

בשער: *חוליה* מאת רות זיו-איל
רקדנית יוצרת: יעל תורגמן
צילום: גל דרן

מחול עכשיו
כתב עת למחול, גיליון 26, אוגוסט 2014
DanceToday
The Dance Magazine of Israel

עורכת: ד"ר רות אשל
eshel.ruth@gmail.com
dance.today.israel@gmail.com
מערכת: ד"ר רות אשל, נאוה צוקרמן,
ד"ר דן רונן, יעל מירו, שרי כץ-זכרוני,
יונת רוטמן, עינב רוזנבליט, רונית זיו
ועדה מייעצת לרפרנטורה: ד"ר רות אשל,
ד"ר שרי אלרון, ד"ר ילי נתיב
עיצוב גרפי: דור כהן
עריכה לשונית: רן שפירא
הדפסה וכריכה: א.א.א. הדפסות
מו"ל: תיאטרון תמונע
כתובת: רחוב שונצינו 8,
תל-אביב 61575
טלפון: 03-5611211
פקס: 03-5629456
www.tmu-na.org.il
tmu-na@tmu-na.org.il
מכירות: תיאטרון תמונע
03-5611211, ניתן להזמין את הגיליון
בטלפון ולשלם בכרטיס אשראי.
הגיליון יגיע לביתך בדואר
למוסדות: תיאטרון תמונע, 03-5611211
הרבעון יוצא לאור בתמיכת:



המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות
© כל הזכויות שמורות
ISSN 1565-1568

דבר העורכים 1

מאמרי מחקר שעברו הערכת עמיתים

כותבות את הגוף - נעות את המלים. פערים ופרדוקסים בכתיבת-גוף
ובאימפרוביזציה במחול | תמר שר-שלום 3

"חיבור של מעלה ומטה": תפישות ועמדות של מורות למחול
שומרות מצוות כלפי הוראת אמנות המחול לתלמידים בחינוך
הממלכתי-הדתי | טליה פרלשטיין 15

חקר מקרה: הטמעת אמצעים חזותיים ודיגיטליים בתוכנית הלימודים
במקצוע תולדות המחול במגמות המחול בישראל | הילית וסרברוט 24

כנסים

כנס דבר היוצר: מניפסט | רן בראון 32

"מניפסטים": ראיון עם רן בראון | גבי אלדור 34

מחשבות בעקבות פסטיבל הקונטקט-אימפרוביזציה
בקייב | אריה בורשטיין 36

נעים בין לוקליות, גלובליות וגלוקליות: מחול תיאטרלי ישראלי
בעידן הגלובליזציה | מילכה לאון 38

ספרים חדשים

מועדים למחול - אסופת ריקודים במעגל השנה, מאת תרצה ספיר
ושלומית עופר | שירי לילוס 41

*Embodying Hebrew Culture - Aesthetics, Athletics and Dance
in the Jewish-Community of Mandate Palestine*
by Nina S. Spiegel | יונת רוטמן 43

הבא לי גורלי מאת רנה שרת | אורה ברפמן 45

דפים מתוך הספר: *שער ראשון: המרווח* | ליאת דרור 47

בכורות - ינואר עד יוני 2014 | בעריכת אדווה קידר 49

ארכיונים

הקמת ארכיון להקת המחול בת-שבע | איריס לנה 52

61 Batsheva Dance Company Archive Project (In English) | Iris Lana

Festive Dances: Collection of Dances within the Yearly Cycle
64 by Tirza Sapir and Shlomit Ofer (In English) | Shiri Lilos

*Women's Bodies in Writing and Words in Motion: Gaps and
Paradoxes in Writing the Body as a Text and in Dance*
79 Improvisations (In English) | Tamar Sar-Shalom

"A Connection of the Upper and the Lower Spheres":
Perceptions and Positions of Observant Dance Teachers
Towards the Teaching of Dance to Pupils in the Israeli
91 General-religious Education | Talia Perlshtein

92 Table of Contents

מאמרי מחקר שעברו הערכת עמיתים

כותבות את הגוף - נעות את המלים פערים ופרדוקסים בכתיבת-גוף ובאימפרוביזציה במחול

תמר שר-שלום

תקציר

מאמר זה מבקש לבחון את אופני הגישור על הפער שבין הגוף והשפה, כפי שהם מתקיימים בשתי זירות; האחת - נשים יוצרות (בתחומי אמנות שונים) שניאותו "לכתוב את גופן", לנסות ולהנכיח את חוויית גופן בטקסט מילולי. השנייה - יוצרות מחול פוסט-מודרניות, אשר עושות שימוש ייחודי בשפה המילולית כדי להרחיב ולשכלל את השפה הגופנית-התנועתית. בשתי הזירות קיימות נשים שעוסקות ביצירה, אלא שהן פועלות בכיוונים מנוגדים כביכול; אלה "כותבות את הגוף" כטקסט מילולי על דף, ואלה "מניעות את המלים" בגופן-תנועתן.

מאמר זה מבקש לבחון את אופני הגישור על הפער שבין הגוף והשפה, כפי שהם מתקיימים בשתי זירות; האחת - נשים יוצרות (בתחומי אמנות שונים) שניאותו "לכתוב את גופן", לנסות ולהנכיח את חוויית גופן בטקסט מילולי. השנייה - יוצרות מחול פוסט-מודרניות, אשר עושות שימוש ייחודי בשפה המילולית כדי להרחיב ולשכלל את השפה הגופנית-התנועתית. בשתי הזירות קיימות נשים שעוסקות ביצירה, אלא שהן פועלות בכיוונים מנוגדים כביכול; אלה "כותבות את הגוף" כטקסט מילולי על דף, ואלה "מניעות את המלים" בגופן-תנועתן.

מאמר זה מבקש לבחון את אופני הגישור על הפער שבין הגוף והשפה, כפי שהם מתקיימים בשתי זירות; האחת - נשים יוצרות (בתחומי אמנות שונים) שניאותו "לכתוב את גופן", לנסות ולהנכיח את חוויית גופן בטקסט מילולי. השנייה - יוצרות מחול פוסט-מודרניות, אשר עושות שימוש ייחודי בשפה המילולית כדי להרחיב ולשכלל את השפה הגופנית-התנועתית. בשתי הזירות קיימות נשים שעוסקות ביצירה, אלא שהן פועלות בכיוונים מנוגדים כביכול; אלה "כותבות את הגוף" כטקסט מילולי על דף, ואלה "מניעות את המלים" בגופן-תנועתן.

מאמר זה מבקש לבחון את אופני הגישור על הפער שבין הגוף והשפה, כפי שהם מתקיימים בשתי זירות; האחת - נשים יוצרות (בתחומי אמנות שונים) שניאותו "לכתוב את גופן", לנסות ולהנכיח את חוויית גופן בטקסט מילולי. השנייה - יוצרות מחול פוסט-מודרניות, אשר עושות שימוש ייחודי בשפה המילולית כדי להרחיב ולשכלל את השפה הגופנית-התנועתית. בשתי הזירות קיימות נשים שעוסקות ביצירה, אלא שהן פועלות בכיוונים מנוגדים כביכול; אלה "כותבות את הגוף" כטקסט מילולי על דף, ואלה "מניעות את המלים" בגופן-תנועתן.

מאמר זה מבקש לבחון את אופני הגישור על הפער שבין הגוף והשפה, כפי שהם מתקיימים בשתי זירות; האחת - נשים יוצרות (בתחומי אמנות שונים) שניאותו "לכתוב את גופן", לנסות ולהנכיח את חוויית גופן בטקסט מילולי. השנייה - יוצרות מחול פוסט-מודרניות, אשר עושות שימוש ייחודי בשפה המילולית כדי להרחיב ולשכלל את השפה הגופנית-התנועתית. בשתי הזירות קיימות נשים שעוסקות ביצירה, אלא שהן פועלות בכיוונים מנוגדים כביכול; אלה "כותבות את הגוף" כטקסט מילולי על דף, ואלה "מניעות את המלים" בגופן-תנועתן.

מאמר זה מבקש לבחון את אופני הגישור על הפער שבין הגוף והשפה, כפי שהם מתקיימים בשתי זירות; האחת - נשים יוצרות (בתחומי אמנות שונים) שניאותו "לכתוב את גופן", לנסות ולהנכיח את חוויית גופן בטקסט מילולי. השנייה - יוצרות מחול פוסט-מודרניות, אשר עושות שימוש ייחודי בשפה המילולית כדי להרחיב ולשכלל את השפה הגופנית-התנועתית. בשתי הזירות קיימות נשים שעוסקות ביצירה, אלא שהן פועלות בכיוונים מנוגדים כביכול; אלה "כותבות את הגוף" כטקסט מילולי על דף, ואלה "מניעות את המלים" בגופן-תנועתן.

מאמר זה מבקש לבחון את אופני הגישור על הפער שבין הגוף והשפה, כפי שהם מתקיימים בשתי זירות; האחת - נשים יוצרות (בתחומי אמנות שונים) שניאותו "לכתוב את גופן", לנסות ולהנכיח את חוויית גופן בטקסט מילולי. השנייה - יוצרות מחול פוסט-מודרניות, אשר עושות שימוש ייחודי בשפה המילולית כדי להרחיב ולשכלל את השפה הגופנית-התנועתית. בשתי הזירות קיימות נשים שעוסקות ביצירה, אלא שהן פועלות בכיוונים מנוגדים כביכול; אלה "כותבות את הגוף" כטקסט מילולי על דף, ואלה "מניעות את המלים" בגופן-תנועתן.

מאמר זה מבקש לבחון את אופני הגישור על הפער שבין הגוף והשפה, כפי שהם מתקיימים בשתי זירות; האחת - נשים יוצרות (בתחומי אמנות שונים) שניאותו "לכתוב את גופן", לנסות ולהנכיח את חוויית גופן בטקסט מילולי. השנייה - יוצרות מחול פוסט-מודרניות, אשר עושות שימוש ייחודי בשפה המילולית כדי להרחיב ולשכלל את השפה הגופנית-התנועתית. בשתי הזירות קיימות נשים שעוסקות ביצירה, אלא שהן פועלות בכיוונים מנוגדים כביכול; אלה "כותבות את הגוף" כטקסט מילולי על דף, ואלה "מניעות את המלים" בגופן-תנועתן.

כשאני רואה,
כשמשוה טח כל כך
את עיני,
מוטב אשקה במעטפת גופי,
בשק העור שבתוכי אני
ולא בעניי מחשבותי
שמחולשתי תופסות בי
אחיזה.
מוטב אשכב
במיטה,
אאסוף את ידי
אקפל את רגלי
אעצום את פי הטבעת
ואישן בתוך השינה.
(אני משעול, 2003)

השירה היא אחת מצורות השפה המאפשרות התקרבות מסוימת אל מקום המפגש המורכב שבין שפה וגוף. היא מזמנת נגיעה ב"בשר הרך" של החוויה, בכך שהיא מעבירה בעקשנות את הגשמיות שבבסיס המחשבה, המשתקפת במשקל, במרקם ובקצב המוטורי של מלים כנגד דממה ומעודדת את הפעולה ההדדית שבין המודע והלא-מודע, בין דרכי ידיעה מילוליות ולא מילוליות. המדיום הוא מלים, ועם זאת היבטים לא מילוליים פועלים יחד עם התוכן ביצירת המשמעות ומזמנים את מעורבותו הגופנית של הקורא (קמפבל, 2002; קריסטבה, 2006; Charles, 2001).

חלקו הראשון של המאמר מתבסס על מחקר שערכתי בנושא כתיבת־גוף בקרב נשים יוצרות. מחקר זה נערך כמחקר איכותני, המשלב שיטות מחקר פנומנולוגיות והרמוניטיות מנקודת מבט פמיניסטית.¹

ממסקנות המחקר עולה כי הפרקטיקה של כתיבת־הגוף מהווה ניסיון מעניין לגשר על התהום שבין שפה וגוף, ושהיא מאפשרת הרחבה/הגמשה של השפה הרווחת. מתוך מסקנות אלה, ומכיוון שאני עוסקת בגוף ובתנועה, ביקשתי לשוב אל הזירה הרוקדת, אל תחום האימפרוביזציה, ולבחון את המפגש גוף־שפה המתקיים בו מן הכיוון ההפוך; מה מקומה ותפקידה של השפה בשדה החי והפעיל של הוראת אימפרוביזציה במחול? מה מאפיין את הרובד המילולי של תחום זה? באילו היגדים משתמשות מורות ויוצרות כדי לזמן את הגוף לעבודת החקר היצירתית וכיצד משפיעים היגדים אלה על שכלול השפה הגופנית־התנועתית?

חלק זה של המאמר נשען ברובו על מחקר עיוני: על דבריהן הנאמרים/הכתובים של מורות ויוצרות מן הזרם הפוסט־מודרני, על תצפיות בסדנאות אימפרוביזציה, על פעילותי בתחום (כתלמידה, כרקדנית וכמורה) ועל שיח מתמשך עם עמיתות.

בפרק "פערים ולאקונות בשפה ובאלתור", המובא בהמשך, יש ניסיון לקשור בין שני השדות ולמשוך מהם חוטים של דמיון ושונות; אטען כי שתי הקבוצות פועלות באותם אזורים־ביניים שניתן לכנותם "ריקים", אזורי לאקונה, שבהם מתאפשרות הנכחה של הגוף והגמשה של שפה, אלא שכל קבוצה עושה זאת באמצעים ובאופנים שונים.

הדיון יסכם ויחדד את החשיבות של פעילות הנשים ב"מרחבי הביניים הריקים", ויציע מבט על עיסוקן הפרקטי בפרדוקס גוף־שפה, כנושא משמעות בכמה היבטים חברתיים.

המאמר נע, אם כן, ממתודולוגיה אחת לאחרת, ומייצר מהלך של מעבר; מן השדה (טקסטים של כותבות־הגוף) אל הזירה המחקרית/האקדמית ובחזרה אל שדה האלתור במחול. מהלך זה מצטרף למעברים נוספים שבהם עוסק המאמר, והופך את נושא "המעבר בין שדות" לציר מרכזי; מעברים בין שפות (גוף־מלה־גוף), בין אופני שימוש בשפה (כתיבה־דיבור), בין זירות נשיות (כותבות גוף – מאלתרות בתנועה), בין זירות פיסיות (דף־סטודיו־דף) ובין כיוונים מתודולוגיים (איכותניים־עיוניים).

