

מושגים "אמנות בין-תחומית" ו"רב-תרבותיות" הפכו בשנים האחרונות למושגים הנשמעים ביותר על השיח התרבותי. בדברנו ב"אמנות בין-תחומית" הכוונה היא ליצירה בכמה שפות אמנותיות במקביל ואילו המושג "רב תרבותיות" עיקרו קבלת ההטרוגניות כערך; הוא מבוסס על שוויון הזדמנויות תרבותי, דהיינו, אפשרות לכל תרבות ולכל אמנות להתפתח ולכל אדם לשמר ולפתח את תרבותו שלו. עם כל הקושי שבשימוש בהגדרות כוללניות, בעיקר באמנות, הן משמשות כלי חשיבה ומסייעות במיפוי של תהליכים מרכזיים בתרבות. (לענייננו, לדוגמה, במחול הפוסטמודרני "העכשווי" מרבים לשלב בין אמנויות: קריאת טקסטים, פיסול, ציור, עיצוב, שימוש בוידיאו ובוידאו-ארט).

אם כן, אין האמנות ניתנת להפרדה מהיבטים אחרים של התרבות, כמו חינוך, רעיונות פילוסופיים, פוליטיים, כלכליים ואסתטיים; מחד, האמנות היא הישגיות אמנותית, ומאידך, היא מעוגנת בהשקפת עולם. זאת התפיסה שמתוכה בכוונתי לצאת ולבחון את הקשר שבין המילה והתנועה בהתפתחות ריקודי העם הישראליים. "מסכתות החגים" וריקודי העם הקדימו מהלכים שהתרחשו באמנות בכללה ובמחול הפוסטמודרני העכשווי בפרט. מסכתות אלה עוצבו בעיקר בשנות ה-30 וה-40 בהתיישבות העובדת, על ידי יוצרים שונים, ביניהם: לאה ברגשטיין, מתתיהו שלם, יהודה שרת, רבקה שטורמן ועמנואל עמירן, ירדנה כהן,

ריקודי עם הם שירים

דן רונן

גרטרוד קראוס, יהודית אורנשטיין, אלוה דובלון, ציסקה רוזנטל, שרה לוי-תנאי, עמנואל זמיר ואחרים. המסכתות היו שילוב של טקסט עברי מדוקלם ומושר, מוסיקה ומחולות חג. הן עוצבו בהשפעתו של רודולף פון לאבאן, התיאורטיקן והמורה, ממובילי "מחול ההבעה" [Ausdruckstanz] שפרח בארצות מרכז אירופה, בין שתי מלחמות העולם. כרבים מבני דורו בתחילת המאה ה-20, חש פון לאבאן כי "האנושות עומדת בפני עידן חדש... המחול העממי והחגים המסורתיים הם על סף שקיעה"; היות שסבר שאחד מתפקידיו של המחול המודרני הוא לשרת את החברה, עיצב פון לאבאן את המסכת ההמונית: "יצירת אמנות פרולטרית המונית ששזורים בה מחולות עם חדשים".¹ בריקודי העם הישראליים, שתחילתם במסכתות החגים, קיים עד עצם היום הזה שילוב הדוק בין השירים, הלחנים והתנועה. רוב ריקודי העם נקראים על פי הכותרות שנתנו משוררים לשיריהם, או על פי המילים הראשונות של השירים. בהשפעת הריקודים, זוכרים רבים מהרוקדים את מילות השירים וכך גם שרדו שירים רבים. למשל, השיר "ושאבתם מים בששון" שחיבר אהרן אשמן למחזה "האדמה הזאת", או השיר בהשפעה החסידית, "הבה נגילה", שהיה פופולרי בריקודי ההורה. ריקודים רבים, בעיקר אלה שנוצרו בתחילת תנועת ריקודי העם בשנות ה-40, ה-50 וה-60, נוצרו מתוך שיתוף פעולה הדוק בין המלחינים, המשוררים ויוצרי הריקודים: "זוגות" יוצרים, כמו למשל לאה ברגשטיין ומתתיהו שלם, שלום חרמון ואמיתי נאמן, רבקה שטורמן עם נירה חן, עמנואל עמירן ושרה לוי-תנאי, רעיה ויוסי ספיבק ועוד. גם כשכל יוצר עבד בנפרד, היתה התאמה בין השירים לריקודים. ברוב המקרים השירים (הלחן והמילים) יצרו את המסגרת לריקודים, כניסוחו של מרדכי סתר בראיון לחנוך רוני:² "המוסיקה היא מסגרת, משען ריתמי,

