

# צמיחות ייחודיות

מרריכים לריקודייעם, והזמינה אותה לקחת חלק באירגון הקבוצה. לימים היתה טולידאנו למנהלת האדמיניסטרטיבית של הלהקה. ברוב קולות, אחר מסע שיכנוע ארוך, הוחלט שכל אחד מחברי הקבוצה ייקח 60 ימי חופשה מעבודתו, ובמשך תקופה זו יבנו יחד תכנית. פיצוי ה"חברים", כפי שלויתנאי מכנה את רקדניה עד היום, על אוברן ההכנסה לא היה הבעיה היחידה שהתעוררה. לוי-תנאי היתה צריכה להתמודד גם עם בעיה כזו של חברות שלא יכלו להגיע לחזרות ביום חמישי, כי זה היה יום הכביסה בביתן. בני המשפחה נהגו להתכנס באותו יום ליד הפיילה ולשפשף את הכבסים.

החורשיים האינטנסיביים האלה הולידו את התכנית הראשונה. גם ממזן נמצא. המרכז לתרבות שליך ההסתדרות אמנם לא נהג לתמוך בלהקות מחול אמנותיות, אבל חשבו שם שמדובר בלהקה פולקלור תימנית ונתנו לה חסות. קצבו לחברים משכורת, זעומה אך קבועה, כך שהם יכלו להקדיש את כל זמנם לקבוצה. זו נקראה להקת שרה לוי – הלהקה המזרחית.

כשלוש שנים הופיעה הלהקה בקיבוצים וביישובי עולים במסגרת תל"מ (תיאטרון למעברות), גוף שפעל ליד המרכז לתרבות של ההסתדרות. החשש שמא יהיה קהלם מורכב מיוצאי עדות המזרח בלבד הופרך. הלהקה התקבלה בהתלהבות בכל מקום ונעשתה מבוקשת. היא הופיעה פעמים מספר בשבוע בערבים ובתכניות מיוחדות לגני ילדים בבקרים.

ב־1.7.50 כבר השתתפה הלהקה המזרחית באירוע שנשא את השם "חגיגת ישראל למוסיקה יהודית". חודשים אחרים אחר-כך התקיימה, בבית הנוער ביפו, הופעת הבכורה הרשמית של להקת ענבל. נכללו בה היצירות ממקור תימן ובעקבי הצאן. "כאן נוצר גרעין בריא הראוי שינבט. הבריק משהו מעורר ומפליא. כדאי לשמור על הניצוץ ועל הגחלת" (המבקר סגול, גזיר עתון מ־1951). ב־1952 יצאה ענבל בתכניתה השנייה, שאף זמרה. המופע, שבכורתו התקיימה באולם אהל, הועלה יותר ממאה פעמים. שנה לפני כן, בקיץ 1951, הוזמנה הלהקה להופיע בכנס רליה. כשערכה חזרות בשדה, נעמד ליד הרוקדים איש צעיר והחל לחקות את תנועותיהם. גילה טולידאנו: "ישבתי בקרבת מקום. מי עשה את הצעדים? הוא שאל אותי. הצבעתי על שרה לוי ואמרתי: 'היא' – 'מי עשה את הכוריאוגרפיה?' – 'היא' – 'מי עשה את הבימוי?' – 'היא' – 'מי חיבר את המוסיקה?' – 'היא'. הוא הסתכל בי ושאל אם אני מבינה אנגלית ואם הבנתי את שאלותיו, ואז תפס את ראשו בשתי ידיו וצעק: 'כל זה היא? היא גאון!'".

האיש הצעיר היה ג'רום רובינס, והוא המליץ לתמוך בענבל. הקרן האמריקנית למוסדות בארץ-ישראל שכרה עבורה סטודיו גדול ברח' אלכסנדר ינאי בתל-אביב ומינתה את גזבר הקרן, גבריאל גלור, למנהל האדמיניסטרטיבי של הלהקה. לרשותה של ענבל הועמד תקציב שאיפשר עבורה במתכונת של להקה מקצועית. חמש שנים אחרי שהגיעה שרה לוי-תנאי לתל-אביב, היתה ענבל ללהקה ממוסדת, הראשונה בישראל. למייסדים אמנם

רוקא בשנים שבהן נחשב המחול בארץ למגומר לעומת זה שבחוץ לארץ, שנים שהמאמרים שנכתבו בהן ביכו את המחול הישראלי, רווקא אז נוצרו תיאטרון המחול ענבל, כתב התנועה אשכול-זכמן ושיטת פלדנקרייז, שהיו עתידים לפרוץ את גבולות המדינה. בריעבר, שלוש יצירות ייחודיות אלה היו אולי התרומות החשובות ביותר של המחול והתנועה בישראל. הדור הצעיר של רקדני המחול האמנותי לא הבחין בכך. בעיניהם לא היתה ענבל אלא להקת פולקלור. גם שיטת אשכול-זכמן ושיטת פלדנקרייז לא דיברו אליהם. מורים למחול מהגוארדיה הוותיקה ומורים לתנועה, לעומת זאת, קיבלו אותן בזרועות פתוחות.

## תיאטרון המחול ענבל

1948. שרה לוי-תנאי, באותם ימים גגנת בקיבוץ רמת-הכובש, חוזרת לתל-אביב כדי למצוא את דרכה כאמנית. ככוונתה להקים תיאטרון שישאב מן התרבות המזרחית. המדינה עתה זה נולדה, אבל לוי-תנאי, אז בת 37, אחוזת דיבוק של יצירה ומלווה בתחושה שאצה לה הדרך, נחושה ברעתה שלא להמתין לימים טובים יותר אלא לשנס מותניים ולהתחיל כמלאכה.

כסיס כספי לא היה לה, גם לא ידע במחול אמנותי, אבל מאחוריה היו, כזכור, לימודים בסטודיו של צבי פרידלנד, והיא היתה מצוידת בניסיון עשיר כגגנת, כיוצרת מסכתות בקיבוץ וכשחקנית בתיאטרון ילדים, ומעל לכל באמונה, שתוך כדי תהליך העבודה תתבהר הדרך.

