

# ריקוד כפול ריקוד כפול ריקוד כפול

## משחק הגומלין בין זהות לאומית מודרנית לבין זהות עדתית מסורתית המשתקף בריקודי העם והעדות הישראליים

מאמר זה הוא דיון סוציולוגי היסטורי באחד ממוקדי הזהות של התרבות הישראלית - "ריקודי העם" - תוך ניסיון לעמוד על משחק הגומלין בין "ריקודי עם" ו"ריקודי העדות" בישראל. לטענתי, אפשר לראות בריקודי העם הישראליים אתר ייצור של זהות ישראלית, המורכבת מאלמנטים עדתיים/אתניים המוטמעים בתוכה. לטענה זו יש חשיבות בהבהרת מושגים אידיאולוגיים ופרקטיקות חברתיות-פוליטיות, שיוצגו בהמשך: לאומיות ואתניות, כור היתוך ופולורליזם תרבותי, מודרניות ומסורתיות, השתתפות ויציגות חברתית, פוליטית ותרבותית.

מקובל לראות את תחילת שנות ה-40 כתקופה שבה החלו להיווצר ריקודי עם "ישראליים מקוריים" (קדמן, 1969; שרת, 1988; פרידהבר, 1994). בתקופה זו החל תהליך של ניכוס ריקודים קלים מתוך מסכתות חג בקיבוצים אל קהל הרוקדים הרחב ויצירת כוריאוגרפיות לריקודים של יוצרים בודדים, שפעלו במקומות שונים בארץ, בדרך כלל ללא תיאום ביניהם (פרידהבר, 1994). בכנס הראשון למחולות עם, שהתקיים בקיבוץ דליה בקיץ 1944, הוצגו 20 ריקודי עם, שהושאלו מארצות זרות ורק שמונה ריקודים ישראלים מקוריים (קדמן, 1969). כנס זה זכה להצלחה רבה וכוון את היסוד להקמת הוועדה הבינקיבוצית לריקודי עם ב-1945. ב-1952 הפכה ועדה זו לגוף המוסדי-המדור לריקודי עם שליד המרכז לחינוך ותרבות, שליד הוועד הפועל של ההסתדרות הכללית של העובדים. מדור זה הוא הגוף התרבותי-מפלגתי-אידיאולוגי, שיצר והפעיל את תנועת ריקודי העם מראשיתה. פעולתו נמשכה ברציפות כמעט 50 שנה והופסקה בראשית שנת 2000 בגלל בעיות תקציביות. בין עיסוקיו של המדור: בחירת ריקודי העם שיופצו לקהל הרחב, הקמת אולפני לימוד לריקודים, הפעלת קורסים להכשרת מדריכים, ארגון הרקדות המוניות וסיוע לוועדות של ימי

