



מאסטר הטקס עם גבו אליו יושב בכריעה כאשר באמארא עומד מאחור, ליד המקדש, ומקליט את זמרי הטקס המלווים את מסכת המוות המסתחררת בצד שמאל. חוף השנהב, 1961, צילום א. א. דגן
The Master of Ceremonies, with his back to us, kneels while Bamara stands in the back, next to the temple, recording the ritual's singers accompanying the spinning death mask on the left. Ivory Coast 1961, photo: A.A. Dagan

זיכרונות מאפריקה: ריקוד-קהל-קהילה

אחת השאלות שנשאלתי, ועדיין נשאלת, הייתה מה הניע אותי להתעניין בריקוד אפריקאי? מובן שזה היה תהליך ממושך שהעמיק והתגבר במשך השנים, אך החל לנבט ב־1955, כשרקדתי בלהקת מחול, שהקים זאב חבצלת, והופענו בפסטיבל הנוער הדמוקרטי בוורשה, פולין, בו ראיתי רקדן מבוגר מאוד מבני היורבא (Yoruba) שהגיע מניגריה, בריקוד האריה. הוא שלט על הבמה לבדו, רק בליווי מתופף, לעיני קהל עצור נשימה ומהופנט. בשיחתי אתו מאחורי הקלעים הסביר שריקוד האריה מסמל, מצד אחד, את הבריטים המדכאים, ומצד שני, את תושבי המקום המדוכאים. יש לזכור שרק חמש שנים מאוחר יותר, ב־1960, ניגריה זכתה לעצמאות. המטרה המקורית של יצירת ריקוד האריה הייתה למרוד, בהופעתו המטאפורית בפולניה הפך ריקוד האריה למחול.

נישתי באותם ימים כתלמידה הייתה לצבור ידע, לתעד, להתנסות וללמוד תוך כבוד והערכה למארחי – זקנים, כוהנים, מרפאים, רקדנים, זמרים, מוזיקאים ואפילו ילדים. במקרים רבים גם רקדתי איתם (צילומים ב', ג', ד', ה'). האמצעים שעמדו לרשותי באותה תקופה היו: יומנים, מצלמה ישנה וטייפ ריקורדר גדול וכבד, שכיום ניתן למצוא כאלה במוזיאונים. רק ב־1973, בטוגו (Togo), האמצעים השתנו. התוצאות? – בין השנים 1977-1984 פורסמו 13 מספריי על אמנויות אפריקה ויידאו על 13 להקות מחול (ראה Amazon).⁴

אסתר אמרד דגן

הכנס השנתי החמישי של האגודה הישראלית לחקר המחול, שארננה ד"ר הניה רוטנברג, נערך ב־6.2.18, במכללה האקדמית גליל מערבי בעכו, כשנושאו היה "מחול – קהל – קהילה". המרצים, חוקרי מחול בישראל מקהילות שונות, הציעו בחינות חדשניות ועכשוויות המבוססות על ניסיונם במחול, בקהילתם, כשהמשתתפים היו הקהל. עבורי, הכנס, כולל שני מושביו, היה מרתק, מאיר עיניים ובמיוחד מעורר זיכרונות בלתי נשכחים מאפריקה.¹ במאמר זה אני מבקשת להציע הסתכלות נוספת, הפעם של "ריקוד-קהל-קהילה", וזאת, בעקבות זיכרונותיי מאפריקה.

זיכרונותיי מאפריקה

בין השנים 1961-1977 ביקרתי ברוב מדינות מערב, מזרח ומרכז אפריקה, בהן תיעדתי למעלה מ־1000 ריקודים בתהלוכות מסורתיות, טקסים ופולחנים, שאחד מהם היה פולחן ההזרעה של בני התאיתה (Tahita).² נוסף לכך, בתחילת שנות ה־60, כאשר רוב מדינות אפריקה קיבלו את עצמאותן, צמחו להקות לאומיות במטרה לייצג את ארצותיהם. ראיתי חלק מהן בפריז בין השנים 1959-1962, כשהייתי סטודנטית באקדמיה למחול קאנטורום (Cantorum), ואת רובן ראיתי בפסטיבל לאומנויות אפריקה, שנערך ב־1966 בדאקאר, סנגל, שחלקן תיעדתי.



A dance by a masked dancer of the Yakuba in the city of Mann 1961, photo: A. A. Dagan

ריקוד עם רקדן המסכה בן ה-Yakuba, בעיר Mann, 1961, צילום: א. א. דגן

ריקוד/ מחול

לפתע אחד מהם נפנף באוזניו הגדולות מעלה-מטה, תוך רחרוח אחוריה של אחת הנקבות, התחכך בגופה ודחף אותה כדי לבדדה מהעדר, וכשהיה בחורשה לבדם התחיל להקיף אותה בקפיצות, נפנפי אוזניים וחדק קצובים ונרגשים, עד שהתאבנה ונכנעה לקפיצותו על גבה מאחור. לאחר שעשה את שלו, ירד, המשיך להקיפה תוך חיכוך גופה. כל התנועות לפני ההזדווגות ואחריה נעשו בריקוד מתואם עם תנועות גופה. מטרת ההקפות הייתה לסמן טריטוריה כהכרזה "היא שלי ואני המגן ומצפה להולדת זרע". לדברי המדריך, זו ההוכחה לשמירת אמונים, ולמעשה נוכחות הקהל או הקהילה הייתה מיותרת.

אחת הראיות לריקודי האדם מצויה בדברי הימים אי (פרק טו' פסוק כט'): "ויהי ארון ברית יהוה בא עד עיר דוד ומיכל בת שאול נשקפה בעד החלון ותרא את המלך דוד מרקד ומשחק ותיבז לו בלבה". דוד לא התכוון לבדר את בת שבע או את הקהל באמצעות ריקודו, אלא להלל, לשבח ולהודות על העברת ארון הברית המקודש משילה לעירו, עיר דוד, במטרה לקדש אותה. נראה כי זו הייתה הסיבה לשימוש במילה "מרקד" ולא "מחולל".

ההבחנה בין מחול לריקוד גרמה לי למיין את הריקודים מתוך זיכרונותי מאפריקה:

- ריקודי פולחן לקהל נבחר שנאסר על הקהילה להשתתף בו.
- ריקוד ללא קהל וקהילה.
- ריקוד שהקהל דמיוני והקהילה מעורבת.
- ריקוד קהל וקהילה הם כאחד.
- ריקוד בהיווצרות ספונטנית בלתי צפויה.
- ריקוד עתיק שנשכח.
- מחול לקהל זר שאינו שייך לקהילה.