למודעה שפירסמה בעתונים נענו כ־30 נערות ונערים מעולי תימן. באותן שנים הדריכה שרה לוי-תנאי גגנות במדרשה למורים למוסיקה, וסגן מנהל המדרשה, המלחין עמנואל עמירן, העמיד לרשותה חדר לחזרות בשעות הערב. מהקבוצה ייוותרו רק שבעה, ומהם יצמח תיאטרון המחול ענבל. עם חברי קבוצת המייסדים נמנו מרגלית עובר, רחלי עובריה, חנה מינולי, רחל צעירי, מאיר עובריה, יהודה כהן ויעקב ברזילי. הקבוצה נפגשה פעמיים בשבוע במשך שנה לפני שהופיעה לראשונה, בספטמבר 1949, לפני תלמידי המדרשה. "הנערים והנערות שהגיעו אלי היו רובם חסרי השכלה. [...] קשה מאד היה לעבוד עם האנשים מבחינה אירגונית ומשמעתית. כל אחד פעל כאינדיבידואום, כל אחד רגיל היה לתת את האימפרוביזציה שלו. אולם ברעה חולה זו נתגלתה גם ברכה, שכן צריך היה להגיע לדרגה, שכל אינדיבידואום יסתגל לעבודה בקבוצה. לאחר עבודה מאומצת הגיעה הלהקה לתיאום נפלא בין הפרט והלהקה כולה. על רקע הריקוד הקבוצתי מתבלטים כל רקדן ורקדנית, הן בהזדמנויות של ריקודי סולו, והן בביטוי האינדיבידואלי שכל אחד משווה להופעתו" (מתוך ראיון במבואות, 1.3.55).

לוי-תנאי פנתה אל גילה טולידאנו, שאותה פגשה בקורס



MARGALIT OVED IN "QUEEN OF SHEBA", INBAL DANCE THEATER

(תצלום: אבשלום סלע)

מרגלית עובד ב"מלכת שבא", תיאטרון המחול ענבל

גראתה תקופה זו ממושכת, אבל במבט לאחור אפשר לקבוע שהתהליך היה מהיר, ושלוש-עשר שנה לא זכתה במה שאף אחת מהיצירות שקרמו לה בארץ במשך שלושים שנה לא זכתה בו.

בהמלצת רובינס, הזמינה הקרן את הכוריאוגרפית האמריקנית אנה סוקולוב "ללטש את הלהקה מבחינה בימתית-מקצועית". שלושה חודשים עברה סוקולוב עם הצעירים, שלא הכירו את יסודות המחול. כעבור שנים אמרה לויטנאי: "אנה ידעה רק מלה אחת, ועליה חזרה ללא הרף: More, More, More (יותר, יותר, יותר). לפי המור' הוזה עבדנו כחמורים – ונקווה שיצא מזה צדור המור".

הלהקה גדלה. לשורותיה הצטרפו רקדנים כהרסה כדוח, האחיות דליה וברוריה לבית כובני, משה גמליאל ואחרים. לראשונה יכלה שרה לויטנאי לתת דרור לרמינה וליצור ריקודים כחתונה בתימן ומלכת שבא, שלשם העלאתם היו נחוצים תקציבים נכבדים. ענבל היה אחד התיאטרות הראשונים שהיה לו אוטובוס משלו.

הפופולאריות של הלהקה הגיעה לשיאה לקראת אמצע שנות ה-50. להקות אורחות שביקרו בישראל וראו הופעה של ענבל נשבו בקסמיה, וגדולי אישי המחול, ובהם מרתה גראהם, ואן באבילה ואנטול צ'ווי (Anatole Chujoy), עורך כתב העת Dance News, הביעו את הערצתם לשרה לויטנאי ושיבחו את הלקחה.

ב-1957 הגיעה הקרן למסקנה שהלהקה בשלה די הצורך כדי לייצג את ישראל, ופנתה אל האמרגן סול הורוק, שכבר אירגן קודם לכן מסע הופעות של הפילהרמונית בארה"ב. הורוק אמנם חשש להביא להקה בלתי ידועה, ואולם ההמלצות החמות של ג'רום רובינס ואנה סוקולוב, וההתחייבות של הקרן לפצות אותו במקרה של כישלון קופתי, עשו את שלהן. לקראת הנסיעה תודרכו הרקדנים בידי איש משרד החוץ, בדומה לדיפלומטים ישראלים היוצאים בשליחות רשמית.

לארה"ב הגיעה ענבל לאחר שהופיעה באנגליה, סקוטלנד ואירלנד, ולפני כן כחודש בהולנד. ההופעה הראשונה שלה מחוץ לישראל התקיימה בהאג, לפני קהל ובו בין השאר שגרירים מארצות שונות. המסך ירד ועלה עשרים פעם.

בניו-יורק קיבלו בחום את פני הלהקה ג'רום רובינס ואנה סוקולוב. קבלת הפנים מטעם נציגי האיגודים המקצועיים היתה חמה פחות. הסתבר שעל פי חוקיהם אסורה שם עבודת נגנים ועובדי במה זרים, כך שהלהקה נאלצה לשכור נגנים מקומיים. מלבד זאת תבע סול הורוק תיכנון מחודש של התאורה, בהתאם לציוד שעמד לרשותו. אחרי המופע הראשון עצרו כולם את נשימתם בציפייה לביקורות, שעמדו לחרוץ את גורל הסיוור (אלה שפורסמו בבריטניה היו מעורבות). רשימות הביקורת בעתוני ניו-יורק, שנכתבו בידי גדולי מבקרי המחול, היו שירת הלל לענבל. זה גם היה ניצחון אישי לשרה לויטנאי הכוריאוגרפית ולרקדנית הראשית ("הסטראדיואריוס שלי") מרגלית עובד.

נערכו שמונה הופעות בשבוע, שש בערבים ועוד שתיים אחר-צהריים. שלושה חודשים ארך הסיוור בארה"ב, והוא כלל את כל חופה המזרחי. הלהקה היתה לשגרירה של ישראל. "ענבל היא מכשיר תעמולה מצוין לישראל. הערבים טוענים שפולשתם לארץ לא לכם, ואילו להקה קטנה זו מוכיחה בעליל שאתם עם אסיאני, שהוא חלק בלתי נפרד מן הצמחייה שבאזור" (דיפלומט מאסיה, גזיר עתון מ-1957, השמור בארכיון המחול היהודי).

במאי 1958 עמדה להתקיים בבריסל תערוכה בינלאומית, ומשרד החוץ דרש שענבל תופיע בה, במסגרת חגיגות העשור לקימומה של מדינת ישראל. סול הורוק, שהתכוון, לאור ההצלחה הגדולה, להאריך את סיוורה של הלהקה בארה"ב מעבר למתוכנן, נאלץ להחזיר לאלפי רוכשי כרטיסים את כספם.

ענבל חזרה אפוא לאירופה. הפעם הופיעה, מלבד בבליה, גם

בשוודיה, נורווגיה, פינלנד, דנמרק ובאיטליה. המסע, שארך שמונה חודשים, הסתיים בעיר טריאסט.

זמן קצר לאחר ששבו לארץ הוחל בתיכנון סיוור נוסף שלהם בחו"ל, גם הוא בסיוע הקרן האמריקנית, שהמשיכה לתמוך בענבל. באותה תקופה מונה למנהל הארמיניסטרטיבי שלה אלכסנדר קרול. ב-1959 יצאה הלהקה לסיוור שני בארה"ב. גם הפעם חזרה על עצמה ההצלחה היוצאת דופן.

