

## **”הושיטי ידך לחינה”**

**מוסיקה תימנית בישראל בראי טקס החינה בן-זמננו**

חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה

מאת רחל הלוי-הופמן

הוגש לסנט האוניברסיטה העברית בירושלים

תמוז תשע”א, יולי 2011

עבודה זו נעשתה בהדרכתו של

פרופ' אדוין סרוסי

## שלמי תודות

עבודה זו לא היתה מגיעה לידי השלמה ללא עזרתם של אנשים יקרים שליוו אותי בכתיבתה.

ראש וראשון לתודותיי - מורי, פרופ' אדוין סרוסי, על ההנחיה המקצועית והמסורה. ביד אמונה אחזת בזרקור מתווה הדרך, בהערוטיך הבונות, ובחלוקה מניסיונך העשיר. בעבודה עמך נחשפתי לידע העצום שלך. שפע העצות והתובנות שלך ימשיכו ללוות אותי גם בהמשך דרכי.

לזמרות החינה ברכה כהן, נעמי מליחי, יהודית קרייתי ומלכה חגיבי, על היענותכן הגדולה לתרום לי מהידע ומהניסיון שלכן, ועל החוויה הייחודית שהיתה לי בטקסי החינה שבעריכתכן.

למכובדיי, הזמרים אהרן עמרם וציון גולן, כבוד גדול היה לי לשוחח עמכם וללמוד מהידע שלכם. תודה על החומרים המוסיקליים שסיפקתם לי.

ללבנה וניסים מליחי, על הצוהר שפתחתם בפני לעולמה של הזמרת המופלאה סעדה אלעמיה.

לזמרות החינה תשורה רייזר ויונה קרח, על השיחות המעניינות איתכן ועל ההקלטות שהעברתן לי.

לאיתמר פנחס מהמכון לשימור שירי יהודי תימן, על החומרים המוסיקליים שתיעדת ושימרת ואשר לא ניתן להשיגם במקומות אחרים, ועל השיחות איתך שתרמו רבות לעבודת מחקר זו.

לד"ר אפרים יעקב, על השיחות המחכימות.

לעמרי דהרי ושלמה סליימן, על ההקלטות של מוסיקה ערבית-תימנית שהעברתם לי בחפץ לב.

לשרה ונחום הלוי, על העזרה בכתיבת השירים בערבית-תימנית, ובתרגומם.

לכל המשפחות היקרות שהסכימו שאצפה בטקסי החינה שלהן ואקליט אותם.

לעורכת הלשון עינת קדם, על העבודה המסורה והמקצועית ועל טביעת האצבע המהוקצעת והיסודית עד לפרט האחרון.

לאבא ואמא היקרים, על התמיכה, העידוד והעזרה הרבה לאורך כל הדרך.

לבן, בעלי היקר, על האהבה, הסבלנות והתמיכה האינסופיים. התעניינותך המתמדת, הרעיונות והתובנות שלך האירו נקודות נוספות במחקר.

לישי, שירה ומיכאל, ילדיי האהובים, אתם השראתי המתמדת.

עבודה זו הושלמה בעזרת מלגה שהוענקה לי מקרן רגנבורג למוסיקה יהודית. תודה על המלגה אשר איפשרה לי להשלים את העבודה.

## תקציר

עבודת מחקר זו דנה ברפרטואר המוסיקלי המבוצע בטקס החינה התימני בישראל כפי שהוא נערך בשני העשורים האחרונים, ובתפקידם של המוסיקה התימנית ושל טקס החינה בן-זמננו בהבניית זהות תימנית-ישראלית.

טקס החינה התימנית בישראל הוא אירוע הנערך במהלך ערב אחד, כמה ימים לפני החתונה. האירוע מאגד כמה מהטקסים שהיו נהוגים בקרב יהודי תימן במהלך שבועיים. החלקים המרכזיים בחינה כוללים פעילויות טקסיות המלוות בשירים מיוחדים, וכן שירים לריקודים. לכל מחוז בתימן היה את הרפרטואר המוסיקלי המיוחד לו בחתונות, ומגמה זו נמשכה בטקסי החינה בישראל עד אמצע שנות השמונים. ואולם בחינה התימנית בישראל של שנות התשעים ושנות האלפיים כבר אין רפרטואר מוסיקלי האופייני למחוז מסוים. רפרטואר השירים החדש הוא אוסף אקלקטי של מגוון שירים תימניים. שינויים אלו הם תולדה של שני גורמים עיקריים שבהם עוסק המחקר: 1) תהליכים חוץ-מוסיקליים הקשורים למשתנים תרבותיים, חברתיים, אידיאולוגיים וכלכליים בחברה ובתרבות הישראלית, וכן להתפתחויות גלובליות. 2) החלטות אישיות של המבצעים והיוצרים של השירים.

המוסיקה התימנית בטקס החינה בעשר השנים האחרונות משקפת במיקרוקוסמוס את המוסיקה התימנית בישראל. זהו אוסף אקלקטי, הכולל שירים עתיקים ממחוזות תימן השונים, שהושרו על ידי יהודים, שירים שהולחנו בישראל על ידי יוצרים ומבצעים תימנים, ושירים הלוקחים ממוסיקה ערבית-תימנית חילונית בת-זמננו המבוצעת על ידי זמרים פופולאריים מתימן ברדיו צנעא ובטלוויזיה. אימוץ המוסיקה הערבית-תימנית על ידי היהודים לצורך עיצוב והבניה מחודשת של הקהילה התימנית בישראל כורך משמעויות חברתיות ואסתטיות. שני גורמים מרכזיים סללו את הגישה אל המוסיקה הערבית בשנים האחרונות: התפתחותה המואצת של הטכנולוגיה, והגירת היהודים מצפון תימן בסוף שנות השמונים של המאה העשרים. המהגרים החדשים הביאו עימם אוסף מרשים של מוסיקה ערבית-תימנית והם ממשיכים לקבל קלטות דרך קרוביהם שנשארו בתימן.

המגמות המסתמנות ברפרטואר המוסיקלי הן מרכיב אינטגרלי רב משמעות בעיצובה, בגיבושה ובהבנייתה מחדש של הזהות התימנית בישראל. אך לא רק הרפרטואר המגוון שמציגים היוצרים משקף את השינוי שחל בקרב הקהילה התימנית בישראל. גם אופן הביצוע של המוסיקה הוא חלק משמעותי ונכבד בעיצוב המחודש של הזהות היהודית-תימנית. השירים, רובם ככולם, מבוצעים בסגנונות שונים, האופייניים למוסיקה פופולארית. בסגנונות אלו יש שימוש

בסינטיסייזר, דגש בצלילי בס, שימוש בגיטרות חשמליות, ווליום גבוה, שימוש בהרמוניה פונקציונלית פשוטה, ואפילו שימוש בסגנונות של ראפ ודאנס. בתהליך זה נוצר שילוב בין שתי נטיות מוסיקליות שונות: הסגנון ה"עממי", הכולל את הרפרטואר התימני על מקורותיו השונים, בביצועים הנתפסים כאותנטיים, והסגנון הפופולארי, הנובע מיצירת שירים חדשים ומאופן הביצוע של המוסיקה והקשרו. תופעה זו של אקלקטיות והיברידיזציה ברפרטואר המוסיקלי היא תוצר של טשטוש גבולות בין תודעות של זהויות אתניות בישראל.

העבודה מבוססת על כלי המחקר הבאים: צפייה בקלטות וידיאו ותצפיות של טקסי חינה שנערכו בישראל; שמיעת תקליטורים וקלטות שמע של מוסיקה יהודית-תימנית ומוסיקה ערבית-תימנית; ראיונות עם זמרות חינה פופולאריות ועם זמרים מובילים במוסיקה התימנית בישראל, וכן ראיונות עם אנשי מפתח בשימור ובטיפוח התרבות המוסיקלית של יהודי תימן בישראל; כלי מחקר נוסף הוא איסוף מידע ממרכזים לשימור מורשת יהודי תימן.

למחקר נבחרו ארבעים שירים הנפוצים בטקסי חינה בני-זמננו. שירים אלה מהווים את הקורפוס שנבחר לניתוח מוסיקלי. נרשמו טרנסקריפציות לכל אחד מהשירים ונתוחו ההיבטים המוסיקליים השונים שלהם. במחקר נבנה מודל של טקס החינה התימנית בן-זמננו. המודל כולל את קורפוס השירים הנבחר תוך התייחסות גם למבנה הטקס. בשלב הבא זהו מאפיינים שהם מחוץ למודל שנבנה (שירים לא תימניים, טקסים מוֹנָּחִים ומודרכים ועוד), ונבדק הקשר בינם לבין משתנים שונים (חינות שבהן שני בני הזוג ממוצא תימני, חינות שבהן אחד מבני הזוג לא תימני, חינות עירוניות, חינות כפריות, מעמד חברתי-כלכלי של המשפחות ועוד). כמו כן נבדק הקשר בין מאפיינים אלה לבין תפיסות והשקפות שונות של זמרות החינה בנוגע לעיצוב הטקס.

בפרק הראשון בעבודה מוצגים נושא העבודה והתשתית התיאורטית למחקר, סקירת הספרות המחקרית אודות המוסיקה של יהודי תימן ופירוט של תהליך העבודה במחקר; הפרק השני עוסק בדימוי של יהודי תימן בעיני יהדות אירופה והממסד הציוני ובאימוצה של המוסיקה התימנית בישראל כחלק מהבניית זהות עברית-ישראלית; הפרק השלישי מתייחס לתמורות שחלו בקהילה התימנית בישראל בקרב בני הדור השני והשלישי. כמו כן הוא עוסק בזמרים - הסוכנים המרכזיים בהתפתחות השירה התימנית בקרב יהודי תימן בישראל; הפרק הרביעי עוסק בטקס החינה בעבר: החינה בתימן עד העלייה הגדולה לישראל "על כנפי נשרים", וטקסי חינה בישראל עד אמצע שנות השמונים; הפרק החמישי עוסק בטקסי חינה בני-זמננו בישראל בשנות התשעים ובשנות האלפיים. הפרק כולל מודל שבניתי של טקס החינה התימנית בן-זמננו. בהמשך יש התייחסות נרחבת למאפיינים שמחוץ למודל שנבנה, שהם תוצאה של המפגש עם החברה והתרבות

הישראלית; בפרק השישי מופיע ניתוח מוסיקלי של קורפוס ארבעים השירים המבוצעים בטקס החינה ושנבחרו למחקר; הפרק השביעי מתייחס למקורות הרפרטואר המוסיקלי התימני בטקס החינה בן-זמננו, תוך דגש על שני מקורות מרכזיים: לחנים של נשות תימן, ומוסיקה ערבית-תימנית. כמו כן נערכה השוואה בין גרסת המקור הערבית לגרסת האימוץ היהודית; הפרק השמיני דן בתפקידם של המוסיקה התימנית ושל טקס החינה בן-זמננו בעיצוב זהות תימנית-ישראלית.

מהמחקר עולה כי טקס החינה והרפרטואר המוסיקלי המבוצע בו הם חלק דומיננטי ורב משמעות בהבניית זהות תימנית-ישראלית. זהות מורכבת זו באה לידי ביטוי באופן סידורו וגיבושו של הטקס, במגוון הדרכים של עריכתו ובמאפיינים המוסיקליים של השירים המבוצעים בו. הפעילויות הטקסיות המרכזיות מבוצעות בליווי שירים מסורתיים מתימן. עם זאת, התוכן המוכנס לפעילויות אלה חדש. מריחת החינה, למשל, היא סמלית בלבד, ללא כל הקישוטים שעיתרו את כפות ידיה ורגליה של הכלה בתימן. בחינה התימנית-ישראלית בולט גם שימוש בשירים תימניים בצד שירים אחרים מהמרחב הישראלי, בהם שירי פופ מזרחיים, שירי פופ חסידיים, שירים ישראליים ואף שירים מסורתיים של יהודים מקבוצות אתניות אחרות.

קשרי הגומלין בין הזמרת התימנית המופקדת על ניהול הטקס לתקליטן המקצועי לאורך הטקס הם גם סממן של נוכחות התימניות והישראליות במרחב אחד. התקליטן משמיע שירים שאינם מהרפרטואר התימני ושזמרות החינה אינן מכירות אותם. כמו כן, שילוב התקליטן בטקס מאפשר להשמיע שירים כלל תימניים שהקהל מחבב ושאינן כל קשר ביניהם לטקס החינה עצמו. שירים אלו מבוצעים באירועים תימניים אחרים בישראל, כגון התימניאדה באילת, מועדונים להרקדה וחתונות, ומוקלטים באלבומים מסחריים. הטקס מאבד במידת מה את הייחודיות שלו כטקס חינה מסורתי ומתפקד כעוד אירוע של הרקדה במרחב הישראלי.

התיאטרליות הרבה המוצגת בטקסי החינה מבטאת אף היא את ייצוגה של זהות תימנית-ישראלית וגם היא נובעת מהחשיפה של יוצאי תימן לתרבות הישראלית-מערבית. השילוב של להקות מחול תימניות וייצוגיות בחלק מטקסי החינה מעניק לטקס פן בימתי ובידורי המדיר את מאפייני הטקס המסורתי והמשפחתי. המשפחות המזמינות להקה לטקס שהן עורכות מושרשות באופן עמוק בישראליות, ולפיכך הן בוחרות להציג את התרבות התימנית באופן מבויס יותר ומלוטש מאשר באופן מסורתי. השימוש באמצעים תיאטראליים מתרחש הודות לחשיפה של המשפחות ושל הזמרות העורכות את הטקס להון תרבותי מודרני הנוצר על ידי חרושת התרבות הישראלית-המערבית, ומשפחות המעוניינות בעריכת טקס רב-פאר מחפשות באינטרנט אחר

חברות הפקה של טקסי חינה תימנית, כולל אספקת תלבושות ועיצוב הבמה. גם הזמרות העורכות את טקס החינה בן-זמננו משלבות בו אירועים תיאטרליים בעקבות חשיפתן למודרנה הישראלית. למשל, ההמחזה או ההנחיה המשולבות בטקס הן מיומנויות שנרכשו על ידי הזמרות במוסדות ישראליים, כגון בלהקות מחול, בתכניות להכשרה בהוראה או בלימודים באקדמיה למוסיקה ולמחול.

הזהות התימנית-ישראלית משתקפת גם במאפיינים המוסיקליים של השירים התימניים, במקורותיהם האקלקטיים ובאופן הביצוע שלהם. המלחינים התימנים בישראל משתמשים בנוסחאות מלודיות ובקדנצות האופייניות למוסיקה תימנית עתיקה, ובצידן הם גם יוצרים תבניות מלודיות חדשות שאינן אופייניות לשירים העתיקים. בהיבט של הקצב, המלחינים משתמשים במשקלים ובתבניות ליווי קצביות האופייניים לשירים עתיקים מתימן, וכן בתבניות ליווי קצביות שלא בוצעו בתימן. בשירים העתיקים התבניות הקצביות פשוטות וסימטריות. בשירים שהולחנו בישראל התבניות הקצביות מורכבות יותר וכוללות סינקופות ומקצבים מנוקדים המאפיינים מוסיקה פופולארית-ישראלית. כמו כן, מבנה השירים שהולחנו בישראל מורכב וארוך יותר.

תופעה חדשה המשקפת את השפעת התרבות הישראלית-מערבית על המוסיקה התימנית בישראל היא תיווי השירה התימנית. הכתיבה של השירים בתווים מעידה על כך שהזמרים התימנים שגדלו בישראל ערים למשמעות ההגמונית שיש לאמצעי הגרפי הזה כמסמן ייצוג מוסיקלי מכובד או "מקצועי".

המלחינים התימנים בישראל וזמרות החינה תורמים ליצירת זהות תימנית שבה אין חלוקה בין המחוזות השונים שמהם באו יהודי תימן. השירים המבוצעים בטקס הם "כלל תימניים", ואינם מיוחדים למחוז זה או אחר. בנוסף, שירים רבים נשאבים מהמוסיקה הערבית-תימנית בת-זמננו ואינם קשורים למחוז יהודי מסוים.

שילובם של שירים תימניים בתרבות הישראלית על ידי זמרים וזמרות ממוצא תימני הוא גם חלק מתהליך התהוותה ועיצובה של הזהות התימנית בישראל. דווקא השירים התימניים שחלחו לתרבות הישראלית אינם מבוצעים בטקסי החינה או באירועים תימניים אחרים ואינם מייצגים תימניות. מכאן שהתמורות שחלו ברפרטואר המוסיקלי התימני אינן רק תוצאה של החלטות פנימיות, אלא גם של השפעות ישראליות חיצוניות.

ניתן לומר כי טקס החינה בן-זמננו משמש עוגן בזיכרון התימני-הישראלי, והוא מעוצב ומובנה בשלושה מעגלים: הקונטקסט הפנים-תימני; הקונטקסט הלאומי החיצוני שבתוכו מתהווה

הזהות התימנית, והוא המרחב הישראלי; והקונטקסט הגלובלי - החזרה לתימן המוסלמית ולפזורה התימנית-ערבית ברחבי הגלובוס. הטקס משמש בו-זמנית זירה היברידית למשא ומתן על זהות תרבותית בקרב יהודי תימן, וכלי לביטוי ולייצוג של זהות תרבותית תימנית-ישראלית. זהות תימנית-ישראלית זו באה לידי ביטוי גם ברפרטואר השירים האקלקטי המבוצע בטקס, שלמעשה מהווה מעין קנון של המוסיקה התימנית בישראל.



## תוכן העניינים

1	פרק ראשון: מבוא
8	מטרות המחקר
9	ספרות מחקרית
13	שיטת המחקר
15	תהליך העבודה
17	מבנה העבודה
19	פרק שני: המוסיקה של יהודי תימן בתרבות הישראלית
19	היהדות התימנית בעיני יהדות אירופה והממסד הציוני
29	מוסיקה תימנית במרחב התרבות הציונית
33	פרק שלישי: המוסיקה של יהודי תימן במסגרת הפנים-קהילתית בישראל
33	זהות תימנית בישראל ותמורותיה
43	התפתחות המוסיקה בקהילות בני תימן בישראל
45	זמרים מרכזיים בשירה התימנית הפנים-קהילתית
56	פרק רביעי: החינה בתימן ובדור הראשון והשני בישראל
56	החינה בתימן כטקס מעבר
59	טקס החינה בישראל עד לאמצע שנות השמונים
62	חינה נוסח צנעא בתחילת שנות השמונים
68	פרק חמישי: טקס החינה בן-זמננו
70	מבנה ורפרטואר מוסיקלי בטקס החינה התימנית בן-זמננו
76	מודל טקס החינה בן-זמננו
80	זמרות מפתח בחינה התימנית-ישראלית: פרופיל ותפקיד
87	מאפיינים מיוחדים בטקסי החינה בני-זמננו
108	סיכום: טקס החינה בן-זמננו כמשקף זהות תימנית-ישראלית רבת גוונים
110	פרק שישי: הרפרטואר המוסיקלי התימני בטקס החינה: מאפיינים מוסיקליים
113	היבטים מלודיים
149	היבטים קצביים
164	יחס טקסט-מוסיקה
171	אופן הביצוע של השירים
183	סיכום המאפיינים המוסיקליים בשירים התימניים בני-זמננו

188.....	פרק שביעי: מקורות הרפרטואר המוסיקלי התימני בטקס החינה בן-זמננו
189.....	אימוץ שירת נשים יהודיות מתימן
192.....	אימוץ מוסיקה ערבית-תימנית
198.....	שינויים במעבר של שיר מגרסה ערבית לגרסה יהודית
205.....	אימוץ מוסיקה תימנית מישראל על ידי זמרים בתימן
207.....	פרק שמיני: דיון ומסקנות: מוסיקה, טקס וזהות תימנית-ישראלית
215.....	ביבליוגרפיה
241.....	נספחים
242.....	נספח א': קורפוס השירים
245.....	נספח ב': הטרנסקריפציות המלאות של השירים
264.....	נספח ג': שני דגמים של טקסי חינה בעלי מאפיינים מיוחדים
268.....	נספח ד': טקסי החינה שנצפו במחקר
I.....	Abstract

לכריכה האחורית מצורפים שני תקליטורי CD

## **רשימת התרשימים**

תרשימים מס' 1 : מקורות ההשפעה של הזמרים ..... 53

## **רשימת הטבלאות**

טבלה 1 : מודל טקס החינה עד לאמצע שנות השמונים ..... 65

טבלה 2 : מודל טקס החינה בן-זמננו ..... 76

טבלה 3 : רשימת השירים שנבחרו לניתוח מוסיקלי ..... 110

טבלה 4 : השירים על פי חלוקתם לקטגוריות ..... 112

טבלה 5 : התפלגות השירים במחקר לפי משקל ..... 149

## פרק ראשון: מבוא

הושיטי ידך לחינה שלך

זהו נוהג הבנות

הושיטי ידך לקישוט שלך

ושיהיה לבריאותך.<sup>1</sup>

טקס החינה התימנית בישראל הוא אירוע הנערך במהלך ערב אחד, כמה ימים לפני החתונה. האירוע מאגד כמה מהטקסים שהיו נהוגים בקרב יהודי תימן במהלך שבועיים. החלקים המרכזיים בחינה כוללים פעילויות טקסיות המלוות בשירים מיוחדים, וכן שירים לריקודים.

אחד הנושאים המרכזיים שבהם עוסקת הספרות המחקרית בתחום המוסיקה של יהודי תימן הוא הרפרטואר המוסיקלי בטקסי החינה. לכל מחוז בתימן היה את הרפרטואר המוסיקלי המיוחד לו בחתונות, ומגמה זו נמשכה בטקסי החינה בישראל עד אמצע שנות השמונים. עד כה התרכזו המחקרים ברפרטואר המוסיקלי שהיה ייחודי למחוזות ספציפיים בתימן, כפי שהוא מבוצע בקרב המהגרים בישראל.<sup>2</sup>

ואולם בחינה התימנית בישראל של שנות התשעים ושנות האלפיים כבר אין רפרטואר מוסיקלי האופייני למחוז מסוים. רפרטואר השירים החדש הוא אוסף אקלקטי של מגוון שירים תימניים. עבודת מחקר זו דנה ברפרטואר המוסיקלי המבוצע בטקס החינה התימני בישראל כפי שהוא נערך בשני העשורים האחרונים.

השינויים שחלו ברפרטואר המוסיקלי של טקסי החינה בני-זמננו הם תולדה של שני גורמים עיקריים, שבהם עוסק המחקר: (1) תהליכים חוץ-מוסיקליים הקשורים למשתנים תרבותיים, חברתיים, אידיאולוגיים וכלכליים בחברה ובתרבות הישראלית, וכן להתפתחויות גלובליות. (2) שינוי במוסיקה הוא גם תוצר של החלטות אישיות של יחידים (Blacking 1977; 1986; Bohlman 1988). במחקר הנוכחי, הביוגרפיה של זמרות החינה ושל הזמרים התימנים ויוצרי

<sup>1</sup> "הושיטי ידך לחינה שלך" (בערבית: "מדי גֵדֵשׁ לְחַנְשׁ") הוא שיר טקס שבוצע במחוז צנעא בתימן, בעת מריחת החינה על ידיה של הכלה. בעת השיר, המקשטת מורחת את קצות אצבעותיה של הכלה ועוטפת אותן בפיסות בד ועליהן מטפחות. בשנות החמישים עד שנות השמונים שיר זה ליווה את טקס מריחת החינה. בין שירת הבתים של השיר הזמרת נהגה להזמין קרובות משפחה נוספות לבוא ולברך את הכלה ולמרוח את החינה על ידה. בדרך כלל שיר זה כבר אינו מבוצע בטקס החינה בן-זמננו.

<sup>2</sup> ראו למשל את מחקרה של שי (1997) העוסק ברפרטואר המוסיקלי בטקסי חתונות בקרב תימנים יוצאי חבאן; מחקרה של פלשנר (2001) העוסק בשירת הנשים יוצאות צנעא בטקס החינה כיום; מאמריו של רצהבי (1964; 1953; 1955; 1959) העוסקים בטקסטים של השירים בטקסי חינה בארץ של יהודי תימן ממחוזות שונים.

השירים ותפיסת עולמם הובילו להחלטות אישיות שיצרו תהליך מוסיקלי שהוא חלק בלתי נפרד מעיצובה של הזהות התימנית-ישראלית העכשווית.

למחקר נבחרו ארבעים שירים הנפוצים בטקסי חינה בני-זמנו. המגמות המסתמנות ברפרטואר המוסיקלי שנבחר אינן רק ביטוי לשינויים שחלו בזהות התימנית בישראל, אלא הן מרכיב אינטגרלי ורב משמעות בעיצובה, בגיבושה ובהבנייתה מחדש של זהות זו, כדבריו של סטוקס:

Social performance... is seen as a practice in which meanings are generated, manipulated, even ironised, within certain limitations. Music and dance... do not simply "reflect". Rather, they provide the means by which the hierarchies of place are negotiated and transformed (Stokes 1994:4).

הווה אומר, מוסיקה היא אמצעי להרחבת הגבולות של הזהות הקבוצתית. המחקר עוסק, אם כן, בתפקידם של המוסיקה התימנית ושל טקס החינה בן-זמנו בהבניית זהות תימנית-ישראלית.

מחקרים רבים אחרים מתייחסים למוסיקה ככלי מרכזי בבניית קולקטיב וביצירת משמעות של זהות ומקום (Merriam 1964:226-27; Nettl 1985; Slobin 1992; Stokes 1994; Erlmann 1998). ההשפעות הרגשיות והפיזיות של המוסיקה מעצימות את החוויות שהיא מעוררת ומסייעות ליצירת תחושה של זהות מקומית ושל שייכות (Cohen 2003). סטוקס (Stokes 1994) מוסיף ומציין כי אירוע מוסיקלי, החל בריקודים ועד הפעלת קלטת או תקליטור, מעוררים ומארגנים זיכרונות קולקטיביים באופן אינטנסיבי שאין דומה לו בשום פעילות חברתית אחרת:

The musical event, from collective dances to the act of putting a cassette or CD into a machine, evokes and organizes collective memories and presents experiences of place with an intensity, power and simplicity unmatched by any other social activity (Stokes 1994:3).

בעשר השנים האחרונות המוסיקה התימנית בטקס החינה משקפת במיקרוקוסמוס את תיחומה של המוסיקה התימנית בישראל ואת מכלול משמעויותיה. מוסיקה זו היא אוסף אקלקטי הכולל שירים עתיקים ממחוזות תימן השונים, שהושרו על ידי יהודים, שירים המולחנים בישראל על ידי

יוצרים ומבצעים תימנים ושירים הלקוחים ממוסיקה ערבית-תימנית חילונית בת-זמננו המבוצעת ברדיו צנעא ובטלוויזיה על ידי זמרים פופולאריים מתימן.

במחקר זה עולה בבירור נוכחות המוסיקה הערבית-תימנית בקהילה היהודית-תימנית, והיא אחד מחידושי העיקריים. התופעה של אימוץ לחנים ממוסיקה ערבית-תימנית על ידי יהודי תימן בישראל מעלה מחדש את השאלה בדבר המקוריות שיוחסה בשיח המחקרי והלא-מחקרי למוסיקה של יהודי תימן. המוסיקה של יהודי תימן בישראל זכתה להתעניינות מחקרית רבת היקף יחסית לזו של הקבוצות היהודיות האחרות, והדגש בה היה על בידולם של יהודי תימן, ללא התייחסות למרחב המוסלמי הסובב אותם. גישה זו הביאה להנחות בדבר השתמרותם של יסודות עתיקים במסורות המוסיקה של יהודי תימן. תזות אלו מבוססות על גישות אירופאיות שנטו לראות ביהודי תימן קהילה שבה שרדו מסורות אותנטיות יותר, בשל אותו בידול, בהשוואה ליהודים במקומות אחרים, שהתערו בסביבתם.

החשיפה למוסיקה הערבית היא גורם בעל משמעות חיונית להבנת תרבותם המוסיקלית של היהודים התימנים. לפיכך, בחינת התרבות התימנית-יהודית ביחס לתרבות הערבית השכנה היא בעלת חשיבות לכל תחומי המחקר, כפי שמדגיש זאת טובי:

כיום, לאחר שנים רבות של חקר יהדות תימן ההולך ומעמיק ומקיף, שומה עלינו החוקרים לבחון את תרבות תימן לא רק בפני עצמה אלא גם בראי התרבות הסובבת אותה על כל בחינותיה, לפי שאין לנו להמשיך ולהתייחס אליה כביטוי חברתי-רעיוני עצמאי ומבודד... יהדות תימן היא תוצאה של מיזוג תרבותי בין שתי תרבויות שכנות שחיו זו ליד זו וזו בצד זו. התרבות היהודית והתרבות הערבית המוסלמית של אוכלוסיית הרוב בתימן. אין שום תחום בתחומי החיים שלא הושפע על ידי הסביבה. השפעה זו היתה הדדית, של קהילה אחת על חברתה... איננו יכולים להתעלם מכך שחלק חשוב מתרבות יהודי תימן אינו מקורי שלהם אלא הגיע אליהם ברצונם או שלא ברצונם מהסביבה (טובי, 2006: 14).<sup>3</sup>

היעדר דיון על חשיפתם של יהודי תימן למוסיקה הערבית נבע הן מסיבות היסטוריות והן מסיבות טכניות שלא איפשרו את הצגת התמונה במלואה בפני החוקרים. שני גורמים מרכזיים סללו את הגישה אל המוסיקה הערבית בתימן בשנים האחרונות: התפתחותה המואצת של הטכנולוגיה, המאפשרת העברה של מוסיקה במרחב הטרנס-לאומי דרך רשתות הלוויין, הכבלים,

<sup>3</sup> דבריו אלה של טובי הם חלק מהרצאה שנשא בכינוס מיוחד של חוקרי יהדות תימן, שנערך ב-2006. באגודה לטיפוח חברה ותרבות בנתניה. בהרצאה התמקד טובי בחשיבות החקר המשווה בין התרבות היהודית והתרבות המוסלמית בתימן, תוך הצגת דוגמאות. ההרצאה עובדה למאמר בכתב העת "תימא".

האינטרנט ואמצעים טכנולוגיים נוספים (Katz 2004; Wallis & Malm 1984:269-70; ) גורם שני הוא הגירת היהודים מצפון תימן בסוף שנות השמונים של המאה העשרים. מהגרים חדשים אלו הביאו עימם אוסף מרשים של מוסיקה ערבית-תימנית ומקבלים קלטות דרך קרוביהם שנשארו בתימן. היהודים שנשארו בצפון תימן לאחר מבצע "על כנפי נשרים" (1949-1950) היו מנותקים ממרכזי היהדות בעולם או מקשר סדיר עם אחיהם בארץ ישראל. הם לא הקימו בתי ספר יהודיים, וידעתם את השפה העברית נחלשה. תופעות אלה לא היו אופייניות כלל למסורת יהודי תימן בעבר. בתיים של היהודים בצפון תימן ולבושם דמו לאלה של שכניהם המוסלמים, והם אף התגוררו ביניהם (טובי, 1984). מציאות זו חיזקה את הקשר שלהם עם התרבות הערבית שסביבם, ובה בעת החלישה במידת מה את זיקתם אל המסורת והתרבות היהודית. למרות זאת, ולמרות מספרם הקטן של המהגרים מצפון תימן, הם עוררו עניין רב והתרגשות בקרב יהודי תימן הוותיקים, שזיהו בהם אותנטיות גדולה יותר. גישה זו משקפת עמדה של זהות נבדלת, זהות יהודית-תימנית-ישראלית, המקבלת על עצמה את היותה שונה, ואולי אפילו "מקולקלת", לעומת זו של המהגרים החדשים. למעשה, ראייה זו של יהודי תימן הוותיקים את המהגרים שעלו בסוף שנות השמונים דומה לראייה רבת הפנים ואף רבת הניגודים של היהודים האירופים את התימנים בתקופת היישוב ולאחר קום המדינה. לפני קום המדינה ולאחריה התבטאה הנהייה אחר "אותנטיות" זו בקבלתן של זמרות תימניות כמו ברכה צפירה ושושנה דמארי, ושילובן בזמר העברי. לעומת זאת, בשנות התשעים ושנות האלפיים, המשיכה ל"אותנטיות" של העולים החדשים מצפון תימן התבטאה במוסיקה הערבית-תימנית כמשאב המסייע לחיזוק הזהות התימנית בישראל. לפיכך, ישנה חשיבות גדולה בהבנת אופייה ותפקידה של המוסיקה הערבית במוסיקה של יהודי תימן בישראל כיום. נושא זה יעמוד במרכז הדיון בעבודה זו.

ההשוואה בין המוסיקה של יהודים מהאזורים השונים בתימן למוסיקה הערבית, מגמה שבה החלו גויטיין, רצהבי וטובי, מהחוקרים החלוצים על יהודי תימן, פותחת פתח להשערה שקשר זה אינו חדש.<sup>4</sup> הקשר אינו רק תולדה של התפתחויות טכנולוגיות, אלא הוא עמוק יותר, ומושרש בעבר הרחוק יותר. מודעות לכך מחייבת קריאה מחודשת של מה שנכתב עד כה על המוסיקה של יהודי תימן. מעבר לכך שהמוסיקה הערבית-תימנית נגישה יותר, אימוצה לצורך עיצוב והבניה מחודשת של הקהילה התימנית בישראל כורך משמעויות חברתיות ואסתטיות שפשרן יידון בעבודה זו.

<sup>4</sup> ראו את סקירת הספרות המחקרית בפרק זה.

לא רק הרפרטואר המגוון שמציגים היוצרים והמבצעים התימנים משקף את השינוי שחל בקרב הקהילה התימנית בישראל. אופן הביצוע של המוסיקה מהווה גם הוא חלק משמעותי ונכבד בעיצוב ובהבניה מחדש של הזהות היהודית-תימנית. השירים, רובם ככולם, מבוצעים בסגנונות שונים האופייניים למוסיקה פופולארית. סגנונות אלו כוללים את השימוש בסינטיסייזר, דגש על בס, גיטרות חשמליות, ווליום גבוה, הרמוניה פונקציונלית פשוטה, ואפילו סגנונות ראפ ודאנס. בתהליך זה נוצר שילוב בין שתי נטיות מוסיקליות שונות: הסגנון שנכנה כאן "עממי" - הרפרטואר התימני על מקורותיו השונים, בביצועים הנתפסים כ"אותנטיים"; והסגנון ה"פופולארי" - יצירת שירים חדשים, אופן הביצוע של המוסיקה, והקשרו. תופעה זו של אקלקטיות והיברידיזציה ברפרטואר המוסיקלי ובסגנונו היא תוצר של טשטוש גבולות בין תודעות של זהויות אתניות בישראל. טשטוש זה אופייני לגלובליזציה. במסגרת תהליך הגלובליזציה נופלות מחיצות בין ארצות, וההעברה והמסירה של נכסים תרבותיים זמינה ונגישה (Nettl 1978; Slobin 1992; Blaukopf 1992). הזרימה הבין-תרבותית של מרכיבים מוסיקליים טשטשה מאוד את ההבחנות בין מוסיקה עממית למוסיקה פופולארית והעמידה בספק את קיומן של מסורות מוסיקליות טהורות (Bohlman 1988:125, 129-30; Blaukopf 1992; Regev & Seroussi 2004:8). טשטוש גבולות זה מאפיין את העידן המודרני ומאפשר גמישות וחדירות של מאפייני המוסיקה מחברה אחת לאחרת (Bohlman 1988:57-59).

ההיברידיזציה המשתקפת בעריכת טקס החינה וברפרטואר המוסיקלי המבוצע בו היא מנגנון הישרדותי המסייע ליהודי תימן בישראל לשמור על זהותם התרבותית הייחודית. כתוצאה מהתעצמותה של הגלובליזציה ותפוצתה של תעשיית תרבות בינלאומית חל כרסום בייחודיות התרבותית של קבוצות משנה במדינת הלאום (Nettl 1985:63; Slobin 1992; Erlmann 1998; Regev & Seroussi 2004:3). בני הקבוצות הללו נאלצים לחפש ביטויים חדשים לסימון התבדלותם כמיעוט בקולקטיב הלאומי. הם אינם נאבקים נגד מיזוג של אלמנטים חדשים במוסיקה שלהם, אלא משתמשים באלמנטים ממקורות שונים בדרך חדשנית התרבותית, שבו מקובצות התכונות המזוהות עם תרבות מסוימת, לבין גבולותיו. דיאלקטיקה זו משמשת דווקא כוח יצירתי בעיצוב הבסיס החברתי-קהילתי, ולא כרסום והחלדה באפיונים הייחודיים של קבוצה זו או אחרת (Kirshenblatt-Gimblett 1983:42-43; Bohlman 1988:64).



מעבר לכך, דווקא התעצמותן של הטכנולוגיה ושל תעשיית התרבות הבינלאומית עשויה לסייע לקבוצות המשנה להביע את זהותן התרבותית בדרכים חדשות. הזרימה הגלובלית של פועלים, הון, סחורות ורעיונות ממקום למקום, והצמיחה של הטכנולוגיה במרחב הגלובלי, ביחוד במחצית השנייה של המאה העשרים, החלישו את אחיזתה של מדינת הלאום ביצירת זהות מונוליטית וחיזקו את הזהות התרבותית של קבוצות המשנה. תופעה זו, המתוארת על ידי חוקרים שונים כ-Transnational Phase - השלב העל-לאומי של הגלובליזציה (Stokes 2003; Alvarez 2008), הביאה צלילים וקולות מהפריפריות לתוך המרחבים של התרבות המרכזית ואיפשרה את הופעתן של צורות חדשות של זהות מקומית, שהן מחוץ לשליטת המדינה (Stokes 2003:247; Manuel 1993).

יהודי תימן בישראל תרים אחר דרך חדשה שתאפשר להם לשמור על ייחודיותם כקהילה בעלת נכסי תרבות משותפים, על אף הרב-גונית הנובעת ממעמד, השכלה וזרמים דתיים שונים. הרצון הזה אינו נובע אך ורק מהחלטות פנימיות, אלא נקבע גם על ידי לחץ חיצוני, ובעיקר על ידי מוסדות המשמרים את תרבותן של ה"עדות". מכיוון שיהדות תימן היתה מחולקת בתימן למספר רב של מחוזות וקבוצות משנה ישנו קושי לקבוצות קטנות אלה להתקיים בתהליך ההאחדה שנתקבע על ידי השימוש במושג "תימני", והם מחפשים דרך חדשה ונורמות משותפות לעיצוב זהות קולקטיבית.

מעבר לכך שהרפרטואר המוסיקלי של יהודי תימן משתנה, עולה מתהליך זה משמעות נוספת ורחבה יותר. הייתי מגדירה אותה כעיצוב קריטריונים חדשים והגדרות חדשות למושג "עדה" או "קבוצה אתנית". ההשתייכות של יחידים לעדה או לקבוצה אתנית כבר אינה קשורה בהכרח לאימוץ הון תרבותי כגון מנהגים או מוסיקה, המסמנים בידול ברור של קבוצה אחת מהאחרת, אלא דווקא לאימוץ של פרקטיקות תרבותיות ממקורות שונים. המושג "אותנטיות" מקבל משמעות חדשה בעידן המודרני. ה"אותנטי" אינו בהכרח ה"נצחי", ה"מקורי" וה"ייחודי", אלא מה שהאינדיבידואל בוחר כייחודי (Stokes 1994:6-7). לפיכך, הבחירה של היחיד להגדיר את עצמו כ"תימני" בחברה הישראלית היא אסטרטגיה יותר אישית מאשר קולקטיבית-אטוויסטית. השינוי בתפיסת המושג "אותנטיות" הוא תהליך הדרגתי המתרחש בעולם המודרני. בזהלמן מצוין כי דווקא התחדשותה של המוסיקה העממית היא אקט מפורש וגלוי של אותנטיות (Bohlman 1988:130-31).

תרבות בקונטקסט הגלובלי היא זמנית, רפלקסיבית ובת עיצוב כך שניתן ליצור בה שינויים. זהו תהליך שבו הגבולות של העצמי (self) פתוחים למשא ומתן כל הזמן. על כן, בתודעה התרבותית הגלובלית היברידיות היא מרכיב מכריע. לא מכיוון שהיא משבשת את האותנטיות ואת ה"טוהר" של זהויות שונות, אלא מפני שהיא מולידה צורות חדשות של תודעה עצמית. בתודעה זו, האנשים המרכיבים את הקבוצה התרבותית הם באיזשהו מרחב ביניים, בהיותם "לא כאן ולא שם", או כפי שמכנה זאת סטוקס: "המרחב השלישי" (Stokes 2001:390). זהו מרחב שבו המוסיקה מציעה הזדמנויות ליצירה של זהויות חדשות. "היברידיות" ו"אותנטיות", אם כך, אינם מונחים מנוגדים, אלא כרוכים זה בזה (Stokes 2004). פרית' (Frith 2000) היטיב לחדד רעיון זה בצינון כי היברידיות היא ה"אותנטיות החדשה".

הזהות התימנית-ישראלית המחודשת, המעוצבת על ידי בני הדור השני והשלישי למהגרים, היא היברידית ומצויה במרחב הביניים, ב"מרחב השלישי". זוהי זהות תימנית בעלת אוריינטציה קולקטיבית, שבה ההבחנה בין המחוזות השונים שמהם באו יהודי תימן נעשית מעורפלת. אך בד בבד עם יצירת "זהות תימנית" נוצרות קבוצות משנה על בסיס שונה מזה שהיה בתימן. השונות בין קבוצות המשנה מתבטאת בהבדלים תרבותיים, חברתיים, אידיאולוגיים או כלכליים, שהם תוצר של המגע הממושך עם החברה הישראלית הלא תימנית. המציאות בשטח היא שגרמה לתהליך זה. למשל, מגורים משותפים בערים גדולות, או בתי כנסת שכונתיים שבהם מתפללים מהגרים מאזורים שונים בעולם. אצל חלק נכבד מיוצאי תימן נוצרה זהות מורכבת, זהות "תימנית-ישראלית". קבוצה נוספת שיהודי ממוצא תימני יכול להשתייך אליה בחברה הישראלית היא ה"מזרחים".

טקס החינה בישראל בשני העשורים האחרונים הוא במה מובהקת לייצוג של מגמות חדשות אלו. המבנה הכללי הדומה של טקסי החינה השונים בארץ והרפרטואר המוסיקלי החוזר בטקסים מעיד על טשטוש זהויות המשנה של יהודים מן המחוזות השונים בתימן. מהצד האחר, בכל טקס ישנם אפיונים פרטניים המשקפים הבדלים מקומיים הנובעים מהמפגש של יהודי תימן בישראל עם בני קבוצות שונות.

נקודה חשובה נוספת הנוגעת לעיצוב הזהות התימנית בישראל: הזהות התימנית-ישראלית ומקומם של יהודי תימן בפסיפס החברתי בארץ נוצרו ונבנו הן מהאופן שבו הם דמיינו את עצמם לאורך הדורות והן בהשפעת השיח החיצוני אודותיהם כ"עדה". ההתייחסות לכל התימנים כאל

"עדה תימנית" היא תופעה חדשה שלא היתה קיימת בארץ מוצאם.<sup>5</sup> יהודי תימן לא ראו את עצמם בתימן כ"יהודים תימנים", אלא כיהודים גרידא. השיוך העדתי הוא תוצאה של השיח הישראלי שהתפתח החל בימיו הראשונים של היישוב הציוני בארץ ישראל. המנגנונים הציוניים, ואחר כך השיח הסוציולוגי הישראלי, יצרו את הקטגוריה הרחבה של "בני עדות המזרח" (Raz-Krakotzkin 2005). להגדרת כלל יהודי תימן כ"עדה" נתלו גם קונוטציות ייחודיות. "העדה התימנית" נצטיירה בהכללה כתמימה, אדוקה בדתה וכנועה, ובאפיונים טיפוסיים נוספים המשקפים את השיח האוריינטליסטי האירופי הכללי והיהודי הפנימי. על אף המשבר בשיח העדות הקלאסי באקדמיה הישראלית התקבע בשיח הציבורי המושג "מזרחי" כמסמן באופן כללי כל יהודי שמוצאו אינו אירופי, אך נישואי התערובת ההולכים וגדלים מציבים שאלה רצינית גם לגבי מושג זה.

לסיכום דיון זה על שיח הזהויות האתניות בישראל: כל תודעה "תימנית" מורכבת מהבחירה של יחידים להתנהג על פי מה שהמרחב הישראלי רואה כאופייני ל"תימניות" ומרצונם להימצא במקומות שבהם היא מתבטאת. תודעה זו מתבטאת גם בנטילת חלק ביצירה ובהחזקה של תימניות על ידי השתתפות במוסדות תימניים ובמימון שלהם. ההחלטה של משפחה ישראלית, בין שהיא תימנית "טהורה" מבחינה אתנית ובין שהיא מעורבת, לקיים חינה על פי הפרוטוקול המודרני של טקס זה המתעצב בישראל היא ביטוי מובהק של תימניות ישראלית.

## מטרות המחקר

המטרות המרכזיות בעבודת מחקר זו הן אפיון המבנה והתוכן של טקס החינה בישראל בשני העשורים האחרונים, דיון ברפרטואר המוסיקלי המבוצע בו, והבנת תפקידם של המוסיקה התימנית ושל טקס החינה בן-זמננו בהבניית זהות תימנית-ישראלית על רקע התפתחויות חברתיות וטכנולוגיות בישראל ומחוצה לה.

המחקר מקיף שלושה היבטים שונים (Bielawski 1985) של המוסיקה התימנית בשנות התשעים ושנות האלפיים: הקשר - תהליכים חוץ-מוסיקליים של שינויים בחברה ובתרבות הישראלית והתפתחויות גלובליות שהשפיעו על המוסיקה התימנית; צורה - ניתוח מוסיקלי סטרוקטורלי של ארבעים השירים שנבחרו למחקר וניתוח משווה לגרסאות ערביות; והיבט

<sup>5</sup> תופעה זו של הדגשת העדתיות לא היתה אופיינית רק ליהודים התימנים אלא ליהודים מכל ארצות המזרח. ראו שוקד ודשן (1977: 169, 2).

