישבה על הרצפה, עוברת לישיבה מזרחית כאשר גופם כפוף קדימה, כתפיהם מסתירות את הצוואר ואת חצי הפנים וגבם קמור אחורה. הם מתנועעים במקצבים מהירים ובתנועות סיבוביות. תוך כך, שלישיית הרקדנים העומדת, רצה לכיוון השלישייה שרק עתה החלה לצמוח מעלה. כאן, מתחילה שיחת-ידיים ביניהם תוך כדי ריקוד סיבובי.

תוך כך המוסיקה המקצבית גם היא נרגעת והכל הופך לדממה כאילו כדי לסיים. אבל למעשה, הריקוד והמוסיקה והמקצבים, כמעין המתגבר, נמשכים אקסטטי הרבה יותר מהר, והרבה יותר חזק. הגבהים משתנים במהירות הרבה יותר גדולה, המרחבים מדולגים בקפיצות ענקיות ובסיבובים חדים מצד לצד, תוך שהם מתחלקים לקבוצות שונות. הסוליסט רוקד כנגדם מתד ומחרה ליד הזמר המתופף העומד לידו מאידך. הקבוצה היא של 6 רקדנים ומתחלקת לכודד, לזוג ולשלישייה. למרות שהם רוקדים בינם לבין עצמם כקבוצה, כל אחד ואחד מהם רוקד ומאלתר בפני עצמו, כאילו והוא רוקד לבד.

הקבוצות משתנות, הופכות לשלישיה שהרקדנים בה, רוקדים אחד מול השני כאשר יד ימינם אחוזת אחת בשנייה. ביניהם במרכז רוקדים, בודד וזוג ועוד בודד, כשלתע קבוצת הרקדנים נופלת מטה, באותו כיפוף מקומר כמו בכריעת ברך, כמו בשיח-סוד, ובו זמנית הרקדן הראשי יחד עם הזוג קופצים קפיצת ענק באוויר, תוך שליחת יד ימין כלפי מעלה למרום. הרקדן הראשי שתנועות זרועותיו נעות בחצי גורן קדימה, מקמר את גופו באותה צורה כפי שרקד על הרצפה, ראשו שוב יוצא מתוך כתפיים "ללא עורף" כמו ראשו של שור בעת התקפה. בו-זמנית, המתופף/זמר שעמד זקוף עד עתה, מכופף גם הוא את גבו ואת ברכיו. נוצרת כאן קומפוזיציה מעניינת של גבהים בחלל כאשר בו-זמנית כל חלל הבמה מתמלא גם הוא בקווים גיאומטריים המסמנים קונוסים, מעגלים קו-קווים זוויתיים וחדים כמו זוויות קווי הברק, חצאי קשתות, משולשים וכל שאר האפשרויות הגיאומטריות שקווים יכולים ליצור תוך ריקוד על הבמה.

השלישייה שראשה, גופה וכל מעייניה היו מרוכזים כלפי פנים, נפרדת לפתע למין משולש היוצא החוצה ואקסטטיית חוזרת שוב פנימה, יורדת מטה ועולה מעלה, פונה שוב החוצה תוך כריעה על ברך אחת ותוך אלתור תנועתי של שאר חלקי הגוף הנזרקים בו-זמנית לכל הכיוונים, ומציירים חללים גיאומטריים בזוויות ובמעגלים שונים ומשונים - של כל דמות לחוד, ושל כולם כקבוצה יחד, כאשר הידיים, הראש וכפות הידיים מחוללות "בטירוף" יחד עם ליבם.

תוך כך הזוג, שגם הוא שח בינתיים מטה, ופרכס באותן תנועות (כמו השלישייה) צומח שוב בדילוגים למעלה.

כאשר המחול האקסטטי מגיע לשיאו, אחד מהם קופץ וחובק ברגליו את מותני בן-זוגו המטה את גופו אחורנית, כדי לשאת ביתר קלות את משקלו של הרקדן שקפץ עליו. גופו וראשו של הרקדן שקפץ מוטים אחורה ומטה אבל קמורים בחצי קשת קדימה ומעלה לכיוון גופו של הרקדן ה"נושא" אותו, כאשר הראש במרכז והידיים בצדדים מאלתרות, ותוך ריקוד, מקישות ומפרכסות אימפולסיבית יחד עם שאר חלקי הגוף. קפיצה זו נעשית לאחר שהזמר והרקדנים צועקים את המילה "טאושח". ברגע זה, ממשיכים הזוגות לרקוד בקפיצות ענק מעלה מטה כאשר הזוג החבוק (כפי שתואר לעיל) נע כמו חיה קדמונית בעלת 2 ראשים המתנועעים בקצבים שונים, בדינמיקה שונה, בתנועות החובקות במסגרתן כל מימד אפשרי בחלל, ויוצרים תוך כך קווים גיאומטריים שאינם קיימים בכל ייצוג אפשרי וצורה בריקוד קלאסי מודרני ו/או אומנותי כלשהו. בו-זמנית גם הזמר וגם הרקדן הסוליסט משוחחים בתנועה עם הזוג המשונה הזה, ובכך יוצרים קווים עוד יותר מעניינים בחלל.



יש לציין שסיבובי כפות הידיים כאן נעשות תוך כך שהאצבע המורה מצביעה כלפי מעלה כאילו וכל מה שנעשה כאן לא נעשה אלא לקדושת שמו של זה האל, היושב וחוזו בהם מעל.

#### ה. הפולחנים

1. ברכת "בורא מיני בשמים" נעשית על ידי החזן ו/או מנהל הטכס המחזיק בידו ענף הדס בעל עלים ירוקים. שאר אנשי הקהילה ממוללים בידיהם עלי הדס ריחניים מחרים אחריו, ומריחים את ריח ההדס.
2. ברכת "בורא פרי הגפן" נעשית כאשר החזן ו/או מנהל הטכס מחזיק כוסית יין מכסף (מעין כוסית אליהו הנביא בפסח) בידו.

"חינה"

טקס הנחת החינה מתחיל בריקוד נשים שרוקדות עם טס מקושט עם עלים ירוקים שבמרכזו נרות.

"השארעה" (מנהלת טקס החתונה - לעיתים, היא גם השדכנית) שואלת את הכלה, תגידי לי את האמת, האם "לשת" את זה טוב (הכוונה לתערובת ה"חינה"). תשובת הכלה, כן, וזה יהיה מאד אדום. השארעה אומרת, עכשיו אנחנו נעשה את זה. החינה לכלה נעשית תוך ציור נקודות אדומות על ידי הכלה. "נוקש" עושים לה גם נוקש = נקודות אדומות על הפנים.

החינה נעשית תוך כדי שירה וברכות ותוך אחזקת הטס עם קישוט הירק והנרות מעל ראש הכלה, כאשר תוך הנחת החינה הוא מסובב שבעה סיבובים כמו שבע הברכות בכיוון השעון.

טקס החינה נגמר ביללות שמחה של לי..לי..לי.. של הנשים.

פולחן החתונה עצמו

הרב מורח על מצחו של החתן אפר. האפר הוא זכר לחורבן בית המקדש. מריחת האפר נעשית לקריאת המילים של החזן "אם אשכחך ירושלים תשכח ימיני". החתן יחד עם הרב והקהילה חוזרים על אימרה זו. טקס זה של מריחת האפר נמשך גם בהישמע המילים "תדבק לשוני לחיכי אם לא אזכרכי" ושוב, החתן ושאר הקהילה יחד עם הרב עונים ואומרים את אותו הדבר.