אזכור וכו', החומר: נעימות ריקוד, שירי עם וכו'".

כיצד נוצר השילוב הבלתי נפרד של לחנים, מילים ותנועה בריקודי העם? ראשית לכל, זה היה רצונם המודע של היוצרים. למשוררים, למלחינים וליוצרי ריקודים היה מקור השראה משותף - החיפוש אחר "סגנון אמנותי ישראלי"; לכן למילה היתה חשיבות רבה יותר מאשר ללחן ולריקוד. השירים היו ביטוי של הקולקטיב ("נבנה ארצנו") ושל השאיפות הלאומיות שלו; בספרם "שורו הביטו וראו" כותבים יורם טהר לב ומרדכי נאור: "השירים פיארו את המעשה הציוני אך לא הסתירו את הסבל והבדידות; הגבירו את האמונה והתקווה אך לא פעם לגלגו בחומור על אורחות החיים של אנשי הארץ. דומה כי יותר מכל ציור בעין אוהבת את נופיה של הארץ החדשה".³ יואב קוטנר, בלקט השירים שערך באחרונה "שירי אהבה ישראלים", מתייחס גם הוא לנושא:⁴ "מאות שירים ליוו את המפעל הציוני, את הקמת המדינה, את המלחמות, את השגרה היומיומית, כפסקול שנותן עוד טעם לחיים; שמבטא את רוח התקופה בדרך אמיתית. לפעמים נדמה היה שרוב שירינו עסקו בנושאים לאומיים, חברתיים ודתיים, מלחמה ושלוש, טבע ונוף ולמי בכלל היה זמן לאהבה?"

השילוב בין המילה לתנועה היה טבעי ואותנטי. קשה לעיתים לקבוע מה קדם למה, השיר או הריקוד. ברוב המקרים (עד היום) שימש השיר מקור השראה לריקוד. יוצרי הריקודים ניסו לבטא בתנועה

את המשמעות המילולית,

המוסיקלית ולעיתים גם

ההיסטורית והאידיאולוגית של

השיר. המלחינים ויוצרי

הריקודים חיפשו מילים

במקורות שונים, בעיקר בתנ"ך

וגם בשיריהם של גדולי

המשוררים. במקרים רבים נעזרו

הלחנים לחזק את כוח הביטוי של

המילים והמכלול שנוצר שימש מסגרת לתנועה. למשל, השיר "באנו חושך לגרש": המילים נכתבו על-ידי שרה לוי-תנאי, עמנואל עמירן כתב את הלחן, ואילו "העם" - הילדים והגננות - הוסיפו לו את רקיעות הרגליים והנפות הידיים להמחשת גירוש החושך.⁵

ע

ל השיתוף בין מלחינים ויוצרי ריקודים עומד ד"ר צבי פרידהבר במאמרו "מחול העם וכלי זמרינו": "בראשית הדרך בעיצובו וביצירתו של ריקוד העם הישראלי הלכו יוצריו בדרך השילוב ובשיתוף מלא עם מעצבי הזמר הישראלי והשלימו זה את זה ביצירתם המשותפת"; לדעת פרידהבר "הכליזמרים", אותם אקורדיאניסטים, שליוו בראשית התפתחותם את ערבי ההרקדה, הפכו עם השנים למלחינים של הזמר הישראלי ותרמו ליצירה בעבודה משותפת עם המדריך והכוריאוגרף; אותן יצירות משותפות של המלחינים ויוצרי ריקודי העם תרמו רבות להפצת הלחנים, בזכות הריקודים שנוצרו בהתבססם עליהם.⁶