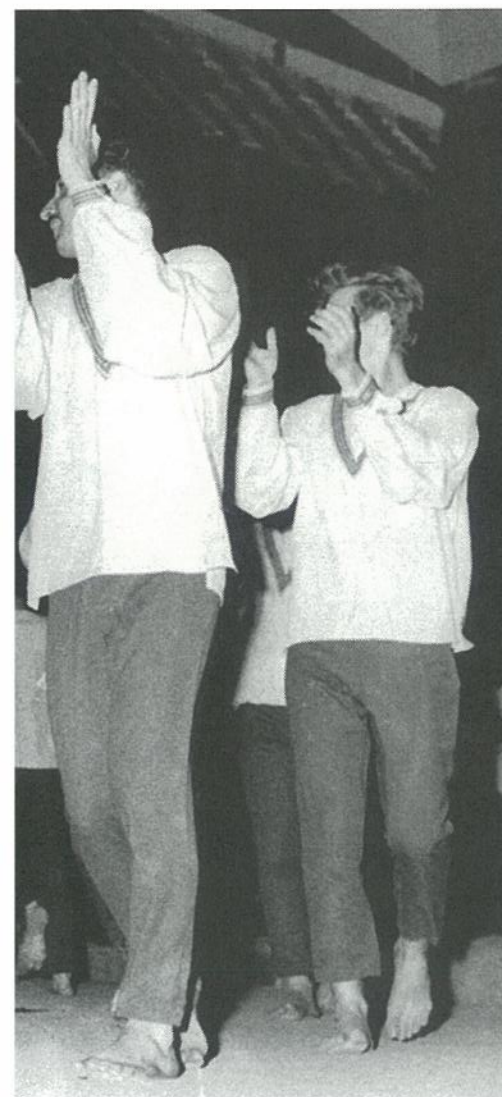


תימנים רוקדים בבן שמון (ללא ציון שנה)  
התמונות באדיבות ארכיון המכון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון  
Yemenites dancing at Ben Shemen (undated). The  
Photographs courtesy of The Labour Archives, Lavon Institute

העצמאות בהפעלת ריקודים, יצוא ריקוד העם הישראלי לחו"ל ועוד. מראשית שנות ה-70 ועד תחילת שנות ה-90 פעל לצד המדור לריקודי עם גם המפעל לטיפוח ריקודי עדות ומיעוטים, שנוהל בידי שלושה גופים מוסדיים: המרכז לחינוך ותרבות של ההסתדרות, משרד החינוך והתרבות, והחטיבה לפולקלור של האוניברסיטה העברית.

דמות אחת דומיננטית, הוגה, יוזמת ומפעילה, עמדה מאחורי שני הפרויקטים של המדור לריקודי עם והמפעל לטיפוח ריקודי עדות ומיעוטים - גורית קדמן. על פועלה זה זכתה קדמן ב-1981 בפרס ישראל כ"כלת המחול העממי הישראלי". במסגרת "המפעל לטיפוח" פעלה קדמן לשימור והחייאת ריקודי עדות ומיעוטים בישראל, הסרטתם והעלאת הופעות אתניות על במות. קדמן תיעדה את פועלה בשני ספרים: הראשון (1969) - "עם ורקד", סיפר את קורות תנועת ריקודי העם בישראל, והשני, "ריקודי עדות בישראל" (1984), שבו מובאים ריקודים של 12 קבוצות אתניות: שמונה עדות מזרח, חסידים ושלוש קבוצות מיעוטים. העדות שריקודיהן טופחו היו ברובן המוחלט

# ריקוד כפול ליקוד



יהודים וערבים בריקוד, 1961  
Jews and Arabs dancing, 1961



פסטיבל דליה, 1968  
Dahlia Festival, 1968

עדות המזרח. הקבוצה היחידה היוצאת מהכלל היא הקבוצה החסידית של יוצאי מזרח-אירופה. הכללתה של קבוצה זו נסמכה על הקשר המובהק שהתקיים בתוכה בין חיי הקהילה היהודית לבין הריקוד החסידי, ועל כך יורחב בהמשך.

## מכור היתוך לפלורליזם תרבותי

השם "עדה" בהקשר של ריקודי העם אינו מקרי. הרצוג (1986) טוענת כי המונח "עדה" בחברה הישראלית יוחס ספציפית לקטגוריה של יוצאי אסיה וצפון-אפריקה. במסגרת כלל "ריקודי העדות", הריקודים התימניים זכו במיוחד לשימור, החייאה והצגה על במות ציבוריות. זאת בנוסף על שילוב "הצעד התימני" כחלק אינטגרלי ומאפיין בולט של "ריקודי העם הישראליים". גם בכל כינוסי דליה, החל מהראשון, הופיעו על הבמה להקות של עדות ומיעוטים כחלק מרכזי במופע.