מסורת נתינת האגורה

החתן פונה לכיוון אמו המברכת אותו ונותנת לו אגורה כקסם, ככישוף, כתקווה כדי להכריח את "ההוויה" ו/או את הכוחות העליונים - האלים שידאגו

להזרים לו כסף תמידית. כמו כן, בהמשך האם נותנת לחתן ענף של עלים ירוקים כסמל לפריון. לאחר מכן, החתן כורע בפני אמו ומבקש סליחה על שאולי ציער אותה אי פעם, כאשר היא, בו-זמנית תוך תנועה סיבובית/מעגלית מנופפת ידיה מלמטה אחורה ומעלה, ומניחה יד אחרי יד על ראשו. שניהם כורעים מטה. הברכה נעשית כשראשה על ראשו, וכאשר שתי ידיה חובקות צווארו כאות פרידה ושילוח.

לאחר זאת החתן מובל ע"י הגברים תוך ריקוד, שירה ומחיאות כפיים, בפיטו עליו לכיוון בית הכנסת למקום בו הוא אמור לפגוש את הכלה. הנשים מצטופפות על הבמה כאילו הן "בעזרת" הנשים של בית הכנסת.

הקהילה רוקדת לפני החתן, כאשר בו-זמנית מאחוריהם ובצד (כאילו בעזרת הנשים), הנשים רוקדות לבדן ריקוד שמחה. ריקודים אלה נעשים לקול שירת המילים "הודו לה' כי טוב כי לעולם חסדו".

מטרות נוספות הקיימות בסמליות של נתינת הפרוטה בחתונה התימנית הם:  
 א. תפקידה של הפרוטה לקדש את הכלה מחד ובמקומה של הטבעת שבאה כדי לאסור את האשה אל בית בעלה מאידך. כאן באה הפרוטה כדי לסמל את הטבעת.

ב. הפרוטה גם מסמלת את העובדה שהחתן כאילו קונה את הכלה, ותוך "בדיקת כשרותה של הפרוטה" על ידי נגיסת קושייה בשיניים גם הכלה נמצאת "כשרה". כאשר הנשים מאשרות כשרות זו ויוללות את צליל השמחה הרגיל. ובזאת "קונה אותה".

ג. החתן מוסר את הפרוטה לאמה של הכלה ובזאת "קונה" אותה ולאחר מכן הרב מוסר לידי החתן את הכתובה והוא מוסרה לאם הכלה. בזאת, נגמר הטקס הפורמלי לקול יללות השמחה של הנשים ולקול שירת התרועה של הגברים המרימים ידיהם מעלה כשכף ידיהם פרושה כבשבועה ואומרת "אמן".

כאן מתפתח ריקוד הנשים עם הכלה שבסופו, דודתה של הכלה, מבקשת מהשארעה להביא אותה לחתן. הנשים נפרדות ממנה ולאחר מכן, אמה תוך ריקוד חובקתה ומברכת אותה. אח"כ מובילים אותה ב"זאפה" (שיר שלפי המנהג מובילים בו את הכלה לבית החתן או למקום החופה).

פולחנים אלה שהחלו במוצ"ש, עם שירת ההבדלה וברכת הבשמים, נמשכים שבוע ימים, וביום השישי בבוקר החתן חוזר מבית הכנסת, ובפעם הראשונה הוא יראה את פני כלתו. וכך זה קורה:

אם מצאו חן האחד בעיני השני, או "טוב להם". ואם לאו, "ירחם השם". יש לציין שהחתן מובל ל"התייחדות" עם כלתו תוך ריקוד לפי שירת הפיוט של ר' שלום שבזי "איילת חן".

**איילת חן - סימן: אלשבזי משתא (משקל: 2+ת / 2+ת / י+ת)**

- |                              |                              |
|------------------------------|------------------------------|
| א. אילת חן בגלות תסמכני      | במעגל חן וחסד ימשכני:        |
| ובלילה בתוך חיקה מלוני:      | ז. מפרשו בענן עבי שחקים      |
| ב. לכוס יינה אני תמיד מזומן  | ח. לרעיתי והיא תפיק רצוני:   |
| ונתערב חמד יינה בייני:       | ה. שעריה חמשים הם קבועים     |
| ג. שתו דודים לעמתי ושכרו     | זכות לאה בבינה תסעדני:       |
| והעירו לשכל רעיוני:          | ט. תעורר אהבת רחל לבנים      |
| ד. בהיכל בת מלכים הכבדה      | בסוד מלכות עשירית תעלני:     |
| ושלחנה מזמן להמוני:          | י. אלהים חיש לעמד ישועה      |
| ה. זמן הפריד לכל רעים ודודים | בעת רצון תצחצח גרוני:        |
| אבל דודי באהבה יזכרני:       | יא. שלומי לב ברוב שלום תסובב |
| ו. יקשר חן וחסד על גברת      | בני איש תם סגולת אב המוני.   |

ריקוד זה מבית הכנסת מסתיים בזאת שהחתן מוריד את התפילין מידו השמאלית ונוטל את ידיו. בו-זמנית שאר הקהל מתנועע, שר ורוקד עם נרות.

#### ו. מפגש ראשון עם הכלה

הריקוד עם הנרות הוא כאשר הגברים עומדים מתנועעים מצד לצד וכן קדימה אחורה כמו בפיוט. אבל בתנועות אלו יש אימפולסים על כל פניה. החתן מובל לבמה, מקום שהכלה כבר יושבת מכוסת פנים, ומחכה. הוא מושב לידה על ידי הרב ועל ידי אביו, לקול הברכה "יתן ה' לך ברכה וישים לך שלום", ברכה זו היא חלק "מברכת הכהנים" ולקול שירת "הללויה" הרב מקרב את ראשי החתן והכלה אחד לשני. כל זה נעשה לפי הבימוי של שרה לוי תנאי (התיאור להלן בא כדי להמחיש בימוי זה).

כשהראשים נוגעים, שניהם נרתעים אחורה מתוך חשש, פחד ודאגה. הרב עוזב אותם ועכשיו מגיע רגע דרמטי כאשר לאט לאט, הם חוזרים ופונים האחד אל השני בדחילו. הכלה מכוססת באצבעותיה את שובל שמלתה, והחתן, כפות ידיו על ברכיו לאט לאט מתקרב אליה. כשברכיהם נוגעות, שוב הם בורחים הצידה, כאילו ונגעו באש. ואז הכלה מתחילה להתקרב אל החתן. ידיו, ברעדה, לאט לאט עולות ומרימות את כיסוי ראש הכלה בעדינות, ובבת אחת (כאילו

וחושש שתהיה כאן חרטה - שלה, או שלו). הוא חושף את פניה. אך, בכיסוי ראשה, הוא מכסה את פניו שלו. החשש כבד, היות והנעלם טמיר ומעורר את הפחד והדאגה שמא לא ימצאו חן האחד בעיני השני. הקהל של הגברים והנשים עומדים במרחק מה מהם, כאילו ומאפשרים להם להתייחד. בו-זמנית הם גם עוקבים אחרי הנעשה. לאט לאט, החתן והכלה מפנים אחד את פניו אל רעותו ומביטים האחד על רעותו כאשר ידיהם נוגעות. צעיף ראשה של הכלה עדיין מפריד בין גופם.

כך, תוך אחיזת ידיים הם מתרוממים ומביטים הפעם במבט מלא כדי באמת לראות ולא רק לחוש. שניהם עולים על הדרגש המוכן, וכך, הכלה, לאט לאט לוקחת את כיסוי ראשה ושמה על כתפי החתן. וכאשר ידו חובקת אותה, היא מניחה את ראשה על חזהו ואת ידה על ידו בתנועה מלאה עדינות של קבלה. הוי אומר, החתן מצא חן בעיניה.

