

המוזיקה לשירי הדיואן של יהדות תימן

המוזיקה היהודית ברובה המכריע היא קולית, כלומר, מושרת. בימי קדם אמנם היתה בבית המקדש תזמורת ענקית ומפוארת, אך באלפיים שנות הגלות נאסרה על היהודים הנגינה בכלים מפאת האבל על חורבן בית המקדש, וכל תכליתה של המוזיקה היתה לשרת את המלים, בעיקר את מלות התפילה. למוזיקה היהודית אין גם כתב-תווים ותיאוריה מוזיקלית משלה. רק בדורות האחרונים החל השימוש בכתב-תווים אירופי לצורך מסירה של המוזיקה היהודית, וגם זאת באופן חלקי מאוד. עיקר ההעברה של המוזיקה מדור לדור היא בעל-פה: מאב לבן, מאם לבת, ממורה לתלמיד.

מוזיקה מסורתית נחלקת בדרך-כלל לשלושה רבדים: הליטורגי, הפרליטורגי והחילוני. הרובד הליטורגי כולו קודש והוא כולל את מזמורי התפילה. הרובד הפרליטורגי (כלומר, ליד הליטורגי) עדיין קודש הוא, אך אין הוא כולל תפילות ממש אלא שירי קודש המושרים מחוץ לתפילה, וברובד החילוני מצויים שירים שאינם קשורים כלל לעבודת הקודש, שירים של אדם באשר הוא.

במוזיקה היהודית יש לחלוקה זו גם היבט לשוני מובהק. כיוון שלשון הקודש בגלות שונה מלשונות הדיבור, היתה חלוקה ברורה גם מבחינה לשונית: הליטורגיה הושרה בלשון הקודש – העברית, ובתוכה גם הארמית. השירה הפרליטורגית זומרה בעברית, אך התערבו בה גם לשונות אחרות והשירה החילונית הושרה בלשון הדיבור של היהודים או גם בלשון הארץ שבה ישבו, והלשונות העיקריות של היהודים היו, כידוע, היידיש, הספניולית והערבית לסוגיה. שירת הקודש היתה בעיקרה שירת גברים ואילו השירה החילונית – נחלת הנשים. כן עברו שירי הקודש מאב לבן ושירי החול – מאם לבת.

הדיואן הוא אחד משלושת ספרי היסוד של יהודי תימן: התאג' – ספר התורה עם תרגום אונקלוס ופירושים; התכלאל – סידור התפילה והמחזור, שניהם ספרים ליטורגיים. שני אלה משמשים בעיקר בבית-הכנסת. הדיואן הוא הספר הפרליטורגי – קובץ שירים העוסקים בחגי ישראל, מאזכרים אירועים בתולדות עם ישראל ומביעים כיסופים לגאולה בציון. שימוש בבית, במשפחה ובקהילה. הרובד החילוני בשירת יהודי תימן הוא שירת הנשים, ובה בעיקר שירי אהבה, שירי עבודה, שירי געגועים, שירי ערש וכו', ולשונה – הערבית התימנית של היהודים בתימן.

בעמים אחרים מקובלת חלוקה היסטורית בין ספרות לפולקלור: עד אמצע המאה ה-19 לא היה בעולם חינוך חובה וגם בעמים הנאורים ביותר, באירופה למשל, רוב העם לא למד קרוא וכתוב. היתה בעמים אלה שכבה משכילה דקה ביותר, שידעה קרוא וכתוב, ובקרבה ובשבילה נוצרה הספרות הכתובה, ואילו לרוב העם היתה רק ספרות שבעל-פה, שעברה מפה לאוזן ומדור לדור בסיפורים ובשירים, מה שקרוי פולקלור. עם ישראל חריג מבחינה זו: מאז היותנו לעם לומד כל ילד יהודי לקרוא ולכתוב מגיל רך. אצלנו מהווה הכתוב חלק מן המסורת, וספרים נכתבו והועתקו ונמסרו מדור לדור לא רק בקרב שכבת מיעוט, אלא כנחלת הכלל.