דיסקורסיבי (Blacking 1977) – המוסיקה של יהודי תימן כיום מנקודת ראותם ותפיסתם של היוצרים, המבצעים והמפיקים במוסיקה תימנית בישראל.

## ספרות מחקרית

המחקר אודות המסורת המוסיקלית של יהודי תימן החל על ידי החוקר אי"צ אידלסון (1938-1982) בתחילת המאה העשרים. אידלסון ביסס את מחקרו על עבודת שדה שערך אצל יהודי תימן בפתח תקווה ובירושלים בשנים 1907-1913, כחלק ממחקר מקיף אודות המוסיקה של היהודים בארצות המזרח. הוא התמקד בצפייה באירועים ליטורגיים ופארא-ליטורגיים ובהקלטות גרמופון של כמה חזנים/מסרנים. מטרתו היתה לתעתק דוגמאות מרפרטוארים מסורתיים בתיווי מערבי ולסווג אותם לסוגי מלודיות על בסיס של סולמות ומוטיבים מאפיינים. בשנת 1914 הוציא אידלסון במהדורה גרמנית את הכרך הראשון של "אוצר נגינות ישראל", המוקדש למוסיקה של יהודי תימן, שפורסם ב-1924 באנגלית ובעברית (אידלסון, 1924a). אידלסון היה הראשון שתיאר את האפיונים הבסיסיים של המוסיקה של יהודי תימן: 1. היותה ווקאלית; 2. הפונקציונליות שלה משתקפת בהבחנה בין שלושה תחומים: א. המוסיקה הליטורגית - שירת הקודש בבית הכנסת, המבוצעת על ידי גברים; ב. המוסיקה הפארא-ליטורגית, הכוללת את שירת הפיוטים מתוך ה"דינאן"; ג. המוסיקה החילונית, המבוצעת על ידי נשים בשפה הערבית-תימנית.

ה"דינאן" הוא קובץ הכולל מבחר שירים לשבתות ולחגים, לטקסי חתונה וברית מילה. הוא נתגבש במחצית השנייה של המאה השבע עשרה, ופיוטיו משקפים כ-300 שנים של יצירה עד להתגבשותו. שירים רבים בדינאן מיוחסים לרבי שלום שבזי, גדול משוררי תימן, וכן שירים של משוררי תימן אחרים, בחלקם אלמוניים, ושירים משל משוררי ימי הביניים בספרד. בשירי הדינאן לא היתה אחידות בין המחוזות השונים בתימן. כל מעתיק בחר את השירים הרצויים לפי המקום, המשורר והניגון. חלק מן השירים היו משותפים לכל המחוזות וחלקם נבדלים (רצהבי, 1989: 39).<sup>6</sup> שירת הדינאן מבוצעת על ידי גברים בבית ולא בבית הכנסת.

בניתוח המוסיקה התמקד אידלסון (1924a) בעיקר ברפרטואר הליטורגי. הוא הבחין בין הנוסחים השונים של תפילות התימנים וניסה לחלק את המוסיקה הליטורגית על בסיס של

<sup>6</sup> לתיאור מפורט יותר על התפתחותו של הדינאן ראו את המבוא בספרו של רצהבי (1989: 46-11) על שירת תימן העברית.

מודוסים מוסיקליים, אך יש לציין כי יהודי תימן עצמם אינם מגדירים את סגנון המוסיקה התימנית על פי חלוקה זו.

במאמרו "יהודי תימן, שירתם ונגינתם" משרטט אידלסון (1918) את החלוקה של שירי הדינאן לחמישה סוגים, בהתאם למה שראה בכתבי יד קודמים: נְשִׁיד, שירה, הַלְלוּת, זְפָאת וְחֲדוּיוֹת. ספרו "שירי תימן" (אידלסון, 1931) כולל את הפיוטים של יהודי תימן מתוך אחת מגרסאות הדינאן, ומהווה את אחד הפרסומים הראשונים של השירה הזאת.

אידלסון, בעקבות נטיות במחקר ההיסטורי והספרותי במדעי היהדות בזמנו, היה אחד המנכסים הראשיים של רעיון השתמרותם של יסודות עתיקים במוסיקה של יהודי תימן. לדעתו, הסיבה לכך היתה שיהודי תימן היו מבודדים יחסית ומסוגרים מפני השפעות זרות של הסביבה הערבית. כפי שצוין, הנחה זו עדיין עומדת במרכזם של מחקרים רבים שנערכו בישראל בנושא זה במרוצת המאה העשרים.

המוסיקאי והמחנך מנשה רבינא (1899-1968), שהיה אוהד גדול של שירת יהודי תימן, תיאר במאמרו "חופת חתנים" (רבינא, 1938) חתונה אצל יוצאי עדן והתייחס באופן נרחב למנגינות ששמע. רבינא רשם בתווים עשרים ושניים שירי חתונה מן הדינאן ועמד על הקשיים הרבים העומדים לפני אדם המנסה לרשום שירה זו בתיווי מערבי.

ספקטור (Spector 1960) וגרוזן-קיווי (1965; 1972) הן חוקרות חלוצות בתחום שירת הנשים היהודיות בתימן. ספקטור (Spector 1960) מתארת את מנהגי החתונה בצנעא על בסיס עבודת שדה שערכה בירושלים בשנות החמישים ומביאה שניים-עשר שירי נשים עם תרגומי הטקסטים, תווים וניתוח מוסיקלי. את המנגינות התימניות היא ניסתה לפרש במסגרת מערכת המקאמים הערביים, אך לבסוף היא מציינת שהתימנים אינם מכירים את המערכת הזאת או את מערכת הסולמות המערביים. גרוזן-קיווי (1965; 1972) דנה במבנה הטונלי והצורני בשיריהן של נשות תימן מצנעא ומצפון תימן וטוענת בין היתר לקדמותה של שירה זאת.

פרסומים מאוחרים יותר מספקים תרומה נוספת להיבטים שונים במוסיקה של יהודי תימן: הרצוג (1968) התמקד בקשר טקסט-מוסיקה בליטורגיה, בעקבות ניתוח של מזמור תהילים נוסח יהודי צנעא. רצהבי (1968) התמקד בקשר טקסט-מוסיקה בפיוטים. הופמן (Hofman 1968) ערך השוואה בין שתי גרסאות של תעתיקים לשיר "לנר ולבשמים". הופמן סבור כי השינויים בין הגרסאות משקפים את ייעודו ותפקודו של הלחן. שילוח (1969) טיפל בתפקיד האינדוידואל היוצר אצל יהודי תימן במסגרת דיון על דמותה של משוררת אחת. "משוררת" הוא כינוי לזמרת מקצועית ששרה בתימן באירועים שונים. נעמי ואבנר בהט תרמו למחקר הפארא-ליטורגי בספרם

"ספרי תפיה" (בהט ובהט, 1995). בספר זה הם תיעדו בתיווי את רפרטואר הלחנים של השירים מספר הדינאן של יהודי תימן ופירטו את אופן ביצועם, כולל הריקוד, שהוא מרכיב חשוב ומרכזי בהקשר זה.

מחקרים מקיפים שעסקו במוסיקה של קהילת יהודי מרכז תימן-צנעא בוצעו על ידי שרביט (1982; 1981). בעבודות שדה שנערכו על ידי שרביט בין השנים 1971-1978 הוא חשף את המגוון המוסיקלי הרחב של מסורות יהודי תימן והתמקד במבנה הסטרוקטורלי של המוסיקה. בהקדמה לאנתולוגיה המקיפה שיצאה לאור על ידי עדאקי ושרביט (1981) מבחין שרביט בין סגנונות מוסיקליים שונים בהתאם לחלוקת המחוזות בתימן (עדאקי ושרביט, 1981: כ'). בכל סגנון אזורי הוא מתייחס לשלוש חטיבות עיקריות כפי שהוגדרו על ידי אידלסון. החטיבות הנוגעות לדיון זה הן אלו הדנות בשירי הדינאן ובמוסיקה הלא דתית, הכוללת שירי אהבה, שירי חתונה, שירי פרידה ושירים הנוגעים לטבע ונוף, שבוצעו בתימן על ידי נשים בלבד. בפרק המוקדש לחטיבה זו מסווגות המנגינות הלא דתיות לארבעה סוגים: פתיחה בקצב איטי; ריקוד "דעסה", המאופיין במשקל של שבע שמיניות; ריקוד במשקל זוגי; וריקוד במשקל זוגי, המאופיין בדרך כלל בסינקופות. שרביט מציין כי סיווג של מוסיקה תימנית אינו יכול להתבסס אך ורק על קריטריונים סגנוניים, אלא גם על קריטריונים פונקציונליים, הנשאבים מהמושגים של נושאי התרבות (שרביט, 1982; 1981). מחקר אחר של ארום ושרביט (Arom & Sharvit 1994) עוסק ברב-קוליות המשתקפת בביצוע התפילות של יהודי צנעא בבית הכנסת.

מאמרים רבים הקשורים לשירים המבוצעים בטקס החתונה בתימן נכתבו על ידי רצהבי. רצהבי (1964; 1963; 1959; 1955) התמקד בעיקר בפן הספרותי של השירים ובתיאור המנהגים שבטקס. חלק נכבד מן המאמרים מוקדש למקורותיה, תכניה וההשפעות הספרותיות השונות שעיצבו את שירת הנשים, וביניהן השפעתה של שירת הנשים המוסלמיות על שירתן של הנשים היהודיות. במאמר נוסף מעלה רצהבי (1968) בקצרה קווים משותפים לשירת הנשים היהודיות והמוסלמיות בתימן, בביצוע השירה, בתכניה ובמנגינותיה. טובי (1978) התמקד ברפרטואר שירי הגברים בחתונה. את השירים הוא מסווג לפי ז'אנרים ומתייחס לנושאים שבהם הם עוסקים, תוך הדגשת ההשפעה של השירה העברית מספרד והשירה הערבית על השירה היהודית בתימן.

אחד המפעלים הבולטים בתיעוד שירת הנשים התימניות הוא ספרו של גמליאלי (1975) "אהבת תימן: השירה התימנית העממית". זהו אוסף שירים מאירועים בחיי הנשים בתימן במעגל החיים ובמעגל השנה. חלק נכבד מהספר מוקדש לשירה בטקס החינה. המחבר פגש את

המשוררות-זמרות המבצעות את השירים, העלה על הכתב את מילות השירים ותרגם אותם מערבית לעברית.

מחקרים מקיפים נוספים נכתבו על טקס החתונה והחינה במחוזות ספציפיים בתימן. שי (1985; 1997) עסקה בשירת הנשים המסורתית של יהודי חבאן ומקומה בחתונה, ובתהליכי השינוי ברפרטואר המוסיקלי המסורתי של החתונה בקרב יהודי חבאן. מחקר נוסף נעשה על שירי טקס החינה של קהילת יהודי צנעא בישראל (פלשנר, 2001). מחקרים אלו התמקדו בעיקר בניתוח הסטרוקטורלי של רפרטואר השירים בטקס החינה.

מאמרה של שרעבי (Sharaby 2006) הוא הקרוב יותר בתוכנו ובגישתו לנושא הנדון במחקר זה. שרעבי עוסקת בתהליך השתנותו של טקס החינה בישראל משנות החמישים ועד שנות האלפיים. מחקרה מתבסס על תצפיות שערכה בטקסי חינה, על הקלטות ודיאו של הטקס משנות השבעים וכן על ראיונות שביצעה בשנים 2003-2004 עם נשים רבות, צעירות ומבוגרות, מלבישות וזמרות. ההתמקדות במאמר היא בעיקר במשמעותו המגדרית של הטקס בחברה התימנית המסורתית ובשינוי הפונקציה שלו בישראל לטקס בעל אלמנטים מודרניים הממוקד בשני בני הזוג. שרעבי לא דנה ברפרטואר המוסיקלי המבוצע בטקס החינה בן-זמננו ולתמורות שחלו בו, שהוא העניין המרכזי במחקר הזה.

חוקרים עסקו גם בריקודי הנשים התימניות ובתלבושת המיוחדת ל שלה. פרי מחקרם כלול בספרים "בואי תימן: מחקרים ותעודות בתרבות יהודי תימן" (רצהבי, 1967), וכן, "מבועי אפיקים: מחקרים במורשת יהדות תימן ובתרבותה" (דחוח-הלוי, 1995). בספר אחרון זה, נכלל פרק העוסק בשירת הנשים התימניות ובסיבות להיעלמותה בארץ. פרק נוסף מתאר את טקסי החתונה בחבאן ואת פרטי הלבוש והתכשיטים של החתן והכלה.

בתחום הריקוד של יהודי תימן נכתבו בשנים האחרונות שני מחקרים חשובים. ספרה של נעמי בהט (2004) כולל פרק המוקדש למחול של יהודי תימן. בהט פורסת בו את אפיוניו, תוך הבחנה בין מחולות הגברים למחולות הנשים. כמו כן היא מדגישה את השינויים שחלו במחול של יהודי תימן בישראל ואת הטמעתו במחול העממי הישראלי החדש. בעבודת דוקטורט מקיפה שכתבה מרי פיאר גיברט (Gibert 2004) אודות הריקוד של יהודי תימן בישראל היא מתייחסת לתפקידו של הריקוד המסורתי בהבניית זהות חדשה בקרב יהודי תימן בישראל. עבודתה מתמקדת במערכות צורניות שונות של הריקוד, המבטאות לדעתה הבניות שונות של זהות. במובן זה, עבודתה של גיברט קרובה למחקר זה.

## שיטת המחקר

פעילותי המחקרית אודות המוסיקה של יהודי תימן בישראל בטקס החינה החלה בשנת 2005. העבודה מבוססת על כלי המחקר הבאים: צפייה בקלטות וידיאו ותצפיות של טקסי חינה שנערכו בישראל; שמיעת תקליטורים וקלטות שמע של מוסיקה יהודית-תימנית ומוסיקה ערבית-תימנית; ראיונות עם זמרות חינה ועם זמרים מובילים במוסיקה התימנית בישראל, וראיונות עם אנשי מפתח בשימור ובטיפוח התרבות המוסיקלית של יהודי תימן בישראל; כלי מחקר נוסף הוא איסוף מידע ממרכזים לשימור מורשת יהודי תימן.

### 1. צפייה בקלטות וידיאו ותצפיות

במחקר צפיתי בתשע עשרה קלטות וידיאו של טקסי חינה שנערכו בתקופות שונות: ארבעה טקסים משנות השמונים; עשרה טקסים משנות התשעים; וחמישה טקסים משנות האלפיים. את רוב ההקלטות קיבלתי מהמשפחות שערכו את טקסי החינה, וחלקן ניתנו לי על ידי האגודה לטיפוח חברה ותרבות בנתניה. כמו כן ערכתי תצפיות על אחד עשר טקסי חינה מהשנים 2005-2007, והקלטתי אותם. בסה"כ צפיתי בשלושים הקלטות של הטקסים בשלמותם.<sup>7</sup>

טקסי החינה שנצפו משקפים וריאנטים שונים של זהות תימנית-ישראלית, והם נערכו על ידי משפחות מרחבי הארץ שמוצאן ממחוזות שונים מתימן. בחלק מהחינות המשפחות מצד החתן והכלה תימניות, ובחינות אחרות רק אחד מבני הזוג תימני. בכמה חינות אחד מבני הזוג שאינו תימני גם לא נולד בישראל. כל טקס חינה הונחה ובוצע על ידי זמרת אחת. בכמה מטקסי החינה השתתפו גם להקות תימניות. הטקסים נערכו על ידי משפחות בעלות מעמד כלכלי איתן שיכלו להרשות לעצמן לשלם עבור טקס מורכב ורב משתתפים. וריאנטים אלו חשובים להבנת המאפיינים הקבועים והמשתנים בכל טקס.

### 2. שמיעת תקליטורים וקלטות שמע

מוסיקה יהודית-תימנית: רכשתי תקליטורים וקלטות שמע של מוסיקה תימנית המבוצעת על ידי יוצרים וזמרים תימנים בולטים בתרבות המוסיקלית התימנית בישראל. החומר המוסיקלי נאסף בכמה אופנים. את רוב התקליטורים רכשתי מהזמרים אהרן עמרם, ציון גולן, ברכה כהן ונעמי מליחי. חלק מהתקליטורים נרכשו ממרכזים המיועדים לשימור מורשת יהדות תימן, בעיקר מאולפנו הפרטי של איתמר פנחס בראש העין. איתמר פנחס הוא בעל האוסף הפרטי הגדול ביותר

<sup>7</sup> פירוט טקסי החינה מופיע בנספח ד'.



בישראל של מוסיקה יהודית-תימנית, וממנו רכשתי תקליטורים רבים ומקוריים, בעיקר של ביצועים משנות החמישים והשישים. פנחס עוסק בהעברתם של סרטי הקלטה ארכיוניים משנות החמישים והשישים לתקליטורים, ובשיפור איכות הצליל. חלק מהתקליטורים שבידי נרכשו גם מהאגודה לטיפוח חברה ותרבות שבנתניה.

מוסיקה ערבית-תימנית: שירים תימניים רבים המבוצעים כיום בטקסי החינה מקורם במוסיקה ערבית-תימנית. אספתי עשרות תקליטורים של מוסיקה ערבית-תימנית, וכ-20 קלטות שמע. החומר נאסף מעולי תימן שהגיעו לארץ בסוף שנות השמונים של המאה העשרים, מזמרים וזמרות המשתמשים במקורות מוסלמיים כלחנים לביצועיהם, ומאתרי אינטרנט של מוסיקה ערבית-תימנית. מתוך החומר המוסיקלי נמצאו כ-10 מקורות מוסלמיים ללחנים המבוצעים בארץ.

### **3. ראיונות**

ערכתי ראיונות עם זמרים מובילים במוסיקה התימנית בישראל וכן עם זמרות מרכזיות העורכות טקסי חינה. בראיונות הזמרים סיפרו על הביוגרפיה האישית שלהם, על המקורות לשירים שהם מבצעים, על הדרך שבה למדו את השירים, התהליך שבו הלחינו את השירים שנכתבו על ידם ועל תפיסתם את השירה התימנית. זמרות החינה תיארו את הדרכים שבהן הן למדו לערוך את הטקס ולמדו את השירים, ומדוע בחרו בשיר זה או אחר. נקודה חשובה שהועלתה בשיחות עימן היא אופן תפיסתן האישית את טקס החינה ודרך ניהולו המוסיקלי. כמו כן נערכו ראיונות עם אנשי מפתח בשימור ובטיפוח התרבות המוסיקלית של יהודי תימן בישראל. ראיונות אלה סייעו אף הם באיתור המקורות לשירים התימניים המבוצעים בארץ.

### **4. איסוף מידע ממרכזים לשימור מורשת יהודי תימן**

בקרב יוצאי תימן יש מודעות גדולה לתיעוד המורשת. אחד הביטויים המובהקים לכך הוא הקמתם של מרכזים שונים המיועדים לחקר ולשימור מורשת יהודי תימן. המרכז הגדול והוותיק ביותר הוא "האגודה לטיפוח חברה ותרבות" בנתניה, שהוקם בשנת 1970. מרכזים נוספים שהוקמו במהלך השנים הם עמותת "אעלה בתמר", "המרכז לחקר יהדות תימן ותרבותה" במכון בן-צבי, "בית מורשת יהדות תימן", "המכון לשימור שירי יהודי תימן" בראש העין, בהנהלת איתמר פנחס, ומרכזים נוספים בכל רחבי הארץ. ממרכזים אלו רכשתי חומר רב וראשוני שלא ניתן היה להשיג במקומות אחרים: ספרי היסטוריה, ספרי תווים, מידע ביוגרפי על זמרים, וכן תקליטורים וקלטות וידיאו. מנגנון התיעוד והשימור של המורשת הוא ביטוי למפגש של יהודי

תימן עם המודרנה בישראל. יהודי תימן, בעיקר הוותיקים, וילידי ישראל שחונכו ביישוב היהודי ואף השתלבו בחלק ממנגנוניו (כגון כוחות הביטחון) הפנימו את הדיכטומיה מסורת/מודרניות. מתוך הרצון לשמור על התרבות המסורתית מפני השינויים הדרסטיים שהיא עוברת הם גייסו משאבים ציבוריים והקימו את המרכזים. עובדיה בן שלום ז"ל נמנה עם יהודי תימן בעלי ההשפעה הציבורית. בן שלום ייסד את המרכז הוותיק "האגודה לטיפוח חברה ותרבות". הוא עלה ארצה בשנות השלושים של המאה העשרים ורכש מעמד מכובד בממסד הישראלי. בהמשך שירת בצה"ל, היה חבר מפא"י וכיהן כחבר המועצה והוועד הפועל של ההסתדרות. במסגרת תפקידיו אלו הוא נפגש עם מנהיגי האומה, ביניהם דוד בן-גוריון, השיג מהם סיוע לרווחת תושבי נתניה ופעל רבות לטיפול ולקליטת המהגרים שבאו במבצע "על כנפי נשרים". בשנת 1970 הוא ייסד את "האגודה לטיפוח חברה ותרבות" והיה לנשיאה. בן שלום גם יצר קשר עם גורמי תרבות בארצות הברית ובאירופה והזמינם לביקורים במוזיאון האגודה.<sup>8</sup> אנשים נוספים החברים באגודה לטיפול חברה ותרבות ותורמים רבות לקידום המחקר הם אנשי אקדמיה יוצאי תימן, ביניהם פרופ' יוסף טובי, שפעילותו המחקרית אודות יהודי תימן ענפה ועשירה.

## תהליך העבודה

### 1. חלוקת טקסי החינה לשלוש תקופות

טקסי החינה חולקו ל-3 תקופות. החלוקה התבססה על צפייה ב-30 קלטות וידיאו של טקסי חינה מתקופות שונות וכן על ספרות מקצועית וראיונות: (1) החינה בתימן עד העלייה הגדולה לישראל "על כנפי נשרים"; (2) טקסי חינה בישראל עד אמצע שנות השמונים; (3) טקסי חינה בישראל בשנות התשעים ובשנות האלפיים (יכינו גם "טקסי החינה בני-זמננו").

### 2. טקסי החינה בני-זמננו

החל משלב זה התמקדתי בטקסי החינה בני-זמננו, תוך התבססות על צפייה ב-16 קלטות וידיאו של טקסי חינה בני-זמננו, על ראיונות, שמיעת תקליטורים וקלטות שמע וכן על ספרות מקצועית. תחילה סיווגתי את טקסי החינה בני-זמננו לפי קריטריונים שונים: (1) חיות שבהן שני בני הזוג ממוצא תימני. בקבוצה זו נעשתה הבחנה בין חיות עירוניות לחיות כפריות המבוצעות במושבים של קהילה שמוצאה ממחוז ספציפי בתימן; (2) חיות שבהן אחד מבני הזוג לא תימני; (3) חיות

<sup>8</sup> המידע אודות עובדיה בן שלום לקוח מאתר האגודה לטיפוח חברה ותרבות. פירוט נוסף אודות הביוגרפיה שלו אפשר למצוא באתר האגודה:

[http://www.rishonim.org.il/teiman/show\\_item.asp?itemId=37&levelId=58486&itemType=0](http://www.rishonim.org.il/teiman/show_item.asp?itemId=37&levelId=58486&itemType=0)

שבהן מופיעות להקות זמר ולהקות מחול תימניות; (4) חינוך לנשים בלבד; (5) חינוך של קהל מעורב, המהווה את הרוב.

### 3. בחירת זמרות החינה

על פי הצפייה בקלטות הווידיאו של טקסי חינה בני-זמננו ועל פי הראיונות בחרתי למחקר 4 זמרות הנחשבות לפופולאריות ביותר בטקסי החינה בארץ בתקופה זו: ברכה כהן, נעמי מליחי, מלכה חגיבי ויהודית קרייתי. זמרות אלה משקפות תפיסות שונות על אופן ניהול הטקס והרפרטואר המוסיקלי שבו.

### 4. בחירת הקורפוס הנחקר

מתוך כ-80 שירים תימניים ששמעתי במסגרת הצפייה בקלטות הווידיאו של טקסי החינה בני-זמננו בחרתי ארבעים שירים כדגם למחקר. השירים נבחרו על פי שני קריטריונים מרכזיים: שירים שכיחים ושירים שיש בידי מידע ביחס למקורם.

### 5. בניית מודל של טקס החינה התימנית בני-זמננו

בשלב זה ריכזתי אלמנטים חוזרים בטקסי חינה תימנית בני-זמננו, תוך התייחסות למבנה הטקס על מרכיביו השונים, לזמן המוקדש לכל חלק בטקס, לשירים בטקס ולזמן השמעתם. על בסיס תיאור זה בניתי מודל של טקסי החינה בני-זמננו בארץ. רוב השירים במודל שנבנה מהווים את קורפוס ארבעים השירים התימניים שנבחרו למחקר.

### 6. זיהוי מאפיינים שמחוץ למודל

בשלב זה בדקתי מאפיינים בטקסי החינה התימנית בני-זמננו שהם מחוץ למודל שנבנה. מאפיינים אלה הם תוצאה של המפגש עם החברה והתרבות הישראלית: שירים לא תימניים (שירים פופ-מזרחיים, שירים מרוקאיים, פרסיים, לועזיים, פופ-חסידיים ועוד), הופעות של להקות זמר ומחול תימניות, סגנון תיאטרלי (המחזה, הכוונה להשתתפות של הקהל וכדומה), טקסים מונחים ומודרכים, הוספה של פעילות טקסית (למשל, ליווי נוסף של החתן והכלה לאולם) ועוד.

בהמשך בדקתי את הקשר בין המאפיינים שמחוץ למודל לבין המשתנים הבאים: חינוך שבהן שני בני הזוג ממוצא תימני, חינוך שבהן אחד מבני הזוג לא תימני, חינוך עירוני, חינוך כפרות, מעמד חברתי-כלכלי של המשפחות, והזרם האידיאולוגי שאליהן משתייכות המשפחות. כמו כן נבדק הקשר בין המאפיינים שמחוץ למודל לבין תפיסות והשקפות שונות של זמרות החינה בנוגע לעיצוב הטקס.

## 7. טרנסקריפציות וניתוח מוסיקלי

בשלב זה רשמתי טרנסקריפציות לכל אחד מארבעים השירים בקורפוס הנחקר וניתחתי את ההיבטים המוסיקליים השונים שלהם: מלודיה, קצב, יחס טקסט-מוסיקה, המבנה הכללי של השיר ואופן הביצוע (הכלים המלווים וסגנון העיבוד). עבור כל שיר שנבחר לקורפוס מתוך החינות שבהן צפיתי היו כמה ביצועים, ולצורך הטרנסקריפציות בחרתי בביצוע אחד לכל שיר. ברוב המקרים נבחר הביצוע של ברכה כהן או נעמי מליחי (שתי זמרות פופולאריות מתוך ארבע זמרות העומדות במרכז המחקר). במקרים שבהם השירים שבחרתי הושמעו על ידי תקליטן נבחרו הביצועים של שני הזמרים הטרנסקריפציות בחינות בישראל - אהרן עמרם וציון גולן. חלק מהשירים שנבחרו לקורפוס מקורם בשירים ערביים-תימניים. לאחר שרשמתי את הטרנסקריפציות של השירים הערביים-תימניים ערכתי ניתוח משווה בין הגרסה הערבית לבין הגרסה שאומצה על ידי יוצרים וזמרים בישראל, כדי לעמוד על הקשרים שביניהם.

## מבנה העבודה

עבודת מחקר זו בוחנת את בנייתה של זהות תימנית-ישראלית בימינו כפי שהיא באה לידי ביטוי בבחירת הרפרטואר המוסיקלי במסגרת טקס החינה. תופעה זאת נדונה תוך תשומת לב למרחב הישראלי ולמרחב הגלובלי. שני כוחות פועלים על זהות זאת: תהליך הישראליזציה של יהודי תימן, וההבניה של זהות תימנית נבדלת ומחודשת. בהתאם לכך, ההתייחסות למוסיקה התימנית בישראל מתבטאת בעבודה בשלושה מעגלים: מוסיקה תימנית במרחב הישראלי (שהוא ברובו מערבי); מוסיקה תימנית בהיבט הפנים-תימני; ומוסיקה תימנית במרחב הגלובלי-ביחס למוסיקה ערבית-תימנית. בהמשך העבודה נעשה ניסיון לחבר בין שלושת המעגלים יחדיו ולהראות כיצד המוסיקה התימנית בטקסי החינה כיום היא תוצר של ניווט של המבצעים וקהלם בתוך החברה הישראלית ובתוך הקשרים עם החברה הערבית בתימן.

בפרק הראשון בעבודה מוצגים נושא העבודה והתשתית התיאורטית למחקר, סקירת הספרות המחקרית אודות המוסיקה של יהודי תימן ופירוט של תהליך העבודה במחקר; הפרק השני עוסק בדימוי של יהודי תימן בעיני יהדות אירופה והממסד הציוני ובאימוצה של המוסיקה התימנית בישראל כחלק מהבניית זהות עברית-ישראלית; הפרק השלישי מתייחס לתמורות שחלו בקהילה התימנית בישראל בקרב בני הדור השני והשלישי. כמו כן הוא עוסק בזמרים - הסוכנים המרכזיים בהתפתחות השירה התימנית בקרב יהודי תימן בישראל; הפרק הרביעי עוסק בטקס החינה בעבר: החינה בתימן עד העלייה הגדולה לישראל "על כנפי נשרים", וטקסי חינה בישראל עד אמצע שנות

השמונים; הפרק החמישי עוסק בטקסי חינה בני-זמננו בישראל בשנות התשעים ובשנות האלפיים. הפרק כולל מודל שבניתי של טקס החינה התימנית בן-זמננו. בהמשך יש התייחסות נרחבת למאפיינים שמחוץ למודל שנבנה, שהם תוצאה של המפגש עם החברה והתרבות הישראלית; בפרק השישי מופיע ניתוח מוסיקלי של קורפוס ארבעים השירים המבוצעים בטקס החינה ושנבחרו למחקר; הפרק השביעי מתייחס למקורות הרפרטואר המוסיקלי התימני בטקס החינה בן-זמננו, תוך דגש על שני מקורות מרכזיים: לחנים של נשות תימן, ומוסיקה ערבית-תימנית. כמו כן נערכה השוואה בין גרסת המקור הערבית לגרסת האימוץ היהודית; הפרק השמיני דן בתפקידם של המוסיקה התימנית ושל טקס החינה בן-זמננו בהבניית זהות תימנית-ישראלית.

## פרק שני: המוסיקה של יהודי תימן בתרבות הישראלית

### היהדות התימנית בעיני יהדות אירופה והממסד הציוני

בפרק הראשון הוזכרה בקווים כלליים ההשתמרות של יסודות עתיקים שיוחסה למוסיקה היהודית-תימנית בשיח המחקרי והלא מחקרי. השקפה זו השפיעה על מקומן המיוחד של מסורות המוסיקה של יהודי תימן בהבניית התרבות הישראלית. פרשנות מכלול הדימויים על המוסיקה היהודית-תימנית בחברה הישראלית ראויה להבהרה, שכן דימויים אלה הם חלק אינטגרלי מהתפיסה הרפלקסיבית של יהודי תימן כיום. כיוון שכך, עיצוב הרפרטואר המוסיקלי של החינה בת-זמננו יונק מדימויים שמקורם במפגש בין יהודי תימן ליהודים האחרים בארץ ישראל ומהתגובה להם. הפרק השני מוקדש לנושא זה.

עוד בתקופת היישוב הצטייר היהודי התימני בעיני החלוצים כיהודי אציל (ברלוביץ, 1981), סמל ליהודי המגלם דמות תנכית ואותנטיות יהודית טבעית ושורשית (שילוח, 1989; קמון, 2001). המסורת של יהודי תימן תאמה באותה תקופה לאופי השיח האוריינטליסטי שנווט על ידי חוקרים ומלומדים יהודים אירופאים מהמחצית השנייה של המאה ה-19.<sup>9</sup> האינטלקטואלים האירופאים עשו אידיאליזציה ורומנטיזציה של דמות היהודי המזרחי ותיארו אותו כאצילי וכמקור של חוכמה יהודית עתיקה. הדימויים האוריינטליסטיים שיחקו תפקיד חשוב בעיצוב מחדש של הזהות היהודית, אך התייחסות זו אל היהודים מהמזרח היתה כרוכה בטיפוח מיתוסים ודעות קדומות. מעבר לכך, ההתייחסות הרומנטית של היהודים האירופאים כלפי יהודי המזרח טופחה גם במטרה ליצור הבחנה בין היהודי ה"מערבי" למוסלמי ה"מזרחי", ועל ידי כך לעשות דה-אוריינטליזציה של היהודי (Davidson-Kalmar & Penslar 2005:xviii; Raz-Krakotzkin 2005:165).

השיח הציוני נשען על אימוץ עמדות אוריינטליסטיות אלה, שהיו חיוניות להקמת מדינה של קולקטיב יהודי המורכב מילידי מקומות שונים מאוד. היהודים המזרחים, ובפרט התימנים, שימשו אובייקט להשראה לצורך הבניית ה"יהודי החדש" (Raz-Krakotzkin 2005). הציונים האירופאים פנו לפולקלור של יהודי תימן כיוון שהאמינו שהם מביעים את הרוח הייחודית של

<sup>9</sup> שורשיו של השיח האוריינטליסטי החלו עוד בתקופת ההשכלה, כחלק מתהליך ההתרחקות מאופי החיים היהודי המזרח-אירופאי. יהודי גרמניה חיפשו אחר מודל יהודי שיאפשר להם להגדיר מחדש את זהותם היהודית, ומצאו אותו ביהודי הספרדי. המודל של מורשת יהדות ספרד בימי הביניים קידם את עמדתם הדתית החדשה של יהודי גרמניה וצוין בפתיחות, בחשיבה פילוסופית ובהערכה לאסתטיקה (Schorsch 1989).

האומה, ולפיכך החיו אותם מחדש ויצרו מודל להתהוות העתידית של האומה (Manor 2005). המודל התימני כמקור השראה בתרבות הישראלית לא היה קשור רק לשדה המוסיקה. לאורך תקופת היישוב אמנויות תימניות היוו מקור השראה לאמנות הוויזואלית והפלסטית הישראלית המתהווה ולריקודים ישראלים (Ahroni 1986:167-8; Lewis 1989).

בניית הדמות של היהודי התימני כיהודי אותנטי התפתחה בהדרגה וקיבלה תנופה בעקבות מסעות של מלומדים לתימן. תיאורים בספרות מסע וכן אגרות של שליחים שנשלחו מארץ ישראל לתימן במאה ה-19 שימשו הוכחה לכך שיהודי תימן רואים עצמם כשומרים על דפוסי תרבות קדומה. מאז מסעו של בנימין מטודלה במאה ה-12 וביקורו בתימן נחשבו יהודי תימן לבני שבטים בעלי כוח שאין עליהם שעבוד מלכויות. שמועות אלו עוררו את הרצון לגלות את עשרת השבטים האבודים, ובמאה ה-19 שומעים על שליחים מארץ ישראל שיוצאים לתימן לצורך מטרה זו (יערי, בהקדמה לספיר תש"ה).<sup>10</sup> המפורסם שבהם הוא יעקב ספיר הלוי (תש"ה), שהגיע לתימן בשנת 1859 כדי לחקור את אורחות חייהם, אמונתם ומעשיהם של יושבי תימן. בין היתר הוא ניסה לבדוק האם יש ממש בשמועות על השבטים האבודים היושבים בתימן ועל קדמותם של יהודי תימן. בתיאור מסעו הוא מציין כי שמע מיהודי צנעא ש"קבלה בידם שאבותיהם באו לגור בארץ הזאת שתיים וארבעים שנה קודם חורבן בית ראשון" (ספיר, תש"ה:קסה). הוא אמנם לא מצא את עשרת השבטים האבודים, אך מציין שמצא משפחות משבט דן ושבט אשר:

משפחה אחת יש בצנעא, קוראים לה "משפחת הדני". ודיברתי עם אנשים נכבדים מהם, והגידו לי כי ראש בית אבותם היה משבט דן היושבים בארץ לא נודע. הוא, ועוד אחד עמו משבט אשר היושבים עמם, תעו בישימון דרך ולא מצאו דרכם לשוב למקום שבתם ושבטם, וילכו באשר התהלכו עד שהגיעו לפה צנעא (ספיר, תש"ה:קסה).

תיאור מסעו של ספיר (תש"ה), המשמש מקור חשוב בחקר יהודי תימן ותרבותם, יצר מיתוס שנבנה על יהודי תימן כ"קדומים ואותנטיים", ונשען במידה רבה על מסעו וכן על האגרות שנשלחו מהשליחים שביקרו בתימן ליושבים בארץ ישראל.

קמאותו של היהודי התימני באה לידי ביטוי בספרות המחקרית, בפרוזה, מעל בימת התיאטרון ובעיתונים היומיים ביישוב היהודי בארץ ישראל. דימוי זה תפס מקום מרכזי גם במוסיקה ובמחול בתקופת היישוב ולאחר הקמתה של מדינת ישראל. אציין כמה דוגמאות

<sup>10</sup> בנימין מטודלה (Benjamin 1907) לא ציין מפורשות כי השבטים האבודים יושבים בתימן, אך כתב עליהם: "יש להם ערים גדולות ובצורות ואין עול גויים עליהם... וכל שכניהם פוחדים מהם" (שם: מז). תיאוריו אלה היוו את התשתית לחיפוש אחר עשרת השבטים האבודים בתימן (יערי, בהקדמה לספיר, תש"ה; גרבר, 2007). לתיאור מפורט ומעמיק של תהליך החיפוש אחר השבטים האבודים בתימן ראו: גרבר, 2007; 2009.

מתקופות שונות ומתחומים שונים שבהן מוצגים היהודים התימנים כיהודים קדמונים ובתוך כך אתיחס בהרחבה לתחום המוסיקה.

הספרות המחקרית שימשה גורם רב משמעות בטיפול דימוי זה.<sup>11</sup> ב-1907 פרסם נפתלי הרץ אימבר (1856-1909), מחבר המנון "התקוה", מאמר על היהודים התימנים. המאמר פורסם בכתב העת Reform Advocate, וכותרתו: "היהודים האדומים". אימבר כינה כך את יהודי תימן בשל צבע שיערם. לדבריו, "לכל השבט יש שיער אדום או מוזהב". הוא הגדיר אותם כ"גזע הטהור ביותר בקרב כל העברים". את טהרתם הוא מסביר בעתיקותם: לאחר מות המלך שלמה הם היגרו לחצי האי ערב, ובמהלך כל הדורות הם נלחמו והגנו על הישרדות יהדותם ועל שימור השפה העברית (נחשוו, 1998: 95-100). דברים אלו משקפים את הגישה הגזענית שרווחה בשיח הבין-גזעי באירופה במחצית השנייה של המאה ה-19, שהגדירה את זהותו של המין האנושי על פי תכונות ביולוגיות-גנטיות וחילקה את העמים השונים לפי גזעים שיש ביניהם היררכיה.

גישתו של חוקר המוסיקה א"צ אידלסון תרמה אף היא לבניית דימוים של יהודי תימן כיהודים "קדומים". אידלסון (1918) הושפע מהתפיסה האוריינטליסטית של חוקרים יהודים אירופאים בדור השני של תקופת ההשכלה במחצית השנייה של המאה ה-19 ובראשית המאה העשרים. התימנים מתוארים על ידו כיהודים נידחים שהיו סגורים בפני השפעות חיצוניות במשך מאות שנים ובשל כך נשתמרו אצלם שרידים עתיקים מקנייניהם ונגינתם נשתמרה אף היא מהשפעות חיצוניות:

התבדלותם של יהודי תימן והתרחקותם מן העולם הארי גרמה לכך שבנוגע לכמה פרטים נשתמרה אצלם הטיפוסיות המזרחית בטהרתה השמית, וכמה קניינים רוחניים קיבלו אצלם צורה מיוחדת ואופי מיוחד (אידלסון, 1918: 7)

אידלסון (1924a) אף מציין את חשיבותה של המוסיקה של יהודי תימן להבנת המוסיקה היהודית בכללותה:

חקירת נגינתם חשובה מאוד לחקירת הנגינה העברית בכלל ולנגינת בית הכנסת, וגם לנגינת הכנסייה הנוצרית בפרט, כי נגינתם נשתמרה מהשפעה חיצונית בלתי-שמית, על כן נגינתם היא עברית-שמית וממנה אפשר יהיה לדון על יסודות הנגינה העברית (אידלסון, 1924a: 3).

<sup>11</sup> ראו מאמרה של דרויאן (Druyan 1989) שבו היא סוקרת באופן מקיף את המקורות למחקר על יהודי תימן ומציגה ביבליוגרפיה רחבה שנכתבה אודות תרבותם, וכן רשימת חוקרים ומרכזים שונים המוקדשים ליהדות תימן. דרויאן מדגישה כי לעיתים קרובות המחקר אודות יהודי תימן בישראל תואר בקלישאות והיה עטוף בהילה רומנטית.



בעקבות השקפתו זו של אידלסון, חוקרים נוספים ייחסו למוסיקה של יהודי תימן את רעיון השתמרותם של יסודות עתיקים. בהתייחסותה למאפייני השירה התימנית מציינת ספקטור:

Yemenite Jews are the proudest and the purest in strain of all the Oriental communities. According to their own reports they always kept apart from Yemenite non-Jews and disliked their music (Spector 1952:9).

גרזון-קיווי מציינת את קדמותם של יהודי תימן כגורם להיותן של המוסיקה והאמנויות שלהם מודל של פולקלור יהודי, ומביאה דוגמה מנוסח הקריאה בכתבי הקודש:

גילו המופלג של שבט זה, בידודו המוחלט מספירת-ההשפעה האירופית, נטייתו הטבעית למוזיקה-ולאמנויות בכלל-העמידוהו כאבטיפוס של מסורת פולקלורית יהודית. בהקשר זה ראוי לציין מיוחד נוסח הקריאה התימני בכתבי הקודש, שהוא-כמנהג המזרח בכלל-נוסח דיקלומי, זרוע פה ושם טעמי מקרא המשמשים בתור סימני-פיסוק סינטאקטיים (גרזון-קיווי, 1963-64: 53).

במאמר נוסף היא מנסה להוכיח את קדמותה של שירת נשות תימן דרך הניתוח המוסיקלי. היא מציינת כמה מאפיינים של השירה: סגנון אנטיפונאלי, הימנעות משימוש בכלי נגינה מלודי, מנעד מצומצם, ומודאליות המעידה על מוסיקה "קדם סולמית" (גרזון-קיווי, 1972).

חוקרים אחרים התייחסו אף הם לעתיקותה של המוסיקה של יהודי תימן אך באופן מסוייג. רצהבי מבחין בין שירת הדיואן של הגברים לבין שירת הנשים היהודיות:

אם נבוא לקבוע את צביונה היהודי של הזמרה התימנית נוכל לקבוע כמעט בוודאות, שפחות מכל זמרה יהודית אחרת מושפעת היא מן הניגוד הנכרי. גרמו לכך היחוד הלאומי והדתי של היהודים והמוסלמים. תרבות שני העמים במדינה היתה דתית באופייה... כיוון שכך קם מאליו חיץ בין היהודים למוסלמים. כל עם דאג לשמור על יחודו הלאומי והדתי ונמנע מהתקרבות אל העם השני בתחום התרבות... לעומת זה שירת נשות יהודי-תימן, שהיא חילונית בתוכנה, קרובה קרבה יתירה לשירת הנשים המוסלמיות... עמד לה לזמרה היהודית התימנית לא רק היחוד הלאומי והדתי, אלא אף המסורת השמרנית של יהודי-תימן בכל שטחי החיים. אין תחום בתרבותם, שאין המחקר מגלה בו עקבות קדמות: היא זה בלשון, באמנות, במנהגי דת, במבנה החברה והמשפחה ובחיי הפרט והכלל (רצהבי,

1968: 20)

גם שילוח מייחס את השתמרותם של יסודות עתיקים במוסיקה של יהודי תימן בעיקר לשירת

הגברים :

במבט כולל נראה שהסביבה המיוחדת שבה חיו יהודי תימן, הן בצנעא ובמרכזים עירוניים אחרים והן ביישובים הכפריים המרוחקים, השפיעה בדרגות שונות על המורשת המוסיקלית היהודית, כולל המחול. עם זאת התפתחו בקהילות, בעיקר בשירת הגברים, תכונות מיוחדות שסייעו לאשש קווים מייחדים יהודיים ולשמרם לאורך הדורות (שילוח, 2002 : 84).

מיתוס קדמותה של המוסיקה התימנית השפיע גם על אופן תפיסתה בעיני זמרים מובילים בקרב יהודי תימן בישראל. ביטוי לכך אפשר למצוא בדבריו של הזמר אהרן עמרם בהתייחסותו לקדמוניותה של שירת הגברים :

שירת יהודי תימן היא שירה יהודית דתית נטו, שהמוסיקה שלה, השרשים שלה, התמשכו ומתמשכים מאז שירת הלוויים בבית המקדש עד ימינו. זה לא רק אני אומר אלא גם מוסיקאים גדולים כמו אידלסון, כמו רבינא, מצאו לנכון לשייך אותה כשירה היהודית העתיקה, והעובדה היא שהמוסיקאים הראשונים של שנות השלושים, הארבעים חיפשו מוסיקה יוצאת דופן ואיפה מצאו אותה? מצאו אותה אצל היהודים בתימן. לכן אני אומר, בשירה היהודית התימנית אין שום השפעה של הגויים שישבו בתוכם (ראיון עם אהרן עמרם, 26.5.2008).

מלבד המוסיקה, היו תחומים נוספים שבהם הוצגו היהודים התימנים כיהודים קדמונים. שלמה מורג (1976), שחקר את מסורות הלשון של יהודי תימן, מביא ראיה לקדמותה של קהילת יהודי תימן דרך המאפיינים הייחודיים והדיוקים של יהודי תימן בהגיית האותיות העבריות :

אחת הראיות המובהקות לכך שהקבוצה התימנית היא הקדומה ביחס לכל הקבוצות היא שבני תימן הם היחידים מכל בני עדות ישראל ששימרו את ההבחנה בין אותיות בגדכפ"ת רפויות. אמנם יש עדות שקיימו את ההבחנה בין אותיות בודדות דגושות ורפויות מאותיות בגדכפ"ת, כגון יהודי בבל המבחינים בין גכפ"ת דגושות לרפויות, אך לא מצינו עדה אחרת מלבד בני תימן המבדילה דגושות ורפויות בכל שש האותיות הללו (מורג, 1976 : שנח).<sup>12</sup>

<sup>12</sup> מורג (1976) מציג במאמרו דוגמאות נוספות למסורת הלשון הייחודית של יהודי תימן כראיה לקדמותם של יהודי תימן.