הרב מתחיל לשיר שוב את הפיוט "איילת חן איילת חן... וכו'". הנשים מסובבות את החתן והכלה עם ענף ירוק בידיהן. לאט לאט, חן מכסות את גופות החתן והכלה בענפים שבידיהן וכך, הם עומדים כמו ראש של פירמידה, מכוסים ירק, כאשר הנשים יושבות סביבם. הגברים נעים ועומדים בשורה כשגבם מופנה לנשים ולזוג, כאשר טליותיהם הפרושות הופכות למעין וילון לכסות על הזוג. פעולה זו מסמלת את "ההתייחדות" של הזוג באותו לילה, "ליל שבת", שבו עפ"י הדת היהודית אמורים לקיים את מצוות "עונג שבת".

אין ספק. בימויו של קטע אחרון זה על ידי שרה לוי-תנאי, על הדרמטי ועל העידון שבו, לא רק מרשים מאד, אלא חורט בזיכרונו ובנפשו של הצופה כל מבט, כל נגיעה וכל רחש נפשי שעובר על החתן והכלה בעת מפגשם הראשון. טכס פולחני זה, מגולל בבהירות את המסורת ואת מנהגי החתונה בעדה התימנית.

#### ז. שאינו למדבר

עיבוד מוסיקלי: עובדיה טוביה

תלבושות: אנטול גורביץ

כוריאוגרפיה: שרה לוי-תנאי

הריקוד "שאינו למדבר", כפי שהוא מבוצע כיום על ידי רקדני "תיאטרון מחול ענבל", עבר דרך ארוכה מאז היווצרותו. עובדה זו, תואמת את התפתחותו של תיאטרון מחול "ענבל" שעשה דרך ארוכה מאז שנות החמישים, (תחילת היווצרותה של "להקת ענבל", כפי שנקרא "תיאטרון מחול ענבל" אז). גם

למעשה וגם בקונספציה. ריקוד זה דומה מאד למופעי שאר להקות המחול העממי שפעלו בישראל באותה תקופה. הוי אומר, כמו שאר המופעים של ריקודי רועים של להקות אלה, למרות שבלהקת ענבל הכוריאוגרפיה נעשתה על-ידי שרה לוי-תנאי, יש גם לזכור, שזאת הייתה שרה לוי-תנאי דאז. הוי אומר, שרה לוי-תנאי האמן, שהייתה בראשית דרכה הכוריאוגרפית ושבדודאי הייתה מושפעת מריקודי התקופה. מבחינה זו, הצורה שהריקוד "הועלה" אז, נותנת תוקף לרעיון האומר שהאמן הוא "הראי של תקופתו". היות ובעשור האחרון, וכפי שמופיעים בו "בתיאטרון מחול ענבל", ריקוד זה נראה אחרת לגמרי. "ובתכונותיו" הכוריאוגרפיות, אפשר לראות על-ידי השינויים שחלו בו, שהאמן הוא באמת ה"ראי" של תקופתו. לכן, במקרה הזה, זוהי שאלה של "התפתחות" הוי אומר, של שינוי ערכים תרבותיים ואומנותיים, של התקופה ובעקבות שינויים אלה, את התפתחותו ו/או שינוי בדרך חשיבתו של האמן היוצר עצמו. נחזור לענייננו.

למרות השם "שאינו למדבר" ולמרות שהנעימה שהלחינה שרה לוי במקורה כן מזכירה את תנועות מצעדיו והתנדנדות דבשתו של הגמל קדימה אחורה, בריקוד עצמו, כמו בעיבוד המוזיקלי של עובדיה טוביה אין כמעט התייחסות לתנועות דבשת הגמל – ה"נושא" אנשים ומשאות למדבר, ודרך המדבר אל "חופים" אחרים...

הריקוד בהבעתו, הוא ריקוד רועים נמרץ עם מקלותיהם וכן גם משתפים בו נערות, שואבות המים, שבדרך כלל מצורפות לריקודי רועים. מצד שני, לזכותו יאמר, שריקוד רועים זה, וכפי שהתפתח לאחר שנים, מתאר את "האידיאלי" של איש המדבר הנמרץ, הגאה והתקיף המיוצגת כאן בדמותו של הרועה הישראלי. הריקוד "שאינו", כפי שהתפתח, וכפי שמופיעים בו כיום, מהווה נקודת "מעבר" בין ריקודי העם הישראליים והערביים זאת משום זיקתו הפוזלת גם אל התרבות הערבית. במהותה ובמקורה, תרבות זו היא בדואית-מדברית, ש"שכנה" בחצי האי ערב, "היגרה", ושוכנת כיום גם בישראל. העדה התימנית – ששרה לוי היא "בתה" – צמחה גם היא בחצי האי ערב, וכיום, עקב הגירת העדה לארץ הקודש, "שוכנת" גם תרבותה ש"היגרה" איתה בישראל.

אין פלא לכן, שריקוד זה שנושאו קשור למדבר, נותן ביטוי לאנשי המדבר ובשפה תנועתית המביעה "אידיאליזציה" לשוכני המדבר. אידיאליזציה זאת מיוחסת בדרך אסוציאטיבית בריקוד "שאינו" גם לרועה הישראלי. במילה "מעבר", הכוונה גם למעבר בין הריקוד העממי-אתני לתרבות המחול האמנותי

מחד, וכן לתרבות התיאטרלית ה"מעמדת" מחולות מסוג זה על הבמה מאידך. ניתן לומר שבשיאו, ריקוד מסוג זה מהווה תערובת של כל מה שניתן להגדיר "כטוב" מבחינת המחול העממי-ישראלי ומבחינת שילוב התרבויות הסובבות אותו וה"חיות" בתוכו.

"שאינו" התגבש במשך השנים כחלק מהתפתחותה של להקת "ענבל". הלהקה החלה את פעילותה כלהקה עממית והופיעה לראשונה בפורום ארצי בפסטיבל הריקודים העממיים בדליה – 1951. אפשר להשוות את דרך התפתחותה האמנותית של להקת ענבל לחוט-ברזל (שהוא "מוליך" של זרמים חשמליים) שהחל "להוליך" את דרכה של שרה לוי מהמחול האתני והעממי אל המחול האמנותי. דרך חוט זה, עברו זרמים אלה גם ללהקה שהקימה. כך, ובאותה צורה, "הונחו" כל המאפיינים של הריקוד התימני, הערבי והעברי-ישראלי של אותו זמן, "במעבדה החשמלית" של שרה לוי ש"ערבלה" אותם בהזרימה את ה"מוליכים" החשמליים שפעלו בליבה, לעבר המחול התיאטרלי - מחול, שבמהותו הוא אומנותי. ובכך "התערובת" הזאת הפכה "לתרכובת". לכן, היצירה "שאינו" (של היום) כבר אינה יצירה עממית, אלא מהווה מעין אב-טיפוס התחלתי של שפה שלא הייתה קיימת. שפה ששילבה אלמנטים שהיו קיימים במחול הישראלי דאז. אלמנטים אלה נלקחו, עובדו, סוגנו והוצגו על הבמה, כחלק משפה אמנותית חדשה זו. וזאת, למרות שהנושא והמרכיבים התנועתיים שבריקוד עצמו וכן, התלבושות והאבזור, כמעט ולא השתנו. לכן, ההתייחסות לריקוד זה היא רבה, היות והיא מהווה נקודה של ציון דרך ומפנה בהתפתחות להקת ענבל ובדרך ביטויה האמנותי של שרה לוי-תנאי.