ב-1962 העלתה הלהקה בתיאטרון האומות בפריז את המחזה המוסיקאלי מגילת רות. שרה לויטנאי זכתה בציון לשבח על הכוריאוגרפיה. באותה שנה גם השתתפה הלהקה בסרט הסיפור הגדול שפופר אייפעם, שצולם בהוליווד. "הצטרף לענבל ותרמה את העולם – זוהי בעצם הסימטה שצריכה להיות תלויה על שער הלהקה", היתה כותרת כתבה בדבר, 2.11.58.

ענבל כבשה קהלים בחו"ל, אבל את קהלה בארץ החלה מאבדת. העניין בה פג. "אין נביא בעירו. שכן ענבל, שקנתה לב יבשות ואזורים רחוקים, שזכתה במיטב הביקורות של הנוקשים ביותר של מבקרי אירופה ואמריקה, ענבל זו נתקלת בקהל אדיש למדי בביתה, במולדתה, בתחום צמיחתה וגידולה" (אורי קיסרי, מעריב, 15.6.59).

משום מה דבק בענבל דימוי של מעין להקת ייצוג אקסוטי, הופעלת בשליחות משרד החוץ. "אין הצגה זו מכוונת לנו", אמרו הנציגים הישראלים בניו-יורק, שנראו מאופקים לעומת הקהל והביקורת הנלהבים" (חנן ברטוב, 26.11.59).

ואילו לדרור רקדני שנות ה-50, שכבר היו אמונים על מילון התנועות של מרתה גראהם, נראו המחול-דיקלום-זמרה של ענבל נאיביים ולא מקצועיים, ובדיעבד – אוונגארדיים מדי. למעשה, רק בסוף שנות ה-70 התברר לחלק ניכר מהרקדנים בישראל, שהשילוב של תנועה, דיקלום ומוסיקה בעצם מבטא תפיסת עולם אמנותית עכשווית. שרה לויטנאי פשוט הקדימה את זמנה בכמה עשרות שנים.

לא רבים עמדו על טיבה של ענבל. רינה גלוק, שהוזמנה על ידי אנה סוקולוב להוריך את הלהקה: "ראיתי רקדנים שבשיעור טכניקה לא מסוגלים למתוח אצבעות. בערב ראיתי אותם בהופעה ואמרתי לעצמי, שטכניקה זה דבר אחד ואמנות על כמה זה משהו אחר. הם היו אמנים".

שרה לויטנאי חזרה ואמרה שהיא הקימה את הלהקה כדי לתת לעצמה ביטוי כאמן. למרות הצהרה ברורה זו התנהל ויכוח פומבי על ייעודה של הלהקה. אלה שראו בענבל להקת אמנים תלו בלוי-תנאי האשמות שונות: טענו שהיא חוזרת על עצמה, שאינה מתפתחת, וכבר בסוף שנות ה-50 היו שכתבו שמעיין היצירה שלה יבש. לעומתם, אלה שראו בענבל להקת פולקלור, האשימו את לויטנאי בחיקוי יוצרים זרים עד כדי איבוד ייחודה. והיו גם מי שלא ראו בעין יפה את העובדה שלהקת מחול של עדה קטנה הופכת למוזהה עם המחול האמנותי של ישראל. בעתוני אותם ימים הופיעו כתבות רבות בנוסח "לאן פני ענבל?". "קשיי ההמשך, העולים לפרקים על קשי ההתחלה, חרדה מפני התרדלות המקור העממי, תהייה על החדש, מגע עם עולם חוץ המשפיע השפעות שונות" (עזרא זוסמן, דבר, 8.1.59).

בין עבודה מצוינת אחת לרעותה נמשכו הוויכוחים האינסופיים על עתידה של ענבל.

מתחילת דרכה התמקדה שרה לויטנאי בכמה נושאים.

ריקודים השואבים את השראתם מהפולקלור התימני – שירי הריוואן, רפרטואר זה כולל את העבודות: ממקור תימן (1950), ביסופים (1955), חתונה בתימן (1956), נשים (1957), על בנפי נשרים (1959).

2. ריקודים השואבים את השראתם מהתנ"ך – מלכת שבא (1954), שירת דבורה (1955), הנער שמואל (1956), מגילת רות (1961).
3. ריקודים השואבים את השראתם מהמסורת היהודית – אשת חיל (1952), שבת שלום (1954), תוך שערי ציון (1956), תיקון הצות (1962).
4. ריקודים השואבים את השראתם מישראל המתחדשת – המעברה (1951), כנען (1955), חרמש ותלתן (1956), בת צורים (1956), מסביב למדורה (1956) והמעברות.
5. ריקודים השואבים את השראתם מהנוף הגיאוגרפי והאנושי: שירת הרועה (1950), חליל ותוף (1952), ענבלים (1953), בעקבי הצאן (1955), ורד בר (1963) ושאנו (1964).

## סגנון וטכניקה

בחקר המחול התימני כבר עסקו שלום שטאוב, נעמי ואבנר בהט, המכון לכתב תנועה ואחרים. פרק זה עוסק באותם אלמנטים של מחול זה שלהקת ענבל אימצה. בתימן אמנם לא היה ליהודים תיאטרון, אבל השילוב של פיוט לחן מחול נתפס כשלמות אחת. לא היתה הפרדה בין רקדן לזמר או נגן. עוד בראשית דרכה של שרה לוי-תנאי היה ברור לה, שהתיאטרון שהיא תקיים יהיה תיאטרון טוטאלי, הגם שהתנועה תהיה היסוד הדומיננטי בו, ברוח מסורת העדה התימנית.

רוב הכוריאוגרפים הארצישראלים התבססו על מה שקיבלו ממוריהם, יוצרי המחול המודרני האירופי. לוי-תנאי נמנעה מללמוד באחד הסטודיות. היא העדיפה ללכת אל מקורותיה. מאוחר יותר שאבה גם ממסורות של עדות אחרות, וגם מהתרבות הערבית. את רקיעות הרגליים, למשל, שאינן נהוגות במחול התימני, שאלה מתוך ריקוד הדבקה. "הבלט הקלאסי רב ההוד והיופי לא ענה על צורכי הלשון שלי. הקווים הישרים היו זרים לרוחי ושיבשו את חזות עיני. חסרו לי הסילסולים הדקים, שידעתים מן התנועה, הזמרה, הרקמה, התכשיטנות וכל האורנמנטיקה העשירה של אמנות המזרח" (שרה לוי-תנאי, מתוך ההרצאה המחול והשירה של יהודי תימן, 6.7.81).