גם בספרות המתארת את העליות הראשונות, שימשה דמותו של התימני מקור השראה פורה לדמיונו של היוצר האירופאי. כמעט כל סופר או משורר של העלייה הראשונה חיפש לתת ביטוי בכתביו לדמותו של התימני. בעיני היוצרים הוא הצטייר כאדם עני וקשה יום, אופטימיסט, מוכה גורל, בעל טוהר מידות, בעל אמונה ונפש תמימה, מיסטיקן ואיש עבודה. ברלוביץ (1981) מציינת כי התעניינותו של היוצר האירופאי ביהודי תימן לא נבעה רק בגלל תולדותיהם, אלא מכיוון שיהודי תימן היו הראשונים בין עדות המזרח שהצטרפו במספר ניכר אל המושבות החקלאיות בתקופת היישוב ולקחו חלק פעיל בחיי העבודה והחקלאות.

הסופר והעיתונאי יהושע ברזילי-אייזנשטדט (1855-1918), שכתב סיפורים קצרים מהווי החיים בארץ בתקופת היישוב, מתאר בספרו "בשערי ירושלים" את דמותו של התימני כניגודיות בין הופעתו החיצונית, שכולה מסכנות, לבין פנימיותו, שכולה קורנת טוהר, הגינות וצניעות<sup>13</sup>:

במשך הימים... למדתי את דרכי אחינו בני תימן... והנה זאת מצאתי: כי נעלים הם על יתר אחינו בתמימותם ובאמונת רוחם. המה לא ידעו להתעקש ולהתפתל לפי רוח המושל אשר יעלה עליהם. כל מעשיהם יעשו באמת ובתמים על פי הכרה פנימית ומבלי שום ערבוב שמץ מחשבה זרה למשוך עליהם עיני רואים. שמחתם גם תוגתם נובעות ממקור לבם הטהור... מידות טובות רבות נשארו אצלם בטהרה מאשר היו לאבותינו, בשבתם על אדמתם, אדמת הקודש... הבטתי על אחי הערום והיחף, על פניו אשר חמרמרו מבכי, על עורו אשר צפד עליו... (אצל ברלוביץ, 1981: 82).

כהמשך ישיר לגישה האוריינטליסטית של יהודים אירופאים כלפי יהודי המזרח הוצג הדימוי האקזוטי של היהודי התימני גם בבימת התיאטרון העברי. רינה ניקובה, ילידת רוסיה, שהקימה את הבלט התימני בתחילת שנות השלושים של המאה העשרים, ראתה בדמותה של הנערה התימנייה השראה ליצירת מחול על נושאים תנכיים. ניקובה הפעילה את הבלט לנשים בלבד, כחלק מניסיון לשמר דמויות נשיות אקזוטיות המייצגות דימויים היסטוריים ואקזוטיקה עממית רומנטית ממקום אחר (בהט-רצון, 2004: 220-221). היא שילבה בשפת התנועה של הבלט את הצעדות של הריקוד התימני, בשילוב הריקוד הקלאסי האירופי. צעדות הריקוד התימני כבשו מקום חשוב ביותר בריקודי העם הישראליים והם חלק אינטגרלי מהם.

בתחום האמנות הוויזואלית יש להזכיר את האקדמיה לאמנות ולעיצוב "בצלאל", ראשיתה של האמנות הישראלית, שנוסדה בשנת 1906 על ידי הצייר והפסל בוריס ש"ץ. יהודי תימן הוצגו

<sup>13</sup> י' ברזילי-אייזנשטדט (תר"ן). בשערי ירושלים. הוצאת כוורת, אצל ברלוביץ, 1981.

בבצלאל הן כיוצרי אמנות והן כנושאי היצירה עצמה. עיקר עבודתם בבצלאל היה במחלקה של רקמת הכסף. תמונות שנתפרסמו בעיתונות היהודית של יהודים תימנים העובדים בבתי המלאכה בבצלאל אישרו את האותנטיות של פרטי האמנות כיצירות ייחודיות בעלות סגנון יהודי אוריינטלי. יהודי תימן הוצגו בבצלאל גם כנושאי היצירה. היהודי התימני תואר כאדם מבוגר בעל זקן, מתוך אמונה כי על ידי ייצוג של דמות תנכית אפשר יהיה להתקרב יותר לרוח המקרא (Manor 2005).

על אף הצגתם של יהודי תימן כ"קדומים ואותנטיים" היתה אמביוולנטיות ביחס של היהודים האירופאים כלפיהם. בעבור היהודי האירופאי המושג "תימני" לא היה חד משמעי. מצד אחד הוא הצטייר כאיש אדמה חזק, ומהצד האחר - נחות, פראי ופרימיטיבי. כך גם תרבותו נראתה כביטוי לאצילות ודבקות מחד, וכביטוי לפרימיטיביות ונחיתות תרבותית מאידך (אבן זוהר, 1991: 174-175; פלם, 1984: 23).

במבוא לכרך הראשון של "אוצר נגינות ישראל" המוקדש ליהודי תימן משרטט אידלסון (Idelsohn 1914) את דמותם של התימנים כשחרחרים, בעלי מבנה גוף רזה, ערומים ופקחים במסחר. בספרו הוא מתאר בהרחבה את הקשיים שנגרמו לחלק מבני הקהילה כתוצאה מנוכחותו ומחקרו, ואת אמונתם בשדים ורוחות. בתוך כך הוא מציג מקרה שאירע לו בעת שרצה להקליט את התימנים בפונוגרם. מקרה זה ממחיש את היחס האמביוולנטי של היהודים האירופאים כלפי התימנים:

התעסקותי בקליטת הנגינות בפונוגרם הביאה אותי אל התימנים ואחפוץ לקלוט את נגינותיהם. הם פנו בשאלה אל הרב [הרב שלום אלשיך], והוא התיר להם להכניס נגינות שאין במלים תוכן וכוונות של קבלה. התיר אפוא תפלות מפני שאין בהן קבלה, ואסר "שירים" משום תכנם הקדוש, בהיות שאפשר כי הפונוגרם הוא בכוחות טמאים של רוחות ושדים.

והנה באותו שבוע שהכניסו שני משוררים את נגינותיהם, שירי קבלה, בהפונוגרם, מתה אשתו של האחד וילדו של השני. ובאותו השבוע חלם הרב ששני המשוררים שרו בביתי בהפונוגרם שירי קבלה, ונרמז לו שמגפה ר"ל תתחולל לרגלי זה.

תכף קרא להמשוררים וישביעם לגלות לו את האמת. המסכנים הללו היו מוכרחים להודות על פשעם. אז אסף הרב את כל המשוררים אל בית הכנסת וישביעם שלא ישירו אל תוך הפונוגרם, ובכלל שלא ירבו לשורר. וכן אסר להצטלם מחשש רוחות טמאים

בשנות העשרים והשלושים של המאה העשרים ובשנים הראשונות להקמת המדינה הוצג היהודי התימני בהגזמה מעל הבמה הסטירית בתיאטראות "המטאטא" ו"לי-לה-לו", במטרה לעורר חיוך וגיחוך. למשל, בשירים "מרים בת ניסים" (נתן אלתרמן/משה וילנסקי) ו"זכריה בן עזרא" (יעקב אורלנד/משה וילנסקי) מוצג התימני כאדם צנוע וחניני, המסתפק במועט כי הוא מאמין באל, במשיח ובבן גוריון, אך אין אזכור של העושר הרוחני שהביאו עימם העולים מארץ מוצאם (פלים, 1999).

דוגמה נוספת לאמביוולנטיות ביחס ליהודי תימן נמצאת בעיתונות היומיומית. ב-22.4.1949 הצג גלבלום בעיתון "הארץ" שני צדדים לדמותו של היהודי התימני עם הגיעו לארץ:

בדרך כלל הקושי העיקרי לגבי עלייה זו נובע דווקא מהסתפקות במועט הגובלת בשיתוק כל יוזמה עצמית. הם אסירי תודה ומרוצים ממה שעושים בשבילם ולא איכפת להם הרבה, כמה זמן ישבו במחנה העולים עצמו. כמו כן, בצאתם הם טעונים טיפול מרובה, כדי ללמדם הלכות ראשונות בדרכי החיים ותורת החיים בארץ לא ערבית. אבל, מצד שני, התימנים הם עדה רווית מסורת דתית תרבותית עברית, בעלת אופי אישי נוח ולא תוקפני, עדה אוהבת עבודה ומסתפקת במועט. והעובדה שמספר היהודים המועמדים לעלייה נוספת מבני עדה זו הוא מוגבל, מגביל גם את ממדי הבעיה (ליסק, 1999: 62).

הצגת התימנים באופן זה היא פרובלמטית מכמה בחינות. ראשית, בהתייחסות הרומנטית של אנשי היישוב, מעצם טבעה, יש התעלמות מעובדות מציאותיות שונות בשטח. על כן, התפיסה על התימנים התבססה על תכונות שמצאו בהם במפגש עמם, ועוד יותר, על תכונות שרצו למצוא בהם (קמון, 2001). לסופרים האירופאים היה מידע על היהודים התימנים עוד לפני שפגשו בהם. לאחר המפגש האמיתי נתגלו סתירות בין הדימוי למציאות. פעמים הדבר יצר אכזבה. לדוגמה, אימבר, שקרא סיפורים על כך שיהודי ערב הם צאצאי עשרת השבטים וספרי מסעות של אישים שנסעו לתימן, התייחס לתימנים כיהודים קדומים וכצאצאי עשרת השבטים. כאשר הגיע לירושלים בשנת 1882 ופגש אותם חש אכזבה שאותה הביע בשירו "התימנים". פער גדול נתגלה בין הציפיות שפיתח לבין המציאות שראה (ברלוביץ, 1981). שנית, דמותו של התימני נבנתה על פי תבנית אופי קולקטיבית בעלת צביון אחיד. ראייה כגון זו היתה סובייקטיבית יותר, והדבר ניכר בדמות התימני בספרות העברית של בני הדור הראשון של סופרים בארץ ישראל. בעיני יוצרים אלו,

<sup>14</sup> על האמביוולנטיות ביחסו של אידלסון לתימנים ראו גם: לאפּלר (Loeffler 2010).

שהשקיפו על העדה מבחוץ, לא היתה כל הבחנה בין היהודי התימני מן העיר לבין היהודי התימני מן הכפר. לעומת זאת, בקרב התימנים עצמם היתה מודעות גבוהה מאוד להבדלים ביניהם. התימני העירוני, שמוצאו מן הערים במרכז ובדרום תימן (צנעא ועדן), עסק לרוב במסחר ובמלאכה והיה מתוחכם יותר מאחיו הכפריים, ואף הצטיין מהם בידעית התורה ובהלכה. בשל כך, היתה התנשאות של בני העיר כלפי אחיהם מן הכפרים. עיקר פרנסתו של היהודי התימני שבא מן הכפרים הקטנים במזרח ובצפון תימן היתה על המרעה והמלאכה, והוא עלה על אחיו העירוני בכושר הגופני ובאומץ לבו (ברלוביץ, 1981; 1996). ההבדלים בין בני העיר לבני הכפר התבטאו גם בלשון העברית ובהגייתה בין מחוז אחד למשנהו (מורג, 1976: שני"ט-ש"ס).<sup>15</sup>

הדימוי הקולקטיבי של "היהודי-התימני האותנטי" ותרבותו הציע לחלק מהאמנים בישראל את מה שהם חיפשו בדיוק: "מסורת יהודית אותנטית ועתיקה" (Staub 1978; Ratzaby 1982:755-56; Lewis 1984). השאיבה ממסורת יהודית תימנית בלטה בייחוד באימוץ המוסיקה והמחול של יהודי תימן לתוך המוסיקה והמחול בישראל. במסורת זו מצאו היוצרים אלמנטים שייצגו בעיניהם את המקורי, האקזוטי, המזרחי, הקסום והזר.

לא רק יהודי תימן הוצגו ביצירה הישראלית כחלק מהפנייה אל "המזרח הקדום", אלא גם יהודים אחרים מארצות המזרח, אך יהודי תימן עמדו באור הזרקורים והתבלטו יותר מיהודים מזרחים אחרים.<sup>16</sup> סיבה אחת לכך היא הריבוי בספרות המחקר הזמינה על יהודי תימן כבר במחצית השנייה של המאה ה-19, במסגרת השמועות על השבטים האבודים. שנית, היהודים התימנים היו את הקבוצה הגדולה ביותר של יהודים מארצות המזרח ביישוב היהודי בארץ ישראל, וזמן התיישבותם (החל ב-1882) חופף את גלי ההתיישבות הציונית הראשונים. עובדה זו כשלעצמה מסבירה מדוע היהודים התימנים היו נושא לייצוגים כה רבים ומגוונים באמנות, בספרות, בתיאטרון ובמוסיקה. שלישית, הייצוג של היהודי התימני באמנות אחת הקרין על אמנויות אחרות. כך למשל, דמות היהודי התימני בספרות העברית החדשה נתנה השראה לאמנות הוויזואלית של "בצלאל" (Manor 2005).

היחס האמביוולנטי כלפי יהודי תימן אינו מפתיע בהתחשב באידיאולוגיה הלאומית של תנועת הפועלים, שהיוותה את הזרם המרכזי בתנועה הציונית. תנועת הפועלים ראתה את עצמה

<sup>15</sup> בעניין ההבחנה בין המחוזות השונים ראו מורג (1963: לח), המאפיין חמש קבוצות לשוניות של העברית שבפי יהודי תימן. על בסיס זה סווגו יהודי תימן לחמש קבוצות מוצא: מרכז תימן (אזור צנעא), צפון תימן (אזור צעדה), דרום תימן (אזור אלחוגריה שבמרחב שרעב), מזרח תימן (אזור חבאן וחאצנה) והעיר עדן. שרביט ויעקב (1984) התבססו על חלוקה זו. גויטיין (1983: 36-37) מבחין בין ארבעה מחוזות עיקריים, ואינו מציין את מזרח תימן כמחוז נפרד. הוא מוסיף כי השוני בין היהודים מהמחוזות השונים התבטא גם בחיי החברה, בהשכלה, במנהגים, ואף במראה החיצוני.

<sup>16</sup> ראו Manor 2005, על שילובם של יהודים ספרדים כעובדים ב"בצלאל", וכן דיוקנאות של יהודים יוצאי בוכרה וארצות נוספות.

כמשתייכת לעולם המערבי המודרני ולתרבותו. "היהודי החדש" שהיא שאפה לעצב הוא יהודי בעל תרבות אירופית מודרנית, אך מקום משכנו בארץ ישראל, במזרח. היה ניסיון לשלב בין היהודי המזרחי, הקדום, התנכי לבין אידיאל האדם המודרניסטי הפרודוקטיבי, מתוך הרצון לחזור אל המזרח שבעבר (פרלסון, 2000: 80). בניסיון להגשים את האידיאולוגיה הזו נתקלה תנועת הפועלים בקונפליקט בין האידיאולוגיה לבין הגשמתה (טולידאנו, 2005). מצד אחד, יהודי המזרח בכלל ויהודי תימן בפרט כמייצגים של המזרח הקדום היו חומר גלם מצוין להבניית יהודי חדש החוזר לשורשיו הקדומים. מצד אחר, ההתייחסות למזרחים בכלל ולתימנים בפרט היתה נוגעה בסטריאוטיפ שלילי, בהתנשאות כלפיהם ובראייתם כפרימיטיביים ונחשלים.

הציפייה של יהודי אירופה מיהודי תימן היתה אמביוולנטית גם היא. מצד אחד נדרש מן התימנים לאמץ את הערכים והאידיאלים האירופיים. מצד אחר, ציפו מהם לשמור על ה"תכונות האותנטיות", מכיוון שהן מייצגות את הקשר למולדת העתיקה של היהודים ואת עבר האומה ומשמשות מודל ליצירה הלאומית היהודית המתחדשת. יחס זה יצר תופעות פרדוקסליות בשילוב המסורת התימנית במסגרת התרבות הארץ ישראלית.

כך למשל בתיאטרון העברי שהוקם בשנות העשרים של המאה העשרים. בעוד שבתיאטראות "הבימה" ו"אהל" לא היה מקום לבני עדות המזרח בעלי היגוי מזרחי אלא אם הם ויתרו עליו, הרי שברדיו (ששידוריו החלו בשנות השלושים של המאה העשרים) נדרש מהקריינים להגות את האותיות עי"ן וחי"ת בהיגוי עדות המזרח. דרישה זו היתה חלק מהחייאת השפה העברית, וההיגוי המזרחי נחשב לתקני. בני עדות המזרח, ויהודי תימן ביניהם, נדרשו לוותר על מסורתם הלשונית, אך בה בעת הם תרמו מאותה מסורת להבניית השפה העברית המתחדשת על פי שורשיה העתיקים המדומיינים (טולידאנו, 2005: 22). התייחסותו של אוריין לבעיה העדתית בתיאטרון העברי מחדדת את הפרדוקס הזה:

לתימנים, שנודעו בידיעת העברית והכרת המקורות, מקנים כמה מהמחזאים שפה מליצית, מתובלת בקללות ובערבית. הגבהת שפת הדיבור מרחיקה את התימני מהמציאות החברתית המודרנית, ואילו השימוש בעגה נמוכה, בביטויים מהעברית, וחילופי הבי"ת בפ"א, מקרבים אותם ל"צל" הערבי שדבק בהם (אוריין, 2004: 33).<sup>17</sup>

כאשר ההיגוי המזרחי של התימני נועד להבליט את הייצוג העדתי בתיאטרון, כלומר לחדד את ההבדל בין יהודי תימן ליהודים האירופאים, השתמשו בהיגוי זה גם בתיאטראות. דוגמה זו וקודמותיה מוכיחה כי הנושא המרכזי ביצירה הישראלית לא היה ייצוגם של יהודי תימן, אלא

<sup>17</sup> אוריין (2004: 49-75) מציין דוגמאות רבות ונוספות לאופן הצגת היהודי התימני בתיאטראות.

הם היו מעין אובייקט להשראה, חומר גלם אשר סייע להיווצרותו של "היהודי החדש" ולחזרתו של היהודי האירופאי לכור מחצבתו המזרחי הקדום. לרעיון הזה היתה השפעה רבה גם על אופן אימוצה של המוסיקה התימנית במסגרת התרבות הישראלית ועל ייצוגם של זמרים וזמרות תימנים בתקופת היישוב ולאחר הקמת המדינה.

## מוסיקה תימנית במרחב התרבות הצינונית

שילוב המוסיקה של יהודי תימן בתרבות הישראלית הוא תופעה מורכבת ומרתקת. בהקשר לכך נדון בשילובה של המוסיקה התימנית במסגרת התרבות הלאומית החדשה עוד לפני קום המדינה, ובהמשך נתייחס לשילובם של זמרות וזמרים ממוצא תימני במוסיקה הישראלית. אחת המטרות בחלק הזה היא למקד את בנייתה של תרבות מוסיקלית תימנית, שהפכה לנחלת רוב החברה הישראלית. באופן מעניין, השירים התימניים שהשתרשו בפרטואר הישראלי, על אגפיו השונים, אינם מבוצעים במסגרת המוסיקלית הפנימית של יהודי תימן והם אינם חלק ממסורת השירה בטקס החינה.

המוסיקה של יהודי תימן היוותה בתקופת היישוב חומר גלם חשוב בגיבוש שפה מוסיקלית ייחודית בעלת גוון לאומי ושימשה מרכיב יסודי בהבנייתה של התרבות העברית החדשה. ספוזניק (Saposnik 2008) מביא עדות על מקהלה תימנית שנוסדה כבר ב-1914 מטעם אגודת "צעירי המזרח", הארגון הצינוני התימני הראשון בארץ ישראל. המידע מתבסס על מאמר בעברית שפורסם ב-16.3.1914 בעיתון "השבוע" של תנועת "הפועל הצעיר":

...the gymnastics performed along with a chorus singing a Yemenite song...the second part of the banquet was opened... with an appealing tableau of Yemenite life "The Bridegroom's Joy with Song and Dance", the chorus sang a number of Yemenite songs, and the gymnasts formed pyramids (Saposnik 2008:176).

אגודת צעירי המזרח הבליטה את המורשת התימנית בתוך הקונטקסט של האסתטיקה הלאומית האירופית (Saposnik 2008:176). באמצעות שילובה של השירה התימנית עם המתעמלים היוצרים פירמידות הציגו צעירי המזרח את הייחודיות של יהודי תימן כחלק אינטגרלי מהבניית התרבות הלאומית החדשה, ולא כגורם מעורר מחלוקת.



מסורות מוסיקליות תימניות השתלבו גם במסגרת המוסיקה האמנותית עוד לפני קום המדינה. בשנות השלושים של המאה העשרים הגיעו לארץ מלחינים מארצות אירופה, שהיו למייסדי המוסיקה הישראלית האמנותית ואשר השתמשו בחומרים של יהודי תימן ביצירותיהם. מלחינים אלו אימצו מלודיות ומקצבים של מוסיקה תימנית ועיבדו אותם באופן שיותאם לאולם הקונצרטים, כחלק מן השאיפה למזג מזרח ומערב במוסיקה. השירים התימניים היוו חלק משמעותי בשיבוצה של המוסיקה העממית במוסיקה האמנותית. המלחינים שעלו מאירופה אמנם חיפשו את המזרח, אך התוצאה היתה שרוב הלחנים שהכירו ואשר נקלטו ביצירתם היו משירי הדינאן של יהודי תימן (בהט-רצון ובהט, 1984).<sup>18</sup> היו לכך שתי סיבות: האחת, מפעלו הנרחב של אידלסון, שעמד עתה על המדף גם כחומר גלם למלחינים. סיבה נוספת להתבלטות הלחנים התימניים במוסיקה אמנותית היא הזמרים והזמרות יוצאי תימן, שהעבירו שירים מסורתיים למלחינים. נציין במיוחד את המלחין יחיאל עדאקי, ששימש סוכן בהעברת חלק מהשירים של יהודי תימן. עדאקי נולד בתימן ועלה לארץ בשנת 1927, בהיותו בן עשרים וארבע. פעילותו כללה הפצה של שירת תימן באופן ממוסד יותר. כבר בשנתו הראשונה בארץ הוא ייסד את הסתדרות הנוער התימני "הסתדרות בני שלום" ע"ש המשורר רבי שלום שבזי. במסגרת זו הוא ייסד מקהלה שמנתה כ-80 בחורים ובחורות והרבחה להופיע באירועים של הקהילה התימנית. בשנת 1929 עבר עדאקי לתל אביב וארגן מקהלות בכמה מקומות בעיר. כאשר נוסדה תחנת השידור קול ירושלים בשנת 1936 עדאקי גויס לשידורים בעברית. הוא הקריא את פרשת השבוע, שידר שירים עם להקתו ואף העביר סדרת שידורים על חיי היהודים בתימן. עדאקי גם הקליט תקליט מסחרי משירי תימן. המחנך והמוסיקאי מנשה רבינא רשם מפיו כמה שירים והדפיסם בשירונים לבתי הספר.<sup>19</sup>

עדאקי אף חיבר בעצמו לחנים רבים לשירים מן הדינאן, תוך שהוא מאמץ מוטיבים של לחנים קיימים. השיר הראשון שהפיץ עדאקי הוא "ידידי די באהבת בת כרמים". לדבריו, שיר זה הוא פרי יצירתו, אך אופייני למלודיה התימנית המסורתית. השיר נפוץ בסוף שנות העשרים וראשית שנות השלושים, ובוצע גם על ידי אסתר גמליאלית (בהט, 1979). כבר בשנים הללו התחילו מלחינים תימנים לחבר לחנים על טקסטים מהדינאן בהשראת מוטיבים ממוסיקה תימנית. שלב זה מסמן את תחילתו של הטשטוש בין הרפרטואר המסורתי המגיע מתימן לרפרטואר המולחן

<sup>18</sup> בין המלחינים ששיבצו לחנים תימניים ביצירותיהם: נחום נרדי, פאול בן-חיים, מרדכי סתר, ומלחינים נוספים. לפירוט נרחב אודות המלחינים, שמות הלחנים התימניים שהשתבצו ביצירות ושמות היצירות ראו מאמרם של בהט-רצון ובהט (1984).

<sup>19</sup> השיר הידוע "וכי תבואו אל הארץ" הוא תולדה של המפגש של עדאקי עם רבינא. מנשה רבינא, שהיה מחנך וערך שירונים לבתי הספר, נמשך למנגינה של אחד מהשירים התימניים וביקש מיחיאל עדאקי שיתאים לו מילים לחג האילנות. שיר זה נפוץ עד היום בבתי הספר.

בארץ בהשראת המוסיקה התימנית. בשנת 1981 פרסם עדאקי עם שרביט את הספר "מאוצר נעימות יהודי תימן" (עדאקי ושרביט, 1981).

הנהייה אחר מסורת יהודי תימן כחלק מהבניית זהות עברית חדשה לא התבטאה רק באימוץ השירה התימנית ושילובה במוסיקה אמנותית, אלא גם במשיכה לזמרות ממוצא תימני. הנוכחות של זמרות ממוצא תימני החלה עוד בתקופת היישוב והמשיכה לאחר קום המדינה, כחלק מהבניית התרבות הישראלית. בין הזמרות התימניות נציין את ברכה צפירה, אהובה צדוק, שושנה דמארי, עפרה חזה וגילה בשארי. הזמרות התקבלו באהדה, כחלק מהנהייה אל המזרח הקדום. הן נתפסו כאותנטיות ואקזוטיות ומשכו את תשומת לבם של היוצרים האירופאים. מסקירה של הרפרטואר המוסיקלי שהן ביצעו עולה כי מספר השירים התימניים הוא דל למדי ביחס לשירים האחרים. למעשה, התימניות בזמר העברי בתקופת היישוב ולאורך שנות המדינה התבטאה במבצעות התימניות ולא בשירים עצמם. יותר מכך, הזמרות שנחרטו בזיכרון הקולקטיבי, כמו שושנה דמארי ועפרה חזה שזכו לתהילה גדולה, הן אלו ששרו זמר עברי ולא שירים תימניים. זמרות כמו ברכה צפירה, ששמה דגש על הרפרטואר המזרחי, וגילה בשארי, ששמה דגש על הרפרטואר התימני, לא זכו לפרסום גדול. התימניות התבטאה בהופעה החיצונית. חזותן המזרחית של הזמרות, תלבושתן, התכשיטים שלהן וקולן המיוחד, הם שמשכו את יוצרי התרבות הישראלית ושיוו לביצועים מימד של אותנטיות. זמרות ממוצא תימני שרצו לבצע אך ורק שירים מסורתיים מצאו את מקומן בפעילות מוסיקלית פנימית בקהילה התימנית, בעיקר כזמרות בטקסי חינה. על זמרות אלה יורחב בפרק החמישי.

שילובן של הזמרות התימניות בשדה המוסיקה הפופולארית הישראלית הוא אחד הגורמים לטשטוש שחל בין מוסיקת הקודש, שיוחסה לגברים, למוסיקת החול, שיוחסה לנשים. הרפרטואר התימני הדל למדי שבוצע על ידי היוצרות ממוצא תימני שעלו על הבימה הישראלית כלל בעיקר שירים מן הדינאן, שירת הקודש של הגברים. לתופעה זו יש השלכות על עיצוב הזהות התימנית בישראל. יוצרות תימניות ששרו את שירת הקודש תרמו במידה מסוימת לשינוי היחס הבין-מגדרי המסורתי במסגרת הפנים-תימנית. הן פתחו פתח לנשים יוצרות בקהילה התימנית להיות נגישות באופן חופשי לשירים מן הדינאן או למוסיקה ליטורגית. רפרטואר שירי הקודש מבוצע כיום על ידי זמרות שפיתחו את הקריירה המוסיקלית שלהן במסגרת הפנים-קהילתית, ובהן זמרות החינה.

לא רק זמרות תימניות שהשתלבו בשירי ארץ ישראל פרצו אל התודעה הישראלית, אלא גם זמרים ומלחינים תימנים שעסקו במוסיקה פופ-מזרחית. מלחינים ומעבדים רבים ממוצא תימני

הטביעו את חותמם על המוסיקה המזרחית, הן במידת השפעתם והצלחתם והן במספרם הלא מבוטל. הבולטים שבהם הם זוהר ארגוב, חיים משה, דקלון (יוסי לוי), אביהו מדינה, אבנר גדי ושימי תבורי. על אף נוכחותם הבולטת, מספר השירים ממקור תימני שהם ביצעו היה דל יחסית, ורובם לא נתקבלו כחלק מהקנון של המוסיקה המזרחית הישראלית. הקול התימני הוא שבלט במוסיקה המזרחית, גם במנגינות יווניות או מערביות. מוסיקאים ומעבדים ממוצא תימני השתמשו בתזמור ובעיבוד מערביים רק כדי לקשט את הקול התימני.<sup>20</sup>

על אף ההבדלים באופן השתלבותם של זמרים לעומת זמרות ממוצא תימני בתרבות המוסיקלית הישראלית, הקול התימני היה בעל חותם מרכזי הן בזמר העברי והן במוסיקה הפופ-מזרחית. כמו כן, יציאתם של הזמרים והזמרות אל מחוץ לתחום המסגרת הפנים-תימנית גרמה לשינויים ברפרטואר המוסיקלי של זמרים במסגרת הפנים-תימנית ובסגנונו. השירים התימניים שבוצעו הן על ידי הזמרות בשדה הזמר העברי והן על ידי הזמרים בשדה המוסיקה הפופ-מזרחית עברו, למעשה, מקטגוריה של שירים "פנים תימניים" לקטגוריות אחרות. הקטגוריות החדשות מגוונות. כך למשל, השיר "אם ננעלו" בביצועה של עפרה חזה עבר לקטגוריה של מוסיקת עולם, או השיר "סעי יונה" בביצועה של ברכה צפירה עבר לקטגוריה של שירים אמנותיים-מערביים. תהליך דומה אירע גם אצל זמרי המוסיקה הפופ-מזרחית. השירים התימניים הנפוצים כמו "אשאל אלהי" או "לנר ולבשמים" עברו לרפרטואר של שירים פופ-מזרחיים. בתהליך זה, יהודי תימן כבר אינם רואים בשירים הללו כמעצבים של זהותם התימנית הייחודית, ולפיכך, לרוב, הם אינם מבוצעים בטקסי החינה או באירועים פנים-תימניים אחרים. הדבר מלמד על כך שעיצובה של הזהות התימנית בישראל וההתפתחויות המוסיקליות שאירעו בה אינם נובעים רק מהחלטות פנימיות, אלא גם מתהליכים חיצוניים המתרחשים בתרבות הישראלית בכללותה. בפרק הבא נדון בהתפתחותה של המוסיקה התימנית בעקבות תהליכים שאירעו במסגרת הפנים-תימנית.

<sup>20</sup> לפירוט אודות השתלבותם של זמרים תימנים במוסיקה הפופ-מזרחית ראו הורוביץ (Horowitz 1994, 2010).

## **פרק שלישי: המוסיקה של יהודי תימן במסגרת הפנים-קהילתית בישראל**

התמורות שחלו במוסיקה של יהודי תימן בישראל היו תוצר של עיצוב תדמיתם במסגרת היישוב היהודי ובמדינת ישראל הן על ידי גורמים חיצוניים והן על ידי גורמים פנימיים. מנגנוני הממסד הציוני וזרועותיו שעסקו בעיצוב התרבות החדשה נקטו יחס אמביוולנטי ומשתנה כלפי המוסיקה של יהודי תימן. זמרים וזמרות ממוצא תימני שפעלו מחוץ למסגרת הפנים-קהילתית היו תוצר לוואי של המפגש הזה בין בני תימן לממסד, שעניו פנו בעיקר מערבה, גם כשהרטוריקה שלו סימנה מזרחה. עניין זה נידון בהרחבה, שכן הוא מבהיר ומבליט את העיצוב של הרפרטואר הפנים-קהילתי. בפרק זה נדון בשינויים שחלו במוסיקה הפנים-קהילתית התימנית ובשני הגורמים המרכזיים שהשפיעו על ההתפתחויות המוסיקליות הפנים-קהילתיות: תמורות שחלו בזהות הפנים-תימנית, שהן בחלקן תוצר של המגע עם התרבות הישראלית ההגמונית; יוזמות של דמויות תימניות שפיתחו את הקריירה המוסיקלית שלהן במסגרת הפנים-קהילתית ושימשו סוכנים מרכזיים בעיצובה של המוסיקה של יהודי תימן בישראל.

### **זהות תימנית בישראל ותמורותיה**

בדיון בתמורות שחלו בזהות התימנית בישראל יש להבחין בין גלי ההגירה של יהודי תימן, שנבדלו ביניהם בזמן ובמרחב. הבדלים אלה מתבטאים במספר האנשים בכל גל, במאפיינים התרבותיים שלהם ובתהליכי ההתאקלמות המשתנים.

יהודי תימן החלו להגיע לארץ ישראל בשליש האחרון של המאה ה-19. הגל הראשון, המכונה "אעלה בתמר" (1881-1882), כלל כמה מאות יהודים שהגיעו בעיקר מצנעא ומהכפרים הסמוכים לה והתיישבו בירושלים ובכפר השלוח. הגל השני (1907-1914) כלל כ-2,000 איש שהגיעו בעיקר מצפון תימן והתיישבו במושבות הגליל ומישור החוף. הגל השלישי היה בין שתי מלחמות העולם, ובייחוד בשנות השלושים של המאה העשרים. זה היה גל גדול יחסית לקודמיו (כ-10,000 איש ואישה). ההגירה נמשכה גם תוך כדי המלחמה. בשנים 1943-1945 הגיעו כ-5,000 איש. הגל העיקרי היה גל ההגירה הרביעי, לאחר קום המדינה, בשנים 1949-1950. תחת הכותרת "על כנפי נשרים" הובאו לישראל כ-50,000 יהודים מתימן. לבסוף, בשנים 1988-1989 הגיעו לארץ כ-3,000 יהודים, בעיקר מצפון תימן, אליהם הצטרפו בתחילת שנות התשעים כ-500 יהודים נוספים מתימן (שכטמן, 1984; סעדון, 2002).

חשיבותה של ההבחנה בין גלי ההגירה השונים נובעת מכמה סיבות. ראשית, העולים התימנים שהגיעו בגלי ההגירה הראשונים עברו חבלי הסתגלות שונים מאלו שהגיעו אחריהם. בזמן המבצע "על כנפי נשרים" הספיקו היהודים התימנים הוותיקים לעבור תהליך אקולטורטיבי ניכר, וחלקם השתלבו במוסדות הממסד הציוני. במפגש בין הוותיקים למהגרים החדשים ניכר פער ושוני. מבוכת המפגש היתה הדדית. המהגרים החדשים הופתעו מהתמורות שחלו אצל אחיהם הוותיקים, ובעיקר מתהליכי החילון. בהמשך, הפער בין תימנים ותיקים לחדשים יבלוט שוב במפגש עם המהגרים החדשים בסוף שנות השמונים. אופן ההתקבלות של התימנים החדשים על ידי הוותיקים הוא גורם בעל השפעה על הבניית הזהות התימנית בישראל. שנית, התמורות והשינויים בזהות היהודית התימנית לאורך השנים והנדונים כאן חלו בעיקר בגל ההגירה הרביעי "על כנפי נשרים", בשל מספרם הגבוה של המהגרים בו והמגוון החברתי-תרבותי שלו, שכלל יהודים מכל מחוזות תימן. שלישית, רוב הזמרים התימנים שהטביעו את חותמם על הרפרטואר המוסיקלי התימני הפנים-קהילתי בן-זמננו, וזמרות החינה המשתתפות במחקר זה הגיעו לארץ כצעירים בגל ההגירה "על כנפי נשרים", ומקצתם הם דור שני לגל זה. ההתייחסות בעבודה זו לתמורות שחלו במוסיקה התימנית בישראל ובטקס החינה בן-זמננו היא לחוויית ההגירה, ההתאקלמות וההתמודדות עם החברה הישראלית של בני הגל הזה ושל צאצאיהם.

כאמור בפרק השני, אימוצן של האמנויות של יהודי תימן בתקופת היישוב ולאחר הקמת המדינה היה מרכיב חשוב בהתפתחות הזהות התימנית בישראל וחלק בלתי נפרד בראייתה כאוטנטית. עם זאת, לפי לואיס (Lewis 1984), עם הזמן פיתחו בני הדור השני למהגרים רגשי נחיתות כלפי זהותם העדתית, בעקבות היחס האמביוולנטי של הממסד האשכנזי כלפי היהודים התימנים: מחד, הלל על אמנויותיהם ואמונתם, וראייתם כפרימיטיביים מאידך. הצעירים מצאו עצמם נבוכים לנוכח מנהגי הוריהם, המנוגדים ל"ישראל המודרנית". רק באמצע שנות השבעים התחדשה ביתר שאת המודעות של הדור השני למסורות הפואטיות, האמנותיות והמוסיקליות, וצעירים תימנים חזרו להתעניין במורשת שלהם. במחקר שערך בן רפאל (Ben-Rafael 1982:129) בשנת 1978 בקרב יהודי תימן שרובם נולדו בישראל נבדקה מידת הזדהותם עם התרבות היהודית-תימנית. הממצאים הראו כי זהותם התימנית חשובה בעיניהם כמו זו הישראלית, ושהיא מהווה מרכיב משמעותי בהגדרת מקומם בחברה הישראלית.

כמה גורמים חברו יחדיו בהתכנסות המחודשת של הצעירים בתוך המסגרת הפנים-קהילתית. ראשית, ההשתלבות ההדרגתית של הדור השני למבצע "על כנפי נשרים" בחברה הישראלית העלתה את ביטחונם העצמי ואת הדימוי האישי שלהם והביאה לביטויים של גאווה במסורתם

ולשאיפה לחדשה. ביטויים אלה לא היו אות להתבדלות מן התרבות הישראלית ההולכת ומתהווה, אלא סימן להצטרפות אליה (רוֹן, 1999); שנית, בדור השני חל טשטוש בהבחנות בין יוצאי ארצות המזרח השונות, וגברה הנטייה להדגיש את ההבחנה הדיכוטומית בין אשכנזים לספרדים (הורוביץ וליסק, 1990: 117). בדיכוטומיה זו לא היתה הבחנה בין הקבוצות האתניות, המזרחיות והספרדיות השונות. התימנים נכללו בין ה"ספרדים", על אף ההבדלים הבולטים שבינם לבין שאר הקבוצות המזרחיות והספרדיות. היעדר ההבחנה גרם לבני הדור השני והשלישי להתכנס מחדש במסורת שלהם ולהדגיש את ייחודיותם, בעיקר דרך אמצעים סימבוליים כאוכל, מוסיקה ואירועים תרבותיים; שלישית, התעוררות המודעות "המזרחית" בתחילת שנות השבעים שבאה לידי ביטוי, למשל, בפעילות תנועת "הפנתרים השחורים", תרמה אף היא להדגשת סמלי הזהות הפנים-קהילתית ולהשמעת הקול המשותק (נושא הנדון בכמה חיבורים אצל חבר, שנהב ומוצפי-האלר תשס"ב). תנועת מחאה זו, שהוקמה בשנת 1971 על ידי צעירים מבני הדור השני של עולים לישראל ממדינות ערב, מחתה על קיפוח ואפליה של מזרחים, והעלתה לסדר היום הציבורי נושאים חברתיים. למשל, קמה דרישה מהציבור המזרחי לייצג את המורשת שלו בתכני הלימוד של משרד החינוך. בעקבות כך, הנהיג משרד החינוך והתרבות את תוכנית "מורשת יהדות המזרח", המיועדת להעשיר את תוכנית הלימודים בהיסטוריה, ספרות ופולקלור בתכנים מתרבות יהדות המזרח (אייזנשטדט, 1993: 8); רביעית, בשנות התשעים, בעקבות תהליכי הגלובליזציה, גדל הייבוא התרבותי מארצות חוץ, וקשרי הגומלין בין תרבויות בישראל עם תרבויות חוץ הלכו והתעצמו. פתיחות זו יצרה לחצים בתוך הקבוצות האתניות השונות. התגובה לכך היתה התכנסות מחודשת בתוך הקבוצות הראשוניות, כדי לשמר את הגבולות החברתיים והמוסריים של כל קבוצה מפני ה"חוץ", שהוא שונה ואחר (קימרלינג, 2004: 22). טיעון זה ממשיך את טענתו של ברתי (Barth 1969:34-35) לפיה אופן ההתארגנות של הקבוצה משתנה בהתאם לדינמיקה שלה עם החברה הרב-תרבותית שעימה היא באה במגע. על כן, פעמים רבות ניתנת תשומת לב להחייאה של מאפיינים תרבותיים מסורתיים נבחרים ולייסוד של מסורות היסטוריות על מנת לבסס את הזהות הייחודית אל מול השפעות חיצוניות.

לפי ברתי (Barth 1969:14), המאפיינים התרבותיים המבדילים בין קבוצה אתנית אחת לאחרת ויוצרים את הזהות הקבוצתית נחלקים לשתי קטגוריות. האחת, סימנים או סמלים גלויים המודגשים על ידי בני הקבוצה כדי להציג את זהותם. מאפיינים אלו כוללים, בין היתר, לבוש, שפה וסגנון כללי של חיים; השנייה, מגמות ערכיות בסיסיות הכוללות סטנדרטים, דפוסי

התנהגות מסוימים, ערכים ואמונות שהם היסוד לעשייה הקבוצתית.<sup>21</sup> ברת' סבור כי בחברה רב-תרבותית, המשכיות של קבוצות אתניות תלויה בשימור הגבולות שלהן, אך המאפיינים התרבותיים שמסמנים את גבולות הקבוצה ניתנים למשא ומתן. ה"שחקנים" או האנשים המשמשים סוכנים בקבוצה יכולים לבחור אילו סמלים להדגיש ומאילו להתעלם.

בני הדור השני והשלישי למבצע "על כנפי נשרים" למדו דפוסי תרבות חדשים כתוצאה מהמגע עם החברה הישראלית, ולא יכלו להמשיך בכל דפוסי התרבות של הוריהם. הביטוי המרכזי לייצוג דפוסים מסורתיים בקרב יהודי תימן בישראל היה ועודנו השתתפות באירועים פנים-קהילתיים, בייחוד אלו הכרוכים במוסיקה ובריקוד. טקס החינה הוא ביטוי מובהק לתופעה זו. הוא מסמל עיצוב מחדש של סמלי זהות קהילתית במסגרת אורח חיים מודרני.<sup>22</sup> המוסיקה בטקס היא חלק בלתי נפרד מגיבושה ומהבנייתה מחדש של הזהות התימנית בישראל. המוסיקה והריקוד אינם רק אובייקטים סימבוליים סטטיים, אלא הם עצמם קונטקסט שבתוכו מתרחשים דברים שונים. הם אף מעודדים אנשים להרגיש שהם במגע עם חלק חיוני מעצמם ומהקהילה שלהם (Stokes 1994:13).

נוסף על מסיבות פנים-קהילתיות שבהן הוצגו סמלים מסורתיים, החל בשנות השבעים ועד היום מוצעים אירועים לקהל הרחב. מופעים רבים מציגים את המוסיקה התימנית, התלבושת התימנית והריקוד התימני.<sup>23</sup> החל בשנת 1986 נערך בכל שנה פסטיבל ה"תימניאדה" באילת, שבו רוב האמנים המופיעים הם ממוצא תימני. הוקמו מרכזים לשימור, לתיעוד ולטיפוח המורשת של יהדות תימן. פורסמו גם כתבי עת מיוחדים העוסקים במורשת התימנית, הבולטים שביניהם: "תימא", בעריכת יוסף טובי; "תהודה", בעריכת דני בר-מעוז ו"אפיקים", בעריכת יוסף דחוח-הלוי. לא מעט אתרי אינטרנט עוסקים ביהדות תימן ובתרבותה. ישנה אף צמיחה במספר

<sup>21</sup> הרוד (Harwood 1981), בדומה לברתי (Barth 1969:14) מבחין בין אתניות "התנהגותית" לאתניות "אידיאולוגית". אלו הן שתי רמות שונות של הבעת אתניות. הרמה ההתנהגותית כוללת דפוסי התנהגות מסוימים, דיאלקטים, ערכים ואמונות, שהם הבסיס לאינטגרציה בקבוצה האתנית. הרמה האידיאולוגית היא אתניות המובעת באמצעים סימבוליים יותר מאשר אקטיביים. אמצעים אלו כוללים אוכל, מוסיקה ואירועים.

<sup>22</sup> התופעה של חזרה אל המסורת על ידי השתתפות באירועים קהילתיים המשלבים אוכל, מוסיקה וריקודים אינה אופיינית רק ליהודי תימן אלא לקהילות נוספות מארצות המזרח. דוגמאות לכך הן חגיגות המימונה המרוקאית לאחר חג הפסח, והסחרנה הכורדית לאחר שמחת תורה. ראו התייחסותו של אייזנשטדט על מודרניזציה של טקסים עדתיים. לדעתו, דווקא בשל הריחוק החברתי הנוצחו פעילויות של טיפוח סמלים קהילתיים אצל בני הדור השני, אך זו התגבשות מחדשת של סמלי הזהות העדתית. זהו עיצוב מחדש של הטקסים באורח חיים מודרני והפיכתם לאירועים ציבוריים ממדרגה ראשונה (אייזנשטדט, 1989: 324). גם וינוגרד (1984) מציין כי החגיגות העדתיות מדגישות ומביעות תחושת ביטחון בחברה. בחגיגות אלו מתפתחים סמלים תחרותיים חדשים ועוברים ליטוש. תופעה זו היא אמצעי להפגנת תביעה לסטטוס חברתי גבוה.