בתימן לא היו ליהודים בתי-דפוס וכל הספרים נכתבו והועתקו ביד. ספרי הקודש נכתבו רק בידי סופרי סת"ם ואילו את הדיואן מותר היה לכל אדם להעתיק. דיואנים מודפסים לא היו בתימן כלל, והם בשימוש רק בישראל, ובימינו הם מחליפים את הכתובים ביד. הדיואן נכתב כולו באותיות עבריות, אך לשונותיו שלוש: עברית, ערבית וארמית.

תקופת היצירה של הדיואן משתרעת מן המאה ה-11 עד המאה ה-18 בערך, שכן ראשוני הפייטנים, ששיריהם מופיעים בו, הם גדולי תור הזהב של השירה העברית בספרד – שלמה אבן גבירול, יהודה הלוי, אברהם אבן עזרא ואחרים, והאחרונים הם משוררי תימן שאחרי שלם שבזי. דיואנים רבים נושאים את הכותרת "שירי שלם שבזי", כביכול היו בהם רק שיריו ועל-פי-רוב אין זה כך. עם זאת, שירי שבזי בדיואן מהווים חלק כה מכריע, עד שאפשר להבין את ההערצה לה זכה המשורר ואת העובדה שייחסו לו את הדיואן כולו.

הטקסטים של פיוטי הדיואן הועברו אפוא מדורלדור בכתב, בהעתקה אישית של כל יהודי לעצמו בדרך-כלל. הלחן והמחול, לעומת זאת, הועברו רק בעל-פה – בשמיעה, בצפייה ובחיקוי. לחניהם של שירי הדיואן נרשמו בכתב-תווים אירופי רק החל מראשית המאה העשרים, תחילה בידי אברהם-צבי אידלסון ואחר-כך על-ידי רבים אחרים. גם ההקלטות הראשונות נעשו בידי אידלסון.

מי חיבר את הלחנים לשירי הדיואן? זאת לא נדע לעולם. המסורת העממית לא התעניינה מעולם בזהותם של המחברים, ולא נותר לנו אלא להסתפק בהעלאת כמה אפשרויות: ייתכן שהפייטן חיבר את מלות השיר ללחן קיים, כלומר, התאימו מראש ללחן שהכיר. ואולי הפייטן הוא גם המלחין והוא חיבר את המלים ואת הלחן כמקשה אחת. אפשר עוד, שלאחר הופעת המלים חיבר להן מישהו אחר לחן וזה נתקבל ומושר עד היום. ואפשרות אחרת – מישהו התאים למלים לחן מוכר ומקובל, משגילה כי הם מתאימים זה לזה, עוד בחיי הפייטן או דורות לאחר מכן.

על האפשרות הראשונה מרמזים סימני הלחן, הרשומים מעל שירים רבים מתקופת תור הזהב. מעל לשיר, לצד "לחן", מופיע שמו של שיר שהיה נפוץ באותה עת, בדרך-כלל בערבית, שעל-פי מנגינתו יושר השיר החדש. על האפשרות השנייה אנו למדים מכך, שכמה וכמה מגדולי הפייטנים (ביניהם שלם שבזי) נודעו גם כחזנים או כשליחי ציבור, כלומר, בעלי כישרון מוזיקלי, ואפשר בהחלט כי הם חיברו הן את המלים והן את הלחן כיצירה אחת. ואילו על שתי האפשרויות האחרות מעידה תופעה המתרחשת גם היום: למלים קיימות מחברים לחן חדש או מתאימים לחן אהוב, של שיר נשים למשל, או של להיט אופנתי, כדי לחבב את השיר על קהל אחר, בעל אופי שונה.