לוי-תנאי ביקשה להקים תיאטרון מחול אמנותי ולא להקת פולקלור מקצועית, המעלה על הבמה מה שמכונה בשפת הבלט Character Dance (הבלט התימני של רינה ניקובה, להקת איגור מוסייב (Igor Moiseyev)). בלט פולקלוריקו מקסיקו של עמליה הרננדז (Amalia Hernandez). שרה לוי-תנאי לא הסתפקה באירגון החומר מחדש והתאמתו לבמה. היא רצתה לפרק את משפטי התנועה (Enchainements), כדי לגלות את "הלבנים הבודדות", ומהן ליצור מילון תנועות. בשנים הראשונות חיברה ריקודים קצרים, שבהם ראתה אטיודים. אחר-כך – סצינות מתוך אירועים תנ"כיים (שירת דבורה). רק ב-1961 חיברה יצירה ארוכה, שהיתה בעצם תכנית בפני עצמה – מגילת רות.

"התימני רוקד בספונטניות. אינו יודע ללמד או ללמוד את ריקודו דרך ההכרה, אלא דרך המסורת". זהו ריקוד של פרטים, המבוסס על איזון בין הקבוע והמשתנה, בין מספר צעדים בסיסיים לבין אימפרוביזציות ואימפולסים, והרקדן הטוב הוא זה שמכיר את הצעדים הבסיסיים וניחן בכשרון האילתור. "הפגשנו רקדנים שלא הכירו זה את זה קודם לכן, וריקודים בפעם הראשונה יחדיו. הם מקבלים איש מרעהו דגמים של צעדות בסיסיות ובעזרת יכולת האילתור שלהם נוצר ביניהם קשר, כשתפקיד המנחה והמונחה עוברים לסירוגין מהאחד לשני" (נעמי בהט, מחול בישראל, 1976). מכאן, שקשה היה להגדיר כל תנועה ולנתח אותה.



"למדר", כוריאוגרפיה: שרה לוי-תנאי (רקדנים: מרגלית עובד ושלמה חזיו) "DESERT", CHOREOGRAPHY: SARA LEVI-TANAI (DANCERS MARGALIT OVED AND SHLOMO HAZIZ) (תצלום: אבשלום סליץ)

ההבדלים בין תנועות שונות היו בדינמיקה, באיכות, בצבעוניות, ולא דווקא בצורה.

השאלה איזו טכניקה יש להקנות לענבל העסיקה את המורים שהומונו ללמד אותה (אנה סוקולוב שהתה בארץ חודשים מספר מדי שנה, וכשנעדרה מילאה את מקומה יהודית אורנשטיין, ומאוחר יותר רינה גלוק, רינה שחם ואריה כלב). הכוונה היתה לצייד את הלהקה בטכניקה ניטרלית, משוללת כל סגנון, כדי שלא לפגוע במקוריות. עם השנים נוצרה שפת תנועה ענבלית, אך לא נבנה מערך שיעורים להוראה שיטתית שלה.

הצעד הבסיסי במחול התימני הוא הדעסה – פסיעת־דריכה קלה וגמישה, שכמוה שקסיעת הרגל בחול. בניגוד להחזקה הגו הקשוחה בכלט הקלאסי וברוב מחולות העם האירופיים, במחול התימני הגוף רפוי ועוברת בו זרימה, כעין הד לתנועת הרגליים, ואחר־כך מבוצע ניתור קל. השיר והריקוד מתמשכים, והמבט נישא למרחוק, כשל אדם המהלך במרחבי מדבר אינסופיים.

בתחילת דרכה של ענבל דומה היה שהחומר התנועתי שעליו היא מתבססת – צירוף של תנועות אימפולסיביות מעודנות ומופנמות, הזורמות מתוך הגוף – הוא מוגבל. שנים של עבודה נדרשו כדי לעמוד על עושר הוואריאציות הגלומות באותן תנועות יסוד.

בתימן רקדו בשטח מצומצם – בבית או בבית הכנסת. הרמיזון פרץ למרחבים, אך התנועה עצמה היתה בהכרח צרה ואנכית. המיגבלה הזאת דחפה למציאת פתרונות מגוונים, כמו למשל פיתוח עבודת הגו – כיווץ והתמתחות תוך כיפוף קל של הברכיים – וניצול האפשרויות הטמונות בשינויי גבהים; או שימת דגש על עבודת הזרועות וכפות הידיים, בתנועות של התכנסות פנימה (בניגוד לריקודי המזרח הרחוק, אין במחול התימני עבודת אצבעות שאמורה להעביר מסרים).

המחול התימני שייך בעיקרו לגברים. ריקודי הנשים מוגבלים יותר, צנועים, מונוטוניים. לעומת זאת, הרבו הנשים לשיר. "נעימות הגברים, מקצביהם ותנועותיהם משתנים בכל עת, שעה שמלות המזמורים [שירי הקודש המכונסים בדיוואן] קבועות. לנשים מנגינות, מקצבים ותנועות קבועות, שעה שהמלים המושרות [המתארות את חיי היום יום] משתנות" (שלום סטאוב, מחול בישראל 1976). בלהקת ענבל, שבה רוקדים נשים וגברים יחד, יש מקום נכבד למחולות הגברים.

## המוסיקה בענבל

המקור העיקרי שממנו ינקה ענבל הוא הדיוואן, ספר שאת שיריו נהגו הגברים היהודים בתימן לקרוא, לזמר ולחולל בסעודות חגיגיות. ביד אחת נהגו להחזיק אותו ובשנייה – לאכול ולשתות, ומטעם זה צורתו צרה ומוארכת. השירים, שמקורם בשירת ספרד ובשירה הערבית העתיקה, כתובים בערבית, עברית וארמית, ורובם מביעים געגועים לציון, כמיהה לגאולה ואהבה לבורא. החשוב במשוררים ששיריהם כלולים בדיוואן הוא רבי שלם שבזי, שחי במאה ה־17.

החלק האמנותי של הסעודה החל בזמרת הנשיר, שיר בעל חרוז יחיד ופסוקים ארוכים, המקביל, לדברי חוקר שירת ימי הביניים פרופ' יהודה רצהבי, לקצידה הערבית העתיקה של איש המדבר. הנשווה, שירים כבדים ואיטיים, לא לוו בריקוד אלא רק בניעות גוף קלות, והם הושרו כמבוא ושימשו לריכוז ולהכנה לקראת השלב הבא בחגיגה, שבו זימרו ורקדו את השירות. השירה היא פיוט שבסיוס כל אחד מבתי מופיע חרוז חוזר משותף. כמעט בכל בית היתה נהוגה מנגינה אחרת, ועיקר תפקידו של הזמר התימני היה לעבור מלחן אחד לאחר תוך שמירה על הריתמוס של הפסוק.

