

הדיואן החימני - פיוט - לחן - מחול

מאת נעמי בהטר-רצון

מים, יזכה החומר המתועד, שבחלקו הוסרט ונכתב לראשונה, להד רחב בציבור מגוון.

אנו רואים מחקר זה כמפעל דב־שנתי, ובו כמה דרכים ושלבנים, אשר חלק מהם אמנה כאן בקצרה:

* תיעוד אשר כולל בעיקר הקלטות והסרטים (עם הקלטה על הסרט עצמו) ולצידן רישום מפורט.

* מיון החומר וסיווגו בשיטות המקובלות לגבי מחקר מסוג זה, בו באים לידי ביטוי איזורים ומקומות ישוב בתימן, מקומות ישוב בארץ, מידענים (אינפורמנטים) — זמרים, רקדנים, משוררים אתחלתות השירים, סוגי השירים, מועדים לשירה ומחול וכו'.

* רישום המנגינות בתווים — כל שיר נרשם בתווים, למרות מיגבלותיו של כתב התווים האירופי, כדי להבהיר את מבנה השירים וכדי להעבירם אל ציבור רחב של קוראי תווים. מטבע הדברים מוסר הכתב רק את שלד המנגינה, שכן קשה מאד, ולעיתים בלתי אפשרי, למסור בו את כל הסלסולים העדינים והרבים של שירת תימן.

* מחקר המחול — שבו נתרכזו בסקירה זו, הוא חלק חיוני במטרתנו למסור את האירוע בשלמותו. ומכיוון שיחסי הגומלין בין שלושת הגורמים: פיוט — לחן — מחול — הם המייחדים מחקר זה, נעשים הצילומים וההקלטות בתנאים הטבעיים של האירוע. הרישום המתלווה אל הסרט הוא אמצעי חשוב, ובחלקים מסויימים של העבודה אפילו בלעדי, לא תהיה עבודתנו שלימה אם לא נעבוד במשולב עם הסרט בשיטות רישום מתאימות.

אנשים לא מעטים עסקו במחול של יהודי תימן, כשלכל אחד נקודת הראות והענין שלו. נזכיר את שרה לוי־תנאי, גורית קדמי, שלום שטאוב וכן האגודה לכתבת־נועה בהדרכת נועה אשכול. אלה הם נסיונות של תיעוד, שימור והחייאה, אך מחקר מדעי במלוא מובן המלה עדיין לא נעשה. במחקר כמו זה שלנו השוב שנזכור עובדות יסוד אלה:

* המחול, כמו השירה הוא מיצווה שהתקיימה בצמידות לאירועים משפחתיים־קהילתיים מסויימים, ואיננו קיים בלעדי־הם.

* הדיואן כולל שלושה סוגי שירים:

1) נשד — קבוצה ראשונה שזוהו כניויה בערבית (בר־בים נשוד; ובעברית — פשוט שירים) — אלה הם שירים בעלי חרוז יחיד לכל בתי־השיר. הם מושרים תמיד כמבוא בשירת מענה — או כדיאלוג בין שני זמרים או ע"י סולן וקבוצה. בחלק זה אין רוקדים. הוא משמש לריכוז והכנה לקראת השלב הבא — השירה.

2) שירה — רוב שירי הדיואן נמנים על קבוצה זו. מבחינה פיוטית אלה הם שירי אזור (בערבית — מוושח), כלומר שירים בני כמה בתים, כשלכל אחד מהם חרוז משלו, אך בסיום כל בית יש חרוז חוזר משותף. המופיע גם בראש השיר. שירה זו מגוונת יותר מבחינת החריוזה והמשקל וכן מבחינת שילוב השפות. השירות בדר־כלל גם ארוכות יותר מן השירים. מבחינת מקומן בביצוע — השירות מלוות מחול.