ליהודים בתימן לא היו כלי נגינה, כנראה משום שאלה נאסרו על היהודים כאות לאבל על חורבן בית המקדש. ליווי מקצבי לשירת השירות ולמחול ניתן במחיאות כפיים ובהקשות בכלי בית, שאינם כלי נגינה מובהקים (ובכך נבדלו היהודים מן הגויים, שניגנו בכלים): בשירת הגברים היה זה, בעיקר, פח פשוט, כלי ששימש מכל לאחסון, ובשירת הנשים – טס הנחושת, שהקישו בו באצבעות מטובעות. אצל המחמירים פחות נוסף על אלה גם התוף.

לחני הדיואן נחלקים באופן כללי לשני סוגים עיקריים. עם הסוג הראשון נמנים לחנים בעלי אופי רציטיבי-דקלומי, שקצבם זורם והם בנויים כאלתור על תאים מלודיים מסורתיים, בדומה לשירת התפילה. עם אלה נמנים כל ההללות, רבים משירי השבת, כמה משירי החתונה ומשירי החגים וכן רבים מן הנשואד.

הסוג השני כולל שירים קצובים, מוגדרים היטב מבחינה ריתמית ומלודית, שאמנם ניכר בהם האלתור, אך תפקידו משני. כאלה הם כל השירים הנרקדים, כלומר, חלק גדול מן השירות, וכן כמה שירי חתונה, והם גם מלווים בדרך-כלל במחיאות כפיים ובתיפוף.

במסורת של יהודי תימן אין צירוף בלעדי של לחן מסוים עם פיוט מסוים: לחן אחד יכול לשרת פיוטים שונים, בתנאי שהוא מתאים להם, ומאידך אפשר לשיר פיוט אחד בלחנים שונים, והכול כדי לגוון. בדרך-כלל מחליפים את הלחנים בין בתי השיר, בעיקר בשירים ארוכים, ועל כן העיד כבר אידלסון בשנות העשרים: "... הרשות בידי המנצח 'להפך' את הנגינה, ר"ל אחר שניים-שלושה בתים להתאים לפיוט ניגון אחר, כדי להימנע משעמום, שמביאה המונוטוניות כששוררים פיוט ארוך על-פי ניגון אחד. וזה נקרא 'היפוך'. ואמנות ההיפוך היא אצל התימנים האמנות הכי גדולה בנגינה."

עובדה זו באה יפה לידי ביטוי בכמה דרכים: לעיתים מושרים שירים שלמים על-פי לחני שירים אחרים, מקובלים יותר, ואז די לציין זאת בראש השיר, והכול כבר יודעים את לחנו. במקרים אחרים השאילה היא חלקית: רק חלק מן הלחנים משמשים לשירים אחרים, או – תופעה הרבה יותר מעניינת – הלחנים מופיעים בשינויי משקל, מפעם ואופי, או תוך זיהוי ברור ביותר של הלחן.

מאות השירים המקובצים בדיואן נחלקים לקבוצות לפי כמה אמות-מידה, בעיקר על-פי התפקוד והמבנה. הם מובאים בדיואנים לפי מדורים תפקודיים וצורניים. מבחינת התפקוד, שתי קבוצות שייכות למעגל השנה וכוללות שירי שבת ושירי חגים, ושתי קבוצות שייכות למעגל החיים ובהן שירי חתנים ושירי מילה.

מבחינת המבנה נחלקים השירים לצורות: **שיר** (נשיד, וברבים נשוואד), **שירה** (וברבים שירות), **הלל** (וברבים הללות), ולצידן עוד כמה צורות-ביניים או צורות מיוחדות. את קבוצת השירות, המהווה את רוב מניינו ורוב בניינו של הדיואן, ניתן לחלק לסוגים לפי המבנה הפיוטי: שירות עם תושיח ושירות במבנה של שירי אזור. השירים (נשוואד) הם קצרים יחסית (רובם בני 4-11 שורות) ומבחינת חריזתם הם יורשי הקצידה של שירת ספרד, שכן יש להם חרוז מבריא יחיד לכל אורכם. ואולם, בניגוד לקצידה אין הנשיד שיר אפי ארוך, אלא מעין שיר מבוא קצר. הוא אמנם שלם ועצמאי, אך מבחינת תפקודו הוא משמש על-פי-רוב כמבוא לשירה הארוכה שתבוא בעקבותיו.