<sup>23</sup> דוגמה לתוכנית כזו היא ערב מוסיקה וריקוד תימניים שאורגן על ידי קבוצת סטודנטים בטכניון בחיפה בשנת 1977. בתוכנית הציגו שש להקות מאזורים שונים בארץ סצנות מהחיים בתימן, ביניהן הוצג גם טקס החינה. הקהל הוזמן להתכבד במאפים ומעדנים תימניים ולהצטרף בריקוד למוסיקה התימנית (Lewis 1984).

החוקרים ממוצא תימני, המקדישים את לימודיהם להיסטוריה, לשפה העברית והערבית שבפי יהודי תימן ולספרות היהודית התימנית.

הזהות התימנית המחודשת שמעוצבת על ידי דור שני ודור שלישי למהגרים היא בעלת אוריינטציה קולקטיבית. הצעירים אינם מבחינים בין קבוצות המשנה שבתוך יהדות תימן. אותו חוסר הבחנה שאפיין את גישתם של אישי הציבור והיוצרים האשכנזים בתקופת היישוב כלפי כלל יהודי תימן מתרחש בעשרים השנים האחרונות בקרב יהודי תימן עצמם. אם בעבר, ליוצרים ולאמנים שמחוץ לקהילת יהודי תימן היה תפקיד חשוב בעיצוב דימוי קולקטיבי גורף של יהודי תימן, הרי שההאחדה הזאת מקובלת כיום גם על יוצרים ומוסיקאים מצאצאי יהודי תימן בישראל.

כמה גורמים השפיעו על התמורות שחלו בארגון הקהילתי של בני הדור השני והשלישי למבצע "על כנפי נשרים". ראשית, המעבר מאזורי מגורים, שבהם רוב התושבים היו יהודי תימן, לאזורים מעורבים. בשנות החמישים והשישים גרו יהודי תימן בינם לבין עצמם ביישובי ספר משלהם כתוצאה ממדיניות פיזור האוכלוסין של מוסדות הקליטה. על פי מדיניות זו נעשה מאמץ מכוון להפנות אוכלוסייה יהודית אל אזורי הפריפריה ולמנוע ריכוז מופרז בערים. במסגרת זו הוקמו מאות כפרים, מושבים ועיירות פיתוח שאליהם הופנו בעיקר המהגרים החדשים שהגיעו בהמוניהם לישראל בשנות החמישים (גונן, 1994). יהודי תימן כוונו אף הם לריכוזים הללו. התרכזותם ביישובים הומוגניים נבעה גם מהעדפתם של חלק מהמהגרים התימנים עצמם לגור יחדיו. ביישובים הללו הם נהנו מאוטונומיה וניסו לשקם את חיי הקהילה המסורתית, כאשר הפעילות הטקסית התרכזה סביב בתי הכנסת. ההפרדה מיתר האוכלוסייה הישראלית חיזקה את הזהות הקבוצתית שלהם. עם זאת, המגורים המשותפים העירו גם קונפליקט בין-דורי בין הילדים שנולדו בישראל לבין הוריהם בתקופה של מעבר ואינטגרציה בחברה החדשה.<sup>24</sup>

במרוצת השנים החלו בני הדור השני בישראל לעבור לאזורים מעורבים. הם לא ייסדו בתי כנסת תימניים בשכונותיהם החדשות אלא החלו להיטמע בחברה שבסביבתם. בחגים הם הלכו לאזור המגורים של הוריהם כדי להתפלל בבתי הכנסת ולהשתתף באירועים חברתיים כדוגמת טקס החינה. השילוב בין המגורים לצד בני קהילות אחרות עם שמירה על קשר עם ההורים סלל את הדרך לשילוב בין אורח החיים המערבי לבין חזרה לחלק מערכי המסורת.

<sup>24</sup> ויינגרטן (Weingarten 1992: 29) מתאר יום שישי טיפוסי בראש העין של שנות השבעים. סב המשפחה יושב בתלבושתו המסורתית ומכין עצמו לשבת בקריאת התורה נוסח תימן, אם המשפחה עומדת במטבח עם בתה בשנות העשרה ומבשלת אוכל לכבוד שבת, הבן נמצא בחצר הבית ומבלה את זמנו עם חבריו במכונית יד שנייה, בהאזנה למוסיקת פופ רועשת.



נישואים בין-עדתיים היוו אף הם גורם בלתי מבוטל לשינוי חברתי. הנוהג להינשא בין קרובי משפחה היה נפוץ מאוד בתימן, בעיקר בקרב הקהילות המבודדות. נישואים אלו הבטיחו אחדות ושמירה על קהילה מאוחדת. בארץ בוטל נוהג זה, ונישואים בין-עדתיים התרבו בהדרגה. בשנים הראשונות העירוב התבטא בנישואים של בני זוג ממחוזות שונים מתימן. תופעה זו נתקלה תחילה בהתנגדות של ההורים, בגלל הבדלים תרבותיים והמבטא השונה. עם הזמן קיבלו ההורים את הנישואים עם בני המחוזות השונים. במרוצת השנים החלו נישואים בין בן/בת זוג תימני לבן/בת זוג לא תימני. במחקר שערך סיקרון (2004: 63-64) על אחוז הנישואים הבין-עדתיים בין בן/בת זוג ממוצא אסיה ואפריקה לבין בן/בת זוג ממוצא אירופה ואמריקה נמצא כי בתחילת שנות החמישים כ-10% מהנישואין היו בין-עדתיים. שיעור זה עלה ל-15% בתחילת שנות השישים, ל-20% בשנות השבעים, ול-25% בסוף שנות השמונים. נתונים אלה מתייחסים לנישואין של בני דור שני למהגרים (אבי החתן או אבי הכלה לא נולד בישראל). בקרב בני זוג שהם דור שלישי למהגרים (האב יליד ישראל), אחוז הנישואים המעורבים גבוה יותר ומגיע ללמעלה משליש מכלל הנישואין.

מחקר מוקדם יותר, שהתמקד בנישואים מעורבים בקרב יהודי תימן, נערך על ידי בן רפאל (Ben-Rafael 1982) בשנת 1974. ממחקרו עולה כי בשנת 1974 19% כלות ממוצא תימני (שאביהם נולד בתימן) נישאו לחתנים ממוצא אשכנזי, ו-25% כלות ממוצא תימני נישאו לחתנים ממוצא מזרחי-לא תימני. 15% חתנים ממוצא תימני (שאביהם נולד בתימן) נישאו לכלות ממוצא אשכנזי, ו-28% חתנים ממוצא תימני נישאו לכלות ממוצא מזרחי-לא תימני. רוב החתנים והכלות התימנים הראו נטייה בולטת להינשא לבן/בת זוג ממוצא תימני (Ben-Rafael 1982:86).

לנישואים המעורבים יש השפעה על הגדרת זהותם העדתית של הצאצאים. הרוב המכריע של צאצאים להורים מנישואים מעורבים שבהם אחד ההורים ממוצא תימני, מגדיר את עצמו כיהודי-ישראלי ללא תווית, יותר מאשר כתימני.<sup>25</sup> הגבולות הקבוצתיים של הצאצאים נראים בעיניהם פתוחים, גמישים ונוזלים יותר (Ben-Rafael 1982:171).

השינוי במעמדה של האישה התימנייה בישראל יצר שינויים בתא המשפחתי ותרם אף הוא לשינויים שחלו בחברה התימנית. בדרך כלל האישה בתימן היתה נתונה למרותו של הבעל, ולא היתה לה נוכחות במרחב הציבורי. תפקידיה העיקריים היו בבית - עבודות הבית, ניקיון הבית, בישול, תפירה והכנסת אורחים. הסמכות היתה נתונה בידי הבעל, וכל סמכות שניתנה בידי האישה היתה בלתי פורמלית. הקשר של האישה מחוץ לביתה היה עם חברותיה, כאשר הן ביקרו זו את זו בזמן שהגברים התפללו או חגגו (Weingarten 1992:29). עם זאת, יש לציין כי בחבלה

<sup>25</sup> ראו טבלאות עם סיכום האחוזים אצל בן רפאל (Ben-Rafael 1982:130,136).

הכפריים של תימן נשים תימניות, מוסלמיות ויהודיות, נהנו ממידה של חופש ויכלו להשפיע אלו על אלו. תהליך זה התעצם במשך המאה ה-20 והתרחש אף במרכז תימן. בעקבות יציאתם של גברים רבים מן הכפר לחפש עבודה בעדן הקרובה, נותרו הנשים ללא מפרנס קבוע ובהמתנתן לכסף החלו יותר ויותר לשאת בפרנסת המשפחה. תרומתן של הנשים למשק הבית חיזקה את מעמדן במשפחה. אף על-פי שלהלכה היה הבעל בעל הסמכות, פעמים רבות נטלה האישה את השליטה והפיקוח (עראקי קלורמן, 2004 : 306). בנוסף, בכפרים לא נשמרה הפרדה בין המינים בקפדנות. בנות הכפר נהגו לשבת במחיצת הגברים וליטול חלק בשיחתם (אושרי, 1993 : 57). נשים יהודיות אף ייצגו לעיתים קרובות את ענייני המשפחה מול גורמים חיצוניים כמו ראשי הקהילה היהודית או רשויות השלטון המוסלמי המקומי (עראקי קלורמן, 2004 : 307).

בישראל, התחזק עוד יותר מעמדה של האישה, בעקבות השתתפותה בגיוס ההכנסות למשק הבית מחוץ לביתה. ההשתתפות, ולעיתים הדומיננטיות של האישה בכלכלת הבית שינתה את יחסיה עם בעלה באופן קיצוני. נשים שיצאו לעבוד מחוץ לבית לא היו צריכות לטחון תבואה לקמח או לשאוב את המים כבתימן, ויכלו להשתלב בכלכלה החדשה של חברה קפיטליסטית מודרנית. הן התפרנסו בעיקר משני עיסוקים מרכזיים: עבודת משק בית, שבה הן עבדו בניקיון בתים אצל האשכנזים, ועבודה חקלאית.<sup>26</sup> במסגרת עיסוקים אלה פיתחו הנשים רשתות חברתיות-כלכליות מחוץ למקום מגוריהן, גידלו יבולים שונים ושיווקו אותם בשווקים שבעיר, דבר שהעניק להן מידה ניכרת של כוח כלכלי במשפחותיהן. מגעיהן עם חיי העיר היו גורם חשוב בתהליך המודרניזציה שלהן. הן רכשו ערכים ומושגים חדשים בגידול ילדים ורמת חיים. הן למדו את השפה העברית הישראלית המדוברת והשיגו מידה ניכרת של השתלבות בחברה הרחבה (קציר, 1984). מעבר לכך, לא רק הדומיננטיות של הנשים בכלכלת הבית הביאה לעלייה במעמדן, אלא גם אתוס ה"שוויון" בין המינים בישראל המודרנית השפיע על תהליך זה. תהליכים חברתיים-כלכליים גלובליים שחלו במהלך המאה העשרים הביאו לשינוי תפיסתי באשר למקומן, מעמדן וזכויותיהן של הנשים בחברה. הוקמו ארגוני נשים בעולם שנאבקו והטיפו לשוויון בין המינים, אורגנו כינוסים רבים היוצאים בקריאה לקידום מעמד האישה ונחקקו חוקים להגנתה. תהליכים גלובליים אלה פירקו את המבנים החברתיים המסורתיים והחלישו את שליטתם של גברים בנשים (יששכר, 2005).

<sup>26</sup> בעבודת משק הבית נוצרה מערכת יחסים אמביוולנטית בין בעלת הבית לאישה התימנית - "יחסי גברת ועוזרת". מצד אחד, המעסיקה האשכנזית חשה הערכה כלפי כוחה ועיסוקה של העוזרת התימנית, אבל בו זמנית היא גם בזה לה על כך (Ahroni 1986).

גם בחינוך הדור השני שנולד בישראל חלו שינויים. בתימן קיבלו הבנים חינוך בקבוצות על ידי ה"מארי" - הרב המקומי - בביתו או בבית הכנסת. התכנים היו דתיים וכללו לימוד קריאה, תפילה, פרשת השבוע, מקרא ותרגום אונקלוס. דרך הלימוד היתה בעיקר באמצעות שינון וחזרות. גיל סיום הלימודים היה שנים עשרה ובגיל זה נכנס הילד לעולם המבוגרים. רק בני עשירים היו מוסיפים ללמוד מעבר לגיל זה. לא נלמדו לימודי חול, ושפת הלימוד היתה עברית תנכית. עם זאת, בעקבות ביקורת מצד חכמים בצנעא על סדרי החינוך בתימן, נעשו ניסיונות בראשית המאה העשרים להקים מוסדות לחינוך מודרני בתימן. ניסיונות אלו נעשו ברובם בצנעא, וכמעט כולם כשלו. רק מעט יהודים בתימן קיבלו חינוך מודרני לפני עלייתם ארצה (בן דוד, 2002 : 58-67).

בארץ הילדים קיבלו חינוך מקיף ואוניברסלי מידי מוסדות המדינה, וכך נחשפו לחברה המודרנית. אחר הצהריים הם הלכו ללמוד אצל ה"מארי" התימני, שם קיבלו חינוך דתי. בעוד שבתי הספר הממלכתיים הדגישו יותר את הזהות היהודית-ישראלית הכללית, כיתת ה"מארי" של אחר הצהריים חיזקה את הזהות התימנית של הילדים ואיפשרה להם לשמור על מכנה משותף עם הוריהם (Weingarten 1992:34-5).

לעומת הבנים, הבנות בתימן לא רכשו השכלה ולא ידעו קרוא וכתוב. הן עזרו לאמותיהן במשק הבית ובעבודה היומיומית. השכלתן באה להן מן השמיעה ומלימוד שבעל פה (בן דוד, 2002 : 60-61). עם זאת, ישנן כמה דוגמאות של נשים משכילות שידעו קרוא וכתוב. הרב יוסף קאפח (1965) מעיד :

אם אמנם היו מעטות הנשים שידעו קרוא וכתוב. אני הכרתי את אשתו של אחד המלמדים שבהעדר בעלה השגיחה על התלמידים ותיקנה שגיאותיהם. ידוע לנו על אחרת שידעה דיני שחיטה ובדיקת הסכין על בורים והיתה שוחטת עופות (קאפח, 1965 : 70).

הרב קאפח מציין גם כי היו לבלריות שהעתיקו ספרים בכתב יד אומנותי להפליא, ובמחוז "אלמוף" שבצפון מזרח תימן דיברו כמה נשים בעברית צחה ואף השתתפו במשא ומתן של הלכה. ישנה גם אגדה כי בתו של המשורר רבי שלום שבזי היתה כותבת שירים ואף פיוטים ליום כיפור. אף שרוב הנשים היהודיות בתימן לא ידעו קרוא וכתוב רמתן התרבותית היתה גבוהה ודבקוּתן הדתית היתה עמוקה, והן הגיעו להישג אומנותי גבוה ולרמה מעוררת התפעלות באמנות התפירה והרקמה (קאפח, 1965).

בארץ, חדרה ההשכלה בקרב נשים יוצאות תימן והיא היוותה מפתח חשוב בשינוי מעמדן. התהליך היה אטי, אך תרומתו היתה מורגשת. כבר בשנות העשרים והשלושים ישן דוגמאות לבתי ספר לבנות יוצאות תימן. ביוזמת מועצת הפועלות, המנגנון הנבחר של תנועת הפועלות, הוקמו בתי ספר מקצועיים לבנות עובדות בשכונות התימנים, וכן התקיימו לימודים לאחר שעות העבודה במועדונים לנערות עובדות שהקימה תנועת הפועלות. הפעילויות במועדונים העניקו לבנות לא רק השכלה חיונית, אלא גם מושגי חיים מודרניים. תהליך זה היווה מרכיב חיוני ביכולתן של יוצאות תימן להתערות בחברה היישובית (מרגלית-שטרן, 2006). לאחר קום המדינה, קיבלו הבנות השכלה מקיפה במוסדות הלימוד הממלכתיים ונהנו מהזדמנויות שוות בבתי הספר. הן הגיעו לעיסוקים בסטטוס מכובד, כגון עבודות פקידות והוראה (Lewis 1985).

חשיפתם של יהודי תימן למגוון רחב של זרמים אידיאולוגיים בחברה הישראלית תרמה אף היא לתמורות שחלו בזהות הקהילתית. תופעה זו גרמה ל"ריבוי זהויות" בתוך הקהילה התימנית. בני הדור השני למהגרים ניסו למצוא את מקומם בין הזרמים השונים בארץ - החילוני והדתי. בנוסף, היו מבני הדור השני בקרב קהילת יוצאי תימן שהצטרפו לזרם החרדי - האשכנזי או הספרדי. מפלגת אגודת ישראל תרמה לתהליך זה בפועל כשניסתה למשוך אליה חלק מהמהגרים כדי להתחזק מבחינה אלקטורלית (לויטן, 1994: 213). תימנים שהצטרפו לאגודת ישראל מצאו את מקומם בין קהילות חרדיות אשכנזיות. בני הדור השני למהגרים אלה למדו והתחנכו בבתי הספר של אגודת ישראל ואימצו את השקפת עולמם (Spector 1971).

לדברי הזמר אהרן עמרם, החלוקה לזרמים השונים בישראל לא היתה קיימת בתימן:

בתימן לא היה לא חרדי, לא דתי. היה יהודי אחד! לא יהודי אשכנזי, לא יהודי ספרדי, לא יהודי עירקי, לא יהודי חילוני, אמרת יהודי - אמרת הכל. יהודי שמקיים את כל חוקי התורה. אבל פה - לאן הגענו? תראי, סבא שלך, ישאלו אותנו: "איזה יהודי אתה?" יאמר להם: "אני יהודי! מה אתם מכניסים לי לראש איזה יהודי אתה?" את מבין לאן הגענו? יהודי חרדי, יהודי דתי, יהודי ציוני, יהודי חופשי, יהודי חילוני - איפה נשמעו דברים כאלה? אמרת יהודי - אמרת הכל (ראיון עם אהרן עמרם, 26.5.2008).

אהרן עמרם משווה בין הפיצול במציאות הישראלית לעומת המצב שהיה בעבר בתימן. לדבריו, יהודי תימן היו מאוחדים בארץ מוצאם והקיטוב בין זרמים שונים נוצר בישראל. ואולם בתימן היו הבדלים בין מחוזות, שהתבטאו במנהגים ובנוסחים שונים, ובתוכם היתה חלוקה בין שמרנים לליברלים, בין משיחיים לאלו שהתנגדו להם.

נקודה נוספת שראוי לציין היא השתלבותם של נציגים ממוצא תימני בכנסת ישראל, שיוזמתם ומעורבותם תרמה להתפתחויות ולשינויים בזהות התימנית. ייצוגם של יהודי תימן החל כבר בכנסת הראשונה עם בחירת נציג ממפלגת "מרכז התאחדות התימנים בארץ ישראל". המפלגה נוסדה בשנת 1923 על ידי מנהיגים יוצאי תימן שעלו לארץ בגלי ההגירה שקדמו למבצע "על כנפי נשרים". נציגיה השתתפו באסיפת הנבחרים, בקונגרס הציוני העולמי, במועצת המדינה הזמנית וכן בכנסת הראשונה והשנייה. המטרה היתה לסייע בהתיישבותם של יהודי תימן בארץ (גרידי, 1974). המפלגה פעלה רבות כדי לסייע ליהודי תימן עם הגעתם ארצה. היא עסקה בגיוס כספים למען העולים, דאגה לחינוך ילדי התימנים בערים ובמושבות ואף ייסדה את המועצה הדתית ליהודי תימן בישראל. פעילות זו מבטאת הפנמה של ערכי התנועה הציונית בגרסתה ה"פועלית". הנציגים התימנים אימצו את השפה ואת הדרכים של תנועת הפועלים כדי לסייע לבני קהילתם בתהליך ההתאקלמות שלהם בישראל.

הכנסת כיום היא זירה המעידה על המגוון הרחב של הזרמים עמם מזדהים בני הדור השני והשלישי של יוצאי תימן. ב-3.3.2004 התכנסו חמישה חברי כנסת תימנים מכל סיעות הבית למפגש רשמי ראשון שבו דנו על דרכים שבהן ניתן לשמור על מאפיינים ממסורת יהודי תימן. במפגש נכחו: ח"כ איתן כבל ממפלגת העבודה (יוזם המפגש), ח"כ משולם נהרי ממפלגת ש"ס, ח"כ אהוד רצאבי ממפלגת שינוי, ח"כ גילה גמליאל ממפלגת הליכוד וח"כ אורית נוקד ממפלגת העבודה. חברי הכנסת ראו חשיבות רבה בהצלה ובשימור של מסורת יהודי תימן ותרבותה באמצעות מימון פעולות להפצת המסורת או על ידי השפעה על גורמים ממשלתיים להכניס תכנים של יהדות תימן גם במוסדות החינוך. הישיבה התנהלה באווירה טובה, תוך כדי הפרחת בדיחות בעגה התימנית וסיפורים מן העבר (נחום הלוי, 2004).

מפגש זה מעיד שהזהות התימנית והשמירה עליה חשובה לדור השני למהגרים שנולד וגדל בארץ, ללא קשר לנטייה הפוליטית או לזיקה הדתית. האווירה הנוסטלגית והחזרה אל העבר המשותף משמשות דרך להתמודדות עם העמדות הקוטביות של הנציגים ועשויות לטשטש את הפערים הפוליטיים והאידיאולוגיים שביניהם. אם כן, הגורם האתני משמש מרחב מאחד בין הנציגים והבוחרים מהסיעות השונות ויוצר הפוגה מהמתח המתמיד הקיים בקיטוב פוליטי ואידיאולוגי.

גורמים אלה הובילו לתמורות שחלו בארגון הקהילתי ויש להם השפעה על אופן ביטוייה של המסורת התימנית בישראל. הזהות התימנית אינה מונוליתית. היא מורכבת מזהויות רבות ומווריאנטים שונים המשקפים את החוויות הנבדלות של כל יחיד במגעו עם החברה והתרבות

הישראלית. וריאנטים אלו באים לידי ביטוי באופן ביצועם של טקסים במסגרת הפנים-תימנית. טקס החינה שבו עוסק המחקר הוא אמצעי מובהק להצגתה של המסורת התימנית בווריאנטים שונים. קיים בו אמנם רפרטואר שירים חוזר, שהוא מעין קנון של המוסיקה התימנית, אך משתנים כגון אזורי מגורים שונים בישראל, נישואים בין עדתיים, מעמדה של האישה, רמת השכלה, זרמים אידיאולוגיים שונים ויוזמה אישית של מנהיגים בעלי כוח מקרב יהודי תימן משפיעים על אופן ניהולו של הטקס ויוצרים הבדלים שונים מטקס אחד למשנהו. ניתן לומר שמצד אחד ישנו ניסיון לגבש קהילה שחבריה שותפים להון תרבותי מסוים, דרך האירועים הסימבוליים השונים, ומצד אחר, במסגרת כל אירוע צצים ועולים הבדלים שהם תוצר של המגע עם החברה הישראלית הכללית. אופן ביטוייה של המסורת התימנית מצטיין, אם כך, במגוון זהויות, בניסיון להפגין אחידות קהילתית.

## התפתחות המוסיקה בקהילות בני תימן בישראל

המעוז של התפתחות השירה התימנית בישראל היה ראש העין. בשנים 1949-1950 שימשה ראש העין מחנה מעבר למהגרים מתימן שהגיעו במבצע על כנפי נשרים. למעלה מ-35,000 איש עברו דרך מחנה זה (שמשוני, 2002). בניגוד למחנות האחרים ביקשו המהגרים התימנים במחנה המעבר ראש העין להפוך את המקום ליישוב של קבע ולא הסכימו לעבור למקום מגורים אחר. בעקבות לחצים של מנהיגי התימנים על הסוכנות היהודית הוחלט להפוך את ראש העין ליישוב של קבע לתימנים. 5,880 נפש נשארו במקום, ובשנת 1951 נוסד יישוב הקבע.<sup>27</sup>

במשך שנים שימשה ראש העין מרכז ליהודי תימן, הן בשל הריכוז הגדול ביותר של יהודים שהגיעו מכל מחוזות תימן והן בשל מיקומה הגיאוגרפי - רצף של יישובים בעלי ריכוז גבוה של עולי תימן. איתמר פנחס, תושב ראש העין, בעל האוסף הפרטי הגדול ביותר של מוסיקה תימנית על גבי תקליטים, מכנה את ראש העין בשנים הראשונות "מיקרוקוסמוס של תימן". המפגש בין היהודים התימנים מהמחוזות השונים היה אינטנסיבי, ובמימדים שלא היו בתימן:

את צריכה להבין שהיה הלם תרבותי לתימנים עצמם. תימן היא מדינה גדולה, ואדם שחי למשל בַּמְנָאכָה לא ראה מימיו בַּיְצ'אֲנִי או עדני. תימן מדינה ענקית, ואנשים לא יכלו

<sup>27</sup> ישן דוגמאות נוספות ליישובים שהפכו למקומות קבע מתוך בחירה של התימנים שהגיעו לשם. למשל, ביישוב ברקת שבשפלה שהוקם בשנת 1952 בחרו התימנים להישאר מרצונם החופשי, משתי סיבות. האחת, בתי הערבים שננטשו היו עדיפים בעיניהם על אוהלי המעברה. שנית, הקרבה לתל אביב ושאר ערי גוש דן וכן הקרבה לשדה-התעופה לוד הבטיחו מקורות תעסוקה (ממט, 1983). ההבדל בין יישוב זה לראש העין הוא שבראש העין התיישבו מהגרים תימנים מכל המחוזות בתימן, ואילו ביישוב ברקת התיישבו מהגרים ממחוז חבאן. לפירוט מפת ההתיישבות של יהודי תימן בישראל בשכונות עירוניות, במושבות ובכפרי עבודה ומושבים ראו ממט, 1983: 163-194.

ללכת מאות קילומטרים ולהגיע מצפון תימן לדרומה.<sup>28</sup> אף אחד לא יכול לעשות את זה ברגל. ולכן כשהם הגיעו לראש העין, כל אחד עם תלבושתו, הם היו המומים [זה מזה], הם ראו אוכלוסייה שגם מדברת [בלהג] שונה וגם לבושה שונה. את מבינה, תימן התקבצה בראש העין. פתאום הצעדי מצעדה שבצפון תימן פוגש את החבורי ופוגש את העדני ופוגש את הפיצ'אני, וכל אחד מדבר בעגה אחרת, ובקושי מבינים זה את זה. מה שקרה הוא שפתאום התחילו חיקויים של התימנים. אחד מחקה את השני ולועג לשני... (ראיון עם איתמר פנחס, 1.1.2007).

בשנות החמישים והשישים נערכו החתונות בראש העין במגרשים ובחצרות הבתים. בשנים הראשונות נמשכו אירועי החתונה כשבוע ימים. אירועי השמחה החלו במוצאי שבת, החינה נערכה ביום רביעי, והחתונה נערכה ביום חמישי, כפי שהיה נהוג בתימן. במשך אותו שבוע המשפחה שרה שירים מהמחוז שלה, ואליה הצטרפו המשפחות השכנות בשירים ממחוזות אחרים. באותו זמן היו הזמרים מסתובבים בין הקהל ולומדים וקולטים את השירים. איתמר פנחס, שחווה כילד את אירועי החתונה בראש העין, מתאר:

כל מי שרצה היה יכול לבוא לחתונה. זה היה דבר פתוח, הבידור היחיד בראש העין של שנות החמישים והשישים, כי לא היתה טלוויזיה ולא היה מה לעשות בערבים. היו שמים רמקולים רבי עוצמה שיוכלו לשמוע אותם למרחוק, ואנשים מכל השכונות הגיעו. החתונה המשיכה למשך שבוע שלם עד סוף שנות השישים (ראיון עם איתמר פנחס, 11.1.2007).

ביום חמישי, שבו נערכה החופה, הגיעו זמר או להקה תימנית ושרו שירים מהדין־אן ושירי חול בערבית-תימנית. גם זמרים מחוץ לראש העין הגיעו, המפורסמים בהם הם שלמה מוקעה ושלמה דחיאני. המשפחות החוגגות היו מארחות אותם למשך שבוע ימים ומשלמות להם בתמורה סכום קטן ביותר.

באירועים הללו שבראש העין פיתחו סוכניה המרכזיים של השירה התימנית את הקריירה המוסיקלית שלהם. כמו כן, שני תהליכים חשובים אירעו במקום זה: ראשית, זהו המוקד המרכזי שבו התרחש המעבר של השירה התימנית מיוצר אחד למשנהו. במקום זה היוצרים למדו ורכשו את הלחנים. שנית, כתוצאה מהמפגש עם בני המחוזות השונים נתהווה בראש העין מעין "קייבוץ גלויות" של שירים מאזורים שונים בתימן. האקלקטיות הזו יצרה בהדרגה טשטוש בהבחנה בין

<sup>28</sup> פיצ'א הוא מחוז בדרום-מזרח תימן. האות צ' נהגית כדל"ת נחצית (בין דל"ת לזי"ן).

מקורותיהם המדויקים של השירים, ואט אט נתקבלו כל השירים כ"שירים תימניים", בעיקר בקרב הדור השני והשלישי ליהודי תימן.<sup>29</sup>

## זמרים מרכזיים בשירה התימנית הפנים-קהילתית

המוסיקאים המובילים במוסיקה התימנית בישראל משנות החמישים ועד היום ששיריהם מבוצעים בטקס החינה בן-זמננו נחלקים לשלוש קבוצות. הקבוצה הראשונה, שעמה נמנים סעדה אלעמיה, שלמה דחיאני ושלמה מוקעה כוללת יוצרים שהגיעו מתימן כצעירים במבצע "על כנפי נשרים" והביאו עמם לחנים מתימן, שאותם ביצעו גם בארץ. הרפרטואר שלהם כלל שירים יהודיים ושירים מהסביבה הערבית. היה להם קשר ישיר עם המוסלמים והם אף שימשו זמרים באירועיהם. בשנות החמישים והשישים, לאחר הגעתם ארצה, הם הופיעו בארץ בחתונות, שם ביצעו שירים ששמעו עוד בתימן. אלעמיה, דחיאני ומוקעה היו בעלי כישרון רב באלתור טקסטים חדשים על פי לחנים מתימן.

גם בני הקבוצה השנייה, שהבולטים בה הם הזמרים אהרן עמרם ושלוש צברי, הגיעו מתימן כנערים. את הקריירה המוסיקלית שלהם הם פיתחו בארץ ולא בתימן. נוסף על הלחנים שהכירו עוד בתימן שאבו היוצרים בני קבוצה זו לחנים מבני הקבוצה הראשונה והלחינו שירים בעצמם. הקבוצה השלישית כוללת יוצרים מהדור השני, שנולדו בארץ. הרפרטואר שלהם כולל שירים שאימצו מקבוצת היוצרים הראשונה והשנייה, שירים שנכתבו על לחנים של מוסיקה ערבית-תימנית בת-זמננו וכן שירים שהולחנו על ידם.

## הזמרים והיוצרים

**סעדה אלעמיה** היא זמרת-יוצרת מוכשרת מאוד. למעשה, אלעמיה היא סוכנת התרבות המרכזית של השירה בטקסי החינה כיום.<sup>30</sup> אלעמיה נולדה בעיר דאר סעיד, הקרובה לעדן, ובהיותה כבת עשרים ושתיים (בשנת 1949) הגיעה לארץ במבצע "על כנפי נשרים". בילדותה חלתה באבעבועות רוח. המחלה פגעה בפניה ובעיניה והיא נותרה עיוורת, לכן כונתה "אלעמיה", שפירושו "העיוורת". אמה של סעדה נהגה להופיע בחתונות רבות, הן אצל היהודים והן אצל המוסלמים. סעדה היתה מצטרפת אליה באירועים אלה ומקשיבה לשירתה. לאחר שאמה נפטרה החלה סעדה

<sup>29</sup> תהליך דומה התרחש גם במקומות אחרים בהם היה ריכוז של עולי תימן בשנים 1949-1950.

<sup>30</sup> החומר הביוגרפי אודות סעדה אלעמיה שאוב מראיון שנערך עם איתמר פנחס ב-11.1.2007 ומראיון שנערך ב-11.2.2007 עם אחיה וגיסתה של סעדה אלעמיה, ניסים ולבנה מליחי.



לשיר בחתונות היהודים ובחתונות המוסלמים. המוסלמים בסביבתה אהבו מאוד את שירתה והזמינו אותה לעיתים תכופות. נסים מליחי, אחיה של סעדה אלעמיה, מתאר את הקשר שלהם עם המוסלמים:

היו באים ומזמינים אותה לעשות חינה לערבים, ואני עוד ילד, אנחנו באים, הולכים ברגל, אין אוטו שם... ואני זוכר את זה, ואני מחזיק לה ביד, עד הכפר הזה או עד העיר הזאת. אנחנו חוזרים עם שלושה או ארבעה או חמישה חמורים מלאים תירס, חיטה, שעורה - הכל, מלא. היו אוהבים אותה הערביות כי היא היתה מחברת ומחריזה חרוזים, וכל הזמן אני זוכר את זה. אנחנו חוזרים, וערבי מלווה אותנו עד הבית שלנו, עד דאר סעיד. והיו גם לוקחים אותה לפעמים עם חמור ולוקחים אותה למסיבות, לטקסים שלהם. הערביות היו משתגעות עליה בזמן החתונות שלהם כשעושים חֶנְאָ<sup>31</sup> (ראיון עם נסים מליחי, 11.2.2007).

הנשים המוסלמיות נהגו להזמין את סעדה גם למטרת בידור. הן היו יושבות איתה בחדר במשך הלילה, והיא שרה להן. הן אהבו את החרוזים שחרזה בשירתה ואת הנושאים ששרה עליהם.<sup>32</sup> מלבד שירת הנשים היתה סעדה אלעמיה בקיאה גם בשירי הֶדְיָאן. היא היתה מאזינה לגברים בתימן בעת שהיו שרים מן הֶדְיָאן, לומדת את השירים ומבצעת אותם.

סעדה הגיעה לראש העין בשנת 1949 יחד עם אחיה, נסים מליחי. בשנות החמישים והשישים היא היתה מבוקשת מאוד בטקסי חינה ובחתונות בראש העין ובכל רחבי הארץ. היא ניחנה בכישרון יוצא דופן באלתור טקסטים ללחנים שהכירה מתימן. בכל חינה שהופיעה בה היא ביררה את שם החתן ושם הכלה, למדה פרטים עליהם, ותוך כדי שירה היתה מאלתרת ומשבצת בכישרון רב את שמותיהם ומספרת עליהם כמה דברים. הדבר הדהים את כל שומעיה. היא גם נהגה לאלתר שירים בנושאים שהעסיקו את האנשים בהווה היומיומית שלהם: על החיילים, על לשכת הסעד ועל לשכת המס.

בתימן סעדה שרה הן ליהודיות והן למוסלמיות את מנגינת הֶזְפָה "סאעַת אַלְרְחֶמֶן" המבוצעת כיום בטקסי החינה. זמרות רבות ששרות היום בטקסי החינה הגיעו להופעותיה בשנות החמישים והשישים וסייעו לה בשירה או בתיפוף, וכך למדו ממנה. הן משתמשות בלחן הֶזְפָה "סאעַת אַלְרְחֶמֶן" ובלחנים רבים נוספים שהביאה עמה סעדה אלעמיה מתימן.

<sup>31</sup> המילה "חֶנְאָ" היא אופן ההגייה הערבי-תימני של המילה "חינה" וכך היא נכתבת בתעתיק מערבית-תימנית לעברית.

<sup>32</sup> לפי דבריו של נסים מליחי, אחיה של סעדה אלעמיה, המוסלמיות עצמן לא שרו באופן מקצועי אלא רק בשדות, תוך כדי איסוף התבואה וטחינת הקמח בריחים. הזמרות היהודיות הן שנחשבו לזמרות המקצועיות.

בשנות החמישים והשישים לא בוצעו הקלטות של הופעותיה בפומבי. סעדה התנגדה לכך שיקליטו אותה בהופעותיה מכיוון שחששה שלשכת הסעד תגלה שהיא שרה בחתונות ובחינות ותפסיק לשלם לה את הקצבה החודשית. רק לאחרונה יצאו שני תקליטורים בביצועיה של סעדה אלעמיה. תקליטור אחד הוא הקלטה מהופעה משנות השישים בחתונה בראש העין. את ההופעה הקליטה גיסתה, לבנה מליחי, שהעבירה את השירים לתקליטור. התקליטור השני הוצא על ידי איתמר פנחס ובו הקלטה של סעדה אלעמיה בשנות התשעים, שנערכה באולפנו הפרטי. סעדה לא נישאה מעולם, והתגוררה בבית אחיה בראש העין. גיסתה נהגה ללוות אותה לכל הופעותיה בחינות והצטרפה לשירתה בתיפוף.

**שלמה דחיאני** נולד בשנת 1918 בכפר בני אלעוואם שבמרכז תימן. את השירים הרבים ששר ליקט בנדודיו בתימן ממקום למקום.<sup>33</sup> דחיאני היה זמר מצליח והתפרנס משירה בחתונות של מוסלמים ויהודים ובילה רבות באירועים חברתיים שערכו ערביי תימן. השייחים נהגו להזמין אותו לשבת אצלם לזמן מה ולשיר בדינאן, החדר המיוחד שהיו שרים בו. כך למד את שפתם, את שירתם ואת המוסיקה שלהם. הוא התמחה בעיקר בשירה הערבית-תימנית הספרותית, אך שר גם שירת חול ושירי אהבה רבים, דבר שלא היה מקובל בקרב הגברים היהודים בתימן. לאחר נישואיו עבר דחיאני מהכפר בני אלעוואם לעדן, שם שהה עד הגעתו ארצה כמה שנים לפני מבצע "על כנפי נשרים". בעדן הוא למד את המבטא המקורי של התושבים המקומיים והקליט שירים הודיים-עדניים רבים.<sup>34</sup> בעדן הוא אף למד לנגן בעוד. לעומת רוב ערי תימן שבהן התגוררו יהודים שהיו תחת שליטת האימאם המוסלמי, מאז כיבוש עדן על ידי הבריטים בשנת 1839 הותר לנגן שם בעוד, וחוקי האימאם נגד נגינה בכלים לא היו תקפים שם.

בישראל התאים דחיאני לחנים מוסלמיים ששמע בתימן לטקסטים עבריים, כולל טקסטים מהדינאן. כמו כן הוא חיבר טקסטים עממיים העוסקים בחבלי ההסתגלות והקליטה בארץ, כדוגמת השיר "סיפור עולי תימן". דחיאני חי בעוני בשכונת התקווה והיה מגיע תכופות להופעות בראש העין. בשנת 1977 הוא נפטר לבית עולמו.

<sup>33</sup> החומר הביוגרפי אודות שלמה דחיאני שאוב מראיון שנערך עם איתמר פנחס ב-11.1.2007, משיחה עם ד"ר אפרים יעקב ב-5.12.2006 ומפרטים המופיעים על עטיפת התקליטור של שלמה דחיאני בהוצאת "האחים אזולאי".

<sup>34</sup> ההשפעה של הודו על עדן היתה בעקבות קשר מסחרי בין הארצות. עדן היתה נקודה אסטרטגית חשובה ביותר בסחר הבין-לאומי עם המזרח הרחוק. הסחר הבין-לאומי עם הודו החל במאה ה-11 ונמשך עד המחצית הראשונה של המאה ה-16. עם הופעת הפורטוגלים בסוף המאה ה-15 והשתלטותם על הסחר הבין-לאומי במחצית הראשונה של המאה ה-16 הודחו עדן ותושביה היהודים מכל חלק בסחר הבין-לאומי. רק עם כיבוש עדן על ידי הבריטים בשנת 1839 החלה פריחה מחודשת בסחר הבין-לאומי עבור עדן ותושביה היהודים. עדן הפכה לעיר נמל ומסחר חשובה ומשכה אליה יהודים רבים (עראקי קלורמן 2004: 63). בתקופה זו הסחר בין תימן להודו היה פורה, והמלחינים היהודים השפיעו משיריהם על אנשי עדן ועל הלחנים שלהם.

**שלמה מוקעה** נולד בעיר רדע. בהיותו כבן שתיים עשרה עבר לעדן יחד עם משפחתו.<sup>35</sup> בהגיעו לעדן התחיל ללמוד לנגן בעוד. בשנת 1947, בהיותו בן שבע עשרה, הגיע לישראל. לאחר כשנתיים, כשהגיע הגל הגדול במבצע "על כנפי נשרים", החל לחבר שירים רבים הקשורים לעלייה לארץ. בשנות החמישים והשישים הופיע בחתונות רבות בראש העין ובכל רחבי הארץ וליווה את שירתו בנגינת העוד. שלמה מוקעה ניחן בחוש הומור מפותח. הוא נהג לכתוב טקסטים הומוריסטיים רלוונטיים על הקשיים הביורוקרטיים בארץ, על בעיות של מיסים, על הרבנות, ושירים נוספים שתיארו את הקשיים של יהודי תימן. לחלק מן הטקסטים חיבר לחנים פשוטים ולחלקם אימץ לחנים ששמע בתימן. בהופעותיו בחתונות הוא שילב בין השירים שחיבר לבין שירים ששמע בתימן, דבר ששעשע את הקהל הרחב.

בסוף שנות השבעים מוקעה נפגע בראשו ולקה בשיתוק. הוא נפטר כמה שנים לאחר מכן.

**אהרן עמרם ושלום צברי** הם מקבוצת היוצרים השנייה. השניים פיתחו את רוב הקריירה המוסיקלית שלהם בארץ והחלו את הקריירה המוסיקלית שלהם בליקוט רפרטואר שירים מיוצרים בני הקבוצה הראשונה. עמרם וצברי אימצו בעיקר לחני נשים – של סעדה אלעמיה שגרה בשכנותם ושל זמרות מבוגרות נוספות בראש העין. במקביל, אהרן עמרם החל להלחין בעצמו שירים ולחבר טקסטים. עמרם וצברי הופיעו בחתונות בראש העין וברחבי הארץ. האופן שבו אימצו את לחני הנשים ששמעו היה מגוון. לעיתים השתמשו בלחן ובטקסט המקוריים כפי שבוצעו על ידי הנשים, לעיתים אימצו את הלחן וחיברו טקסט חדש משלהם ולעיתים לקחו את הלחן והתאימו אותו לפיוט מתוך הדיןאן. כבר בשלב הזה של שנות החמישים והשישים נוצר טשטוש בין רפרטואר שירת הגברים כשירת הקודש לבין רפרטואר שירת הנשים כשירת החול.

**אהרן עמרם** נולד בצנעא, בירת תימן, בשנת 1940. בשנת 1950 הגיע לארץ עם משפחתו במבצע "על כנפי נשרים". בארץ הם השתכנו במחנות העולים ראש העין ועין שמר.<sup>36</sup> כישוריו המוסיקליים של עמרם נתגלו עוד בהיותו צעיר לימים. הוא השתתף באופן קבוע בתוכניות הרדיו של "קול ישראל לעולי תימן" וקרא באוזני המאזינים את פרשת השבוע וההפטרה, וכן ביצע משירי רבי שלום שבזי ושירים ישראלים שלמד. בהיותו בן 14 החל ללמוד פיתוח קול, אופרה ושירה קלאסית. במהלך לימודיו הוא בחר להשקיע את כל כוחו ומרצו בשירת יהודי תימן ובהנחלת המורשת התרבותית

<sup>35</sup> החומר הביוגרפי אודות שלמה מוקעה שאוב מראיון שנערך עם איתמר פנחס ב-11.1.2007.

<sup>36</sup> החומר הביוגרפי אודות אהרן עמרם שאוב מהראיון עמו ב-26.5.2008; וממאמרו של טובי (2007) בגיליון "תימא" אודות אהרן עמרם; חומר נוסף אודותיו שאוב מראיון עם איתמר פנחס ב-11.1.2007.

הרוחנית של יהדות תימן לדור ההמשך. בראיון עמו הוא מתאר כיצד למד שירים תימניים ממחוזות שונים:

התמזל מזלי וגרתי בראש העין. ראש העין, היו בה מכל קהילות יהודי תימן - מהצפון, מהדרום, מהמרכז, מכל הקהילות של יהודי תימן. היות ואני אוהב לשיר ואוהב מוסיקה, הייתי הולך מחתונה לחתונה ושומע. היו שש שבע חתונות. קראו לזה "חתונות החצרות". כל חצר הייתה מוצאת שם שלוש מאות ארבע מאות איש בחתונה אחת. וזה לא היה יום אחד - זה היה ערב ערב, עד ליל החופה. אז הייתי הולך מחתונה לחתונה ושומע. גם זמרות וגם זמרים שרו. ישר קלטתי את המוסיקה שלא היתה לי בצנעא. זו מוסיקה אחרת. ישר קלטתי והפנמתי. (ראיון עם אהרן עמרם, 26.5.2008).

עמרם מציין כי ישנם לחנים שהוא זוכר אותם עוד כילד בתימן:

כמובן שבתימן לא קלטתי את כל המנגינות ואת כל המנהגים, אבל כנראה שקלטתי את הדברים בלי להיות מודע אליהם... לפעמים אני אומר דברים ושר דברים כשאני לא ישבתי על שולחן ליד ספר ולמדתי את זה. אבי היה נושא אותי על כתפיו כל ליל שבת, ובפרט בחודש אלול, כי אבי היה מעיר את האנשים לקום להתפלל, וכנראה זו אחת הדרכים שקלטתי מנגינות מבלי לדעת שאני קולט אותן (שם).

