

בעשורים האחרונים חוזר הריקוד המצרי לעורר התעניינות מצדם של חוקרים בתחומים שונים. בעקבות המחקר המדעי המתמקד באמנות זאת, נוטשות הרקדניות את עמדת המגננה שאפיינה אותן, והן זוכות להערכה מחודשת מצד החוקרים. במרוצת השנים התקבעו במערב ובמזרח תפישות בנוגע למקורותיו של הריקוד המצרי ומטרותיו. מקובל היה לראות בו ביטוי לטקסים ולפולחנים. הרקדניות המצריות עצמן נהנו מחיבור ריקודן לסטריאוטיפים שהאדירו אותו ונענו להם. המחקר ההיסטורי, הגיאוגרפי, התיאולוגי, התרבותי והאסתטי משחרר את הריקוד המצרי מהסטריאוטיפים שדבקו בו וממצב אותו כאמנות (Shay, 1976, 18).

מחקר מועט במשך השנים

ההיסטוריה של מצרים נחקרה במשך שנים רבות, ועם זאת התעלמו במחקר מהריקוד רבות, ועם זאת התעלמו במחקר מהריקוד העשרים סברו כי: "אין עוד צורך לראות בריקוד עניין שאינו שווה התייחסות. לא ראוי להתייחס אל מצרים בדרך זו. לריקודים הללו יש היסטוריה רבת שנים" (Shay, 1976, 21). במאמרה "Music, Musicians and Muslim Law" טוענת פארוקי (Faruqi), כי ייתכן שהסיבה למיעוט מחקר היא הדעות הרבות והמנוגדות בנוגע למקורות הריקוד בעולם האסלאם (Faruqi, 1985, (ב), 3). בחברה המוסלמית לא חקרו את הריקוד המצרי, משום שחברה זו לא הצליחה לפתור את היחס האמביוולנטי שלה כלפי האמנות בכלל והריקוד בפרט (הנושא נדון ב"מחול עכשיו", גיליון מס' 24). הכתבים על הריקוד המצרי הם בעיקר מנקודת ראות מערבית. שי (Shay), במאמרו: "Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism" טוען כי גם המחקר המועט אודות ריקוד זה טעה בפרשנות שלו וראה בו ריקוד עממי וסקסואלי (Shay, 2003, 14). שילוח, בספרו, המוזיקה בעולם האסלאם, טוען כי לצד הריקוד הלא מקצועי התקיים ריקוד מפותח ובעל צורה מוגדרת היטב. עם זאת, גם ריקוד מפותח זה לא נהנה מתיאורים טכניים ואנליטיים רבים ועל כן, לדעתו של שילוח, הוא לא נתפש כאמנותי. מיעוט בתיאורים אלה נבע מהאיסור החמור של קנאי הדת, כמו גם מחשדנות בסיסית תלויה תרבות שרווחה בחברה האסלאמית. נוסף על כך, על-פי הספר הגדול על המוסיקה של אל-פאראבי, הריקוד היה נחות מהשירה ומהנגינה (שילוח, 1999, 164), ולא היתה לו מסורת קלאסית כמו למוסיקה (Shay, 2003, 16). בעולם המוסלמי, כמו בכל תרבות אחרת, הריקוד והמוסיקה הם מקורות להנאה. נגנים ורקדניות היוו חלק מאמצעי ההנאה והשעשועים בהרמון. אבל גם באסלאם, כמו גם בצרות, היתה קיימת גישה פוריטנית כלפי הריקוד

הריקוד המצרי

שרון טוראל



1. גלויות של רקדניות לאחר הציורים האוריינטליסטים, 1910, אוסף פרטי

1. Images of dancers, after Orientalist paintings. 1910. Postcards. Private collection

(Shay, 1976, 24). לפיכך, גם בתוך החברה המוסלמית וגם מחוצה לה היו אם כן, מגוון דעות כלפי הריקוד, דעות אלה היו מגוונות ומוטעות ולא נהנו מתיאורים אנליטיים רבים. כל אלה הביאו למחקר מועט.

הגדרת שם לריקוד הנחקר

בתערוכה העולמית שהתקיימה בשיקגו ב-1893 כינה האמרגן סול בלום (Bloom) את הריקוד המצרי בשם "ריקוד בטן" (מצרפתית, Danse du Ventre Shay, 2003). כך המשיכו לכוונת ריקוד זה במערב גם לאחר התערוכה (Shay, 2003, 16). שם זה מצמצם ומגביל את הריקוד לדימוי שיש לו במערב וקושר אותו בעיקר לבגד הייחודי שמאפיין אותו, שחושף את בטן של הרקדניות. לעומת זאת, האנציקלופדיה הבינלאומית למחול (שיצאה לאור ב-1998) נמנעת מהמינוח "ריקודי בטן" כתרגום ל"דאנס דה ונטר" לתיאור הריקוד המצרי (Saleh, 1998, 493).

בערבית יש לריקוד כמה כינויים: רקס (רקץ) אל בלדי – ריקוד הכפר, רקס (רקץ) אל מצרי – ריקוד מצרי, רקס (רקץ) אל ערבי – ריקוד ערבי, ורקס (רקץ) אל שרקי – ריקוד מזרחי או אוריינטלי. זוהי הטרימינולוגיה המקובלת למה שהמערביים מכנים "ריקודי בטן" (Shay, 1976, 23).