"מעבר" – מעצם הגדרתו מסמן מרחב ביניים זמני וטמונה בו מידה כלשהי של סכנה ופגיעות, שכן הוא מאופיין ביציבות פחותה ובאי־ידיעה מסוימת. נראה שהנשים היוצרות בשתי הזירות מסכימות ואף מבקשות לשהות במרחבי הביניים ה"מסוכנים" הללו, ולפעול בהם ומתוכם.

כתיבת־גוף

הקריאה "לכתוב את הגוף הנשי" החלה להישמע מאז שנות ה־70 המאוחרות מכיוון של תיאורטיקניות פמיניסטיות. ביניהן: לוס איריגארי (Luce Irigaray, 2003), הלן סיקסו (Hélène Cixous, 2005), ז'ז'ליה קריסטבה (Julia Kristeva, 2006), הלן מרשל (Helen Marshall, 1996), מין־הא (Minh-ha, 1989) ואחרות. לטענתן, כתיבת־הגוף הנשי חיונית לתהליך השחרור של נשים בחברה; על הנשים למצוא את השפה הייחודית שמבטאת את עולמן, לכתוב את עצמן מתוך גופן וזרכו. קריאתן זו נשענת על התפישה הדואליסטית, המפצלת בין נפש וגוף, אך נוסף לה ההיבט המגדרי, שאינו מפתיע לנוכח הקישור המיתולוגי בין נשיות וגופניות ועקב הדיכוי והמשטור המתמשכים של הנשים. חוקרות אלה זיהו את הכתיבה ואת הגוף כשני אתרים שמהם הורחקו נשים לאורך ההיסטוריה הפאלוצנטרית, וטענו שעל האשה להשיב לעצמה הן את הכתיבה והן את הגוף.

השפה נתפשת כפעילות רציונלית/מופשטת ומקושרת עם גבריות, ואילו הנשי – שנתפש כגשמי וכמנוגד לרציונלי – מודר מן השפה. כך, לטענתן, מהווה השפה מנגנון מרכזי המאפשר שליטה גברית, ולכן השפה היא גם זירת המאבק העיקרית שבה צריכות נשים לפעול. אם עד כה תפקדה האשה בתוך השיח הגברי ובכפוף לו, כעת עליה להפנים את הלשון הזו, "לנשוך אותה בשיניה שלה" ולהמציא לעצמה לשון (סיקסו, 2005).

על הגוף הנשי שהוחרם וצונזר להשמיע את קולו, להמציא שפה שתשתחרר מן השיח הקיים. כאשר יוכל הגוף לבטא את עצמו ואת איך סוף המשמעויות המגולמות בו, תתאפשר לא שפה אחת אלא ריבוי של שפות, או כפי שמכנה אותה סיקסו – "השפה בעלת אלף הלשונות", שפה שאינה תוחמת אלא יוצרת אפשרויות (שם).

כתיבתן של החוקרות הפמיניסטיות שהוזכרו מתגלה כייחודית וכחורגת מכללי הכתיבה האקדמית; היא משלבת כתיבה הגותית/תיאורטית וכתיבה אישית, מאופיינת כ"חופשית", מוצפת משמעויות, חסרת לכידות, פונה לכיוונים שונים, משתמשת בקולות שונים וסותרים, בתחביר שבור ובמשחקי לשון (ראו, למשל, כתיבתן שלי: איריגארי, 2003; אנזלדואה, 2006; סיקסו, 2005; וולך אצל רתוק, 1997; Griffin, 1978).

בהשראת כתיבתן הייחודית צמח נושא המחקר; ראיתי בניסיון של נשים "לכתוב את גופן" תרומה למחקר ולחשיבה חברתיים. זוהי תרומה שבאה "מבפנים" – מתוך עולמן, מתוך היותן סובייקטיות אמיתיות וחיות.

המחקר בחן את חוויית־הגוף של נשים יוצרות; כיצד הגוף נחוה/נתפש? אילו יחסים יש להן עם גופן? האם המבט שלהן על גופן משוחרר במידת מה מן המבט ההגמוני על הגוף הנשי, כפי שהוא משתקף בתרבות ובאמנות המערביות, ומה מאפיין מבט זה?

חוויית הגוף הזאת נבחנה באופן שבו היא מתורגמת למלים; המשתתפות הזומנו להתכתב עם רעיון כתיבת־הגוף ולתת לו פרשנות אישית. לפיכך, המחקר ביקש לבחון גם אם כתיבת־הגוף מייצרת שפה "אחרת", שנחלצת מכבלי השפה הפאלוצנטרית השגורה.

פנייתי אל הנשים "לכתוב את גופן" היתה מהלך יזום שלי כחוקרת. בהתחשב באופייה ההתנסותי של כתיבה מעין זו, נדהמתי לגלות היענות רבה; עם חלק מהמשתתפות התפתח דיון מרתק בדבר מהות כתיבת־הגוף והיו שמיד ידעו למה הכוונה. עם כולן חשתי שלמרות ערפולה, המשימה מעוררת סקרנות וחשק, מהדהדת אל מקום מוכר, כאילו פנייתי אליהן העירה פקעת רדומה. כדי לא להשפיע על מידת החשיפה שהנשים יאפשרו לעצמן, ולא לפגוע באותנטיות הטקסטואלית שהמחקר ביקש למצוא, עודדתי את המשתתפות לכתיבה "יומנית" שפונה פנימה ולחירות לשונית שאינה נענית בהכרח לחוקים כלשהם, תחביריים ו/או סגנוניים.

אותנטיות וחוויה מול מלים ושפה

עיון בכתיבת־גוף ודיון בה מעלים כמה שאלות הקשורות לשפה ולהיבטיה השונים בהקשר של חוויה. אתייחס כאן לכמה היבטים סובייקטיביים של השפה ולכמה מושגי יסוד העולים מהם: "ייחודיות", "עצמי אמיתי", "אותנטיות", "שפה אישית" ו"קול אישי" – מושגים הקשורים לכתיבת־גוף ומתגלים כחמקמקים?²

בולאס (אצל קמפבל, 2002) מניח את קיומו של "עצמי אמיתי" כמערכת של זהויות פוטנציאליות השואפות להרחבה דרך אובייקטים משמעוטיים, ובכללם השפה, ושבאמצעותם הפרט מבטא את עצמו.

ההנחה הרווחת היא שהשפה יציבה מספיק כדי להיות מושא להתנסות משותפת. עם זאת, בתוך גבולות המוסכמות המשותפות כל אדם משתמש בשפה באופן ייחודי, שאפשר לזהותו כשלו. מציאת "הקול האישי" אינה מתאפשרת על ידי חד־שיח שקט של אדם עם עצמו, אלא באמצעות פעולה (דיבור/כתיבה). עם זאת, נראה שמציאת "האני האמיתי" באמצעות כתיבה/דיבור היא דבר שאי אפשר להשיגו, אלא רק לשאוף אליו. מתן מלים לדברים פירושו הרחקה בין האדם לבין החוויה, כך שהשפה יכולה להיות אותנטית רק כאשר, בדומה לשירה, היא מציגה את חוסר יכולתה לשחזר את עולם החוויה של הכותב/הדובר (היידגר וויטגנשטיין אצל סמפסון, 2002; סמפסון, 2002; פייטמן, 2002).

האם נרשמת בנו חוויה ללא תמלול שלה? האפשרות שהשפה יוצרת את החוויה בדמותה שלה מייתרת את מושג ה"אותנטיות", שכן האדם יוצר את עצמו בברטיבים שונים (סמפסון, 2002). התפישה הפוסט־מודרניסטית מחזקת רעיון זה. היא רואה את העצמי כריבוי של סיפורים; היצירתיות שבבניית הסובייקטיביות באה לידי ביטוי ביכולת לבנות יותר מסיפור אחד או משמעות אחת ואינה מתמקדת ב"אמיתי" וב"אותנטי" אחד/בודד (קמפבל, 2002).

ניתן לזהות גישות שונות ליחסים בין החוויה לבין המלים והשפה: יש הגורסות שהחוויה קודמת לשפה, יש המבטלות את ההיררכיה בין הסובייקט והחוויה לבין ביטוייהם ויש הטוענות ליחסי גומלין בין השניים.

הגישה ההומניסטית המסורתית של ליוויס ביססה את ערכו של הטקסט על־פי מידת קרבתו לחוויה או לחיים (קמפבל, 2002),³ שכן בתהליך התפתחותנו כבני אנוש, חוויית החושי אכן קודמת לשלב רכישת השפה כמתווך.⁴ גישה זו מדגישה את הפער שבין שפה וחוויה, שכן היא מניחה את קיומו של רצף כרונולוגי ונותנת לחוויה קדימות כפולה – כרונולוגית וערכית.

ביון (אצל Charles, 2001), לעומת זאת, טוען ליחסים של תלות והפריה בתארו את התהליכים שבהם הופכת חוויה חושית למחשבה מילולית; בקצה האחד ישנה החוויה כפי שהיא. התחושה כשלעצמה היא חוויה ראשונית, שאי אפשר להפחיתה לכדי תיאור, אף על פי שאנו מנסים לתארה כל הזמן. החוויה אינה מתרחשת, היא פשוט קיימת. בקצה השני ישנה ההפשטה, המקשרת את החוויה למושגים מוכללים. ביון (שם) אמנם הנגיד שתי צורות הבנה אלה, אך עמד על הפעולה ההדדית המורכבת והחיונית שביניהן: ללא החוויה שמונחת ביסוד ההפשטה, ההפשטה נותרת ריקה. מצד אחר, היכולת לעצב הפשטות הופכת את הידע לשמיש ולבר תקשורת ברמה המילולית. גם צ'רלס (Charles, 2001), ריקר (Ricoeur אצל קמפבל, 2002) וקמפבל (2002) מדגישים כי בין העצמי הגופני החווייתי לבין הדרגה המשנית של הסיפור הסימבולי מתקיימים יחסי גומלין דיאלוגיים; בפעולה של מתן מלים ברגע הנחווה מונכחת "החוויה כפי שנחוותה" באופן על־זמני. בד בבד מתרחב הרישום שלה בחושים; תהליך ההפשטה המילולי יוצר מחדש את החוויה הקדם־מילולית, משנה ומשכלל אותה. זהו תהליך של היזון חוזר – מחוויית הגוף למלה/להפשטה, ושוב לחוויה.

בתוך תהליך זה מתגלה השפה הפואטית כמגשרת בין גוף ושפה; השפה הלשונית מקושרת עם ייצוג מחשבתי ואילו השירה עם דימויים ויזואליים יותר, כך שהיא יוצרת חושניות ולכן קרובה יותר לחוויה הגופנית. שימוש בדימויים ובסגנון כתיבה פואטי, המייצגים את הלא מודע, יכול להפר את הליניאריות העלילתית ולהביא את הרגשות ואת הגוף אל קדמת הבמה (קמפבל, 2002; קריסטבה, 2006).

כתיבת־הגוף כרוכה, אם כן, בהתגברות על מכשולים ופרדוקסים; האתגר שבמתן מלים וקדימות לחוויית הגוף, והאתגר שבהגמשת השפה הקיימת (הגברית) ו"כיפופה" אל הגוף. אבל דומה שהמורכבת ביותר היא ההכרה שמכשולים אלה "מקועקעים" גם בתוכנו, הנשים, בהיותנו תוצרי התרבות

שבה אנו חיות. ובכל זאת, יש חשיבות בהיענות לאתגר שכתובה כזאת מציעה; ההתכוונות וההתנסות בכתיבת־הגוף מולידות כתיבה "אחרת", שמאפשרת מבט רענן על הגוף הנשי, על השפה ועל הקשרים שביניהם (לקריאה נוספת בנושא שפה ומגדר ראו שר־שלום, 2007).

מהי כתיבת־גוף?

יערה: "לכתוב את הגוף זה כמו לנסות להכניס את העגול בקווי, את הנפח בשטוח, את הבוד־זמני בעקבי־טורי..."

מרב (בפתח דבריה): "כתיבת־הגוף הטהורה מתרחשת לפני שהאותיות מתחברות למלים כתובות..." (ולאחר שני עמודים של ניסיונות עיקשים למלל את גופה היא מסכמת): "...מזל שאני מוותרת" גילי: "...בפעולת הפירוט מחשבתי נודדות. מדוע עלי לתת נקודות ציון? האם הלכתי לאיבוד?..."

עלמה: "...כלום לא נשאר לי בראש כשהגוף מתחיל את המנגינה שלו..." הילה: "...יותר ממה שיש ברשימות הללו על גופי, בולט מה שאין בהן. אולי גם לא יהיה. כל הסודות הכמוסים, המבוכות הגדולות, הבושה, האיסורים וגם התענוגות..."

דוגמאות אלה, הלקוחות מן הטקסטים שנבחנו במחקר, מתייחסות אל הפרדוקס שבכתיבת־הגוף. Marshall (1996) מבחינה בין שתי תפישות: "having a body" (להיות בעל/ת גוף) ו־"being a body" (להיות גוף=אנו גופנו). לטענתה, אף אחת מהן אינה מדויקת. הוודאות היחידה בנוגע לגוף היא, שהגוף הוא אכן דבר גשמי. בתור שכזה יש קושי מהותי להמשיג אותו באמצעות השפה. הניסיון "לכתוב את הגוף" כמוהו כפעולת התרגום. "התרגום – בלתי מובן מבחינה תיאורטית, אך אפשרי מבחינה מעשית" (ריקר, 2006: 39). ריקר (שם) עומד על הבעייתיות המהותית של התרגום ומצביע על "הבלתי ניתן לתרגום", על האי־אפשרות להגיע להלימה מושלמת בין שפת המקור לשפת היעד. אלא שבתוך כך הוא מדגיש כי פרקטיקת התרגום נותנת מענה כלשהו לקושי מהותי זה. לדבריו, תרגום טוב יכול רק לשאוף לאיזושהי התאמה משוערת של משמעות ולא לזהות מושלמת; אפשר לחפש התאמה זו, לעבד אותה.

אם התרגום, בתוך תחום הלשון (משפה לשונית אחת לאחרת) הוא פעולה כה מורכבת, מה גורלה של פעולת התרגום כשמדובר בין שפות שהשדות האונטולוגיים שלהן שונים לגמרי – תרגום (שפת) הגוף לשפה מילולית?

קריסטבה (אצל שחם, 2001) מציעה להחליף את השיח הסימבולי בשיח המאפיין את השלב הסמיוטי, שבו מבוססת התקשורת בין האם לילד על שפת־גוף, או לפחות "לפרוץ" לתוך הסימבולי ולשנותו מבפנים.