עמרם החל להופיע בשנת 1955 בחתונות בראש העין ובערים אחרות שבהן התרכזו עולי תימן. תחילה הופיע ללא תשלום, ובהמשך החל לדרוש תשלום עבור הופעותיו. בשנות החמישים עד שנות השבעים הוא הקליט עשרות שירים שהפכו ללהיטים.<sup>37</sup> חלק מן השירים הלחין בעצמו ואף כתב להם את הטקסטים, וחלק מן הלחנים שמע ממקורות שונים ואימץ אותם. שירים רבים הוא למד מסעדה אלעמיה, שגרה בשכנותו. הוא נהג להגיע לביתה כדי ללמוד ממנה שירים והקליט אותה בהופעותיה בחינות ובחתונות. למשל, את השיר "דִּי'א אֶלְטִיר" הוא שמע ממנה ואחר כך ביצע אותו בעצמו. בכל הזדמנות שהיתה לו הוא למד וקלט שירים ממחוזות שונים. בנוסף, עמרם מאמץ לחנים ערביים ומחבר להם טקסטים. למשל, מקורו של השיר "יֵא חֶמְאָה" במוסיקה ערבית מתימן. עמרם כתב והלחין טקסטים ולחנים רבים. חלקם הוא ביצע בעצמו וחלקם הוא כתב לזמרים תימנים אחרים, הבולט שבהם הוא ציון גולן. בשנת 1990 החל להקליט את נוסח האשמורות, תפילות ראש השנה ויום כיפור, ובד בבד החל גם בהקלטת חמשת חומשי תורה על גבי קלטות, עד להשלמתן. עמרם הקליט גם את כל ספר תהילים, קוהלת, סדר הגדה של פסח, שירי

<sup>37</sup>רשימה נבחרת של הקלטותיו של אהרן עמרם מצויה באתר הבית שלו: <http://site.2all.co.il/aharonamram> וכן בסוף מאמרו של טובי (2007) אודות אהרן עמרם.

שבת, שיר השירים, מגילת אסתר, תיקון פורים ושירי פורים.

שירתו של אהרן עמרם הפכה לנחלת הכלל ושימשה בסיס להתפתחות השירה התימנית בארץ ובתפוצות. הוא משמש מורה דרך ומקור השראה לזמרים רבים בדור שלאחריו. עמרם חבר באגודות אקו"ם, אמ"י ואשכולות, וקיבל תעודות הוקרה רבות ממוסדות שונים על תרומתו בתחום השירה ושימור המורשת המוסיקלית התימנית. הוא זכה להכרה בינלאומית כיוצר ומוסיקאי ומקבל תמלוגים מכל רחבי העולם.

**שלום צברי** נולד בשנת 1935 בכפר ג'לבה, ליד עיר הבירה צנעא שבתים. הוא הגיע לארץ במבצע "על כנפי נשרים" (1949) בהיותו בן ארבע עשרה.<sup>38</sup> בתחילת דרכו הוא לא תכנן קריירה של זמר. הוא עסק בחשמלאות, ובערבים הרכיב רמקולים לזמרים. צברי למד תיפוף, והיה המתופף של אהרן עמרם. בשנות השישים הופיע בהתנדבות בחתונות ובשמחות בראש העין עם הזמר אהרן עמרם. עמרם שר, וצברי ניגן וענה לו בשירה. מאוחר יותר נפרדו דרכיהם, ועם הזמן כל אחד מהם פיתח קריירה אישית והתפרסם בכל רחבי הארץ בתחום השירה התימנית. שלום צברי ניחן בקול מיוחד ובמנעד רחב מאוד. הוא ידע להתאים את גובה צלילי שירתו לכל סולם שניגנו בו מלוויו. הוא ניגן בעצמו והכשיר נגנים ומתופפים, אך בעיקר שר, הרקיד והלהיב את הקהל ואת החתן והכלה בקולו המיוחד.

בדומה לאהרן עמרם, צברי למד שירים רבים מקשישות בראש העין, ביניהן דודתו, נכלה, שלימדה אותו חלק נכבד מהלחנים. אחד הז'אנרים הבולטים בשירתו הוא שירי ה"זֶפָה". אלו הם השירים המלווים את הובלת הכלה והחתן בטקסי החתונה. רבות מזמרות החינה האזינו לביצועיו בשירי ה"זֶפָה" ואימצו אותם בטקסי החינה. שלום צברי נפטר לבית עולמו בשנת 2002, לאחר מחלה. אחרי יום השנה לפטירתו החליטו בני משפחתו להעביר חמישים סרטים של שירה בהופעה חיה ובהקלטות ביתיות כדי שהציבור יוכל ליהנות מביצועיו.

הקבוצה השלישית של היוצרים כוללת את הזמרים ממוצא תימני שנולדו בארץ בשנות החמישים והשישים, ביניהם מוטי נהרי, מוטי תם, אבנר כהן, גדי לוי ואחרים. היוצר הבולט והמשפיע באופן משמעותי על התפתחות השירה התימנית הפופולארית בישראל הוא ציון גולן. היוצרים מקבוצה זו מנחילים את השירה התימנית לדור השלישי בישראל, בעיקר לדור הילדים שנולדו להורים

<sup>38</sup> החומר הביוגרפי אודות שלום צברי שאוב מראיון שנערך עם איתמר פנחס ב-11.1.2007; מעטיפת התקליטור של ביצועיו בהוצאת המכון לשימור שירי יהודי תימן; וממידע המצוי במכון "בית מורשת יהדות תימן" בראש העין.

תימנים. שירים רבים שלהם הם בשפה הערבית-תימנית. יוצרים אלה גדלו על האזנה למוסיקה פופ-מזרחית ומנסים לעבד את המוסיקה התימנית באופן שיותאם לדור הצעיר בישראל. ברפרטואר השירים שלהם הם מאמצים שירים של יוצרים שהגיעו מתימן, בעיקר דרך האזנה להקלטותיהם. חלק מהיוצרים מלחינים את השירים בעצמם, חלקם מבצעים שירים שנכתבו במיוחד עבורם. מקור מרכזי וחשוב לשירתם הוא המוסיקה הערבית-תימנית בת-זמננו. הם שואבים לחנים רבים דרך לויין ודרך האינטרנט. לעיתים הם משתמשים במילים המקוריות ולעיתים הם מחברים ללחן טקסט חדש.

**ציון גולן** נולד באשקלון בשנת 1955.<sup>39</sup> הוריו הגיעו ארצה מתימן במבצע "על כנפי נשרים". בילדותו הוריו שלחו אותו אל ה"מארי" (המלמד התימני) ללמוד את הקריאה בתורה בנוסח תימן. בגיל צעיר מאוד נמשך גולן לשירה התימנית והחל להופיע כזמר חובב באירועים משפחתיים. כך הוא מתאר את ההווי התימני בשכונתו:

מילדות התחלתי אצל ה"מארי" ללמוד את סגנון הסלנג התימני, המבטא התימני. איפה שגדלתי, בשכונת מג'דר באשקלון, הביאו קבוצה גדולה בשנות החמישים מראש העין לאשקלון, וזו היתה שכונה שכל כולה תימנית. השפה שדוברת שם גם היתה תימנית. לא יכולתי שלא להידבק בזה, ואהבתי מאוד. היו טקסי חינה. חתונה היתה שבעה ימים בשבוע - ממוצאי שבת עד מוצאי שבת, וכל ערב היו הופעות, ואני מאוד אהבתי את זה. אהרן עמרם היה גם בא לשיר. בשנות השישים אני הייתי עולה על הבמה לשיר. הייתי שר קטע, וכל השכונה היתה מתלהבת, וזה נתן לי את הדחיפה. אז למדתי את השירים ולמדתי ערבית. זה ממש מילדות. אמא שלי אמנם לא היתה נחשבת לזמרת, אבל היתה שרה לכלות (ראיון עם ציון גולן, 17.9.2005).

בהיותו כבן שש עשרה השתתף גולן בתחרות שירה שהתקיימה באשקלון וזכה במקום הראשון. עם גיוסו לצה"ל התקבל ללהקת הרבנות הצבאית ושר שם כסולן הלהקה. בעקבות השתלבותו בלהקה הפכה השירה התימנית לחלק בלתי נפרד מהרפרטואר של הלהקה. כשהשתחרר מהצבא הקים גולן הרכב אישי של נגנים שהופיעו מדי ערב באירועים ובשמחות. בשנת 1982 השתתף בפסטיבל הדינאן שנערך בהיכל התרבות. שירו "יא-הַזְלִי" זכה במקום הראשון. בשנת 1987 נערך

<sup>39</sup> החומר הביוגרפי אודות ציון גולן שאוב מראיונות שערכתי עמו ב-17.9.2005 וב-14.1.2006; מראיון עמו מיום 28.11.2004 (גורדון, 2004); מאתר הבית של ציון גולן: <http://www.ziongolani.byethost9.com/index.html>; ומהתקציר הביוגרפי על הזמר בספר "זמירות ציון" (גולן, 2004).

ערב הוקרה לכבודו והוא הוכתר כ"זמר העשור של השירה התימנית".

בשנת 1980 הוציא גולן את אלבומו הראשון. בעקבות בקשות של חברים וקרובים הוציא אלבום עם שירים עבריים. בין הכותבים והמלחינים של השירים - נורית הירש, יורם טהר לב, אביהו מדינה ועוד יוצרים בעלי שם. זהו האלבום היחיד של שירים עבריים שהופק על ידי ציון גולן. הוא לא ראה בכך את ייעודו. על ההבדל בין שירתו בעברית לשירתו בתימנית הוא אומר: "כשאני שר תימנית, זה זורם לי מהלב והנשמה. כשאני שר בעברית, אני שר כמו זמרים אחרים" (מתוך ראיון עם טל גורדון, 2.12.2004).

עד שנת 2007 יצאו כ-26 אלבומים בביצועיו של ציון גולן - את כולם הקליט באולפן ההקלטות הפרטי שלו. הביצועים באלבומיו האחרונים הם בסגנון קצבי ו"נועז" יותר, עם השפעות של סגנון ראפ ודאנס, מכיוון שהוא מעוניין להתאים את עצמו לקהל שלפניו הוא מופיע.

הרפרטואר התימני של ציון גולן כולל הן שירים מן הדינאן והן שירי חול המוגדרים כ"שירת נשים" ומבוצעים בשפה הערבית-התימנית. המקורות של הטקסטים והלחנים הם רבים. שירים ששמע בילדותו מאמו ומנשים נוספות בשכונתו, טקסטים ולחנים שנכתבו עבורו על ידי חמותו נעמי עמרני וכן על ידי אהרן עמרם. חלק מהלחנים הוא כותב בעצמו לטקסטים של חמותו ולטקסטים של מרדכי יצהרי, סופר ומשורר חשוב בקרב יהודי תימן. גולן מבצע גם משיריהם של סוכני השירה המרכזיים מהקבוצה הראשונה - שלמה מוקעה ושלמה דחיאני, דרך האזנה להקלטותיהם. למשל, לחן השיר "נאלנבי" לקוח מלחן הפיוט "אֶפְתָּחָה שִׁיר" שביצע שלמה דחיאני. השיר "חַבִּיב קִלְבִּי וְיָא עֵינֵי" בביצוע ציון גולן נכתב והולחן על ידי שלמה מוקעה.

מקור נוסף וחשוב לשיריו של גולן הוא המוסיקה הערבית-תימנית. גולן קולט את המוסיקה דרך לוויין, וכן מקבל קלטות ממהגרים שהגיעו מתימן בסוף שנות השמונים ובתחילת שנות התשעים ומקרוביהם שנשארו שם. לפעמים הוא מאמץ גם את הטקסט וגם את הלחן, כמו בשיר "בְּאֵלֶּה עֲלִיד". בחלק מהמקרים הוא לוקח רק את הלחן, וחמותו מחברת את הטקסט בשפה הערבית-תימנית, למשל, בשיר "יָא גִּמְאֵה". בשנת 2001, במלאת חצי יובל לשירתו של ציון גולן, הוא הוציא את הספר "זמירות ציון" הכולל את כל שיריו וכן תרגום מערבית לעברית, תווים וניקוד. בספר זה, שערכו רב, נעשה ניסיון לתור אחר המקורות לטקסטים וללחנים ולעשות מעט סדר במקורות לשירים.

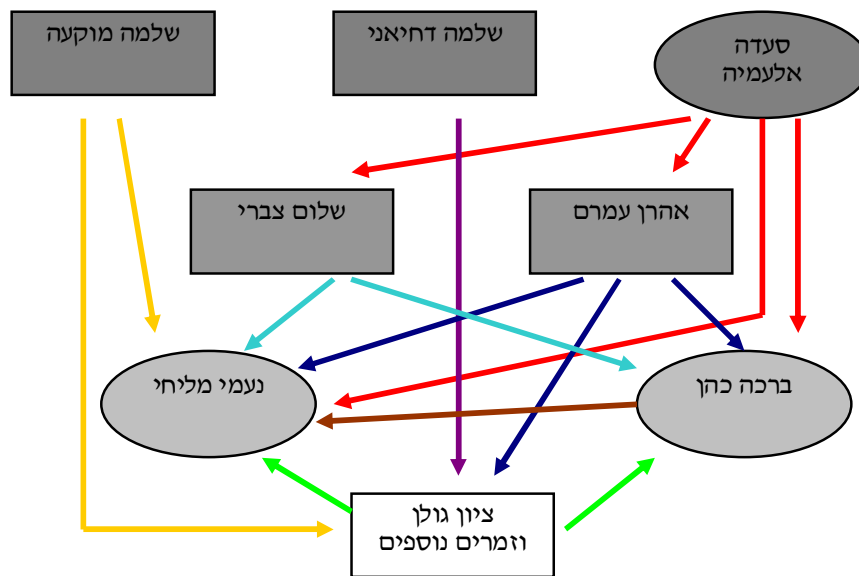
ציון גולן רואה את ייעודו בחיים בהשרשת המוסיקה התימנית. הוא מופיע רבות באירועי חתונה ובר מצווה וכן מופיע כבר למעלה מעשרים שנה בכל מוצאי שבת במועדון "מחולות תימן"

בדרום תל-אביב. אנשים מגיל העשרה ומעלה מגיעים מכל קצוות הארץ וממלאים את המקום. הם רוקדים ומכירים את השירים מילה במילה ומצטרפים לשירתו.

נוסף על היוצרים שהוזכרו נציין את זמרות החינה המפורסמות ברכה כהן ונעמי מליחי. לחנים רבים המבוצעים על ידן בטקסי החינה הן למדו מהזמרת סעדה אלעמיה. שתיהן ממוקמות בין קבוצת היוצרים השנייה לקבוצה השלישית. אף שנולדו בתימן והן מבוגרות בגילן מהזמרים שנולדו בארץ בשנות החמישים והשישים הן שואבות חומר מוסיקלי מיוצרים מהדור הצעיר וכן ממוסיקה ערבית-תימנית בת-זמננו. פירוט נרחב יותר אודות זמרות אלה יובא בפרק החמישי, העוסק בטקס החינה בן-זמננו.

בתרשים מס' 1 מוצגים מקורות ההשפעה של הזמרים המשמשים סוכנים מרכזיים בהתפתחות המוסיקה התימנית בישראל. במושג "השפעה" הכוונה היא לביצוע שירים שבמקור בוצעו על ידי זמרים אחרים.

#### תרשים מס' 1: מקורות ההשפעה של הזמרים



מתרשים 1 עולה כי :

א. סעדה אלעמיה (מקבוצת היוצרים הראשונה), אהרן עמרם (מקבוצת היוצרים השנייה) וציון גולן (מקבוצת היוצרים השלישית) הם הזמרים בעלי ההשפעה הרבה ביותר על זמרים אחרים.



- ב. לזמרת סעדה אלעמיה, מקבוצת היוצרים הראשונה, יש השפעה הן על נשים – ברכה כהן ונעמי מליחי, והן על גברים - אהרן עמרם ושלוש צברי (מקבוצת היוצרים השנייה). מכאן שההשפעות במוסיקה התימנית אינן קשורות למגדר, והן החלו כבר בשנות החמישים, שיא הפעילות המוסיקלית של אלעמיה כזמרת בטקסי חינה. מצד שני, לאלעמיה אין השפעה על ציון גולן, המשתיך לקבוצת היוצרים השלישית (נולד בארץ בשנות החמישים).
- ג. לאהרן עמרם (מקבוצת היוצרים השנייה) יש השפעה על זמרות החינה ברכה כהן ונעמי מליחי, ועל ציון גולן. גם כאן ההשפעה במוסיקה התימנית אינה קשורה למגדר.
- ד. לציון גולן (מקבוצת היוצרים השלישית) יש השפעה על זמרות החינה ברכה כהן ונעמי מליחי, על אף פער השנים ביניהם (גולן צעיר מהזמרות בכעשרים שנה).

היוצרים והזמרים מקרב יהודי תימן בישראל טיפחו ושימרו רפרטואר מוסיקלי נרחב של שירים. לימוד השירים על ידי סוכנים אלו וביצועם הוא בעל ערך חשוב ביותר לשימור השירים שהובאו מתימן. בעקבות ביצועיהם של היוצרים מהקבוצות השונות נתגבשו שלושה מקורות מרכזיים לשירה התימנית בישראל: שירים עתיקים שמקורם במחוזות תימן השונים; שירים שהולחנו בארץ על ידי יוצרים תימנים; ושירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית בת-זמננו.

הרפרטואר האקלקטי של המוסיקה התימנית בישראל הוא תוצר של חוויות אישיות שונות וביוגרפיה אישית של כל יוצר ויוצר. הזמרים שגדלו בתימן, כדוגמת סעדה אלעמיה, תרמו בעיקר מהלחנים שהביאו עימם מתימן. לעומתם, היוצרים שנולדו בארץ, כדוגמת ציון גולן, נשענים באופן אינטנסיבי על הרפרטואר של המוסיקה הערבית-תימנית בת-זמננו וכן על הלחנות אישיות שלהם. הבדל נוסף שהשפיע על מגוון הרפרטואר המוסיקלי הוא הנטייה האישית והמיומנות של כל אחד ואחד ברפרטוארים מסוימים. כך למשל, שלמה דחיאני ושלוש צברי העדיפו להתמקד בשטח הבידור וההופעות בחתונות, ואילו הזמר אהרן עמרם הרחיב את היריעה הרבה מעבר לכך, בעיקר בתחום הליטורגיה, על ידי הקלטות של חמשת חומשי התורה וספרי תנ"ך נוספים, או בתפקידו כשליח ציבור. המארג הרב-גוני שנוצר בא לידי ביטוי באופן בולט בטקסי החינה בני-זמננו. בעוד שטקסי החינה בשנות החמישים והשישים היו מורכבים מרפרטואר שהובא מתימן, הרי שבטקסים כיום רפרטואר השירים השולט הוא מהמקורות האחרים - המוסיקה הערבית-תימנית והלחנות אישיות של יוצרים שנולדו וגדלו בארץ.

עד כה נבחנו הגורמים לשינויים שחלו במוסיקה של יהודי תימן מנקודת מבט אתנוגרפית-היסטורית. בפרק השני בחנו את השינויים כתוצאה מהאינטראקציה של יהודי תימן עם החברה הישראלית בכללותה, ובעקבותיה את השימוש שנעשה במוסיקה התימנית במרחב התרבות הישראלית. בפרק השלישי סקרנו את התמורות שחלו בקרב יהודי תימן בישראל במסגרת הפנים-קהילתית ואת אופן העברתם של השירים התימניים באמצעות סוכני שירה מרכזיים.

טקס החינה משמש ראי לרפרטואר המוסיקלי התימני שנשתרש בארץ. באמצעות תיאור של הטקס נתחקה אחר מבנהו, משמעותו והרפרטואר המוסיקלי המרכיב אותו. העושר המוסיקלי מאפשר לזמרות בטקס החינה לבחור את רפרטואר השירים לפי טעמן האישי ולפי העדפות הקהל. מתוך הסקירה של החינות השונות נציג את השירים השכיחים ביותר בטקסי החינה בני-זמננו. דרך ניתוח השירים וסיווגם נתחקה אחר הסגנון המוסיקלי שלהם ואחר האופן שבו הרפרטואר השירי וסגנונו משקף את זהותם של יהודי תימן בישראל כיום.

## פרק רביעי: החינה בתימן ובדור הראשון והשני בישראל

האינטראקציה של יהודי תימן עם החברה הישראלית והתמורות שחלו במסגרת הפנים-קהילתית שנדונו בפרקים הקודמים השפיעו הן על רפרטואר השירים התימניים בחינה והן על מבנה הטקס, משמעותו ותכניו. הפרק הנוכחי מתרכז במבנה ובמשמעות של טקס החינה בתימן ובשינויים שחלו בו בדור הראשון והשני בישראל (עד לאמצע שנות השמונים). הבנת תוכנו ומשמעותו של טקס החינה בתימן חיונית להבנת התמורות שחלו בטקס בישראל, במבנה ובמשמעות.

### החינה בתימן כטקס מעבר

החינה בתימן היא אחד מהטקסים המרכזיים של הכלה במסגרת אירועי החתונה שנמשכה כשבועיים. באירוע זה עוטרו כפות ידיה ורגליה של הכלה בחומר שנילוש מצמח החינה.<sup>40</sup> טקס זה נכלל במה שמכונה בשיח האנתרופולוגי "טקס מעבר" בחברות מסורתיות. כמה מאפיינים מרכזיים מגדירים אותו ככזה. ראשית, הטקס טרנספורמטיבי, כלומר האדם החווה אותו הופך לבעל מהות שונה מזו שהיתה לו קודם לכן, ועובר לסטטוס אחר (רובין, 1995: 29). טרנר (2004: 145) מבחין בשלושה שלבים בטקסי מעבר: השלב הפרה-לימינאלי - ניתוק מהסטטוס הקודם; השלב הלימינאלי - שלב ביניים, שלב מעורפל, שבו האדם העובר את הטקס כבר אינו בסטטוס הקודם שלו, אך עדיין אינו בסטטוס החדש; השלב הפוסט-לימינאלי - התחברות מחדש. שלב שבו האדם העובר את הטקס נמצא בסטטוס החדש שלו וחוזר אל חיי היומיום.<sup>41</sup> טקס החינה של הכלה הוא שלב מעבר, השלב הלימינאלי שבו מתרחשת הדרמה בשיאה. הכלה משנה את הסטטוס שלה מ"לא נשואה" ל"נשואה". השלבים בטקס והפעילויות המתרחשות במהלכו מסייעים לה לחצות את המעבר הזה ולהסתגל לשינוי. גיל הנישואין של נשים בתימן נע בין אחת עשרה לחמש עשרה שנים והיו כאלה שנישאו אף בגיל שמונה, השלבים בטקס סייעו לכלה בניתוק מבית הוריה ובמעבר לסטטוס החדש שלה כאישה נשואה (Sharaby 2006).

הטקס מאפשר לה להתמודד עם החרדות שבהן היא נתונה ולהסתגל לשינוי שהיא עוברת.

מעבר לאפיון של טקס המעבר כמשנה סטטוס של יחידים או של קבוצה הוא גם נושא פונקציה של החזקת הסדר חברתי והצבתו על כנו (טרנר, 2004: 152). הטקס שומר על הערכים והגבולות של החברה שבה הוא נערך, ועל ידי כך מחזק קשרים חברתיים מסורתיים שבין הפרטים בקבוצה

<sup>40</sup> החינה היא כופר, שיח שמוצאו בהודו, שהתפשט לקדמת אסיה ולצפון אפריקה. ציצו וניצניו כעין אשכולות, תפוחות לבנה והוא מפיץ ניחוח נעים (קאפח, 1987: 126; דורי, 1994: 270).

<sup>41</sup> התיאוריה של טרנר היא למעשה הרחבת המסגרת האנליטית של ואן גנפ (Van Gennep 1960:9-10), שלפיה ההתנהלות הטקסית מורכבת משלושה שלבים.

(גירץ, 1990). טקס החינה בתימן משקף ואף מעצים את המבנה החברתי הפטריארכלי של הקהילה היהודית שבו יש היררכיה ברורה בין גברים לנשים.

עיקרו של טקס המעבר, כמעשה של יחידים או של קבוצות, הוא המשמעות הסמלית החבויה בו (רובין, 1995: 29). באמצעות הפעילויות הטקסיות השונות מתגלים סמלים זהותיים חשובים בריכוזיות מרובה. המבנה החברתי של הקבוצה מתעצם על ידי הסימול הטקסי והמיסטי של הערכים החברתיים הבסיסיים שעליהם הוא מושתת (גירץ, 1990). הסמלים של הקבוצה באים לידי ביטוי בטקס דרך אמצעים חושיים, כגון לבוש מיוחד, צבעים, אביזרים, אוכל, ריחות ובשמים, ואמצעים נוספים המערבים את החושים. ככל שמעורבים בטקס יותר חושים כך הוא אינטנסיבי יותר ומשפיע על המשתתפים בו.

נתאר כאן בקצרה את טקס החינה כפי שנערך בתימן, תוך התייחסות לסמלים המגולמים בו ולמשמעויות שלהם בעיני היהודים בתימן כחברה יהודית-מסורתית: מלאכת קישוט החינה התבצעה בחגיגות גדולה ונמשכה יומיים (קאפח, 1987: 125-128).<sup>42</sup> המקשטת ("אלשאָרְעָה") מייבשת עלי כופר, טוחנת אותם ולשה אותם במי ורדים. תוך כדי הלישה המשוררת-זמרת ועוזרתה שרות את השיר "סאעַת אַלְרַחֲמָן דְּלַחֲיָן" ("שעת הרחמים עתה") ומלוות את שירתן בתוף ובצֶחָן. הצֶחָן הוא כלי עשוי נחושת, בצורת תבנית טס, שעליו מקישים במפתח. כמה נשים מצטרפות לשיר בסלסולי קולות ("מַחְגֵּרָה"), לאות שמחה. כאשר המקשטת מתחילה למרוח את ידי הכלה בחינה המשוררות-זמרות שרות את השיר "מְדֵי יָדֵשׁ לַחֲנֵשׁ" ("הושיטי ידך לחינה שלך"). המקשטת מורחת בחינה את קצות אצבעות הכלה ועוטפת אותן בפיסות בד, ועליהן מטפחות. תוך כדי הפעולות הללו המשוררות ממשיכות לשיר שירים שונים והנשים רוקדות לפני הכלה ומשמיעות סלסולי קולות. פעולת המריחה חוזרת שלוש פעמים באותו היום. בפעם השלישית המקשטת מורחת גם את כפות רגליה של הכלה. למחרת היא מסירה את שכבת החינה מעל זרועותיה וכפות רגליה של הכלה ולאחר כמה שעות מותחת קווים לאורך זרועות הידיים ועל גבי כפות הרגליים באמצעות שעווה מומסת. כשהמקשטת מסיימת לקשט יד אחת ואת שתי כפות הרגליים של הכלה מגיעות המשוררות ומלבישות את הכלה בחדר מיוחד. כמה נשים מוציאות את הכלה בתהלוכה לאולם הגדול שבו ממתנות לה האורחות. הכלה יושבת באולם והמשוררות שרות לפנייה, בליווי הקשות בתוף ובצֶחָן. בזמן השירה המקשטת מתווה בקווים את ידה השנייה של הכלה. לאחר מכן המשוררות מפסיקות את השירה והמקשטת חוזרת ומורחת בחינה את ידה

<sup>42</sup> טקס מריחת החינה בתימן התבצע בווריאנטים שונים בין מחוז למחוז. התיאור של הטקס לעיל הוא כפי שבוצע במחוז צנעא. לתיאור אודות החינה במחוזות אחרים בתימן ראו: גמליאלי (1975: 135-150); חבשוש (1983: 57-61); טביב (תרצ"א: 76-79).

ורגליה של הכלה. הכלה נשארת מכוסה בחינה עד שעות הצהריים. בשעות הצהריים המקשטת מסירה שוב את שכבות החינה, שיבשה בינתיים, ומעבירה על ידי הכלה צמר גפן טבול בתמיסה בצבע שחור (שֶׁאֲדִיר). כעבור כמחצית השעה, כשהקישוטים משחירים היא מעבירה עליהם מטלית לחה ובכך תמה פעולת מריחת החינה.

הנוהג של מריחת החינה מגלם שתי משמעויות סמליות הבולטות בקרב טקסי נשים בחברות מסורתיות. המשמעות האחת היא סמל הפוריות. הפוריות מתפקדת כמגדיר של זהות נשית. זהותה הנשית של אישה שאינה מממשת את יכולת ההולדה שלה נפגמת (וסרפל, 1995). הצבעים ירוק, אדום ושחור וכן צורות המשולש וגרגירי החיטה הם הסמלים העיקריים לציון פוריות ומוטיב חוזר בטקס מריחת החינה (אבדר, 1994: 307).<sup>43</sup> צבעו הירוק של צמח החינה וצורת האשכול של תפוחו הלבנה הם סמל לפריון. כדי להכין את עיסת החינה היו פורשים בשמש את עליו של שיח הכופר במשך יומיים, עד שיתייבשו. יש שהיו מייבשים עם עלי כופר גם קליפות רימונים או קליפות אגוז ירוקות, כדי לקבל צבע אדום כהה במיוחד, המסמל פוריות (דורי, 1994: 270-271). לאחר קילוף עיסת החינה מידיה ורגליה של הכלה נחשפים העיטורים האמנותיים, שצבעם אדום בהיר על רקע החינה הכהה.

סמל הפריון מתבטא גם בלבוש הכלה ובתכשיטיה. בזמן טקס החינה הכלה חובשת לראשה את ה"קרקוש מְזָאָהָר" (מצנפת זוהרת). זהו כובע העשוי מחתיכת בד מוארכת, מכופלת כמלבן. כשהוא מונח על הראש הוא מתחדד כלפי מעלה, מכסה מעט את המצח ומכופתר מתחת לסנטר. הקרקוש מְזָאָהָר עשוי רקמת זהב, ולאורך קצה האריג יש שורות של רקמות מכסף ושרשרות כסף ופנינים. קצה הקרקוש, היורד על המצח, מסתיים בשורה של נטיפים עשויים כסף מוזהב, כמעין טיפות. צורתם מוארכת והם מסתיימים בשושנים קטנות עשויות כסף, בצורת גרגירי תבואה, המסמלים פוריות ושפע (Sharaby 2006).

המשמעות הסמלית השנייה הגלומה בטקס היא הגנה מפני עין רעה וכוחות מזיקים. על פי אמונתם של חלק מיהודי תימן, מעבר לכך שצורת המשולש היא סמל לפוריות, היא משמשת גם ככוח מגן העשוי לדחות ולסלק כוחות מאגיים האורבים לאדם בזמנים של שיא בחייו (מזרחי ושלומי, 1992-1993). מכיוון שהכלה נמצאת במצב לימינאלי, הנחשב לשעת סכנה, מריחת החינה נועדה להגן עליה (גונן, 1997). מאותה סיבה מאפרים את עיניה של הכלה ב"פְּחֶלִי". ה"פְּחֶלִי" הוא אבקה המופקת מכתישת אבן הַגְ'לָנָה - מינרל גבישי העשוי עופרת וגופרית, וצבעו אפור-כסוף

<sup>43</sup> סמלים אלו מוכרים בקהילות נוספות ולא רק בקרב יהודי תימן. ראו לדוגמה את מאמרה של וסרפל (1995) על טקס הסרט הירוק והסרט הלבן בקרב יוצאי מרוקו.

עם ברק מתכתי (דורי, 1995: 265-274). מעבר לסגולותיו הרפואיות כמחזק את העין ואת שורשי הריסים והעפעפיים רואים בו כשומר על הכלה מפני עין הרע (וסרפל, 1995; Sharaby 2006). צבע החינה מסמל גם תקווה ליציבות בחיי בני הזוג. הצבע נשאר יציב למשך זמן ארוך לאחר מריחתו על כפות הידיים והרגליים. אי אפשר להסיר אותו מיד, והוא דוהה אט אט במשך שבועות. בכך הוא מגלם את התקוות והשאיפות של הזוג הצעיר והמשפחות שחיי הנישואים יהיו יציבים אף הם לאורך זמן (Goldberg 2003:137).

במהלך האירועים השונים הכלה הצעירה פסיבית לגמרי. כל הפעולות, ההלבשה, ההתקשטות, מריחת החינה והולכתה ממקום למקום מבוצעות על ידי הנשים המבוגרות האחראיות עליה. שרבעי (Sharaby 2006) מציינת כי הפסיביות של המשתתף בטקס המעבר אופיינית לשלב הלימינאלי. בשלב זה הוא נמצא במצב מבולבל, ועליו ללמוד מאנשים מוסמכים את כללי ההתנהגות ההולמים. כך על הכלה הצעירה ללמוד את כללי ההתנהגות מהנשים המבוגרות. לסיכום, טקס החינה בתימן היה בעל משמעות פונקציונלית-מסורתית. הוא שימש כטקס מעבר לכלה, ממצב של "לא נשואה" למצב של "נשואה" וביטא אמונות וערכים מרכזיים של הקהילה. סמל הפריון, המופיע כמוטיב חוזר, מגלם את ייעודה העיקרי של האישה לאחר נישואיה - הולדת ילדים. הטקס נערך לנשים בלבד, על פי עיקרון ההפרדה בין נשים לגברים. על אף שהמטרה המרכזית בטקס היא לסייע לכלה במעבר לחיי הנישואים, כל הפעילויות נקבעו מראש והיא לא יכלה להתערב בהן. הדמויות הדומיננטיות בטקס הן הנשים המבוגרות בקהילה. באופן זה, ההחזקה של המבנה חברתי והערכים שעליהם הוא מושתת מתבטאת בחיזוק, בתגבור ובשימור של אותם ערכים.

טקס החינה של הכלה בישראל הוא בעל אופי שונה לחלוטין, וקיבל משמעות סמלית חדשה כתוצאה מתמורות חברתיות וכלכליות שנדון בהן בחלקו השני של פרק זה.

## **טקס החינה בישראל עד לאמצע שנות השמונים**

התמורות החברתיות, הכלכליות והדמוגרפיות שעברו על יהודי תימן לאחר הגירתם לישראל השפיעו במידה ניכרת על מעמדו ועל אופן ביצועו של טקס החינה. האירוע ירד בחשיבותו כטקס מעבר, ושינויים רבים חלו בביצועו, באביזריו ובמשמעויותיו הסימבוליות (Sharaby 2006). כמה גורמים תרמו לשינויים אלה. ראשית, כמהגרים, יהודי תימן נעקרו מהתשתית התרבותית שלהם והיו חסרים את התנאים והכלים ההכרחיים לקיום טקסים מסורתיים כפי שהונהגו בתימן. מעבר למחסור במשאבים, המהגרים היהודים מתימן ניסו ליצור טקס שיהווה "פשרה" בין

הזהות התרבותית שלהם לבין זו של המקומיים. חברת מהגרים נזקקת להגדיר את עצמה מחדש מול החברה המקומית. ברתי' (Barth 1969:33) מתאר שלוש אסטרטגיות בסיסיות אפשריות של הגדרת הזהות מחדש. האחת - השתלבות טוטלית בחברה המקומית ובערכיה התרבותיים; השנייה - הסתגרות והתבודדות בתוך "בועה" ושמירה על מאפייניה הייחודיים של החברה המהגרת; האסטרטגיה השלישית היא בין השתלבות טוטלית להסתגרות - שימוש בזהות האתנית ובמאפייניה התרבותיים לפיתוח עמדות ותבניות חדשות לארגון פעילויות שקודם לכן לא הונהגו בחברה המהגרת.<sup>44</sup> לרוב, האסטרטגיה השלישית היא המקובלת בקרב חברות מהגרים, ומתבטאת בסינקרטיזם (מיזוג יסודות) בין מאפייני החברה המהגרת לבין מאפייני החברה המקומית. עם זאת, ואולי דווקא בשל כך, ניתנת תשומת לב רבה בעיקר לביטוי של מאפיינים תרבותיים מסורתיים נבחרים, על מנת להצדיק ולפאר את הסגנון הייחודי של קבוצת המיעוט.

יהודי תימן הם קבוצה של תרבות משנה מול התרבות הדומיננטית הישראלית הכללית. הקריטריונים שבאמצעותם גבולות תרבות המשנה נבנים מאפשרים לחברים בה להגדיר מחדש את עצמם כמסורות אתניות אל מול התרבות הדומיננטית (Regev & Seroussi 2004). הביטוי לכך במסגרת טקס החינה הוא שחזור של פעילויות טקסיות מרכזיות שהיו נהוגות בתימן, בצד שינוי המשמעויות הסמליות של פעילויות אלה, על מנת להתאימן לערכיה של התרבות הישראלית. כך לדוגמה, בעוד שבתימן נועדה תלבושת הכלה הכבדה והסגורה מכל הצדדים לשמור על צניעותה, בארץ המטרה היא להפגין את יופייה של התלבושת ופרטיה הרבים.

השינוי במשמעויות הסמליות של הטקס אינו נובע רק מהצורך של יהודי תימן להגדיר את עצמם מחדש אלא גם מהמבנה החברתי השונה שלהם בישראל. בעוד שבתימן הם היו חברת מיעוט דתי במעמד של ד'מים בחברה הערבית, בישראל הם מיעוט אתני נבדל בחברה יהודית-לאומית.<sup>45</sup> ההשתלבות במערך הלאומי היא גורם מכריע בעיצוב הזהויות האתניות בישראל. היהודים בתימן התייחסו אל עצמם כאל קבוצה נפרדת, אף שהיו מעורים באוכלוסיית המוסלמים. בארץ הם ייצגו קבוצת מיעוט אתנית מול התרבות הלאומית-הכללית, ורצו להשתלב בה ולהיות חלק ממנה. ההתקבצות סביב סמלים משותפים של הזהות הקהילתית שימשה,

<sup>44</sup> בדומה לכך, נטל (Nettl 1985) מזהה שלוש תגובות טיפוסיות של תרבויות קטנות להשפעה המערבית: שימור - השאיפה להשאיר את התרבות המסורתית שלמה, ללא שינוי; מערביזציה מוחלטת - איחוד החברה לתוך מערכת תרבותית מערבית; ומודרניזציה - אימוץ וסיגול של טכנולוגיה ומאפיינים מערביים, ובו-זמנית עמידה על לב הערכים התרבותיים של הזהות הקבוצתית בלי לשנותם במידה ניכרת.

<sup>45</sup> היהודים בתימן הוגדרו כד'מים ביחס למוסלמים - בני חסות הזכאים לחופש דתי ולהגנה על ביטחונם האישי ורכושם, אך בתמורה לכך עליהם להכיר בעליונות הפוליטית והחברתית של המוסלמים. הכרה זו התבטאה בעיקר בתשלום מס הגיזיה (מס גולגולת) ובציות לאיסורים שחלו על היהודים, כגון איסור על לבישת בגדים צבעוניים, איסור נשיאת נשק, איסור רכיבה על סוס ואיסור על בניית בתים הנמוכים מבתי המוסלמים (עראקי קלורמן, 2002: 21-24).

למעשה, משאב פוליטי לדרישה לקבלת מעמד ראוי במסגרת התרבות הלאומית הכללית. דרישה זו באה לידי ביטוי בעיקר בגילויים של גיוס תרבותי כמו להקות זמר ומחול, שהציגו פולקלור גם לציבור שמחוץ לקהילה (הורוביץ וליסק, 1990: 107). באופן זה רכשו קבוצות מיעוט הכרה כרכיב תרבותי לגיטימי של התרבות הישראלית הכללית. יותר מכך, הדבר נתן להן תחושה שהן חלק אוטונומי בעל השפעה על התרבות הדומיננטית. יהודי תימן הקימו להקות זמר ומחול בכל רחבי הארץ, ואלה הציגו את טקס החינה והחתונה בתימן ושמו דגש על האביזרים, התלבושות, השירה והריקודים. טקס החינה בישראל היה אמצעי להשתלבות בתרבות הלאומית השלטת.

גורם נוסף בעל השפעה בלתי מבוטלת על התמורות שחלו בטקס הוא העלייה במעמדה של האישה. טקס החינה כפי שהוא נערך בישראל אינו מתפקד כטקס מעבר המסייע לה להתמודד עם החרדה המתלווה לנישואיה. ראשית, הכלה בישראל אינה נישאת בגיל כה צעיר כבתימן, אלא כאשר היא מרגישה שהיא בשלה ובוגרת דיה כדי להינשא. שנית, הכלה נישאת לבן זוגה מתוך בחירה אישית, רצון והיכרות קרובה עם בן הזוג לפני הנישואים. בתימן, להורי הכלה היה תפקיד דומיננטי ביותר בבחירת בן הזוג לבתם.<sup>46</sup> שלישית, בעוד שבתימן הכלה היתה פסיבית ונתונה למרותן של הנשים המבוגרות בטקס החינה, הכלה בישראל היא שותפה פעילה במה שמתרחש סביבה. היא יכולה לחוות דעה על פעילות זו או אחרת, והיא גם משתתפת בריקודים.

בעקבות השינוי במעמד האישה היו כלות בנות הדור השני ליוצאי תימן שלא היו מעוניינות בטקס החינה, בייחוד אלה שגרו באזורים עירוניים ומעורבים והשתלבו באופן פעיל במוסדות שונים של החברה הישראלית במטרה להגשים את רצונותיהן ולהמשיך בלימודים ובקריירה מקצועית. תחושות הגאווה שלהן על מורשתן לוו בתפיסות מורכבות ואמביוולנטיות כלפי דרך חייהם של הוריהן. הן תפסו את עצמן כישראליות וכמודרניות (גמליאל, 1984). על כן, צעירות רבות העדיפו שלא לחגוג את טקס החינה ואף נקלעו לוויכוחים עם הוריהן בעניין זה בטענה שהחלטה אם לקיים את הטקס או לא נתונה בידיהן. מי שהחליטה לבסוף לבצע את הטקס עשתה זאת בעיקר מתוך כבוד להוריה שהיה חשוב להם לשמור על מנהג זה (Sharaby 2006).

תהליך נוסף שתורם לשינוי טקס החינה בישראל הוא השינוי בתפיסת המרחב והזמן של התקופה המודרנית. העבודה המסיבית של אנשים לפרנסת יומם במשך שעות רבות ביום אינה מאפשרת להם מבחינה טכנית לערוך אירועים חברתיים למשך זמן ארוך כל כך כפי שהיה נהוג בתימן. נוסף על כך, דפוסי הצריכה של תרבות המערב ובילוי שעות הפנאי נרחבים הרבה יותר ומגוונים מאלו שהיו בתימן. אנשים מבליים את זמנם הפנוי בצפייה בקולנוע או בטלוויזיה, בצפייה

<sup>46</sup> לפירוט נרחב על תהליך השידוך ראו קאפח, 1987: 107-110.



במשחקי ספורט ובהאזנה למוסיקה. דפוסים תרבותיים אלו ממלאים את יומם ואף משמשים כאמצעי בידור שהוא תחליף מועדף לטקס חינה ארוך. בתימן, לעומת זאת, החיים החברתיים של האינדיבידואל התקיימו במסגרת קהילה דתית ממוסדת, וטקס חינה וחתונה שימשו גם כאמצעי מרכזי לבילוי בשעות הפנאי. בעקבות השינויים בדפוסים הצריכה התרבותית והאילוצים הטכניים, מסתפקות משפחות העורכות את הטקס בישראל בערב אחד המרכזי כמה מן הפעילויות המרכזיות של טקס החתונה בתימן. ביישובים רבים בוטל טקס החינה בבית החתן, והוא מבוצע רק לילה אחד בלבד, האירוע פסק בהדרגה מלהיות אירוע קהילתי כפי שהיה מקובל בתימן והוא מתקיים בפורום מצומצם של קרובות משפחה של הכלה ומעט חברות (Sharaby 2006).

### חינה נוסח צנעא בתחילת שנות השמונים

על פי הצפייה בקלטות הוידאו הישנות מול התצפיות שערכתי ניתן להבחין בהבדל מרכזי בין טקסי החינה בישראל עד לאמצע שנות השמונים לבין טקסי החינה בשנות התשעים ושנות האלפיים.<sup>47</sup> עד לאמצע שנות השמונים רוב החינות עדיין היו קשורות למנהגי המחוז שממנו הגיעה המשפחה העורכת את הטקס. זה התבטא בעיקר בביצוע שירים הספציפיים לאותו מחוז. בחלק זה נסקור את טקס החינה נוסח צנעא כפי שבוצע בישראל בתחילת שנות השמונים. הסיבה לבחירה זו היא שעם הזמן חלק ממנהגי צנעא הפכו לדומיננטיים גם בטקסים של משפחות ממחוזות אחרים. הטקס המתואר הוא של משפחת קרח, שנערך בשנת 1983, בביצוען של הזמרת מרגלית בדיחי ועוזרתה שרה בשארי ז"ל. בנוסף יתוארו טקסי חינה נוסח מחוז צנעא באותה תקופה: טקס החינה של משפחת ראבי (1983), בביצוען של האחיות עמרם, שהן ילידות צנעא, וטקס החינה של משפחת שרעבי (1985), בביצוען של הזמרת ילידת צנעא שרה חרט ועוזרתה. בכל הטקסים שנצפו השתתפו שתי זמרות, או זמרת ואישה נוספת לצידה שליוותה את השיר בתיפוף. נוהג זה ממשיך את זה שהיה מקובל בחגיגות החתונה בצנעא, שבהן הזמרת הראשית נסתייעה בעוזרת נוספת.

טקס החינה נוסח מחוז צנעא כפי שהתקיים בקרב יהודי תימן בישראל בדור הראשון ובדור השני איגד בערב אחד חלקים מתוך פעילויות טקסיות שנמשכו בתימן כשבועיים. הטקס ה"מחודש" נחלק לשני חלקים מרכזיים. החלק הראשון כלל שתי פעילויות טקסיות - הלבשת

<sup>47</sup> חיזוק לטענה זו הוא האבחנה שעושה שרעבי (Sharaby 2006) בין טקסי החינה עד לאמצע שנות השמונים לבין טקסי החינה בשני העשורים האחרונים. כאשר היא מציינת כי מאמצע שנות השמונים טקס החינה קם לתחייה ונעשה מקובל יותר, ומנתחת את הגורמים לכך.

הכלה ותהלוכת הַזְּפָה. החלק השני כלל שתי פעילויות טקסיות נוספות - לישת החינה ומריחתה. בין הפעילויות הטקסיות השונות בוצעו שירי הרקדה. נפרט פעילויות אלה.

בתחילת הערב המלבישה, שבידיה מצויים הפריטים השונים, מלבישה את הכלה בשמלת החופה של הכלה במחוז צנעא וחובשת לראשה את כובע ה"תְּשֻׁבוֹךְ-לולוי" (עיטור פנינים).<sup>48</sup> הכובע גבוה וצורתו משולשת, ומעטרות אותו פנינים לבנות. סביב הכובע ישנם פרחים חיים בנוסח מסורתי - שושנים אדומות ולבנות. לרוב, הפעילות הטקסית של ההלבשה התבצעה ללא שיר המלווה אותה, אך היו טקסים שבהם בעת הלבשת הכלה שרו את השיר "סַאעַת אֶלְרְחֻמָּן" (שעת הרחמים), המלווה את תהלוכת הַזְּפָה - הובלת הכלה מחדר ההלבשה אל האולם.

