# טעמי המקרא כמרכיב בתנועה

**תנועות ידיים של לימוד טעמי המקרא כאחד המרכיבים בשפת התנועה אצל הגברים יוצאי תימן בישראל.**

מאת
נעמי בהט רצון ואבנר בהט

הדברים המובאים כאן הם סעיף במחקר אתנומוזיקולוגי ואתנוכוראולוגי, העוסק במורשת המוזיקלית־ריקודית כחלק בלתי נפרד מן המורשת התרבותית של יוצאי תימן בישראל. צריך לחזור ולהדגיש, שלמרות העובדה שהמחקר נמשך ברציפות מזה כמה שנים, יש להתיחס אל הסיכומים כסיכום חלקי, מתוך מכלול הדורש איסוף, עיון ומחקר נוספים ואין לראות בהם דברים סופיים.

ברצוננו להבהיר כמה נתוני יסוד הנוגעים למחול הגברים של יוצאי תימן בארץ. נתרכז בשתי הנחות יסוד, שבלעדיהן לא ניתן להבין נכונה את הנושא בו אנו דנים, והראשונה בהן: **שלמות אמנותית של פיוט – לחן – מחול.** מחול הגברים של יהודי תימן מבוסס כולו על לחני **השירה** של פיוטי הדיואן התימני, פיוטים שנתחברו החל מימי־הביניים בספרד ועד לדורות האחרונים בתימן. הטקסטים הועברו תוך העתקה אישית של כתבי־היד על ידי סופרי סת"ם או אפילו ע"י כל ילד תימני. בספרו "הליכות תימן" (ע' 54), כותב הרב יוסף קאפח:

> למד הנער ראשית כתיבה, קונים לו חבילת ניר משובח והריהו מעתיק לעצמו ספר, תחילה הגדה של פסח, אח"כ סידור תפילה, ואח"כ "דיואן" – ספר שירים, ואח"כ כל ספר שההורים או המארי מיעצים. בדרך זו משיגים שלושה דברים בבת־אחת: הילד לומד לכתוב באופן מסודר; מרויחים ספר; הילד לומר היטב את הספר שהוא כותב, כיון שעם הכתיבה נקלטים הדברים בזכרונו יפה יפה. בדרך זו נכתבו בתימן אלפי ספרים כתבי־יד.

מבאן, שהאות הכתובה היא חלק מעיסוקו היומיומי של הילד, והפיוט חלק מעולמו הרוחני של כל גבר ומהווה יסוד **כתוב**, שלצידו מועברים הלחנים והמחולות במסורת שבעל־פה. וכך טבעית היא התוצאה המתקבלת של שלמות אורגנית: פיוט – לחן – מחול. קשר אמיץ זה של **התנועה** אל **האות הכתובה** מתבטא בדרכים שונות אליהן עוד נתיחס.

הנחה שניה הנוגעת לענינו, היא: **שילוב של דגמי יסוד ואילתור** – עיקרון זה, שהוא חלק ממאפיני הסגנון האמנותי של המזרח בא לידי ביטוי במחולות הגברים בכמה דרכים שהבולטת בהן היא דגמי היסוד לצעדי הרגליים ותנועות מאולתרות של הידיים, הגב, הכתפיים והראש, כשהן מבוצעות בנפרד או בר־זמנית (באופן סימולטני).

בדקנו עובדה זו בכמה דרכים: א. מעקב אחר דרכי הלימוד וההנחיה בשעת לימוד הריקוד. ב. כיצד רוקדים בצוותא אנשים שנפגשו ורוקדים יחד לראשונה. ג. דרכי ההנחיה של מנחה הריקוד לשותפיו בשעת הריקוד.