את פועלה של גורית קדמן בתחום ריקודי העדות יש לראות בקונטקסט היסטורי. כבר בראשית העלייה הגדולה של יוצאי ארצות האיסלאם עמדה קדמן על "האוצרות התרבותיים בתחום המחול", כפי שכנתה אותם,

החבויים בקרב העולים. בתחילת שנות ה-50 החלה בתייעוד וצילום אינטנסיביים של מחולות עולי המזרח, ללא תיקצוב מוסדי משמעותי (שני עותקים מסרטים אלה מ-1951 נמצאים בספרייה למחול בבית אריאלה בתל-אביב). פעולתה של קדמן להפצה תרבותית של פולקלור עדתי הקדימה

ב-20 שנה את זמנה ולא תאמה את מדיניות

הקליטה שרווחה באותה תקופה, מדיניות "כור

ההיתוך". נציגי החברה הישראלית וגופיה

השלטוניים ראו את המדינה החדשה כמדינה

חילונית, מערבית, סוציאליסטית, וביקשו להנחיל

מודל זה של האדם והעם לכלל העולים, בני כל

הקבוצות האתניות, מזרחים ואשכנזים כאחד.

העולים בני ארצות המזרח היו מרוחקים ביותר

מדגם זה, ולפיכך נאלצו לחוות מחיקה של

מאפייניהם החברתיים והתרבותיים (דוגמאות

קונקרטיים: שטאל, 1976, 1984).

בשנות ה-70 החלו להישמע לראשונה קולות

חברתיים חתרניים ביחס לקליטת עולי המזרח,

בעיקר בעקבות מאורעות ואדי סאליב (דהאן קלב,

1999) וה"פנתרים השחורים" (רוזנר, 1971).

המודעות הציבורית הגוברת לכישלונה של מדיניות

"כור ההיתוך" הובילה קו חינוכי תרבותי חדש:

"פלורליזם תרבותי". לפי דשן (1986), אפשר

לתארך כמעט במדויק התפתחות זו: ב-1976 יזמה

ועדת החינוך של הכנסת דיון בנושא מורשת יהדות

המזרח, שבעקבותיו הוקם במשרד המרכז לשילוב

מורשת יהדות המזרח. בניגוד למודל הקליטה

הקודם, שניסה לבטל את השונות התרבותית-

אתנית של המזרחים כדי ש"ייטמעו" בחברה

ובתרבות הישראלית, מודל הקליטה החדש ביקש

לעשות את ההפך - "לטפח" באופן פעיל תרבות זו

על מנת לשלב את מורשת המזרח בתוך

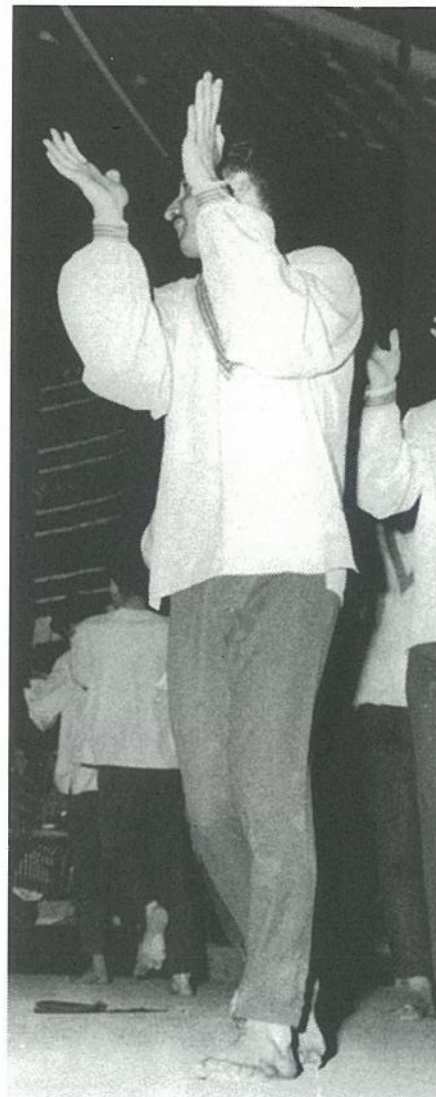
הישראליות וליצור "מיזוג גלויות". על רקע זה

הוקם המפעל לטיפוח ריקודי עדות ומיעוטים,

שתוקצב במשולב בידי משרד החינוך והתרבות,

ההסתדרות והאוניברסיטה העברית.