ייתכן שלמכלול הרב של סוגים שונים של ריקודים המקובלים במדינות האסלאם, אפשר לקרוא, "ריקוד ערבי". הריקוד הערבי כולל את הריקוד המצרי, הבלדי, הדבקה, ריקודי המפרץ הפרסי (החליגי), הריקוד המרוקאי, הריקוד התוניסאי ועוד. בכל הריקודים הללו הרקדניות מופיעות בשמלה ארוכה ושלמה, פרט לריקוד המצרי שמתחילת המאה העשרים נרקד בבגד בעל שני חלקים.

"ריקוד הכפר" או "ריקוד בלדי", הוא שמו של סגנון מסוים, שמקורו באזורי הכפר של מצרים. זהו ריקוד מאולתר, שהועבר מדור לדור ושאינו מצריך הכשרה מיוחדת. הוא נרקד באירועים חגיגיים, בגלבייה ובמטפחת. מלווה אותו מוסיקה במקצבים כפריים (כמו בלדי, סעידי ופלחי). בין הרקדנית לנגני הדרבוקה והחליל מתפתח דיאלוג. תופעה זו איננה נחקרת במאמר זה.

מטיילים, סוחרים ואמנים מערביים שתיארו את הריקוד המצרי בעבר, כינו אותו "ריקוד אוריינטלי". שם זה מעיד על תפישתם, שראתה בו ריקוד מהאוריינט הרחוק, הזר והאחר, ולא הבחינה בסגנונות השונים. אמנם גם בשפה הערבית אחד מכינויו הוא ריקוד מזרחי או ריקוד אוריינטלי, אבל אני סבורה כי שם זה מושפע מהמערב. השפעה זו קשורה לתופעה ששי (Shay) מכנה, "אקזוטיקה עצמית". במאמרו, "Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism" הוא טוען, כי האוריינטליזם

– את הריקוד שנקרא במצרים במאה העשרים – (Shay, 1976, 18). בין השאר אני נשענת על Saleh, שבאנציקלופדיה למחול טוען כי הצורה המצרית היא סגנון הריקוד המקורי, למרות הווריאנטים השונים שהתפתחו במדינות אסלאם אחרות ולמרות ההשפעות הרבות שספג הריקוד המצרי במשך השנים (Saleh, 1998, 493). שי (Shay), במאמרו, "Danse du Ventre: A Fresh Appraisal", טוען כי הצורה המצרית נתפשת כיפה ביותר. מצרים היא מרכז התרבות בעיני מדינות האסלאם, וכאשר רקדניות רוקדות ריקוד זה, גם אם הן במערב, הן ייקראו "רקדניות מצריות" (Shay, 1976, 19).

הריקוד המצרי בעיניים מזרחיות ובעיניים מערביות

המוסיקה והריקוד שיקפו את דימויו של המזרח בעיני המערב, יצרו את האווירה האקזוטית בסיפורי ההרמון, ואלה האחרונים היו מושא לייצור דימויים שהופיעו באמנויות ובסיפורים השונים על האוריינט המסתורי (Denny, 1985, 37). התופעה הנחקרת במאמר זה היא צורת הריקוד המאפיינת ביותר את ריקודי המזרח הקרוב בעיני המערב (שילוח, 1999, 165). להלן סקירה של תיאורי הריקוד המצרי שהופיעו במשך השנים:

ההיסטוריון אל-מסעודי (Al-Masudi),² בן המאה העשירית, הביא בספרו, *מרבצי הזהב ומכרות האבנים היקרות*, מידע משמעותי על הריקוד האמנותי. הוא תיאר את היחס בין הריקוד למקצב והציג את שמות המודוסים הריתמיים שהיו בשימוש. כמו כן מנה את התכונות הנדרשות מרקדן: "כשרון טבעי, חוש קצב, פרופורציות גופניות, אורך צוואר ושיער, גמישות במותניים ובאצבעות, יכולת סיבוב של מפרק הירך וכושר לחונ סביב הציר הקבוע של רגליו" (שם, 164).

גיום פוסטל (Postel), שהיה נספח צרפתי בתורכיה, תיאר בשנות השלושים של המאה השש-עשרה כי "היפה בבנות קמה לרקוד לצלילי הנגניות, מסירה צעיף של אשה וחובשת טורבן גברי, מחקה גיטוני אהבה בתנועות נמרצות, תנועותיה גליות ומתפתלות והיא מעמידה פנים כאילו היא מציעה את עצמה... מנופפת בצעיף כאילו מושיטה קצה חוט". תנועות גליות ומתפתלות ושימוש בצעיף כאביזר יסוד הם פרמטרים שאפשר להבחין בהם עד היום (שם, 166).