ריקודי פולחן לקהל נבחר שנאסר על הקהילה להשתתף בו

בי 1961 הגעתי לעיר המחוז קורהוגו (Korhogo) בצפון חוף השנהב, המשמשת כמרכז דתי חברתי וכלכלי לבני הסנופו (Senufo), בו הוצג לפניי באמארא (Bamara), מזכירו של מושל המחוז, כמלווה עם רכב לשבוע במהלך שהייתי באזור.⁷ בבוקר למחרת לקח אותי למקדש עזוב, שלדבריו היה מקולל, ובדרך

ההבחנה בין ריקוד למחול הכרחית והתחזדה במהלך המחקר שבו נעשתה האנליזה ההשוואתית של 252 הריקודים שתיעדנו בטוגו מראה, כאשר חוץ מ-61 ריקודים שתיעדנו פעם אחת, כל השאר הופיעו בווריאציות שנעו מ-2 ועד 35.⁵ לדוגמה תיעדנו בכפר Keta-akoda את הריקוד של בני האואטצ'י (Ouatchi), שנקרא נבלקון (Gbekon), ב-35 וריאציות. השאלה, מה הסיבות שמניעות את רקדני הנבלקון ליצור 35 וריאציות? התשובה: שינויים בתוכן, במיקום או בשניהם. השינוי בתוכן: מתבטא בשינויים בשיר, בלחן, במקצבים, בצעדות, בפורמציות, במין הרוקד – נקבה או זכר; יחיד או רבים. השינויים במיקום מתבטאים בניידות הריקוד – מכפר לכפר באותה קבוצה אתנית, לקבוצות אתניות אחרות, או כשנרקד בעיר הגדולה על הבמה. בכל המקרים ההכרה הפומבית בזכויות היוצרים של הריקוד משתמרת בשמו נבלקון, שחוזר 35 פעמים.

בוויקיפדיה ההבחנה בין ריקוד למחול מראה כי ריקוד הוא מידע הנושא משמעות – ריפוי, ספורט או פולחן, כמו ריקוד הגשם, ואילו המחול נתפש כאמנות להופעה מול קהל ב: בלט, ג'ז, עכשווי ומודרני וכו'. כלומר הריקוד נוצר בחברה כדי להשיג מטרות קיומיות (שאינן בידור) – לבקש את הגנת הרוחות; תמיכת האבות; להזריע אדם ואדמה; למצוא בני זוג; להאיץ את קצב העבודה ועוד. לעומת זאת, מחול הוא מופע אמנותי על במה ומטרתו לבדר.

שרה לוי כינתה את להקת ענבל שהקימה: "תיאטרון מחול". למה? כי הייתה מבוססת על ריקודי עם תימניים הקשורים לאמונות, תפילות וכו'. בתהליך של מעבר הריקוד מהמסורת לבמה, המטרות שלמענן נוצר משמשות כהשראה לריקוד הבמה. גם במקורותינו יש הבחנה בין ריקוד למחול, "ההרים רקדו כאיילים, גבעות כבני צאן" (תהילים, פרק קי"ד, פסוק ד'): כבר אז ידעו שהאיילים ובני הצאן רקדו? כמובן. בעלי חיים באוויר, ביים וביבשה רוקדים.⁶ למה? גדי מרקד סביב אימו כדי למנוע ממנה ללכת וכך יוכל לינוק. טווס המתהדר בנוצותיו רוקד סביב הנקבה המיוחמת כדי לפתותה. כתיירת, ראיתי בשמורת טבע בטנזניה ריקוד חיזור של פיל. "היום", אמר לנו המדריך, "נראה את משפחת הפילים הגדולה ביותר בשמורה". כשהגענו והסתתרנו, נגלה לפנינו עדר של עשרות פילים שעמדו שלווים ורגועים.

אליה, האחת, רכבה על גבה ולחצה מטה על כתפיה. האחרות ליטפו והקיפו אותה בריקוד. הכורעת נהמה במקצבים מדוידים שתאמו לשירתן. אחת הורידה גלימה מעליה ופרשה בין רגלי הכורעת כדי להניח את התינוק שנולד. בקריאות שמחה נעטף היילוד בגלימה והועבר עם אימו, כדי שתישבע לאחת התולדות. כאן מטרת המיילדות הייתה לעזור ליולדת ללדת. באמארא ואני נתבקשנו להסתלק והסתתרנו מאחורי שיח. הלידה עברה והיילוד התברך בבואו ללא קהל וללא קהילה. חשוב להשוות את ריקוד הטיהוטי (Tihuti), שהיה חיקוי לתנועות הלידה שתיארתי לעיל.¹⁰

ב־1960, בוולטה העילית, כיום בורקינא פאסו, קיבלה עצמאות. חברות מסחריות צרפתיות הציעו לחקלאים לרכוש טרקטורים. החקלאים טענו שאינם יודעים להפעיל טרקטור ואין להם אמצעים לרכוש אותו. לצרפתים היו פתרונות: שלחו עם כל טרקטור מפעיל שילמד ואת עניין הכסף פתרו בחלוקתו לכמה שנים, כאשר התשלום הראשון יהיה לאחר שהשדות יניבו פרי. בביקורי ב־1961 בכפר של בני הלוּבּי (Lobi) נקלעתי לחגיגה גדולה. הטרקטור הראשון עם הטרקטוריסט הצרפתי עמד בשדה מוכן לפעולה. כתריסר חקלאים הקיפו אותו ואת הטרקטור בשמחה ובהתלהבות, נגעו ונשקו לטרקטור לסירוגין תוך ריקוד ושירה קצובה סביבו. איש מבני הקהילה לא היה נוכח. מטרת ריקודם הייתה לקדש את האדמה ואת הטרקטור בטרם חרש תלם ראשון ולהבטיח הצלחה בפריין האדם והאדמה המקודשים.