המפעל לטיפוח ריקודי עדות ומיעוטים פעל כ-20 שנה לצד המדור לריקודי עם בהסתדרות תוך יצירת קשרי גומלין בין שני הגופים. אחת ההשלכות של קשרים אלו ברמה הארגונית, התרבותית והחינוכית היתה שינוי אופיים של ריקודי העם הישראליים בעקבות חשיפתם לריקודי העדות והמיעוטים, שתיעד המפעל לטיפוח ריקודי עדות. לטענת, אותם גופים שלטוניים,



מימין ולמעלה: יהודים וערבים בריקוד, 1961

From left and above: Jews and Arabs dancing, 1961

שביקשו לגבש את "ריקוד העם הישראלי" לכלל סימבול תרבותי המבטא לאומיות ישראלית קולקטיבית, הם שעודדו את הטיפוח הדיפרנציאלי של "ריקודי עדות ומיעוטים" כסמנים של אתניות פרטיקולרית. עם זאת, ריקודי העם הישראליים שאבו השראה ושאלו מרכיבים מריקודי העדות. באמצעות יחסי הגומלין ביניהם אפשר לבחון כיצד אלמנטים של "העדות" פועלים כסמני גבול של "העם", וכיצד אלמנטים מסורתיים מנוכסים ליצירת פרויקט של זהות לאומית מודרנית. בתהליך זה שימש פולקלור הריקוד העממי של העדות והמיעוטים כמכשיר רב עוצמה ליצירת הזהות הלאומית החדשה בידי מוסדות בוני-אומה [Nation Building], דוגמת ההסתדרות ומשרד החינוך.

### פולקלור ולאומיות

צמיחתו של ה"פולקלור" כמושא עיון ומחקר וכפרקטיקה מובחנת נעוצה בקונטקסט ההיסטורי של צמיחת הלאומיות המודרנית. מדינות רבות ביבשות שונות, מהמאה ה-18 ועד המאה ה-20, חיפשו את אופיין הלאומי באמצעות הפולקלור. גרמניה עסקה בכך במהלך המאה ה-19 וגם עם עליית

הנאציזם, ובתקופות שונות גם צרפת, שווייץ, נורווגיה, פינלנד, אירלנד, תורכיה, יוון, אפגניסטן, יפן, ברזיל, בוליביה, ארה"ב ומדינות באפריקה (Dorson 1978, Link). בגרמניה של המאה ה-18 החלה מגמה של איסוף ותיעוד כל מה שנחשב "תרבות עממית": ביגוד, חפצי אומנות, שירים, סיפורים ואגדות עם.

איסוף המנהגים והטקסים העממיים לא פסח גם על הריקוד העממי. לאנג [Lange] (1975) מציין כי התנועה הרומנטית החייתה ריקודי עם אירופיים כפריים ואף העבירה אותם אל המרכזים המטרופוליניים כדי שיהיה בהם משום גירוי חינוכי לעירוניים. בתהליך זה איבדו הריקודים את הקונטקסט והמשמעות המקורית שלהם, מכיוון שהוסבו לריקודי אולמות ולמופעי תיאטרון מסוגננים, אבל סייעו בהיכרות המחודשת של האוכלוסייה העירונית עם סממני ה"אופי הלאומי פטריוטי", שהכפריות נחשבה לנציגת האותנטיות.

בתהליך זה בלטו שני יסודות: ניסיון להתחקות אחר עבר קדום ומפואר, שנתפס כמהות "האתנית מקורית" של "העם", ושימוש ב"פולקלור אותנטי" זה כאמצעי לחיזוק תביעות לאומיות ולריבונות מדינית בהווה. כמו כן, הלאומיות כביטוי של המודרניות חיפשה להצטבע בצבעים עתיקים ומסורתיים. בדומה לתנועות אידיאולוגיות לאומיות, שצמחו באירופה במאה ה-19 וחיפשו בשרשי העבר חיזוק ללאומיותן האתנית בהווה, כך גם הציונות על-פי הדגם של הרצל השתמשה

בזהות יהודית אתנית היסטורית ובזיקה לארץ ישראל כ"ארץ האבות" או "ארץ הקודש", מתוך כוונה לעשותה מדינה יהודית. המושג "אלטנולנד" מבסס את הדרישה לשיבה למולדת ההיסטורית ומבטא את שילוב העבר בהווה, החדש בישן. העם היהודי נתפס כבעל מקורות אתניים משותפים ולכן



ריקודי ערבים (ללא ציון שנה)  
Arab dance (undated)

כמעין משפחת מוצא אתנית המחפשת את ביטויה הלאומי במדינה יהודית.