אכן, תיאורטיקניות העוסקות בשאלת השפה הנשית קוראות לפיתוח שפה "אחרת". עם זאת, הן טוענות שאי אפשר להגדיר "כתיבה נשית", משום שאי אפשר לכלוא או לקדד אותה בתיאוריה. המאפיין הבולט של כתיבה שנמנעת מצנזור הגוף הוא היותה חורגת מגבולות השיח ההגמוני/הפאלוצנטרי וממבני חשיבה בינאריים. מסיבה זו עצמה, היא אינה ניתנת להגדרה אלא לפרקטיקה.⁵

לצורך המחקר, התמקד הדיון בטקסטים של כתיבת־הגוף בשלושה שדות: הגוף (כתוכן), השפה (כצורה) והקשר בין השניים.

גוף (תוכן)

עיון בטקסטים בהיבט התוכני הציף תימות שונות: היחסים שבין גוף ונפש, גבולות הגוף, פנים וחוץ, גוף במרחב וגוף בזמן, גוף ב־דתמותה וגוף אלמותי, העדר הגוף, גוף פעיל וסביל, תפישת הגוף כחפץ, תפישתו כמתפרק/

מתחבר/שלם ועוד. להלן אוסף משפטים שנגזרו מתוך הטקסטים, אשר מדגים את העושר והמגוון שבחוויות־הגוף של הכותבות:

גוף גמיש ומתנשם / לא מרגישה את הגוף שלי / הגוף בוגד / הגוף מאבד ממשקלו / גוף כתוב / להצטמצם לתוך גוף / הגוף שלי מוכר כל כך וגם חדש / גופי כְּנטל / הגוף הוא השופר של הנפש / הגוף רושם יומיום מפת כאב חדשה / הסוד והקסם שבגוף / גוף עייף, בדרכו למטה, לאדמה, להתפורר / הגוף מקועקע / לצאת מהגוף / גופי לא כמטרה לענייני מין / בגוף שלי הרבה מעיינות, נובעים ואכזבים / גופי אף פעם לא היה מובן מאליו לי / הגוף מציג אותנו / הגוף שעכשיו מנהל אתי דיאלוג חדש / לקרב את הראש לגוף / יש לי גוף יפה / הגוף מונח חסר הגנה, כותב את עצמו בשפה לא מדוברת / גוף של מדיינות / מי שנגע בגופי מקועקע בו / אני לא בתוך הגוף שלי / הגוף שלי משורר, מתפייט לו / גופי תבנית רוחי / מגלגלת גופי בעפר / הגוף הוא כל מה שיש לי / גוף מלא, יכול, מכיל, מכלול / אני מתנתקת מהגוף / הפחד שהגוף פתאום יכתוב את עצמו באופן בלתי צפוי / גוף עגול מדי, תופס נפח לא נעים בחלל / שליטה על הגוף ותנועתו / לחפש מתוך הגוף ועל פני הגוף וליד הגוף ומעבר לגוף / הגוף אינו ממשי, רק הנשמה / הגוף האחד הזה הוא רבדים רבדים שכבות וסוגים / לכל איבר בגוף יש חוויה משלו והוא ספוג בזיכרונות / הגוף הוא שלי והוא אני / כל כך שמחה שיש לי גוף / אני שוב פחות ופחות גוף / אולי הגוף הוא אשה קוסמית גדולה?

ניתוח מעמיק של הטקסטים מעיד על חוויית־גוף מורכבת מאוד, שחורגת לחלוטין מן המבט ההגמוני הצר על גוף האשה, ועל יצירתיות ותעוזה באופן הביטוי של חוויית־גוף זו. המבט על הגוף הנשי התגלה כמפוכח ומרובד; הגוף נחווה ונתפש כרב־פנים, נזיל ומשתנה, גוף שמעורר ומציף תכנים ורגשות מגוונים, מכיל קולות שונים ב־זמנית, לעתים מנוגדים, גוף שהוא גופנפש, שהיחסים אתו מורכבים ופרדוקסליים; הוא מסמן קו גבול בין פנים וחוץ, אף שגבולותיו שלו אינם תמיד מוגדרים ורציפים. הוא קרוב/מוכר, כמעט מובן מאליו, ובו־בזמן מרוחק וסתום (שר־שלום, 2007).

בנוסף נבחנה התייחסותן של הכותבות למיתוסים סטריאוטיפיים בנוגע לגוף הנשי, כגון: קישור האשה עם גופניות וטבע, הגוף הנשי ככלי קיבול, מיתוס הגוף הנשי היפה, הגוף הנשי כאובייקט מיני. נבדק גם העיסוק בנושאים שיש עליהם טאבו, בְּמודחק ובמה שנתפש כבזוי. אלה נחשפו בטקסטים באזכורים של הפרשות גוף למיניהן, פעילויות פיסיולוגיות ועיוותים גופניים (קריסטבה אצל רתוק, 1997) ועיסוק מפורט במיניות הנשית. בנוגע לכל אלה נבחנה מידת הנועזות או החתרנות של הכותבות.⁶

בין אם כתיבתן של משתתפות המחקר בנושאים אלה מרוזמת ובין אם היא ישירה, חשופה או אירונית/מתריסה, המחקר גילה שהיא תמיד מאופיינת בכנות רבה, ונשקפת ממנה מודעותן הגבוהה של הכותבות; הן מודעות לא רק לחוויית־גופן המורכבת ולתפישות ההגמוניות המושרשות, אלא גם להיות גופן צומת, שמפגיש ומעמת את חוויותיהן האישיות־הפנימיות המגוונות עם התפישות החיצוניות הצרות. ייתכן שהמורכבות שבחוויות־הגוף היא למעשה תוצר של הצטלבויות מבטים אלה, שהגוף משמש להם אתר שבו החיצוני והפנימי, הציבורי והפרטי, אינם ניתנים עוד להפרדה ברורה. כתיבה כזאת מאפשרת את המעשה החתרני; חשיפת המיתוסים הסטריאוטיפיים, הצגתם במערומיהם והתבוננות מחדשת בהם (שר־שלום, 2007).

שפה (צורה)

במערך הכוחות שפה־גוף, הגוף הוא זה שבדרך כלל מכפיף את עצמו לשפה. בכתיבת־הגוף יש הזמנה למהלך הפוך, לא שגרתו, של ״כיפוף״

השפה אל הגוף. זהו מהלך שעשוי להוביל להגמשת השפה. בדומה לכתיבתן הייחודית של התיאורטיקניות שהזכרו, גם בטקסטים שנבחנו במחקר מתגמשים ו־נשברים״ חוקי השפה.

הטקסטים נכתבו במגוון ז'אנרים וסגנונות ספרותיים. בתוך אלה נמצאו תערובות שונות של משלבים, שבעטיין הכותבת, כמו גם הקוראת, מדלגות בין שפות ועולמות שונים. זוהי קריאת תיגר על כתיבה/קריאה ליניארית וסדורה. כתיבה שאינה תמיד לכידה, שנעשה בה שימוש בשפה בעלת בסיס ריתמי מודגש, סטיות סגנוניות ודקדוקיות, תחביר שבור, כשלי לשון ומשחקי לשון הם כמה מן האמצעים שנקטו המשתתפות. חלק ניכר מן הטקסטים נעדר מבנה פנימי מקובל וגם המבנה הגרפי שלהם, הופעתם על הדף, שונה: שילוב של איורים בטקסט, רווחים ואי־סדירות של אותיות ומלים, שורות ״רוקדות״, חוסר בפיסוק או ריבוי שלו, ריבוי סימני שאלה ו־שלוש נקודות״, שברי מלים וחזרה על מלים.

להלן כמה דוגמאות:

חוסר בפיסוק יוצר חוויה של נשימה ארוכה, שמואצת ומתקצרת לקראת סופה.

יערה: ״...כתם גוף גוף כתוב כתובת גופנית גוף מתגופף בכתב נכון לעצמו מי הוא מהו?...״

מצד אחר, ההפסקות שנוצרות מריבוי נקודות מאפשרות לקורא/ת לחוות מעין עצירות בזרם הנשימה וההכרה, לשהות עם הדימוי ולחוש אותו.

תלמה: ״...התחלתי לנשום ולנשוף כמו מפוח. הזעתי. התפשטתי כדי להתקלח. עמדתי במערומי לפני המראה. שנים לא עשיתי זאת״.

לשימוש מרובה ב־״שלוש נקודות״ מגוון של אפקטים; הוא עשוי לרמז על אזורים של אי־ודאות, מגוום, שתיקה/השתקה בחוויית הגוף, אזורים שהם הפן החסר של השפה (בְּן־נפתלי, 2001). השימוש ב־״שלוש נקודות״ יכול גם להעצים את החוויה הגופנית, מכיוון שהוא מאפשר השהיה והארכה של הנשימה, ויש בו משום הזמנה להצטרף לתחושות הכותבת.

גילי: ״... מאריכה צווארי ומאווררת חוליותי... ואם זאת יהירות... אני בוחרת להפסיק. ולא שאני לא אוהבת להוביל עצמי ביהירות ולנפנף בשערי ולהדגיש את חמוקי ...״

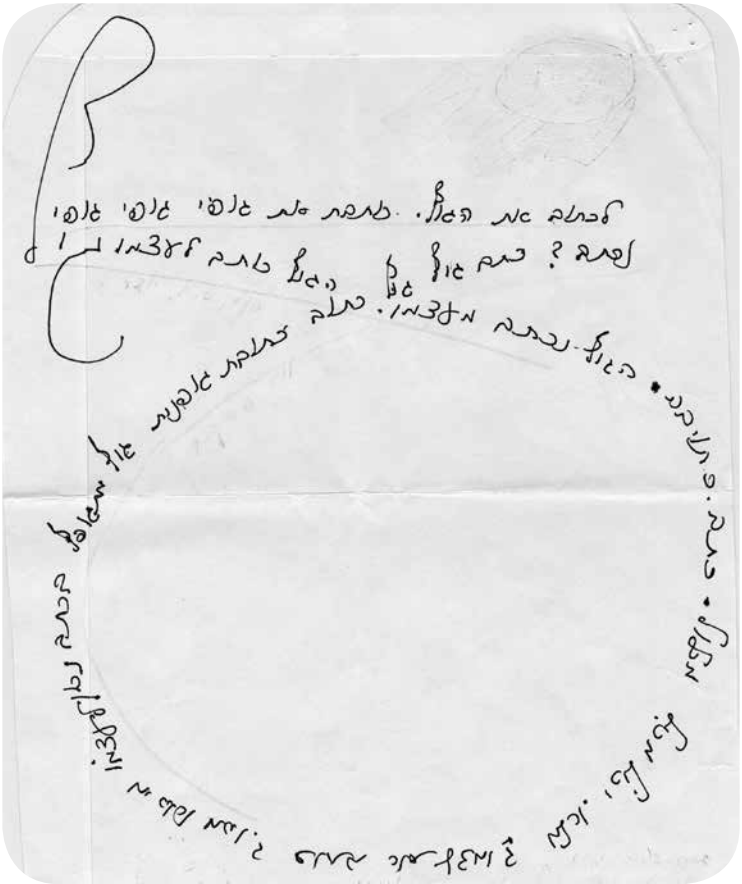
בדוגמה הבאה יוצרת המורפולוגיה המיוחדת (אופן סידור המלים, הרווחים ביניהן, המלים המודגשות), מעין ריקוד ויזואלי שהופך לתנועה פנימית:

עדי: ״גופי מתנפח ומצטמק כמו בלון

מתנפח – מצטמק / מתנפח – מצטמק
מתנפח
מתנפח
מתנפח
מתנפח
כואב !

תופעות אלה מאפיינות כתיבה אסוציאטיבית, שבה מצטמצמים הצנזורים הפנימיים. הן מעידות על ההסכמה של הכותבות לשהות באזור המעורפל של ה־״אין מלים״ ועל מידה של חירות לשונית שלקחו לעצמן בבואן לבטא אזור זה. הצורניות הגרפית הייחודית נובעת כנראה מן הקושי לתת מלים לגוף, אך הבחירה לחשוף בפומבי את מערומי השפה ולהדגישם מהווה אולי דרך להתגבר על הפרדוקס. התוצאה היא טקסט ״רוקד״, המזמן חוויית קריאה שמשפיעה באופן פיסוי על הקורא/ת ומייצרת תנועה פנימית. כך מנכיחה הכתיבה את הגוף, את גוף הכותבת ואת גוף הקורא/ת (שר־שלום, 2007).

דוגמה טובה לכך בטקסט של יערה:



לא זו בלבד שטקסט זה ״רוקד״ על הדף, הוא אף ״מרקיד״ את הקורא/ת ומחייב אותו/ה לנוע – לסובב את הדף או לסובב את הראש.

שפה וגוף – חיבורים

בכמה טקסטים התגלו ניסיונות מעניינים להתמודד עם הפרדוקס שבכתיבת־הגוף; בדוגמה הבאה הניסיון לתרגם את תחושות הגוף למלים הופך כיוון: במקום לאלץ/לכופף את הגוף אל תוך השפה, הכותבת ״משאירה את הגוף במקומו״ ונותנת למלים לבוא ולהיכנס לתוכו. היא בוחרת ביטוי מילולי מוכר, אך במקום לעסוק במשמעותו היא בוחנת כיצד נחוות המלים כפשוטן, בגופה:

מיקה: ״...זהב טהור״ למשל, להרגיש ׳זהב טהור׳, מה להרגיש קודם את הקשיות או את הנוצצות, או את הפוטנציאל לנוצצות?...״

הגוף נתפש כאן כמהות שמושפעת לא רק מגירויים פסיים אלא גם מגירויים מנטליים מופשטים. כלומר, מדובר במהות שאינה סגורה ומוצקה אלא פתוחה, נזילה, משתנה תדיר (Grosz ,1994). תפישת־גוף כזאת מאתגרת את הדיכטומיה המפרידה בין רוח וגוף.

בדוגמה הבאה מוצג הקשר הגופנפשי באופן ברור, והרגשות מתורגמים לאיברי־גוף.

מיכאלה: ״...מסלול הייסורים שחשבת:

נטישת האהבה, בגידה, גירוש ובדידות,

מתגלה עכשיו כ: אצבע, אמה, זרוע, כתף

וצוואר, זה הכל״.

לעתים אפילו המחשבות, שמקושרות עם רציונליות, מתורגמות לתחושות גופניות:

גילי: ״...בתוך כל זה, מתכווץ הלב ולוקח אותי לנקודת ההתחלה של המחשבות... משם הוא תומך ולפעמים גם דוחף בהן, להמשיך ולשייט

הלאה, בקצב זרימת הדם וכך שוב ושוב ושוב נולדות מחשבות ויוצאות למסעות בעורקי... ומחשבה צפה ועולה ומתנפצת כבועה... אני מרגישה פחות את הגוף כשאני מתחילה לתאר את השיטות שלי. התיאור בעל מטרה, והמטרה משכיחה לי כרגע את עצמי...״

מיהו ה־״עצמי״ המצוי כאן בסכנת שכחה? מיהו ה־״אני״ ושל מי הגוף? מי מתאר ושל מי השיטות? כך, בסיום דבריה, מחזירה הכותבת את הדיון בסוגיית המפגש גוף־שפה אל נקודת ההתחלה, אל הפרדוקס.