ב־1974 הנעתי לקומאסי (Kumasi), עיר המחוז של בני האשאנטי (Ashanti) בגאנה. בפגישתי עם פסל ידוע ציינתי שהייתי רוצה לראות גם ריקודים. "ריקודים? אין בעיה," אמר. "דודתי המרפאה רוקדת כל היום". הוא סגר את מקום עבודתו והוביל אותי לביתה. בחצר מול פתח הבקתה, שנשמעה מתוכה שירה, ישבו נשים בשורה בשמש הקופחת וחיכו לתורן. "שבי כאן וחכי," פקד. ישבתי. בשבוב, הסביר ששכנע את זודתו לאפשר לי לצפות בעבודתה, אך אסור לי לצלם, ובתנאי שהוא

הבהיר שלא נראה ריקודים, כיוון שבאותה תקופה התנהל "פולחן המתים הגדול" שלא אוכל לראות.⁸ למה? כי הוא מקודש, אסור על רוב הקהילה; אסור בתכלית האיסור לנשות הסנופו; ובוודאי אסור לאישה זרה לבנה כמוני. על שאלתי, איך מתעדים פולחנים חשובים, ענה: "בזיכרון שעובר בעל־פה מדור לדור". ניסיתי להסביר את חשיבות התיעוד בצילום ובהקלטה. נראה שהבין, אך העביר לי מידע שממנו התברר לי כי פולחן זה מתקיים אחת לשבע שנים; משתתפת בו רק חברת הסתרים הפורו (Poru), שלומדים במשך שבע שנים בעודם מבודדים ביער הקדוש; הם מניעים משבעה כפרים; מנהלים את הטקס שנמשך שבעה שבועות; ומופיעות בו שבע מסכות שונות ברוטציה (צילומים ו, ז, ח, ט). לשמחתי, באמארא שכנע את שבעת כהני הפורו בחשיבות נוכחותי, אך נתבקשתי לעבור טקס הטיהרות ממושך.⁹ לאחר הטיהרות צילמתי והקלטתי; והתברר שההופעות ב"פולחן המתים הגדול" היו רב־תחומיות ורב־תכליתיות. משמע, רב־מטרות.

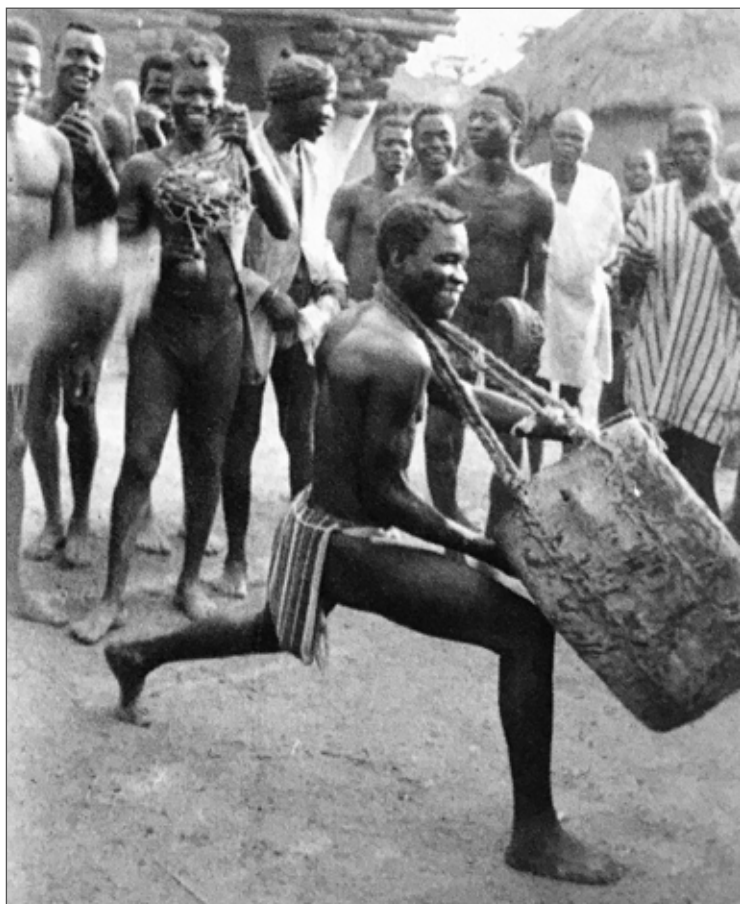
ריקוד ללא קהל וקהילה

בביקורי הראשון בקונאקרי (Conakry), בירת גינאה, ב־1961, ראיתי לראשונה מראה נפוץ בגמלי מערב אפריקה בשנות ה־60 – עשרות גברים שעמדו בשורה שהחלה סמוך ללוע של אונייה ונמשכה עד משאית במרחק של כ־100 מטר. מתחתית האונייה העלו מנופים ערמות של שקים, שנורקו אחד־אחד לגבר הראשון בשורה. השק עבר מיד ליד תוך שירה, רקיעות קצובות ומחיאית כף לאחר כל זריקה עד שהועמס על משאית. הסבלים, שהיו מקהילות שונות, ביצעו את עבודתם ללא קהל. מטרת הריקוד הקצוב עם השירה הייתה לייעל ולהאיץ את עבודת הסבלות. ב־1961, כשהלכתי עם באמארא בשביל עפר מונבה לכפר אחר, בשדות משני צידי השביל, נשים ניקשו את אדמתן בעזרת מעדרים. פתאום אחת צעקה ונהמה לסירוגין, עמדה בפישוק רב, התכופה ותמכה בבטנה התפוחה. שלוש נשים רצו



ריקוד ה־Sandugu עם נשות ה־Senufu בכפר Lata בחוף השנהב, 1961, צילום: א.א. דגן

The Sandugu Dance by Senufu women in the village of Lata – Ivory Coast 1961, photo: A.A. Dagan



הרקדן המעופף מחבורת ה־Pororo משתמש בתנופת התוף מצד לצד, שמושך אותו תוך סיבוב מעלה בקפיצה של כמטר וחצי מעל פני האדמה. צילום: א.א.דגן
The flying dancer from the Poro group uses the swing of the drum from side to side, pulling himself up and up by jumping about 1.5 feet above the ground, photo: A. A. Dagan

הגבר מצא חן בעיני הנערה, היא קבעה פגישה נוספת. אם לא מצא חן בעיניה, הודיעה לאביה על כך, שיזמן מחדש לבחירתה את הגברים הלא נשואים כדי ששוב תבחר אחד מהם. מטרת הטקס הייתה למצוא בן זוג בתקווה שישאר בעלה ולאקט אינטימי מסוג זה, קהל וקהילה הופכים למטרד.