#### ח. תיאור הריקוד "שאינו"

##### כפי שמופיעים בו "בתיאטרון מחול ענבל" (בעשור האחרון)

ריקוד זה מתחיל כאשר הלהקה יושבת בחצי גורן על הבמה. הישיבה "מזרחית" כפי שיושבים באוהלי קינדר. הרגליים השלובות על רצפת הבמה מסוגגנות מעט, כלומר מורחבות מהרגיל ומפסקן לא טבעי. ידי הרקדניות מונחות על ברכיהן, כמו "חצאי-גרנות", דבר הנותן לדמות היושבת הפגנה ומבע של כוח (במה שמאל). מעל קבוצת בנות זו שמשמאל, עומד רועה בעמידת רועה טיפוסית כפי שאפשר לראות אצל הרועים הערבים, דהיינו, עם מקל המונח אופקית לרוחב כתפיו וידיו נשענות עליו כשהן לופתות אותו. מימינם, שני גברים, יושבים גם הם בישיבה מזרחית מסוגגנת, ידיהם אוחזות במקל רועים המעומד אנכית במרכזו, לפי רגליהם השלובות. גופם העליון נטוי קדימה, ראשם

כפוף מטה וסנטרם נותן תחושה כאילו והוא נשען על הקצה העליון של המקל. מימינם (של שני הגברים האלה) בקצה הימני ביותר של חצי הגורן, ישובה רקדנית. גם היא בישיבה מזרחית. גווה כפוף קדימה, מעין שוכב כאשר ידיה המונחות על הרצפה מוארכות לכיוון מרכז הבמה מתחילות לנוע לקול התוף והחליל. במהותם, אלה הם כלים ששבטי המדבר הערביים השתמשו בהם. (כמובן, אנו יודעים מסיפורי התנ"ך שבני ישראל לפנים גם הם השתמשו בכלים אלה הרבה לפני המאה השביעית בה קיבלו את זהותם הבדואים והערבים של היום. מכאן, אני מניח, מקור הידע הוותיק-מוזיצי המסתתר מאחורי החזיון הגלוי המתאר את הבדווי של היום, כפי בריקוד. "תודעה" או "ידע" זה לכשעצמו מסתתר ב"תת ההכרה" של הריקוד עצמו, מרמז ומצביע לעבר עברו המפואר של העברי הקדום, של יעקב, "שגלל את האבן מפי הבאר..." ומציגה אותו, כאיש המדבר. לנו, אפשר והוא מוכר כבדואי של היום. מאד יתכן שבחזונו, שרה לוי-תנאי, אכן, חשבה על יעקב הכרתית. לעומת זאת יתכן, שהאינטרפרטציה הזו שלי, בהקשר עם יעקב אבינו היא רק תחושתית בלבד, ואיננה עובדתית. מה שעלול להוכיח אולי שהאינטרפרטציה הזו אכן נכונה, היא העובדה שצבעי התלבושת של בגדי הנשים הם "כחול לבן" ובתלבושת הגברים, יש פסים שחורים וצבעם "שנהב", כצבעי הטלית.

על כל פנים, כאשר המסך נפתח, לעינינו נגלית תמונה הנותנת את התחושה של אנשי שבט בדואי היושבים בפתח האוהל במדבר, כאשר לפני האוהל מדורה, וה"קהואה" (קפה) מהבילה לפניהם.

כך גם סגנון התלבושות, גם הוא נע בין התלבושת של יהדות תימן לבין התלבושת הבדואית - להבדיל מן התלבושת הערבית המוכרת. כלומר, שגם בסגנון התלבושות, ה"כפייה" וה"עגלי" שעוטה הערבי ("הרגילי") מסוגננים באופן שונה והופכים כאן למעין "טורבן" סיקי לבן העוטף ומלפף את ראשו ועורפן של הבנות. לעומתן, אצל הבנים, כיסוי הראש דומה יותר למחבוש (כיסוי ראש) כורדי ו/או לכיסוי ראשו של רב ספרדי.

יש לשים לב במיוחד כאן, שבעצם מהותה, התלבושת המסוגננת הזו - הן של הבנים והן של הבנות - אינה של מקור אחד, אלא לדעתי, היא תואמת את המחשבה של הכוריאוגרף שרצה שהיא תייצג את עמי המזרח התיכון, ואולי יתירה מזאת, את עמי מזופוטמיה מרובת המדבריות. זאת, למרות שריקוד זה, "שאינו", עומד בניגוד למילים ולנעימה של שרה לוי-תנאי בשיר הנקרא "שאינו למדבר", שמילותיו "... שאינו למדבר על דבשות גמלים..." ו/או "... שאינו אל

נאות מרעה, שאינו...", וכמו כן, הריקוד עצמו עומד בסתירה ובניגוד ללחן שבמקורו, נותן את התחושה של צעדי הגמל ותנודותיו של האדם היושב על דבשתו. העיבוד המוזיקלי במקרה זה, כולל את התוף הערבי "הדירבקה", חורג מתמצית מהותו המקורית של השיר עצמו, שעובר כאן עיבוד המשנה את האיטיות המלנכולית של פסיעות הגמל ו"הנדנדה" הטיפוסית שפסיעות אלה יוצרות לרוכב על גבו. כאן, בעבוד זה, השיר יותר מהיר ויותר נמרץ. מתאים יותר אולי לשיר ולריקוד ניצחון שלאחר קרב, מאשר למצעדו המלנכולי של גמל-המדבר.

ריקוד הנשים מייצג גישה זו. זהו ריקוד של עוז רוח, גבורה וגאווה. את התכונות הללו מסמלים נקישת המקלות ברצפה, השימוש בהם בעת הריקוד (עת מנפנפים בהם באוויר) ברקיעות הרגליים, דילוגים ושאר ההבעות הגופניות של הרקדנים המאפיינים את כל שנאמר לעיל. הריקוד עצמו מתחיל להתפתח מהדמות שיושבת מהצד הימני של הבמה. בתחילה ידיה נעות על הרצפה לפני רגליה לקול מקצבי התופים ובו-זמנית הבנות מנגד מתופפות בידיהן על ברכיהן את מקצבי התופים, כאילו והן אלה המתופפות על התופים האמיתיים. הנערה שהחלה את המחול מניעה ידיה בתנועות "נחשיות" לפי צלילי החליל ועולה מעלה על ברכיה, ונעמדת בתנועת מתקפה כאשר ברכה הקדמית כפופה לפניו ורגלה האחורית פתוחה בצעד רחב באלכסון אחורה, בו-זמנית, הגוף לאט צומח מעלה ואחורה בקשת קלילה וממשיך את ההתפתחות הנחשיות שלו קדימה ולמטה ומתיישר. הרגליים מתיישרות, והרקדנית צועדת אחורה לפי המקצבים של התוף בצעדי ניעה תוך פיתולי ידיים. יש לציין שבריקוד התימני של הגברים ושל הנשים הברכיים והקרסוליים הכפופות והעלייה של הגוף מעלה מטה הן בצעדי הניעה והן בצעד התימני המקורי, הם חלק בלתי נפרד מהמאפיינים הכלליים של הריקוד. בו-זמנית אנחנו יכולים לזהות כאן "אימפולסים" תנועתיים כמו ברקים קצרים העוברים בגוף הרקדנים, אימפולסים ברקיים אלה שלבים תנועת חזה אגן וראש קטנים, מהירים כמו תנועות שוט המועברות לפעמים בתנועות גליות של נחש לאורך גיוון ואל הידיים המשלימות אותן. אנו עדים לכל שאמור לעיל, כבר מהתחלת הריקוד. המעברים הם מהירים, גליים, תוססים וחיים מאוד. אלינו, אל הקהל, הם מועברים במעין קריצנדו המתבצע לא רק כתוצאה מהתפתחות המקצב מאיטי למהיר, ולא רק במהירות הזרועות העוברות את אותו תהליך, של תנועת פיתול נחשית-איטית ומגבירה את הקצב אלא גם בגודל התנועות שהופכות להיות כגודל פיתוליו של פיתון ענק, ועוברות לתנועות הגלים הנחשוליות הגורפות