מפעל חייה של גורית קדמן ליצירת זהות לאומית ישראלית חדשה באמצעות הריקודים העממיים התבסס מפורשות על יצירת קשר מחודש בין העם העתיק וארץ האבות הקדומה לבין הלאומיות היהודית המתחדשת. גם המקורות האינטלקטואליים של קדמן תאמו את הרעיונות הרומנטיים לגבי פולקלור ולאומיות. קדמן הגיעה ארצה

מגרמניה והיתה פעילה בתנועת

הנוער היהודית "בלאו וייס"

(תכלת לבן). תנועה זו שאבה את

השראתה מתנועת הנוער הגרמנית

"ואנגרפוגל" (הציפור הנודדת),

שהתבססה על רעיונות של שיבה

לטבע ולכפר (קדמן, 1969). החזרה

אל הטבע והחקלאות בקיבוצים

וחידוש חגי האדמה דרך מסכתות

ומקהלות רבות משתתפים

(שקדמן תרמה להם עם יוצרים

נוספים) ביטאו דמיון לשני יסודות

של התרבות הגרמנית: הרומנטיזם

הלאומי בחיפוש אחר הטבע

והכפריות, והאקספרסיוניזם של

המחול התנועת.

בספרה של קדמן "ריקודי עדות

בישראל" (1984) היא מדגישה שני

ריקודים בולטים בהווייתם

הדתית יהודית: הריקוד החסידי

והריקוד התימני. מתברר כי אמת

המידה של "היהודיות" היתה

אחד הפרמטרים החשובים ביותר

בגיבוש ריקוד עממי ישראלי. הדת

היהודית איפשרה יצירת

המשכיות בין העבר העברי

העתיק, תקופת הגלות וחזרת העם

לארצו ההיסטורית. הן הריקוד

התימני והן הריקוד החסידי היו

משום הוכחה לקיומו של ריקוד

יהודי אותנטי. על כן חשוב היה לשמרם במקורותם מצד אחד, ועם

זאת לשלב אלמנטים מתוכם בריקוד העם הישראלי, מצד שני.