שמעתי רבות על ציורי הקירות של בני הפון (Fon) בדרום דאהומי, כיום בנין (Benin). כשהגעתי לאבומיי (Abomey), עיר המחוז שלהם, נתקלתי בשלוש נשים עם דליים בצבעי סיד שונים שעמדו סמוך לקיר של בקתת חימר. על הקיר רשמו בלבן דמויות וחיות ומילאו אותן בצבעי הסיד השונים שבחרו. הן לוו את פעולתן בשירה קצובה שהשתלבה באופן הרמוני בתנועות הציור. מטרת הריקוד הייתה להאיץ ולעודן את עבודתן, ולא נדרשו לקהל או קהילה. במסורת האוראלית של בני הפון מסופר על ציורי קירות בארמונו של המלך השלישי ועל קירות של מקדש קדום. מטרת ציורי הקירות הייתה לספר סיפור על השליטים ולתאר מוטיבים מקודשים, כדי לכבד ולהעריך את העבר.

ריקוד שבו הקהל דמיוני והקהילה מעורבת

באחד מששת ביקוריי בקאמרון הגעתי ליאונדה (Yaoundé) הבירה. אחד מעובדי השגרירות לקח אותי ביום ראשון לכנסייה. על הבמה עמדו שלושה כמרים שנכדו בידיהם את כלי הקטורת ושרו. הקהל, שמילא את הכנסייה, עמד מתנועע בשירה תוך כדי הרמת ראש וידיים מעלה בקצב של שלושה רבעים וברבע הרביעי הורידו את ידיהם, התכופפו, מחאו כף תוך שירת המענה. המטרה הייתה להודות ולשבח את האל העליון הקהל על הגנתו. המתפללים שהתנצרו מקהילות שונות הפכו לקהילתם.

כמו התפילות ביאונדה, התפילות המלודיות של המתפללים בכותל בירושלים מלוות בתנועות: קדימה, אחורה, ימינה, שמאלה, מעלה ומטה או באלכסונים, שחוזרות על עצמן בקצב התפילות המתואמות לקצב הפנימי של המתפלל. הקהל? הוא האל במרומים. הקהילה מעורבת – של כל מתפלל שונה (אשכנזים, מזרחים וכו') שאינה

ישב לידי ויתרגם. הסכמתי. ישבנו כשלוש שעות, שבהן הופיעו שלוש נשים בנפרד, וכל אחת מהן ישבה על השטיח ומולה המרפאה. כשהמטופלת סיפרה באריכות על בעיית כאביה המרפאה הקשיבה. אחת התלוננה על כאבי גב, השנייה על סבלה מכאבי ראש בגלל בעלה הבוגד והשלישית על כאבים במרפקים. הטקס עם כולן היה דומה: השיחה ביניהן בישיבה עד שהמרפאה קמה, עזרה לחולה לעמוד ותוך שירה וריקוד הקיפה את החולה עד שגם זו החלה לרקוד. השיר והריקוד סביב כל אחת היו שונים, ולדבריה, גם התרופות שסיפקה לכל אחת בשקית היו שונות. הריקוד סביב כל חולה התבצע בלי קהל ובלי קהילה. מטרתו הייתה לרפא כל אחת בנפרד – כפי שאנחנו מכנים היום תרפיה במחול (Dance Therapy).¹¹

דוגמה נוספת של ריקוד מרפא, שלא אשכח, ביצעו נשות הקיקוי (Kikuyu) המבוגרות בקניה. כעשר נשים שכבו על גבן על מחצלות, נופפו ידיים ורגליים והזמינו תריסר נשים, שעמדו לצדן, להצטרף לחגיגה. למה שקרה שם ניתן להגדיר כמשחק גלגולים שחזר על עצמו מספר פעמים. העומדות אחת לאחת שכבו על השוכבות ובאמצעות רגליים, ידיים, צחוק וליטוף גלגלו את הנשים שעליהן מיד ליד, עד שהגיעו לסוף והצטרפו לשוכבות. לתדהמתי, נדחפתי גם אני! הושכבתי על השוכבת הראשונה, ושם איבדתי שליטה. הן העבירו אותי מאחת לשנייה תוך כדי דגדגונים, צביטות, התבדחויות וצחוקים משעשעים, עד שהגעתי לסוף ונשכבתי גם אני על האדמה. זו הייתה תרפיה קבוצתית רבת-חומית ורב-תכליתית שמטרתה הייתה שחרור והנאה רק לנשים הבוגרות. חשוב לציין שבתרגיל שנתתי (במכון לפסיכותרפיה אנליטית בהרצליה), לפסיכולוגים ופסיכואנליטים ביקשתי מפסיכולוגים, נשים וגברים, לעשות אותו במדויק. התוצאותדהימו! הם נהנו מהתרגיל מאוד והתעקשו שנפתח כל שיעור שלנו בתרגיל הגלגולים.

ב־1964, בשוק של אדיס אבבה, בירת אתיופיה, ראיתי כמה נערות יושבות על האדמה כשנופן נטוי קדימה, בעודן מסדרות בקערה צמחים שהציעו למכירה. על גבן החשוף ענק גדול וכבד מחרוזים צבעוניים המעוצב בצורה מרהיבה. "אלה ענקי הבתולות של בנות הסידאמו (Sidamo), שהגיעו מהכפר למכור את מרכולתן", אמרה הודית שעמדה לצדי. בספרייה הלאומית באדיס אבבה מצאתי עוד מידע על בני הסידאמו, אך לא על ענקי הבתולין. באחד הימים הגעתי לבדי באוטובוס לכפר סידאמו מנומנם בראשו של הר מדרום לבירה. כמה נשים סקרניות עקבו אחריי, התקרבו ודיברו בשפה שלא הבנתי, הן לא הבינו את תגובתי באנגלית. איך מתקשרים? כאן הגיעו לעזרתי שיעורי המימיקה. הצבעתי על גבה החשוף של אחת מהן וציירתי עליו באצבעי את ענק הבתולין שזכרתי. כנראה הבינו אותי. בצחוקים ובמחייאות הבוליני אל אחת הבקתות, הושיבו אותי על כיסא פלסטיק לבן, שהיה מקושט באניצי רפיה צבעוניים, שבדיעבד התברר כי הוא כיסא הכבוד המיועד רק לבעל. הן הניחו שני ענקי בתולין על ברכיי. אחת מהן הצמידה לגבי את ענק הבתולין שהכינה לבתה. הסברתי שאיני בתולה, אך כנראה לא הבינו והמשיכו לקפץ ולשיר סביבי עד שנגררתי גם אני לריקוד. כשביקשתי לרכוש את הענק שעל גבי, התחיל משא ומתן עד שאחת מהן לקחה מידי את המצלמה והשאירה לי את ענק הבתולין לעצמי.¹² עסקת החליפין, שמטרתה, לדעתן, הייתה כדי לעזור לי למצוא חתן (צילום יי) תוך כדי ריקוד, התבצעה ללא קהל וללא קהילה.

