

ההיסטוריה של הריקוד המצרי

שרון טוראל

אפשרות בתקופת האימפריה הרומית טופחה על ידי הערבים ומאוחר יותר על ידי השלטון העותמאני. הריקוד, כמובן, הושפע מהשינויים הרבים הללו, שבאו לידי ביטוי בשפה, בביגוד ובמוסיקה. אבל למרות השינויים הרבים שמר הריקוד על ציבנו. ריקודים הוצגו הן ברחוב והן בארמונות, שם מומנו להקות של רקדנים ומוסיקאים על ידי בעלי ההון העשירים. על פי רוב הרקדנים והנגנים היו מאוגדים בגילדות. לאחר שנפלו שושלות של שליטים הסתיימה גם התמיכה באמנים, שלא הצליחו לשרוד. עם זאת, הם לא נעלמו. טעם הקהל הלך והשתנה. מהעדפה של מחולות מעודנים, הראויים לטעמם של מלכים בארמונות, לסגנון מופעים זול ואף חושני. לרקדנים היה קל להציע ריקוד זול ומוחצן יותר, כדי לסחוף את ההמונים ולגרום להם להתלהב (Shay, 1976, 22).

מקורות הריקוד

תיאוריות רבות ניסו לבחון את מקורות הריקוד המצרי. היו שקשרו אותו לפריון ולתרבויות מטריארכאליות, בהסתמך על צלמיות עתיקות שנמצאו ושימרו עקבות של ריקודים וטקסים מימים עברו שנעלמו. אבל ציורים על חרסים עתיקים מתארים לא רק דמויות של נשים רוקדות, אלא גם גברים רוקדים, שדמויותיהם מבטאות כוח, גבריות, שיווי משקל ושליטה. הרקדנים הגברים משתמשים בכלים כמו חרב, מקל ושמאדאן (מעמד של נרות על ראש הרקדן) – מרכיבים שנכללים במופעי מחול עד היום (Saleh, 1998, 493). גם שי (Shay) טוען כי לא ייתכן שטקסים נשיים הם המקור לריקוד זה (Shay, 1976, 23). הוא מעלה השערה כי התשוקה האוריינטליסטית לממש את הדימוי המסתורי והחושני נבעה מכמה רעיונות נאיביים, שלפיהם סברו כי הריקוד הוא תוצר של טקסי אהבה או פריון, ושתנועת הבטן נועדה להעלות את הטנוסו השרירי של פנים הרחם. ההצעה שריקוד זה משלב מעלות טיפוליות היא אטרקטיבית, ואולי אפילו נכונה, אבל ההיסטוריה של הריקוד לא היתה עסוקה בתרפיה (ibid, 21). שי (Shay) טוען כי אין לדעת בוודאות אם לריקוד לפני אלפי שנים היתה משמעות רוחנית או דתית (Shay, 2003, 21). הוא מסתמך על קורט זקס (Sachs), שטוען כי הרקדניות בעלות הזרועות הארוכות המופיעות בפרסקות, רוקדות ריקוד בידורי ולא ריקוד מקודש (ibid, 22). לטענתו, מעצם העובדה שדמויות נשים ציורו על מקדשים, אין להסיק בהכרח שהיה קשר בין ריקוד לפולחן. אין זה אומר שטקסי פולחן לא כללו ריקודים, אבל אין לדעת זאת בוודאות. ייתכן שהתיאורים המופיעים על קירות המקדשים מתעדים תהלוכות מפוארות. עד היום, ריקוד מתואר כבידור ברוב המקרים. אין הוכחות היסטוריות שבעבר הרחוק הדברים היו שונים מהותית, למעט כמה דעות רומנטיות ולא מוכחות שהריקוד היה דתי וטקסי (ibid, 15).

החוקר ליין (Lane) מצא דמיון בין הריקוד המצרי לבין הריקודים המצריים על קירות קבריהם של הפרעונים. יש שמצאו קשר בין הריקוד המצרי לדמויות אטרוסקיות מאוחרות באיטליה (שילוח, 1999, 167). על פי מורו ברגר (Berger), אף לא אחד מהם יודע מהם מקורותיו של הריקוד, אף על פי שרקדניות מספרות שהבגד והריקוד מקורם במצרים העתיקה. לטענתו, הן עושות זאת כדי לצמצם את האספקט המיני שבדק בריקוד מפני שהן מבקשות להגדיל את כבודו, אבל טענה זאת אינה מבוססת על מחקר מעמיק (Shay, 2003, 24).