לאחר שהמלבישה מסיימת להלביש את הכלה מתחילה תהלוכת הַזְּפָה, בליווי השיר "סַאעַת אֶלְרְחֻמָּן". נשים, קרובות משפחה וחברות מתאספות סביב הכלה כדי ללוותה. כמה מהן לוקחות עימן מְזָאָהַר ונושאות אותם בידיהן במהלך הַזְּפָה. המְזָאָהַר הם מגשים קלועים עגולים, שבתוכם מונחות ביצים מוקפות נרות דולקים ומעוטרות בוורדים ובגבעולי ריחן וּשְׁדָ'אב. במרכז קהל המלוות עומדת הכלה, מלווה באמה ובאם החתן.

הזמרת והעוזרת לה בשירה פותחות בשיר "סַאעַת אֶלְרְחֻמָּן", המבוצע במנגינה איטית ונינוחה ומושר במהלך ליווי הכלה אל האולם. הזמרת מלווה את שירתה בתוף, ועוזרתה מצטרפת אליה בליווי בַּצָּחַן.<sup>49</sup> התיפוף איטי וקצוב ומאופיין בשתי הקשות, הראשונה ארוכה ומודגשת יותר. כאשר הזמרות מתחילות בשירתן מצטרפות אליהן הנשים בסלסולי קולות.

לאחר שמסתיים טקס ליווי הכלה לאולם מבוצעת מחרוזת שירים להרקדה. זוהי מחרוזת קבועה שהיה מקובל לשיר אותה לאחר הַזְּפָה, ובמהלכה התרחשה האצה מתמדת של קצב השירים. את המחרוזת שרו בווריאנטים שונים, כמו השמטת שיר אחד או שניים, או הוספה של שיר שאינו במחרוזת. השירים הנפוצים בחלק זה: "יֵא בִּינְתָנָה" (הוי הבת), "יֵא חַבִּיב יֵא לְבִיב" (הוי אהוב), "יֵא לְעֵבִי" (רקדני), "יֵא רִיתְנִי" (מי יתנני), "יֵא בְּנֵת עֶפְגִּיין" (הוי בת משפחת עפגייין). המחרוזת מתחילה בריקודה של הסבתא לפני הכלה. לאחר מכן מצטרפות אליה אם החתן ואם הכלה ונשים מבוגרות נוספות. בהמשך המחרוזת מוזמנות נשים צעירות יותר להצטרף לריקוד. בסיומה של המחרוזת הכלה מתיישבת במקום המיוחד שהוכן לכבודה. מאחורי מקום מושבה פרוס שטיח קיר מצויר בשלל צבעים, המכונה "סַמְאָדֶר".

<sup>48</sup> בחלק מטקסי החינה שנערכו בשנות השמונים הזמרת היתה גם אחראית על הלבשת הכלה, בטקסים אחרים התלוותה אליה אישה נוספת, שהיתה אחראית על תפקיד זה.

<sup>49</sup> בישראל, רוב הזמרות מקישות על הצָחַן בכף מתכת ולא במפתח כפי שהיה מקובל בתימן.

עם סיומה של מחרוזת השירים הראשונה והקבועה מבוצעים כמה שירי הרקדה נוספים. השירים הללו לא היו קבועים, והיו נתונים לבחירת הזמרת. בחלק זה הכלה יושבת תחילה במקומה, ולאחר שיר אחד או שניים היא מצטרפת אל הרוקדות. גם בטקסים המיועדים לקהל מעורב היתה הפרדה בזמן ההרקדה - מעגל נשים לחוד ומעגל גברים לחוד. השירים הנפוצים בחלק זה של ההרקדה: "יֵא אֶלֶּה נְאֻמַּת אֶלְאֻנֹּאֵל" (אתה הראשון), "גְּאֻלוֹ לִי" (הזהירוני), "וַיֵּאִינְהִי אוֹם אֶלְחֵרִינֹה" (היכן היא אם הכלה), "דָּל דַּל יֵא רֶשׁ" (לאט לך דודי), "דִּינֵא אֶלְטִיר" (כנשר אשר דאה), "מִן חֲנִיֵּשׁ קֵד גִּית" (מאהבתך באתי לחצרך).

בחלק השני מתבצעת לישת החינה ומריחתה. בסיומה של מחרוזת הריקודים הכלה מוזמנת לשבת במקומה. על השולחן שלפני הכלה מוצבת קערה ובה אבקת החינה וקנקן מים. הזמרת מזמינה את סבתה של הכלה (או את אם הכלה) ללוש את החינה. בזמן הלישה היא שרה את השיר "וְעֵגִין אֶלְחֵנֵא בְּמֵא נְרָד" (נלוש את החינה במי ורדים) בלחן הדומה מאוד ללחן השיר "סֵאעַת אֶלְרֶחֱמִין" (שעת הרחמים). לאחר לישת החינה מכסה אמה של הכלה את קערת החינה בכיסוי בד, ורוקדת כשהיא אוחזת בקערה. לריקודים מצטרפות נשים נוספות ומעבירות את קערת החינה מאחת לאחרת תוך כדי הריקוד. השירים המלווים את הריקוד: "נְאֻסִין עֲלֵא מֵאן קְרוּב" (ישמור על מי שקרב), "וְאֶלְעֵבִי" (רקדי), "נֵא רִיתְנִי" (מי יתנני), "נֵא בְּנֵת עֶפְגִּיין" (הוי בת משפחת עפגייין). בסיום הריקודים מתחילה הפעילות הטקסית הרביעית. הקהל והכלה מתיישבים במקומם, וקרובות המשפחה של הכלה מוזמנות לברך אותה ולמרוח על כף ידה את החינה. תחילה מוזמנות הסבתות והאימהות, אחר כך מוזמנות קרובות משפחה נוספות. בטקסים שבהם השתתפו גברים ונשים הוזמנו למריחת החינה גם גברים, קרובי משפחתה של הכלה, בניגוד למקובל בצנעא, שם מריחת החינה היתה מבוצעת על ידי נשים בלבד. השיר שליווה את פעילות מריחת החינה הוא "מְדִי יֵדֵשׁ לְחֵנֵשׁ" (הושיטי ירך לחינה). בין שירת הבתים של השיר מזמינה הזמרת קרובות נוספות לבוא לברך את הכלה ולמרוח את החינה על ידה. לאחר פעילות המריחה המלבישה מזמינה את הכלה להחליף את כובע התְּשֻׁבֵּן-לולו בכובע הקְּרִקִישׁ מְזֻאָהָר. זהו הכובע שכלות נהגו לחבוש בטקס החינה בתימן ובאירועים נוספים של החתונה, מלבד החופה. בסיום הטקס התבצעה הרקדה נוספת. בחלק זה לא בוצעו רק שירים מהרפרטואר התימני אלא גם שירים ישראליים, שירים מזרחיים ושירים פופ-חסידיים.

בטבלה 1 מוצג מבנה ורפרטואר שירים בטקס חינה של נשים יוצאות צנעא עד לאמצע שנות השמונים. אורכו של הטקס הוא כ-3 שעות. ניתן לראות במבנה זה מודל המייצג את טקסי החינה

עד אמצע שנות השמונים. רפרטואר השירים משתנה בהתאם למחוז שממנו באה המשפחה העורכת את הטקס.

**טבלה 1: מודל טקס החינה עד לאמצע שנות השמונים**

<b>החלק הראשון</b>	
<p>1. הרוב, מבוצעת ללא שיר מלווה. במקומות מסוימים, השיר המלווה את ההלבשה הוא "סאעת אלרחמן" (שעת הרחמים), אותו שיר המלווה את תהלוכת הזפה.</p>	<p>1. הלבשת הכלה בתלבושת נוסח צנעא ובכובע התשבוך-לולו</p>
<p>"סאעת אלרחמן"</p>	<p>2. תהלוכת הזפה - הובלת הכלה לתוך האולם</p>
<p>(1) "יא פינתנה" (הוי הבת)            (2) "יא חביב יא לביב" (הוי אהובי)            (3) "יא לעבי" (רקדי)            (4) "יא ריתני" (מי יתנני)            (5) "יא בנת עפניין" (הוי בת משפחת עפניין)</p>	<p>3. מחרוזת קבועה של שירי הרקדה</p>
<p>(1) "יא אלה ואנת אלאואל" (אתה הראשון)            (2) "גאלו ליי" (הזהירוני)            (3) "ואיינהי אום אלחרינוה" (היכן היא אם הכלה)            (4) "דל דל יא רש" (לאט לך דודי)            (5) "דייא אלטיר" (כנשר אשר דאה)            (6) "מן חנגיש קד גיית" (מאהבתך באתי לחצרך)            (שירים אלו אינם קבועים)</p>	<p>4. <b>שירי הרקדה נוספים</b>: הכלה יושבת במקומה ומצטרפת לריקודים לאחר שיר או שניים.</p>
<b>החלק השני</b>	
<p>"יוענין אלחנא בנא ורד" (נלוש את החינה במי ורדים). לחן השיר דומה מאוד ללחן השיר "סאעת אלרחמן" (שעת הרחמים). יש זמרות שמתחילות את שיר הלישה בבית הראשון של "סאעת אלרחמן".</p>	<p>2. טקס לישת החינה</p>
<p>(1) "יאסין עלא מאן קרוב" (ישמור על מי שקרב)            (2) "יא לעבי" (רקדי)            (3) "יא ריתני" (מי יתנני)            (4) "יא בנת עפניין" (הוי בת משפחת עפניין)</p>	<p>3. <b>מחרוזת שירי הרקדה</b>. הריקודים מתבצעים תוך כדי אחיזה של קערת החינה.</p>

החלק השני - המשך	
4. מריחת החינה. בשלב זה הכלה מחליפה את התלבושת, מכובע התשבוך-לולו לכובע הקרקוש מְזָאָהָר	"מְדִי יָדֵשׁ לְחִנֵּשׁ" (הושיטי ידך לחינה)
5. מחרוזת שירי הרקדה לסיום טקס החינה	<p>(1) אֵילַת חָן</p> <p>(2) "וְאַסְמְעִי יָא דָא אֶלְמְלִיחָה" (שמעי, זו היפה)</p> <p>(3) "יָא בִּינְתָנָה" (הוי הבת)</p> <p>(4) "יָא חֲבִיב" (הוי אהובי)</p> <p>(5) "יָא בְּנֵת עֶפְגִּיין" (הוי בת משפחת עפגיאין)</p> <p>בנוסף מושמעים גם שירים ישראלים, מזרחיים ופופ-חסידיים</p>

עד לאמצע שנות השמונים טקס החינה משקף את השאיפה של רבים מיהודי תימן בישראל לשמר חלק מהמאפיינים התרבותיים הייחודיים ולנסות להתאימם למציאות החדשה שבה הוטל ספק לגבי תוקפם של ערכים אלה. בחברה הישראלית המודרנית נתפסו האמונות בכוחות מאגיים כמו עין הרע וסגולות למיניהן, שאפיינו את טקס החינה בתימן, כמשהו שלילי. לפיכך, המרכיבים החשובים ביותר של הטקס - תהלוכת הַזְפָּה, לבוש הכלה ולישת החינה ומריחתה - נמשכו בישראל. עם זאת, המרכיבים הללו הותאמו לסביבה החדשה בעיקר על ידי הדגשת ההיבט הפולקלורי והאסתטי שלהם. כך למשל ישנו דגש רב על הלבוש ועל התפאורה. הכלה לובשת שתי תלבושות שונות, הן את הלבוש שהיה מקובל בצנעא בזמן החופה והן את זה שהיה מקובל בשאר האירועים. תלבושת החופה המפוארת של הכלה בצנעא אומצה בארץ גם על ידי משפחות ממחוזות אחרים העורכות את הטקס. האביזרים השונים, הכוללים מגשים עם נרות, פרחים וביצים מקושטות בזמן ליווי הכלה וכן התפאורה מסביב מבליטים עוד יותר את הצד האסתטי-בימתי של הטקס.

הדגשת המשמעות הפולקלורית של הטקס לא נבעה רק מהחלטות פנימיות, אלא היתה גם תוצאה של מדיניות התרבות הישראלית הדומיננטית. אחת המגמות המוסדיות שהתפתחה ברבות השנים היתה טיפוח מורשת יהדות המזרח. בהשראת גורמים פוליטיים הופנו משאבים לריכוז מורשה זו ולהקנייתה לתלמידים באמצעות תכניות לימודים, אך הודגשו בעיקר מרכיבים

פולקלוריסטיים של המורשת התרבותית המזרחית (הורוביץ וליסק, 1990: 117). בני הדור השני למהגרים ספגו לתוכם את מה שלמדו, ובהתאם לכך יצרו מחדש את זהותם הקבוצתית. השירים והריקודים הם דוגמה נוספת לפשרה בין השאיפה לשמור על מאפיינים מסורתיים מהעבר לבין הרצון להשתלב בסביבה החדשה. רוב השירים בטקס הם שירי חינה שבוצעו בתימן, כאשר לכל מחוז היו השירים המיוחדים לו. חלוקה זו נשמרה גם בחינה בארץ עד לאמצע שנות השמונים, אך בסיומו של הטקס הושמעו גם שירים שאינם תימניים, כגון שירים מזרחיים ופופ-חסידיים.

הריקודים, שהם חלק הארי של הערב, מבטאים את הרצון של חלק מיהודי תימן לשמור על הון תרבותי משותף. הם גם יוצרים תחושה של שליטה חברתית בסביבה החדשה, בפרט לאור העובדה שהצעד התימני הפך לאחת מאבני היסוד של ריקודי העם הישראליים.

שינויים נוספים שהתרחשו בטקס עד לאמצע שנות השמונים נבעו מאילוצים טכניים. פעילות מריחת החינה נמשכה יומיים בתימן, ואילו בארץ צומצם הטקס לערב אחד, והיה צורך בצמצום הפעילויות השונות, למשל, קרוביה של הכלה מורחים את החינה באופן סמלי על כף ידה, ללא כל הקישוטים שנערכו בתימן על ידי המקשטת המיוחדת. השינוי במשמעות הפונקציונלית-מסורתית של הטקס מתבטא גם בטשטוש ההפרדה בין נשים לגברים. כבר בטקסים עד לאמצע שנות השמונים רוב החינות היו לקהל מעורב של גברים ונשים יחדיו, תופעה שהיתה אסורה בתימן.

עד אמצע שנות השמונים הזמרות שערכו את טקס החינה היו נשים מבוגרות שהכירו היטב את הטקס בתימן, חלקן אף שימשו בו משוררות. הן שאפו להתאים ככל האפשר את הטקס בישראל לטקס שנערך בתימן, אך נאלצו גם לקבל את השינויים שנוצרו ואף להיות חלק פעיל בביצועם, על מנת לרצות את הכלות הצעירות, שעבורן הטקס היה מעין ייצוג של עבר "אקזוטי". בפרק הבא נדון בהתפתחויות נוספות ומשמעותיות בטקס החינה בן-זמננו, שהן תוצר של ההתערות בחברה הישראלית המודרנית וההתפתחויות הטכנולוגיות הגלובליות.

## פרק חמישי: טקס החינה בן-זמננו

בעשורים האחרונים קיבל טקס החינה של יהודי תימן תנופה מחודשת ונעשה נפוץ יותר (גונן, 1997). עריכת הטקס היא חלק מתהליך רחב יותר, של חזרה לשורשים והעצמת המסורות הדתיות המיוחדות לכל קבוצה אתנית. המשמעות הפולקלורית של הטקס נמשכת גם בטקס החינה בן-זמננו. עם זאת, בשל תהליכים נוספים, גלובליים ומקומיים, הטקס מצביע על דרכים חדשות בהן מסורת עתיקה יומין נושאת משמעויות שונות ומגוונות.

אחד המאפיינים של מודרניות הוא הדגש על האינדיבידואל ובחירותיו האישיות, והוא קורא לחשיבה מחדש על טקסי מעגל החיים של היהודים כיום, שבהם האינדיבידואל והחוויה האישית הם במוקד ההבעה היהודית (Goldberg 2003:2). הדרכים שבהן הטקס מתבצע והמשמעויות שניתנות לו נובעות מהעדפות אישיות, לעיתים אף מנוגדות, הנעשות על ידי האינדיבידואלים בחברה העומדים אל מול אופציות ובחירות חדשות. בני הדור השלישי מחפשים את הזהות הייחודית להם, ומביאים אותה לידי ביטוי בטקס באופני הבעה שונים המותאמים לחוויות ולנסיבות האישיות שלהם.

גם המשאבים החומריים, התרבותיים והטכנולוגיים איפשרו התפתחות במגוון הצורות הטקסיות (Goldberg 2003:261). חשיפה לרשת האינטרנט היא בעלת השפעה מרובה על עריכת טקסי החינה והתפתחויות שחלו בהם. חברות עסקיות מציעות את שירותיהן להפקת טקסי חינה ברוח זמננו. הן דואגות לביצוע הצד הלוגיסטי והאסתטי המלווה את הטקס, כולל בחירת הזמרת, השירים, התפאורה והלבוש. זמרות חינה מפרסמות את עצמן באינטרנט, ולחלקן יש אתר מיוחד המלווה בתמונות מהטקסים שהן עורכות ומהשירים שהן מבצעות. משפחה המעוניינת לקיים את טקס החינה יכולה להתאים לעצמה את מבנה הטקס, את הדגשים והמשמעויות שהוא נושא ואת מידת ההשקעה הכלכלית שהיא מעוניינת בו.

מעבר להתקדמות הטכנולוגית, גם התפתחויות מקומיות חברתיות השפיעו באופן בולט על מגוון המשמעויות שהטקס נושא. התפתחויות אלו הן תוצר של מגע מתמיד עם החברה הישראלית רבת הגוונים, ובעקבותיו בעשורים האחרונים מתאפיינת גם הקהילה התימנית ברב-גונית. אחד הביטויים לכך הוא העלייה באחוז הנישואים הבין-עדתיים בישראל. בעשורים האחרונים נפוצים טקסי חינה הנערכים בין חתן תימני לכלה לא תימנייה, או בין כלה תימנייה לחתן לא תימני. חלק גדול מהקהל המשתתף בטקסי חינה אלו אינו משתייך לקהילה התימנית, והדבר מתבטא בין היתר בשילוב של שירים תימניים עם שירים הנהוגים בקרב יהודים ממוצא אתני שונה.

רב-גוניתה של החברה היהודית-ישראלית מתבטא גם בזרמים האידיאולוגיים השונים המרכיבים אותה. טקס החינה נערך על ידי משפחות מכל הזרמים: הזרם החילוני, הזרם הדתי-לאומי ואף הזרם החרדי. השוני ביניהם משתקף בטקס. בעוד שבזרם החרדי טקס החינה נערך אך ורק לכלה ומשתתפות בו נשים בלבד, במשפחות חילוניות או דתיות-לאומיות מתקיים הטקס הן לחתן והן לכלה. במשפחות שאינן חרדיות אין הפרדה בין המינים. טקס הנערך הן לחתן והן לכלה שונה מזה שהיה מקובל עד אמצע שנות השמונים שבו ברוב המקרים הטקס היה מיועד לכלה. תופעה זו משקפת גם מסרים של שוויון הרווחים בחברה, ושל שינוי במעמד הנשים התימניות בישראל.

כתוצאה מהתהליכים שלעיל הביטוי הקהילתי-אתני של יהודי תימן משתקף במספר רב של דפוסים טקסיים. תימנים מזרמים שונים וממעמד חברתי-כלכלי שונה יכולים לעצב את הטקס לפי נטיותיהם. הוא יכול לשמש כטקס בעל משמעות מסורתית-חינוכית למשפחות מהזרם החרדי או הדתי-לאומי, כטקס פולקלורי-בידורי למשפחות מהזרם החילוני, או כאופן ביטוי להצגת מעמד גבוה של משפחות אמידות העורכות את הטקס. גובה התשלום לזמרת המוזמנת לטקס ולאלם מעיד על מעמדה הכלכלי של המשפחה.

על אף המגוון הרחב של דפוסים טקסיים בחינה בת-זמננו ישנו חוט המקשר ומאחד בין כולם, והוא המבנה הדומה של הטקס והרפרטואר המוסיקלי שבו. שירים רבים המבוצעים בחינה משותפים לטקסים השונים ברחבי הארץ. עד אמצע שנות השמונים הטקסים התאפיינו במגמה שונה, והרפרטואר המוסיקלי שבוצע בהם היה ייחודי למחוז שממנו באה משפחת הכלה. כל חינה היתה שונה זו מזו בשל הרפרטואר המוסיקלי השונה שנכלל בה. השירים התימניים המשותפים המאפיינים את טקסי החינה כיום הם בעיקר פועל יוצא של החלטות הזמרות העורכות את טקסי החינה.

בחלק הראשון של פרק זה נתאר אלמנטים חוזרים בטקסי חינה תימנית בני-זמננו, תוך התייחסות למבנה הטקס על מרכיביו השונים, לזמן המוקדש לכל חלק בטקס, לשירים בטקס ולזמן השמעתם. התיאור מתבסס בעיקר על צפייה בטקסי חינה בביצועה של ברכה כהן, אחת מארבע זמרות החינה שנבחרו למחקר. ברכה כהן נחשבת לזמרת החינות הפופולארית ביותר כיום בארץ ומשמשת מודל לחיקוי לזמרות אחרות. בנוסף, נצפו טקסי חינה בניהולן של שלוש זמרות נוספות שנבחרו למחקר: נעמי מליחי, מלכה חגיבי ויהודית קרייתי, וכן טקסי חינה בניהולן של זמרות החינה תשורה רייזר, נעמי סיאני וזמרות נוספות. על בסיס תיאור זה יבנה מודל של טקס



החינה בן-זמננו בישראל. בשלב הבא נציג את הפרופיל האישי של כל אחת מארבע זמרות החינה העומדות בבסיס המחקר: ברכה כהן, נעמי מליחי, מלכה חגיבי ויהודית קרייטי. בחלק האחרון נציג מאפיינים מיוחדים שהם מחוץ למודל שנבנה. מאפיינים אלה הם היוצרים טקס פולקלור תימני-ישראלי.

## מבנה ורפרטואר מוסיקלי בטקס החינה התימנית בן-זמננו

טקס החינה בישראל מתקיים במשך ערב אחד, כמה ימים לפני החתונה. אורכו כשלוש שעות והוא נחלק לשלושה חלקים מרכזיים. המעבר לחלק השני והשלישי נעשה בהחלפת התלבושת של הכלה. בכל חלק הכלה מופיעה בלבוש אחר. בחלק הראשון של הטקס הכלה לבושה בתלבושת שהיתה מקובלת בצנעא. לראשה היא חובשת את כובע התְּשֶׁבוך-לולו. זהו הכובע שחבשה הכלה בצנעא בעת החופה. בחלק השני של הטקס הכלה לבושה בתלבושת של הכלה בצנעא בזמן טקס החינה. בחלק השלישי הכלה לבושה בתלבושת כלה שהיתה נהוגה בכפרים, לרוב בצפון-תימן. לפעמים היא לובשת את התלבושת שהיתה מקובלת בחבאן.

השירים נחלקים לשתי קטגוריות עיקריות: שירי טקס, לעומת שירי הרקדה. שירי הטקס מלווים פעילויות טקסיות מרכזיות במהלך הערב. להלן סקירת הפעילויות הטקסיות ושלושת השירים המלווים אותן:

- זְפָה (ליווי) ראשונה: הובלת החתן והכלה מחדר ההלבשה לאולם. השיר המלווה פעילות טקסית זו הוא "סֵאעֵת אֶלְרְחֶמֶן" (שעת הרחמים).
- זְפָה שלפני לישת החינה: הובלת החתן והכלה מחדר ההלבשה לאולם בפעם השנייה באותו ערב, לאחר החלפת התלבושת שהיתה נהוגה בצנעא לתלבושת שהיתה נהוגה בכפרים. השיר המלווה פעילות טקסית זו הוא "סֵיירוֹ חֲנָא" (הוציאו החינה). זְפָה זו נוספה בשנים האחרונות והיא אינה אופיינית לחינה שהיתה נהוגה עד אמצע שנות השמונים.
- טקס לישת החינה: השיר המלווה פעילות טקסית זו הוא "יִוְעֵגִין אֶלְחָנָא בְּמָא נְרָד".

הקטגוריה השנייה של השירים היא שירי הרקדה לקהל, המבוצעים על ידי זמרת החינה והתקליטן. שירים אלו הם חלק הארי של הערב ומספרם נע בין 30-40, והם מהווים את הקורפוס שנבחר למחקר.

השירים המבוצעים בטקס על ידי הזמרות קצרים ובנויים כמחרוזות. כל מחרוזת היא רצף של כמה שירים ללא הפסקה ביניהם. הייחודיות במחרוזת היא בסידור השירים - מקצב איטי לקצב מהיר. מחרוזת השירים בטקס הן בכמה וריאציות:

1. שיר במשקל משולש ובקצב איטי ← שירים במשקל זוגי ובקצב מהיר ← שירים במשקל זוגי ובקצב מהיר מאוד.
2. שירים בקצב הדעסה, המאופיינים במשקל 7/8 ← שירים במשקל זוגי ובקצב מהיר ← שירים במשקל זוגי ובקצב מהיר מאוד.
3. שירים במשקל זוגי, המבוצעים בתהליך מתמיד של האצה.

המחרוזת השנייה היא הנפוצה מבין שלוש המחרוזות ומכונה "מחרוזת דעסה", על שם הקצב הראשון (שבע שמיניות) שבו היא פותחת.

המשקלים המזוהים יותר עם השירים בעלי הקצב האיטי הם המשקל המשולש וקצב הדעסה. המשקל הזוגי מזוהה עם השירים בעלי הקצב המהיר והמהיר מאוד. מקצב התיפוף המזוהה עם משקל זוגי בקצב מהיר הוא  ומקצב התיפוף המזוהה עם משקל זוגי בקצב מהיר מאוד הוא . המקצב הזה מבוצע לאחר תהליך האצה. הזמרות יודעות להגדיר כל סוג של תבנית קצבית בשם המתאים לה: קצב הדעסה מכונה "קצב 1", מקצב התיפוף המהיר מכונה "קצב 2" ומקצב התיפוף המהיר מאוד מכונה "קצב 3". 




## החלק הראשון בטקס

החלק הראשון בטקס נפתח בתהלוכת זְפָה (ליווי) ובמחרוזת השירים הראשונה. לאחר שהמלבישה סיימה להלביש את החתן והכלה, בני המשפחה והחברים מלווים אותם מחדר ההלבשה לתוך האולם. כמה נשים נושאות עימן את המְזָאָהָר (מגשים עם נרות) תוך כדי תהלוכה. במהלך הזמרת שרה את שיר הטקס "סֵאֶעַת אֶלְרְחֻמָּן" (שעת הרחמים), על פי הלחן שהיה מקובל בחלק מהאזורים הכפריים בתימן. השיר הוא במשקל משולש ומלווה בשני כלי נגינה – הצֶחֶן והטְבֵּלָא. הטְבֵּלָא היא מעין תוף כד המוכר יותר במונח "דרבוקה", והוא החליף את התוף העגול שהיה מקובל להקיש בו בשירי הטקס. בדרך כלל הזמרת מלווה את עצמה בדרבוקה, ואליה מצטרפת אחת מהנשים בניגון על הצֶחֶן. ההליכה איטית ונינוחה, בהתאם לקצב האיטי של השיר ולמשקלו. חלק מהנשים המבוגרות מצטרפות מדי פעם בקריאות "לי...לי...לי...". השיר "סֵאֶעַת אֶלְרְחֻמָּן" נמשך כ-5-6 דקות.

כאשר המלווים מגיעים עם החתן והכלה לקרבת הבמה, הזמרת עוברת לשיר השני במחרוזת, "לִילַת אֶלְחָנָא" (ליל החינה). המעבר לשיר זה נעשה באופן רצוף לשיר הקודם. "לִילַת אֶלְחָנָא" הוא בקצב מהיר יותר מקודמו, ובמשקל זוגי. בשלב זה מצטרף ההרכב המלווה של הזמרת - מערכת התופים והקלידן. במהלך השיר רוקד הקהל סביב החתן והכלה, והנשים רוקדות עמם כשהן נושאות את המַנְאָהֶר בידיהן או מניחות אותם על ראשן. אורך השיר הוא כ-8 דקות, ולקראת סופו החתן והכלה נפרדים מן הקהל הרוקד ועוברים למקום מושבם על הבמה. כאשר הזמרת מסיימת את השיר "לִילַת אֶלְחָנָא" היא אומרת כמה מילות ברכה ומאחלת לכולם ערב שמח ומהנה.

הפתיחה של החלק הראשון מסתיימת בשיר "אַלְף אֶלְפֵת" (מתוך הַדְיּוֹאן), כאשר כולם רוקדים לפני החתן והכלה היושבים על הבמה. השיר מבוצע כ-10 דקות ובמהלכו מתרחש תהליך האצה. הזמרת סוחפת את הקהל על ידי תהליך האצה בביצוע מחרוזת השירים. מדי פעם היא מצרפת קריאות עידוד לקהל, כגון "סְלָאם עֲלֵיכֻם" (שלום עליכם) ו"יֵאֱסִין עֲלֵיכֻם" (ישמור עליכם).

שלושת השירים במחרוזת הראשונה קבועים ואינם משתנים:

סאעת אַלְרְחָמֵן	במשקל משולש
לִילַת אֶלְחָנָא	במשקל זוגי, כאשר המתופף מלווה את השיר במקצב 
אַלְף אֶלְפֵת	במשקל זוגי ובקצב מהיר יותר, כאשר המתופף מלווה את השיר במקצב  בשלב נוסף, מתבצע תהליך האצה על השיר, והמתופף עובר לליווי במקצב 

לאחר סיום השיר השלישי - "אַלְף אֶלְפֵת", הזמרת קוראת לחתן ולכלה להצטרף לקהל הרוקדים ופותחת במחרוזת שירים שנייה. מחרוזת שירים זו שונה מהמחרוזת הקודמת. ראשית, היא אינה קבועה, ובחירת השירים בה נתונה להחלטת הזמרת. שנית, מספר השירים המבוצעים בה גדול יותר - כ-8-10 שירים, אך אורכו של כל שיר קצר מאוד ונע בין 4-1 דקות. קבוצת השירים הראשונה במחרוזת זו היא בקצב הדעסה, המאופיין במשקל 7/8, ובדרך כלל מבוצעים כ-4 שירים בקצב זה. קבוצת השירים השנייה במחרוזת היא במשקל זוגי מהיר, העובר תהליך האצה, עד לקצב מהיר מאוד. השירים מבוצעים ברצף, ללא הפסקה בין שיר לשיר.

השירים במחרוזת השנייה המוצגים כאן הם אלו הנפוצים ביותר בטקסי החינה, לא בהכרח בסדר זה:

בְּאִסָּם אֱלֹהִים	קצב דעסה - שבע-שמיניות. המתופף מלווה את השיר במקצב (קצב 1)
כְּפֹ מִן אֱלֹהִים	קצב דעסה
בְּדַעַת בְּדִ	קצב דעסה
עֲדֹן עֲדֹן	במשקל זוגי מהיר, כאשר המתופף מלווה את השיר במקצב (קצב 2)
אֱלֹהִים	במשקל זוגי מהיר, כאשר המתופף מלווה את השיר במקצב (קצב 2)
כְּלוֹנֵי אֱסֵלָא לִי	במשקל זוגי מהיר, כאשר המתופף מלווה את השיר במקצב (קצב 2)
יָא שׁוֹקֵנִי	תהליך האצה, המתופף מתחיל במקצב ובשלב שבו השיר מואץ, עובר לקצב מהיר מאוד בליווי המקצב (קצב 3)

לאחר מחרוזת השירים השנייה של הזמרת, התקליטן משמיע שירים תימניים, בעיקר בביצוע הזמרים ציון גולן ואהרן עמרם. שירים אלו הם אוסף של שירים האהובים והמוכרים יותר על הקהל התימני. התקליטן משמיע את השירים בזמן החלפת התלבושת הראשונה של הכלה. במקרים רבים זמרת החינה היא גם המלבישה, על כן יש צורך בתקליטן שימלא את מקומה בזמן החלפת התלבושות. כמו כן, במהלך השירה הזמרת מוציאה אנרגיה ומאמץ רב וזקוקה לזמן למנוחה. השירים בחלק זה משמשים גם הם כשירי הרקדה, אם כי חלק מקהל הרוקדים בוחר בשלב זה לנוח או לאכול. השירים הנפוצים בחלק זה המושמעים על ידי תקליטן: "חַבִּיב זְכָרְהָ", "אֲחִי בְנֵי תִימָן", "בְּנֵת אֱלִימָן", "עַד אֱלִימָנִי", ושירים נוספים.

## החלק השני בטקס

החלק השני בטקס הוא הקצר ביותר לעומת החלק הראשון והשלישי, ואין בו פעילות טקסית מיוחדת אלא רק שירים המיועדים להרקדה. בשלב הראשון מבוצעת על ידי הזמרת מחרוזת שירים שלישית המורכבת מכ-4 שירים, שאורכם נע בין 1-6 דקות. לרוב, השירים מהירים ובמשקל זוגי בלבד. בדרך כלל אין בחלק השני שירים המבוצעים במשקל משולש או בקצב

הדעסה. החלק הראשון הוא מעין "חימום" ויצירת התלהבות בקרב הקהל, ובחלק השני הקהל כבר נמצא באווירה המתאימה. השירים מבוצעים כמחרוזת, ללא הפסקה בין שיר אחד לאחר. תוך כדי השירה יש תהליך האצה. גם כאן, כמו במחרוזת השנייה, הם מאופיינים בחוסר קביעות ונתונים לבחירת הזמרת. השירים במחרוזת השלישית המוצגים כאן הם אלו הנפוצים ביותר בטקסי החינה, לא בהכרח בסדר זה:

שם השיר	משקל
מִסְכֵּין יָא נָאס	במשקל זוגי מהיר, כאשר המתופף מלווה את השיר במקצב (קצב 2)
חִנְיָא וְקָנוּא	במשקל זוגי מהיר, כאשר המתופף מלווה את השיר במקצב (קצב 2)
מְנַדְּ וְלֹא עַד מְנִי	במשקל זוגי בקצב מהיר מאוד, המתופף עובר למקצב (קצב 3)
יָא חִילוּ	משקל זוגי בקצב מהיר מאוד, המתופף עובר למקצב (קצב 3)

לאחר מחרוזת השירים השלישית של הזמרת התקליטן משמיע שירים. בזמן זה הזמרת מכינה את החתן והכלה לקראת הטקס המרכזי - לישת החינה ומריחתה. החתן והכלה עוברים מהלבוש נוסח צנעא לתלבושת הכפרית. בשלב זה התקליטן משמיע שירים בביצועם של ציון גולן ואהרן עמרם, ופעמים רבות, גם שירים מזרחיים. בחירת השירים בשלב זה שרירותית, ותלויה בדרך כלל בתקליטן.

### החלק השלישי בטקס

החלק השלישי הוא המרכזי והחשוב ביותר מבין שלושת החלקים בטקס, ובו מרוכזות רוב הפעילויות הטקסיות. החלק פותח בַּזְפָּה (ליווי) נוספת - השנייה באותו ערב. החתן והכלה יוצאים מחדר ההלבשה בלבוש חדש, הלבוש הכפרי, בדרך כלל נוסח צפון-תימן. בני המשפחה והחברים מלווים אותם לתוך האולם. הנשים נושאות עימן את המְזָאָהָר, והזמרת שרה את השיר "סִיירו חִנְיָא", במנגינה הזוהה למנגינת "סִאעֵת אֶלְרְחֻמֵּן" המופיעה בַּזְפָּה הראשונה. אחת מהנשים נושאת עמה קערה מכוסה שבתוכה מונח צמח החינה לפני לישתו. הַזְפָּה הזו קצרה יותר, ואורכה כ-3-4 דקות. בסיומו של השיר יושבים החתן והכלה במקומותיהם על הבמה, והזמרת מזמינה את הסבתות של הכלה או את אם החתן ואם הכלה לבוא וללוש את החינה.

בזמן לישת החינה הזמרת שרה את שיר הטקס "וְעֵגִין אֶלְחִנְיָא בְּמֵא וְרָד", עד שהחינה נילושה כראוי. בסיום הלישה מכסים שוב את הקערה. הסבתות (או האימהות) יורדות מהבמה עם קערת החינה ומצטרפות לריקודי הקהל. בחלק זה של הריקוד הזמרת מבצעת מחרוזת רביעית,

המורכבת משירים קצרים וקבועים: "אלא נַזְלַת", "יא בְּנֵת בְּאֶלְפוֹז" ו"יא רִיתְנִי". שירים אלה הם במשקל זוגי, ואורכו של כל שיר הוא כ-2 דקות. להלן השירים במחזורות הרביעית:

משקל	שם השיר
במשקל זוגי בקצב מהיר (קצב 2)	אלא נַזְלַת
במשקל זוגי ובקצב מהיר (קצב 2)	יא בְּנֵת בְּאֶלְפוֹז
במשקל זוגי בקצב מהיר מאוד, המתופף עובר למקצב (קצב 3)	יא רִיתְנִי

השלב האחרון של החלק השלישי בטקס הוא מריחת החינה ואיחולי ברכות לחתן ולכלה. לאחר הריקוד עם קערת החינה הזמרת מבקשת מהקהל לשבת במקומו ולכבד את טקס מריחת החינה. חלק זה רציני יותר לעומת החלקים האחרים, והזמרת לא מתחילה בטקס עד שמשתרר שקט מוחלט וכולם יושבים במקומותיהם. הזמרת מזמינה את האנשים למרוח את החינה על ידיהם של החתן והכלה ולברכם לפי סדר זה: הסבים והסבתות משני הצדדים, הורי החתן, הורי הכלה, אחים ואחיות של החתן, אחים ואחיות של הכלה, דודים/דודות. לפעמים מוזמנים גם חברים. כל אחד מהמורחים מברך את החתן והכלה, ולאחר מכן מורח על ידיהם את החינה. אמו של החתן נותנת לכלה תכשיטים במתנה.

תוך כדי הזמנת האנשים, הזמרת מלווה את הגעתם לבמה בחלקי שירים. השירים אינם קבועים, מלבד השיר "יִוְמַתִּי" (אמי), המלווה את הורי הכלה אל הבמה. זהו שיר מרגש מאוד, המדבר על צער הפרידה של הבת מהוריה, ובדרך כלל מעלה דמעות בעיני האם ובתה. הזמרת מנסה להתאים בין האנשים שמגיעים אל הבמה לבין השירים. לדוגמה, כאשר הסבתות מגיעות לבמה, בדרך כלל היא שרה את השיר "וַיִּן פְּנַתִּי יָא מְלִיחָה" (היכן היית היפה). כשהורי החתן מגיעים לבמה היא שרה את השיר "יִוְמַה וַיֶּאֱבָה" (אימא ואבא). הקהל מלווה את העולים אל הבמה במחיאות כפיים. לאחר סיום טקס מריחת החינה הזמרת מסיימת בשניים או שלושה שירים להרקדה ומאחלת לזוג איחולי הצלחה.

## מודל טקס החינה בן-זמננו

על בסיס תיאור המבנה והרפרטואר המוסיקלי שהוצג לעיל נבנה מודל של טקסי חינה בני-זמננו בישראל. רוב השירים במודל שנבנה מהווים את קורפוס ארבעים השירים התימניים שנבחרו למחקר. חלקו הראשון של הטקס אורך כ-67 דקות, חלקו השני אורך כ-36 דקות, חלק השלישי אורך כ-52 דקות. סה"כ - כ-155 דקות (כ-3 שעות).

### טבלה 2: מודל טקס החינה בן-זמננו

החלק הראשון (כ-67 דקות): הכלה בכובע הצנעני הגבוה התִּשְׁבּוּד-לולו	
1. זֶפֶה ראשונה (כ-14 דקות)	(1) "סֵאעַת אֶלְרַחֲמֵי", במשקל משולש (6 דקי) (2) "לִילַת אֶלְחַנָּא" (8 דקי)
2. הרקדה - שירים בביצוע זמרת החינה (כ-25 דקות):	
א) החתן והכלה יושבים	"אֶלְף אֶלְפֵת" (10 דקי)
ב) החתן והכלה מצטרפים לרוקדים	שירים בקצב דעסה: (1) "בְּאֶסֶס אֶלְלֵה" (3 דקי) (2) "כִּפּוּ מִן אֶלְלֵה" (1 דקי) (3) "בִּדְעַת בְּד" (1 דקי) מעבר לשירים במשקל זוגי: (1) "עֵדֵן עֵדֵן" (2 דקי) (2) "אֶלְאֵמֵאן" (2 דקי) (3) "כְּלוּנִי אֶסְלֵא לִי" (3 דקי) (4) "יֵא שׁוֹקֵנִי" (2 דקי)
3. הרקדה - שירים בביצוע זמרים שהתקליטן משמיע (כ-28 דקות)	(1) "חַבִּיב זְכַרְיָה" (6 דקי) (2) "אַחַבְד" (5 דקי) (3) "אַחִי בְּנֵי תִימָן" (5 דקי) (4) "בְּנֵת אֶלִימָן" (6 דקי) (5) "עַד אֶלִימָנִי" (6 דקי)
החלק השני (כ-36 דקות). הכלה בכובע קרקוש מְזֵאָהָר	
1. הרקדה - שירים בביצוע זמרת החינה (כ-17 דקות)	(1) "מִסְפִּין יֵא נֵאס" (5 דקי) (2) "חִיָּא וְקוּוֹא" (6 דקי) (3) "יֵא סְלֵאס סְלֵאס" (1 דקי) (4) "מִנְדָּ וְלֵא עַד מְנִי" (3 דקי) (5) "יֵא חִילוּ" (1 דקי) (6) "יוּמָה אֶלְוֵאֶלְדֵה" (1 דקי)

<b>החלק השני – המשך</b>	
<p>2. הרקדה – שירים בביצוע זמרים שהתקליטן משמיע (כ-19 דקות)</p> <p>(1) "שאלו ארץ אהובה"  (2) "יומה וְיִאבֶּה"  (3) "אֵילַת חַן"  (4) "אבא שמעון"  (5) "דָּכָר אֶלְמַחְבֶּה"  (6) "אֶסְאֶלְךָ יֵא עֹהֲגִי"  (7) "סְלִי קִלְבִּי"  (8) "יומה יֵא יומה"  (9) "יֵא גִ'מֵּאעָה"</p>	<p>משירי אהרן עמרם וציון גולן :</p>
<b>החלק השלישי (כ-52 דקות). הכלה בתלבושת כפרית</b>	
<p>1. זָפָה שלפני לישת החינה</p> <p>(א) שיר לישת החינה</p> <p>(ב) ריקוד החינה (כ-6 דקות)</p>	<p>"סִיירוּ חֲנָא" - במשקל משולש (3 דק')</p> <p>"וְעֵגֶן אֶלְחָנָא" (4 דק')</p> <p>(1) "אֵלֵא נְזֵלַת" (2 דק')</p> <p>(2) "יֵא בְּנַת בְּאֶלְכוּז" (2 דק')</p> <p>(3) "יֵא רִיתְנִי" (2 דק')</p>
<p>2. שלב הברכות ומריחת החינה (כ-30 דקות):</p> <p>(א) הזמנת הסבתות</p> <p>(ב) הזמנת הורי החתן</p> <p>(ג) הזמנת הורי הכלה</p> <p>(ד) הזמנת אחים, דודים וחברים</p>	<p>"יֵין בְּנַתִּי יֵא מְלִיחָה"  "יומה וְיִאבֶּה"  "יֵוְמוֹתִי"  שירים לא קבועים</p>
<p>3. הרקדה - שירים בביצוע זמרת החינה (כ-9 דקות)</p>	<p>שירים בקצב דעסה :</p> <p>(1) "אֵו וְאֶלְבְּעִיד יֵוְקָרוּב" (2 דק')</p> <p>(2) "יֵאֶלְלָה רְצִ'אֲד" (2 דק')</p> <p>(3) "חֻבְּקַ עֵלֵא עֵיוֹנִי" (5 דק')</p>

### מרכיבים נוספים בטקס החינה בן-זמננו

המודל שנבנה התמקד במבנה טקס וברפרטואר מוסיקלי שכיחים בטקס חינה בן-זמננו. בחלק זה נציג מרכיבים נוספים השכיחים בטקס החינה בן-זמננו. מרכיבים אלו לא היו אופייניים לטקס החינה עד אמצע שנות השמונים.

אורך השירים: השירים של טקס החינה בן-זמננו קצרים יותר לעומת אלה שבטקסים עד אמצע שנות השמונים. אורכו הממוצע של שיר בחינות בשנים המוקדמות יותר היה כ-10 דקות, ובחינה בת-זמננו אורכו הממוצע נע בין 6-1 דקות. רוב הקהל בטקס החינה כיום כולל אנשים



צעירים שלא נולדו בתימן. הם אינם מכירים את השפה הערבית-תימנית ואינם מוצאים עניין בתוכן השירים, ולכן הזמרות מתאימות את השירים לקהל.

אתה צריך להתאים את עצמך לקהל. הרי הקהל בחינה זה לא אוניברסיטה שבאים לשמוע את הכל. זה גם לא תימן כאן. בתימן כל שיר הוא כאורך הגלות. הם מספרים תוך כדי השיר סיפורים, זה סיפורים מחיי היום יום - אי אפשר להפסיק באמצע. פעם, בהתחלה, כשהיו הרבה תימניות, הן היו אומרות לי: "תוסיפי עוד, יותר ארוך". הצעירות בכלל לא מבינות על מה אנחנו שרות. יש כאלה שנעים להם לאוזן, ועל זה כבר אומרים דינו, שנעים להם לשמוע מוסיקה תימנית (ראיון עם יהודית קרייתי, 27.7.2006).