באוגוסט 1648 ביקר מונקוניס (Monkonis) הצרפתי בקהיר ואחר כך כתב: "כולם רקדו שעה ארוכה, צעקו וצרחו נוראות. הם סבבו במרץ ובמהירות מסחררת, ריקוד הפרוק כל מה שאפשר להעלות על הדעת בדמיון הפרוע ביותר



2. גוזאזית, 1839, תצלום ישן צבוע, אוסף פרטי
2. Ghaziya, c. 1839. Tinted daguerreotype. Private collection

יצר אקזוטיקה עצמית. הכוונה היא לתהליך שבו אינדיווידואלים מתוך המזרח עצמו מפיקים תועלת מהאלמנטים האוריינטליסטיים המערביים, ומשתמשים בהם. ביטויים אקזוטיים ואוריינטליסטיים שהופיעו בציורים האירופיים מהמאה התשע-עשרה (תמונה מספר 1), ואחר-כך אצל רות סנט דניס (Denis) ובהלוויד בתחילת המאה העשרים, הציפו את ההופעות במזרח התיכון. המיתוסים האוריינטליסטיים שאפיינו יצירות אלה, הפכו לחלק מהמציאות במופעי הריקוד המצרי ונתפשו כמקומיים וכמקוריים (Shay, 2003, 18). לטענתו של שי (Shay), זיהוי האלמנטים האוריינטליסטיים כמקוריים הוא תופעה רחבת היקף עד כדי כך, שחוקרים רציניים כמו האנה (Hanna) ושילוח טעו בה. שילוח והאנה (Hanna) מצטטים מקורות לא מדעיים, כמו ספרה של בונוונטורה (Buonaventura) בלי שבדקו את הנתונים לאשורם. הם מתייחסים למיתוסים כאילו הם אלמנטים מקוריים מצריים. גם בעבר חוקרים רציניים כמו קורט זקס (Sachs), ורזוני (Rezvani) טעו באופן דומה (ibid, 19). בגלל תופעת האקזוטיקה העצמית, אבחר שלא לקרוא לריקוד "ריקוד אוריינטלי" או "ריקוד מזרחי".

במצרים קוראים לתופעת הריקוד המקומית – "ריקוד" (ibid, 14). הייתי יכולה להמשיך לכנות את התופעה שאני חוקרת "ריקוד", אבל כדי לייחד סגנון זה משאר סגנונות המחול, אבחר בשם מתוך השפה הערבית שמיידת את התופעה למיקום גיאוגרפי ואיננו נגוע באוריינטליזם, **ריקוד מצרי**. זהו לטעמי השם הקרוב והמדויק ביותר לתופעה שאני חוקרת. אני חוקרת סוגה אחת ממכלול גדול של ריקודים וצורות מחול שנכללים בריקוד הערבי

למראה שבת המכשפות... קולותיהם השתנו בתכיפות ונעו בין יללות זאבים זועמים לנביחת כלבים". באוזניים מערביות השירה הערבית נשמעה כנביחת כלבים (שם, 1).

ב-1830 תיאר החוקר ארתור לין (Lane), בספרו, *רקדנים במופעים פומביים*, את הרקדניות הגוואזיות³ (תמונה מספר 2): "הן היו מעט אלגנטיות, תנועתן היתה רוטטת ומהירה תוך העברת משקל מצד לצד במפרק הירך. הן יצרו מחזה ראוה שגברים ונשים נהנו לצפות בו" (שם, 166).

באמצע המאה התשע-עשרה, הגיע העיתונאי האמריקאי קרטיס (W. G. Curtis) למצרים וכתב תיאור ארוך על הגוואזיות, שהסתיים במלים הבאות: "זאת היתה שירה של אהבה, שמלים לא יוכלו לתארה. עמוק, אוריינטלי ועז" (Buonaventura, 1998, 18).

"מכל האמנויות, הריקוד הוא המתורבת מכולם... מורכב מפנטומימה שיוצרת פעולה דרמטית מלאת חן וקסם, ג'סטות, טוויסט, פיתולים נפלאים ותנועות אקספרסיביות של הטורסו" (ibid, 33).

"שעות עברו וקשה היה לקרוע את עצמי ממה שנגלה לעיני. דרך התנועה של הרקדניות השפיעה על החושים. לא היה גיוון רב בתנועה ולעתים רחוקות נראה משהו יוצא דופן מהתנועות הקבועות, אבל ריתמוס הסיבובים יצר קהות חושים, כמעט שכרות היפנוטית" (ibid, 16).

במאמר, "ריקוד הבטן הערבי", מ-1961, משווה מורו ברגר (Berger) את הריקוד לאמנות המוסלמית בכלל: "האפקט של הריקוד דומה במידת מה לאפקט הכללי של האמנות המוסלמית. דהיינו, הוא תלוי בצורה, בסידור הפרטים בשטח מצומצם, כמו בפסיפס. הריקוד הוא אמנות של רגשות, אבל יש בו הרבה מן האיפוק והרסיון". כשם שיש דמיון בין האמנות המוסלמית לריקוד, כך יש דמיון בינו לבין עקרונות ההלחנה של המוסיקה המזרחית על פי שילוח (שילוח, 1999, 167).