המסכתות הראשונות - לאה ברגשטיין ומתתיהו שלם

לאה ברגשטיין עלתה לישראל ב-1925 הצטרפה לקיבוץ בית אלפא. עם הפילוג בבית אלפא עברה לרמת יוחנן; עימה עבר גם מתתיהו שלם. הם היו הראשונים לעצב מסכתות חג לקיבוץ. החג הראשון שעיצבו היה "חג הגז" שנחוג עם סיום הגז בבית אלפא ב-1931. המחברים והמבצעים באו בעיקר מבין הרועים ואת האירוע חגגו ליד הדיר. אגב, הלעג לשירי הרועים, שירי "הו הו", והטענות כי היו מלאכותיים ומנותקים מהמציאות, אינם במקומם, מאחר ששלם וברגשטיין היו באמת רועים.

המיוחד בתפישת עולמם של שני היוצרים היה בתחושת הראשוניות; התחושה שהעשייה התרבותית חייבת להתבצע בד בבד עם בניית הבסיס החברתי והלאומי בארץ ישראל. השירים (מילים ולחן) של מתניהו שלם חוברו ברובם בעבור חגי הטבע שחודשו בקיבוץ רמת יוחנן. לאה ברגשטיין יצרה את הריקודים במקביל וביחד עיצבו את מסכת החג. ברגשטיין יצרה 51 ריקודים, כ-40 מביניהם לשירים של מתניהו שלם. כמה מריקודיה הפכו לריקודי עם נפוצים, על אף שהיא עצמה ראתה בהם ריקודי חג אמנותיים-טקסיים שהותאמו לרקדנים חובבים.⁷

שילוב בין ברגשטיין לשלם הוליד יותר מלחנים ומילים מקוריות, שצמחו מהקשר העמוק של שניהם לתרבות ישראל לדורותיה. השילוב הוא שהעניק להם את הביטחון והאומץ לנסות ולחפש את החדש והמיוחד. המיוחד ביצירתה של לאה ברגשטיין היה החיפוש אחר יצירת מחול שתתאים לחברי הקיבוץ החובבים, זאת, מבלי לוותר על מלוא הביטוי שהנושא חייב, לתפישתה, "בבסיס כל רעיון תנועתי קיימת תנועה אחת מרכזית המכילה בתוכה את מלוא הרעיון ולכן גם קלה לביצוע".⁸ היות שבקרב העם היהודי לא נשמרו המחולות הקדומים, הגיעה ברגשטיין למסקנה ש"חייבים להישאר נאמנים למסורת יותר רחבה - לאיזו אמת כללית, לאיזו תנועת גוף אוניברסלית המוצאת את ביטוייה בכל המחולות העתיקים".⁹ עיקרון נוסף שהנחה את לאה ברגשטיין היה להעמיד בבסיס כל מחול חווית אמת. כלומר: "אסור לו לכוריאוגרף לחבר ריקוד על נושא שאותו לא חווה אישית".¹⁰ על בסיס העקרונות הללו, גיבשה ברגשטיין שלושה עקרונות יצירה: א. חשיבות הצד הרעיוני - על נושא הריקוד להיות קשור במהודק אל מילות השיר. ב. קשר מהותי בין תוכן וצורה. ככל שהריקוד עשוי יפה יותר (ומבוצע יפה יותר) זוכה גם תוכנו לביטוי בהיר יותר. ג. החשיבות שבשיתוף הקהל.¹¹