השירים כתובים כולם בעברית, פרט לחריגים אחדים, שמשובות בהם ערבית וארמית. עם השירים הקצרים יש להזכיר כאן, מבחינת התפקוד, עוד שתי צורות: **זפה** ו**חדויה**, שתיהן בקבוצת שירי החתונה.

שירי האזור הם צורה עתיקה, שמקורה בתור הזהב בספרד, ובה השירים בנויים על הרוב בבתיים בני ארבע שורות מחורזות. הבית הפותח את השיר הוא המעניק את החרוז המבריא לכל בתי השיר ובכך משווה להם אחדות. כל הבתים האחרים הם בעלי חרוז פנימי משלהם, אך שורתם האחרונה נחרזת עם המדריך הפותח.

השירות הארוכות שיש להן תושיח הן צורה מובהקת של משוררי יהדות תימן. כאן כל בית ארוך יותר – בדרך-כלל בן 8-10 טורים – ומגוון יותר: הטורים הראשונים והאחרונים הם ארוכים ומגוונים מבחינת המשקל השירי. ובאמצע – **התושיח**, שהוא בן שלוש שורות קצרות. גם כאן יש לכל בית חריזה פנימית משלו, הסיום נחרז עם הבית הפותח.

ההללות הם ברכת סיום המופנית לכל הנוכחים. ההלל הוא פרוזה חרוזה, ובניגוד לכל יתר שירי הדיואן אין הוא שקול ופסוקיו שונים באורכם. אין בדיואן הללות בערבית. רובם המכריע כתוב בעברית, ובודדים – בארמית. הפסוק המסיים את ההלל הוא לעיתים קרובות פסוק מן התנ"ך, ודומה שההללות נכתבו מראש כהרחבה של הפסוק הנועל ותוך חריזה עמו. ההללות הם צורה מיוחדת ליהודי תימן, שאינה מצויה אצל עדה אחרת בעם ישראל. לכל ההללות יש מבנה אופייני: הפתיחה היא, בדרך-כלל, דברי הלל של ממש, ובהם שבחים וקילוסים לבעל השמחה או לאלוהי ישראל. בהמשך מוזכרים אישים מן המקרא, כגון: אברהם, יצחק ויעקב, משה ואהרן, שמואל, חנה ואלקנה, יהודה ואפרים, עלי, קלב בן יפונה, דוד, שלמה, חזקיה. יש בהם גם אזכור לאירועים מקראיים ולקיום מצוות, וכו' ביטוי לכיסופי גאולה לציון.

כל הפיוטים של מעגל השנה ומעגל החיים – שירי השבת, שירי החתונה, שירי החגים והמילה – הם קצרים יחסית, וצורותיהם – נשיד ושיר אזור בלבד. בקבוצות שירים אלה אין שירות עם תושיח (פרט לחריג אחד), שהן צורה מאוחרת, מפותחת ומורכבת. השירות עם תושיח, המשמשות בדרך-כלל למחול, נכללות בקבוצת השירים לכל עת, ומשתלבות במעגל השנה ובמעגל החיים לפי בחירת הזמרים ובהתאם למנהגי הקהילה.

שירי שבת מלווים את יהודי תימן מכניסת השבת ועד צאתה: קבלת השבת, שבת בבוקר ואחר-הצהריים, סעודה שלישית וההבדלה במוצאי שבת. מבחינה פיוטית נמצא בשירי השבת שתי צורות בלבד: נשוואד ושירי אזור. אין כאן כלל שירות עם תושיח. מבחינה מוזיקלית נמצא כאן מגוון של גישות: שני שירים בלבד הם קצובים במובהק: **אם אשמרה שבת**, שהוא שיר אזור **ולנו ולבשמים**, שהוא נשיד. כל האחרים חופשיים יותר מהבחינה הריתמית, אך גם אותם ניתן לחלק לשניים: אלתוריים לחלוטין וחופשיים יחסית.