## דבקה והורה

בריקודי העם הישראליים משולבים בעוצמה רבה גם ריקודי דבקה. כבר

ב-1969 מציינת קדמן בספרה 14 מחולות, שבכותרתם כלול השם

"דבקה" והם "ריקודי עם ישראליים". לכאורה, ריקודי הדבקה הם

אלמנט בעל איכות סותרת בתוך המרחב של זהות לאומית הנסמכת על

מקורות יהודיים. הדבקה כריקוד ערבי, ובייחוד כריקוד שורה גברי מעין

מלחמתי, מעוררת אסוציאציות הקשורות ללאום מתחרה. אבל לדעת

קדמן, צעדי הדבקה הם המצעדים המאפיינים ביותר את ריקוד העם

הישראלי, לצד הצעדות התימניות. הצימוד בין "התימני" ל"ערבי" אינו

מקרי, והוא חוזר גם בשמו של המפעל ההסתדרותי "המפעל לטיפוח

ריקודי עדות ומיעוטים". את הצימוד הזה אפשר לפרש סוציולוגית כפרי

# ריקוד כ

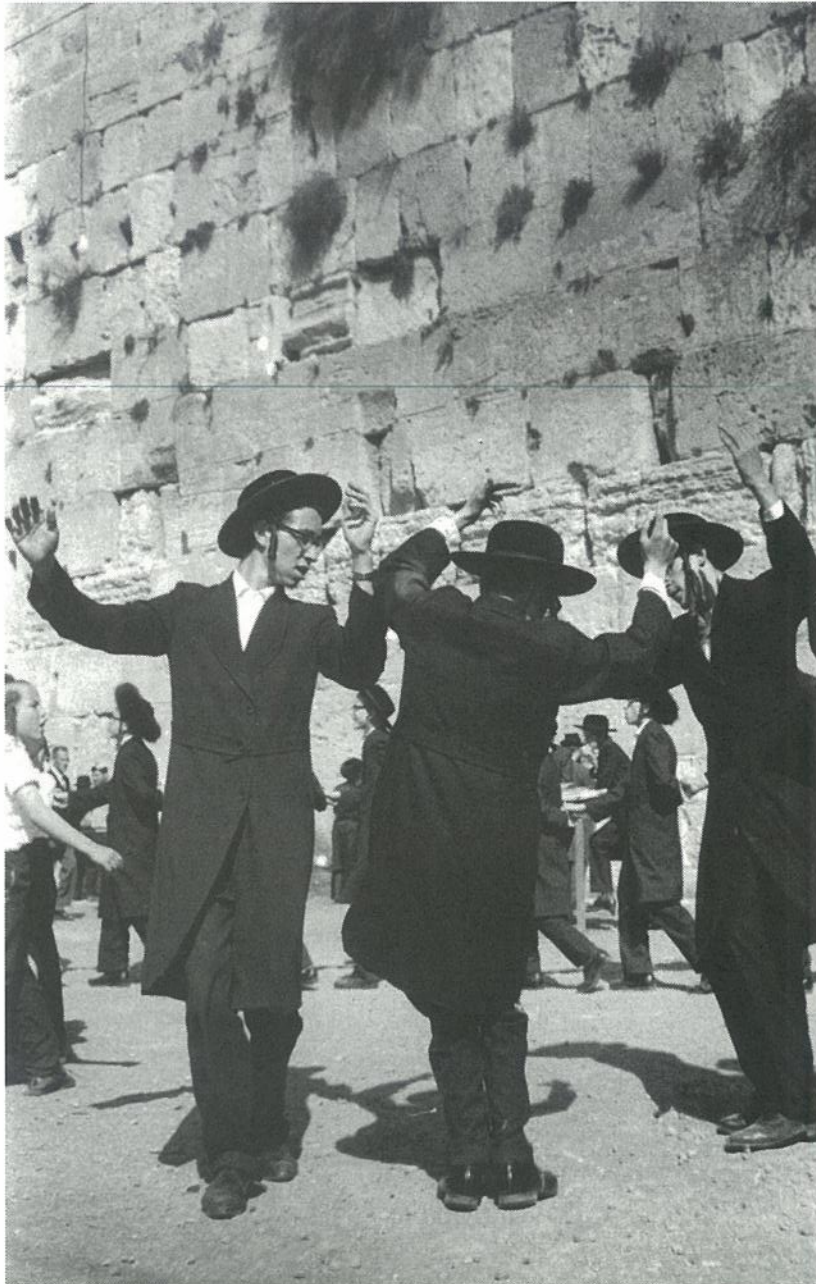


הדימוי של "העברי הקדמוני", שהתערב בדמיונם של אנשי המערב (כולל קדמן כלידת גרמניה) עם ייצוגים שמייים, ערביים, אוריינטליים של המזרח התיכון (Said, 1978). הן "התימני" והן "הערבי" תאמו דימוי זה, ומחולות שתי הקבוצות האתניות הללו שולבו אלו לצד אלו כתשתית אותנטית, מסורתית ושורשית של הישראליות המתחדשת דרך ריקודה העממי.