אימפרוביזציה במחול ושפה

תחום האימפרוביזציה הלך וכבש את מקומו כצורת תרגול וכאמנות מופע עם צמיחתו של הזרם הפוסט־מודרני במחול, שהחל להתפתח בארצות הברית בסוף שנות ה־50 של המאה ה־20.⁷ זרם זה הביא עמו חיידשים מהותיים בנוגע לתפישת אמנות המחול. רבים מהם פותחו על ידי מרס קנינגהם. תרומתו להתחדשותה של שפה, זו התנועתית־המחולית וזו האמנותית־הבימתית, היתה משמעותית ביותר.⁸ בהקשר של מאמר זה אזכיר את החידושים המתכתבים עם האיכויות שמייצרת כתיבת־הגוף: דרך עבודתו קראה תיגר על ליניאריות, לכידות ומבנה הרמוני וייצרה מעין חללים/רווחים (gaps) ביריעת היצירה הבימתית, המזמנים צפייה אקטיבית. בנוסף, העיסוק בחומרי הגלם של המדיום עצמו (גוף מתנועע במרחב ובזמן), וההתייחסות השווה לכל איברי הגוף הביאו להנכחת גוף הרקדן באופנים חדשים. חיידושו של קנינגהם אומצו ופותחו על ידי היוצרים שבאו בעקבותיו, חברי כנסיית ג'דסון (Judson Church) בניו יורק, ובהמשך גם חברי קבוצת גרנד יוניון (Grand Union).⁹ אלה הרחיבו את שבירת הכללים, את שטטוש הגבולות ואת חוסר הלכידות להיבטים נוספים; השימוש באימפרוביזציה התפשט ויצא מן הסטודיו גם אל הבמה, המשמעות של פעולת ההופעה (performance) ונוכחות הרקדן הלכו ותפסו מקום מרכזי.¹⁰

התפתחות תחום האימפרוביזציה ופיתוח גישות שונות של Body–Work¹¹ הביאו להתרחבות שדות החוויה והחקר של הגופני. בד בבד עם מגמה זו עולה מן השטח הצורך לתת מלים לחוויית־הגוף.

העיסוק בדיבור/כתיבת־הגוף החווה והמתנועע מתגלה גם בקרב אנשי מחול המשתייכים לזרם הפוסט־מודרני, ובכללם נשים רבות שנוכחותן בקבוצות הניסיוניות שהזכרו לעיל בולטת.¹² בהקשר של מאמר זה ראויות לציון אנה הלפרין (Anna Halprin), סימון פורטי (Simone Forti), איבון ריינר (Yvonne Rainer), דבורה היי (Deborah Hay), טרישה בראון (Trisha Brown), אווה קרצג (Eva Karczag), ליסה נלסון (Lisa Nelson), ננסי סטארק־סמית (Nancy Stark–Smith) ואחרות.¹³

נשים אלה פעילות עד היום כמורות, כיוצרות וככותבות. רובן עוסקות באימפרוביזציה, הן כאמנות מופע והן כתחום הוראה. בתוך כך הן מערבות דיבור/כתיבת־גוף באופנים שונים; חלקן קוראות לכתיבת/דיבור־גוף באופן מוצהר, אצל אחרות עיסוק זה בא לביטוי באופן עקיף יותר, בין השורות, בראיונות, במאמרים ובספרים שכתבו או באופן השימוש שלהן בשפה בסדנאות שבהנחייתן.

סטארק־סמית (Stark–Smith, 2003), מאלתרת־פרפורמרית ועורכת כתב העת *Contact Quarterly*¹⁴, מזהה את הצורך שקיים בשדה האלתור בדיאלוג מילולי בנוגע לדרכי העבודה; היא רואה בכתב־עת זה מעין פְּהַ מתנועע, שצורתו משתנה תדיר, פְּהַ שמדבר את חוויית העיסוק באימפרוביזציה. היא מעידה על הנאה גדולה שמסיבים לה החושניות של המלה הכתובה והפוטנציאל שלה להעביר את חוויית הריקוד אל הנייר. המלים נתפשות אצלה כמהות כמעט גופנית, ובכך היא מערערת על הדיכטומיה שמפרידה בין גוף ושפה ומנגידה ביניהם.

גישתה זו מתכתבת עם מגמת ההתרחבות של הדיון הכתוב במחול על היבטיו המגוונים, כמו גם עם העיסוק בגוף ובייצוגיו השונים – חברתיים, פוליטיים ותרבותיים – כמוקד של דיונים ומחקרים. מגמות אלה, המתקיימות בשתי הזרות, זו הרוקדת וזו האקדמית-החוקרת, מביאות להצטברות של ידע־גוף; תובנות, מחשבות ושאלות מחקר חדשות עולות וצפות. כדי שידע־גוף זה יהפוך לגוף־ידע, לתחום תיאורטי שניתן לדון בו, ללמד ולחקור אותו – נדרשת שפה.

אולם סטיב פקסטון (Steve Paxton, 2003), חבר בכנסיית ג'דסון וממפתחי ה־*Contact Improvisation*¹⁶, טוען כי באופן פרדוקסלי, דווקא הצטברות הידע בנושא הגוף מביאה לקושי הולך וגובר בתיאור הגופני ובמציאת שפה המתאימה לו:

"...it is no longer easy to describe the corporeal. It is in fact getting more difficult. We now know too much, or think we do; the corporeal seems to be a complexity of social, physical, geometric, glandular, political, intimate, and personal information that is not easily renderable" (Paxston, 2003: 175).

הנחיות מילוליות כקרח קפיצה, כעוגן וכמצפן

נתיב (2010) מסבירה שהכוונת תלמידות מחול נעשית באמצעות תנועה ומלים – שמגיעות מפי המורה לגוף התלמידות. המלים הנמצאות בשימוש אינטראקטיבי בין מורה ותלמידות מכונות "קודים סומטיים" (Baron-Cohen אצל נתיב, 2010); הן הופכות לתבניות מוכרות הנושאות פרקטיקת גוף מחד גיסא, והמאפשרות את הפעלתן מחדש תוך למידה עצמאית מאידך גיסא. עם זאת, אין מדובר בלמידה של מלים. הלמידה מתרחשת כשהמלים מעוררות משהו בגוף הגע.

הללי־אסא (2001) מסבירה שהתמסרות למלים בשיעורי המחול משפיעה על תפישות ותחושות גופניות, ומאפשרת מרחב לחקר אישי. היא מכנה תהליך זה בשם "למידת גילוי", שאותה היא מנגידה ל"למידת חיקוי": בעוד שבאחרונה נעשית העתקה של המורה ללא מקום לביטוי אישי של התלמיד, ב"למידת גילוי" ללומד יש מרחב לחיפוש ולגילוי עצמי, היא מפתחת קשב לא רק החוצה, אלא גם פנימה, ומעודדת עבודה עם מודעות.

בהוראה המסורתית של טכניקות המחול (בלט קלאסי, מחול מודרני לסוגיו) מושם הדגש על חיקוי מודל תנועתי חיצוני. מודל זה, המודגם על ידי המורה, מסמן את ה"נכון" והרצוי. הפערים בין הרצוי למצוי מומחשים, בין היתר, בהשתקפות גוף התלמידות במראה, המציגה באופן מוחשי את הטעויות או ה"עיוותים". בהדרגה מופנם המודל הגופני הרצוי על ידי התלמידות, כך שהוא חי ופועל גם בהעדר מורה או מראה. בנוסף למודל זה ניתנות במהלך התרגול הנחיות מילוליות. לרוב אלה שמות לועזיים של תנועות (מרבית התלמידות אינן יודעות את משמעותן המילולית. למשל: "פלייה" – לקפל, "פיקה" – לדקור). יש שנעשה שימוש גם במלים בעברית ("למתוח", "לסובב", "לגעת"). כך או כך, המלים מהוות מעין קודים ידועים שנועדו לביצוע, ולא לחקירה או פרשנות. אפשר לומר שאלה היגדים "סגורים", במובן שהם ברורים, ברמת הפעולה ובאופן ביצועה.

מלים שכיחות נוספות בשיעורים אלה הן "יותר", "פחות", "עוד", מלים שמודדות ומסמנות את ההתקדמות אל היעד. היעד הוא רכישת הטכניקה, הפנמתה, ניכוסה וכיבושה. אבל אפשר לראות תהליך זה גם באופן מהופך; על הגוף "לספק את הסחורה", והוא זה הנכפף אל הצורות הרצויות, מנוכס ונכבש על ידי הטכניקה.

בשיעורי האימפרוביזציה המטרה שונה: הרחבת השפה התנועתית באמצעות מציאת פתרונות ייחודיים/אישיים וביטוי של הפרט עד לכדי

פיתוח "שפה אישית". לשם כך מתקיים תהליך מעבדתי של חקירת אפשרויות התנועה ואיכויותיה.

המלים "צריך", "נכון", "לא נכון" מוחלפות במלים "אפשר" ו"בואו ננסה". הדגש על חיקוי מודל חיצוני ועל השגת תוצאה רצויה ידועה מראש מומר בדגש על החישה והחווייה של הגוף המתנועע, שבהן מתמקדת החקירה. בתוך תהליך הנחיה זה מצטמצמת ההדגמה של המורה ובמקומה נעשה שימוש נרחב יותר בהנחיות מילוליות.¹⁶

ההנחיות המילוליות בשיעורי האלתור ממלאות כמה תפקידים: הן משמשות נקודת מוצא לפעילות התנועתית, חיבור בין מרחב חיצוני למרחב פנימי, קרח קפיצה לתוך עולמם החווייתי (תחושת/רגש/רעיוני) של המאלתרים ועוגן או מצפן במידה שתעו בו.

לצורך מאמר זה אני מציעה להבחין בין שני סוגי היגדים: "סגורים" – שהוראתם ברורה ומפורשת, ו"פתוחים" – כאלה שניתנים לפרשנות אישית ומשתנה.¹⁷ שני סוגי ההיגדים עשויים לשמש בשיעורי האלתור. בדומה להיבטים אחרים בהוראה, השימוש בהנחיות "סגורות" או "פתוחות" הוא לעתים מודע ונתון לבחירת המנחה, ולעתים אינו מודע.

משמעות השימוש בהיגדים "סגורים" בשיעורי אלתור

היגדים "סגורים" יכולים להיות שייכים לתחום התנועה והגוף: מלים שמסמנות איברים, מערכות גוף, חושים או היבטים של מרחב, זמן ואיכות תנועתית. הם יכולים להיות שייכים גם לעולם החוץ־תנועתי: דימויים מתחומי חיים שונים המתייחסים לעצמים, לפעולות, למרקם, לצבע ועוד. העבודה עם מלים בשיעורי האלתור מאפשרת מגוון פרשנויות תנועתיות אישיות, שכן המלה אינה מכוונת לאלמנט תנועתי בודד, אלא חולשת בוד זמנית על צורה ועל תוכן (מה עושים ואיך עושים).

השפה נשענת על בסיס אנושי משותף, אבל משמעות המלים משתנה מאדם לאדם (ויטגנשטיין אצל סמפסון, 2002). המלה "אוכל", למשל, היא היגד "סגור", אבל היא טעונה בתכנים רגשיים מגוונים; היא עשויה להתקשר עם עונג ותאווה, אבל גם עם ריסון. גם הפרשנויות התנועתיות שלה עשויות להיות מנוגדות: תנועה מן החוץ אל הפנים (הכנסת זרון לגוף), או תנועה מן הפנים אל החוץ (הקאה/דחייה) (נהרין, 2000).

מלים "סגורות" המשמשות בהוראת טכניקות המחול השונות ("לפתל", "לקפל"), עשויות לשמש גם בתרגול אימפרוביזציה, אלא שכאן משתנה משמעותן; הן אינן מסמנות קוד לביצוע, אלא מהוות גשר אל החווייה האישית המיידית של המתנועע/ת; "איך הקיפול מרגיש?" ויתרה מכך – "איך הוא מרגיש לי ברגע זה?" כך, גם כאשר ההנחיות "סגורות" הן מותירות מרחב פרשני, ומאפשרות הקשבה וחקירה אישית שמביאות להנכחה של הגוף החווה כאן ועכשיו. תרגול כזה מאפשר תנועה משתנה תדיר בגוף משתנה תדיר, שלעולם אינו מקובע בתחושה אחת או בפתרון אחד.

דימויים ומטאפורות כמאפשרים מרחב ביניים פרשני

"...לטעום את הרצפה עם כף הרגל / הגוף כמו אצה במים / חוליות עמוד השדרה כחרוזים מושחלים על חוט / לנוע כאילו כל הגוף הוא עין, רוטטת, מלאה נוזלים, רגישה... / לזלול מרחב..."¹⁸

השימוש בדימויים ובמטאפורות כגון אלה, המערבים שדות סמנטיים ומחברים באופן לא שגרתי בין תחומים שונים, עשוי לעורר חוויות גוף חדשות, להביא לחקירה שמעבר לעיסוק ביכולות קינסטטיות גרידא ולזמן נוכחות מנטלית/רגשית, שבאה לידי ביטוי באיכויות תנועתיות ייחודיות.¹⁹

פקסטון (2003) מסביר מדוע הוא בוחר להשתמש בדימויים בתרגול אימפרוביזציה:

"In recognizing that we do not begin to move from zero, that first we have a desire or image to launch the system into action, I decided that I had to work in the area of images, though cautiously..." (Paxton, 2003: 176).

דימויים אינם משמשים רק טריגר להנעת האלתור, כפי שמתאר פקסטון. הם מהווים גם תוצר שלו, שממשיך ומניע אותו הלאה; גיר (Gere, 2003) מדגיש בהקשר זה את ייחודה של האימפרוביזציה כמעוררת דימויים שמעבר לשפה:

"More than any other aspect of contemporary dance practice, improvisation calls forth images of a state beyond language, where images are plumbed from the depth of the human psyche, and where words do not suffice" (Gere, 2003: xiii).