מתניהו שלם, בשיתוף עם לאה ברגשטיין, יצר על בסיס העקרונות הללו. שיתוף הפעולה בין השניים, תחילתו בשנות ה-30, כשברגשטיין חיפשה שיר לחג הגז בבית אלפא. היא מספרת: "מתניהו שר לי שיר רועים והריקוד נוצר אצלי פשוט ונקי. כאילו שהתחלתי מחדש בלי כל מסורת וידע אמנותי. השיר הפשוט הזה 'שה וגדי' עזר לי לזרוק את כל המיותר ולרקוד את התמימות... האמת של מתניהו משכה אותי לראות ולשמוע את השדה והיא שחררה אותי לחפש את התנועה הקשורה עם נוף הארץ".¹²

לאה ברגשטיין, בהתייחסה אל הקשר האמנותי בינה ובין מתניהו שלם ובין השיר, המילים הלחן והריקוד, מציינת כי מילות השיר, בניגוד למנגינות הפשוטות אולי, הן לרוב מורכבות וכבדות; וכך יכול היה שלם "לדחוס לשיר קצצר תוכן עמוק ועשיר ביותר".¹³ העובדה שהשניים יצרו על בסיס של חוויות אמת הביאה לתחושת שייכות ולקרבה אמנותית ביניהם. ברגע שלא שמעה שיר חדש, ללא לבטים ממושכים, הצעדים עלו כאלו מעצמם וכך נוצר ביניהם הנוהג הכמעט קבוע: "מתניהו מסיים לכתוב את שירו ומביאו כשי ללאה; מתיישב על המיטה, שר שוב ושוב את השיר, וצופה כיצד בו במקום מחברת לאה מחול לאותו שיר".¹⁴

יצירתם המשותפת של לאה ברגשטיין ומתניהו שלם, במשך 35 שנים, הניבה שירי חגים מקוריים, שלהם חוברו מילים, מנגינות ומחולות (העומר וחג הכלולות); מסכת חג (חג הגז), הצגות שהוא חיבר והיא הוסיפה להן מחולות, ושירים רבים משלו, שהיא חיברה להם מחולות. בין המפורסמים: "רוב ברכות", "הן ירונן", "שיבולת בשדה" (מעגל), "שירו השיר" ועוד.

ריקוד העם הישראלי - רבקה שטורמן

רבקה שטורמן היא שיצרה את המסגרת התנועתית לריקודי העם הישראליים. בשלבה צעדים סלביים-בלקניים, ערביים ותימניים, יצרה

שטורמן ריקודי עם - בהשראת נוף הארץ ועבודת האדמה - מתוך שאיפה ליצור ריקוד עם ישראלי, בכך ייצגה שטורמן תפיסה מנוגדת לזו שהציג בזמנו ד"ר להמן, מנהל כפר הנוער בן שמן "שאינן לעשות ריקודים עממיים בארצנו באופן מלאכותי".¹⁵

אופייני לשטורמן ולדור היוצרים החלוצים כולו הוא הסיפור הבא: בעין-חרוד, בקיץ 1942, טיילה רבקה שטורמן עם בנה הקטן ליד גן הילדים. הילדים שרו נעימה גרמנית שהיתה אהובה עליה מימי ילדותה בגרמניה ועכשיו שימשה לילדי עין-חרוד לריקוד שהכינו לחגיגת המחזור שלהם. המחזה העלה בשטורמן מחשבה מטלטלת: "האם לשווא עשיתי את המהפכה בחיי, ניתקתי עצמי מתרבות ילדותי ועליתי ארצה?"¹⁶ וכך, "התחילה מחדש", כדבריה, והחליטה ליצור ריקודי עם ישראלים עם מנגינות ישראליות מקוריות. היא יצרה קשר עם עמנואל עמירן, נירה חן ושרה לוי-תנאי, קשר שהניב 40 שנות יצירה וכ-150 ריקודים; שילובים יצירתיים תנועתיים, עם שירים, מילים, לחנים, תכנים ורעיונות, וקביעת היסודות הסגנוניים שעל פיהם נוצרים ריקודים גם היום.