שילוב תקליטן בטקסי החינה: תופעה זו אופיינית כיום בטקסים. אמנם כבר בשנות השבעים היו תקליטנים בחלק מטקסי החינה, אך בדרך כלל הם הופיעו בתום הטקס ולא כמרכיב אינטגרלי בטקס על חלקיו השונים. השירים המושמעים על ידי התקליטן הם בעיקר של אהרן עמרם וציון גולן, מהזמרים המובילים במוסיקה התימנית בישראל כיום. הסיבה המרכזית להשמעת שירים על ידי תקליטן היא לספק לקהל שירים בעלי אופי קצבי עם ליווי של תזמורת וסגנונות חדשניים כפופ, רוק וראפ, שהקהל נמשך אליהם. כמו כן, לעיתים הקהל בטקס מורכב מקבוצות אתניות שונות, והתקליטן משמיע שירים שאינם תימניים ושהזמרת אינה מכירה אותם.

התפתחות אחרת היא ליווי השירים בסניתיסייזר ומערכת תופים. ברוב הטקסים שנערכו עד אמצע שנות השמונים, ליווי השירים בוצע רק על ידי תוף וצֶחָן. משנות התשעים והלאה, זמרות שעורכות טקסי חינה מלוות בצוות של שלושה אנשים לפחות: תקליטן, קלידן ומתופף.<sup>50</sup> השיר היחיד שאופן ביצועו נשמר ומלווה על ידי תוף וצֶחָן בלבד, כבעבר, הוא "סאעֶת אַלְרְחֶמֶן" - השיר המלווה את תהלוכת הזֶפֶה ופותח את טקס החינה.

מרכיב נוסף שהשתנה בטקסי החינה הוא הבלטת ממד התיאטרליות. בטקסים כיום ישנה השקעה מרובה בעיצוב האסתטי של הבמה, בלבוש ובאביזרי הלבוש של החתן והכלה. ההבדלים בין הטקסים מתבטאים ברמות שונות של השקעה אסתטית ותיאטרלית, שהן תוצר של ההשקעה הכספית של המשפחה המקיימת את האירוע. העיסוק הרב במרכיב זה מצריך מרחב, לפיכך הטקס כיום מתרחש לרוב באולם אירועים ולא בבית הכלה או בחצר ביתה. עיצוב הבמה נעשה על ידי מעצבת מיוחדת המצטרפת לזמרת החינה בכל אירוע. המעצבת משחזרת את הדינאם של הבית התימני. הדינאם היה חדר גדול שכולו שטיחים, כריות ונרגילות, ושימש מקום מנוחה לגברים.

<sup>50</sup> יוצאות דופן בעניין זה הן יהודית קרייתי ואחיותיה, המקפידות ללוות את כל השירים בביצוען בתוף ובצֶחָן בלבד. רק בעת השמעת השירים על ידי תקליטן מבוצעים השירים בליווי מודרני יותר.

באזורים מסוימים היו מעשנים שם את צמח הגת. המעצבת מכינה את הבמה והתפאורה בסגנון תימני. על הקירות ומסביב לדפנות הבמה ישנם שטיחים צבעוניים ובדים עשירים בצבעים עזים בגווני הזהב והבורדו. בצידה האחד של הבמה ובקדמתה מפוזרים כלי בית תימניים העשויים מנחושת - בעיקר כדים בצורות שונות, כלי מטבח שונים ונרגילות. לפני הבמה ובצדדיה עומדות בובות בגודל אדם הלבושות בתלבושת תימנית נוסח צנעא. הבובות מציגות את מלבושי הגברים, הנשים והטף. בצידה האחד של הבמה מוצבת כורסה המעוצבת בסגנון תימני, המיועדת לחתן והכלה בחלקי הטקס השונים. מהעבר השני של הבמה יושב ההרכב המלווה את הזמרת - מערכת תופים וקלידן. לפני הבמה, על הרצפה, מוצבים המְזָאָהָר – המגשים עם הנרות שנושאות כמה נשים בעת טקס הזָפָה.

הפאר בטקס החינה והמספר הגדול של הקהל המשתתף בו הם הסיבה לשינוי נוסף שחל בטקסי החינה בני-זמננו. בשנות החמישים והשישים היה מקובל לערוך את הטקס בערב שלפני החתונה. כיום הטקס נערך כשבוע לפני החתונה, כדי שלא "לגנוב את ההצגה" מאירוע החתונה.

לסיכום, טקס החינה בן-זמננו מורכב יותר מזה שהיה עד לאמצע שנות השמונים והוא מתבטא במבנה, באקלקטיות של הרפרטואר המוסיקלי ובאופן ביצועו, במספר השירים, בתיאטרליות, בתלבושות ובלוגיסטיקה הכרוכה בעריכת הטקס. שירי ההרקדה המבוצעים בטקס החינה כיום הם חלק הארי בטקס. רובם הולחנו בישראל, או שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית. הם אינם ייחודיים לחינה, ואפשר לשמוע אותם באירועים חגיגיים נוספים כגון חתונות, ה"תימניאדה" המתקיימת באילת בכל שנה בחודש אוגוסט, ומועדון "מחולות תימן" בדרום תל אביב. למועדון זה באים צעירים תימנים לרקוד בכל מוצאי שבת לצלילי שירתם של זמרים תימנים מובילים כציון גולן וברכה כהן. השירים המיוחדים לחינה והמבוצעים בטקס כיום הם שלושת השירים המלווים את הפעילויות הטקסיות, וכמה שירים נוספים הסמוכים לפעילויות אלה. רוב השירים בחינה בת-זמננו הם תוצאה של התפתחויות חדשות במוסיקה התימנית בישראל ושירים שהולחנו או אומצו ממוסיקה ערבית-תימנית על ידי יוצרים וזמרים תימנים מובילים. זמרות חינה פופולאריות כיום, כגון ברכה כהן ונעמי מליחי מלחינות בעצמן שירים או שואבות אותם ממוסיקה ערבית-תימנית. נוסף על טקסי החינה שבהם הן מופיעות הן מוציאות לאור תקליטורים ומופיעות באירועים אחרים, וקיים דמיון בין ביצועיהן בטקסי החינה לבין אלה שבאירועים אחרים. לטקס החינה הן מביאות עמן את הרפרטואר השירי שהלחינו, שאבו, או

למדו מזמרים תימנים בולטים בישראל. השימוש המגוון בשירים באירועים השונים מדגיש את אופיו של הטקס כאירוע שמטרתו הוא בידור והנאה.

## זמרות מפתח בחינה התימנית-ישראלית: פרופיל ותפקיד

בתחילת הפרק הוצגו מאפיינים המשותפים לרוב טקסי החינה בני-זמננו. על אף הדמיון ביניהם ישנם אינספור וריאנטים ומאפיינים מיוחדים בטקסים.<sup>51</sup> מאפיינים אלה הם תוצאה של העדפותיהן של המשפחות העורכות את הטקס ושל משתנים כלכליים, תרבותיים, חברתיים ואידיאולוגיים. גורם נוסף הוא תפיסת עולמן האישית של כל אחת מזמרות החינה העורכות את הטקס, ושל המפגש שלהן עם החברה הישראלית. לפיכך, הכרת הפרופיל האישי של כל זמרת חיונית להבנת המאפיינים המיוחדים בכל טקס.

המחקר מתבסס על ראיונות עם ארבע זמרות חינה מרכזיות: ברכה כהן, נעמי מליחי, מלכה חגיבי ויהודית קרייתי. מהראיונות עולים קווים משותפים, אך עולה גם פרופיל הייחודי לכל אחת מהזמרות באופן תפיסתן והצגתן את טקס החינה.

**כהן, מליחי, חגיבי וקרייתי** הגיעו לארץ בגיל צעיר מאוד במבצע "על כנפי נשרים". מלכה חגיבי נולדה בדרכה לארץ, וכהן, מליחי וקרייתי הגיעו לארץ בעשור הראשון לחייהן. את השירה התימנית הן ספגו בישראל ולא בתימן. המקורות המרכזיים שמהווים את הבסיס לרפרטואר השירי שלהן:

- השתתפות באירועי שירה ובטקסי חינה בשנות החמישים והשישים, שנערכו על ידי זמרים וזמרות - סוכני התרבות המרכזיים בהעברת השירה התימנית, ביניהם סעדה אלעמיה, שלמה מוקעה, שלום צברי ואהרן עמרם.
- מסורת שבעל פה שעברה במשפחות הזמרות ולימוד השירה דרך אם המשפחה או האחות הגדולה.
- האזנה להקלטות של זמרים וזמרות תימנים.
- האזנה למוסיקה ערבית-תימנית דרך לויין ואימוץ לחנים ממוסיקה זו.

ראש העין שימשה מקום מרכזי לאירועי תרבות של יהודי תימן. בשנים הראשונות שלאחר מבצע על כנפי נשרים המהגרים לא עבדו, מכיוון שהמדינה סיפקה להם צורכי מחיה. הם העסיקו את עצמם בעיקר בשירים ובריקודים להבעת שמחה על הגעתם ארצה. מכל אהל בבית העולים

<sup>51</sup> המאפיינים המיוחדים יפורטו בסעיף הבא: "מאפיינים מיוחדים בטקסי החינה בני-זמננו".

נשמעה שירה. ברכה כהן, שאהבה לשיר מאז שהיתה ילדה, נהגה לעבור מאוהל לאוהל וכך ספגה את השירים מהמחוזות השונים.

בבית עולים היו מכל המחוזות. זה היה בראש העין, מחנה ב'... את יודעת, אנשים באו, אהבו את הארץ, היו שמחים, מנשקים את עפר הארץ, כי הגענו למולדת שלנו, וטראי מכל אוהל שמח. בכל אוהל, בכל ראש העין, בכל המחנות, את טראי שירה וריקודים... שנה שלמה זה היה כך. שנה היינו בבית עולים, ואהבתי ללכת מאוהל לאוהל. קודם הלכתי ללמוד ממישהו שמתופף בפח, מישהו שראיתי אותו מתופף, ביקשתי אותו שילמד אותי בפח. למדתי מהר. אהבתי את השירה מפה לפה. כשהגענו למושב זיתן, פה ליד אחיעזר, כבר סיפחו אותנו מבית עולים. הגענו למושב זיתן והיה מעברת. היינו שם באוהלים עד שיסדרו לנו פה את המקום, וישבנו לשיר, וכבר אני יודעת לתופף ולשיר, וכשבאנו לפה באחיעזר כבר ידעתי הכל לשיר (ראיון עם ברכה כהן, 12.9.2006).

בבית העולים כהן ספגה שירים רבים מהזמרים שלמה דחיאני, שלמה מוקעה, ובעיקר מהזמרת סעדה אלעמיה. היא מספרת שסעדה ידעה לשיר בעל פה שירים רבים מהדינאן. ברכה היתה הולכת אליה פעמים רבות ומבקשת ממנה שתשיר לה. סעדה אלעמיה היתה שרה, והיא היתה רוקדת לצלילי שירתה. בשנים מאוחרות יותר היא ספגה שירים מבני דורה ואף מצעירים ממנה, ביניהם, אהרן עמרם, שלום צברי וציון גולן. מקור נוסף לשיריה של ברכה כהן הוא המוסיקה הערבית-תימנית. היא מאזינה למוסיקה זו דרך לוויין, מאמצת לחנים מוסלמיים ומתאימה להם מילים משלה.

מכיוון שבבית העולים בראש העין שוכנו תימנים מכל המחוזות בתימן, קלטה ברכה מגוון רחב של רפרטואר מוסיקלי מהאזורים השונים. היא שמעה לחנים רבים של שירי זפה, שירים המיועדים לטקס לישת החינה ושירי הרקדה. מתוך השירים שספגה היא בחרה את האהובים עליה וכללה אותם בטקס החינה. במהלך השנים היא הוסיפה עוד שירים, בעיקר אלו המבוססים על לחנים תימניים-מוסלמיים. ברכה מגדירה חלק גדול מהשירים שהיא שרה כ"עממיים" - שירים קליטים שכולם אוהבים לשיר. היא איננה יודעת מאיזה אזור הגיעו השירים. לדבריה, כיום שרים אותם אצל יהודי תימן מכל המחוזות.

גם נעמי מליחי למדה את השירה בראש העין. היא היתה מבקרת בשנות החמישים והשישים בטקסי חינה רבים, מאזינה לשירים ולומדת אותם. לסעדה אלעמיה ושלוש צברי היתה השפעה רבה עליה והיא למדה מהם שירים. גם אחותה הגדולה של נעמי מליחי שימשה מקור חשוב

לספיגת השירה התימנית. היא ידעה לשיר ולתופף ולימדה את נעמי כיצד לעשות זאת. נעמי ביקשה ממנה שתדבר איתה בתימנית, כדי שהיא תלמד את השפה:

לאט לאט התחילו החינות, ואני שומעת פחים, פחים. זה לא תופים, אלא פחים. וזה נתפס לי באוזן. אמרתי "יו איזה יופי של מוסיקה". הייתי שומעת את התיפוף ואומרת "יו משהו משהו", ואז כל חינה הייתי רצה, כי אז זה היה בלי הזמנה. היום מזמינים. היום לא הולכים בלי הזמנה. מי ילך בלי הזמנה? אז, היו עושים חינות ברחוב, בגינות. אז, היינו הולכות חברות, והייתי משתוממת ולא מבינה את המילים, אבל ככה, שומעת את המנגינה, וכל פעם אני באה לאחותי ואומרת לאחותי "תלמדי אותי, כפרה עלייך, תימנית, המבטא, דברי איתי". גם היא שרה בבית. אז היא התחילה ללמד אותי לשיר... היא שרה, ואני אחריה (ראיון עם נעמי מליחי, 23.8.2006).

נוסף על הלימוד מאחותה ומטקסי החינה שבהם צפתה למדה נעמי את השירים דרך קלטות והיתה משננת אותם בעל פה עד שהם נקלטו אצלה.

מלכה חגיבי גדלה במושב אחיעזר. היא מספרת שהיא אהבה לשיר עוד מימי ילדותה, ובכל פעם ששמעה נשים תימניות בשירתן היתה מצטרפת אליהן. את רוב השירים היא למדה מאחותה הגדולה, שערכה טקסי חינה במשך שנים רבות וחיברה עוד בתימן שירים ולחנים. לדברי מלכה, אחותה היא מקור השראתה לשירה התימנית ולאמנות בכלל.

יהודית קרייתי נהגה לבקר אצל נשים מבוגרות תימניות וללמוד מהן את השירים. גם בבית אמה היא ספגה חלק מהשירים. כל השירים המבוצעים בחלקו הראשון של טקס החינה שהיא עורכת הם מצנעא. את השירים היא למדה משושנה טובי, זמרת ותיקה, ילידת צנעא, ששרה שנים רבות בחינות.

את תראי אצל שושנה טובי את הקצב, את תראי את התענוג. למדתי המון משושנה טובי. ישבתי שנים, עד שגיבשתי לי מה שאני רוצה, והיום אני רואה שיש לי מספיק. יש לי עוד המון שירים שאנחנו לא שרות. רק אם אנחנו צריכות, או שמישהו מבקש - אז אני מוסיפה (ראיון עם יהודית קרייתי, 27.7.2006).

הרפרטואר השירי של כל אחת מהזמרות עשיר ומגוון כתוצאה ממקורות היניקה השונים שמהם הן ספגו את השירה. עם זאת, הן אינן יודעות מהם המקורות של רוב השירים ומהיכן הם הגיעו. השירים שהן מבצעות הם משלוש הקטגוריות שצוינו: שירים עתיקים ממחוזות שונים בתימן,

שירים שחוברו על ידי יוצרים תימנים בארץ ושירים הלקוחים ממוסיקה ערבית-תימנית. מבין הזמרות שהגיעו לארץ בעשור הראשון לחייהן נחשבת ברכה כהן לזמרת החינות החלוצה. זמרות חינה רבות, ובכלל זה נעמי מליחי ומלכה חגיבי, הגיעו לחינות שערכה, סייעו לה בתהלכות הזֶפֶה והאזינו לשירתה. במהלך השנים הן החלו לערוך בעצמן טקסי חינה הכוללים רפרטואר מוסיקלי דומה לשלה. כך נוצר רפרטואר אקלקטי משותף לטקסי חינה, בביצוע זמרות שונות. בצד המשותף בין הזמרות ניתן לזהות קו ייחודי לכל זמרת באופן תפיסתה את טקס החינה. הייחודיות של כל זמרת נובעת מהביוגרפיה האישית שלה. ברכה כהן רואה חשיבות מרובה בשמירה על ערך האותנטיות בטקס החינה. לשאלה מהי אותנטיות בעיניה היא משיבה:

השירים שלי והחינה שלי - אני אוהבת להמחיש אותו, שיהיה אותנטי. יש כאלה שעושות מזה הצגה. אני לא... לי חשוב חינה אמיתית, לא מזויפת. לכל שיר יש משמעות... לי חשוב לא לעוות את התימנייה. תני אותה במקורה, שידעו שהעדה הזו זה המקור שלה (ראיון עם ברכה כהן, 1.8.2005).

כהן מבחינה בין שירי הרקדה לשירים המלווים פעילויות טקסיות. בשירי ההרקדה היא משלבת לחנים מוסלמיים רבים, אך בשירי הטקס היא מקפידה להשתמש בלחנים ששרו יהודים בתימן. היא אינה יודעת מאיזה מחוז הגיעו הלחנים שבחרה לשיר. ה"אותנטיות" בעבורה באה לידי ביטוי בין היתר בהתנגדותה לשלב קטעים מומחזים במהלך הטקס. לדוגמה, היא רואה בַּזֶפֶה המיוחדת לחברים ולבני המשפחה הפרה של עיקרון האותנטיות, ולכן לא עורכת אותה, לעומת זמרות אחרות העורכות טקסי חינה שבהם ישנה זֶפֶה מיוחדת לחברים ובני משפחה ובה רבים מהם מתלבשים בלבוש התימני.

הייחודיות של נעמי מליחי מתבטאת בשילוב שירים ישראליים בחלק של הברכות לחתן ולכלה והתאמת לחנים ישראליים למילים בשפה הערבית-תימנית. השילוב של השירה הישראלית עם השירה התימנית נוצר בשל הביוגרפיה האישית של הזמרת. לדבריה, היא הכירה שירים ישראליים עוד לפני שהכירה את השירים התימניים. בילדותה היא התחנכה בכפר הנוער "שפייה" שליד זכרון יעקב, וכבר אז אהבה מאוד לשיר משירי ארץ ישראל, ושרה כסולנית בבית הספר. שושנה דמארי היתה עבורה מודל לחיקוי. בהיותה כבת שש עשרה עברה לגור בבית אחותה שבראש העין, מקום מגוריה עד היום. היא הצטרפה לבית הנוער העובד שבראש העין ושם המשיכה לשיר שירים עבריים. בהיותה כבת שלושים הצטרפה למקהלת נשים בניהולה ובניצוחה של נורית הירש. במקהלה היא למדה שירי ארץ ישראל רבים, ביניהם שירים מפרי עטן של נעמי

שמר ונורית הירש. היא אף הוזמנה להופיע כסולנית בפני שלושה נשיאי ישראל שביקרו בראש העין.

טקסי החינה שערכת מלכה חגיבי מיוחדים באמצעים התיאטרליים המתלווים אליו. התיאטרליות כוללת הרקדה בליווי הנחיה כוריאוגרפית, המחזות חלקים מההווי התימני בהדרכת מנחה, המחזות טקס החופה התימנית והופעת ריקוד סולו של הזמרת. התיאטרון הוא חלק בלתי נפרד מחייה של מלכה. מאז היותה ילדה חייה סובבים סביב ריקוד, שירה ואמנות. היא רקדנית בכירה בלהקת ענבל כ-42 שנה - מגיל חמש עשרה עד היום. חגיבי מספרת כיצד נבחרה לתיאטרון ענבל על ידי עובדיה טוביה, מלחין התיאטרון שהיה ממוצא עדני:

המורה המוסיקלי שלי בבית ספר עממי בא ולקח אותי לעובדיה טוביה ז"ל. הוא היה המלחין של התיאטרון והוא היה המוסיקאי הגדול שקיבל את כל הפרסים בעולם על המוסיקה שלו. המורה שלי למוסיקה היה התלמיד שלו, אז כשהוא שמע אותי הוא אמר: "אני חייב לקחת את הילדה הזו, שהמורה למוסיקה ישמע אותה בענבל". אני לא ידעתי בכלל מה זה ענבל, ובמושב אני נקראתי ילדה מורדת. מה זאת אומרת שילדה תלך לרקוד? בזמנו זה היה כך. אחר כך הסתכלו על זה בהערכה. אז הוא לקח אותי, ואני זוכרת באלכסנדר ינאי, כל הוותיקים המבוגרים, הדור הראשון, שמעו אותי, וכולם עטו עליי, ואני לא התביישתי - שרתי. היום אני יותר מתביישת מאשר אז (ראיון עם מלכה חגיבי, 6.2.2007).

לדברי חגיבי, אף שהיא מושפעת מאוד מהתיאטרון היא משתדלת לשמור על המקוריות: כמובן שאני מושפעת מהתיאטרון. יחד עם זה, השתדלתי לשמור על המקוריות, אבל התיאטרון נתן לי המון הבנה איך לסדר את הטקס... ואני חושבת שגם כשאני עורכת חינה, אפילו אצל התימנים המקוריים, אז יש מן "וואו" כזה, ואפילו שהם יודעים מה זה, אבל זה נותן להם משהו (שם).

חגיבי לוקחת את השירה, הריקוד והשפה המקוריים ובוחרת לפתח אותם. מקור השראתה הוא שרה לוי-תנאי, מייסדת להקת ענבל. היא מצטטת מדברים שאמרה לה לוי-תנאי: "מלכה'לה, יפה, אני אהבת, כי את לא נגעת במקור, אבל יש גם פיתוח של המקור" (שם). חגיבי ערכה טקסי חינה לאנשים מפורסמים כמו אחינועם ניני, עפרה חזה, גלית גיאת ויזהר כהן. נוסף על תפקידה כרקדנית בלהקת ענבל וכעורכת טקסי חינה היא גם המנהלת והכוריאוגרפית של הלהקה

התימנית "סעי יונה". הלהקה מופיעה גם בטקסי חינה שעורכות משפחות בעלות יכולת כלכלית. בעבר הקימה חגיבי מספר להקות אך בשנים האחרונות היא מעדיפה להשקיע את זמנה כרקדנית בתיאטרון ענבל וכזמרת בטקסי החינה.

יהודית קרייטי עורכת את טקס החינה בסיוען של שתי אחיותיה. היא רואה בטקס שליחות רוחנית ומצווה גדולה. המטרה שלה, לדבריה, היא להגדיל ולפאר שם שמים ולהנחיל הלאה את מורשת יהדות תימן. תפיסה זו מתבטאת בדברים אלה:

הופענו בהמון מקומות, ואני עושה את זה לשם שמים. הרבה דברים אני עושה לשם שמים. גם החינה שלי - אנחנו לוקחות מחיר של מצווה. אנחנו לוקחות 800 שקלים, ועוד מזה אנחנו מעשרות... (ראיון עם יהודית קרייטי, 27.7.2006)

בעבורה, לרווח הכלכלי אין משמעות שכן החינה היא שליחות, מצווה, מעשה לשם שמים. מאפיין נוסף הבולט בטקס החינה שעורכות קרייטי ואחיותיה הוא ההנחיה. הטקס מלווה בהסבר על משמעות הטקס, על צמח החינה, על הלבוש ואביזריו ועל חגיגות החתונה בתימן. קרייטי שמה דגש רב על הסגולות המיוחדות של האביזרים בלבוש הכלה, ושל מריחת החינה, ובכך היא משחזרת את המשמעות הפונקציונלית-מסורתית שנשא טקס החינה בתימן.<sup>52</sup> האופי החינוכי-פדגוגי שנושא הטקס בעריכתה של קרייטי הוא תוצר של קורות חייה הענפים ורצופי המעברים. היא עוסקת בתחומי אמנות רבים: זמרה, כוריאוגרפיה, ציור, עיצוב ותפירת לבוש תימני ואף הלחנת שירים. בצעירותה למדה הוראה בסמינר אפרתה ואף עבדה כמורה בחינוך הרגיל וכמורה בחינוך המיוחד. כמו כן היא למדה כוריאוגרפיה וסגנונות שונים של מחולות באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, כולל בלט קלסי ומודרני. לדבריה, לאורך כל שנות עבודתה בהוראה היא שילבה בד בבד את עיסוקיה בתחומי האמנות השונים.

בסוף שנות השבעים הקימה יהודית את להקת המחול "פעמי תימן", שייצגה את ישראל בארץ ובחו"ל במשך 12 שנים. את הלהקה היא ניהלה בשיתוף עם המנהל האדמיניסטרטיבי שמעון בלאס, ושימשה גם ככוריאוגרפית, תופרת של התלבושות ומאמנת. הלהקה קיימה מופעים רבים בארץ ובעולם ואף זכתה בתחרויות בינלאומיות. ריקודי הלהקה כללו סצנות שונות מחיי היהודים בתימן. אחד הנושאים המרכזיים של הריקודים היה טקס החתונה בתימן. בהצגת הטקס לפני הקהל ביצעו חברי הלהקה ריקודי חתונה שונים וטקס ברכות לחתן ולכלה. במהלך השנים עברה יהודית תהליך של התחזקות בדת, שבעקבותיו החליטה לפרק את הלהקה, שהיתה מורכבת

<sup>52</sup> פירוט נרחב יותר על אופייה של ההנחיה מופיע בחלק המתייחס למאפיינים מיוחדים בטקס החינה בן-זמננו.



מנשים וגברים, והחליטה להשקיע ולהתמקד בעריכת החינות, אותן היא עורכת כבר למעלה מעשר שנים. לדבריה, היא מעדיפה לערוך טקס חינה לנשים בלבד, וקהל היעד העיקרי שלה ושל אחיותיה הוא משפחות חרדיות שעורכות טקסי חינה לנשים בלבד, אך כאשר מגיעות אליהן בקשות לערוך טקס לקהל מעורב הן אינן מסרבות לכך.

בשנים האחרונות קרייתי גם מרצה על המוסיקה והריקוד של יהודי תימן ועל טקס החינה במוסדות חינוך (בעיקר דתיים וחרדיים), בסמינרים לבנות, בקייטנות לאימהות, במסיבות בת-מצווה ובמוסדות מיוחדים (למשל, מוסד "קרן אור" לעיוורים). בהרצאותיה היא מסבירה על המוסיקה והריקוד של יהודי תימן, על שירת הגברים ושירת הנשים, על נוהגי החתונה בתימן ועל טקס החינה הנהוג כיום. להרצאות היא מביאה עמה את הלבוש התימני, ולעיתים מגיעה כשהיא לבושה בלבוש התימני. בסיום התכנית היא מלמדת שיר נשים תימני. הרצאותיה מיועדות לכל הגילאים - "מגיל הגן עד גיל שישים" (ראיון עם יהודית קרייתי, 27.7.2006), והיא יודעת להתאים את התכנית לכל גיל ולכל סוג אוכלוסייה. בתחילת כל שנה היא מוזמנת לתת הרצאה והפעלה בנושא זה לסטודנטיות באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים.

מתיאור הקווים הייחודיים לכל אחת מארבע הזמרות ניתן ללמוד על שלושה דפוסים מרכזיים בעריכת הטקס: הדפוס ה"אותנטי", הדפוס התיאטרלי והדפוס הפדגוגי. ברכה כהן ונעמי מליחי מייצגות את הדפוס האותנטי. הן נמנעות ככל האפשר מלשלב אמצעים תיאטרליים או פדגוגיים במהלך הטקס. מלכה חגיבי מייצגת את הדפוס התיאטרלי, בשילוב קטעי המחזה, ויהודית קרייתי מייצגת את הדפוס הפדגוגי, עם הנחיה במהלך הטקס. ההבדל בין הדפוסים נובע מהביוגרפיה האישית של כל זמרת ומאופן השתלבותה של כל אחת בפסיפס הישראלי. ברכה כהן ונעמי מליחי מבוגרות בגילן ממלכה חגיבי ויהודית קרייתי. כמו כן, בעוד שחגיבי וקרייתי רכשו בארץ השכלה מקצועית בריקוד, בשירה, באמנות ובהוראה, כהן ומליחי לא רכשו השכלה מקצועית אלא למדו את השירה דרך חיקוי זמרות אחרות בטקסי החינה. הדפוסים השונים של הטקס, אם כך, נוצרו בעקבות המפגש של הזמרות עם הישראליות על רבדיה השונים. אלו כוללים את התרבות, מוסדות החינוך, זרמים חברתיים שונים, ומאפיינים נוספים של ישראליות.

## מאפיינים מיוחדים בטקסי החינה בני-זמננו

על אף הדמיון בין טקסי החינה בני-זמננו ישנם אינספור וריאנטים ומאפיינים מיוחדים בטקסים. מאפיינים אלה, שיפורטו להלן, מתבטאים בשירים מיוחדים (שירים ממחוזות מסוימים בתימן, שירים לא תימניים, לחנים שמקורם במחוזות של להקות זמר ומחול), בתיאטרליות ובהמחזה, בשילוב של להקות מחול, בתלבושות ובהנחיה של הטקס. מאפיינים מיוחדים אלו משקפים את הזהויות האינדיבידואליות המגוונות הנבנות ומעוצבות בזיקה עם התרבות הישראלית בכללותה.

### שירים מיוחדים

אחת התופעות הבולטות בטקסי החינה היא שילובם של שירים מיוחדים שאינם חלק מהרפרטואר החוזר של השירים התימנים בטקסים השונים. ניתן לחלק את השירים המיוחדים לשלוש קטגוריות: האחת - שירים נוספים מן הרפרטואר התימני ממחוזות מסוימים בתימן; השנייה - שירים לא תימניים; השלישית - לחנים שמקורם במחוזות של להקות זמר ומחול.

### שירים ממחוזות מסוימים בתימן

השירים ממחוזות מסוימים בתימן אופייניים בעיקר לתהלוכת הזֶפֶה הראשונה. הלחן המקובל לשיר "סאעַת אַלְרְחֶמֶן" ברוב טקסי החינה הוא זה שהיה מושר בחלק מהכפרים בתימן. בטקסי חינה מסוימים חורגים מהלחן המקובל ושירים את השיר בלחן המיוחד למחוז זה או אחר בתימן. תופעה זו מצויה בעיקר ביישובים שאוכלסו בתימנים ממחוז מסוים לאחר הגעתם של יהודי תימן לארץ במבצע "על כנפי נשרים". ביישובים הללו שמרו עולי תימן על הצביון הייחודי למחוז שממנו הגיעו. נראה כי הריכוז של יהודים ממחוז מסוים במקום מגורים משותף איפשר ועודד שימור של לחנים מקוריים מהפולקלור המוסיקלי הייחודי לאותו מחוז. טקסי החינה ביישובים הללו משקפים את הרצון והצורך לשמור על לחנים ייחודיים, בצד ההיחשפות ללחנים תימניים נפוצים בישראל.

דוגמאות לכך הן שתי חינות:

החינה של משפחת מורי (2005) נערכה ביישוב אחיעזר, שבו יש ריכוז של יוצאי מחוז בֵּינְיָא שבתימן ומתגוררות בו נשים מבוגרות המכירות את הלחנים משם. לאחר שהזמרת ברכה כהן, שהיא בעצמה יוצאת בֵּינְיָא ומתגוררת באחיעזר, החלה לשיר את "סאעַת אַלְרְחֶמֶן" במנגינה הכפרית הנפוצה כיום, הנשים המבוגרות הֵבִינְיָאניות הפסיקו אותה וביקשו שתשיר את הלחן

הביצ'איני, "ימן חגנה" (משלנו), והיא עברה לשיר לפי הלחן נוסח ביצ'א. לאורך כל השיר הנשים המבוגרות השתתפו בשירה. החזרה ללחן המוכר מאזור המגורים בתימן איפשרה שיתוף פעיל הרבה יותר של המבוגרות בקרב הקהל והן יכלו להתרפק בזיכרונות מימים עברו.

החינה של משפחת דיין (1993) נערכה ביישוב קריית עקרון, המאוכלס ברובו ביוצאי חיידין בצפון-תימן. הזמרת תשורה רייזר היא ילידת חיידין ומתגוררת בקריית עקרון, ובזפה שלפני לישת החינה היא שרה את לחן לישת החינה בנוסח צפון-תימן.

בשני המקרים הזמרות הן ילידות המחוז שממנו באה המשפחה שערכה את טקס החינה ואף מתגוררות ביישוב שבו נערך הטקס. בשל כך הן יכלו לספק את רצון הקהל ולשלב לחנים המיוחדים למחוז שממנו הגיעו המשפחות החוגגות את הטקס. מפאת הכמות העצומה של הלחנים מהמחוזות השונים הזמרות אינן יכולות להיות בקיאות בכל הלחנים, ולכן, בדרך כלל כאשר טקס החינה נערך ביישוב שבו יש ריכוז של תימנים ממחוז מסוים הזמרת העורכת את הטקס היא ילידת אותו מחוז ומקרב אותו יישוב. שאר השירים בשני טקסי החינה הללו היו אלו המקובלים גם בטקסי חינה אחרים בארץ והמופיעים במודל המרכזי שהוצג.

לעיתים, בחלק מהמקרים הסיבה לבחירת לחן אחר לזפה איננה בהכרח ריכוזם של תימנים ממחוז מסוים באזור מגורים משותף אלא "יוקרה" של לחן אחד על פני האחר. דוגמה לכך היא לחן השיר "סאעת אלרחמן" נוסח צנעא בזפה הראשונה, שאפשר לשמוע אותו גם בקרב טקסי חינה של משפחות שאינן יוצאות צנעא. לשאלה מדוע יהודית קרייתי ואחיותיה בחרו לשיר בזפה הראשונה את "סאעת אלרחמן" לפי הלחן נוסח צנעא, בניגוד למקובל אצל רוב הזמרות, היא משיבה:

קודם כל, היא יפה בעיניי. שנית, היא מרגשת כזאת, היא מיוחדת, וחוף מזה, אני צנענית, זה מדבר אליי יותר. למרות שתמיד אני מבטלת את עצמי כשאני רואה שרוצים משהו אחר. יש מקומות שרוצים רק את זה [את הלחן נוסח צנעא], יש מקומות שאני עושה חצי חצי, ויש מקומות שרוצים רק את המנגינה הכפרית. אימא אחת אמרה לי [לגבי המנגינה הצנענית] "אני לא רוצה את השקט הזה", אז עשיתי לה את הזפה הכפרית גם בהתחלה (ראיון עם יהודית קרייתי, 27.7.2006).

יהודית מציינת שלוש סיבות לבחירתה בלחן נוסח צנעא לשירת הזפה הראשונה: יופיו של הלחן, אופיו המרגש והיותה ילידת צנעא. כמו כן, יהודית מודעת להעדפות השונות בקרב הקהל התימני. יש התופסים את הלחנים נוסח צנעא ככבדים יותר, איטיים ושקטים, ולא מעוניינים בהם, על-כן היא מגלה גמישות ומחליפה לחנים.

סיבה משוערת נוספת לכך היא הריבוי בספרות המחקרית אודות צנעא בכלל ואודות הלחנים של מחוז צנעא בפרט לעומת המחוזות האחרים.<sup>53</sup> הריבוי במחקר ובתיעוד העלה והגביר את יוקרתם של הלחנים הללו ואיפשר תפוצה והכרה של השירים.

### שירים לא תימניים

בטקסים רבים מופיעים גם שירים לא תימניים, ומקורותיהם רבים. הנפוצים ביותר הם שירים פופ-מזרחיים. כמעט בכל טקס חינה תימני מושמעים שירים פופ-מזרחיים של זמרים פופולאריים כגון שרית חדד, אייל גולן, אבי סינאוני, יואב יצחק, זוהר ארגוב, שלומי שבת ואחרים. תופעה זו מקובלת גם כאשר שני בני הזוג ממוצא תימני. לפעמים יש שילוב של זמר ולהקה מזרחית, למשל, להקת אתניקס ואייל גולן. לרוב, על אף השכיחות של שירים פופ-מזרחיים בטקסי החינה הם לא יושמעו בין שירים תימניים או סמוך לאחת הפעילויות הטקסיות, אלא בדרך כלל בחלקים מרכזיים פחות, למשל, בזמן האכילה, בסיומי החלקים של הטקס, במעברים בין החלקים כאשר המלבישה מחליפה לכלה את התלבושת ובסיומו של טקס החינה כולו. בטבלה הבאה מוצג רפרטואר השירים המזרחיים שהושמעו בטקסי החינה השונים שנצפו:

המשפחה העורכת את הטקס	השירים	אמן/להקה
משפחת זכריה (1996)	"להיות אדם", ושירים נוספים	זוהר ארגוב
משפחת יעיש (1998)	"פני מלאך"	יואב יצחק
	"ראש בראש"	לידור יוספי
	"צאי אל החלון"	אייל גולן
	"קן של אהבה", "לב של גבר"	אתניקס ואייל גולן
משפחת אמסלם (2001)	"בחוף של פורטוגל", "אוהב אותך לנצח", "מבקשים חיים", "חייל של אהבה"	אייל גולן
	"ב-א-מ-ו שחורה"	אתניקס ואייל גולן
	"אין כמוך בעולם"	שרית חדד

<sup>53</sup> מולר-לנצט (1984) התייחסה לכך במאמרה על חתונות בתימן: "כל מה שראינו ושמענו עד עתה הצטמצם במסירת החתונה כפי שהיתה נהוגה בקרב יהודי צנעא, בירת תימן, ובקרוב בלבד" (שם: 419).

המשפחה העורכת את	השירים	אמן/להקה
משפחת מוריס (2005)	"שרופה עליך", "אתה תותח"	שרית חדד
	"מחרוזת חפלה": "עדים לנו כוכבי מרום", "נשבע לך לא בוגד", "אישה בונה אישה הורסת", "כל היום הראש חושב עליך"	אבי סינואני
משפחת אמסלם (2005)	"הקולות של פיראוס"	חיים משה
	"מחרוזת מתוקים": "יוצא מזה כעת", "תני חיבוק ילדונת", "בקולי אצא בשיר למדבר", "פני מלאך"	יואב יצחק ושלומי שבת

שילוב מוסיקה פופ-מזרחית בטקס החינה מעורר לפעמים מחלוקות וויכוחים בין הדור המבוגר לדור הצעיר. בחינה של משפחת מורי (2005), אחת מהנשים המבוגרות דרשה בתוקף להחליף את השירים המזרחיים במוסיקה תימנית, ולאחר ויכוח ממושך הדבר נעשה על פי בקשתה.

בחלק מטקסי החינה שעורכות משפחות דתיות מושמעת מוסיקה מזרחית של שירים מן המקורות בלבד. למשל, בחינה של משפחת יהב (2005) הושמעו שירים בביצועו של דקלון (יוסי לוי): "ישמח חתני", "שבחי ירושלים" (לפי הלחן של אביהו מדינה), וכן השיר "יתגדל ויתקדש" (לפי הלחן של שמואל יונה) בביצועו של חיים ישראל. גם כאן מדובר בזמרים פופולאריים שהופיעו בקרב הציבור הדתי המזרחי. חיים ישראל, שמוצאו תימני, נחשב לאחד הזמרים הצעירים המובילים בקרב הציבור הדתי-לאומי והחרדי.

המוסיקה הפופ-חסידיית היא ז'אנר מוסיקלי נוסף הנפוץ בטקסי חינה של משפחות דתיות וחרדיות. השירים המושמעים הם שירים פופולאריים קצביים של יוצרים מובילים בתחום הזמר החסידי. לדוגמה, בחינה של משפחת יהב (2005) הושמעו השירים: "אנחנו מאמינים", "ירושלים", ו"משיח", בביצועו של מרדכי בן-דוד. בחינה של משפחת ריצמן (2006) הושמעו מחרוזת חסידיית של שירי חתונה ושירים נוספים. בחינה של משפחת זכריה (2006) הושמעו שירים פופ-חסידיים בביצוע עמירן דביר ותזמורתו.

בחינות שבהן אחד מבני הזוג ממוצא תימני והאחר אינו ממוצא תימני מושמעים שירים של יהודים מקבוצות אתניות אחרות בהתאם למוצאו של בן הזוג. לדוגמה, בחינה של משפחת זכריה (1997) שבה הכלה היתה תימנייה והחתן מרוקאי הושמעו גם שירים במרוקאית, ביניהם: "ללה פטימה", "אהלן וסהלן", "לערוסה" ושירים נוספים. לעיתים, במקרים שבהם הורי החתן או הורי

הכלה ממוצא שונה, הטקס כולל שירים מכמה קהילות שונות. לדוגמה, בחינה של משפחת אמסלם (2001), אמה של הכלה היתה ממוצא תימני, אביה ממוצא מרוקאי וחתנה ממוצא פרסי. בטקס הושמעו שירים משלוש המסורות. השירים הלא תימניים נוגנו על ידי תקליטן.

ישנם טקסי חינה שבהם משולבים שירים ישראלים או חלקי שירים, בעיקר בשלב מריחת החינה. השירה מתבצעת בעת הזמנת החברים ובני המשפחה לברך את החתן והכלה ולמרוח את החינה על כפות ידיהם. בכל פעם שהזמרת מזמינה אנשים נוספים היא מחליפה שיר. לדוגמה, בחינה של איילת ומוטי מראש העין (2005) שרה הזמרת נעמי מליחי מחרוזת משירי ארץ ישראל, כגון: "דודה הגידי לנו כן" (משה וילנסקי), ו"עוד לא אהבתי דיי" (נעמי שמר).

לעיתים העושר והגיוון הסגנוני של השירים מופיעים ללא סדר ובאופן אקראי. שירים פופ-מזרחיים משתלבים בשירים תימניים, ושירים ישראלים משתלבים בשירים פופ-חסידיים, למשל, בחינה של משפחת ריצ'מן (2006). משפחת ריצ'מן היא משפחה דתית-לאומית שבה אביה של הכלה וחתנה אמריקאים ואמה ממוצא תימני. בחינה שלהם היה שילוב של שירים מסגנונות שונים: שירים תימניים, שירים מרוקאיים, מוסיקה פופ-מזרחית, מחרוזות חסידיות, מוסיקה ישראלית ומוסיקה לועזית בקצב דנס. המעברים בין הסגנונות השונים היו חדים והשירים השתלבו זה בזה. לדוגמה, השיר החסידי "מאמינים בני מאמינים" הושמע בין שתי מחרוזות תימניות. שלוש מחרוזות בסגנונות שונים הופיעו בזו אחר זו: מחרוזת תימנית, מחרוזת פופ-מזרחית ומחרוזת פופ-חסידית. בין השירים במחרוזת הפופ-חסידית הושמע השיר הישראלי של אחינועם ניני "בואי כלה".

אפשר ללמוד מכך כי מוסיקת הפופ "שוברת את המחיצות" בין השירים ויוצרת חוט מקשר ביניהם. האלמנט החשוב ביותר לקהל הרוקדים הוא הקצב. ככל שהמוסיקה מסעירה יותר, כך היא מושכת יותר את הקהל. אפשר לראות את ייצוג הסגנונות השונים בטקס החינה כמעין "זירת מאבק" בשדה המוסיקלי, זירה שבה יוצרים ומעבדים מז'אנרים מוסיקליים שונים (תימני, מרוקאי, חסידי, מזרחי, ישראלי, לועזי) מתחרים ביניהם על לבו של הקהל.

### **לחנים שמקורם במחזות של להקות זמר ומחול**

להקת המחול ענבל היא מקור חשוב לשירים המבוצעים בטקס החינה. הלהקה נוסדה ב-1949 על ידי שרה לוי-תנאי, עם קבוצה של נערים ונערות ממוצא תימני. החשיפה של הזמרות למחזות של להקת ענבל פתחה בפניהן אוצר בלום של לחנים. שרה לוי-תנאי עשתה שימוש רב בלחנים תימניים, הן מהמקור היהודי והן מהמקור הערבי, והתאימה להם מילים בעברית. הזמרות למדו את הלחן מן המילים בעברית וחברו לו מילים בערבית התימנית. מכאן שהשירים עברו כמה

גלגולים עד ביצועם כיום על ידי זמרות החינה. בתחילה חובר בתימן הלחן למילות השיר בשפה הערבית-תימנית; בהמשך הותאמו הלחן מילים בעברית והם הוצגו במחזות של להקת ענבל; לבסוף, זמרות החינה התאימו ללחן מילים חדשות בערבית-תימנית. למשל, אחד השירים ששרה נעמי מליחי בטקסי החינה הוא "יָא סְלָאם סְלָם". הלחן בוצע במקור למילות השיר "אַלֵּא יָא שְׁגִירָה". שרה לוי-תנאי למדה את השיר המקורי מפי ישעיהו צפרי, מראשוני רקדני ענבל, יליד תימן.<sup>54</sup>

המילים המקוריות של השיר והלחן שחיבר צפרי, המובאים להלן, נרשמו מפי שרה לוי-תנאי ולא אברהם:<sup>55</sup>

אלא יא שגירה	הוי, אילן
פיל-חיד וין כלש?	השתול על פי התהום, איה אהובך?
יא סלאם סלם.	תן שלום, הוי עושה השלום.
אלא גיאש אל-מטר,	הנה סוחף המטר,
ויסיל עא ישלש.	הן מי הנחל יגרפוך.
יא לטיף אלטף.	הוי המושיע, שלח ישועה.

לחן השיר מפי צפרי :

a - la\_\_ ya - she - ja - ra a - la\_\_ ya - she - ja - ra

5  
fil haid\_\_ ewain a - ki - lish fil haid\_\_ ewain a - ki - lish\_\_ ya sa-lam\_\_ sa - lem.

שרה לוי-תנאי התאימה נוסח עברי לשיר והוא שובץ במחזה "מדבר". הצגת הבכורה נערכה ב-1958. הלחנים ממסורת יהודי תימן עובדו על ידי עובדיה טוביה :

<sup>54</sup> ישעיהו צפרי היה גם זמר ונגן חלילים וכלי הקשה, ותרם רבות ממסורת ביתו בזמר ובמחול ליצירות שהעלתה שרה לוי-תנאי בלהקת ענבל.

<sup>55</sup> תיאור גלגולו של הלחן והתווים של הלחן במקור מופיע במאמרו של אברהם ובהט-רצון (בהט-רצון, 1999 : 53-54) "השירה והמחול כאמצעי ביטוי לעולמה הפנימי של היהודיה בתימן".