הוא, כמו המחוללים עצמם, הירבה לאלתר. עם תום הריקוד – כל ריקוד – פנו הזמרים והרקדנים אל המסובים במלים "וכלכם ברוכים", ואו השמיעו שירי הלל כלליים או כאלה המופנים לחתן, לרך הנימול או למארת. שלב הסיום הזה, שהוא מעין דיקלום מושר ההופך לדיאלוג בין המופיעים והקהל, קרוי הלל.

הנכס התרבותי הזה היה המאגר שלוייתנאי דלתה מתוכו בעבורתה עם ענבל. היצירה חתונה בתימן למשל מבוססת על שירים תימניים מקוריים שקוצרו. בהשראת אותן שירת גברים ושירת נשים גם הלחינה לוייתנאי עצמה מנגינות לשירים, כגון עם השחר עם המור, התשמע ציפור קולה ואחרים.

עד תחילת המאה נמנעו יהודי תימן מלנגן בכלי נגינה, לזכר חורבן בית המקדש ואולי גם בשל איסורים שהטילו עליהם השלטונות בתקופות שונות. הם ליוו את שירתם בכלי בית עשויים מפה. רק במאה הנוכחית החלו מנגנים בתוף הטאבלה, תוף־כר ערבי, שבקצהו האחד עור מתוח וקצהו השני פתוח. בהופעות הראשונות של ענבל לווה המחול רק בתיפוף על פה, צלחת נחושת ותוף חרס ערבי. התפאורה הקולית היתה קריאות ריתמיות ורצ'טאטיבים בהדרכתה של לוייתנאי. הלהקה לא יכלה לשיר את הניגון המקורי, מה גם שהיה ארוך מאד, אבל נשארה צמודה למקור.

בתחילת שנות ה־60 צירף ללהקה עובדיה טוביה, מוסיקולוג שהיה המנהל המוסיקלי ומלחין הבית שלה בשנים 1958–1966, שני נגנים מקצועיים ממוצא מזרחי – נגן הקאנון אברהם־דוד כהן ונגן העוד אליהו שאשא. לכלי הנגינה התוספו גם הלילי קנה, שבחלקם נבנו בידי חברי הלהקה עצמם, וצ'אנג, כלי מקורי שבנה יצחק אלעזרוב. זו היתה תיבת עץ, 60 ס"מ אורכה, ובה 90 מיתרי פלדה. פרטו עליהם בשני מקלות פלדה, והם השמיעו שלוש אוקטבות כרומאטיות. כדי שהמוסיקה לא תישמע כמוסיקה ערבית, נמנעו בכוונה משימוש במיירווחים של שלושת רבעי טון, והתמקדו בחצי טון ובטונים שלמים.

מאוחר יותר הצטרף גם נגן החליל אברהם אמזלג, שהיה בעל השכלה מוסיקאלית מערבית. הוא חיבר את המוסיקה ליצירות בהן בא לי גורלי (מתוך חתונה בתימן) וצורף.

עובדיה טוביה, שאת השנים 1946–1949 עשה בעדן כשליח הסוכנות לענייני חינוך ותרבות, הוא שלימד את שרה לוייתנאי שירים תימניים כפי שהושרו בפי יחיאל עארקי, הראשון שהקים מקהלה תימנית בירושלים. בין היצירות הרבות שכתב עובדיה טוביה ללהקה בשנות ה־50 ובתחילת שנות ה־60 היו מדבר, אשירה לשבזי, שבת שלום, מגילת רות ("אין זו העבודה הראשונה של המלחין טוביה, שהוא תימני, ושמקורות המאקאם המזרחי והפולקלור התימני והספרדי, טעמי המקרא והרצ'טאטיבים התפילתיים של עדות שונות מוכרים לו היטב. המוסיקה נוצרה לא כחיקוי ליסודות אלה, כי אם ברוחם". אוליה זילברמן, על המשמר, 9.6.61).

המוסיקה שחיבר היא רבגונית. הוא השתמש למשל בפוליפוניה – צורה הרמונית שבה מנגנים בו־זמנית כלים אחדים, ולכל אחד מהם מנגינה משלו. את התפקיד הדומיננטי ייעד על פי רוב לחלילן, שהיה היחיד שקרא תווים. האחרים נכנסו בתורם לפי סימנים מוסכמים. אמצעי אחר היה ההיתראפוניה, טכניקה שבה כלי הנגינה מצטרף לשירה באיחור קצרצר של רבע או שמינית, כך שצליליו נשמעים כהדי הצלילים המובילים. כן אימץ את רעיון השירה בקווארטות מקבילות (אור־נגוים), שהיה מקובל בשירת ההלל (דוגמה: הנערים שרים את התו דו, הצעירים את התו פה, הילדים פה באוקטבה גבוהה יותר והזקנים – פה באוקטבה נמוכה יותר). עוד שימשה את טוביה טכניקה מימי טרום הרנסאנס, שבה שרים בו־זמנית שני שירים שונים.

בין ענבל ובין מלחינים ישראלים ממוצא אירופי היתה הפריה

באותן שנים עדיין לא קיבלה סיוע, והתלבושות היו חייבות להיות זולות ככל האפשר.

בתימן לבשו על פי רוב בגדים שחורים או כחולים כהים. גורביץ' בחר בדים בעלי צבעים שקטים – ירוקזית עם פסים חומים בהירים, או בורדר לא רועש. לנשי ענבל לא יכול היה ליצור תלבושת חושפת גוף. היה עליו אפוא למצוא פתרון לשאלה, איך לאפשר לרקדנית להיות לבושה כרת וכדין ועם זאת לנוע בחופשיות. חלק מן הפתרון היה בגד גוף ששימש כבסיס ושעליו לבשו חצאית או שרוואל עתיר בד. צעיפים מלוכסנים ותכשיטים – ממתכת קלה במיוחד – השלימו את הכניסה לאווירה האוריינטלית. התלבושות בריקודים כממקור תימן, שאז זמרה, כיסופים, נשים, על כנפי נשרים ושבת שלום, סיפר גורביץ', היו בגורת שק, והיה עליו להסוותה כך שלא ייראו כתלבושות עממיות.