את כל הגוף לנוע איתם. אנחנו עדים שבתחילתו של ריקוד זה כפות הידיים והזרועות מתחילות לנוע ולעובדה שהגוף שעל הרצפה מתרומם, פוסע בצעדים ענקיים, מתפתל קדימה אחורה ובתנועות סיבוביות, המתחילות בהליכה ועוברות לדילוגים וקפיצות. בריקודה של הרקדנית הפותחת, אפשר להבחין גם בתנועות המשלבות תנועות כף רגל, ברך ואגן הנוטה וזו קדימה אחורה בתנועה גלית קטנה, כעושה מעין סיבוב אגן מלפנים מעלה אחורה ומטה כנגד סיבוב השעון בדומה לתנועתה של רקדנית בטן.

תוך ריקודה של הרקדנית הפותחת והידיים המתופפות (ללא תוף) של שאר הרקדניות, הרקדנים מתחילים לשיר, ואלה שעומדים גם מנפפים במקלות הרועים שבידיהם תוך ניעות גוף ורקיעות. שלשת הרקדנים היושבים כשסנטרם שעון על המקלות "מתעוררים" כאילו ומישהו הדליק בהם מצת. ראשם עולה וצומח באיטיות ותוך כדי הוצאת הברות קצביות מפיחן, זרועותיהם מתרוממות ונעות מעלה מטה ומכות בתנועות חדות תוך הקשת המקלות ברצפה.

אם לסכם את מה שקרה עד עכשיו מבחינת התנועה והקצב, אנחנו יכולים לראות שהגוף המתפתל והמתנועע קדימה אחורה, העולה ויורד מלווה בזרועות נחשיות ואימפולסים גופניים/אקסטיים/יוצרים חיים תוססים למרות התחושה של איש המדבר שהוא כביכול "שלוו" ויושב "תחת גפנו" על הכריות בתוך האוהל. גם הרועים בתנועותיהם ולמרות העובדה שהם מייצגים רועים למעשה הם מייצגים אולי את דוד המלך הנער, רועה הצאן שנלחם "...והיכה גם את הדב וגם את הארי..." (שמו"א יז, לד-לו) שתקפו את עדרו. הוי אומר, למרות שריקודם אמור אולי לייצג את הרועה, שפעמים רבות מצטייר בדמיונו כצעיר עם הבעת פנים נוגה ו/או לירית, שזופת שמש, שמוציא צלילים ענוגים מחליל הקנה שבפיו כאשר הכבשים רובצים ו/או רועים. כאן הרועה הוא גם לוחם, תנועותיו תקיפות, תנועות המקל באות להראות על החלטיות ויכולת לזנק כשיש צורך וגם להיות רק הרועה המחלל המוביל את עדרו כאשר אין סכנה.

למעשה, הפתיחה הזאת, והריקוד הזה, מהווים ציון-דרך להתפתחות השפה התנועתית של שרה לוי. זוהי התפתחות משפת תנועה שהריקודים בה היו חצי פנטומימה, כגון, המשחק/ריקוד "יעקב ורחל", שבריקוד סומלו על ידי משחק הכבשה והרועה. וכן זוהי התפתחות גם מסגנון ריקודי העם שהיו מושפעים מהדבקה הערבית ומהווי החיים המדברי. התפתחותה של שפה תנועתית חדשה זו מועברת אלינו באותו "מוליך" חשמלי, המעביר באופן בלתי אמצעי את הרגשות הפראיות של איש המדבר מחד, ואת האינטלקט המנתח, מעבד ויוצר,

תוך היותו מושפע מהתפתחות השפה האמנותית של המחול המודרני, מאידך. מבחינת העימוד הבימתי, אפשר לראות את ההתפתחות הזאת על ידי דרך השימוש ב"דינמיקה" שבמחול זה מיוצגת על ידי: השינויים בתנועה, במקצביה ובכוחה (יש לזכור שבפיזיקה, ההגדרה של המושג "דינמיקה" היא כח בתנועה). בריקוד זה אנו רואים איך כח בתנועה זה "מתנועע" באופן שונה, בקבוצות השונות הנמצאות על הבמה. כלומר, קבוצת הרועים היושבת עם המקלות שגופם בתחילה מתנועע רק לצורכי הקשת המקלות ולפי קצב הצלילים היוצאים מגרוניהם, וכפי הריגוש שיוצרים צלילים אלה המניע את גופם.

ריקודה של הסוליסטית אליה מצטרפות שאר הבנות המתנועעות בתחילה ברעידות של תנועות כף רגלן במקום, כאשר הידיים מתנופפות בסיבוב גלי מלמטה אחורה ומלמעלה ומכות באגן לפני משני צדיו. בכוח תנועות הרקדנים שמאחוריהן, שנענים כהד לעצמת הבנות בקפיצות, הנפות מקל ודילוגים. כל החזיון ה"חיי" הזה שנגלה לנגד עינינו מצביע על תהליך של פעילות דינמית הקיימת ומתקיימת בתנועה, בכוח, במקצבים, בגבהים וגם בתפיסת החלל הכללית, ומתבטאת בקווים הגיאומטריים שהקבוצות השונות יוצרות על הבמה. הדינמיקה מתפתחת בעצמה כאשר ריקוד הבנות הופך להיות ריקוד שורה, סוער שאין להשוותו לריקוד הנשים התימני הרגיל. השורה היא דמויית "דבקה": אבל במקרה הזה שלא כריקוד דבקה גברית שהיא "כבדה", כאילו וכורעת תחת משקלו ורוחב גופו של הגבר הרוקד אותה, וזאת למרות הקלילות בה הרקדנים-גברים מבצעים אותה, ולמרות העובדה שהצעדות והרקיעות בה אינם קלים לביצוע. כאן, בדבקה של ריקוד הנשים אנו מוצאים את הקלילות של האיילה המדלגת באופן חופשי (כמו אותה "מאדנה" המדלגת תוך ריקוד ביערות שבהרי יוון ??? הנחגגות לכבוד "דנחוס" אל היין), תוך הנעת הראש עם הטרבן הלבן הנוגד את צבע השמלה הכחולה שהן לובשות, ובו בזמן לבן זה שונה מ"העאבאיות" שבצבע "קרם" וה"גלאביות" שלובשים הגברים.

עקרונית, אפשר לראות שהתלבושת מבוססת בעיקרה על צבעי הכחול הלבן שהם צבעי הדגל היהודי מחד, וכפי שנאמר לעיל, בו-זמנית בלבוש הגברים, אנו רואים פסים שחורים/חומים לאורך העאבייה שהם לובשים, דבר המזכיר לנו (בנוסף לצבעי הדגל העברי) את צבעי "הטלית" שהיהודים עוטים על גופם בעת תפילה בבית הכנסת. הוי אומר, שבכל דרך אפשרית, למרות התחושה המדברית ולמרות ההמחזה של ריקוד הרועים, עיני התלבושת, ועיי הצבעים כחול ולבן, היוצר רוצה לסמל שאלה הם רועים יהודיים. ולמרות שמקורם אולי בימי קדם,

על ידי התלבושת בעלת צבעי הטלית, הריקוד רוצה למסור לצופה שאנשים אלו הם לא רק מאמינים אלא שבמקורם הם צאצאי אבותינו מימי קדם שבמקור גם הם היו רועים, שגם הם חיו במדבריות א"י, ושזכות זאת שלהם, אינה רק זכות של אנשי המדבר הלא יהודיים שחיים במדינות ערב ובארץ הזאת בפרט.