רוב המטיילים שכתבו על הריקוד במאות האחרונות תיארו אותו כפי שראו אותו, או כפי שרצו לראותו, אבל תיאוריהם הסובייקטיביים והסלקטיביים היו נוגעים באוריינטליזם ויצרו תפישה מקובעת וסופית של הריקוד המצרי (Shay, 1976, 21). תפישת ה"אחרות" תלויה במתבונן, ובכל מה שקשור לאשה המצרית, הסמל הסטריאוטיפי המובהק שלה הפך להיות הצעיף, אלמנט מסתורי, שמגלה ומכסה (Deaver, 1978, 14). אבל דימויים סטריאוטיפיים הם תוצר של חוסר ידע, וצמצום חוסר הידע ישבור את הסטריאוטיפ ויאפשר

הופעה של תמונה קרובה יותר למציאות (Shay, 1976, 20). ריקודי הבטן, כפי שכינו אותם בעבר וכפי שמכנים אותם עד היום, היו אחד הדגלים של הייצוג האוריינטליסטי, אבל לרוב במופעם הזול והלא מהוגן (Shay, 2003, 13). גם האגדה שלפיה מקובל שאשה רוקדת באופן פרטי לבעלה היא המצאה מערבית, שמקורה בראייה אוריינטליסטית (ibid, 28). כדי ליצור תמונה מציאותית יותר, יש לבחון את מאפייניו של הריקוד ולברור תיאורים אנליטיים שלו.

מאפייני הריקוד שנשמרו במשך הדורות

נקודת הראות תתרחב אם נתבונן על הריקוד בתרבויות אסלאמיות קרובות למצרים. הריקוד המצרי השפיע על צורות הריקוד במדינות נוספות שבהן היתה תרבות מוסלמית. בריקוד המצרי נעשה שימוש רב ומגוון בתנועות אגן, שכמותן אפשר למצוא גם במרוקו, באיראן, ביוון, בצפון הודו ועוד. ההשפעה היתה הדדית, וצורתו העכשווית של הריקוד המצרי התעצבה מתוך הקשר עם תרבויות אלה. כך או כך, מקורה במצרים ואפשר לזהות בה שפה תנועתית, מוסיקה ותלבושת ייחודיים (Saleh, 1998, 493). גם שי (Shay) טוען כי האלמנט הדומיננטי ביותר בריקוד המצרי הוא הגיוון העשיר בתנועות האגן. השימוש בטוויסט, באנדילוישן (undulation),⁴ בהטיות הגו לאחור ובעננוע הכתפיים בא לידי ביטוי גם בריקוד הפרסי המקצועי, בפולקלור ובקברט התורכי. את תנועות הבטן ניתן למצוא, כאמור, גם אצל הרקדניות ממרוקו, אבל למרות הדמיון הרב בין תנועותיהן לתנועות הריקוד המצרי, הן לא נקראות רקדניות בטן בפי המערב. ייתכן שהסיבה לכך היא לבושן הסגור, שאיננו דומה לזה של המצריות. ללבוש של הרקדניות יש השפעה רבה כל כך, שאם צופים בתמונות של מאטה הארי (Hari), קוראים לה רקדנית בטן, בגלל לבושה⁵.

בכל אזור ישנה התמקדות בחלק אחר של הגוף או בצורה אחרת של תנועה: במרוקו, מקובלות הורדה והרמה עדינה של האגן. בתוניסיה, האגן נע מצד לצד בתנועות גדולות וחדות. במצרים, קיימות תנועות גלגול וגליות בבטן, כמו גם ויברציות מהירות של האגן. בתורכיה, השיפטטלי⁶ נרקד בעיקר בניעות מהירות של הכתפיים. באיראן, באוזבקיסטן, באפגניסטן ובטג'יקיסטן משתמשים בעיקר בטורסו, בראש, בשיער ובזרועות. הדגש בריקוד הוא על גמישות, שליטה מלאה בגו, בזרועות ובשרירי הבטן, שבהם יוצרים גלים ופיתולים המזכירים תנועת נחש (אנדילוישן) (Shay, 1976, 18). תשומת הלב בריקוד מופנית לזרועות, לידיים, לראש ולעיניים, יותר מאשר לרגליים. לכן המאפיין הבולט איננו התנועה במרחב, אלא פיתוח של צורה ואלתור שנעשים בשטח מצומצם (שילוח, 1999, 167). שי (Shay),

בניגוד לשילוח, איננו סבור שהרקדנית תרקוד בהכרח בשטח מצומצם, אלא היא תעשה שימוש הולם בממדיו של המרחב, וגודל זה יכתיב את השטח שעליו יתפרש הריקוד. אם היא מופיעה לפני קהל רב, סביר להניח שהיא תרקוד במעגל במרכז. אם אין באפשרותה לנוע במרחב גדול, המעבר מפוזיזיה לפוזיזיה וממקום למקום יהיו מצומצמים (Shay, 1976, 18).

הריקוד מושתת על מוסיקה ואינו יוצא מחוץ לגבולותיה. לליווי הריקוד משמשות תזמורת רבות, כמו לדוגמה, תזמורת המזמאר (אבוב עממי) ותזמורת הרבאב (חליל). בכל תזמורת משתתפים גם כלי ההקשה. הריתמוס המוסיקלי רחב מאוד, כתוצאה מאינטרפרטציה אישית של הנגן, ולרוב הוא מושתת על מקצבים זוגיים עם סינקופות (הבלעות) רבות. המקצבים הזוגיים דומיננטיים במצרים ובמדינות המזרח התיכון, אבל בתורכיה ואצל הצוענים אפשר למצוא גם מקצבים לא סימטריים (ibid, 19).⁷ עד המאה העשרים כללה התזמורת המוסלמית שלושה או ארבעה כלי נגינה. מהמאה העשרים הושפעה המוסיקה מהמערב והתזמורת הורחבה עד שלעתים היא כוללת עשרות כלי נגינה. השילוב בין מוסיקה לריקוד מופיע גם בצורה החילונית וגם בצורה הדתית, בסיבוב הסופי (Denny, 1985, 61).