בריקודים על נושאים מן התנ"ך (מלכת שבא) או כאלה הלקוחים מן הטבע (מדבר), שאב גורביץ' את השראתו מתלבושות השבטים הברדווים. בעיקר הציתו את דמינו הרקמות, קליעת השיער, כיסוי הראש המשולש ופריטי לבוש כמו הגלבייה והעבאיה. בעבודות אלה עשה שימוש בצבעים עזים – שילובים של צהוב, זהב, כסף ושחור. כשהעלו את מדבר לראשונה, לבשו הרקדנים טרבל כחול עם קישוטים ועליו שתי עבאיות, האחת

הרדית. לקראת המסע הראשון בארה"ב הזמינה שרה לויטנאי עיבודים אצל פאול בן־חיים וגארי ברתני, וצירפה נגני אבוב, חליל, צ'לו ופסנתר. ללהקה יצרו גם אוריה בוסקוביץ' (הנער שמואל) ומררכי סתר. המוסיקה שחיבר סתר לתיקון הצות עובדה גם ליצירה מוסיקאלית בפני עצמה, וזכתה בפרס הראשון בתחרות באיטליה.

בשש־עשרה השנים הראשונות לקיום הלהקה היתה המוסיקה על הבמה חיה. הרקדנים רקדו וגם שרו, בליווי נגינה. ב־1967 החלה הלהקה להשתמש ב"פליי בק". איכות המיכשור הקולי וההגברה השתפרה, והקהל ציפה לווליום שהקבוצה הקטנה שעל הבמה לא יכלה להפיק. ללהקה צורפו זמרים – גם כדי להקל על הרקדנים, שהצטרכו להתמודד עם כוריאוגרפיה מורכבת יותר – אלא שאלה הכבידו על תקציב הלהקה, שממילא שוב לא היה מזהיר. כשלב ביניים הועמדו מיקרופונים על הבמה, עד שלבסוף הוחלט שהליווי כולו יהיה מוקלט.

## תלבושות ותפאורה

הציירים והתפאורנים שעבדו עם שרה לויטנאי בשנות ה־50 וה־60 היו אנטול גורביץ', ארנון אדר, פיני לייטרסדורף, דני קרוון ואמנון מגוריכה – כולם, לבר מן האחרון, לא בדיוק תימנים. התפיסה שרווחה היתה שהתלבושת או התפאורה אמורות להיות ברוח הפולקלור או המסורת, אבל לא כבולות אליהם. בריקוד התימני יש לתלבושת ולתפאורה חלק בעיצוב הריקוד והאווירה. כזכור, לרשות הרקדן התימני המקורי עמד שטח צר. לפיכך הרבו ידיו לגעת בבגדיו, רבר שהוליד ואריאציות עתירות דמיון על מפגשי כפות ידיים וכד. משום כך בענבל הבגד והאבזר אינם אלמנטים דקורטיביים. הם משרתים את הכוריאוגרפיה. אנטול גורביץ' הרבה לעבוד עם גרטרוד קראוס כאשר הזמינה אותו שרה לויטנאי לתכנן תלבושות לריקודים הראשונים שלה.



"QUEEN OF SHEBA", CHOREOGRAPHY SARA LEVI-TANAI  
(DANCERS: MARGALIT OVED AND DALIA KOVANI)

(תצלום: אבשלום סלע)

"מלכת שבא", כוריאוגרפיה: שרה לויטנאי (רקדנים: מרגלית עובד ודליה כובני)

כתומה והשנייה, זו שמעליה, בצבע החול. על הראש חבשו כובע קטן שצמות דקיקות ומטבעות השתלשלו ממנו. מקום של כבוד בריקודים שנושאים ישראלים, כגון שירת הרועה ובנען, היה שמור לחולצת השרוולים – חומה או לבנה – הרחבה והמעוטרת. לבנען יצר גורביץ' גם את התפאורה. תלבושות יצר גם לזמר בד (1964), אדמתי (1964) ומלבושים (1966). ארנון אדר היה זה שעל התלבושות באשת חיל, שבת שלום, הנער שמואל ותוך שערי ציון, וגם בחתונה בתימן. האחרונות נארגו ונתפרו בפיקוחה של פיני לייטרסדורף – המעצבת הראשית של משפחת לייטרסדורף עיצבה את התלבושות למחול נשים לקראת הגיחה הראשונה לחו"ל.

התפאורנים הרבו להשתמש באורנמנטיקה וברקמה המזרחיות. לחתונה בתימן צייר ארנון אדר על המסך שברקע תכשיט מעוטר בחבלים ברוגמת רקמה תימנית, ובריבוד שבת שלום השתלשלו מלמעלה שתי קערות נחושת, סמל לפמוטות.

ב־1961 יצר דני קרוון תפאורה למגילת רות. הוא עיצב תפאורה מצומצמת, סמלנית, רבת משמעות. "התפאורה של דני קרוון היא החלק המודרני הסמלי שבהצגה. לעתים היא מתאחדת עם העלילה, לעתים היא תלויה כקמיע, כסמל, כזיכרון, כתמצית פיוטית ציורית, כאורנמנט של העבר" (עזרא זוסמן, דבר, 9.6.61). לאחר שמרתה גראהם ראתה את המופע, הוזמנו קרוון ומרדכי סתר ליצור תפאורה ומוסיקה למחולות Legend of Judith (1962) ו"Part Real – Part Dream (1956), שהיתה עתידה להעלות עם להקתה בארה"ב.

ענבל של שנות ה־50 עד אמצע שנות ה־60 היתה הלהקה הישראלית היחידה שהיתה מקצועית לכל דבר. זו היתה תקופת הזוהר שלה. נוצרו בה שפה תנועתית, מוסיקה ותלבושות שנסאו את חותם ענבל. נבנה רפרטואר עשיר, ולרשות הכוריאוגרפית עמדה רקדנית נפלאה כמרגלית עובר.

ענבל היתה הראשונה שייצגה בעולם את המחול האמנותי בישראל, נישאת על גלי האהדה למדינה בשנותיה הראשונות. כשהוקמה בתישבע, 13 שנה אחר־כך, הופנו הזרקורים אל הלהקה החדשה, והעולם הופתע לגלות שבארץ יש גם פעילות מחול מסוג אחר.

עם כל האהדה לענבל, חשו גם אנשי המחול המודרני וגם אנשי הבלט הקלאסי שנעשה להם עוול. שלא היה זה מן הצדק שקבוצה אחת היא שזכתה בכל הקופה, מה עוד שהיתה זו קבוצה שהתבססה, לפחות בתחילתה, על רקדנים חובבים ושהביאה פולקלור של עדה מסוימת.

בשנים הבאות לא נוצר קשר בין העשייה האמנותית המרכזית במחול בארץ ובין ענבל. להקות המחול האמנותי שקמו כאן לא נטו להטמיע את נכסי התרבות של העדות השונות. ענבל המשיכה לפעול בבדידות.