שירו של היהודי החדש - עמנואל זמיר

לשיריו של עמנואל זמיר, משורר, טרובדור, שחיבר מילים ולחנים מיוחדים במינם במילותיהם ובלחניהם, חוברו ריקודים על ידי טובי היוצרים, כמו למשל: "ערב שח", "באר בשדה", "הקוצרים הידד", "ליל זהב (אי הטל שלן בשערך)", "בת יפתח" ועוד. יצירותיו של זמיר הן ביטוי גם לאדיאיות שהנחו אותו ואת היוצרים האחרים בתקופתו. בכתב-העת "צלילי מרים" (תשמ"ג 1953), שהוציא בעבור חוגי הזמר העברי שארגן ברחבי הארץ, כתב זמיר: "מהו זמר עברי? שיר שהוא ביטוי של התחייה הלאומית, עבריות, מול יהדות הגולה, היהודי החדש, האיכר הגיבור, שמות עבריים; דחיית האתמול - הגולה, וקבלת השלשום - התנ"ך...". היה זה ביטוי מובהק של ההשפעה הכנענית על יצירת הזמר העברי. הכנעניות ביטאה שאיפה לגבש לאום עברי שישתלב במרחב השמי - תוך קשר עם תושבי הארץ הקדמונים - ויתלכד סביב הלאומיות העברית הישראלית ולא דווקא סביב לדת היהודית. בהקשר זה מתאר עוז אלמוג את "תרבות המעגל" שפיתחו החלוצים, כתרבות שבנתה תחושה של אחדות והדגישה אותה באמצעים פולחניים אקססטיים, בעיקר באמצעות שירה ומחול בצוותא: "המילים, הצלילים המוכרים היוצאים בקול אחד מפיות בני השבט, ותנועות הגוף ורקיעות הרגליים האחדות, ממלאים את היחיד הרגשה של היבלעות בתוך הכלל ושל שלם שבטי הגדול מסך מרכיביו האנושיים".¹⁷

השפעות שונות - מזרח ומערב

עוד השפיעו על הזמר העממי שירים בלשון יידיש, תפילות, שירים חסידיים, מולדביים, רוסיים, אוקראיניים, רומניים, שירי מחאה סוציאליסטיים וכן שירים מן הפולקלור המזרחי, בעיקר שירים תימניים, וכן שירים בדואיים וערביים. למרות שהזמר העברי התבסס על תפיסת עולם מוסיקלית מערבית, חלק מהמוסיקאים השתמשו במכוון ובמודע גם בסולמות ובמשקלים מזרחיים, בסלסולים ובעיטורים בנוסח המזרח, בסינקופות, בתבניות מלודיות בעלות גוון ערבי, ובמילים עבריות שחוברו ללחנים ערביים עממיים.¹⁸ עם זאת, כאמור, בעיקרה, המוסיקה של הזמר העברי לא היתה מזרחית; למעשה, הוסיפו היוצרים גוון מזרחי למבנים מוסיקליים אירופאיים של חצאי טונים. גם התיזמור לא היה ערבי מסורתי; הכלים המוסיקליים הרווחים היו האקורדיון, מפוחית הפה והחלילית ולא העוד והשביבה.

כוריאוגרפים כמו ברוך אגדתי, לאה ברגשטיין, ירדנה כהן, שרה לוי-תנאי, רבקה שטורמן ואחרים, חיפשו גם הם את ההשפעה הבדואית המזרחית ומצאוה במסורות הרועים, הבדואים, ובפולקלור של חיקוי הלוחם הערבי שצמח באוהלי "השומר". הדבקה הערבית נמהלה בצעדי

החול של איכרים רוסים ורומנים.