השפעת הגוואזיות על הריקוד

הגוואזיות היו כנראה צועניות שהגיעו למצרים מהודו ב־1517, אבל מקור אינו ידוע בוודאות. ייתכן שגוואזי הוא שמן המצרי. ישנה סברה כי מקור

התרבות המצרית שמרה על יציבות במשך כ־3000 שנה, שבהן שלטו השושלות הפרעונים במצרים. תחת שלטונות זרים של ההלניסטים, הרומאים, הנוצרים והמוסלמים, היא ספגה וקלטה השפעות תרבותיות רבות, כמו אלה מהמזרח הקרוב (מסופוטמיה, לבנט ופרס) וכן מיוון, רומא, הערבים, הממלוכים והעותמאנים. השפעה מערבית הגיעה למצרים בשלב מאוחר יחסית, עם פלישתו של נפוליאון ב־1798 (Saleh, 1998, 486).

ההוכחות הגרפיות המוקדמות ביותר המתעדות ריקוד במצרים הופיעו במהלך השנים הראשונות של השושלת השמונה-עשרה (1580 לפנה"ס עד ל־1320 לפנה"ס). העדות המובהקת ביותר לריקוד מאותה תקופה היא ציור הקיר במערת הקבורה של נבאמון (Neb Amon) שנמצאה באזור המערבי של מצרים, ליד תבאי (Thebes). בציור מופיעות רקדניות שבגדיהן מהודקים הרבה מתחת למותניים, כך שהאזור הבולט והפעיל ביותר בגופן הוא אזור האגן (Shay, 2003, 19). למעלה מ־2,000 שנה מאוחר יותר, בציורי קיר בארמונות המדבר של שושלת בני אומיה (660-750), מתועדות אמנויות ויזואליות עתיקות. אמנויות אלה, מופעי מוסיקה, ריקוד ושירה, הופיעו כבר שם כחלק מחיי התענוגות, מהאווירה, ומההנאות החושיות שהיו מנת חלקם של שוכני הארמונות (Denny, 1985, 38).

הריקוד כחלק מחיי התרבות

העילית האריסטוקרטית במצרים היתה להוטה אחר אמנות וראתה בה מקור להשראה ומרכיב קבוע בחיי החצר. אבל עילית זו היתה בעימות מתמיד עם ה"עולמא", חכמי הדת המוסלמית ומעצבי ההלכה, שהיו בעלי השפעה רבה ותקפו אותה נמרצות. תיאולוגים מחמירים אלה נקטו עמדה פורטיטנית, שהדגישה את ההתגלות האלוהית שבכתובים ואת החובה לקיים את מצוות האיסלאם וחוקיו. בבידור וברגשות שמעלה הריקוד הם ראו אלמנט שלילי, ולכן לא קיבלו אותו כאמנות (שילוח, 1999, 26). באופן פרדוקסלי התפתחו אלה לצד אלה ריקוד, שירה ומוסיקה דתית, שתאמו את גישתם של חכמי הדת השמרנים, וריקוד, שירה ומוסיקה ששירתו את חובבי התענוגות. ייתכן שפרדוקס זה מתקיים מפני שאמנויות אלה מעוררות מגוון רחב של רגשות (שם, 17).

המשתתפים במפגשים תרבותיים וחברתיים שבהם היו מוסיקה, שירה וריקוד התמסרו לטרב (התרגשות, עונג, התרוממות רוח) שעוררו האמנויות (שם, 18). במקור ציין המונח טרב התרגשות שנגרמת מהאזנה לדקלום אמנותי של פיוט יפהפה או שימש לתיאור החוויה שמעוררת האזנה למוסיקה, ולאחר מכן, צפייה בריקוד. המונח מבטא מגוון רחב של תגובות רגשיות, מהנאה קלה ועד להתלהבות גדולה ואפילו אקסטאזה. כוחן העצום של האמנויות בא לידי ביטוי בקסם ובהתרגשות שמהלכת המוסיקה על המאזינים או בהנאה החושית שמעורר הריקוד (שם, 40). כך התפתחה בחברה האריסטוקרטית מוסיקה אמנותית ולאחריה ריקוד אמנותי, שהלך ופרח (שם, 23).