א. **בשעת לימוד** (מתועד בסרטים מהשנים 1977 – 1979). המנחה, בדרך כלל המבוגר, מדגים תוך כדי המחול לצעירים ממנו והלימוד נעשה ע"י **הסתכלות**. המנחה מסתפק בהוראות מצומצמות ביותר הניראות לו הכרחיות, שיש בהן יותר "המרצה" מאשר הסבר או הנחיה מפורטת. בכל זאת חוזרת ההערה: "הביטו ברגליים שלי", וגם בטרם ניתנה הוראה זו עשו הצעירים כך, והמנחה, מצידו, התרכז בתנועות רגליו ולא הניע איברים אחרים בגופו (פעמים רבות אחז המנחה־המורה בזרועות עמיתיו־

תלמידיו הצעירים, בכדי שישארו סמוכים אליו). שחרור הידיים והשימוש בהן נעשה בשלב הרבה יותר מאוחר. ילדים משתמשים פחות בידיים מאשר מבוגרים. ככל שהרקדן יותר מנוסה ובוטח בעצמו, הוא מרבה להשתמש בתנועות ידיו, כתפיו וראשו. רקדנים מצטיינים מאופיינים בשליטתם בתנועות הגב והידיים.

ב. **היכולת של האחד להתאים עצמו לריקודו של מי שלא הורגל לרקוד עימו וכיצד נעשה תהליך זה:**
זמנו למחול מקשישי העדה, שלא הכירו זה את זה ולא רקדו בצוותא קודם לכן. (מתועד בסרט משנת 1975). כולם מוצאם מאיזור מרכז תימן, אך ממקומות ישוב שונים בתימן ובארץ. הגישושים הראשונים ליצירת קשר של תנועה נעשו ע"י צעידה במקום ובחירת דגמים יסודיים של צעדים, שחזרו על עצמם פעמים רבות. תוך כדי כך נבחנה מידת ההיענות של השותפים למחול לדגמים שכל אחד הציע. באיזה מהירות נקלט דגם אחד ומועדף על פני האחרים, באיזה מהירות נקלטים דגמים מסוימים, האם מסוגלים הרקדנים לקבל את הדגם המוצע תוך כדי ריקוד ובאיזו מהירות הם עושים זאת.

עמדו כאן למבחן שתי עובדות יסוד: אילו דגמים (של צעדים) ידועים למשתתפים ובאיזה דרך הפך מי מהמשתתפים ל"מנחה" או "מונחה" - דבר שהיה חיוני להבטחת עצם הריקוד המשותף והיה מורכב מנתוני גיל, מנהיגות, תגובה מהירה ובעיקר: **שליטה בדגמי היסוד של צעדי המחול.**

ג. **ההנחיה בשעת המחול** נעשית באופנים שונים: המחה נוקט בדרכים שונות בכדי לכוון את המחול לפי רצונו. (על פי רוב רוקדים שניים, שלושה או ארבעה - מדובר בשני זוגות). ראשית, על המנחה לבסס את הקשר עם הזמר המלווה את המחול - תאום זה הוא חיוני להצלחת האירוע. בידי הזמר בדרך כלל כלי-הקשה ללווי השירה והמחול, הפח, התוף או צלחת הנחושת, ה"צחן", שהוא בלעדי ללווי המחול. התיאום נעשה ע"י קשר-עין וקריאות עידוד מצד הזמר ומנחה המחול כאחד.

לצורך הנחית המחול משתמש המנחה בשלושה גורמים: **מבט העיניים** - המנחה שולח מבט אל עיני שותפו, מסמן בעיניו את דרך ההתקדמות במרחב. **תנועות ידיים** - לחיצת האצבעות על כף יד שותפו או על אצבעותיו תוך כדי אחיזה בשעת המחול. תנועות ידיים המבטאות המרצה, כיוון במרחב ועוד. **בחירת דגמי היסוד של צעדי הרגליים** נעשית ע"י המנחה. הוא הפותח בצעד זה או אחר כששותפו מחקה את צעדיו, ככל שהם מכירים זה את זה טוב יותר תתקבל ההנחיה ברצון והמחול יהיה מתואם יותר ובעיקר: יתאפשר יותר **אילתור אישי** בשאר אברי הגוף (ידיים, כתפיים, גב וראש), דבר המאפיין את המחוללים המצטיינים. ואלה המאפיינים של רקדן מצטיין, שאוהבים לרקוד בחברתו ולחזות בריקודו: יכולתו **להנחות** את שותפו במחול; יכולתו להתאים עצמו למנחה בוגר או מנוסה ממנו; יכולתו **לבצע את דגמי היסוד של הצעדים**, הן כמנחה והן כמונחה; יכולתו **לאלתר** בשאר אברי הגוף תוך **ביצוע מדויק** של דגמי היסוד ברגליים.