זכות שילוב מרתק זה - של ניגודים ההופכים לערכים משלימים, נוצר פולקלור הישראלי; בתקופתו היה פולקלור זה אמיתי ויצר זיקה בין ציאות ובין חזון, בתרבות ששילבה ניגודים כמו: צרכי היחיד הקולקטיבי, יהודיות ואנטי יהודיות, אוטופיזם ופרגמטיזם, חדשנות 'מיסוד, מלחמה ושלוש וכו'.¹⁹

בסיכומי של דבר, הפופולריות של ריקודי העם בארץ ובעולם נובעת גם מן השירים המגוונים, מעושר מקורות ההשראה, ומן העובדה שטובי המשוררים והמלחינים יצרו שירים אלה, שבעבר, כאמור, היו להם תכנים קולקטיביים לאומיים, והיום הם ביטוי אינדיבידואליסטי; הם הנותנים את הגוון והיופי לריקודי העם. מצד אחד, האוצר התנועתי של ריקודי העם מוגבל יחסית והשירים מוסיפים להם גוון ועושר, ומן הצד השני, בזכות אותם ריקודים, זוכים השירים לפופולריות, ואף מאריכים ימים. ההכרה בחשיבותו של הזמר העברי בתרבות הלאומית שלנו היא תופעה חדשה יחסית. בעבר הלא רחוק התייחסו לזמר כאל יצירה מדרגה שנייה, סרח עודף של המוסיקה הרצינית. בשנים האחרונות יש מכירים בעובדה כי זו יצירה מקורית וייחודית עם חוקים ועולם משלה.²⁰

אין היום תחום תרבותי המטביע בחיינו חותם כל כך מרשים וכל כך עמוק כמו הזמר העברי. המוסיקה והשירים מלווים אותנו בכל מקום. פעם נוצרו 300-400 שירים בשנה היום כ-3000-4000; פעם הפיצו את השירים המלחינים בעצמם ובני הנוער של אז רשמו את המילים במחברות השירים שלהם ושינו אותן עד כי הן טבועות בזיכרונם עד היום; בימינו, נעשית המלאכה בידיהם של אמצעי התקשורת. פעם היוצרים היו מוסיקאים, משוררים וכוריאוגרפים מקצועיים, שעמלו ליצור טקסטים עממיים, בלי לפגוע באיכות היצירה. היום שדה היצירה פתוח בפני כל מי שמרגיש שיש לו מה לומר. תהליך זה הביא להפריה מצד אחד אבל גם לריבוי מופרז ולסכנה של ירידה באיכות; המעבר מ"אנחנו" ל"אני" הוסיף גוונים ועושר לשירים ולריקודים, אך יחד עימו גברה הסכנה - הטמונה בעודף המסחור, במירוף אחר ה"רייטינג", בדרישה לגירויים חדשים כל העת - הנשקפת ליצירה. בכל זאת, עיקרון אחד נשמר גם היום - השילוב בין השירים (מילים ולחנים) לריקודים. יש לקוות שהשירים והריקודים האיכותיים, המתאימים גם ללחנים וגם למילים, ישרדו ויהפכו לנכסי צאן ברזל של התרבות העממית הישראלית המתהווה ומחפשת אחר סגנונה.

מראי מקום

1. רות אשל, "מעקבים על מדרכות עין השופט", מחול עכשיו גיליון 1, אפריל 1991, עמ' 44.
2. חנוך רוז, "בין מלחין לכוריאוגרף", ראיון עם מרדכי סתר, מחול בישראל 78/79, אפריל 79, האגודה הישראלית למחול, עמ' 7-9.
3. יורם טהר לב, מרדכי גאור, שירו הביטוי ודאו, הסיפורים מאחורי השירים, משרד הביטחון תשנ"ג 1992, עמ' 5.
4. יואב קוטנר, שירי אהבה ישראלים, למשכל הוצאה לאור והפצה בע"מ 2001, עמ' 4.
5. יוסי ספיבק, "ושאבתם מים בששון", פרקים בתולדות הזמר הישראלי, עמ' 21.
6. צבי פרידהבר, "מחול העם וכליזמרי", בתוך מחול בישראל, תל-אביב 1989-1990, עמ' 11.
7. יורם גורן, שדות לבשו מחול - על לאה ברגשטיין ותורמתה לחל ולמחול הישראלי, הוצאת קיבוץ רמת יוחנן, תשמ"ד 1983, עמ' 50.
8. שם עמ' 54.
9. שם עמ' 9.
10. שם עמ' 9.
11. שם עמ' 9.
12. שם עמ' 54.
13. שם עמ' 54.
14. שם עמ' 54-55.
15. רנה שרת, קומא אחא, דרך ובהק שטורמן במחול, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 39.
16. שם, עמ' 39.
17. עוז אלמוג, הצבע דיוקן, עם עובד, ת"א 1997, עמ' 359.
18. שם עמ' 359.
19. שם עמ' 360.
20. יורם טהר לב, גדלנו יחד, אוסף היובל של ישראל, הספר המלווה, "גן הזמר העברי", הוצאת הד ארצי, 1998.