רורטי (2006) מייחד את המטפורי בתוך שדה השפה, וטוען כי ההבחנה בין המילולי והמטפורי אינה בגדר הבחנה בין שני סוגים של משמעות או פירוש, אלא בין שימוש מוכר לשימוש לא מוכר במלים. למטאפורות אין תוכן קוגניטיבי או מסר מסוים שהדובר מבקש להעביר והפרשן מוכרח לתפוש. לכן השלכת מטאפורה לתוך שיחה כמוה כקטיעת רצף השיחה כדי לעשות משהו "אחר", שאינו בבחינת העברת מסר.

את המושגים האלה אפשר להחיל על תחום המחול; מטאפורה מילולית המושלכת לחלל הסטודיו כמוה כקטיעת רצף ההתרחשות התנועתית. היא לא נועדה להעביר מסר כלשהו, אלא לשמש זרז בהגעה לאזורים המאפשרים נגיעה ישירה יותר בחווייה החשופה. למעשה, השימוש במלים נעשה כדי להגיע אל מה שמעבר להן.

בין אם הדימוי לקוח מתוך עולם התנועה ובין אם מחוצה לו, הוא תמיד פונה אל הגוף, אל החושים.²⁰ קרצג מנסה להבחין בין "דימויי" לבין "תחושה": "When I improvise I tend to let the physicality carry me along, so I am working less with images than with sensation... though sensation is also an image. Certain feelings or pictures or images will come up. A gesture will bring some kind of image with it." (1992) מרס הולנד: מרס (1992)

כך, בחווייה שלה מיטשטש ההבדל בין דימוי לתחושה; ההקשבה, שהיא אינהרגטית לתהליך האלתור, מביאה מודעות לאיברי גוף שונים, פותחת אזורים חדשים לחקירה, מציפה תחושות ודימויים שמתערבבים ומזינים אלה את אלה. בעבודה עם דימויים יחסי body–mind נמצאים בתנועה מתמדת.

בדרך כלל, הדימוי נרק לחלל העבודה על ידי המנחה באופן מילולי או שהוא מתגלה במהלך תרגול עצמי (בדומה לתיאור של קרצג). כך או כך, כדי להחזיק בו המנחה וגם המאלתרים חוזרים ואומרים אותו לעצמם, מדמיינים, חשים אותו. לעתים קרובות נדרשת המנחה (וגם המאלתר/ת המנוסה) להמשיך להציע דימויים נוספים בהתאם למתרחש. משימה זו דורשת נוכחות "בפנים" ו"בחוץ" בזמנית, ויש בה הזדמנות להתמודד עם הקושי והתסכול הבלתי־ימנעים הכרוכים בתרגום תנועה למלל (נהרין, 2000).

למעשה, מתרחשות בזמנית שתי פעולות: הדימוי "מניע" את הגוף ובד בבד "מניעה" תנועת־הגוף את הדימויים המילוליים שהולכים ומתרבים; תנועת הגוף ותנועת ההכרה מזינות זו את זו, איכויות תנועתיות ודימויים חדשים נולדים.

להלן התנסות המדגימה הזנה הדדית כזאת: המאלתרים מוזמנים לבחור איבר ולהתמקד בתחושות/דימויים שהוא מעורר. בהמשך עליהם לתת לו

"לדבר", לזוּם/להוביל את הגוף, מרחבית ואיכותית, תוך שהם ממשיכים "לראיין" אותו בכל רגע נתון. בשלב הבא מוזמנים המתנסים לכתוב מכתב בשם האיבר. עתה "מדבר" האיבר במלים על נייר; הוא מדווח, מבקש, תוהה, מתכתב עם איבר אחר... הטקסט המילולי שנוצר יכול לשמש גירוי להמשך פעילות תנועתית באופנים מגוונים: שימוש במלים משמעותיות מן הטקסט כגירוי לתנועה, החלפת טקסטים בין המשתתפים, שימוש בטקסט כפסקול לתנועה ועוד.

ההיזון החוזר מתקיים בשני רבדים: בין תנועה לשפה וגם בין המנחה למתנסים; המנחה מציעה והמתנסים מביאים את הדימויים שלהם את עולמם הפנימי. פעילות דיאלוגית מוכפלת זו מאפשרת מרחב פרשני.

כפי שאדגים בפרק הבא, מרחב זה גדל דווקא כשההנחיות הופכות לפתוחות יותר, עד שלעתים הן אפילו מעורפלות וסתומות.

היגדים "פתוחים" והנחיות מעורפלות כמרחבי־ביניים

לעתים קרובות ההנחיות המילוליות בשיעורי האלתור מעורפלות או שופעות סתירות, ואפשר לכנותן "היגדים פתוחים מאוד" או "היגדים פעורים".

סדנת אימפרוביזציה שבה צפיתי החלה בחימום אישי פתוח מאוד, ולוותה בהנחיות הבאות:

...להירגע, להיות בנוח, וגם להיות ערניים... עם מה אני מתחבר/ת? (המנחה מוסיף הצעות כגון: מרחב, איברים, נשימה, זמן – ת"ש)
...לעשות כלום, רק לזרום, לעשות פחות, לשהות – עד שהתנועה מתרחשת מעצמה, ואת/ה עובד/ת ב־stillness שבתוך התנועה, לא לדחוף שום דבר, תנו לעצמכם את ההזדמנות, כמו ברגעים שלפני ההירדמות או היקיצה... לתת לזרימה הזו להימשך ומדי פעם לתת לה לשאת אתכם... השתמשו ברצפה, באוויר – כפרטנר שאתם יכולים לסמוך עליו... אל תנהלו את הזרימה, תנו לה להיות... לזרום כמו נהר – זה נהר אחד, הוא לא הולך וחוזר, הוא פשוט זורם הלאה... איכות של כלום... נסו לפתוח את העור למרחב... עליכם רק לעקוב... פתחו/פקחו את הנוכחות שלכם... הריקוד הוא בפנים. נועו בפנים...²¹

(מתוך צפייה בסדנת אימפרוביזציה בהנחיית עמנואל גריווה מצרפת, במסגרת פסטיבל "אימפולס" לאימפרוביזציה, קרית ענבים: אוגוסט 2009).

ההנחיות פתוחות מאוד ואף מעורפלות, אבל המשתתפים פעילים; נראה שהם מתנועעים מתוך סקרנות ועניין. טענתי היא שעבודת־חקר אישית זו מתאפשרת דווקא בשל השימוש ב"היגדים פעורים"; הפער שבהיגד מתמלא בתוכן התנועתי האישי של כל משתתף/ת.

כמאלתרת וכמורה לאלתור נוכחתי, בגופי שלי ובתנועתן של תלמידותי, בתופעה מרתקת זו; בנקודת המפגש המוזרה שבין הגוף והשפה נפתח מרחב ביניים, שבו כל רובד מפרה את משנהו. יתרה מכך, נראה שמפגש זה הופך לפורה יותר דווקא כאשר שני הנפגשים – השפה והגוף – מצויים במצב פקוח, נזיל משהו, של חיפוש.

השימוש בהנחיות מעורפלות עשוי להיות לא־מודע. ייתכן שהוא מודע ונובע מהשלמה עם קוצר ידה של השפה. אבל רבות מן העוסקות בהוראת אימפרוביזציה מצהירות על שימוש מכוון בהנחיות סתומות (נתיב, 2010).

מתודה כזאת מעניקה למתנסים בה כוח (agency) פרשני ואפשרות ליצירת משמעות; ההנחיות המעורפלות אינן בבחינת "הוראות הגעה" או ציוני דרך, הן לא נועדו לסייע לתלמידות במציאת דרך אחידה, אלא דווקא במציאת אופני חיפוש; חיפוש שפה משלהן, חיפוש דרכן בעצמן, אפשר לומר חיפוש וגיבוש זהותן.²²

השפה כיוצרת נוכחות (PRESENCE) באימפרוביזציה

"Improvisation is the practice of being present"²³ (Zapora, 1996: 25).

בעברית נושאת המלה present שתי משמעויות קרובות, אך לא זהות: "הווה" ו"היות נוכח". באימפרוביזציה מתמזגות שתי משמעויות אלה; האלתור במהותו מתמקד בתנובה התנועתית המיידית לגירויים שונים, והדגש מושם על הנכחת חוויית ה"כאן ועכשיו" (ההווה) של המתנועע/ת.²⁴

נתיב מאפיינת את האלתור כ"מצב של איזודאות המייצר רגעים מצטברים של גילוי עצמי אותנטי" (נתיב, 2010: 142). איזודאות זו, מטבעה, כרוכה גם בתחושת חוסר שליטה. אזורי איידיעה וחוסר שליטה אלה, המתחדשים מרגע לרגע, הם שמניעים את האלתור, וניתן לדמות אותם כפערים שבין "ידוע" אחד למשנהו. העבודה בפערים אלו מפגישה ביתר שאת בין רבדים שונים, מערבת ומאתגרת חלקים מגוונים באישיותם של המתנסים.

"...it is while improvisation that the body's intelligence manifest itself most ineluctably, and that the fast-moving, agile mind becomes a necessity. The body thinks. The mind dances. Thought and movement, words and momentum, spiral about one another" (Gere, 2003: xiv).

סידור המלים בציטוט זה ממחיש כיצד מחשבה ותנועה, הכרה וגוף, כרוכים זה בזה בעת אלתור. המונחים המאפיינים את שני השדות הדיכוטומיים מופיעים בצמדים מעורבבים: "תבונת־גוף", "הכרה קלת תנועה", "גוף־חושב", "הכרה־רוקדת".

האלתור כפרקטיקה מאפשר, אם כן, מפגש דינמי, מתהווה ומשתנה תדיר בין גוף מתנועע לבין מלים, דימויים ורעיונות סתומים, המחייב פעילות מנטלית־תודעתית בד בבד עם פעילות גופנית של חישה וקינסטטיות. בתוך כך רובד אחד מתרגם/מפרש את משנהו, תוך הזנה הדדית מתמשכת. פעילות מרובדת זו מזמנת נוכחות גופנפשית ערה, מורכבת ועשירה.²⁵

נוכחות ערנית זו היא מושא תשוקתם של העוסקים באימפרוביזציה, והיא תקפה הן לאלתור בסטודיו והן לאלתור כצורה של מופע בימתי.²⁶ למעשה, באימפרוביזציה מצטמצם הפער שבין תרגול והופעה, מכיוון שבשניהם התכלית – הנכחת הרגע – זהה; הדבר המתורגל הוא הפיכת ההתמודדות עם האיזודאות לגלויה, או במלים אחרות – הנכחת האיזודאות באופן גופני־תנועתי.

כאשר מושגת אותה נוכחות נכספת, היא ברורה לא רק למבצע/ת, אלא גם לצופה; בהירותה מוקרנת מן הגוף הנע ונחויות בגוף הצופה, דרך העיניים, דרך חושים אחרים ותחושות־גוף. אלה רגעים מכוניים בקשר הנרקם בין הרקדן/ית והצופה, שמבטאים את מהותה של האמנות ואת תפקידה כצורה של תקשורת.

מה טיב הקשר שבין שימוש בהנחיות מעורפלות לבין הנוכחות הגופנית־התנועתית? באילו מלים נעשה שימוש על מנת לזמן "נוכחות"? נראה שקיים קושי לתארה במלים, להסבירה וללמדה. ניסיונותיהן של מורות ותלמידות לדבר על ואת ה"נוכחות" הזאת נותרים עילגים משהו; הביטויים השגורים מבולבלים, נושאים נימה שיפוטית ומכילים דיכוטומיות: "היית/ לא היית שם" (איפה?), "יש/אין לה את זה" (את מה?), "היית/לא הייתי מחובר/ת" (לְמָה?).

יצרת המחול דבורה היי,²⁷ המתמקדת בהוראת "Performance Skills" ובתרגול "נוכחות בימתית", טוענת כי הדרך לשמור על טריות הריקוד ועל "נוכחות" היא שמירה על ערנות וסקרנות; מבנה הריקוד הוא רק מצע

לסקרנות המבצע/ת. התפישה המשתנה של הרקדן/ית היא־היא הריקוד. לשם כך עלינו לזהות תחילה מלכודות שמהן יש לברוח – אותם דפוסי תנועה/חשיבה שחוקים שאינם מייצרים עוד את אותה נוכחות רעננה, שהיא לב לבו של מופע האלתור.

כדי להיחלץ ממלכודות אלה עלינו "to trick ourselves over and over again". היי עושה זאת באמצעות שינון מנטרה מילולית שמשמעותה שתומה ולא ליניארית. להלן כמה דוגמאות:

– Invite each cell of your body being seen, whole and changing at once, all the time.

– The potential of each cell in the body to dialogue with the unknown, and to choose for it again and again.

– Each cell in your body is experiencing "Aha–Nada" at once.

(כלומר, כל תא בגוף חווה גילוי ווייתור עליו בוזמנית, או חיים ומוות בו־זמניים, מה שאכן קורה בגופנו בכל רגע נתון).

(מתוך מחברת עבודה שלי, סדנה בהנחייתה של היי, הולנד: מרס 1994)

בדרך כלל יתחיל התרגול במעין מדיטציה עם המנטרה המילולית, כלומר בפעילות שיש לה קשר מועט ככל האפשר לצורניות, ורק בהמשך תבוא התנועה.

אף על פי שההנחיות של היי סתומות, הדימויים והפרדוקסים במנטרות שלה עוקפים דיכוטומיות מן הסוג המוזכר לעיל. בכך הם מהווים קרש קפיצה מסקרן לעבודה ומייצרים איכויות תנועה ונוכחות גופנפשית ייחודיות.

השימוש בשפה גמישה, עשירה בדימויים ובפרדוקסים, שאותה אפשר לכנות גם שפה "רוקדת", הוא פרקטיקה יעילה להנכחת חוויית־הגוף. הוא מאפיין הן את העוסקות באימפרוביזציה והן את כותבות־הגוף.

פערים ולאקונות בשפה ובאלתור

מה בין מאמציהן של כותבות־הגוף, שניסו להנכיח את הגוף באופן מילולי בטקסט, למאמציהן של העוסקות באלתור לשהות בגוף באופנים חדשים, לתת לו מרחב פרשני ולהשיג נוכחות מלאה יותר? אפשר היה להניח שמשוימת הנכחת־הגוף תהיה קלה יותר לעוסקות במחול, שהרי הגוף, במהותו, נוכח במרחב ובזמן. מדוע, אם כן, ה"נוכחות" אינה פשוטה להשגה גם מבחינתן? האם אפשר שהקושי להשיגה קשור, בין השאר, גם בקושי להמשיגה? נראה שבחוויית ה"נוכחות", במחול כמו גם בכתיבת־גוף, מתקיים מעין שיא של מורכבות גופנפשית, מכלול בוזמני, מרובד, של תבונת־גוף, שהשפה, לפחות זו השגורה, אינה יכולה לו. לשם כך אכן נדרשת הגמשה של השפה בכל היבטיה; תוכן, מבנה וצורה.