לאחר שהבהרנו מספר נתוני-יסוד שיש בהם כדי לתת תמונה ראשונית של המחול בו אנו עוסקים, נחזור ונתרכז בנושא **האילתור** שכולו המצאת ותנועת הרגע. אנו רואים בו **סגנון** שהוא צרוף אופייני ומיוחד לגברים היהודיים יוצאי תימן.

בבואנו לנסות ולהפריד את אותם מאפיינים של שפת האילתור הגענו עד מהרה **לתנועות הידיים המלוות לימוד טעמי המקרא.**

כל ילד יהודי לומד מגיל רך את הקריאה בתורה תוך שירת טעמי המקרא כחלק מחיי היומיום שלו. הלימוד נעשה ב"חדר" אצל הרב (מארי) או בבית, בהדרכת האב, הסב או קרוב משפחה אחר. הלימוד מלווה בתנועות אופייניות של אצבעות וכף יד ימין, הממחישות את מהלך הטעמים מבחינה מלודית וריתמית. (מתועד בסרטים משנת 1978 - 1979). האבחנה העיקרית - מבלי להכנס לפרטים - היא בין שני סוגי הטעמים: **המוליכים** (מחברים, משרתים) **והמעמידים** (מפסיקים, מלכים). תנועות היד הן בהתאם לכך: זורמות ומעוגלות במוליכים, קצובות ונמרצות במעמידים. (תהליך רישום מדויק של תנועות הטעמים הוא בראשיתו ועם השלמת רישום זה תהיה בכך תרומה מדעית נוספת, חשובה ומרכזית למחקרנו).

הילד רואה את התנועות אצל מלמדו וחוזר עליהן עד שהן הופכות לחלק בלתי נפרד משפת-הגוף שלו וחודרות אל עולם התנועה שלו גם מחוץ לשימושן המקורי, וכך הן נעשות חלק מאוצר התנועות האישי והקהילתי. יש וריאנטים לתנועות, בהתאם למסורת המקומית בתימן וכן יש וריאנטים אישיים לפי המלמד, אך המשותף לכולם רב מן השונה.

מן הקריאה בתורה עוברת ומשתלבת תנועה זו באופן חפשי ואילתורי גם בשירת התפילה וגם בשירת הפיוטים מן הדיואן. מתנועות האצבעות וכף-יד-ימין יש התרחבות של אוצר תנועות אלה גם אל האמה והיד כולה, ומשם אל הגוף העליון כולו. הגברים השרים מפיוטי הדיואן מלווים את שירתם בתנועות ידיים ספונטניות, בהתאם לתוכן המילולי, המשקל הפיוטי והמוזיקלי. זאת כלווי חפשי לשירה אשר בו משתלבות תנועות, מחיאות כף ונקישת אצבעות כצרוף חפשי אך מסוגנן מאוד. (מתועד בסרטים 1975 - 1979). היו רבנים אשר אסרו על מחיאת הכף כלווי לפיוטים, אך מיותר לאמר שאיסור זה כרבים אחרים, יותר משהתקיים במציאות, הופר תוך כדי התלהבות השרים והרוקדים.

נסה לסכם במספר נקודות מרכזיות את דרכי ההמחשה של גלגוליהן השונים של תנועות הידיים מן המקור הפונקציונלי־הקהילתי אל התוצר האמנותי־האישי:

1. שלב המוצא הראשוני: תנועות הקריאה בטעמים תוך לימוד ושינון של מורה ותלמיד (מן הספר).