רבות נכתב בשנים האחרונות בנושא תיאטרון המחול. אין ספק שטקסטים מדוברים במסגרת של יצירות מחול (בתחום מחקר המחול משתמשים היום לעיתים קרובות במונח "טקסט תנועתי") היו עד לפני שנים לא רבות חידוש מעורר עניין, שהביא אל אולם המחול קהלים חדשים.

קלאודיה יישקה [Claudia Jeschke], חוקרת מחול חשובה הפועלת בגרמניה, משווה במחקרה האחרונים בין סוגים שונים של הבנת מחול, כלומר בין אפשרויות שונות של אינטרפרטציה. אחת מהן - אולי המצויה ביותר בין חובבי מחול "מתחילים" - היא חיפוש מקבילה מילולית לכל תנועה המתרחשת על הבמה. כלומר לכל תנועה אמורה להיות משמעות מילולית ברורה.

אנטונין ארטו [Antonin Artaud], מאבות התיאטרון המודרני, כתב כבר ב-1938 על חשיבותו המרחבית של הטקסט בתיאטרון. בעבודתו האמנותית חתר ארטו למה שכוונה בפיו "שחרור התיאטרון משלטונה העריץ של המילה המדוברת". ניתן לומר כי התיאטרון גילה את חשיבותם של המרכיבים התנועתיים לגבי שפת הביטוי, הרבה לפני שהמחול גילה את המילה הבמאי הפך מזמן ממארגן של מילים, כדברי ארטו, לאמן רב צדדי, ששימתו היא יצירת רב שיח בין כל מרכיבי העשייה התיאטרונית.

חשיבותם של מרכיבים אלה - התנועתיים, החזותיים והצליליים - אינה רק בשמשם יחדיו את העשייה האמנותית. לבמאים רבים חשוב הקיום ההדדי, זה לצד זה, של כל המרכיבים. חלקם אף נעזרים בעבודתם בכוריאוגרף. תפקיד הכוריאוגרף במקרה זה, אינו "להסביר" את המשמעות ואת המסרים (או, בלשון העגה המקצועית, "להכפיל" אותם), אלא למצוא את שיווי המשקל המוצלח והזורם ביותר בין המילה לבין התנועה שהיא חלק ממנה (אני נמנעת במכוון מן הביטוי "מלווה אותה").

אולם אין ספק שההבדל המהותי בין עבודת הבמאי לבין עבודת הכוריאוגרף הוא שלפני הראשון מונח טקסט-מחזה שאותו הוא מתכוון לעבד.

הכוריאוגרף יוצר ברוב המקרים יש מאין. אין לפניו טקסט והוא ממלא תפקיד של מחזאי-סופר-במאי בעת ובעונה אחת.

כך הגדיר ב-1952 סרז ליפר [Serge Lifar] את ההבדל שבין כוריאוגרף לבמאי: הבמאי יהיה תמיד נתון יותר למרותו של הטקסט וכל עבודת בימוי היא למעשה הליכה על חבל דק בין הנאמנות לטקסט לבין היכולת להשתחרר ממנו.