לקווים הכלליים המאפיינים את הריקוד, שנשמרו במשך השנים, מצטרף אלמנט אינדיווידואלי. הריקוד הוא לרוב סולו מאולתר, וגם כשרוקדים בדואט, בשלישייה או בקבוצה, אלה הם אינדיווידואלים שרוקדים זה לצד זה, שלכל אחד מהם קווים הייחודיים לו. אין מדובר בריקוד עם כוריאוגרפיה מובנית, שכל הרקדנים מבצעים יחד, אלא כל אחד מהם רוקד באופן עצמאי. הרקדנים מתייחסים זה אל זה, אבל לא רוקדים את אותן תנועות. בין אם מדובר בריקוד מקצועי ומשולל ובין אם מדובר בריקוד עממי או בפולקלור, הוא מעורר רגשות בלבם של המבצעים והצופים (Shay, 2003, 15). גם Saleh טוען כי הרקדניות הופיעו לבד, בזוגות, בשלושות או ברביעיות ואלתרו את ריקודן. הריקודים כללו ריקוד פתיחה, ריקוד עם סגט⁸ (תמונה מספר 2), ריקוד לקצב התוף וריקוד עם מקל. חלק מהרקדניות אף הוסיפו שירה לריקודיהן (Saleh, 1998, 495).

אחת מהנחות היסוד של זקס (Sachs) היא שריקוד הסולו המאולתר יכול לשאת משמעות סיפורית, כמו המודרות בריקודים הוודיים. שי (Shay) איננו מקבל הנחה זו, וטוען כי אין סיפור בריקודים במזרח התיכון ובעולם האסלאם (Shay, 2003, 23). פארוקי (Faruqi) טוענת כי הריקוד המצרי הוא אבסטרקטי, נטול צורות מובנות וקבועות והוא מאולתר לחלוטין. אין בו

נרטיב כלשהו והוא לא מספר סיפור. הדימויים והסיפורים הופיעו מאוחר יותר במערב, כמו לדוגמה, אצל רות סנט דניס (Denis), אבל אין להם אחיזה במציאות המזרחית. ריקוד הסולו המאולתר הוא רומנטי, אקספרסיבי ובעל קסם, וכל האלמנטים האלה באים לידי ביטוי גם בצורה המקורית וגם בצורה המערבית (ibid, 31).

בגלל האופי התיאטרלי של המופע והשימוש הרב שעושות הרקדניות במימיקה, הן מכונות שחקניות, כאשר השוני בין סגנון לסגנון ובין רקדנית לרקדנית רב ומגוון (Shay, 1976, 22). מורכבות התפקיד הריקודי-משחקי באה לביטוי בעיקר סביב השימוש במילה "אהבה". בשירה הפרסית והערבית המושג "אהבה" טומן בחובו מטאפורות רבות, וקשה לקבוע אם הוא מתייחס אל האלוהי או אל הביטוי המילולי הפשוט. באמנות, לעתים, הקו שמפריד בין קודש לחול הוא דק. קושי זה מופיע בשלוש הדתות המונותאיסטיות, שבהן מושווה האל לאהבה, כשאומרים "אלוהים הוא אהבה". ביטוי זה יוצר ריבוי של אינטרפרטציות, בייחוד בשירי אהבה, שהמוסיקה והריקוד מושתתים עליהם ומושפעים מהם כמקור השראה (ibid, 23).

סוגה נוספת שהשפיעה על הריקוד האמנותי היא הריקוד העממי והכפרי המקומי. שני אלה מבטאים קסם ורומנטיות, תוך שימוש באביזרים כמו צעיף, מקל או סגט. הסגט מעיד על חוש קצב מפותח של הרקדנית (ibid, 23). למרות כל הווריאציות החדשות, המקור והבסיס של הריקוד נותרו כמעט ללא שינוי. בין אם הרקדנית תרקוד בבגד נוצץ במועדון לילה ובין אם היא תאלתר בבית פרטי, הצורה שתציג תהיה דומה. כך נוצרו אינטראקציה מעניינת ומיזוג מוצלח של יסודות מהריקוד העממי, מהגוואזים, ממסורות של עמים שאינם מצריים ומתרבות המערב.