במסורת יהודי תימן תופס הדיואן* מקום מרכזי בהווי הביתי, המשפחתי והקהילתי. חשיבותו הרבה בכך שהוא מושר בבית ע"י הגברים, כלומר — אין הוא מהווה חלק מהפולחן בבית־הכנסת, ומאידיך אין הוא חילוני לחלוטין (כמו שירת הנשים, למשל) שכן רוב שיריו מביעים געגועים לציון, כמיהה לגאולה, הלל לאלוהי ישראל ולתורתו. הוא מכיל מאות שירים, החל מיצירות גדולי המשוררים של תורה־זהבה בספרד — יהודה הלוי, אבן־גבירול ואחרים — וגמור במשוררים מן המאה שעברה, אך מרכז הכבד שלו — כמותית ואיכותית כאחת — בשירי גדול המשוררים של יהדות תימן, רבי שלם שבוי, מן המאה ה־17.

הדיואן היה מועתק בתימן בכתב־יד וכך נמסר מדור לדור. בתימן לא נדפסו דיואנים. משעלו יהודי תימן לארץ־ישראל, החלו להופיע כאן גם דיואנים מודפסים, שונים למדי זה מזה, מבהינת המבחר והמסורות השונות, אך מיספר רב של שירים, בעיקר מאת שבוי, מצוי בכלם. שירי הדיואן כתובים בשלוש שפות במערב — עברית, ערבית וארמית — תוך שמירה קפדנית (גם במערב משפה אחת לשניה!) על אחדות המשקל וההרוא, לפי מיטב המסורת של שירת־ספרד.

הבא לעסוק בנושא הדיואן התימני, חייב לראות לנגד עיניו את שילוב דרכי הביטוי — פיוט — לחן — מחול — כשלמות אחת, שבה אין להפריד גורם אחד ממשנהו.

הדיואן של יהודי תימן הוא תופעה יחידה במינה של ספר שירים חי, המלווה ברובו מוסיקה ומחול, כשאלה עוברים במסורת שבעל־פה ומשלימים את הספר המועתק בכתב־יד מדור לדור.

כיוון שהשירה והמחול הם חלק כה אורגני משירת הדיואן, ודאי שיש לחקור אותם עם מחקר הפיוט כשלמות אחת.

לפיכך העבודה צריכה להיעשות במקביל, תוך בדיקת כל גורם בפני עצמו מחד, ובדיקת יחסי הגומלין ביניהם מאידך. חוקרי המוסיקה של עדות־ישראל עסקו בעבר גם בשירי הדיואן (א.ד. אידלסון, א. גרוזן־קיוי, יוהנה ספקטור ואחרים) — אך מעולם לא התמסרו למחקרו באופן בלעדי ומתוך נסיון למצותו.

משימה זו הצבנו לעצמנו ב"מחקר הדיואן התימני — פיוט — לחן — מחול" המתקיים במסגרת הפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל־אביב. מרכז את המחקר ד"ר אבנר בהט מן החוג למוסיקולוגיה, המתרכז בעיקר בחקר הפיוט והלחן. כותבת שורות אלה עוסקת בחקר המחול ויחסי הגומלין לחן — מחול.

אנו מעוניינים שבתקופת המחקר, גם בטרם סוכמו סיכור

* מקור המלה פרסי כנראה וגילגוליה רבים מאד: בימי הביניים נתכנה כך ספר־החשבונות של הממשל, אה"כ — חדר ישיבות הממשלה, וכן הכורסאות עליהן הסבו השירים (מכאן המלה הצרפתית Divan); מאידך נתגלגלה המלה לכינוי ספר שירים של משורר יחיד ומאוחר יותר — לקובץ של שירי משוררים שונים, וזו משמעותו אצל יהודי תימן.

זהו לברלבו של האירוע הפיוטי — שירי-ריקודי, לאחר ההכנה ע"י הנשיד.

3) הלל: זהו שלב מסיים לכל שירה ומחול. אין אלה נפסקים בבת-אחת, אלא הרקדנים והזמרים פונים עם סיום המחול אל קהל המסובים בפניה חזיתית ישירה, ואומרים להם „וכלכם ברוכים" ומתחילים לשיר במלה „והללויה" את ההלל. בסוף הדיואן יש קובץ נוסחאות-הלל על פני שניים-שלושה עמודים, אך אפשר גם לאלתר מלים או לצטט פסוקים, והכל לפי הנסיבות: דברי הלל ושבח לחתן, לנימול, לבר-המצווה, למארח או לנכבדים וכו'.