2. התנועות, כאשר קוראים בתורה הכתובה כבר ללא טעמים (מן המגילה בבית־הכנסת) והן מקבלות תפקיד מנמוטכני (מסייע לזכרון).

3. אותן תנועות בגלגולן החפשי, הבלתי מחייב כבר ללא תפקוד, בשירת הדיואן, כאשר הן עיטור חזותי לשירה וכוללות גם מאוצר התנועות המוסכמות, הפונקציונליות, בתוך כלל התנועות שהזמר מלווה בהן את עצמו בשעת השירה.

4. אותן תנועות כחלק משפת־הגוף במובן הרחב ביותר, כחלק מביטויו האישי של היהודי התימני, והן באות לידי ביטוי ברור ומפורש בעת שיחה יומיומית או נשיאת דרשה.

5. שילובן של תנועות אלה – באופן מדויק, בשלמותן או חלקים מהן, במחול הגברים והשפעתן של תנועות אלה מעבר לאצבעות ולכף היד.

ההבחנות אלה מחזירות אותנו אל ראשית הדברים ונשאלת השאלה: מה קדם למה – אותן תנועות פונקציונליות אשר להן שימוש יומיומי והן מהוות באופן ברור גורם מאפיין בשפת התנועה של היהודי התימני, או האם מדובר במבחר מצומצם שנמצא מתאים לכך, מתוך אותו מכלול רחב של ביטוי תנועתי המאפיין קהילה זו. תשובה חד־משמעית וודאי שלא נמצא. אותנו מעניין להתחקות אחר גורם מסוים, ברור ומדויק, שניתן לבודד אותו, לרשום אותו ולהתחקות אחריו, כיצד הוא מופיע כחלק מהאילתור החפשי מצד אחד, ובעל ייחוד סגנוני מצד שני.

החוקרת א. גרזון־קיוי בספר מחקרים אתנומוזיקולוגיים על עדות ישראל, במאמר "על המורשת המוזיקלית של העם היהודי" (ע' 26) כותבת על יוצאי תימן:

> גילו המופלג של שבט זה, בידודו המוחלט מספירת ההשפעה האירופית, נטיתו הטבעית למוזיקה ולאמנויות בכלל העמידוהו כאבטיפוס של מסורת פולקלורית יהודית. בהקשר זה ראוי לציון מיוחד נוסח הקריאה התימני בכתבי־הקודש, שהוא כמנהג המזרח בכלל, נוסח דיקלומי, זרוע פה ושם טעמי־מקרא, המשמשים כסימני פיסוק סינטאקטיים. הניגון שימש אמצעי לשינון כתבי־הקודש: כל תיבה היתה מעוטפת בלחן. ...הזמרים התימניים, המזכירים לנו את מראה הנוודים ההרריים של דרום־ערב, בעלי הגיזרה העדינה והחינגית והגוף הגמיש והמתוח, שמלווים תמיד את שירתם בתנועות ריקודיות, מכאן שרק הצרוף של הקולות הווקאליים ותנועות־הגוף נותן את התמונה המוזיקלית המושלמת.

אין כיום צורך לחזור ולהדגיש את חשיבותו של הסמל בהתנהגות האנושית (וכחלק מן המושג תרבות). משמעותם של הסמלים התנועתיים כחלק ממוסכמות חברתיות הוא נושא רחב בפני עצמו, אך במקרה שלנו, לא נוכל שלא להזכיר את חשיבותו של הסמל התנועתי בחיי הקהילה ואת כח השפעתו של סמל תנועתי או מחול – שגם הוא צורה של סמל – על בני האדם כבודדים וכקהילה. כסיכום נביא את הציטוט הבא מתוך הספר אנתרופולוגיה: "אדם, חברה, תרבות", מאת גולדברג, זיו ובסקר. בפרק "חברה ותרבות," ע' 51, נאמר:

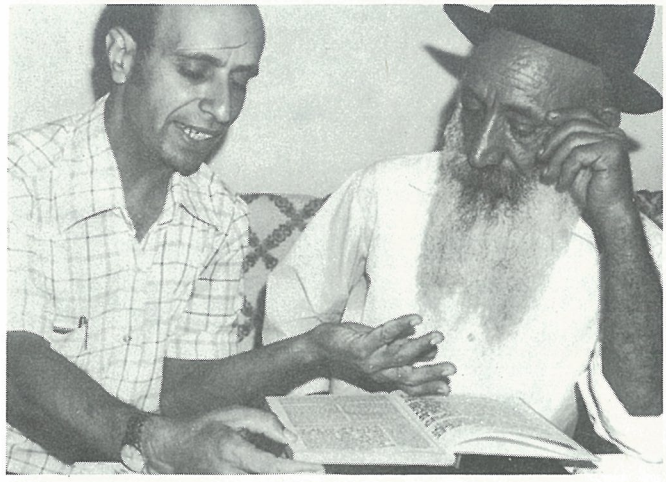
> משמעותם של הסמלים מתקבלת, על פי רוב, הודות לקיומה של מוסכמה חברתית. כאשר התכונות הפיזיות של הסמל אינן מספקות רמז למשמעות של הסמל, נוצרת משמעות זו באמצעות "הסכם", שהושג בין חבורת האנשים המשתמשים בסמל. לעתים, ההסכם מתרחש במודע, כמו במקרה של המדען המגלה משהו חדש ומעניק לו שם, המתקבל ע"י הקהילה המדעית. אך בדרך כלל הסכם מעין זה מועבר מדור לדור, בדומה לאלמנטים תרבותיים אחרים בתהליך החיברות, או שהוא הופך למקובל על חברי הקבוצה מתוך עצם חייהם המשותפים. זו הדרך שבה לומד ילד את שפת אמו.

נסיונות "מעבדתיים" של שימוש בסמל תנועתי כגרעין לנסיון תנועתי מחודש עשינו במסגרת סדנאית של לימוד־תנועה ומחול למורים במכון לחינוך התנועה שליד סמינר הקבוצים בתל־אביב. צרפנו אלמנטים מתוך אוצר־תנועות הידיים של הגברים יוצאי תימן בסדר שונה ובצרופים חדשים ושונים; ניסינו להפוך צרוף אישי לתהליך המבוצע ע"י קבוצה באופן אחיד ומדויק. כמו כן חיפשנו דרכים שונות לאלתר סביב הגרעין התנועתי.

נסיונות אלה המחישו לנו באופן ברור מאוד את האופי המיוחד של החומר התנועתי ואיפשרו לבודד חלק מן המרכיבים העושים אותו לסגנון. נציין עוד (גם אם הדבר ברור למעלה מכל ספק), כי ברגע שנבודד גורם תנועתי מסוים ונוציאו מהקשרו השלם, אין הוא מיצג עוד את הסגנון בשלמותו. אין בבידוד זה – בדרך של ניסוי – אלא הוכחה נוספת ואמצעי נוסף ללמוד את המרכיבים השונים היוצרים את הצרוף המיוחד כל כך של פיוט־לחן־מחול כפי שהוא בא לידי ביטוי במחול הגברים היהודיים יוצאי תימן. □

## ביבליוגרפיה


1. קאפח יוסף. **הליכות תימן**, הוצ' מכון בן־צבי, ירושלים תשכ"ח.
2. גרזון־קיוי א. **מחקרים אתנומוסיקולוגיים על עדות ישראל**, הוצ' בית המדרש הממלכתי למורים למוסיקה, תל־אביב תשל"ג 1972.
3. גולדברג, ה. זיו, א. בסקר, **אנתרופולוגיה: אדם, חברה, תרבות**, "גומא" ספרי מדע ומחקר, הוצ' צ'ריקובר 1978.



יוסף גיספאן ומנחם צדוק בשעת שינון הקריאה בטעמי־המקרא.

חברי להקת קרית אונו בשעת הדגמה של לימוד טעמי־המקרא.