לשירי החגים אין לחנים מובהקים משלהם והם שואלים מנגינות משירים אחרים. כך שואל **שמח דודי ביום פורים** את לחן השיר **לבבי יחשקה עפרה**; השיר **שדי אל מה נורא** את לחנו של **לפלח הרימון** והשיר **שמעתי מפאתי תימן** את לחנו של **אהבת יום שבת**.

שירי **חתונה**: מבחינה מוזיקלית נחלקים שירי החתונה באופן מובהק – יותר מאשר קבוצות שירים אחרות – לשירים קצובים ושירים חופשיים. לרוב השירים הדקלומיים צורת נשיד. כל היתר הם שירים קצובים, בעלי לחן קצר יחסית ונוח לזכירה וללימוד. עם אלה נמנים כל הזפאת והחדויות, שירים תפקודיים בעלי מבנה פיוטי פשוט ושורות קצרות יחסית, שניתן לשיר אותם באורך שונה – מעט או הרבה, לפי הצורך.

שירים אלה מושרים עם כמה לחנים, אך בולט ביניהם לחן אחד המשמש כמה שירים, והוא מושר הן במשקל זוגי הן במשקל משולש. נקרא לו לחן **לפלא הרימון**, שכן שיר זה תמיד מושר בו. בנוסף לשיר זה מושרים באותו לחן גם **אהוב מהר המור**, **אשירה לאהוב**.

בדרך-כלל פותח בשיר זמר יחיד, והקבוצה מצטרפת אליו לאחר מכן. לפתיחת היחיד גם מטרה מעשית פשוטה מאוד: הזמר הפותח קובע איזה שיר מושר, והאחרים יכולים להצטרף אליו רק לאחר שזיהו את השיר. הוא קובע גם את צליל הפתיחה. אנשי הקבוצה נוהגים לומר: "הזמר – לפי הזמר" או: "השירה – לפי המשורר", כלומר, כל זמר וסגנונו האיש. הוא הקובע את הלחן ואת צורת השירה, הוא הקובע את חילוף הלחנים, את המפעם ואת כל יתר מרכיבי השירה. ולעניין גיוון הלחנים, אם חוזר הזמר פעמים רבות מדי על אותו לחן, אומרים לו "החלף", ואז הוא עובר למנגינה אחרת.

שירת המענה היא אפוא דרך הביצוע המובהקת והנפוצה ביותר, בעיקר בשירת הנשואד, אך גם ביתר הצורות: יחיד פותח, ומן הפסוק השני ואילך עונים לו יחיד אחר או הקבוצה כולה. המענה יכול לבוא בכמה דרכים: מענה חוזר – היחיד שר פסוק, ועונים לו תוך חזרה על אותו פסוק. מענה משלים: היחיד שר תחילת פסוק ועונים לו בהשלמה. מענה חוזר-משלים: זהו שילוב של שני הסוגים הקודמים – העונים חוזרים הן על המלים, הן על הלחן של סיום החלק המושר ע"י היחיד, וממשיכים את הפסוק עד תומו.

מבחינת היחס מלים-צלילים השירה ברובה סילבית-נוימטית, כלומר, כל הברה מושרת על צליל יחיד או על שניים-שלושה צלילים. עם זאת, יש שמופיעות מליזמות (צלילים רבים על הברה אחת פתוחה), בחלקן ארוכות למדי, במקומות אופייניים: ראשית, בסיומי פסוקים, על ההברה האחרונה או על זו שלפני האחרונה, וזה בבחינת הכנה לסיום המשפט, וכן לעיתים בין הפסוקים כהכנה לפסוק הבא.