אנטוני שי (Shay) טוען כי האופי הבידורי והחילוני של הריקוד המצרי, מקורו עוד בתקופת השלטון הרומי (המאה הראשונה לספירה עד 476 לספירה). תיאורי הריקודים שרקדו הרומאים דומים לריקוד הבידורי שהוצג שנים אחר כך לפני הסולטאן התורכי או בארמון השאה בפרס. האיסלאם ותור הזהב של השליטה הערבית תפסו את מקום האימפריה הרומית שהלכה ואיבדה מכוחה. האינטראקציה התרבותית המתמשכת שהיתה

השם נובע מהעדפתן לעטר את בגדיהן, צעיפי האגן שלהן, תכשיטיהן וצעיפי ראשן במטבעות העותמאניות (גאזי ביחיד, וגואזי ברבים) שקיבלו בתמורה להופעתן (Saleh, 1998, 494). רקדנית נחשבה פופולרית יותר, ככל שהיו לה מטבעות רבים יותר על צעיפה או בתכשיטיה. הן היו זמרות ומוסיקאיות, שגם רקדו. הגוואזיות באו מהשכבות הנמוכות. הן נקראו בטעות המלומדות של הנילוס. יש הסוברים כי הן קראו לעצמן כך בכוונה תחילה, כדי שהכינוי יעצב את מעמדן. הגוואזיות היו אטרקציה בפסטיבלים ובאירועים שונים, כמו חתונה ולידה, ופרנסתן התבססה על ריקוד ברחובות ובאירועים מזדמנים (Shay, 1976, 23). הן רקדו בפומבי ברחוב או בהרמון, נקשו נקישות מהירות בסגט³ ולוו ברבאב (כלי קשת), טאר (תוף מסגרת) ודרבוקה (תוף כד) (שילוח, 1999, 166). כמו אצל הצוענים, ריקוד ונגינה הם חלק ממרקם החיים של הגוואזים, והם עוברים במסורת בתוך המשפחה. ב-1834 גרש מוחמד עלי את כל הגוואזיות מקהיר ואסר עליהן להופיע בפומבי. כך עלה מספר הרקדנים הגברים שלבשו בגדי נשים ועלו בנועזותם עליהן (Saleh, 1988, 4998). הריקוד עצמו לא השתנה והיווה מקור לגנאי ולעלבון כלפי הגבר הרוקד בציבור (Shay, 1976, 23). מאז שהמשפחות השורשיות של הגוואזיות גורשו מקהיר צפונה, פסקה השפעתן על הרקדניות האחרות בערים הגדולות (ibid, 25). עם זאת, חשוב לציין כי עם השנים הייתה להן השפעה רבה על הריקוד המצרי, בנוסף להשפעות ממדינות שכנות ומריקוד עממי שרווח במצריים.

הריקוד במאה העשרים

כמו בעבר, גם במאה העשרים, היה לריקוד המצרי מקום לגיטימי, אם כי לא תמיד מכובד. שלא כמו המוסיקה, לריקוד זה אין מסורת קלאסית והוא עוצב במשך השנים על ידי השפעות רבות מכיוונים שונים. מקור ההשפעה העיקרית במאה העשרים היה המערב (Shay, 2003, 16).

תור הזהב של הרקדניות המצריות החל בשנת 1930, אז החלה פריחתה של תעשיית הקולנוע במדינה, ואפשר היה לראות רקדניות על המסך הגדול. בסרטים הללו ביצעו הרקדניות את היצירות הקנוניות של הריקוד, שהפכו לאבני דרך לדורות הבאים. אפשר לכנות תקופה זו *התקופה הקלאסית של הריקוד*. מופע על המסך הגדול חייב עבודה עם כוריאוגרפיים, כתחליף לאימפרוביזציה שאפיינה את הריקוד קודם לכן. השינוי הביא להתמקצעות הריקוד. כמה שנים מאוחר יותר, בעקבות שינויים דרמטיים אלה, פתחה הזמרת, הרקדנית והשחקנית הלבנונית באדיה מסבני את קזינו אופרה, מועדון לילה בסגנון אירופאי שהפך להיות במה מרכזית לריקוד המצרי. על במה זו החלו להופיע הרקדניות הגדולות, תחיה קריוקה, נעימה עקף וסמיה גמאל, בבגד פתוח בשני חלקים ובבדים נוצצים, בסגנון המוכר לנו גם היום. בגד זה נוצר בהשראת סגנון לבוש שנראה בסרטים אמריקאיים על הלבנט ובצורות אוריינטליסטיות מאירופה, לפיכך, הוא ביטוי מובהק לאקזוטיקה עצמית¹. אחרי קזינו אופרה נפתחו בתי קפה ומועדוני לילה רבים, שמשכו מקומיים ותיירים רבים שרצו לחזות ברקדניות הגדולות של התקופה.