הבגד המצרי

הלבוש המקובל לריקוד בתקופת האימפריה העותמאנית היה מכנסיים רחבים או חצאית מלאת בד, עם חלק עליון ארוך בעל שרוולים קצרים ומלמלה, כשתחתיו חולצה ארוכה. מעל כל אלה היו צעיף או מטפחת שנקשרו לאגן (תמונה מספר 2). הלבוש השפיע מאד על אופן הקבלה של הריקוד (ibid, 24). שינוי הביגוד של הרקדניות מאוחר יותר היה קשור לנוכחות הבריטית שהיתה באזור, שצמצמה במהירות את השליטה התורכית ואת השפעותיה. לפיכך, המערב היה הזרז של תהליך שינוי שהתרחש רק במאה העשרים, שבסופו הפכה השמלה השלמה לבגד שני חלקים (ibid, 24). גם Saleh מתאר את הבגד במשך השנים, על פי ציורים ותמונות, כשילוב של בולרו, חולצה ארוכת שרוולים וחצאית או מכנסיים נמוכי מותן,

עם צעיף שנקשר מתחת לקו הטבור (Saleh, 1998, 495). בגד שני החלקים המקובל במאה העשרים שונה מאוד מהגלבייה ארוכת השרוולים שהיתה נהוגה עד המאה התשע-עשרה. כך אפשר לראות את הרקדניות נעימה עקף או את סמיה גמאל, רקדניות בסרטי שנות השישים של המאה העשרים, בבגד חושף בטן. בדיוק כשם שברוח סרטי התקופה, גם אביזרי הלבוש שלבשו שחקניות כמו מרלן דיטריך וג'ודי גרלנד כללו כובע וזנב (Shay, 1976, 24).

אוריינטליזם

מושג המתייחס לאופן שבו מתוארת תרבות המזרח בעיניים מערביות. אדוארד סעיד (Said), בספרו, *אוריינטליזם*, העניק למושג גוון חדש ומודרני, שבאמצעותו ביקר את גישת המערב כלפי המזרח, ובייחוד כלפי מדינות ערב. סעיד (Said) טוען כי מקור האוריינטליזם נובע משאיפות אימפריאליסטיות ומגישה אתנוצנטרית, מתנשאת ואף גזענית. במערב שוררת, לטענתו, מסורת ארוכה של דימויים שגויים ורומנטיים של אסיה והמזרח התיכון, שמשמשת הצדקה לשאיפות הקולוניאליסטיות של ארה"ב ואירופה (סעיד, 2000 {המקור: 1978, 285}). ההבחנה בין "הם" ל"אנחנו" גורמת להטיית יחסו של המערב למזרח ובאה לידי ביטוי בסטריאוטיפים גזעניים ואידיואולוגיים הרווחים בפוליטיקה, במחקר, בספרות ובאמנות. התפישות הללו, לטענתו, תורמות לקיבוע המזרח בתודעה הקולקטיבית המערבית כנחות, פרימיטיבי ופסיבי (שם, 286). סעיד (Said) טוען כי האוריינט הפך לאזור גיאוגרפי מדומיין, או כפי שקירן (Kiernan) כינה אותו, "חלום בהקיץ" של האירופים על המזרח. ישנם כמה סוגים של אוריינטליזם, ובלשונו של סעיד (Said), תופעה זאת מכונה "סילוף האוריינט": לאומים שונים רואים את האוריינט בצורה שונה אלה מאלה. ישנו אוריינטליזם, הצבוע בהתאם לזמן ולמקום, שמופיע בסרטים, בפוליטיקה, באנתרופולוגיה או בספרות (Shay, 2003, 20). ישנו אוריינטליזם, המציג את המזרח דרך שתי פריזמות, סקס או רוחניות, שמופיע בריקוד ועליו מצביע, ברגר (Berger) (Shay, 2003, 23).

חוקרים רבים יצאו נגד טענותיו של סעיד (Said). בכל גישה שנבחן, המונח מתייחס למה שמערביים חושבים על תכונות, על לבוש ועל מנהגים במזרח הקרוב ובאסיה, המנוגדים בדרך כלל לתרבות המערבית. המזרח נראה בעיני המערביים קסום, מושך ואקזוטי, והאוריינטליזם באמנויות התפתח בתקופה הרומנטית, בספרות, בציור, בפיסול, באופרה, בתיאטרון ובמחול. בסוף המאה השמונה-עשרה, כשחוקרי מצרים החלו לחקור את השושלת המצרית, הם גינו את החושניות החיה בריקוד כחלק מרוח התקופה. ההינדואיזם, על פי רוח התקופה באותה עת, תואר כרוחני,

ואילו מצרים נחשבה מעוז המסתוריות והחושניות (Shay, 1976, 21). גם חוקר מוערך כמו זקס (Sachs) טעה, לטענתו של שי (Shay), בהתייחסו אל האוריינט כאל אזור בעל שתי פנים: האחד חושי ומיני והשני בעל להט דתי ורוחני, לרוב עתיק וחסר זמן. זקס (Sachs) כינה את האוריינט, "מה שאיננו אירופה" (Shay, 2003, 20). הוא ראה ביפן, במצרים, בסין, בהודו ובפרס אוריינט אחד, שבו מין ודת, ריקוד פרוץ ואמנות גבוהה שלובים זה בזה (ibid, 21). אוריינטליזם איננו רק כלי המגדיר את האחר, אלא גם כלי להגדרת האני ביחס לאחר. דיכוטומיה זו בין האני לאחר היא מקור השראה וקשר בין אמנים, היא "הדרך שבה אני רואה אותך על פי מה שאני לא", ו"אני רוצה לבטא את עצמי כמוך על מנת להרחיב את הניסיון של העצמי ולהגדיל את הפוטנציאל" (ibid, 31). אם כך, אפשר לומר שהאוריינטליזם היא גישה מערבית פופולרית כלפי המזרח, ששורשיה באמצע המאה התשע-עשרה, שבאה לידי ביטוי, לענייננו, כדרם אמנותי רחב הקף הקיים עד היום.