באחד הימים, ב־1966, הגעתי במקרה לכפר מדרום לאגם צ'אד. ברחבה פגשתי את האנתרופולוג הצרפתי שהתגורר שם שנתיים ועבד על חקר בני הברי־ברי (Beri Beri), שהתגוררו שם.¹³ הוא הציע לי להצטרף לטקס יוצא דופן, ואכן הצטרפתי. ברחבה עמדו כעשרה גברים צמודים בפישוק קל, פניהם צבועים בלבן ושחור; עטויים בגלימות עור קצרות עם אניצי רפיה, שהידלדלו בצפיפות עד לרצפה; תסרוקות לתפארת עדויות בשלל עגילים, נזמים, צמידים ומחרוזות צבעוניות, כאשר כופפו ויישרו את ברכיהם בקצב השיר ששרו כשפניהם מופנים לכיוונים שונים כמחפשים. מאחת הסמטאות לפתע הופיעה אישה ובידה מטפחת לבנה, שסובבה סביב אצבעה. צעדה אל עבר הגברים, הקיפה אותם כמה פעמים, וכשבחרה את האחד עמו ברצונה לתנות אוהבים, זרקה את המטפחת מאחורי גבו כמזמינה והמשיכה לצעוד לכיוון בקתת אימה. הבחור המאושר, שזכה בהזמנה, חטף את המטפחת וכמדה רץ אחריה, כשנכנסו לבקתה חסרת דלת. בחוץ עמדה אימה וצפתה במתרחש כשנכנסו בתה והמאהב לבקתה, היא רצה ומתחה וילון לסגירת הדלת ונשארה בחוץ, כדי לשמור שאיש לא יפריע להם. אם בבקתה

נוכחת בכותל. מטרת התפילות הנרקדות להודות ולבקש תחינה, עזרה וסליחה מבורא עולם. לריקודים בשני המקרים לא הייתה כוונה לבדר, לכן נחשבו כריקוד.

ריקוד הקהל והקהילה כאחד

ב-1964 אחת החוויות המרגשות באתיופיה היו התהלכות של בני האמהרה (Amhara), שיצאו מהכנסייה לכיוון הנהר. מאות אנשים, נשים וטף, במיטב בנדיהם החגיגיים והלבנים צעדו תוך שירה, ריקוד וננינה. לאחר טבילה מטהרת, חזרו לכנסייה בתהלוכה ובריקוד. המטרה הקולקטיבית הייתה היטהרות שבה הרקדנים, הזמרים, המנגנים, הקהל והקהילה היו כאחד.

בחוף השנהב, ב-1961, נכנס בטעות נהג ג'יפ אל הכפר קריקומה (Krikuma), בו שמענו שירה עליזה של נשים וגברים. הגענו למקום בו הגברים עמדו בתעלה כשרגליהם טובלות עמוק בבוץ (צילום יג). כשמשכו אחת מרגליהם מעלה ותקעו אותה שוב בבוץ, לשו את החמר לעשיית לבנים לבניית ביתם. תוך כדי לישיה, ניתוק ותקיעת הרגל לבוץ שרו בקצב מתואם ואחיד. נשים שעמדו סביב שרו כדי להאיץ את קצב עבודתם. תוך זמן קצר כל בני הכפר – נשים, ילדים וזקנים – הצטרפו להילולה כשהם שרים ורוקדים, כשנשים שפכו מהצד מים מדליים להקלת הלישה. מטרת הריקוד הייתה לעודד, להאיץ ולהלל את הלשים כשהקהל והקהילה משתתפים באופן פעיל באירוע, לעומת ריקוד הסבלים שנמל שבו לא נזקקו לקהל.

ריקוד בהיווצרות ספונטנית בלתי צפויה

ב-1961, בדרום חוף השנהב, אצל בני הבטה (Bete), צעדתי עם כמה מלוויים לכפר קרוב והבחנתי בשני תופים שעונים על קיר של בקתה עזובה, מוקפים בעשבי בר ושיחים. לשאלתי, מדוע הם עוזבים ומוזנחים, אחד המלוויים הסביר: "אלה התופים המדברים שלנו. הצרפתים אסרו עלינו להשתמש בהם, כיוון שלא הבינו את שפתם והעברנו באמצעותם ידיעות שלא מצאו חן בעיניהם."¹⁴ "עכשיו אתם עצמאיים. האוכל לראותם?" שאלתי. בהתלהבות: "בוודאי, בוודאי!" אמר אחד מהם ונתן הוראה להביאם. כמה מהמלוויים רצו, עקרו את העשבים סביב התופים, הביאו והניחו אותם לפניי, "זה תוף הזכר וזאת הנקבה". הראו. "האם מישהו זוכר את שפתם?" שאלתי. "כן, כן, אחד זקן מאוד. שלחנו לקרוא לו." לאחר כמה דקות, הופיע זקן כפוף, צולע, נתמך בבחור צעיר ובשובלי גלימתו ניקה את קורי העכביש, נשק וירק על העור היבש, שפשף את הרוק על עור התוף וצחק צחוק גדול כמנלה בן אבוד. ברגישות החל לתופף שפה שלא הבנתי. הכפריים הבינו והניבו. תוך כמה דקות מאות גברים, נשים וטף הופיעו בתהלוכות מכל הסמטאות למקום שבו עמדנו. אחד המלוויים תרגם לי את שפת התוף: "אישה לבנה! אישה לבנה! מבקרת בכפרנו! מבקרת בכפרנו! בואו לראות! בואו לראות!". בני הכפר, מעודדים על ידי זמרים ונגנים, פצחו בשירה וריקוד סביב המתופף. מטרת התקבצותם הבלתי צפויה הייתה שמחת נילוי התופים המדברים וחידוש השימוש בהם – שמחה שעבורם הייתה בעלת ערך היסטורי שאיש בכפר לא היה מחמיץ!