שירת ההלל בנויה ברובה על צליל אחד או שניים, מעין דיקלום מושר, המזכיר את סגנון התפילה. הוא מושר בקול מלא ע"י כל המשתתפים (זמרים ורקדנים גם יחד) ולעתים נוצרת בו דו־קוליות ע"י שירה במקבילים (מה שקרוי „אורגנום" במוסיקה האירופית). כשם שהנשיד משמש כפתיחה לשירה, כך משמש ההלל כסיום. השלימות נשיד — שירה — הלל היא איפוא מסגרת אורגנית מאד, הבנויה לפי עקרון הקשת: התפתחות לקראת שיא והרגעתו.

אנו, כחוקרים, רואים התפתחות זו שבה מתבצעים השירים והמחולות כחיונית ובלתי ניתנת להפרדה, ולכן איננו מסתפקים בכל שלב בפני עצמו בלבד, אלא עוסקים ברצף כולו. לא יתחיל רקדן לרקוד ללא הכנה (הנשיד) ולא יסיים ריקודו בחטף, מבלי להביא את עצמו וקהלו אל הריכוז והשקט.

על-פי שירי הדיואן התימני רוקדים הגברים בלבד, לכן אין אנו עוסקים במסגרת מחקר זה במחולות הנשים, אלא לצורך השוואה בלבד.

הרקדן הטוב נחשב זה הבקי בצעדות-היסוד, אך כוחו רב גם באילתור ובתרומה עצמאית משלו למחול. כן נחוץ שיידע להגיב על תנועות שותפו למחול (או שותפיו, שמיספרם לרוב עד ארבעה).

לא קיים בעדה התימנית רקדן מקצועי במלוא מובן המלה. הרקדן הזמר ראו בעיסוקם חיצוה שבקדושה, ולא אמצעי פרנסה. לשמחתנו נמשך הדבר גם כיום, אם גם לא באופן מלא. מכאן ברור שכל גבר יכול לקחת חלק במחול ולהפגין את יכולתו וכשרונותיו. רוב העדותיות שליקטנו מצביע על העובדה, שתורה זו עברה במסורת מבית-אבא, ורבים זוכרים אף עצמם רוקדים מגיל צעיר ביותר. גם כיום אפשר לראות לעתים קרובות אב ובנו רוקדים יחדיו, יהיו אלה זקן ומבוגר, או מבוגר וילד.

מאפיין חשוב למחולות הגברים של הדיואן התימני הוא המרחב הצר שבו רוקדים. הסיבות לכך היו ביסודן כנראה אובייקטיביות — הצורך לרקוד בחדר צר מלא חוגגים. כך נוצר סגנון מיוחד, עשיר ומנוון, המנצל היטב מרחב קטן ומגדר (דבר זה הוכח לנו במקרים בהם עמד לרשות הרקדנים מרחב גדול והם השתמשו רק בחלק ממנו).

מאפיין שני הוא איוון בין הקבוע והמישתנה. דוגמאות מאלפות לכך ראינו בהזדמנויות בהן הפגשנו רקדנים שלא הכירו זה את זה קודם-לכן, רוקדים בפעם הראשונה יחדיו: הם מקבלים איש מרעהו דגמים של צעדות בסיסיות ובעזרת יכולת-האילתור שלהם נוצר ביניהם קשר, כשתפקיד המנחה והמונחה עוברים לסירוגין מהאחד לשני.

לעומת אירוע ספונטני זה, רוקדים אלה הרגילים לרקוד יהדיו, מחול מסוגנן ומתואם יותר, אך גם בו רבים הרגעים

הספונטניים והמאולתרים, היוצרים אלמנטים של מתח ושעשוע שהם חלק הכרחי במחול. כאמור, מבוססים המחולות על דגמי-יסוד ובמקביל על הלחנים. אף אלה מבוססים על מוטיבים בסיסיים, החוזרים במנגינות השונות ומשמשים בסיס לפיתוח שונה, לפי המשקל השירי ולאילתור, כדי כשרונו של הזמר. דגמי יסוד אלה זוכים לאירגון שונה במרחב, וכן לחזרה ופיתוח באופן שונה אצל כל רקדן ורקדן (וזאת מבלי להיכנס לבעיית האזורים השונים בתימן, שלכל אחד אופי מיוחד משלו. במסגרת המחקר אנו עוסקים — בשלב זה — באיזור מרכז תימן בלבד).