בנקודה זו חשוב להבחין: בעוד שכתיבת־הגוף מציעה את קיום הגוף במרחב המילולי, מבחינת העוסקות באלתור המילוליות היא כלי מחולל בגוף, כך שהמלים פועלות על המרחב הגופני. כיווני הפעולה שונים, אבל שתי הקבוצות עושות שימוש במלים כדי להרחיב שפה: מילולית או תנועתית. אחד האמצעים המעניינים להרחבה של שפה, שנוקטות הנשים בשתי הקבוצות, הוא הדגשת הפן החסר של אותה השפה (מילולית, תנועתית). בטקסטים של כתיבת־הגוף, הקושי למלל את הגוף הוביל לעתים להופעתן של מלים חלופיות; שימוש מרובה במלה "כמו" או במלים מעורפלות כגון ה"זה", ה"דבר", ה"מה". על אלה נוסף שימוש במלה "לא", שמסמנת ניסיון, נואש אולי, לבטא על דרך השלילה את הדבר שאין לו כסות מילולית.

שלי: "... ה'זה' הרגיש כמו מר, כמו קר, כמו משותק, שותק, לא כועס, לא בוכה, לא נושם, לא, לא קר, לא חם, לא לא, לא כן...".

מלים חלופיות, בדומה לרווחים גרפיים בין מלים, מסמנות מעין חללים, "חורים שחורים" ביריעת השפה, אזורים שהשפה לא מצליחה "לנעת" בהם. לצדן אפשר למצוא בתחום האימפרוביזציה את השימוש הרווח בטרמינולוגיה המדגישה את החללים (שימוש במלה "לא" והנחיות כמו "לעשות כלום". ראו למשל את הציטוט המובא בפתח הפרק "היגדים פתוחים והנחיות מעורפלות כמרחבי ביניים" בעמ' 9).

בְּנִפְתְּלִי (2001) מתייחסת אל השיח הציבורי ומאירה את הפן החסר של השפה הנשית בתוכו. בהיותו רוטן, מחויט וממושמע דוחה השיח הציבורי את המגומגם, המכיל חללים ובקיעים, היסוס ומבוכה. היא מעמידה בסימן שאלה את מידת האוטנטיות והנוכחות של הדובר/ת בשיח זה ותוהה אם קיימים האפשרות והרצון לאתר את אותם אזורי איידיעה של "אובדן עצמי".

חיפוש עיקש אחר אזורים כאלה מתקיים במודע ובמכוון בתחום האימפרוביזציה; אזורים של חוסר רהיטות גופנית־תנועתית, פערים (Gaps) בין מוכר למוכר, "מקומות ריקים" – כל אלה הם שמות שונים לאותה טריטוריה מבוקשת, שתותר את העבודה בקצוות של האיזודאות ותעניק לאלתור את חיותו.

"Where you are when you don't know where you are is one of the most precious spots offered by improvisation... I call this place the Gap... It is through the medium of these gaps – this momentary suspension of reference point – that comes the unexpected and much sought after 'original' material. It's 'original' because its origin is in the current moment and because it comes from outside of our usual frame of reference" (Stark–Smith at Eluned, 2000: 22–23).

השהות ברווחים הללו עשויה להיות מתמיהה ומבלבלת, אבל ההתנסות המתמשכת מביאה בהדרגה לביטחון, ואף לחיפוש אחר מקומות אלה, שבהם הרקדן רגיש וזמין ביותר ואשר מהם מגיעה תפישה חדשה וחומר תנועתי מפתיע ומרענן (שם).

את החיפוש אחר "אזורים ריקים", מעין "דף לבן" או איפוס (reset) של הכלי הגופני־תודעתי, אפשר למצוא גם בדבריהן של התיאורטיקניות העוסקות בכתיבת־גוף. על פי מי־הא, כתיבת הגוף כרוכה בהתרוקנות: "writing myself into existence also means emptying of all that I can empty out – all that constitutes Old Spontaneous/Premeditated Me" (Minh-ha, 1989: 259).

סיקסו מוסיפה ושואלת: כיצד כותבים בדיו לבן (המסמל אצלה את חלב האם ואת השפה הקדם־לשונית) על נייר לבן (שהוא חדש, ריק ונקי מ"שפה גברית")? (גינצבורג, 2001).

אלא שבאחטין (שם) טוען שכל שיח מתרחש בסביבה לשונית, ולא בחלל ריק. כל דיבור/כתיבה מתהווים תוך התייחסות בוזמנית אל מה שכבר נאמר/נכתב ואל מה שעתידי להיאמר/להיכתב כתגובה. בעקבות באחטין מניחה גינצבורג (שם), שאי־אפשר לחמוק אל ריק שאינו מאוכלס בלשון.

גם בתחום המחול יש לשיח (כאן בדמות שפות־תנועה ודימויי־גוף שהופנמו במשך שנים באמצעות טכניקות וסגנונות שונים) השפעה רבה, וגם כאן הדרך אל אותו מקום "ריק" אינה פשוטה. יוצרות מחול רבות מדברות על הקושי הזה, ובתוך כך מדגישות את הצורך "למחוק" את מה שנלמד ונטמע בגוף – "to un-do" או "to un-learn" – כדי למצוא דרכים ומניעים חדשים לתנועה וליצירה. בהקשר זה של "מחיקת הידוע" ופעולת ה־reset של המערכת הגופנפשית, מזכירות יוצרות רבות את חשיבות העבודה ב־stillness (העדר תנועה חיצונית).

(מתוך ראיונות שהתקיימו בהולנד עם סימון פורטי, נובמבר 1991; דבורה היי, יולי 1992; אווה קרצג, מרס 1992; Benoit Lachambre, מרס 1992²⁸).

בדומה להדגשת ההעדר בשפה, אפשר לראות ב־stillness סוג של העדר, חלל בין תנועות שמייצר מרחב להקשבה, נוכחות וחקירה.

הנגיעה והשהייה במקומות ה"ריקים" מאפיינות, אם כן, את הנשים בשתי הזירות; כותבות־הגוף נדחפות לחשוף את ה"חורים" שביריעת השפה המילולית, בעת שהן מתמודדות עם השימוש בהם לתיאור חוויה גופנית. היוצרות במחול מתמודדות התמודדות כפולה: עליהן להשתמש באזורים ה"ריקים" שבשפה המילולית כדי להשיג נוכחות גופנית מלאה, וכאשר הן משיגות אותה הן מתמודדות שוב בשדה המילולי, כדי להמשיג את הנוכחות הגופנית שהושגה, לדייק וללמד אותה. שתי הקבוצות נפגשות על פי אותה תהום: תהום ההעדר, השפה החסרה, מילולית כמו גם תנועתית. בין אם שהותן באזורי אייציבות אלה היא מתוך בחירה ובין אם לאו, הרי שהן שם, נוכחות בחללים הריקים הפעורים שבין המלים המסמנות ובין התנועות הידועות, מאירות ומעבדות אותם. טענתי היא כי העדר השפה מייצג באופן סימבולי את המקום המבוקש, הריק; פרקטיקת ההמשגה בהקשר של גוף מתנועע/חווה מאפשרת התחככות עם אותם מקומות "ריקים" ומשמשת אמצעי להתחדשותן של שתי השפות, שפת המלים ושפת התנועה.

דִּיּוּן

העיסוק במפגש הפרדוקסלי שפה־גוף, הניסיון להנכיח את הגוף והמוכנות "ליפול אל החורים השחורים" של האי־ידיעה מהווים, אם כן, פן משותף לנשים בשתי הזירות: העוסקות באלתור וכותבות־הגוף. להלן אנסה לבחון את משמעויותיהן של סוגיות משותפות אלה בכמה היבטים חברתיים.

שפה פנימית ושיח ציבורי – בניית גשר

מבחינת הנשים בשתי הזירות, העיסוק בפערים שבין שפה וחוויה־גופנית נושא תפקיד משמעותי לא רק בהיבט של התחדשות השפה וחיוניותה, אלא גם בהיבט חברתי.

למרות הפרדוקסליות הרבה שבה, אי אפשר להתעלם מן הפירות שמניבה הפרקטיקה של כתיבת־הגוף; היא ללא ספק מהווה מקור העצמה למתנסות בה, בהפגישה אותן עם עוצמותיהן הנשיות. מעבר לכך, באמצעותה זוכים השפה והגוף הנשי, שתי זירות שמהן הורחקו נשים, למפגש מחודש; הגוף, שהופך למוקד הכתיבה, "מושך" את השפה ו"מכופף" אותה אליו. כך מיוצרות כתיבה/קריאה אקטיביות, שמנכיחות את הגוף ומביאות אותו אל חזית הדיון. בהתחשב בתפישת הגוף בחברה המערבית, בפעולות אלה יש אלמנט של תעוזה ושחרור (שר־שלום, 2007).

הגוף הנחשף בטקסטים של כתיבת־הגוף אינו נענה לדיכוטומיות הרווחות: גוף־נפש, חיצוני־פנימי, ציבורי־אישי, צורה־תוכן. בכתיבה מסוג זה, שבה מארג של מלים מטבא מארג גופנפשי, נשזרים זה בזה הצורה והתוכן. האופן שבו נפגשים השפה והגוף מעצים ומדגיש את אותן תימות שמופיעות בשני השדות; גם חוויית־הגוף וגם השפה המבטאת אותה מתגלות כמרובדות, רבות־פנים, שפה וגוף של "גם וגם". נראה שאיכויות אלה יוצאות לאור דווקא בשל ההיבט הפרדוקסלי שבכתיבת הגוף (שם).

גם בתחום האימפרוביזציה מתרחב העיסוק בפערים שבין גוף ושפה אל מעבר להיבטים של הוראה ואמנות; העוסקות באלתור כותבות, מתראיינות ומפרסמות, גם כדי שידע־הגוף יהפוך לגוף־ידע ויהיה נגיש לקהלים רחבים יותר. דבורה היי מדגישה זאת בטענה שכתיבתם של רקדנים נושאת משמעות של שליחות ואחריות תרבותית־חברתית:

"We keep saying: because we dance we don't have to write..."

We have got to be able to amass volume of evidence, of what it is to inhabit the physical body, in a way that arouses the greater population, because we are such a bodiless culture. Dancers are prime for this. We spend so much time with our attention on it [the body], we have got to find personal and vital ways of articulating what it is to inhabit the body, so people can begin to recognize that they have bodies and that they are fantastic and our greatest resources. Who would be better than dancers to start talking about this?"

(מתוך ראיון עם דבורה היי, הולנד: יולי 1992)

במקום לנסות לכופף את שפת־הגוף אל השפה האקדמית/הרווחת, היי מציעה למצוא "דרכים אישיות וחיוניות לניסוח חוויית ההיות בגוף" ולהביאן אל הציבור כדי להעניק לו משהו יקר־ערך שחסר לו, ששכח (שם).

באחטין (אצל גינצבורג, 2001) דן בכוחות החברתיים הפועלים בתוך השפה החיה ועומד על הבעייתיות של השפה מבחינת קבוצות שוליים וקבוצות חלשות בחברה, ובכללן – הנשים.[[]^{29]}

סיקסו (2005) מתמקדת בהיבט המגדרי וטוענת כי בכוחה של הכתיבה להכניס את האשה להיסטוריה, משום שבאמצעותה נשים יותירו חותם בשפה הכתובה והמדוברת.

בכך יכולה להיות מוסברת היענותן הרבה של משתתפות המחקר "לכתוב את גופן"; הן קיבלו הזמנה, מפתה מבחינתן, להביא את חוויית גופן/גשיותן אל השפה, ובאופן זה לכבוש להן מקום בתוכה. את העוסקות במחול ככלל, ובתוכן את העוסקות בהוראה ובאלתור, ניתן לראות כקבוצת שוליים מוכפלת. ראשית – הן נשים, שנית – הן עוסקות בתחומים שנחשבים נשיים – גוף והוראה (אופיר, 2012). העיסוק באלתור מוסיף ומעצים את האחרות, את המוזרות/הזרות שלהן, בשל אותם מקומות מעורפלים שבהם הוא נוגע.[[]^{30]} כך נפגשים הנשי, הגופני והעמום, שממילא מקושרים בתרבות המערב עם האחר והנחות.

כתבות־הגוף והעוסקות באלתור משתייכות לזירות תרבותיות שונות, שלרשותן אמצעים ואפשרויות שונים. אולם בשתי הקבוצות השימוש במלה הכתובה מהווה אקט חתרני, הנותן תוקף לחוויה אישית וחד־פעמית והמנציח את פעולת הגוף הנשי כסוג של היסטוריה.

ללוש את הפרדוקס בידיים

קריאתן של התיאורטיקניות הפמיניסטיות לכתיבת־הגוף הנשי היא בבחינת דרישה להכרה בגופניות הנשית כמקור לידע ולכוח, ויש בה משום הזמנה למאבק חברתי. אף על פי שהיא נשענת על מחקר וחשיבה עיוניים ומנומקת בטיעונים תיאורטיים, מבין השורות של כתיבתן הייחודית עולה נימה של דחיפות, כמעט יצר גופני. נימה דומה מצאתי גם בקרב כתבות־הגוף: היצריות מנשבת הן בתוכן הטקסטים שכתבו והן באופן שבו נענו למשימה התמוהה של כתיבת־הגוף, באופן מייד־י, בשמחה, כמתוך דחף.

אצל היוצרות במחול מתפרשת כאמור חשיבות דיבור/כתיבת־הגוף בראש ובראשונה כמנוף לתהליך היצירתי, כאמצעי לשכלול הגוף ככלי הבעה. מעבר לכך, לתחושתי גם אצלן מסתמן יצר; מעין צורך של ה־body-mind לתקשר את עצמו, להיות מובן, נתפש, להתגלות לא רק כצורה של ביטוי אמנותי, אלא גם כזירה דיאלוגית; הן אינן מסתפקות בעשייה המחולית ואינן מוותרות על הארטיקולציה המילולית של העיסוק בגוף הרוקד, אשר מלבד היותה אמצעי להרחבת שפת־התנועה, יש לה תפקיד רחב יותר של הבאת הגוף אל השפה, המחקר והתרבות. כך מסתמן בשתי הזירות יצר, ולצדו הכרה בחשיבות של הבאת יצר זה אל השפה, אל הזירה הציבורית־החברתית.