ריקוד עתיק שנשכח

ב-1973, כשעמדתי בראש משלחת של חוקרים לתיעוד הריקודים בטוגו, הגענו לבני הטאמברמה (Tamberma)¹⁵ בצפון. חמישה זקנים שציפו לבואנו אמרו: "בעונה זו הגברים עובדים בשדות ואין ריקודים." התאכזבנו, ובדרכנו לצאת אחד הזקנים אמר: "אין לנו ריקודים עכשיו, אבל יש לנו סיפור על ריקוד עתיק." לוקו (Loku), המנהל האדמיניסטרטיבי שקרא את מחשבותיי, אמר: "אם תרשו לנו להקליט נישאר". לאחר התייעצות והסכמת הזקנים, הציב המקליט את מכשיר ההקלטה ואת המיקרופון. חשבנו שנקליט את אחד הזקנים עם הסיפור על הריקוד העתיק ונמשיך. טעינו! הקלטנו את הסיפור באותו ערב חמש פעמים כשכל אחד מהזקנים הוסיף, החסיר, תיקן או ביקר את המספרים לפניו. בלי מתרגם הבחנתי שאורך הסיפור של כל אחד מהם שונה ונע בין 2-12 דקות.¹⁶ למוחרת הקלטנו את אותם חמשת הזקנים מספרים את אותו סיפור, אך אורכם נע בין 5-20 דקות. כבר היו לנו עשר גרסאות ללא מתרגם. לאחר כחודש, כשמצאנו אנתרופולוג מאוניברסיטת לומה (Lome), ששפת אימו טאמברמה, מתרגמו התברר שמשפט אחד הופיע בכולם. לדעתו, משפט הליבה, שהיה: "אישה בשם טיהוטי (Tihuti) רכובה על אבן בצורת פאלוס ארוכה צנחה מן השמיים, נלחמה עם ראש לוחמינו, ניצחה והתחתנה עמו. אנחנו הצאצאים של ילדיהם." לימים התברר שכל ילדי

הטאמברמה יודעים את המיתוס הזה בעל פה. בפגישה אחד הזקנים הוסיף: "טיהוטי הוא גם שמו של הריקוד העתיק שנשכח. אשתי הראשונה עדיין יודעת לרקוד אותו."¹⁷ היא הופיעה כפופה עם ניבנת, וכשקיבלה הוראה עמדה בפישוק גדול, התכופפה עד שגבה היה נמוך מברכיה, כשאננה התקמר והתקער בקצב שהלך וגבר, היטלטל מימין לשמאל תוך נהימות וזעקה. היא הזכירה לי את היולדת בשדה שראיתי עשר שנים קודם לכן. נראה לי שמטרת ריקוד עתיק זה שנשכח (המבוסס על מיתוס) היה חיקוי של מצב לידה שהשתמר.

מחול לקהל זר שאינו הקהילה

ב-1964 הצטרפתי לחבורת תיירים לביקור באחת משמורות הטבע בקניה. להפתעתי, הופיעה להקה של בני המאסאי (Maasai) שכללה נערים ונערות במלוא הדרם – לבושים בתלבושות צבעוניות, מאופרים, על צווארם תכשיטים צבעוניים ותסרוקות מהממות. הם הופיעו במחול כשהנערות מוחאות ומהללות את הנערים בשירתן. אחד מהם עבר בינינו עם כובע כדי לקבל תרומה על הזכות שנתנו לנו לצלם. נראה שמטרת הריקוד המקורית הייתה לחזר ולמצוא בני זוג. ברגע שהופיעו בפנינו, בעודם מנותקים מקהלם ומקהילתם, המטרה הייתה לבדר כדי לאסוף כסף בתמורה, לכן זה מחול.

ב-1982 הצטרפתי לביקור של חוקרים מטעם הסמיטסוניאן (Smithsonian institute) לסיור באזור הבנדיאגרה (Bandiagara) במאלי, שבו גרו בני הדוגון (Dogon). התיישבנו למנוחה באחד הכפרים על צוק גבוה, כשלהקת רקדנים הופיעה בפנינו עם מסכות הסיריגי (Sirige) הארוכות.¹⁸ בהופעה שלפנינו הרחבה הייתה קטנה ולא אפשרה להם לאלתר, כפי שהתרגלו בהופעה מסורתית שבה באמצעות המסכה עיצבו חללים מקודשים דמיוניים סביבם. זה לא הפריע להם להופיע ולבדר אותנו. ישבנו בעודנו נפעמים מהאלתורים, שמחנו לרוקן את ארנקינו כדי לפצותם. מטרת הריקוד שהוצג בפנינו מבוססת על מנהג מסורתי, אבל עבורנו ועבורם זה היה מחול בידורי.

ביקורי בקונקרי, בירת נינאה ב-1961, האונייה עצרה ליומיים. שם ראיתי לראשונה את הסבלים הרוקדים. כשנלקחנו לרחבת העיר, חיכו לנו רקדני הבאגא (Baga) עם מסכות הכתפיים הענקיות והמרהיבות.¹⁹ עבורן המדריך שלנו אסף טיפים. גם במקרה זה בוצע הריקוד המסורתי למטרת בידור והפך למחול.

לאחר ביקורי במעבדה של לואיס-ויליאמס (J. Lewis-Williams)²⁰ ביוהנסבורג, נלקחתי לאחד ממרכזי התרבות בעיר, שעל במתו הופיעו רקדני הזולו (Zulu) במחולות המלחמה הידועים שלהם. לריקודי מלחמה, שהיו נפוצים בחברות רבות באפריקה, הייתה מטרה – להכשיר את הצעירים בכל דרך אפשרית למלחמה שהם ישתתפו בה. לשם כך, התנועות בריקוד היו חיקוי של תנועות מלחמה אמיתיות שנקדו בסביבה החברתית של הלוחמים לנאוות החברה. ריקודי המלחמה שראיתי ביוהנסבורג לא נרקדו בסביבה כזו ובהקשר החברתי המקורי שלהם, אלא כדי להפגין את נאוות בני הזולו, כשמטרתם הייתה לבדר קהל זר.