## משה פלדנקרייז

ד"ר משה פלדנקרייז (1904–1984) הוא אבי שיטה לשיכלול היכולת האישית באמצעות חינוך עצמי להגברת המודעות. לשיטה זו היתה בין השאר השפעה ניכרת על שיפור הוראת המחול. פלדנקרייז עלה ארצה בן 14 ועבד כפועל בניין. עם תום לימודיו בגימנסיה הרצלית – תוך כדי כך למד בסטודיו אורנזשטיין – נסע לפריז, קיבל תואר מהנדס במכניקה ובחשמל, ועשה דוקטורט בסורבון. במקביל, היה תלמידו של אמן הג'ודו קונו (Kono), והראשון בצרפת שהיה רשאי לשאת חגורה שחורה. חוה שלהב, תלמידתו של ירדנה כהן וגרטורד קראוס ובוגרת סמינר הקיבוצים, היתה אסיסטנטית של פלדנקרייז וכיום

מכשירה מורים בשיטתו. "כל מה שקשור למכניקה של התנועה בתן מנקודת ראות של פיסיקאי, לא של מורה לאנטומיה. הוא הבין את ההיבטים הפיסיקליים, המכניים והביורומכניים של התנועה. מן הג'ודו למד בעיקר על תנועת המפרקים ועל כיווני תנועה. לשני מקורות הידע האלה נוספה מקוריות מחשבה".

על תנועה ללא מודעות כתב פלדנקרייז: "ביצוע פעולה אינו מוכיח שאנו יודעים, ולו אף ידיעה שטחית ביותר, את מה שאנו עושים וכיצד. [...] בלי תודעה ערה אנו עושים מה שהמערכות הוותיקות מבצעות בדרךן שלהן" (שיכלול היכולת, עמ' 57). את המודעות לגוף ביקש לפתח באמצעות תנועה, הקשבה, תחושה וחיבה.

שיטת פלדנקרייז נלמדת בקבוצות או במפגש של מורה תלמיד. בעבודה הקבוצתית מתורגלת יצירת מודעות דרך תנועה (Movement Through Awareness). המורה אינו מדגים לקבוצה, אלא מדבר. "כך הוא [התלמיד] לומד לעשות בשעה שהוא חושב, ולחשוב בשעה שהוא עושה". שיעורים אלה מתחילים בשכיבה – על הבטן, על הגב או על הצד – "כדי להוציא את מנגנון העמידה ושינוי המשקל ממערכות העצבים והשרירים. על ידי כך חופשיות המערכות לאירגון מחדש" (איתנים, 10, 1979). התנועות – בדרך כלל בצד אחד של הגוף – פשוטות ומבוצעות באיטיות, כך שהמתרגל יכול לעמוד תוך כדי ביצוען על כל שינוי דק בתחושותיו.

בשיעור הפרטי רוכש התלמיד כלים לאירגון עצמי מחדש. מפרקים פעילות כלשהי, ישיבה או דיבור למשל, למכלול האלמנטים המרכיבים אותה והתלמיד לומד לחבר אותם מחדש, הפעם במינון המתאים לו. לימוד זה נקרא Functional Integration – תיפעול משולב. בעזרת מגע הידיים של המורה, העושה "מניפולציה תנועתית", הוא מביא להגברת הקשב של התלמיד לעצמו.

בשנות ה־50 החל פלדנקרייז להפיץ את שיטתו. הוא העביר שיעורים בחיפה, בבניין בית־הספר הריאלי, ובתל־אביב, בסטודיו של להקת ענבל. אנשים מכל השכבות נעזרו בשיטתו, ובהם מורים רבים לחינוך גופני ומורים למחול. בשיעורים שנועדו לאלה תירגל פלדנקרייז קומבינציות מסובכות במיוחד, כדי להוכיח להם שלתרגילי הרצפה שלו יש ערך מעשי בהוראת טכניקה. את שיטתו אימצו ויישמו בין השאר ולנטינה ארכיפובה־גרומסון, שושנה אורנזשטיין, קטיה מיכאלי, דבורה ברטונוב, חסיה לוי אגרין, אריה כלב ואחרים.

ב־1968 פתח פלדנקרייז קורס ראשון, תלת־שנתי, להכשרת מורים בשיטתו. השתתפו בו 12 מתלמידיו הוותיקים. ב־1975 הקים בית־ספר. הוא גם הוזמן להעביר קורסים למורים בסך פרנסיסקו ובמסצ'וסטס.

פלדנקרייז פירסם ספרים רבים. הידועים בהם הם Body and Mature Behaviour (1949), פרקים בשיטתי (1964), שיכלול היכולת (1967), 25 שיעורים בשיטת פלדנקרייז (בכתב־התנועה אשכול־זכמן), מסע בסבך המוח (1978) והנסתר והגלוי (1979). כבר ב־1929 תירגם לעברית את אוטו־הוגסטיה.

## נועה אשכול

בראשית שנות ה־50 המציאה נועה אשכול, בשיתוף עם תלמידה אברהם וכמן, כיום פרופסור לארכיטקטורה בטכניון, את כתב־התנועה – שיטת רישום המבוססת על השפה האוניברסאלית של הגיאומטריה והמתמטיקה והמאפשרת לתאר באובייקטיביות את כל התנועות הפוטנציאליות וצירופיהן. כתב־התנועה מיושם בריקוד, במחקר ובהוראה.

אשכול וזכמן מבחינים בין המונחים "תנועה" ו"מחול":

"התנועה כוללת במשמעותה את כל האפשרויות של תנועת גוף האדם – בכל גילוייהן; בעוד המונח 'מחול' מציין בכל תקופה מיגוון מסוים של תנועות, המבטא את בחירתו של היוצר או הרקדן. במלים אחרות, שעה שהתנועה היא השם שניתן לחומר ממנו בנוי המחול, המחול הוא לעולם התוצאה של דרך טיפול מסוימת בחומר זה" (מתוך ההקדמה לספרם הראשון, Movement Notation).

כתב־התנועה אשכול־זכמן מתבסס על העובדה האנטומית שכל איבר נע מחובר, באמצעות מפרק, לאיבר אחר, ומהווה ציר של תנועה מעגלית. בניסיון ליצור כתב שיבטא תנועה כזו יצרו אשכול וזכמן מודל כדורי מופשט, המייצג את כל התנועות האפשריות של כל אחד מהאיברים במרחב תלת־ממדי, המבוסס בערכים מספריים. הגדרת המרחב באמצעות ערכים אלה נבעה מכך שהם אוניברסליים – משותפים לכל הצירים הפועלים כמחוג במרחב.

נועה אשכול, ילידת 1924, היתה תלמידתם של המוסיקאי פרנק פלג ושל תהילה רסלר. היא הוסמכה כמורה לגימנסטיקה, ומ־1946 השתלמה באנגליה אצל פון לאבאן וליזה אולמן (Lisa Ullmann) ב־"Studio of Art Movement" במנצ'סטר, ואחר־כך ב־"Modern Dance Studio" בלונדון שניהל סיגורד לדר. בין השנים 1948–1951 לימדה באנגליה. שם פגשה את ד"ר פלדנקרייז, ששיעורים שלו היתה עתידה לרשום בכתב־התנועה, ואת הרקדן צייר ג'ון האריס, שעובד עימה גם כיום.