הנשים בשתי הזירות מתעמתות, אם כן, עם הפרדוקס באופן מעשי; בפעילותן הן מחברות בין שדות שנדמים כקוטביים, חוקרות ומעבדות את המתח שבין הניגודים. אפשר לומר שהן "לשות אותו בידיים" ומנכיחות אותו בעולם. מה טיב הקשר שבין העיסוק הפרקטי בדיכוטומיות לבין הנטייה לשהות באזורי האי־זדאות?

אפשר שהעיסוק הפעיל בקוטביות, הבנויה כך ששני ערכים עומדים מורחקים־מונגדים זה מול זה, כשבנייהם תהום, מחייב "נפילה" אל אותה תהום.

העבודה בפערים מתוחים אלה, תוך שימוש בפרקטיקה אניגמטית שאינה ניתנת להסבר תיאורטי, מאפשרת פירוק וחשיפה של דיכוטומיות תרבותיות מושרשות ויצרת דיאלוג בין קטבים; בין גוף ושפה, בין גוף ונפש, בין מבטים חיצוניים ופנימיים על הגוף הנשי, בין הגופים הנעים – זה הנצפה וזה הנחוזה מבפנים ובין שפות – מילוליות ותנועתיות, אישיות־נשיות ורווחות־דומיננטיות.

מיפוי שכזה, המנסה לקבע במלים חוויה/תנועה או להרקיד ולהניע מלים בגוף, מכיל בעצם תיאורו את הפרדוקס הפנימי שממנו הוא עשוי.

מאיה בז'רנו (2009) מתארת זאת היטב בפתח שירה: [[]^{31]}

לכתוב על מחול

זה כמו

להדביק טפטים על הים.

הערות שוליים

¹ העבודה בוחנת את המעברים שבין חוויה וביטוי מילולי, עוסקת בפרשנות החוויה הגופנית במלים ובפרשנות החוקרת את הטקסטים, מאירה את תפישת הגוף והשפה הנשיות ואת מידת חריגותן מן השיח ההגמוני. במחקר נבחנו ונותחו טקסטים שנכתבו על ידי 24 נשים; כמחציתן עוסקות בתנועה ובמחול והאחרות בתחומי אמנות אחרים. גיל המשתתפות נע בין 26 ל־70, והן בעלות רקע לאומי, דתי ועדתי מגוון. להרחבה ראו שר־שלום, 2007.

² כפי שיודגם בהמשך, השימוש במונחים אלה רווח מאוד גם בזירת המחול, בהוראת אימפרוביזציה וכוריאוגרפיה ובביקורת מחול.

³ זאת לעומת הסטרוקטורליזם המאוחר יותר, שהתבסס על התיאוריות הלשוניות של דה־סוסיר ולוי־שטראוס, שהתמקדו במערכת הלשונית הפנימית של הטקסט, כשהוא סגור בפני ההיסטוריה (קמפבל, 2002).

⁴ בולאס (אצל קמפבל, 2002), Bion (אצל Charles, 2001) ו־Charles (2001), המתייחסים להיבט הפסיכולוגי של היחסים שבין חוויה ושפה, מדגישים את תפקידו של הקשר המוקדם בין האם לתינוק בעיצוב יחסים אלה.

⁵ על שפה גברית ונשית, על שפה קיימת ויצירת שפה חדשה ראו: איריגארי, 2003; בן־נפתלי, 2001; גינצבורג, 2001; באחטין ולובין אצל גינצבורג, 2001; סיקסו, 2005; ויטגנשטיין אצל סמפסון, 2002; שחם, 2001; 1978 Rich, Minh-ha, 1989; Marshall, 1996.

⁶ מידת החתרנות והנועזות נבחנה ביחס למבט ההגמוני על הגוף הנשי, כפי שהוא משתקף בתרבות/באמנות המערבית. להרחבה ראו סקירת הספרות אצל שר־שלום, 2007.

⁷ מעניין לציין, שבתקופה זו החלה להישמע הקריאה לכתיבת הגוף הנשי על ידי התיאורטיקניות הפמיניסטיות שהוזכרו בחלקו הראשון של המאמר.

⁸ קנינגהם מרד במחול המודרני ההבעתי של מרתה גרהם, פרץ דרך חדשה ושינה את יסודות מלאכת עשיית המחול באופן מהותי; הוא שחרר את המחול מנרטיב ומהתלות המסורתית במוסיקה וכפר ברעיון שלכל ריקוד יש התחלה, אמצע וסוף מוגדרים. תחת זאת נעשה בעבודותיו קיטוע מכון של הרצף הריקודי על ידי שבירת מהלכים צפויים, כמו גם ביזור הדומיננטיות של מרכז הבמה ושימוש בשיטות אקראיות כאסטרטגיה לקבלת החלטות אסתטיות. קנינגהם זכה בתואר "אבי הפוסט־מודרניזם", אם כי סיווגו כיוצר מודרני או פוסט־מודרני שנוי במחלוקת בקרב

היסטוריונים ומבקרי מחול (ביינס, 2010; ג'ין כהן, 2010; קופלנד, 2013).⁹ אוגוד כנסיית ג'דסון (Judson Church) – קבוצת רקדנים ואמנים בלתי פורמלית, ניסיונית ומחאתית, שהופיעה בכנסיית ג'דסון בניו יורק בשנים 1962-1964. חבריה נחשבים למייסדי המחול הפוסט־מודרני. חשיבותה בתולדות המחול היתה בעיקר ביצירת אווירה חדשה, בפתיחת דלתות לכיוונים חדשים וביצירת שיטפון יצירתי בעולם המחול. גרנד יוניון (Grand Union) – קבוצת מחול שעסקה באימפרוביזציה בשנים 1970-1976. רבים מחבריה היו פעילים קודם בכנסיית ג'דסון (ביינס, 2010; ג'ין כהן, 2010; קופלנד, 2013; Burt, 2006).

¹⁰ חברי כנסיית ג'דסון ביקשו לאתגר את אופני ההופעה המסורתיים והרחיבו את שבירת הכלים להיבטים נוספים: מיקום ההתרחשות, השימוש בתפאורה, התפקידים והיחסים בין המינים, ובתוך כך הגדירו מחדש את היחסים בין הרקדנים לקהל. הם ראו בעבודותיו של קנינגהם דיונים בימתיים פתוחים על מהות הריקוד וטבעו והמשיכו "לדון" בנושאים אלה בעבודותיהם (ביינס, 2010; ג'ין כהן, 2010; קופלנד, 2013; Burt, 2006).

¹¹ מונח המשמש ברפואה האלטרנטיבית לתיאור טכניקות טיפול או התפתחות אישית, שכוללות עבודה עם הגוף באופן שמערב היבטים כמו נשימה, יציבה, אנרגיה, מודעות, קשרי גוף־נפש. למשל: יוגה, צ'י־קונג, טאי־צ'י, שיטת אלכסנדר, פלדנקרייז, רפלקסולוגיה, רולפינג, שיאצו ועוד.

¹² מאז ומתמיד נתפש המחול כאמנות נשית, אולם עד סוף המאה ה־19 שימשו הנשים במחול בעיקר כמבצעות (בלרניות) תחת שרביטם של כוריאוגרפים גברים. עם התפתחותו של המחול המודרני התאפשרה הופעתן של נשים בתפקיד כוריאוגרפיות. בין אם היו עצמאיות שיצרו לעצמן או מורות/כוריאוגרפיות שעמדו בראש להקות ובתי־ספר למחול, הן היו פורצות דרך, הן בהיבט המגדרי והן מבחינת תרומתן העצומה לעולם המחול; הן הביאו אתן תפישות כוללות חדשות למחול, טכניקות וז'אנרים חדשים, שימוש חדשני באמצעים בימתיים וגישות הוראה ייחודיות. מגמה זו התחזקה מאוד עם צמיחתו של הזרם הפוסט־מודרני בארה"ב.

¹³ אנה הלפרין, מחלוצות המחול הפוסט־מודרני בשנות ה־50. סימון פורטי – תלמידתה של הלפרין. איבון ריינר, דבורה היי וטרישה בראון השתייכו לכנסיית ג'דסון. אווה קרצג, ליסה נלסון ונגסי סטארק־סמית החלו לפעול מאוחר יותר, בשנות ה־70 (ביינס, 2010; ג'ין כהן, 2010; קופלנד, 2013; Burt, 2006). אל חלקן אתייחס בהמשך. למען השקיפות אציין שזכיתי לעבוד באופן אישי עם היי, נלסון, קרצג וסטארק־סמית כתלמידה או כרקדנית־יוצרת, וכן עם סטיב פקסטון, שגם מדבריו אביא בהמשך.

¹⁴ כתב־עת אמריקני שעוסק באימפרוביזציה במחול.

¹⁵ Contact Improvisation – בעברית "אלתור מגע" – טכניקת תנועה שבה מגע פיסי בין רקדנים מהווה נקודת מוצא לחקירה דרך אימפרוביזציה. שורשיה נטועים באמנויות לחימה, במחקרי התפתחות גופנית ובניסויי המינימליזם שאפיינו את כנסיית ג'דסון. במקור שימשה צורה זו לתרגול ולאינטראקציה חברתית, אבל היא מוצגת גם על במות וייצרה מילון תנועות ועקרונות כוריאוגרפיים, שמהווים מקור השראה ליוצרי מחול רבים (ג'ין כהן, 2010).

¹⁶ חשוב לסייג: שימוש בהנחיות מילוליות ובדימויים מתקיים היום גם בהוראת טכניקות שונות. למשל בהוראת "גאגא" – טכניקה שפותחה על ידי אוהד נהרין; אמנם אין בה דגש על חיקוי מודל חיצוני, המשתתפים מוזמנים לנוע בהשראת הדימויים המילוליים באופן חופשי כביכול. מאידך גיסא, המורה משתתף כמבצע/מדגים במשך כל השיעור ו"גאגא" מוגדרת "שפת התנועה של אוהד נהרין".

¹⁷ המינוחים "סגורים" ו"פתוחים" הם שלי וההבחנה ביניהם אינה חד־משמעית; היא משמשת לצורך הדיון הנוכחי, כדי לסמן את מידת המרחב הפרשני שמותרות ההנחיות המילוליות.

¹⁸ דימויים אלה לקוחים ממחברות עבודה שלי ושל עמיתות העוסקות בהוראת אימפרוביזציה. בשיעורי אלתור נעשה שימוש גם בדימויים שאינם מילוליים: דימויים ויזואליים או דימויי שמע הלקוחים מתחומי

אמנות שונים, מן הטבע או מחיי היומיום. ההתמקדות בדימויים מילוליים נגזרת מהנושא של מאמר זה, הבוחן את הקשר גוף־שפה.

¹⁹ בעבודתה "תפקיד הדימוי בהוראת טכניקת המחול" טוענת הללי (2001) כי הדימוי הוא כיוון/רעיון העומד מאחורי העשייה הפיסית ויוצק בה תוכן. הוא מאחד בין החלקים: עבודת־גוף, חשיבה, הרגשה ותחושה, ומביא לתחושת "כוליות".

²⁰ image ו־imagine נגזרים מאותו שורש: הביטוי "לראות בעיני רוחך", המתאר את פעולת הדמיון, מדגים את הקשר הגופנפשי. לכן השימוש בדימוי עשוי לערער על הדיכוטומיה גוף־נפש.

²¹ תרגום חופשי שלי מאנגלית (במבט צרפתי) לעברית.

²² להרחבה בנוגע לתהליך האלתור כמייצר מרחב של כינון זהות אישית ועל משמעותו בהיבט החברתי מומלץ לעיין בעבודת הדוקטורט של נתיב (2010) "'קהילה מסדר משני': גוף, אתיקה ומגדר במגמות מחול בבתי ספר תיכונים בישראל".

²³ Ruth Zapora – מורה לאימפרוביזציה, מייסדת שיטת הלימוד Action Theater.

²⁴ "אימפרוביזציה" – בעברית "אלתור". מאותו שורש שממנו נגזרת המלה "לאלתֵר", שפירושה באופן מייד־י.

²⁵ נתיב (2010) משתמשת במונח "הקשבה גדושה"; פעילות רב־כיוונית ודיאלקטית, הפועלת אל תוך הגוף וממנו והמתרחשת בכל רגע של ריקוד.

²⁶ Gere (2003) מבהיר את מעמדה של האימפרוביזציה בהיסטוריה של המחול הבימת־י: "Improvisation was fine in the studio but never in performance. Control of one's material has been held by many to be paramount. And Improvisation connote lack of control" (Gere, 2003: xv).

²⁷ ראו הערת שוליים מס' 13.

²⁸ Benoit Lachambre – כוריאוגרף, רקדן, מאלתר ומורה קנדי. מתמקד בחקר התנועה ומקורותיה ובאותננטיות תנועתית. זכיתי לעבוד אתו בתחילת שנות ה־90.

²⁹ באחטין (אצל גינצבורג, 2001) מתייחס אל השיח החי בהקשרו ההיסטורי/החברתי; בתוך כל לשון מתקיימות ופועלות לשונות רבות (חברתיות, אידיאולוגיות, מקצועיות, ז'אנריות, תלויות גיל ודור), שהשימוש בהן משתנה בהקשרים ובתפקידים שונים. בתוך כל שפה חיה פועלים שני כוחות מנוגדים: כוח ממרכז, שהוא תוצר של כוחות חברתיים/היסטוריים, אשר מבטיח את הגרעין האחיד של השפה הרשמית/הקנונית, וכוחה של הסביבה הרב־לשונית החיה, שמושך מן המרכז החוצה. שני הכוחות פועלים זה על זה; בהשפעת כוחן היחסי של קבוצות חברתיות אל מול כוחו של המרכז מתרחשים שינויים בלשון.

³⁰ על היחס לאלתור במערכת החינוך ראו את עבודת התזה של אלונה פרץ "הוראה ואלתור – התייחסות מורות במערכת החינוך הישראלית למושג אימפרוביזציה". http://www.improvcenter.co.il/new/education_heb.phpgcus

³¹ מתוך השיר "כתב יד של רקדן/ית או כוריאוגרפיה של הנפש" למאיה בז'רנו, שנכתב בהשראת צפייתה בחזרות ובמופעים של להקת בת־שבע.

ביבליוגרפיה

אופיר, ה. (2012). *בין ייצור ליצירה: עבודה וחוויה של מורות לריקוד*, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, האוניברסיטה העברית, ירושלים. איריגארי, ל. (2003). *מין זה שאינו אחד [מבחר]* (ד. ליבר, מתרגמת). תל אביב: רסלינג (הוצאה מקורית ב־1977).