גם תנועות הכתף קדימה אחורה של ריקוד הדבקה של הבנות שבמקורו מזכיר לנו את הריקוד "דבקה רפיח" כלומר, כאשר אנו מדברים על המבנה הדינמי והתנועתי וכן על מבנה הקבוצות המפוזרות על הבמה, על הגבהים השונים, על הקווים הגיאומטריים שתנועות הרקדנים על מקלותיהם ועל הטורבנים ומחבושי הראש לראשם משרטטים בחל, אנו בעצם מדברים לא רק על ריקוד שהוא דינמי, אלא גם על ריקוד שהוא מלא "בקונטרפונקטים" הן בתנועות, הן במקצבים, הן בגבהים של מבנה הקבוצות והן בצורות הגיאומטריות שהריקוד בכללותו יוצר בחלל. ואם אנחנו נשווה את הקומפוזיציה הקיימת בריקוד "עממי" זה לכל ריקוד-עם אחר, אפשר לראות שכאן, יש שימוש באלמנטים של "קומפוזיציה" (על כל גווניה) הנדרשים מכל קומפוזיציה מודרנית הן במחול והן ביצירה מוזיקלית. באם נשווה בריקוד "שאינו" את השימוש בגבהים השונים בכוח השונה של התנועה במהירות השונה, בקונטרסטים שביניהם, ובקווים הגיאומטריים המצטיירים בחלל, ליצירת מחול מודרנית נגיע למסקנה שזוהי יצירה שביסודה היא מודרנית, של תיאטרון מחול מודרני, (באם מתעלמים מהנושא, ממאפייני המוסיקה (שהם מזרחיים), ומצורת הלבוש, אנו מוצאים כאן "יתזמורת" של רקדנים המנגנת אלמנטים חסרי פשרות של קומפוזיציה מודרנית על כל גווניה.

אם נבחן את המיומנות הטכנית של הרקדנים בסגנונות מחול שונים נמצא שהמיומנות של הרקדנים בתיאטרון מחול ענבל, בסגנון שלהם, היא לא פחות טובה, ושאפשר למדוד את היכולת הטכנית שלהם באותו קני מידה.

לסיכום, ריקוד זה מתפתח מהתנועה האיטית ההתחלתית של הידדים לקריצינדו ענק שלא נפסק עד סופו - באם זה בקבוצות הנשים, הגברים, בריקודים המעורבים, בהרמות, בסיבובים, במשחק מקלו של הרועה עם רקדנית/כבשה, בזינוקים ובדילוגים מעלה מטה עד שבסופו הגברים יוצרים שורה כשהמקלות מוחזקים למטה לפנייהם, ויוצרים רווח בין רקדן לרקדן והנשים/רחלות משלימות מאחורנית בגופן את הרווח הזה. בתוך תנועה חדה שורת הגברים, שהיא חזיתית, פונה שמאלה, ותוך הנפה, המקל עובר מלפנים להיות מוחזק מאחורי גבם התחתון (של הגברים) בגובה האגן עליהם מטפסות

הרקדניות ותוך כך מסתיים הריקוד, והרקדנים יוצאים מהבמה בתנועות גמלוניות קלילות צעד. כך מסתיים הריקוד.

שרה לוי בדבריה באנגלית המנסים להסביר את מהותו של תיאטרון המחול ענבל אומרת במופע המיועד לחו"ל (כאן בתירגומו של המחבר):

תיאטרון מחול "ענבל" הוא קבוצה אתנית מיוחדת של רקדנים מזרחיים שמטרתו היא לשלב את הידע ומרחב הפעולה של הגישה התיאטרלית המודרנית עם המסורת היהודית, וכמו כן, בשילוב הערכים הפולקלוריים האמיתיים והתרבותיים על עומקם של הקהילות השונות בישראל. מזרחיות ומערביות.

אפשר לומר, שמטרה זו של שרה לוי-תנאי הושגה במלואה.

#### נשים

כוריאוגרפיה - שרה לוי-תנאי

שירים בערבית - מבוצעים על ידי הקבוצה

תלבושות - פיני לייטסדורף Finni Leitersdorf

#### חתונה תימנית

בימוי וכוריאוגרפיה - שרה לוי-תנאי

תלבושות - פיני לייטסדורף

תאורה - רפי כהן

מוזיקה - לחנים תימניים אוטנטיים מעובדים על ידי עובדיה טוביה

קישוטים - יונה חרס

שמש - מדליק אור הנר של ההבדלה

טקס החתונה נקרא "בידעי" כלומר "פתיחה"

#### ט. "מי טלולה תחול לה צל הרים נוצרה עם שחר"

זאת הייתה הפתיחה, ההתחלה של ריקוד עם ישראלי, אבל בעצם, זאת הפתיחה לריקוד "שאינו למדבר". הלבוש של הבנות הוא אותו לבוש של "שאינו" כפי שבוצע בעשור השנים האחרונות בין 6-85', אבל כאן הורסיה של הריקוד, היא ורסיה קדומה יותר. הרבה יותר. היא מתחילה כריקוד-עם פשוט וממשיכה בצעקה של "שאינו". זוהי וריאציה שונה מהווריאציות שראינו אבל כל הסממנים הענבליים כבר קיימים.

בלי שום השפעות מיוחדות, הסגנון "לית מאן דפליג" הוא סגנון ענבלי. הוי אומר, רעידות הגו, מכות הראש, הסיבובים של הראש, ותנועות ההנאה של

הראש מצד לצד, האימפולסים, הקפיציות, הרועים עם המקלות, הנשים עם טורבנים וצמות מתנופפות. ריקוד עם ישראלי. אין בו שום חידושים. וורסיה זו של "שאינו" היא משנות ה-60. יש כאן משחק של רועה ורועה. הוא מרים אותה על כתפו. היא יושבת כאן על כתפו ולא כפי שבריקוד הקודם, כאשר לעומתו, כל שאר הרועים מרימים את הבנות על הידיים מאחורי גבם, כפי שבוורסיה של 86'.

#### י. "מדבר"

הריקוד "חזון תעתועים" מהתכנית "מדבר"