בתקופות שבהן התחזק האסלאם בארצות ערב (כמו לאחרונה), הוגבלו הרקדניות המצריות במועדונים ולא הורשו להציג את בטן החשופה. לאחר מהפכת הקצינים החופשיים בשנת 1952 ניסו השלטונות במצרים לאסור את ההופעות על רקע דתי. האיסור בוטל ב-1954, בעקבות לחץ עממי, אך נקבעו הגבלות רבות בחוק. הרקדניות שהופיעו בבתי הקפה ובסרטי הקולנוע ניסו לחצוא פתרון הולם ורקדו עם בד שקוף שכיסה את בטן. לאחר שהפסיקו לרקוד בציבור הפכו הרקדניות למורות. כמורות הן הנחילו בעיקר כלים לאלתור ואינטרפרטציה ופחות טכניקה.

תהליכי התמקצעות והתקרבות לסגנון מערבי החלו גם הודות לאנשים כמו מחמוד רדה (Reda), המקים והמייסד של להקת הפולקלור הראשונה של מצריים בסוף שנות החמישים. הוא העלה את הפולקלור על במות מכובדות במצריים ויצר מופע איכותי ומקצועי, תוך שכלול הריקוד בכלים

מערביים של טכניקה וכוריאוגרפיה, כדי להעלות את הריקוד לרמת אמנות. רדה פועל עד היום (Shay, 2003, 16).

מלבד רקדניות תור הזהב, קריוקה, עקף וגמאל, אהובתו של פאריד אל-אטרש, נהוג לציין את הדור הבא. היו הן סוהיר זקי, נגוה פואד ופיפי עבדו שפעלו החל משנות החמישים, ובשנות השבעים החלה את דרכה את דינה.

בשנות התשעים של המאה העשרים חלה נסיגה בריקוד המצרי עקב התחזקות האסלאם, אבל מעמדו ברחבי העולם עלה ותפס תאוצה עם פתיחת מרכזים ללימוד ריקוד מצרי וריבוי של פסטיבלים בתחום. שינוי נוסף, שמתחיל לקרום עור וגידים בשנים האחרונות, הוא הופעותיהן של רקדניות מקצועיות על במות מכובדות מול קהל רב ומגוון. שינוי זה מעצים את הממד האמנותי של הריקוד המצרי.

הריקוד המצרי של היום אינו שונה בהרבה ממה שהיה בעבר. הוא עדיין ממשיך להיות מבדר, ואפשר לראות מופעי ריקוד מצרי במועדוני לילה, בבתי קולנוע ועל במות. הוא החל להשיל מעצמו את השם המפוקפק שדבק בו ולחזק את מעמדו כריקוד אמנותי, באמצעות הדגשת יסודות אסתטיים (שילוח, 1999, 167). התנועה הפמיניסטית במערב, ראתה בריקוד המצרי כוח נשי, החל משנות השבעים והוא הפך לסמל לשחרור אישי ונשי (Shay, 2003, 17). הריקוד של היום מושגת פחות על השראה ויותר על אימון ארוך וקשה של הרקדנית, הרוקדת לצלילי מוסיקה מוכרת. אם הרקדנית ידועה, המוסיקה נכתבת במיוחד בשבילה, לרוב על ידי מלחין ידוע, ובמופעים היא תהיה מנוגנת בדיוק נמרץ, ללא ווריאציות. יחד עם זאת, הריקוד המצרי אינו מוותר על אחריות הרקדנית לקהילה ומנסה לעמוד בציפיות הלגיטימיות של הקהל ממנה ומהמופע. (Shay, 1976, 19). כך היא שומרת על מידה של אלתור ומשמרת את הטרב, כסוג של קשר בינה ובין הצופים, כאידיאל אסתטי שמביא לריגוש ומעודד יצירתיות (מתוך הרצאה של דר' תייסיר אליאס, 5 בנובמבר 2008).