השפעות אוריינטליסטיות על האמנות

לצד הכתיבה על האוריינט צמחו במערב תנועות אמנותיות אוריינטליסטיות שלא דרכיכלים ומעצבים ששאלו מוטיבים פרסיים, ערביים, סיניים, הודיים ואפילו יפניים לעיצוב בגדים, תכשיטים, רהיטים ומבנים. במאה התשע-עשרה התקיימה תצוגה של ציירים צרפתים אוריינטליסטיים כסוג אמנות שופע ופופולרי (Cohen, 1998, 44). (תמונה מספר 3).

הציירים דייוויד רוברטס (David Roberts) וז'אן ליאון ז'רום (Gerome Leon Jean) תיארו בציוריהם את המזרח התיכון כפי שהם רצו לראותו (תמונה מספר 1). חלק מהאמנים ראו את המזרח כמו עיניהם וחלקם הושפעו מיצירות ספרות דוגמת *לילות ערב* (אלף לילה ולילה). גם ז'אן-אוגוסט-דומיניק אנגר (J.A.D. Ingres) ואז'ן דלקרואה (Eugene Delacroix) ציירו תמונה רומנטית, מפוארת וחושנית של המזרח, שיצרה תדמית אקסטרואגנטית אצל גוסטב מורו (Moreau Gustave) שהושפע מהם. בציורים שיצר פרי דמיונו, כמו היצירה *Salome* (שלומית), הוא צייר אותה רוקדת על בהונתיה בצורה בלתי מתקבלת על הדעת. *Salome*, שעד אז הוצגה כאשה צנועה, הפכה בכתביו של אוסקר ויילד (Wilde) לסמל לחוסר מוסר ולשחיתות. האופרה *Salome* של ריכרד שטראוס (Strauss) התבססה על מחזהו של ויילד. כשהושמעה המוסיקה של שטראוס בסרט, הסירה *Salome* את את צעיפיה (Shay, 1976, 20).

אופנת האוריינט קיבלה ביטוי באופן נרחב לא רק בציור ובספרות, אלא גם במוסיקה ובריקוד

כהן, ס"ג" (2010). מחול כאמנות במה, אסופת רשימות על מחול, מ-1581 ועד ימינו, רמת-השרון: אסיה.

סעיד, א" (2000). אוריינטליזם, ע"י זילבר (תרגום), תל-אביב: עם עובד.

שילוח א" (1999). המוסיקה בעולם האסלאם: מבט חברתי תרבותי, ירושלים: מוסד ביאליק.

Buonaventura W. (1998). *Serpent of the Nile, Women and Dance in the Arab World*, N.Y.: Interlink Books.

Cohen S.J. (1998). *Orientalism*. International Encyclopedia of Dance, 5, N.Y.: Oxford University Press, pp. 44-46.

Deaver S. (1978). "Concealment vs. Display: The Modern Saudi Woman," *Dance Research Journal*, 10 (2), Spring-Summer, pp. 14-18.

Denny W. (1985). "Music and Musicians in Islamic Art," *Asian Music*, 17 (1), Autumn-Winter, University of Texas Press, pp. 37-68.

Faruqi L. I. (1985). "Music, Musicians and Muslim Law," *Asian Music*, 17 (1), Autumn-Winter, University of Texas Press, pp. 3-36. (ב).

Shay A. & Sellers-Young B. (2003). "Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism," *Dance Research Journal*, 35 (1), Summer, University of Illinois Press, pp. 13-37.

Shay A. & Wood L. (1976). "Danse du Ventre: A Fresh Appraisal," *Dance Research Journal*, 8 (2), Spring-Summer, University of Illinois Press, pp. 18-30.

Saleh M. (1998). "Egypt: Traditional Dance." In S. J. Cohen (Ed.), *International Encyclopedia of Dance*, 2, N.Y.: Oxford University Press, pp. 486-499.

שרון טוראל היא בעלת תואר שני מהאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. את עבודת המוסמך שלה סיימה בהצטיינות יתרה. בעלת תואר שני מהאוניברסיטה העברית בחקר סכסוכים. מרצה בתחום תולדות המחול. רקדנית ומורה לריקוד מצרי. sharontr@gmail.com



3. גלויות של רקדניות לאחר הציורים האוריינטליסטים, 1910, אוסף פרטי
3. Images of dancers, after Orientalist paintings. 1910. Postcards. Private collection

קיבלו בתמורה להופעתן (Saleh, 1998), 494.

⁴ גלויות – תנועה גלית לאורך הבטן והגו.

⁵ רקדנית הולנדית בתחילת המאה העשרים שהיאשמה בריגול במלחמת העולם הראשונה.

⁶ סגנון מוסיקלי תורכי שהגיע אף ליוון.