אנולדואה, ג. (2006). "אזור הגבול/La Frontera – המסטיסה החדשה", 1987. (ר. בריר־גארב, מתרגמת). בתוך ד. באום (עורכת), *ללמוד פמיניזם: מקראה: מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית* (עמ' 375-357).

בז'רנו, מ. (2009). *התעוררתי בליבו של אלכסון*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

ביינס, ס. (2010). *טרפסיכורה בניקירס; מחול פוסט מודרני*. (ג. סבריאנו,

מתרגם). רמת השרון: הוצאת אסיה. (הוצאת מקורית ב־1987). בן־נפתלי, מ. (2001). "כאן רק שותקות": על קולה של תרצה אתר. בתוך י. עצמון (עורכת), *התשמע קולי? ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית* (עמ' 240–257). ירושלים: הקיבוץ המאוחד ומכון ון ליר.

ג'ין כהן, ס. (2010). *מחול כאמנות במה; אסופת רשימות על מחול*, מ־1581 ועד ימינו. (ג. סבריאגו, מתרגם). רמת השרון: הוצאת אסיה. (הוצאה מקורית ב־1974).

גינצבורג, ר. (2001) "המאבק על הלשון". בתוך י. עצמון (עורכת), *התשמע קולי? ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית* (עמ' 27–41). ירושלים: הקיבוץ המאוחד ומכון ון ליר.

הללי-אסא, ש. (2001). *תפקיד הדימוי כאמצעי בהוראת טכניקת המחול*, עבודה לשם קבלת תואר מוסמך בחינוך לאמנויות, אוניברסיטת לידס, ישראל.

משעול, א. (2003). *מבחר וחדשים*. ירושלים: הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק.

נהרין, צ. (2000). *הזמנה למחול; תהליכי יצירה בתנועה*. קריית ביאליק: הוצאת "אח".

נתיב, י. (2010). "*קהילה מסדר משני": גוף, אתיקה ומגדר במגמות מחול בבתי ספר תיכונים בישראל*, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, האוניברסיטה העברית, ירושלים.

סיקסו, ה. (2005). *צחוקה של המדוזה* (ר. גרינוולד, מתרגם). המדרשה – כתב עת של ביה"ס לאמנות, 8, 57–81. (הוצאה מקורית ב־1975).

סמפסון, פ. (2002). "רעיון השפה, כדרך מעבר בעולם: כמה מקורות למודל". בתוך ס. האנט ופ. סמפסון (עורכות), *האני בראי הכתיבה: תיאוריה ופרקטיקה בכתיבה יוצרת והתפתחות אישית* (א. רבינוביץ, מתרגמת). (עמ' 151–166). קרית ביאליק: הוצאת ספרים "אח" בע"מ. (המקור יצא לאור ב־1998).

פייטמן, ט. (2002). "המלה הריק והמלה המלאה: הופעת האמת בכתיבה". בתוך ס. האנט ופ. סמפסון (עורכות), *האני בראי הכתיבה: תיאוריה ופרקטיקה בכתיבה יוצרת והתפתחות אישית* (א. רבינוביץ, מתרגמת). (עמ' 179–191). קרית ביאליק: הוצאת ספרים "אח" בע"מ. (המקור יצא לאור ב־1998).

קופלנד, ר. (2013). *מרס קנינגהאם, המודרניזציה של המחול המודרני*. רמת השרון: אסיה (הוצאה מקורית ב־2004).

קמפבל, ג'. (2002). "קריאה טרנספורמטיבית: תצורות חדשות של העצמי בין החוויה לטקסט". בתוך ס. האנט ופ. סמפסון (עורכות), *האני בראי הכתיבה: תיאוריה ופרקטיקה בכתיבה יוצרת והתפתחות אישית* (א. רבינוביץ, מתרגמת). (עמ' 193–232). קריית ביאליק: הוצאת ספרים "אח" בע"מ. (המקור יצא לאור ב־1998).

קריסטבה, ג'. (2006, ינואר). "כותבים סיפורי אבהה". הרצאה, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.

ורטוי, ר. (2006). *קונטינגנטיות, אירוניה וסולידריות* (א. זהבי, מתרגם). תל אביב: רסלינג (הוצאה מקורית ב־1989).

ריקר, פ. (2006). *על התרגום* (ש. רוז'נסקי, מתרגם). תל אביב: רסלינג (הוצאה מקורית ב־2004).

רתוק, ל. (1997). *מלאך האש: על שירת יונה וולך*. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.

שחם, ח. (2001). *נשים ומסכות: מאשת לוט עד סינדרלה: תדמיות שאולות וייצוגי הדמות הנשית בשירי משוררות עבריות*. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.

שר־שלום, ת. (2007). *יוצרות כותבות את גופן: חוויית הגוף המורכב והבו־זמני*, עבודה לתואר מוסקר, אוניברסיטת לסלי, ישראל.

Bordo, S. (1993). *Unbearable weight: feminism, western culture, and the body*. Berkeley: University of California Press.

Burt, R. (2006). *Judson Dance Theater: Performative Traces*. London, New York: Routledge

Charles, M. (2001). "The language of the body: allusions of self

experience in women's poetry". *Psychoanalytic Psychology*, 18 (2): 340–364.

Eluned, S. (2000). *Reading Irigaray, Dancing*. Hypatia 15, 1, 90–142.

Forti S. (1974). *Handbook in Motion*. New York: New York University Press.

Gere, D. (2003). " Introduction". In A.Cooper and D. Gere (Editors), *Taken By Surprise* (pp. xiii). Middletown: Wesleyan University Press

Griffin, S. (1978). *Woman and nature*. New York: Harper Colophon Books.

Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Marshall, H. (1996). "Our bodies ourselves: why we should add old fashioned empirical phenomenology to the new theories of the body?" *Women's Studies International Forum*, 19 (3), 253–265.

Minh-ha, T. (1989). "Write your body and the body in theory." In *Women, native, postcoloniality and feminism* (pp. 258–267). Bloomington: Indian University Press.

Paxton, S. (2003). "Drafting Interior Techniques." In A. Cooper and D. Gere (Editors) *Taken By Surprise* (pp. 175–181).Middletown: Wesleyan University Press.

Plumwood, V. (1993). "Dualism: the logic of colonization." In *Feminism and the Mastery of Nature*, (pp. 41–68). London: Routledge.

Rich, A. (1978). "Introduction." In J. Grain, *The work of a common woman* (p. 7–21). CA: The Crossing Press.

Stark-Smith, N. (2003). "A Subjective History of Contact Improvisation." In A. Cooper and D. Gere (Editors), *Taken By Surprise* (pp. 153–173). Middletown: Wesleyan University Press.

Warren, K. (2000). *Ecofeminist Philosophy: a western perspective on what it is and why it matters*, Lanham Md.: Rowman & Littlefield.

Zaporah, R. (1996). *Action Theater – the improvisation of presence*. California: North Atlantic Books Berkeley.

מקורות אלקטרוניים

פרץ, א. הוראה ואלתור – התייחסות מורות במערכת החינוך הישראלית למושג אימפרוביזציה – http:// – Retrieved February 2014 from www.improvcenter.co.il/new/education_heb.php.

Bodywork (alternative medicine) Retrieved February 2011 from http://en.wikipedia.org/wiki/Bodywork_(alternative_medicine).

תמר שר-שלום בעלת ניסיון רב־שנים בתנועה, מחול ו־Body-Work; מורה לאימפרוביזציה, קומפוזיציה, אנטומיה חווייתית ותולדות המחול, כוריאוגרפית בהפקות בִּין־חומיות ועם אוכלוסיות מגוונות. בוגרת סמינר הקיבוצים במסלול להוראת מחול ותנועה, בעלת BA במחול ותנועה (בית הספר הגבוה לאמנויות בארנהם, הולנד – eddc), ומא בלימודי נשים בשילוב אמנויות (אוניברסיטת לסלי). חוקרת את המפגש גוף־שפה ומתעניינת בהיבטים חברתיים־תרבותיים של מחול וגוף. מטפלת בשיטת "אילן לב", בעלת הכשרה של דולה (תומכת לידה), בוגרת תוכנית ההכשרה בלימודי "האקומי", השתלמה במגוון שיטות המערבות תנועה, גוף וקשרי גוף־נפש: Body-Mind-Centering (ארה"ב), תנועה וקול ועוד.

"חיבור של מעלה ומטה":

תפישות ועמדות של מורות למחול שומרות מצוות כלפי הוראת אמנות המחול לתלמידים בחינוך הממלכתי-הדתי טליה פרלשטיין

תקציר

מאמר זה מבקש לבחון תפישות ועמדות של מורות למחול שומרות מצוות כלפי הוראת אמנות המחול לתלמידים בחינוך הממלכתי-הדתי (חמ"ד). זהו מחקר חלוץ, המשמיע לראשונה את קולותיהן של מורות למחול שומרות מצות, השתופות בסלילת הדרך להבניית הווייתו של מקצוע אמנות המחול ברוח ההלכה. במחקר השתתפו 11 מורות למחול, בוגרות המסלול למחול במכללה אקדמית דתית לחינוך, שהשתלבו בהוראה בבתי ספר יסודיים בחמ"ד. המשתתפות רואיינו בראיונות עומק אישיים חצי-מובנים. הראיונות נותחו באמצעות שתי מתודולוגיות, ניתוח אינדוקטיבי מכוון נתונים (קופפרברג, 2010; Fereday & Muir Cochrane, 2006) וניתוח דדוקטיבי מכוון תיאוריה, באמצעות המודל של ברינסון (1993), המסווג את תרומת אמנות המחול לתוכנית הלימודים של בית הספר לשש קטגוריות. ממצאי המחקר העלו כי המורות נתנו תוקף פרטיקולרי למודל האוניברסלי של ברינסון. נמצא גם כי המרואיינות התייחסו ביתר הרחבה לתרומת המקצוע לתלמידים בקטגוריית החינוך האישי

מבוא

מאמר זה בוחן תפישות ועמדות של מורות למחול שומרות מצוות כלפי הוראת המחול לתלמידים במסגרת הלימודים הפורמלית במערכת החינוך הממלכתית-הדתית (חמ"ד). מורות אלו הן בוגרות המסלול למחול במכללה אקדמית-דתית לחינוך. מסלול זה נפתח בשנת 1998, לאחר פנייה של נשים דתיות לשר החינוך אז, זבולון המר ז"ל, לאפשר להן הכשרה אקדמית שתשלב יסודות של השקפה תורנית ביצירה ובהוראת אמנות המחול. פתיחת המסלול יצרה את המסגרת הראשונה והיחידה בארץ למגזר הדתי, שבה נשים שומרות מצוות יכולות להכשיר את עצמן להוראת מקצוע אמנות המחול ברוח ההלכה.

ניתן לראות בהקמת המסלול למחול ביטוי נוסף לתמורה ההדרגתית שהתחוללה בקהילה הציונית-הדתית החל במחצית השנייה של המאה ה-20. השפעות תרבותיות מודרניות, ובראשן השקפותיה של התנועה הפמיניסטית, הדוגלת בשוויון בין המינים, הובילו לשינויים משמעותיים בחייהן של נשים דתיות. נפתחה לפניהן אפשרות לרכישת השכלה גבוהה ולהשתלבות בשוק העבודה, חלוקת התפקידים בין המינים במשפחה השתנתה ועוד. מנהיגיה הרחנניים של הציונות הדתית לא הביעו התנגדות לטיפוח השוויון בין המינים, כל עוד השינויים עמדו בגדרי ההלכה. בחינוך בנות בציונות הדתית התחוללו בהדרגה שינויים מבניים, ארגוניים ותוכניים, בעקבות תביעות של תלמידות ובוגרות למימוש התפתחותן העצמית. החל בשנות השמונים התחוללה תפנית אוריינית מהותית, עם הקמת מדרשות ללימודי קודש לנשים. מהפכה זו אופיינה בחיפוש פעיל של הלומדות אחר משמעות רוחנית בלימודי הקודש כחלק מהלימוד האינטלקטואלי (אלאור, 1998 ; דגן, 2006; פרלשטיין, 2011).

הדרישה שעלתה מהשטח לפתיחת המסלול למחול הובילה ליצירת מאגר מורות למחול שומרות מצוות, המחפשות דרכים לבטא תהליכים רוחניים במחול. מורות אלו נותנות מענה לאידיאולוגיית החמ"ד, שלפיה צוות החינוך במסודותיו צריך להזדהות עם ערכיו ולהוות דוגמה אישית בדפוסי חייו ובהתנהגותו (דגן, 2006). בהיותן חלוצות בתחום במגזר הדתי, המורות למחול בוגרות המסלול מתמודדות עם אתגרי הטמעת המקצוע בחמ"ד. בראש ובראשונה, הן מתמודדות עם חששם של מנהלים ומחנכים משילוב מקצוע אמנות המחול בתוכנית הלימודים, שמא יכניס לבית הספר רוח תרבותית זרה. מקור החשש הוא היעדרה של הדרכה אמונית בעלת ניסיון מצטבר, העונה למגוון השאלות המתעוררות בעקבות שילוב המחול בתוכנית הלימודים. כמו כן, עליהן ליצור תוכנית לימודים המותאמת לתרבות בית הספר ולכלל תלמידיה, מתוך התפישה שמקצוע "אמנות המחול לכל" (Educational Dance) מיועד להרחבת אופקיהם החינוכיים של כל התלמידים ואינו מכוון להכשרת רקדנים מקצועיים (רון, 2006 ; McCutchen, 2006).

כחלק מתפישת עולמן ומתהליך הכשרתן, מורות אלו סוללות דרך אמונית להוראת אמנות המחול מתוך התמודדות עם שאלות חינוכיות ודילמות ערכיות שהחינוך לאמנויות מציב במגזר הדתי. אחת הדילמות המרכזיות שעמן הן מתמודדות היא המתח שבין ביטוי אישי חופשי לבין שמירה על ההלכה היהודית. משמעות הדבר באמנות המחול היא, בין היתר, התמודדות עם סוגיית הצניעות, הדורשת רגישות לאיזון בין הגוף והגפש בדרך התורה, ובמיוחד באמנות שבה הגוף האנושי הינו כלי הביטוי המרכזי. היבט נוסף של סוגיית הצניעות הוא שילוב בנים בשיעורי אמנות המחול בהוראת מורות. היבט זה נבחן כחלק מהבירור ההלכתי שליווה את כתיבת חזון המסלול למחול, ולגביו פסק הרב יעקב אריאל שבהוראת המקצוע יש ליצור הפרדה בין קבוצת הבנים לקבוצת הבנות החל בכיתה ג'. מגיל זה והלאה, המורות ילמדו בנות בלבד.