הטונאליות במובנה האירופי אינה מהווה גורם בעל משקל בשירת הקבוצה. שירתם אינה כבולה לשום תיאוריה מוזיקלית וכולה ספונטנית ונלמדת מפה לאוזן. לזיהוי הלחן משמש המהלך המלודי שלו, ולכן אפשר שלחן יתחיל בכל נקודת מוצא, שכן גם לגובה התווים אין כל ערך מוחלט, אלא יחסי בלבד.

מפעם השירים חופשי מאוד וקשור לתוכנם, לשימושם וללחניהם: הנשואד בדרך-כלל איטיים ובעלי מקצב חופשי, בעוד השירות, המשמשות למחול, קצובות ונמרצות יותר. בעת הביצוע ניכר היטב עיקרון הקשת: ההתחלה איטית, בהמשך מתגבר הקצב, ולקראת הסיום יש האטה עד לעצירה. עקרון זה פועל גם ברצף נשיד-שירה-הלל: הנשיד הפותח איטי, השירה מהירה וקצובה וההלל המסיים שוב איטי.

המוזיקה של יהודי תימן נחקרה לא-מעט, אך שירי הדיואן זכו לרישום ולהכרה לא דווקא בזכות המחקר, אלא יותר מכך על שום היותם רווחים בציבור, כחלק מן התרבות הישראלית המתהווה. בשנות השלושים והארבעים הופיעו בכמה שירונים של ארץ-ישראל שירים מתון הדיואן; אמנם, בדרך-כלל, הם נדפסו בצורה מקוטעת ולא-שלמה, תוך זיהוי מוטעה ולא-מדויק, ובכל זאת – כמה מן הלחנים המקובלים יותר הופצו בכתב בקרב ציבור קוראי התווים.

אחד מראשוני החלוצים של הפצת שירי הדיואן ביישוב הלא-תימני היה **יחיאל עדאקי**. הוא שר את שירי הדיואן בקרב קהל לא-תימני וכן היתה לו בשנות השלושים, בראשית הרדיו בארץ, פינה שבועית ב"קול ירושלים" להפצת הזמר התימני ולהסברתו. הוא הקים מקהלות נוער ולימד אותם את שירי הדיואן בגרסתו האישית, וכמה מהם נפוצים עד היום בגרסה זו.

ברכה צפירה החלה בהפצת הזמר התימני בשנות העשרים, תחילה בקונצרטים שלה עם הפסנתרן נחום נרדי, ואחר-כן בקשר שלה עם מלחינים שעלו מאירופה בשנות השלושים, ביניהם פאול בן-חיים, עדן פרטוש, אלכסנדר אוריה בוסקוביץ ומארק לברי. כמה מהם שילבו מוטיבים מן השירים הללו ביצירותיהם וכן עיבדו אותם למקהלה.

בשנות הארבעים הקימה שרה לוי-תנאי את תיאטרון המחול "ענבל" ובמסגרתו השתמשה בכמה וכמה שירים מתון הדיואן, כשהיא מעצבת אותם על-פי דרכה ומשלבת אותם ביצירות לבמה, שהיה בהן שילוב של שירה, נגינה ומחול. שיתפו עמה פעולה כמה מטובי המוזיקאים והמלחינים של ישראל באותם ימים

וביניהם פאול בן-חיים, מרדכי סתר, גארי ברתיני ואחרים. המלחין עובדיה טוביה שימש גם כמנהל מוזיקלי בתיאטרון "ענבל" וכן שיתף פעולה עם המלחין עדן פרטוש וזה רשם מפיו כמה משירי הדיואן, ואחר-כך שילבם ביצירותיו. כמה זמרות בנות תימן, וכוכבות הזמר הישראלי, הפיצו בין השאר שירים מן הדיואן בביצוע: שושנה דמארי, נעמי צורי, חנה אהרוני, עפרה חזה.

בשנים האחרונות זוכים כמה משירי הדיואן לפופולאריות רבה בעולם הפופ הישראלי, וזאת בזכות כמה זמרים צעירים יוצאי העדה, המפיצים אותם בגרסאות חדשות ובליווי כלי נגינה וכלים אלקטרוניים.