סיכום

יתרוננו של המאמר המבוסס על זיכרונות הוא גם מנרעתו. יש האומרים שזיכרונות מתעתעים ולכן אינם מהימנים, ולעומתם, אחרים מאמינים שאם בתודעת החברה הזיכרון משתמר במשך דורות והופך למיתוס – חשיבותו רבה כמו הטיהוטי. כשיזכרון משתמר בתודעת הפרט כחצי מאה, כמו אצלי, משמע שלאירוע הנזכר הייתה משמעות על הזכר. הטיהוטי היה שם הניבורה, ושמו של ריקוד עתיק שנשכח וזכיתי לראות. מניסיוני, השפעה עמוקה עם האפריקאים, למדתי שכל פעילות פיזית, ריתמית או אחרת, של אדם או בעל חי, כוללת אלמנט תרפויטי. חשוב להדגיש שמאז ביקורי באפריקה בשנות ה-60, ה-70 וה-80 חלו שינויים קיצוניים בעולם ובמיוחד באפריקה – חברתיים, כלכליים, תרבותיים, אקלימיים ואפילו גיאוגרפיים; שלא לדבר על אמצעי התקשורת והניו־מדיה, שמגבירים את תהליכי הגלובליזציה. דוגמה אחת מאפריקה, אגם צ'אד, שראיתי ב-1966, התייבש ברובו, הדיינים שהקיפו אותו פנו לתעסוקות ומקומות שונים. היום שמם של בני הבריברי אינו מופיע. לאן הם נעלמו? השינויים ממשכים לתקוף את העולם כמעט באלימות. בסיום המאמר תקפה אותי תחושה מרוממת – נראה לי שכל היצורים ביקום רוקדים.

- ¹ זיכרונות, שלעיתים מתעתעים משתמרים בזיכרון הפרטי במשך שנים כי חשיבותם נצרכת בתודעת הזוכר.
- ² על אחד מפולחני התאיתה כתבתי בכתב העת מחול עכשיו, 25 פברואר 2014, 47-52, כשכותרת המאמר הייתה: "ריקודי הפריין והתהלוכות בפולחן האבות של בני התאיתה, קניה".
- ³ באמצע שנות ה-80 הכותרת לריאיון עם הדר סולמון, שפורסם בעיתון יהודי בטורונטו, הייתה: "מה עושה יהודייה ישראלית באפריקה?". תהיות כאלה מלוות אותי עד היום.
- ⁴ בטוגו ביקש ממני הנשיא איאדמה (*Ayadema*) להקים להקה לאומית שתציג את ריקודי הארץ בעולם. סירבתי בטענה שחשוב לערוך מחקר מקיף עם אנשים וציווד מתאימים שיתעדו את ריקודי כל הקבוצות האתניות בטוגו. רק כשהושג תקציב מאונסק"ו כדי לממן את המחקר, נבחרו חמישה חוקרים, שני צלמים, שני מסרטים, שני מקליטים ומנהל אדמיניסטרטיבי, שהכנתי במשך שבוע, ולאחר מכן יצאנו עם המשלחת, כולל הציווד, בשתי משאיות. ביקרנו ב-72 כפרים של 28 קבוצות אתניות ותיעדנו 252 ריקודים. הכרונולוגיה מפורטת בספרי E. A. Dagan (1997). *The Spirit's Dance in Africa*, 1997, pp. 174-195.
- ⁵ 53 הווריאציות בריקוד ה-*Gbekon* מצביעות על הצורך בשינויים גם בתוכן וגם במיקום.
- ⁶ בסרטים דוקומנטריים רבים, גם של *National Geographic*, ובמחקרים שפורסמו ועדיין מתפרסמים, תועדו ריקודי בעלי חיים. רק אחד מהם שראיתי מבין רבים – חיזור הפיל – מתואר במאמר זה.
- ⁷ באמארא בעל לאישה ואב לילדים, גדול ממני בחמש עשרה שנה; משכיל, דובר צרפתית, אנגלית רצוצה, מתפלל בערבית במסגד; ומדבר שלוש שפות מקומיות שאחת מהן היא ה-*Senufo*. חוכמתו, פתיחותו לעולם וסקרנותו הרשימו אותי ולא פעם תואר חכם כמו זקן. למדתי ממנו רבות. הוא היה עבורי הרבה יותר ממלווה – תרגם, עזר, הסביר, ייעץ ותיווך ביני לבין מארחיי בצורה מבריקה. בזכותו, ראיתי גם את הפולחן הגדול וגם את הלידה בשדה.
- ⁸ פרטים על ה-*Senufo*, על מנהיהם, על ה-*Poro* ועל "פולחן המתים הגדול" הרב תחומי והרב תכליתי בספרי: E.A. Dagan (1992). *The Spirit's Image: The African Masking Tradition, Evolving Continuity*, Published by the Amrad Publication. pp. 54-95.
- ⁹ לצורך טקס ההיטהרות, נתבקשתי לרכוש שני שוורים ועשרים ואחת תרנגולות. אני, באמארא ואחד מכהני ה-*Poro* הגענו לשוק, בו נבחרו שני פרים לבנים ועשרים ואחת תרנגולות ללא פגם, שהעמיס והוביל הכהן למקום נסתר ביער. בטקס הטהרה השני שעברתי העניקו לי את הזכות לצלם ולהקליט את פולחן המתים הגדול במשך שבוע.
- ¹⁰ על הריקוד שתיעדתי ב-1973 אצל בני ה-*Tamberma* בטוגו, נאמר לי ששמו של הריקוד העתיק הוא *טיהוטי* ורק אישה אחת עדיין זוכרת אותו. כשהופיעה, עמדה פשוט רגליים, לא זזה ממקומה וריקודה הזכיר לי את תנועות הלידה שראיתי ב-1961. חשוב לציין שכ-100 מ-252 ריקודים ב-*Togo* רקדו נשים, חלק מהן נשים בודדות, שרובן ביצעו ריקוד שמטרתו חיקוי הלידה. הלידה בחברות שונות באפריקה מסמלת הבאת חיים, פריון, המשכיות; ולכן מוטיב תנועות הלידה כל כך משמעותי.
- ¹¹ היום קיימים אמצעים רבים ונפרדים בעלי כוח תרפויטי – צחוק, צעקות, ציור, דרמה, מגעים ועוד. באפריקה הייתה עדה לאירועים תרפויטים שהיו רב-תחומיים ורב-תכליתיים ולא מפוצלים, כמו אצלנו במערב כיום.
- ¹² בכל ביקוריי באפריקה, כשראיתי מוצגים חומריים מסורתיים ביקשתי לקנותם. במקרים רבים שלמתי עבורם ובמקרים אחרים סירבו למכור לי אותם, אך ביקשו תחליף. דוגמאות? אצל בני ה-*Punu* בגאבון ראיתי תוף מיוחד ביופיו, בצבעיו ובתבליטיו. הצעתי עבורו מחיר שסירבו לקבל. התחליף שביקשו היה מכונת פיאט שהייתה שייכת לשגרירות ועמדה לרשותי. נאלצתי לשלם לשגרירות עבורה, ורק כשמסרתי את מפתח הבעלות שמחו לתת לי את התוף, שכיום מוצג במוזיאון MOR בטורונטו ומופיע בספר: *Drums: The Heart Beat of Africa*. by E.A. Dagan, Amrad Publication p. 128 (1993). ביקשתי לקנות מאחת מנשות האמהרה את השמלה הלבנה והרקומה לתפארת, המקובלת עליהן. היא לא רצתה כסף, אבל שמחה לתת לי אותה תמורת טרניוויסטור.