הריקוד המצרי שינה את היחסים בין ריקוד אתני לבין ריקוד היברידי, והגבולות התרבותיים והלאומיים מיטשטשים בעקבות שיתוף פעולה בין אמנים אתניים למערביים, או אף שימוש באלמנטים אסתטיים מערביים בריקוד המצרי או להיפך. כך נוצרים שיח גלובלי ואסתטיקה מורכבת. יחד עם זאת, הדימוי המערבי של הריקוד עדיין פוגם בו, מאחר שישנם מערביים הרוקדים את הריקוד של האחר, בבחינת "נרקוד משהו אקזוטי, פנטזיה" (Shay, 2003, 14). גם היום קשה להתנתק מהקונטקסט האוריינטליסטי שהצמידו לריקוד, מההילה האקזוטית ומהסטריאוטיפים שדבקו בו. בכל מקרה, אם נוסיף את ההנאה בריקוד, לבגד היפה, נקבל את הריקוד המצרי כפי שהוא מופיע במועדונים, בשמחות, בקולנוע ועל במות (Shay, 1976, 25). למרות כל גלגוליו, הריקוד ממשיך לבלבל. העניין שאופף אותו היום, כמו בעבר, מרחיב את קהל הצופים שלו ונותן השראה לרבים אחרים (ibid, 19).

ההתייחסות האמביוולנטית לריקוד המצרי במשך ההיסטוריה, היא בעיקר תוצר של האטרקציה שהוא יוצר ומגוון הרגשות שעולים כתוצאה מצפייה בו. כנראה שאי אפשר למנוע את הביקורת, שהיא חלק מהאקלים של ריקוד אמנותי זה עד היום. אבל כשנשיא מצרים הראה את הריקוד לראשי המדינה של ארה"ב, ברור היה שאין להתבייש עוד בריקוד המצרי. הדבר מעודד את אלה שרוצים לראות בריקוד המצרי ז'אנר אמנותי, שערכו של ריקוד זה דומה לערך של פלמנקו וקטאק. העמדת הפנים כי זהו טקס פריין עתיק איננה נחוצה לו ונותר רק ליהנות ממנו (ibid, 25).

הערות

¹ על-פי חכמי הדת, התפרצות הרגשות הבלתי נשלטת גורמת לצופה לאבד את הבקרה על תבונתו ועל התנהגותו והוא נשלט בידי תשוקותיו. יש הסוברים כי מצב זה, של מעין סהרוריות, עומד בסתירה למצוות הדת

בכורות במחול יולי-דצמבר 2014

בעריכת הילית לחמן

FOREVER/מעבר, 1.6.2014, מוזיאון ישראל, במסגרת פסטיבל ישראל
תיאטרון קליפה

עבודה תלויה מקום בהשתתפות 15 פרפורמרים
כוריאוגרפיה: עידית הרמן

רקדנים: אורין יוחנן, מיכל הרמן, מיכל קציר, רן בן-דרור, עודד צדוק,
קזיו שיונרי, רותם נחמני, דרור ליברמן, עדי פז, אייר בלומברג, עמית
ברעם, צבי פטרוקובסקי, דניאל פייקס, רפאל קפוסטיאן, אנאל בלומנטל
מוסיקה: דמיטרי טולפנוב
תלבושות: זוהר פורמן

אמש, 9.6.2014, תיאטרון נחמני

כוריאוגרפיה: תמר בורר

רקדניות יוצרות: רוני הלר, תמר תם, איילה פרנקל, אנה סבה ותמר בורר
מוסיקה: עריכת פסקול מקורי – תמר בורר, אלון לדר
תאורה: תמר אור
תלבושות: ששון קדם
תפאורה: כפיר שבת, משה רואס ונובויה ימגוצ'י
וידיאו: יעל בן שלום

פרחקיר, 15.7.2014, חלל מוזיאון תל אביב

כוריאוגרפיה, עיצוב תלבושות וחלל: ענבל פינטו, אבשלום פולק
עיצוב תאורה: יואן טיבולי

הלחנה וביצוע מוסיקלי: אומיטרו אבה, מאיו גאנטו, הירופומי נקאמורה
עיצוב טקסטיל, מעצבת תלבושות שותפה: מוריאל דז'לדטי
מעצבת תלבושות שותפה: רינת אהרונוסון
משתתפים: אבידן בן גיאת, נגה הרמלין, תום וקסלר, קורדליה לנגה,
מיומו מינקווה, מיראי מורימה, אנדראה מרטיני, סתיו סטרוז, צבי פישזון,
גיל שחר