אם ננסה להגיע בשלב זה של נסיונות מצטברים לסיכומים ומסקנות זמניים, נוכל לומר, כי בנושא הפיוט והלחן מראים לנו סיכומי-ביניים, כי יש נדידה רבה של מנגינות מפיוט לפיוט ולהפך: לעתים שרים שיר אחד תוך חילוף מנגינות מבית לבית; ומאידך אפשר שמנגינה אחת תשמש כמה וכמה שירים. בכל הדפסה או הוצאה-לאור של השירים ומנגינותיהם יש על-כן להשתדל למסור כל שיר עם כל מנגינותיו, וכל מנגינה עם ציון כל השירים המושרים עמה. אשר להשוואת נוסחים שונים של איזורים שונים בתימן, ומציאת קווים אופייניים לכל איזור — אלה הם בבחינת חוץ לעתיד.

בנושא המחול מתבהרת יותר ויותר התמונה המעידה, כי מחולות הגברים היהודים בתימן שונים ונבדלים ממחולות הגויים שם. ברור, כי יש השפעות גומלין מסוימות, אך נקודה זו אינה ניתנת לבדיקה בתנאים של היום, למרבה הצער.

ניתן להבחין, שמיבנה המחול ערוך לפי עקרונות מקובלים של מחולות המזרח-הקרוב: צעדי כניסה משמשים לחימום ותיאום בין הרקדנים לבין עצמם, ובינם לבין הזמר. אלה מובילים לקראת המחול עצמו, המתפתח ונעשה מורכב עד להיתור סוער. בין שלב שיא למשנהו, חוזרים הרקדנים אל צעדי התימום והריכוז, שהם גם הזדמנות לתיאום הקצב ולהחלפת רקדנים. (אשר לחקר המחול עצמו, מבחינת התנור עוץ וצירופיהן, הנעה מיוחדת של אברייגוף מסויימים וכו' — הולכים ומצטברים רשמים ורישומים, וזה נושא למאמר נפרד בעתיד.)

שירי הדיואן כשלמות של פיוט — לחן — מחול, הם חלק בלתי נפרד מהווי-חיים, ולכן זו תופעה חיונית ומתחדשת. אנו מכירים תופעה דומה במינהגות מחול, כשהזמר צמוד בשירתו אל הספר, אל האות הכתובה. צירוף זה הוא מיוחד במינו ואין כמותו להמחיש את המושג „עם-הספר" במובנו החד. על כל מי שאינו בקי בשירי הדיואן לזכור, שהספר אינו משידו של הזמר.

שלימות פיוט — לחן — ומחול, הוא תוצר אמנותי-תרבותי-הברתי מיוחד במינו ואופייני כלי-כך, לא נוכל שלא לשאול את עצמנו, כיצד היא תמשך לחיות ולעבור מדור לדור? אין תרבותנו היהודית העממית משופעת בתופעות כגון זו. וכאמור קשה למצוא דומות לה במנהגות המחול והשירה של העמים. אנו מקווים, כי המחקר, בנוסף על היותו הזדמנות לתיעוד, חקר והשוואה של החומר כפי שהובא ע"י קשישי העדה — מחימן; יהיה גם לעזר כמקור מהימן נכס השייך לעבר בלבד, אלא רוצים לראות בדיואן התימני נכס השייך לעבר בלבד, אלא ערך אמנותי-תרבותי חי, הממשיך לחיות.

לסיכום אומר, כי מחקר זה לא היה יוצא אל הפועל לולא עזרתם הנלהבת של ידידינו בני העדה התימנית בארץ, המשתפים פעולה עמנו בלב פתוח ובתבונה ביקורתית.