ריקוד נוסף המשמש אבן פינה של ריקודי העם הישראליים הוא ריקוד ההורה. המעגלים של רוקדי ההורה לאחר הכרזת המדינה הם סמן תודעתי משותף של הישראליות ולכן יש חשיבות בהבנת מקורותיו ואופן שילובו של ריקוד זה בריקוד העממי הישראלי. על פי בהט (1977), ההורה הוא ריקוד מעגל בלקני, שיובא כנראה על ידי החלוצים בני העליות הראשונות. ריקוד זה היה בעל חשיבות מרובה לקהילה הקטנה, הן ביצירת לכידות חברתית והן כמקור לפורקן נפשי וגופני. עבודת מחקר על זמרי ההורות (דובקין, 1985) מגלה אף היא כי ריקודי ההורה

ושירי ההורה נוצרו בידי אנשי העלייה השנייה והשלישית תוך שילוב של יסודות אירופיים. אבל משנות ה-40 ואילך החלה מגמה של חיפוש אחר "צליל עברי חדש", שישתלב באופן הדוק יותר במרחב היס-תיכוני, על חשבון הפחתת היסודות המערביים בריקוד ובזמר.

ריקודי העם הישראליים משלבים בין המסורתי והמודרני ובין העדתי והלאומי בהיותם יצירה מודרנית לאומית חדשה, השואבת השראה ולגיטימציה ממקורות אתניים ומסורתיים. שילוב אלמנטים ריקודיים של בני קבוצות אתניות ולאומיות שונות לתוך ריקוד העם הישראלי יכול להתפרש מצד אחד כביטוי האולטימטיבי של כור ההיתוך הישראלי. עם זאת, קיומם הנפרד של הריקודים העדתיים/אתניים, המשתמרים בדרך זו או אחרת בתוך קבוצות המקור שלהם, מעיד על קיומו של פלורליזם תרבותי פולקלורי בישראל. האתני משמש את הלאומי, אבל ממשיך להתקיים לצדו. כך גם ממשיך האתני להעניק הצדקה לזהות הישראלית הלאומית-מודרנית באמצעות עיגונה בשורשים הנתפסים כמסורתיים ואוטנטיים.



ביבליוגרפיה

1. בהט, נ. (1977), "הורה - ריקוד ישראלי?", *שנתון מחול בישראל*, עמ' 23-28.
2. דהאן-כלב, ה. (1999), "מאורעות ואדי סאליב", *תיאוריה וביקורת* (12-13), עמ' 149-157.
3. דובקין, ג. (1985), *זמרי ההורה, מקורותיהם ומקומם בזמר הישראלי*, עבודת גמר למוסמך, החוג למוסיקולוגיה, אוניברסיטת ת"א.
4. דשן, ש. (1986), "מיעדות המזרח" לימחצית האומה", בתוך דשן, ש. (עורך) *מחצית האומה*, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר אילן, עמ' 7-17.
5. הרצוג, ח. (1986), *עדתיות פוליטית - דימוי מול מציאות*, הוצאת הקיבוץ המאוחד.
6. פרידהבר, צ. (1994), *הבה נצא במחולות*, ת"א: המרכז לתרבות וחינוך, ההסתדרות.
7. קדמן, ג. (1969), *עם רוקד, ירושלים: שוקן*, (1984), *ריקודי עדות בישראל*, גבעתיים: מסדה.
8. רוזנר, ש. (1971) (עורך), *אפליה עדתית - מציאות או תחושה*, הוצאת מרכז ההסברה.
9. שטאל, א. (1976), *מיזוג תרבותי בישראל*, ת"א: הוצאת עם עובד. (1984), "בירור מושגים ומטרות בשילוב מורשת יהדות המזרח בחינוך", *מגמות*, כ"ה (2-3), עמ' 387-403.
10. שרת, ר. (1988), *קומה אחא: דרך רבקה שטרומן במחול*, ת"א: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
11. Dorson, R. M. (ed.) (1978), *Folklore in the Modern World*, Paris: Mouton Publication.
12. Lange, R. (1975), *The Nature of Dance*, London: MacDonaldis & Evans.
13. Linke, U. (1990), "Folklore, Anthropology and the Government of Social Life", *Comparative Studies in Society and History* 1, pp. 117-148.
14. Said, E. (1978), *Orientalism*, New York: Panthom.

מימין: פסטיבל דליה, 1968  
 Right: Dahlia Festival, 1968  
 למעלה: ריקוד חסידי (ללא ציון שנה)  
 Above: Hassidic dance (undated)