בחזון תעתועים התחושה של המוסיקה היא תחושה של הרוח שצופרת בתוך המרחבים, קבוצת אנשים יושבת על הבמה והגוף מסתובב כאילו הרוח מסובבת אותו. תוך כך, גם אחת מהידיים עולה מעלה מסתובבת ומנסה לתת את התחושה של חולות עפים ברוח, נודדים. התנועה זזה, החליל מתחיל "לרוץ", תנועות קצביות פועמות יחד עם התוף. תוך המוסיקה הזאת, הרקדנים שישבו על הרצפה/אדמה מתרוממים. ההתרוממות גם כאן, כשרגל אחת כפופה במין "אטיטוד" ועולה מעלה ושנייה מצטרפת אליה לפיסק. הידיים מתכווצות פנימה, כפות הידיים נסגרות, האצבעות כאילו מוארכות ומשורש כף היד ונוטות מטה ולאט צונחות. כל כף היד יוצרת תנועה של טלף השייכת לאיזה שהיא תיה דמונית. תוך כך, התנועה הכללית היא תנועה מקצבית עם מכות של גוף שמכות אל בין הרגליים למטה עם התיפוף "החי" הזה, והחזק. תוך כך, שלוש דמויות של גברים נעמדות באותה עמידת פיסקו באלכסון, האחד ליד השני. כמעט דבוקים, הם עומדים בגאוותנות ומייצגים שוב מעין תיה קדמונית. התחושה היא תחושה של אדם קדמון, "הומוסאפיין" עם גמישות של נמר. הם מביטים למרחקים וצופים כדי לראות. התנועה שמויזה את היד נעה מהכתף. היד עם תנועת כף היד החייתית עולה בצורת תיה שנוצרה בעקבות הדרך בה כף היד מוחזקת. פתאום הרגל עולה ומכה, במין אטיטוד פלקס. היד הימנית עולה מעלה ויוצרת מעין משולש של ראש נחש, כאשר בו זמנית היד השמאלית בקשת מאחורי גיוס. גיוס מתחיל לנוע באיטיות למטה, דרך צד שמאל. מדי פעם, גיוס נעצר בפתאומיות וראשם מסתובב חדות כמו תיה שמנסה להקשיב למארב או לאורב, כאילו לשמע איזה שהיא אוושה או רחש, ומנסה לקבוע את מידת הסכנה. מבחינת ההתפתחות של השפה האמנותית של שרה, יש כאן טכניקה של תנועה הרבה יותר מיומנת. גם יכולות התנועה של הרקדנים הרבה יותר מיומנות. הרמות הרגליים - הרבה יותר גבוהות, מכות הרגל - מאד חזקות. תוך כך, הרוחות מתחילות ליילל והתחושה המדברית גוברת בעקבות יללות אלה.

הבמה כמו מתערפלת במעין חזון תעתועים. בתוך המיראזי הזה נגלית דמות של אישה לבושה כמו בדואית לכל דבר, היא שרה. הרוחות זועפות, היא עצמה מעין רוח. למרות שדמותה היא דמות אישה, היא לא כל כך אנושית. היא מייצגת מעין חלום אוורירי, כך שבעצם היא מגלמת את רוח עצמה. בו-זמנית היא גם הצפירה של הרוח. זאת התחושה שעוברת מעיני אל נשמותי. תוך כך, אנחנו רואים זוג רקדנים כשהאחד מושך את השני. הם נעים כאילו שהם מעורבלים ומתערבלים בתוך הרוחות והסערות הזועפות ובתוך סערות החול המעיפות. הם מנסים למצוא את דרכם בתוך הסופות, עד שאחד מהם נופל ארצה. מתעוררת כאן תחושה שהאישה, אינה מושכת את הגבר לכיוון הנכון, אלא שהיא כאילו מנסה להטעות אותו, ולהכות בו. זה מזכיר לי אגדה מקסיקאית על ה"יורונה". הפירוש הליטראלי של המילה "יורונה" הוא "הבכיינית" או זאת שבוכה. היורונה היא אישה שהגברים בגדו בה, ובסופו של דבר הושלכה אל מותה לבאר. רוחה משתוללת ביללות, ביערות ובשדות. ובחצות, בכל לילה, כאשר היא פוגשת דמות של גבר, היא מפתה אותו ומושכת אותו אל עברי פחת. בבלט "גיזלי" של התקופה הרומנטית, "הסביליות" (רוחות הנשים הנבגדות) שמתו באיבן, גם כן מפתות אל עברי פי פחת כל גבר העובר בדרכן בלילות. את אותה תחושה אני מקבל כאן מהצורה שאישה זו מושכת את הגבר וזורקת אותו לרצפה והוא נשכב למרגלותיה. תנועותיה (על המוסיקה שנשמעת) הן תנועות שליד ימין שמכה בו כמו שרוח זלעפות מכה בפניו של מישהו, והיא כמו אותה רוח זלעפות קופצת עם שתי ברכיה וגוהרת מעליו. הוא שוכב אפרקדן, מעין מת, והיא משתוללת, ממש סעורה בכוח. ידיה עולות מעלה ואצבעותיה נפתחות במעין ציפריני נשר, העומדות תוך נחיתה לטרופ את הטרף שמונח לפניו וליסוק מעלה שוב.

מוסיקה רכה מתחילה וברקע אנחנו רואים בתאורה את השמש החמה-רותחת, השמש המייסרת. הרקדן שנפל קודם לכן מתחיל להתעורר כחולה דמדומים. גופו מתכווץ פנימה ורגלו הימנית מכה כמו מפרכת, כמו אדם שגוסס. לאט לאט רגל זו עולה מעלה פתוחה, שוב באותה תנועה של אטיטיוד. גם הרגל התחתונה נמצאת באותה תנועה - האטיטיוד - כאשר הגוף כולו מוקשת אחורנית, גם הראש נטוי אחורה והידיים לופתות את הצוואר. בין תנועה לתנועה יש אימפולס חזק וחד שסוגר את הגוף פנימה ואימפולס חזק שפותח אותו. כאן שוב אפשר לראות את כוח ההמצאה של שרה לוי-תנאי כאשר, יד ימינו של הגבר השוכב ומקופל כמו עובר, תופסת בקרסול רגלו השמאלית מעל רגלו הימנית ורגלו הימנית מעל כף רגל שמאל נעה קדימה לכיוון

הראש וככה היד מסובבת את הברך מתחת לרגל ימין שנעה, ובצורה זאת נראית כמו חילוון מסתובב, כמו עקרב שמנסה לעקוץ את עצמו והוא הולך מסביב על אדמת הבמה שמצויירת כמו חולות מדבריות, כמו חול של מדבר.

שוב, כוח ההמצאה של שרה מבוסס על תנועות מאוצר התנועה האנושי. אבל צורת השימוש בהם היא מאד מקורית. גם מבחינת הקצב, גם בצורת השימוש בתנועות אלה בתוך הריקוד, ובנוסף, גם במיקומו של הגוף. הדמות מתרוממת כאשר לפתע מגיחות כמו שתי רוחות רעות שהוא כאילו חוזה אותן וידיו שנראות כמו ליליות (מהמילה 'לילית') סוערות כידיהן של שדונות הבאות להתעלל בו. הוא מפחד, כורע על ברכיו ומנסה לברוח מהן. מעליהן מצטרפות עוד ליליות שמסובבות את הראש, מניעות אותו, ומסתכלות עליו באכזריות גאוותנית. למעשה, התנועות האלה, והקבוצה הזאת מזכירה לי את הרוחות בסצינת בית הקברות בגיזל, כאשר כל הרוחות יוצאות ומסובבות את הגבר ומנסות לפגוע בו ולענות אותו.