עור, 17.7.2014, מחסן 2 בנמל יפו

כוריאוגרפיה: נעה דר

רקדנים ושותפים ליצירה: נועה שביט, מור נרדימון, אלון שטויאר,
אפרת לוי

מוסיקה מקורית: אורי פרוסט

עיצוב במה ואובייקטים: נטי שמיע עפר

דרמטורגיה ועיצוב תאורה: יאיר ורדי

יצר וידיאו: רן סלון

תלבושות: מיכל בסעד

Runway, 7.8.2014, פסטיבל אינטרמדאנס – דורות 1, תיאטרון תמונע

כוריאוגרפיה: ניב שינפלד ואורן לאור

רקדנים ושותפים ליצירה: שירה אלקובי, ירדן אלקיים, גלעד גורל, תמר
דוד, אביב הורוביץ, גל טופולנסקי, אופיר ינאי, עופרי גבזה מואב, רוס
מוגרלי, יעל סופר, תומר פיסטינו, הלל פרלמן, מתיאה קאסון

מוסיקה: Baccara — Yes Sir I Can Boogie

תאורה: עומר שיזף

Over-all, 7.8.2014, פסטיבל אינטרמדאנס – דורות 1, תיאטרון תמונע

כוריאוגרפיה: סיגל דהן

הרציונלית, והוא בגדר סטייה מהתפילה ומחיי האדיקות (שילוח, 1999, 40).

² רקדנית אמריקנית בשם ארמן אוחניאן (Ohanian Armen), תיארה את הרפתקאותיה בפרס ובמצרים בסוף המאה התשע-עשרה, בספר *זיכרונות הרקדנית של שמקה*. ארמן היא האחראית, בין היתר, לתפישה המוטעית בדבר מקורות הריקוד. הטענה שהציגה, שהריקוד נובע מריטואלים שמסמלים אמהות וכי ערכו כבידור היה מועט, משכה בשנות השישים פמיניסטיות רבות שקיבלו רעיון זה בלהט (Shay, 1976, 21). התנועות הפמיניסטיות יצאו, כידוע, נגד התפישה שהאשה וגופה מבטאים אלמנט שלילי. הן השתמשו בריקוד כדי לבטא חיבור לאמנות ולריטואלים הקשורים לאמא אדמה כקונספט מסתורי של החיים, הכאב והשמחה. כך תפס הריקוד את אט מעמד מכובד יותר ועורר יראת כבוד. חיבור זה היה, כמובן, מוטעה (Shay, 2003, 16).

³ מצילות קטנות ממתכת, שאותן הרקדנית המצרית מחזיקה באגודל ובאמה ומנגנת בהן תוך כדי ריקוד.

⁴ אקזוטיקה עצמית, תופעה שמתאר במאמרו "Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism". הוא טוען, כי האוריינטליזם יצר אותה. הכוונה היא לתהליך שבו אינדיבידואלים מתוך המזרח עצמו מפיקים תועלת מהאלמנטים האוריינטליסטיים המערביים ומשתמשים בהם. ביטויים אקזוטיים ואוריינטליסטיים שהופיעו בצירים אירופיים מהמאה התשע-עשרה או בריקודיה של רות סנט דניס (Denis) בהוליווד בתחילת המאה, הציפו את ההופעות במזרח התיכון. המיתוסים האוריינטליסטיים שאפיינו יצירות אלה הפכו לחלק מהמציאות במופעי הריקוד המצרי ונתפשו כמקומיים וכמקוריים (Shay, 2003, 18). לטענתו, זיהוי האלמנטים האוריינטליסטיים כמקוריים הוא תופעה רחבת היקף עד כדי כך, שחוקרים רציניים טעו בה.

המאמר מוקדש לפרופסור אמנון שילוח ז"ל שנפטר ב-12 ביולי 2014 והפציר בי להמשיך ולחקור בתחום.

ביבליוגרפיה

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

תייסיר אליאס, "התבוננות וחוויה במוסיקה ערבית", הרצאות מתאריכים, 5 בנובמבר, 2008, 19 בנובמבר, 2008, 21 בינואר, 2009.

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

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

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.

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