- ביקשתי מאחד מצעירי הנאלה (*Gala*) במזרח אתיופיה, שפגשתי בשוק ב-*Jijiga*, לקנות את המסרקות המרשימות, שהיו תקועות בשיערו המקורזל. הוא סירב אך הצביע על שעון היד שלי. כשקיבל אותו, מסר לי את שלושת המסרקות, שגם הן מוצגות כיום במוזיאון MOR בטורונטו.
- ¹³ לדעת האנתרופולוג הצרפתי, ששוחחתי אתו רבות, לא היה ספק שמקורם של בני ה-*Beri Beri* הוא עברי. הראיות: (א) אם מוסיפים לשמם את אותיות 'עי' יהפוך לעברי עברי'. (ב) שפתם כוללת מילים עבריות רבות, כמו: 'מוים', 'שמייים', 'אלוהים', 'סבתי' ועוד. (ג) הם הקבוצה האתנית היחידה באזור שאוסרת על הצעירים להתחתן עם בני קבוצות אתניות אחרות. (ד) עורם בהיר יותר מעורם השחור של הסובבים אותם. (ה) בניגוד לקבוצות, שבהן ציידים ולוחמים נהרגו ולכל גבר היו כמה נשים פנויות, מכאן נוצרה המשפחה הפוליגמיית, אצל ה-*Beri Beri* הנברים לא יצאו למלחמות. לכן היו עשרה גברים לאישה אחת. הראיה היא שבטקס שתואר האישה בחרה את בן הזוג.
 - ¹⁴ על התופים המדברים נכתב רבות, כולל בוויקיפדיה. מקצביהם מבוססים על המשקל והאינטונציה במילים המדוברות, לכן דיבור התופים בכל קבוצה אתנית שונה ואינו מובן לקבוצה אחרת. כפי שהמורס יכול להיות מובן רק למי שלומד אותו. לכן שמם של התופים המדברים שונה מקבוצה לקבוצה. בני ה-*Akan* מכנים אותו *Ngoma*. בני ה-*Gan Gan – Wolof*. בני ה-*Dan – Yoruba*. בני ה-*Kalangu – Hausa*. ראו את המאמר: "The Baganda Talking Drums in Uganda" by C. Makumbi. *Kizza in Drums the Heart of Beat of Africa*. By E.A Dagan (1993), pp. 174-178.
 - ¹⁵ ה-*Tamberma* היא קבוצה אתנית קטנה בצפון הארץ, פוליגמיית, עם היסטוריה ארוכה של מלחמות. נראה שבמאה ה-18 התמקמו בצפון הארץ, ובגלל עברם רווי הדמים בנו לעצמם ארכיטקטורה יוצאת דופן של מצודות מלבניות עם חומות גבוהות שבתוכן מבנה דו-קומתי ללא מדרגות. בקומה העליונה התגוררו בני המשפחה ובבוקר, באמצעות סולם שהיה על הגג, ירדו לקומה התחתונה בה, מצד אחד, דיר לול, ומצד שני, מחסן, חדר בישולים ובחצר בור מים שסביבו ישבו בני המשפחה לאכול לפני שהלכו לישון.
 - ¹⁶ כל אנשי המשלחת הטוגולזים דיברו רק חמש שפות מקומיות. איש מהם לא ידע את שפת הטאמברה. על התרגומים להקלטות שעשינו שם היה אחראי חודש מאוחר יותר פרופ' מאוניברסיטת לום (*Lome*), ששפת אימו הייתה טאמברה.
 - ¹⁷ אישה ראשונה משמע היו לו עוד נשים. כמקובל בחברות פוליגמייות, הראשונה לרוב מבוגרת וכל הבאות אחריה צעירות יותר, לכן היא המכובדת, החשובה והשולטת בצעירות ממנה.
 - ¹⁸ מסכות הסיריגי (*Sirige*) של בני הדוגון ידועות באורכן שנע בין 4-6 מטרים ונחשבות לארוכות ביותר בעולם. הם השתמשו באורך המסכה במטרה לעצב חללים מקודשים דמיוניים מעל גובה האדם.
 - ¹⁹ שמן של מסכות הכתף של בני הבאגא (*Baga*) ידוע בקרב חוקרים רבים העוסקים במסכות אפריקה, ביניהם האוצרת זורית שפיר במוזיאון ישראל בירושלים, שעובדת על תערוכת פסלי הבאגא מאוסף פרטי.
 - ²⁰ J.D Lewis-Williams ניהל בזמנו מעבדה שתייעדה מעל חצי מיליון גילופי סלעים בדרום אפריקה. ראו מאמרו: "The San Shamanic Dance and its Relation to Rock Art," in *The Spirit Dance in Africa*. by E.A Dagan (1997), pp. 36-41.

אסתר אמרד דגן, היא תלמידתן של גורית קדמן, שרה לוי-תנאי, גרטרוד קראוס ונועה אשכול. היא בוגרת סמינר למורים וכן למדה באקדמיה *Schola Cantorum* בפריז. תואר ראשון ושני באוניברסיטת תל-אביב. בשנים 1964-1973 ערכה סיורים ממושכים במרבית מדינות אפריקה ותייעדה את הריקודים ביבשת. 51 ספרים על האמנויות באפריקה, ובהם *The Spirit's Dance in Africa* (1997). ב-1978 עברה להתגורר בקנדה, שם הייתה מרצה מבוקשת במוזיאונים ובאוניברסיטאות. ב-2009 תרמה את האוסף הפרטי שלה, שכלל חפצי אמנות מאפריקה, ל-*Royal Ontario Museum*. ב-2102 חזרה לישראל והיא מרצה ומנחת סדנאות.