מבחינת התנועה, אין שינויים. זו תנועה ענבלית. התוספת במובן זה היא תנועת היד שמזכירה את החיה. התוספת השנייה השונה במהותה גם מסיפורי התני"ך, וגם מהמקורות, היא תחושה של שתי הרוחות שבאות לפגוע בגבר. אליהם מצטרפת ברגע זה גם הדמות הראשונה שמשכה אותו, התעלתה מעליו בכל הדרה ובכל כוח גופה כאשר ציפורניה החשופות נעו במגמה לפגוע. הוא מפחד. הוא רועד. ידיו מכסות על פניו. הוא מתכנס בתוך עצמו ונראה כמו תינוק, כמו עובר שרוכן בתוך ידיה וכאילו אל תוך, ובתוך החלום הזה הוא נשען על ברכיו. היא מרימה יד ענקית עם כד מים, הוא צמא. חזון התעתועים מתחיל. הוא רואה את כל המים ומתרומם. כך עולה, צומח לאט לאט ומנסה לתפוס את כד המים, אבל לא מצליח, הכד/חלום בורח ממנו והוא רודף אחריו. אל רוח מתעתעת זו מצטרפת עוד בחורה/רוח. גם היא עם כד. הוא מנסה לתפוס בשנית, ולא מצליח, הוא יושב בין שתיהן. שתיהן עומדות, מניעות את הראש מצד לצד בתנועת הנאה תימנית/הודית. אבל הפעם התנועה נוקשה / הנאה מרושעת. כאשר הוא כולו פחד וצימאון, ורצונו לשתות מכריח אותו לרדוף אחרי הליליות האלה המסמלות את חזון התעתועים. החזון, תעתוע זה, הרוחות האלה, שבאות עם כדי מים, כדים שאינו משיג ואינו יכול להשיג. הן מנסות כאילו להרים אותו, לעזור לו אבל כשהוא מתרומם על רגליו אם כי עדיין כפוף, הן זורקות אותו ברשעות ונותנות לו ליפול. כאן, שוב, המשחק המקצבי והתנועות החדות, העליות והירידות של חזון התעתועים של הנשים/ליליות האלה נמשך. קבוצה

אחת מהן, של ארבע, מתכווצות יחד פנימה ונהפכות פתאום למעין גבשושית חול כשבתוכן נמצאים הכדים, כאשר הקבוצה השנייה, רוקדת עם הכדים ומראה לו את הכדים, הוא קם ומתחיל לרוץ אחריהן. פתאום הן יוצרות מעגל והכדים מעליו מתנופפים למעלה. הוא מנסה להגיע אליהן בזחילה, בכאבים בהתעוותויות. הוא מתחנן בידיו, מבקש, עולה, נופל, גופו מתפתל תוך בקשה אל-על, למרום, עד שהוא נופל לגמרי על אדמת החול המדברית. הן מתקרבות אליו, רוקדות סביבו והכדים ביניהן. כולן יחד יוצרות שתי שורות. האחרונה תופסת את ידו הימנית והשנייה את ידו השמאלית וככה, בשתי שורות, כמו מרכבה הן נעות קדימה, כמו שש סוסות אבירות כאשר הוא כפוף לגמרי ורץ אחריהן. הן מריצות אותו אחריהן באכזריות, ברשעות. ריצה זו, היא ריצתו של איש הרואה מיראז' במדבר ומתחיל לרוץ אחרי חזיון התעתוע של הצמא המים - אותו החזיון של כדי המים שהוא רואה בדמיונו. הוא מנסה כאילו לברוח מהתעתוע, הן - התעתוע - מושכות אותו. הוא מנסה לברוח מהמיראז' עד שבסופו של דבר החלום עוזב אותו. הוא נופל אחורנית על גבו, מתהפך על בטנו ומתחיל לחול כמו חיה לפני גסיסה שאין לה לאן ללכת. שוב אותה לילית ראשונה באה ונעמדת ברגליה מעליו ומושכת אותו אחריה. הוא, מבלי להסתכל, תוך הליכה אחורנית על ארבע, מנסה לרוץ אחרי החזיון שלו, אחרי תעתוע המים שקורא לו. וכשהוא מפסיק להאמין, הוא מתחיל לברוח לכיוון הנגדי. היא - החלום - רצה אחריו, תופסת אותו בידה האחת, כאשר בידה השנייה, המים, וכך היא מנסה למשוך אותו בחזרה לתעתוע עצמו, לתוך החלום עצמו.

בתנועותיו, הוא מתעשת מידי פעם, והוא מנסה כאילו לברוח מאותו חלום תעתועים, אבל החלום מושך אותו, ושוב הוא נדבק אל החלום, המיוצג כאן על ידי הגוף של אותה לילית, ולכיוון "גן העדן", הוי אומר, היד בה היא מחזיקה את הכד. היא באכזריות שמה יד על שכמו, מכה בו ודוחקת אותו למטה, לחולות עצמם. הוא נופל, והיא, במעין בעיטה מרימה את רגליו ובורחת. הוא מתקפל שוב בכאב וביגון ושוכב עם ראש נטוי אחורנית כמו שה המוכן לשחיטה.

חזון תעתועים זה מסתיים שהוא, שוכב כאילו מת, והיא שופכת עליו את המים. שם זה נגמר. החלום נגמר, ואתו נגמר גם האדם. חלום תעתועים.

#### יא. לסיכום

ההתפתחות כאן היא לא זרה. התנועות הן ענבליות. העיבוד של התנועה, הקצב, הדינמיקה, המרחבים וצורת הפעולה היא, כדרכה של שרה לוי-תנאי. זהו ריקוד המחשה מאד חזק.



הדמיון כמובן מופעל. היא ממחישה את התעתוע של חלומו של אותו אדם שתועה במדבר, שרואה מיראזים ומנסה למצוא את המים. מבחינת התנועה, אין פה חזיונות חדשים אין פה תנועה חדשה. הקונספציה של הכוריאוגרפיה היא יותר מודרנית. אבל אין תנועות מהותיות חדשות. תבל רק שהנושא הראשוני, זה של תנועות הגופות המסתובבים, אלה שהרוח מסובבת אותן עם הידיים שמסתובבות מעין זמירות של עץ שמסתובבות עם הרוח, לא מספיק מפותח. כמו כן, תבל גם שנושא התנועות החייתיות של הגברים שהתחיל יפה, אינו מפותח מספיק. הריקוד הזה מתרכז בתנועות, בחלום עצמו, וממחיש עד כמה קשה ואכזרי להתמודד עם "חלום" לא רק כאשר תועים במדבר, צמאים וללא מים וכאשר מתחילים לראות מיראזים, אלא גם מומחשים הקשיים שבהתמודדות עם חלום תעתועים. משום מה, הנשים מייצגות את התעתוע הזה על האכזריות שבו בצורה יוצאת מן הכלל. מדוע דווקא הנשים הן האכזריות? האם כאן יש מעין נקמה אישית של שרה לוי במישהו בתוך המחשבות שלה? קשה לדעת. אבל מעניין שגם במגילת רות בסוף ריקוד הכברה, כאשר האהבה נראית רחוקה, מומחשת שם מעין כמיהה למישהו או למשהו. ב"מדבר" היא יוצרת את הריקוד הזה במצב של כעס וחרון, אולי על דבר שקרה. אחר כך, יותר מאוחר בחייה היא מתחילה אולי שוב לכמוה לאותה אהבה, ומתחילה שוב להסתכל עליה בעיניים אחרות, שונות לגמרי מהעיניים שרוצות להכות, שרוצות להעניש, שרוצות להכאיב עבור הכאב שנגרם. חזון תעתועים.

המדבר הוא מדבר הרגשות. המדבר האישי שבו האדם הוא לבד, שבו האדם כואב, שבו האדם מתפתל בגלל הדברים והתקלות שעוברים עליו בחיים. באלגוריה זו האישה מכה, האיש מנסה לחשוב על המים שהוא יכול לקבל מהאישה. כאן, גם המים וגם האישה מסמלים חיים. כלומר, על כל הטוב שהאישה יכולה אולי להרעיף עליו, אבל במקום זה הוא מקבל מכות. אבל במקום זה ממשיכים את חזון תעתועים, במקום זה הוא מושלך, במקום לקבל את מי החיים שהכד הזה יכול לתת לו, את הכד הרגשי, את כד אהבה שיכול היה להישפך עליו להחיות את נפשו ולהוציא אותו מתוך המדבר הזה, מתוך השממה הנפשית שלו. אנחנו רואים שזה לא קורה והוא נשאר מתפגר בתוך שיממון נפשו, בתוך כאבו.