⁷ הלוט (קתרוס) והחליל הם הכלים המזוהים ביותר עם הריקוד, בשילוב סגט (מצילות ממתכת). אצל הספרדים התפתחו הקסטיניטות מהסגט ובתורכיה ואצל הצוענים אלה הן כפות מעץ. התוף הצטרף לתזמורת מאוחר יותר.

⁸ מצילות קטנות ממתכת, שאותן מחזיקה הרקדנית המצרייה באגודל ובאמה ומנגנת בהן תוך כדי ריקוד.

⁹ האימפריה העותמאנית שלטה גם במדינות רבות במזרח אירופה ולא רק במדינות האסלאם. כשם שבפאריס נקבעה האופנה של כל אירופה, כך קונסטנטינופול היתה פוסקת האופנה של כל העולם המוסלמי. מסיבה זו אפשר להבחין בהשפעות עותמאניות במוסיקה, בריקודים ובאופנה בארצות הבלקן, בהודו, במרוקו ובארצות נוספות (Shay, 1976, 24).

¹⁰ לפי שי, זקס טועה גם בהנחה כי ריקוד זה נרקד רק על ידי נשים. עד היום גברים הם חלק מסצינת הריקוד. כשנפוליאון גירש את הרקדניות מרחובות קהיר, גברים תפסו את מקומן. החוקר ג'רלד ג'ונס (Jonas) כתב כי הגברים נראים כעושים פרודיה על הריקוד הנשי, אבל שי טוען כי גם אמירה זו היא קביעה אוריינטליסטית לא מבוססת, מכיוון שמה שנחשב בתרבות אחת גברי, ייחשב באחרת נשי, וכי אין לדעת אם זו פרודיה (Shay, 2003, 21).

(Shay, 1976, 19). יצירות מוסיקליות אוריינטליסטיות כמו בלט מצרים לא נשמעו מצריות כלל. המרכיב המצרי היחיד בהן היה שמן, אבל באוזניים שאינן מכירות מוסיקה מצרית, הן נשמעו מצריות. גם מוצרט במחטיפה מההרמון הושפע מהסטריוטיפים על המזרח עוד ב-1782. האינטרפרטציה של רות סנט דניס (Denis) לריקוד המצרי נבעה מהשראה שניעורה בה לאחר שנתקלה בכרזת פרסומת לסיגריות, שהציגה את דמותה של האלה המצרית איזיס. בריקוד *Saga* שילבה דניס את איזיס המצרית עם אישיתר הבלבית ואלות נוספות מן המזרח. בהופעות האוריינטליסטיות שהעלתה בשנים 1925 ו-1926 היא שאפה להעניק לקהל חוויה מיסטית. דוגמה לכך היה הריקוד *Egypta*. לטענתה, הרקדן היצירתי שואף תמיד לבטא חכמה אלוהית (כהן, 2010, 191). בריקוד *Radha* הוצגו שתי פנים של האוריינט, האחת חושית והשנייה רוחנית (Shay, 2003, 20). גם הבגדים שעיצב ליוון בקסט (Bakst Leon Sergei) לריקוד *שחרזדה* ללהקת הבלט רוס (Ballet Russes) של סרגיי דיאגילוב (Diaghilev), יצרו לעצב את סטריוטיפ המזרח. דמותה של מאטה הארי (Hari) הביאה שם רע לריקוד המצרי. דמות הפאם פאטאל שיצרה עזרה להעמיק את הסטריוטיפ המונצח של הריקוד המצרי, שנקשר לחוסר מוסר ולרדיפת בצע (Shay, 1976, 20).

במאמר זה הגדרתי את שמו של הריקוד הנחקר – הריקוד המצרי – על פי המרחב הגיאוגרפי שבו הופיע, תיארת את מאפייניו וניסיתי להסביר איך הוא נראה בעיניים מזרחיות ובעיניים מערביות.

הערות

¹ התערוכה העולמית הגדולה ביותר במאה התשע-עשרה, שהוקדשה לארבע מאות שנה לגילוי העולם החדש על ידי כריסטופר קולומבוס. לצד חידושים והמצאות נבנו בה דוכנים של אומות שונות, בין השאר הוצג רחוב קהיר, שם נחשפו לראשונה תושבי אמריקה לריקוד הבטן, בעזרת הרקדנית Little Egypt.
² היסטוריון וגיאוגרף מוסלמי, שספרו הידוע הוא *מרבצי הזהב ומכרות האבנים היקרות*. הספר תיאר אזורים גיאוגרפיים שונים בעולם ואת ההיסטוריה של עמי האזור במאה העשירית לספירה. בספר הוא התייחס למנהגים התרבותיים שהיו קיימים בתקופתו בארצות שונות. התייחסות זו סייעה רבות למחקר אנתרופולוגי והיסטורי על התקופה.

³ הגוואזיות היו כנראה צועניות שהגיעו למצרים מהודו ב-1517, אך מקורן איננו ידוע בוודאות. יתכן כי גוואזי הוא שמן המצרי. ישנה סברה כי מקור הכינוי נובע מהעדפתן לעטר את בגדיהן, צעיפי אנגן, תכשיטיהן וצעיפי ראשן במטבעות העותמאניות (גאזי ביחיד, וגוואזי ברבים) שאותן