לאחר שחזרה ארצה, יצרה את הכוריאוגרפיה למחזה המוסיקאלי מלכת שבא (הקאמרי, 1951), וכן מסכת רבת משתתפים לציון ההתקוממות בגטו וארשה, שהועלתה בקיבוץ לוחמי הגטאות ב־1953.

ב־1954 ייסדה נועה אשכול רביעיית תנועה, שהעבודות שיצרה נוצרו באמצעות כתב־התנועה. בקבוצה ריקוד קאמרי, שהופיעה ארבע שנים ברחבי הארץ וגם ייצגה את ישראל באירועי יום העצמאות בפריז, יצרו יחד ג'ון האריס, נעמי פולני (אמם של התרנגולים), מירל'ה שרון ונועה אשכול עצמה.

מן האני מאמין שבתכניית המופע; כמה פרטים בחיצוניותה של הופעה זו מבדילים אותה – לפי שעה, אנו מקווים – מהופעות ריקוד אחרות.

הרעיון העיקרי בצורת הופעה זו נובע מהאמונה בעושר, ברבגוניות ובאפשרויות הכיטוי של תנועת גוף האדם (כהקבלה לחומר הצלילים במוסיקה, אשר לגביו מוסכם עיקרון זה).

אנו מותירים מראש על כל אמצעי העזר הניתנים על ידי חומר שאינו תנועתי, כגון:

א. תלבושות ציוריות או מסוגגנות.

ב. חלוקת זמן על ידי אמצעים אקוסטיים, מוסיקה או קצב הניתן על ידי כלי הקשה (המטרונום אשר אנו נעזרים בו מציין את המהירות המסוימת של כל יצירה, ותו לא).

ג. תאורה המוסיפה או משנה את מהות או אופי התנועה. ביצירות המוגשות בערב זה אין לחפש סיפור ועלילה. כל יצירה בנויה על נושא תנועתי ויש להתבונן בנושא מצד ערכו התנועתי בלבד, מבלי לחפש בו אסוציאציה סיפורית. אמנם ישנן יצירות הנושאות שם, אולם השם מצביע על המקורות שמהם נבע ונבחר הנושא התנועתי.

כתב־התנועה, שניתן להשוותו לתווים מוסיקאליים, נוצר על ידי

אחד מחברי הקבוצה ומאפשר את העלאת יצירות התנועה האלה ואחרות על הנייר.

החלק הראשון של התכנית היה אינוונציות לקול אחד, מבוצעות בקבוצה. כמו למשל, בפרת הרגליים, תנועות רגליים, על ברית כף הרגל, סולם של תנועות זרועות, דואט לראש ויד, וליצן (עבודת פנים). העבודות כחלק השני היו רבי־קוליות, ובהן רביעייה, שיר ערש (שלישייה), אשת לוז, חסידות ופתיו (דואטים).

ב־1969 ערכה הקבוצה – הפעם בהשתתפות ג'ון האריס, רחל נול, אילנה בנאי ושמואל זיידל – מסע הופעות בארה"ב. ברכה ארצה העלתה מופע גם באולם The Place בלונדון. שלוש שנים אחר־כך הוזמנה להופיע בפסטיבל שני העולמות בספולטו שבאיטליה. לשם יצאו נול, זיידל ורות סלע. מאז העלתה הקבוצה מופעים רבים בארץ ובחו"ל.

ב־1971 ייסד עמוס חץ את תנועות, קבוצה שגם בה משמש כתב־התנועה אמצעי לגילוי עולם תנועתי חדש.

במרוצת השנים הוציאו החברה לכתב־התנועה, אוניברסיטת תל־אביב והוצאות בחו"ל עשרות ספרים שכתבה נועה אשכול בשיתוף עם חוקרי כתב־התנועה שהכשירה ועם מומחים מתחומים שונים. בספרים אלה בא לידי ביטוי הפוטנציאל של כתב־התנועה ככלי מחקר. רשימה חלקית שלהם: בלט קלאסי (עם רחל נול, 1968); התעמלות (עם משה ארד ומרגלית זוננפלד, 1969); ריקודי עם ישראליים (עם מיכל שושני ושמואל זיידל, 1970); מחקר B.C.L. בתנועות סימולטניות (1970); ריקודים תימניים (עם תרצה ספיר, זיידל ושושני, 1971); ספר הידיים (עם ג'ון האריס, זיידל ושושני, 1971); לנוע, לכתוב ולקרוא (אסופת עבודות של תלמידה של אשכול, 1973); דבקה (עם זיידל, 1975); סדרה מתמטית ורובעית (1975); כתב־התנועה (עם מוקי דגן ומיכל שושני, שני חלקים, 1979, 1982); 50 שיעורים של ד"ר פלדנקרייז (1980); הגבוש של טומלינסון (1984); כתב־התנועה אשכול־זכמן (1984); ובחיפוש אחרי הטאייצ'י (1988).

מלבד כל אלה פורסמו ספרים ומאמרים רבים העוסקים ביישום הכתב באמנות הוויזואלית, בזואולוגיה ובפסיכולוגיה. ביניהם בין השאר שלושה ספרים מאת ג'ון האריס, שעיצב את האורים והפריטיטורות בספר הראשון על כתב־התנועה, והתן הזהוב מאת ד"ר אילן גולני, שבו הוא עוקב אחר תהליכי החיזור של תנים. גולני בוחן באמצעות הכתב תבניות התנהגות של בעלי־חיים.

במקביל ליישום הכתב באמצעות להקת ריקוד, עיצבה נועה אשכול גם דפוסים להוראת התנועה והכתב. היא לימדה בין השאר תנועה באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים (1956–1959), בבית־הספר למשחק בית־צבי (1961–1964), באוניברסיטה של אילינוי, שם עשתה שנת שבתון (1969), ובסמינר הקיבוצים (1964–1973). מ־1972 היא פרופסור נספח בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל־אביב.

כתב־התנועה נלמד היום באוניברסיטת תל־אביב, באקדמיה למוסיקה ולמחול ע"ש רובין, בסמינר הקיבוצים, בסדנה ובאולפן שלידי הלהקה הקיבוצית, ובמגמות מחול כחלק מבת־הספר העל־יסודיים.

עמוס חץ: "המצאת כתב־התנועה שינתה את הרגלי החשיבה והאסתטיקה שלנו, בריקוד, בהתבוננות על המתנועע, והיא משפיעה וקוראת לשינוי באופני הוראת התנועה והריקוד" (מחול בישראל, 1988).