רעד אט, ענוג כצל עלה, בעיניך אופל וגם זיו,  
 רטט אט, צוהל וגם נוגה. קיץ את וסתיו, וגם אביב.  
 בהרים דמיתי כי את הד עת אקרא לך, התעני?  
 ובעמק, את יובל רוקד ואולי אינד, ורק חולם אני.

נעמי מליחי אימצה את הלחן מלהקת ענבל והתאימה לו מילים בערבית-תימנית. להלן שתי גרסאות הלחנים: גרסת להקת ענבל, והגרסה המבוצעת על ידי נעמי מליחי:

להקת ענבל

ra - ad at a - nog ke-zel a - le re - tet at zo - hel ve-gam nu-ge

נעמי מליחי

ya gab - wat al - ka - zi ya gab - wat al - ka - zi

5

be-ha - rim di - mi-ti ki at bed u - va - e - mek yu - val ro - ked yu - val ro - ked

5

ka - zi wayn ar - ta - bay - ti ka - zi wayn ar - ta - bay - ti ya sa-lam sa - Jen.

השיר "יִוְמָה אֶלְוָאֵלְדָה" הוא דוגמה נוספת לשיר שעבר גלגולים. הלחן בוצע במקור לפיוט "אהבת הדסה" מתוך הדיָוָאן. בצלאל אלוני ואביו מדינה אימצו את הלחן והתאימו לו את המילים בעברית, והוא מוכר כשיר "מוכר הפרחים". השיר בוצע על ידי עפרה חזה בהצגה "אהבה ראשונה - מסיפורי עליות יהודי תימן לישראל משנת תרמ"ב ועד היום" של סדנת תיאטרון שכונת התקווה שהקים בצלאל אלוני. מילות הבית הראשון בשיר "מוכר הפרחים":

בוא אלי מוכר פרחים  
 בכמה זאת השושנה  
 היא תהיה לאהובי  
 משכב דודים לראשונה.



נעמי מליחי חיברה ללחן השיר "מוכר פרחים" מילים בערבית-תימנית. אלה הן מילות השיר

שחיברה :

המילים בערבית-תימנית	התרגום
יומה אלואלדה	האם היולדת,
וחי אלטייר מא זאל	אני שומעת שהציפור עוד לא הלכה
אלביות אלציגאר, יומה	אימא, עדיפים הבתים הקטנים,
ולא בני אלדאר	ולא מי שבונה בית גדול.
אלביות אלכובר גינה	הבתים הגדולים הם גן עדן
ומן דאכלה נאר	אך מבפנים, הם אש.

לחן השיר בשלוש הגרסאות :

הטקסט מהדיואן

עמרה חזה

נעמי מליחי

a - ha - vat ha - da - sa al \_\_\_\_\_ le - va - vi nik - sha - ra a - ha - vat ha - da - sa al \_\_\_\_\_ le - va - vi nik - sha - ra va - a -

bo e - lay mo - ker pra - him \_\_\_\_\_ be - ka - ma zot ha - sho - sha - na. bo e - lay mo - ker pra - him \_\_\_\_\_ be - ka - ma zot ha - sho - sha - na. hi tih - va

yu - ma al - wa - la - de wa - wa - a - hi a - ta - yer ma - zal yu - ma al - wa - la - de wa - wa - a - hi a - ta - yer ma - zal al - bu -

ni be - tokh go - la \_\_\_\_\_ pe - a - mai tzo - le - lim va - a - ni be - tokh go - la \_\_\_\_\_ pe - a - mai tzo - le - lim.

ye la - a - hu - vi mi - she - kav do - dim la - ri - sho - na. hi tih - ye la - a - hu - vi mi - she - kav do - dim la - ri - sho - na.

yut a - ze - raj yu - ma we - la ba - ni a - dar al - bu - yut al - ki - ba - re ja - na u - mindo - kt - lu nar.

הזמרות למדו את לחן השיר מהמילים בעברית ולא מהמילים המקוריות בתימנית. הדבר מעיד על כך שהן מעורות בתרבות הישראלית הכללית ומושפעות ממנה.

מלבד הלחנים התימניים ששירתו טקסטים במחזות של להקת ענבל, לחנים רבים נכתבו על ידי עובדיה טוביה, מלחין הבית של הלהקה, לטקסטים בעברית. זמרות החינה אימצו לחנים אלה והתאימו להם מילים בשפה הערבית-תימנית. למשל, השיר "יומה יומה" אשר במקור נכתב למילים "אמי אמי". רפאל ספורטה כתב את המילים לשיר בעברית, עובדיה טוביה הלחין את השיר והוא בוצע בלהקת ענבל.<sup>56</sup> ומאוחר יותר, בשנות השבעים, הוא בוצע על ידי עפרה חזה וסדנת תיאטרון שכונת התקווה. יהודית קרייתי התאימה ללחן זה מילים אחרות בערבית-תימנית, וזוהי הגרסה שהיא מבצעת בטקס החינה בעריכתה.

מילות השיר המקורי כפי שחוברו על ידי רפאל ספורטה :

אמי אמי	אמי אמי	פתע קלותי
מה היה לי	מה היה לי	רחוף ריחפתי באור
חלמתי יונים	חלמתי יונים	ריחפתי באור
גל עברני	יון ויונה	
נפשי רננים	מקור ומקור	
נפשי רננים	מקור ומקור	

המילים בערבית-תימנית שהתאימה יהודית קרייתי ללחן של עובדיה טוביה, ותרנומן לעברית :

יומה יומה	אימא אימא
יומה ויאבה	אימא ואבא
לו תבסרו מא לי	לו ראיתם מה קורה לי
כרגית מן ביתי	יצאתי מביתי
אדעי לרבי	ואני קוראת לה'
אדעי לרבי	ואני קוראת לה'
אלי כלגני	שברא אותי
יומה יומה...	אימא אימא...

<sup>56</sup> בראיון שערך עובדיה בן שלום, מנהל האגודה לטיפוח חברה ותרבות, עם ראומה עבס, רקדנית "ענבל", היא סיפרה שאת השיר "אמי אמי" הלהקה שרה בעיקר כשהופיעה לפני חיילי צה"ל.

להלן הלחן לשיר על פי מילותינו בעברית של רפאל ספורטה ובביצועה של עפרה חזה ל"אמי אמי", והלחן למילים בערבית-תימנית שהתאימה יהודית קרייטי, ובביצוען של יהודית קרייטי ואחיותיה ל"יומה יומה".

עפרה חזה

לִי אֲמִי אֲמִי לִי אֲמִי אֲמִי לִי אֲמִי אֲמִי לִי אֲמִי אֲמִי לִי אֲמִי אֲמִי

האחיות קרייטי

yu - ma - yu - ma - yu - ma - ya - wa - law - tub - su - ru - ma - li - yu -

עפרה חזה

לִי אֲמִי אֲמִי לִי אֲמִי אֲמִי לִי אֲמִי אֲמִי לִי אֲמִי אֲמִי

האחיות קרייטי

ma - yu - ma - yu - ma - wa - wa - law - tub - su - ru - ma - li - ka -

עפרה חזה

בְּרַחֲמֵי שַׁיִן בְּרַחֲמֵי שַׁיִן בְּרַחֲמֵי שַׁיִן בְּרַחֲמֵי שַׁיִן בְּרַחֲמֵי שַׁיִן

האחיות קרייטי

raj - ti min bay - ti ad - oc - lo - ra - bi ad - oc - lo - ra - bi - ka -

עפרה חזה

בְּרַחֲמֵי שַׁיִן בְּרַחֲמֵי שַׁיִן בְּרַחֲמֵי שַׁיִן בְּרַחֲמֵי שַׁיִן בְּרַחֲמֵי שַׁיִן

האחיות קרייטי

raj - ti min bay - ti ad - oc - ad - oc - ad - oc - lo - ra - bi - ad - oc - ka - lag - mi - yu - - - -

האחיות קרייטי

ma - yu - ma - yu - ma - wa - wa - law - tub - su - ru - ma - li .

את השיר יומה יומה" (אמא, אמא) שרות יהודית קרייטי ואחיותיה בטקס החינה, לאחר שהוריה של הכלה מורחים את החינה על כף ידה. בטקסים שעורכות ברכה כהן ונעמי מליחי הן מבצעות בשלב זה שלאחר מריחת החינה את השיר "יומה וְיַאֲבֶה" בלחן העממי-תימני המוכר לקהל. יהודית מסבירה מדוע היא מעדיפה לשיר את "יומה יומה":

אני חיברתי את השיר שאנחנו שרות, "יומה יומה". אני ועוד מישהי ששרה, לקחנו את זה מאיזושהי מנגינה קצת דומה, וחיברנו לעצמנו את השיר, גם שיהיה נעים וגם שיהיה לא את ה"יומה" הרגיל. יומה וְיַאֲבֶה, מה שציון גולן שר, ציון גולן שר את זה כפרי. הוא... מספר על אישה אכזרית ששמה לה [לכלה] זרדים על הראש וכו', ואצלנו לא (ראיון עם יהודית קרייטי, 27.7.2006).

בשיר "יוֹמָהּ יוֹמָהּ" הבת-הכלה אומרת להוריה: "הוי אבי ואמי, איך יכולתם למוכרני, מכרו הבקר והצאן, וכל ההון יפדני... כבר השיאוני בת אשר ליבה קשה, העמיסה עליי עצי ההסקה, וכד המים על ראשי" (גולן, 2001 : 193). ייתכן שיהודית אינה רוצה שהשיר יעורר צער בקהל, ולכן היא מעדיפה את הטקסט "יוֹמָהּ יוֹמָהּ" שהיא עצמה חיברה, ובו היא מדגישה את קריאתה של הכלה לאלהים. בכך ניכר גם הקו המנחה אותה בראייתה את טקס החינה כשליחות רוחנית להעברת מסר דתי-חינוכי שלפיו הכל נתון בידי שמים.

## תיאטרליות והמחזה

בחלק מטקסי החינה בני-זמננו התיאטרליות היא מרכיב מרכזי, המשתנה מטקס לטקס בהתאם למשפחה העורכת את הטקס ולזמרת המשתתפת בו. התיאטרליות מתבטאת בשילוב שירים הומוריסטיים, בהוספת תהלוכת זֶפֶה המיוחדת למשפחות החתן והכלה ובהוספת קטעי המחזה כליווי לשירים.

שיר הומוריסטי מובהק בטקסי חינה הוא השיר "טְבִינָה". "טְבִינָה" הוא כינוי לאישה השנייה שנושא הבעל בתימן, ופירושו "צרה", והוא מושר מנקודת מבטה של האישה הראשונה. בטקס החינה בתימן היה מקובל לשיר שירים על הטְבִינָה. הם התאפיינו בהיתוליות ובהתרסה כלפי הבעל, ותפקידם היה לשעשע ולבדר את הנשים. גם בטקסי החינה בני-זמננו, שירים אלה מעוררים צחוק בקרב הקהל. להלן חלקו הראשון של השיר "טְבִינָה", ותרגומו לעברית:<sup>57</sup>

ואטבינה טבינתי	הוי הצרה, הוי צרתי
מן זויגי דחנתני	מבעלי דחתה אותי
ואטבינה טבינתי	הוי הצרה, הוי צרתי
יא עד'אבי יא מחנתי	אוי לסבלי לדאגתי
ואטבינה טובינה	הוי הצרה הצרורה
בנת קחבה מובינה	בת מופקרת וארורה
ואטבינה להא להא	הוי הצרה, לה בשבילה
חרק אללה קוליבהא	ישרוף האל את תוך לבה

<sup>57</sup> דוגמה זו הובאה על ידי יונה יחיא מגדרה ומופיעה בספרו של גמליאלי (1975 : 120-116) "אהבת נשים". בספר מציג גמליאלי כמה דוגמאות לשירים על הטְבִינָה, מאזורים שונים בתימן.

יהודית קרייתי מבצעת את השיר בטקסים כדי להעצים את חוויית הבידור. היא מספרת שהשיר נוגע בעיקר לנשים המבוגרות המשתתפות בטקס, שהכירו בתימן את התופעה של אישה שנייה, וחלקן אף חוו אותה. יהודית קרייתי ואחיותיה פותחות את השיר בלחן מהכפריים, ועוברות ללחן מצנעא. הן מסבירות לנשים הצעירות יותר את המושג "טְבִינָה" כדי שיוכלו להיות שותפות לאווירה ההיתולית שמסביב:

אני למשל נותנת שיר על הטְבִינָה. זה פשוט מרגש את אלה שמבינות. היום כבר הכל הולך ונעלם. כשאני שרה על הטְבִינָה, כל אישה בתימן ידעה מה זה טְבִינָה. זה דבר מאוד קשה. ואני מספרת על הקללות וכל זה, והזקנות מבינות. יש כאלה שעוזבות את הריקוד ובאות ויושבות להקשיב למילים, או שצוחקות להן, כי זה משעשע, זה לקלל את הצרה שלה. אותו דבר אני שרה מהכפרי, ואחר כך עוברת לצנעני - חצי חצי. כולם שרים על הטְבִינָה, כי הצרה הזו היתה בכל תימן (ראיון עם יהודית קרייתי, 27.7.2006).

נעמי מליחי מעדיפה שלא לשיר את השיר:

אני לא שרה שירים כמו "ואטְבִינָה". בענבל עשו מזה הצגה, ויש שם הרבה קללות. אני לא שרה את השירים האלה. זה מכעיס (ראיון עם נעמי מליחי, 17.5.2005).

התיאטרליות בטקס באה לידי ביטוי גם בהוספת תהלוכת זְפָה מיוחדת למשפחות החתן והכלה ולחבריהם. היא נערכת בין שתי הזאפות המיועדות לחתן ולכלה. בתהלוכה זו נשים, גברים וילדים רבים מתלבשים בלבוש תימני וצועדים מחדר ההלבשה לאולם האירועים תוך כדי שירתה של הזמרת. בכך מגדילה הזמרת את האפקט התיאטרלי של הטקס, משתפת את הקהל כחלק אינטגרלי יוצר בטקס ומעוררת עניין בקרב הצופים. בחלק זה הזמרת בוחרת את השיר המלווה את כניסתם לאולם של בני המשפחה והחברים. ישנן זמרות שיוצרות קשר בין תוכן הטקסט להמחזה. לדוגמה, הזמרות שרה קטפי ושושנה בן-צור בחרו בשיר "אחי בני תימן", שנכתב על ידי מרדכי יצהרי והולחן על ידי ציון גולן. נעמי מליחי בחרה לשיר בחלק זה לחנים נוספים המיוחדים לתהלוכת זְפָה. היא משלבת בין שני לחנים: בתחילה היא שרה את השיר "לְיֵלֶת חַנָּא", שנכתב על ידי נעמי עמרני והולחן על ידי ציון גולן. לאחר מכן היא עוברת ל"קוֹל אֲבוֹ אֶלְחָתָן" בלחן נוסח בְּיָצִיא. זמרות אחרות בוחרות בשירים איטיים מן הדינאן. מלכה חגיבי מבצעת את השיר "שְׁמַע האל" לפי לחן חבאני, נעמי סיאני מבצעת את השיר "אם ננעלו".

לפני כניסתם של בני המשפחה והחברים מודיעים הזמרת או התקליטן: "בואו נקבל כולנו במחיאות כפיים את העולים החדשים שהגיעו אלינו עכשיו".

מרכיב נוסף של התיאטרליות מתבטא בהוספת קטעי המחזה כליווי לשירים. הזמרת מלכה חגיבי, כוריאוגרפית ורקדנית בכירה בלהקת ענבל, משתמשת באלמנטים תיאטרליים רבים ומגוונים לאורך הטקס. לטקסי החינה בעריכתה היא מצרפת אישה שתפקידה להנחות את ריקודי הקהל וליצור דרמה מעבר לריקוד עצמו. לדוגמה, בטקסי החינה של משפחות אמסלם (2001) וריצ'מן (2006), כאשר הזמרת שרה את "יָא רִיִּתְנִי" עמדה המנחה במרכז המעגל והורתה לכולם לחקות את תנועות ידיה המסולסלות.<sup>58</sup> השיר "יָא רִיִּתְנִי" ארוך יחסית לשאר השירים, ונמשך יותר מ-10 דקות. ההנחה הכוריאוגרפית יוצרת שיתוף ועניין של הקהל באפקט הדרמטי שנוצר והוא אינו משתעמם מהחזרה הרבה על הלחן. ההנחה מתבטאת גם בריקודים. לדוגמה, בקטעי הריקודים במעגל הדריכה המנחה את הקהל מתי לעמוד ומתי לשבת כדי שהכלה תרקוד לבדה.

חלקו השני של הטקס מורכב מקטעי המחזה שונים על רקע השירים המבוצעים במהלכו. חלק זה פותח בהמחזות קטע המתאר תפילה תימנית, על רקע השיר "שָׁמַע הָאֱלֹהִים בְּלִחַן חֲבָאֲנִי. גְּבִירִים וְנָשִׁים רַבִּים מִן הַקֹּהֵל מִתְּלַבְּשִׁים בְּבוֹשׁ תִּימָנִי שֶׁמְבִיאָה עִימָה הַזְּמֵרָה. הַמְּנַחָה מְדַרְכֵּה אוֹתָם אֵילוֹ תְּנוּעוֹת לַעֲשׂוֹת וְכִיצַד לַעֲוֹד. עַל רִקְעַת הַשִּׁיר הֵם יוֹצֵאִים בְּשׂוֹרָה אֲרוּכָה מִחֹדֶר הַהֲלַבְּשָׁה לְאוֹלָם הָאִירוֹעִים. תְּחִילָה יוֹצֵאִים הַגְּבִירִים, וְאַחֲרֵיהֶם הַנָּשִׁים. הַמְּנַחָה מְרָאָה לָהֶם אֵילוֹ תְּנוּעוֹת תְּפִילָה לַעֲשׂוֹת. כֹּאשֶׁר עוֹבְרִים לְחֶלֶק הַקְּצָבִי בְּשִׁיר כּוֹלֵם עוֹמְדִים וּמוֹחָאִים כְּפִיִּים.

הזמרת והרקדנית מלכה חגיבי משלבת בטקסים ריקוד סולו אישי לכבוד החתן והכלה. בחינה של משפחת אמסלם (2001) ומשפחת ריצ'מן (2006) הופיעה חגיבי בבגד כחול מבריק ורקדה על פי הכוריאוגרפיה שיצרה לשיר "שָׁם אֶל חֵי" בלחן חבאני. הכוריאוגרפיה משלבת אלמנטים אתניים עם אלמנטים מודרניים. בחלקו הראשון של הריקוד, האיטי והלא מדוד, היא רקדה לבדה. בחלק הקצבי היא רקדה תחילה לבדה ולאחר מכן הזמינה את הכלה לרקוד עימה, תוך כדי הנחיה כוריאוגרפית. בשלב האחרון של הריקוד היא הזמינה גם את אמו של החתן ואת אמה של הכלה לרקוד עימה. בזמן הריקוד, כל הקהל צפה ברוקדים ומחא כפיים.

לאחר לישות החינה מתבצעת המחזה של טקס החופה בהדרכת המנחה. חבריו של החתן מעמידים חופה, ותחתיה נמצאים הורי הכלה, הורי החתן והאחים והאחיות של החתן והכלה. במהלך השיר "יָא מְחִיָּה" הם צועדים לאט, כשהחופה מעליהם, ומשליבים תנועות בידיהם לפי הדרכת המנחה. השירים שמתלווה להם ההמחזה הם "שָׁמַע הָאֱלֹהִים", "שָׁם אֶל חֵי" ו"יָא מְחִיָּה".

<sup>58</sup> על אף ההבדל של 5 שנים בין שני הטקסים שנצפו לא היה כל שינוי בחלקי ההמחזה.

שירים אלה מן הדינאן התימני חריגים בשירי החינה שרובם שירי חולין. גם אופיים המוסיקלי יוצא דופן, והם איטיים מאוד. השירים "שָׁמַע הָאֱלֹהִים וְיִשְׁמָע אֶל קוֹלִי" מתחילים כ"נְשִׁיד" - הם מושרים בקצב חופשי, דקלומי, ובעלי אופי אלתורי. ניתן לומר שבשירים אלה ההמחזה היא העיקר. זאת כנראה הסיבה לכך שלרוב, הם אינם מושמעים בטקסי חינה. ללא המחזה, שירים אלה, שהם בקצב איטי ולא מדוד, עלולים לשעמם את הקהל. מאחר שלמלכה חגיבי יש רקע עשיר בכוריאוגרפיה היא משלבת את השירים כליווי לסצנות מומחזות, והם מעוררים עניין בקהל. אצל ברכה כהן אין המחזה [יש כאלה שעושות מזה הצגה. אני לא... לי חשוב חינה אמיתית, לא מזויפת" (ראיון עם ברכה כהן, 1.8.2005)] ולכן שירים איטיים אלה לא מושמעים בחינות בעריכתה.<sup>59</sup>

## להקות מחול

הקמתן של להקות זמר ומחול תימניות ומעברה של המוסיקה מהקונטקסט האתני-משפחתי לקונטקסט הבימתי הניבו כוריאוגרפיות רבות המתארות את ההווי התימני. הלהקות מציגות שחזור של אירועים אתניים, וכל להקה המכבדת את עצמה מציגה את טקס החינה והחתונה בתימן. עם הלהקות יוצאי תימן שהוקמו ברחבי הארץ נמנות להקת עמקה מהגליל המערבי, להקת מורשה מקריית עקרון, להקת בני תימן, להקת שער אפרים ולהקות אחרות.<sup>60</sup> המטרה של הלהקות אלה היא לשמר, לתעד ולשחזר את המנהג, את הזמר ואת המחול של יהודי תימן ולהביאם לציבור כמופע בימתי. בתהליך זה, החומרים האתניים של הזמר והמחול שהתקיימו במסגרת משפחתית-קהילתית עוברים לבימה. מעבר זה חייב שינויים לעומת המקור, והתאמות שהובילו ליצירה שונה (בהט-רצון, 2004: 85). הביצוע של הזמר והמחול האתני בקונטקסט החדש, הבימתי, מקנה לקהילה זהות ייחודית כלפי קהילות אחרות, אך הוא גם כרוך בויתורים על הסגנון המקורי.

להקת ענבל היא המייצגת הבולטת ביותר של מעבר המוסיקה והמחול מהקונטקסט האתני לקונטקסט הבימתי.<sup>61</sup> עבודתה של שרה לוי-תנאי בענבל התבססה על שינוף חומרים ממסורת יהודי תימן בשפת מחול בן-זמננו (בהט-רצון, 2004: 225). אחת הדוגמאות המובהקות לפולקלור שהועלה כיצירה תיאטרלית היא היצירה "חתונה בתימן" (1956). היצירה הציגה חלקים מטקסי החתונה שהיו נהוגים בקרב היהודים בתימן וכללה שירה, ריקודים ותלבושות מקוריות. ההעתקה

<sup>59</sup> בנספח ג'1 מופיע דגם של טקס שבו הדגש הוא על תיאטרליות והמחזה, בעריכתה של מלכה חגיבי.

<sup>60</sup> לפירוט אודות הלהקות ראו בהט-רצון, 1999.

<sup>61</sup> לקריאה נוספת ומפורטת אודות להקת ענבל והקורות אותה ראו את ספרה של טולידאנו (2003) "סיפורה של להקה".

של טקסי החתונה לקונטקסט הבימתי היתה שונה מהמציאות בתימן. לוי-תנאי העלתה את הרעיונות המרכזיים של החתונה בתימן, כגון קידוש הנישואין על ידי מטבע, וחופה הנערכת ללא נוכחות הכלה. אך השימוש היה בסמלים תיאטרליים, כגון הצגת הפחדים של בני הזוג במפגש הראשון שלהם, המפגש של הכלה עם החמות וקטעים תיאטרליים נוספים (טולידאנו, 2005 : 40-41).

היצירה "חתונה בתימן" נתקבלה בהערכה רבה בארץ ומחוצה לה וזכתה להצלחה גדולה. הצגת הפולקלור התימני באמצעים של התיאטרון המודרני התקבלה בברכה בקרב ציבור ישראלי רחב, אך חלק מיהודי תימן שהגיעו במבצע "על כנפי נשרים" היו מאוכזבים מהדרך שבה הוצגה חתונה בתימן. לדבריהם, זהו סילוף של המציאות שהיתה בתימן. הם התקשו לקבל שלפניהם תיאטרון ויצירה בימתית ושאינן כוונה להציג את הפולקלור בדיוק כפי שהיה במציאות (שם).

להקות המחול משתלבות בעיקר בטקסי חגיגה של משפחות בעלות יכולת כלכלית ושל משפחות הרואות בהצגת טקס החתונה בתימן תיעוד של המסורת בשילוב אלמנטים מודרניים המתאימים לזמן ולמרחב שבהם הן חיות. הלהקות מופיעות בכמה ריקודים במהלך הערב ומציגות קטעים מטקס החגיגה והחתונה בתימן. הזמנתה של להקה לטקס החגיגה יוצרת תופעה מעניינת של ייצוג בתוך ייצוג. הטקס הוא מעין הצגה של המסורת. הזמנתה של להקה המשחזרת את טקס החגיגה בתימן באופן בימתי היא ייצוג נוסף בתוך הטקס המייצג את המסורת.

להקות המחול משתלבות בטקס בשתי דרכים: האחת היא שילוב של להקת מחול בטקס חגיגה שנערך על ידי זמרת. בשלב מסוים של הערב הלהקה רוקדת כמה ריקודים לפני החתן והכלה ולפני הקהל, אך רוב הטקס מנוהל על ידי הזמרת. דרך אחרת היא שילוב להקת המחול למשך הערב כולו. בדרך כלל מדובר בהשקעה כלכלית מרובה של המשפחות, ולפיכך היא מקובלת בקרב משפחות אמידות במיוחד.

**דוגמה לטקס חגיגה שנערך על ידי זמרת, בשילוב להקת מחול:** להקת מורשת צפון תימן מקריית עקרון כוללת ברפרטואר שלה בעיקר ריקודים מצפון תימן ומשלבת גם כמה ריקודים ללחנים מצנעא ומרכז תימן. בשנת 1989 הצטרפה אל הלהקה שרה זרב, רקדנית להקת ענבל, ככוריאוגרפית של הלהקה. מאז הצטרפותה ישנה השפעה של מחזות מלהקת ענבל על הלהקה. בטקס החגיגה של משפחת יעיש (1998) הופיעו ארבע מבנות הלהקה בריקוד ה"מְזַאְהַר" (המגשים עם הנרות) ובריקוד בשלוש מצפון תימן המכונה ריקוד ה"מְתִ'לוּת" (החיזור).



בטקס החינה של משפחת דיין (1990), שמוצאה מצפון תימן, ביצעה הלהקה שבעה ריקודים. בין ריקוד לריקוד ניתן הסבר על שם הריקוד ומה הוא מתאר. רוב השירים שבוצעו במהלך הריקודים היו מצפון תימן, ומקצתם היו ממרכז תימן וממחוזות של להקת ענבל. להלן טבלה המציגה את המקורות השונים של שירי הריקודים של להקת מורשת צפון תימן:

#### המקורות השונים של השירים

שם השיר	שם הריקוד	מקור הלחן
אלא נַזְלַת וּבְדַע בְּלֵאמִי	ריקוד ה"מְזֹאֵהָר" (המְגֹשִׁים)	צפון תימן
סִפְרֵי תִמָּה	ריקוד הלבשת הכלה	צפון תימן
יֵא וְלָד	ריקוד ה"רְגֵמֵן"	צפון תימן
יֵלֵא נֵא וְלַע נֵא לֵית	ריקוד ה"מְתִ'לוֹת" (החיזור)	צפון תימן
יֵא חֲבִיבִי פִיִּדְתָּךְ	ריקוד ה"בְּרַעְיָה" (הקצב)	לחן הפיוט "אהבת הדסה"
יֵא בְּנֵת יֵא בִּיצֵ'א	ריקוד עבודת הנשים	שיר שבוצע במקור על ידי להקת ענבל למחזה "נשים בתימן"

#### דוגמה לטקס חינה בשילוב להקת מחול למשך הערב כולו:

טקס החינה של משפחת לוי (1999) הוא דוגמה לחינה שבה הופיעה להקת מחול במשך כל הערב. בטקס זה השתתפו להקת המחול עמקא ולהקת סעי יונה. להקת המחול עמקא יצרה תכנית מיוחדת לעריכת טקסי חינה. הלהקה מציגה מסכת שלמה של חתונה בתימן ומעלה מספר שירים וריקודים אופייניים מתוך האירועים הקשורים לחתונה. התכנית השלמה של הלהקה כוללת שמונה ריקודים. לא כל הריקודים מתבצעים במהלך הטקס אלא רק חלקם. להלן שמות הריקודים:

- 1) ריקוד החיזור: חיזור הגבר אחר האישה ליד הבאר.
- 2) זֶפֶה לְכֵלָה וְזֶפֶה לְחֹתֵן: הצגת התהלכה החגיגית שבה מובילים את החתן והכלה. התהלכה מלווה בשירה, בריקוד, ולאור נרות.
- 3) ריקוד הַזֶּפֶה: ריקוד של הגברים בלהקה, על רקע השיר מהדינאן "אַלְף אֶלְפֵת" והעמדת חופה מעל ראשי החתן והכלה.

- 4) טקס החינה: מריחת החינה על ידי הכלה, המלווה בשיר "וְאֶלְעִבִּי" (רקדני).
- 5) טקס הייחוד: טקס התייחדות החתן עם הכלה, מלווה בשיר הקורא לגלות את יופייה של הכלה.
- 6) ריקוד החתונה: בחלק זה מוצגים ריקודי גברים בליווי שירים מהדיואן המיוחדים לגברים, וריקודי נשים המלווים בשירה ייחודית לנשים.
- 7) ריקודי גברים: לימוד תורה בחדר, טקס הבדלה וריקוד שופרות.
- 8) ריקודי נשים: ריקוד כדים.

בטקס החינה של משפחת לוי (1999) החתן היה תימני והכלה בלגית. משפחתה של הכלה הגיעה מבלגיה לצפות בטקס. אחת המטרות בשילוב להקת מחול היתה להרשים את משפחת הכלה, שאינה מכירה כלל את מהותו של הטקס ואופיו.<sup>62</sup> להקת המחול ביצעה את הַזְפָּה לחתן ולכלה, ובהמשך, שני ריקודים נוספים: ריקוד הַזְפָּה וריקוד החתונה. תחילה נכנסו רקדניות הלהקה עם הכלה, כשהן נושאות את המְזָאָהָר (מגשים עם נרות). אחריהן נכנסו רקדני הלהקה עם החתן, על רקע מילות השיר "סַעֲתֵ אֶלְרַחֲמָן" (בלחן השיר "לִילַת אֶלְחַנָּא"). לאחר מכן בוצע ריקוד הַזְפָּה - ריקוד גברים על רקע השיר מהדיואן "אֶלְף אֶלְפָּתָ". בהמשך נפרסה טלית כחופה מעל ראשי החתן והכלה, ורקדני הלהקה המשיכו לרקוד. לבסוף בוצע ריקוד משותף של הגברים, הנשים, החתן והכלה על רקע השיר "אִילַת חַן".

ריקוד נוסף שביצעה הלהקה הוא "ריקוד החתונה". בפתיחתו רקדו הנשים עם המְזָאָהָר, על רקע השיר "נִנְלַת אֶלְסַאִילָה", ואחר כך המשיכו לרקוד על רקע השיר "חַבִּיב קִלְבִּי וְיָא עֵינֵי". כאשר הושמע השיר "סַפְרֵי תַמָּה" (סעדיה בן עמרם) הצטרפו הגברים לריקוד. לבסוף יצאה הלהקה מעל בימת הריקודים על רקע השיר "נעלה לארצנו בשיר וזמרה" מתוך הפיוט: "אשאל אלהי" (יוסף בין ישראל).

להקת סעי יונה היתה אחראית על שחזור טקס החינה. הלהקה פתחה בריקוד נשים קצר על רקע השיר "וַיִּן פְּנֵתֵי יָא מְלִיחָה" (היכן היית היפה?). בשלב נוסף הציגו הנשים את עבודת האישה בתימן, על רקע השיר "וְאֶלְעִבִּי". הריקוד השלישי בוצע על רקע שיר איטי, ותוך כדי כך אחת מהרקדניות לשה את החינה. בשלב האחרון סובבה אחת מנשות הלהקה ביצה סביב ראש החתן והכלה על רקע השיר "חַגְבֵי יוֹמָה עֲלֵיָא", וקערת החינה כוסתה במגבת.

<sup>62</sup> לטקס חינה זה הגיעו צלמים מעיתון מעריב לצלם את כל אירועי הערב.

## תלבושות

הלבוש התימני תופס מקום מרכזי בחלק מטקסי החינה כיום. במהלך הטקס הכלה מחליפה את התלבושת שלוש פעמים. בתחילת הערב היא לבושה בתלבושת מסורתית של כלה מצנעא בזמן החופה, כשלארשה התשבוך-לולו. בחלק השני של הערב היא לבושה בתלבושת מסורתית של כלה מצנעא בזמן החינה, כשלארשה הקרקוש מְאָהָר. בחלק השלישי, בַּזְפָּה שלפני לישת החינה, היא לובשת תלבושת כפרית מסורתית, בדרך כלל זו שהיתה נהוגה בצפון תימן.

בטקסי חינה רבים ההשקעה בתלבושות גדולה הרבה יותר ומתבטאת בין היתר בכמות התלבושות ובמגוון שלהן. כמו כן, לא רק החתן והכלה לבושים בתלבושות מסורתיות אלא גם משפחת החתן והכלה, האחים והחברים.

בטקסי החינה של משפחת יעיש (1998), משפחת אמסלם (2001, 2005), משפחת יהב (2005) ומשפחת מגורי (2005) ניתנה לבני המשפחה והחברים תלבושת בחלקו השני של הטקס, לאחר שנסתיימה הַזְפָּה הראשונה וההרקדה שלאחריה. לפני הַזְפָּה השנייה הוחלפה התלבושת לבגדיהם הרגילים, כדי שלא "לגנוב את ההצגה" לחתן ולכלה הנמצאים במוקד הערב.

בטקסים שבהם אחד מבני הזוג או אחד מהוריו ממוצא תימני והאחר ממוצא מרוקאי מתווספת גם תלבושת נוסח מרוקו. כך היה בטקס החינה של איילת ומוטי מראש העין (2005), שבו הכלה היתה תימנייה והחתן מרוקאי, ובטקס החינה של משפחת אמסלם (2005), שבו אמה של הכלה תימנייה ואביה מרוקאי. בזמן השמעת השירים המרוקאיים מחליפים החתן והכלה, בני המשפחה והחברים את התלבושות התימניות לתלבושות מרוקאיות, נושאים עמם מגשים עגולים עם מגדנות ורוקדים.

עקב העיסוק הרב בתלבושות יש צורך במלבישה או בשתי מלבישות מלבד הזמרת, שיסייעו במלאכה זו. כיום ישנן הפקות מיוחדות של טקסי חינה, הכוללות מעצבי תלבושות ועורכי תפאורה העוסקים בכך. כך משתחררת הזמרת מהעיסוק בתלבושות. כמוכן, הדבר תלוי במידת ההשקעה הכלכלית של המשפחה. הזמנת אנשים מיוחדים האחראיים על הפקת החינה, עיצוב הלבוש והעמדת התפאורה דורשים השקעה כספית גדולה.<sup>63</sup>

בטקסים שעורכות יהודית קרייתי ואחיותיה התלבושות אינן תלויות בגובה התשלום של המשפחה אלא בכלה ובמשפחתה. אם הכלה מעדיפה שלא להחליף שלוש פעמים את התלבושת

<sup>63</sup> הזוג ירון ורויטל ביידאני הם מפיקי חינה ידועים. ביידאני הוא זוג צעיר שקיבל בירושה מסורת ארוכת שנים שבה אמו של ירון הלבשה כלות וחתנים לטקס חינה מסורתי של הקהילה התימנית. ירון ביידאני הוא בוגר בית הספר לאמנות "בצלאל". במהלך השנים, הוא הרחיב את יכולתו האמנותית והפך להיות יצרן הלבוש התימני בארץ. רויטל וירון שותפים בכל תהליך העיצוב ותכנון התלבושות והקישוטים המלווים את החתן והכלה בערב החינה.

בקשתה מכובדת. גם בני המשפחה והחברות מתלבשים רק אם הם מעוניינים בכך. בטקס החינה של משפחת שרעבי (2000) רק החתן, הכלה ואחיותיהם היו לבושים בלבוש התימני. בטקס החינה של משפחת מגורי (2005), שהיה לנשים בלבד, התלבשו הכלה, אחיותיה, אם החתן ואם הכלה, וכן חברות רבות של הכלה.

## הנחיה בטקס

האופן שבו מנחה יהודית קרייתי את הטקס מבטא את תפיסתה את החינה כטקס חינוכי-פדגוגי. בדרך כלל ההנחיה של הזמרות במהלך הערב מזערית, ונוגעת רק לעניינים פרקטיים שצריך בהם את שיתוף הקהל, כמו הזמנת הנשים להרים את המָזְאָהַר וללוות את הכלה. גם בחלק שבו מתבצעת לישת החינה ומריחתה ההנחיה מזערית. הזמרת מבקשת מהקהל לשבת במקומו, ומזמינה את קרובי החתן והכלה למרוח את החינה ולברך. תפקידה העיקרי של הזמרת הוא לשיר ולהלהיב את הקהל.

הייחודיות בטקסים שעורכת יהודית קרייתי היא בהנחיה המפורטת שהיא נותנת במשך כל הערב. היא מדרבנת את המשפחה ואת חברותיה של הכלה להשתתף באופן פעיל בשלבים השונים של הטקס. בדרך זו היא יוצרת עניין וחוויה. בחינה של משפחת מגורי (2005), לפני הַזְפָּה הראשונה, קרייתי הנחתה את הנשים: "כשאנחנו שרות אתן שותקות. כשאנחנו לא שרות אתן עושות לו, לו, לו". לפני הריקוד עם המָזְאָהַר היא הנחתה את הנשים: "כל הבנות עכשיו עושות מעגל עם הנרות והפרחים, ורוקדות עם הכלה".

דרך נוספת לשיתוף הקהל היא שילובו בחלק ממילות השיר שהזמרת שרה. בחינה של משפחת מגורי (שם), בשיר "יומה יומה", קרייתי פנתה לנשים: "אנחנו נשיר את השיר ואתן תצטרפנה במילים: "יומה יומה יומה וְיֵאבֶה". היא הדגישה בפני החברות כי מי שלא משתתפת לא מקיימת את המצווה לשמח כלה, ובכך דרבנה אותן להשתתף: "אני רוצה עכשיו לשיר לכן שירים תימניים אותנטיים ואני רוצה לראות את כולן רוקדות. אני אסתכל. מישהי שעומדת ולא משתתפת אז היא לא מקיימת את המצווה לשמח כלה".

גם לפני פעילויות טקסיות קרייתי משלבת הנחיות, בעיקר לפני לישת החינה ומריחתה, היא מתארת כיצד פעילות זו היתה נערכת בתימן. כמו כן היא מתרגמת לקהל את השיר בכלליות, בעיקר עבור הצעירות שאינן מבינות את השפה הערבית-תימנית.

לפני טקס לישת החינה בטקס של משפחת מגורי (שם) תרגמה יהודית לקהל את מילות שיר הפרידה "חַבִּיבִי יוֹמָה" המלווה את הטקס:

מילות השיר שאנחנו נשיר לכן מדברות על כך שהכלה מתווכחת עם ההורים שלה. היא מבקשת ואומרת להם: "איפה כל האהבה שלכם שאתם אוהבים אותי, אם אתם מוכנים להיפרד?". אלה מילות השיר. והאבא עונה ואומר לבתו: "בתי, מה אני יכול לעשות, ככה זה מנהג הבנות". ואז היא ממשיכה ומתעקשת: "תשאיר אותי עם האחים שלי. אני מוכנה להיות לכם משרתת, למזוג לכם את הקפה, לפרוס לכם את השטיח". והאבא אומר: "בתי, קיבלתי את הכסף עבור כל החתונה שלך, וככה זה מנהג הבנות".

לפני מריחת החינה בטקס של משפחת מגורי (שם) יהודית מתרגמת לקהל בית מתוך השיר "מדי נדש לחנש": "יש לך אצבעות כמו עפרונות, שכל סופר היה מתגאה לכתוב בהן".

יהודית מסבירה בפירוט את המשמעויות הסימבוליות של מרכיבים שונים בטקס. לאחר לישת החינה והריקוד עם קערת החינה היא מסבירה את משמעותו של הטקס ואת הסיבה למריחת החינה בתימן. היא מתארת את הסגולות המיוחדות שיש בצמח החינה ומפרטת את המשמעויות הרוחניות והסימבוליות שעומדות מאחורי צבעו של הצמח ושמו. בהמשך היא עוברת לתיאור פריטי הלבוש של הכלה בצנעא ומסבירה מה מסמל כל פריט בתלבושת.

קרייתי תופסת את החינה כטקס מחנך, כמעשה של מצווה. בעבורה זוהי זכות לערוך את הטקס, שליחות רוחנית והזדמנות לקדש שם שמים:

אני עושה את זה [את הטקס] לקידוש שם שמים. אני מזכירה את שלוש המצוות שכל אישה חייבת בהן. את צריכה לראות, מה שהכי מרגש אותי, שלפעמים גברים או מישהו שומע ושוכח אחת מהמצוות, ובא אלי ושואל: "רגע, מה זה היה המצווה השלישית?" וזה נותן לי, איך אומרים, מי שקלט - קלט, מי שלא קלט - לא קלט (ראיון עם יהודית קרייתי, 27.7.2006).

ליהודית חשוב שיקלטו את ההנחיה ושדבריה יפלו על אוזניים קשובות. היא חיפשה אחר מקורות כתובים על החינה במקראות ובתלמוד, שמעה מאחרים, ובסופו של דבר גיבשה לעצמה את ההנחיה שאותה היא מובילה במהלך הערב.<sup>64</sup> פעמים רבות ניגשים אליה אנשים מהקהל בשאלות, הערות או רעיונות. היא מאמצת את הרעיונות ולפעמים מוסיפה אותם להנחיה שלה, בעיקר אם הדבר משרת את מטרתה המרכזית בעריכת הטקס - שליחות רוחנית:

<sup>64</sup> במהלך הראיון עם יהודית היא הראתה לי ציטוטים מהמדרשים שצילם עבורה פרופסור שנכח באחת מהחנינות שערכה. הציטוטים מתייחסים לסימנים שמסר יעקב לרחל, הרומזים על שלוש המצוות שאישה מצווה בהן: חלה, נידה והדלקת נרות.

האיש שבא פעם אחת למשל שבעצם, האישה חוגגת את הזכות שלה על ידי כך שהיא צריכה להתחיל לקיים עכשיו שלוש מצוות. היא עוברת מהילדות לבגרות - וזה זכות. מי שמגיעה לזכות כזו, שיכולה לחגוג את שלוש המצוות שלה, זה רק מי שנישאת. מי שלא - היא לא יכולה לעשות את זה. זה מישהו שבא ואמר לי את זה. עכשיו אני אומרת את זה אחרת, אבל הוא אמר את זה כך, וזה מצא חן בעיניי. באמת, זה מעבר בין הילדות לבגרות, והזכות - זה אני מוסיפה - הזכות לקיים את שלוש המצוות, זה מתבקש, שזכות - לא כל אחד מקיים. אז זה, שוב, זה לשם שמים, לקדש שם שמים ברבים, שידעו אנשים שזה זכות למי שלא עושה, ומי יודע לאיזה אוזן זה מגיע - אנחנו לא יודעים. זה לקחתי ממישהו שעשיתי להם חינה, משפחת בדיחי, והוא כנראה רב גדול, והוא אמר לי את זה (ראיון עם יהודית קרייתי, 27.7.2006).

בעוד שברכה כהן, נעמי מליחי ומלכה חגיבי מבצעות את לישת החינה ומריחתה כטקס אחד בסיומו של הערב, יהודית קרייתי מפרידה בין הלישה למריחה - לישת החינה מתבצעת בחלקו השני של הערב, לאחר הזֶפֶה השנייה, ואילו מריחת החינה מתבצעת לקראת סיום הערב, לאחר שהכלה עברה לתלבושת השלישית, הכפרית:

במקור אין הפרדה בין הלישה למריחה. זה אני עשיתי. אני חילקתי את הערב כדי שיהיה מעניין... אני רציתי לעשות את הערב יותר מגוון, שיהיה מעניין, ובשביל היופי. כל פעם משהו אחר. כל פעם רואים עוד משהו (ראיון עם יהודית קרייתי, 27.7.2006).

ייתכן שהסיבה לבחירה של אירועי הערב באופן זה היא כדי לא ליצור תחושה של כובד, בגלל ריבוי המלל וההסברים. ישנם טקסים שבהם יהודית קרייתי מרגישה שקשה לה להאריך בהנחיה (הקהל לא מרוכז וכו') ועל כן היא מקצרת אותה, הכל בהתאם למצב שאותו היא "קוראת":  
תראי יש מקומות שאני כמעט לא יכולה לדבר, וזה קשה לי ואז אני מחליטה לבדוק אפשרות שלא אדבר. אני רואה הכל במקום (שם).<sup>65</sup>

<sup>65</sup> בנספח ג'2 מופיע דגם של טקס שבו משולבים קטעי הנחיה, בעריכתה של יהודית קרייתי.

## סיכום: טקס החינה בן-זמננו כמשקף זהות תימנית-ישראלית

### רבת גוונים

המאפיינים המיוחדים בטקס החינה בן-זמננו משקפים את מגוון הזהויות הרחב שבקרב יהודי תימן. מגוון זה הוא מיקרוקוסמוס של הרב-גוניות בחברה הישראלית. פסיפס הזהויות מתבטא באספקט התרבותי, הדתי, המעמדי והאישי. מהסקירה של הווריאנטים השונים שבכל טקס בולט כוחם של יחידים בעיצוב ובשינוי התרבות. הזמרות בטקסי החינה הן סוכנות מובילות התורמות לשינויים והתפתחויות בעיצוב הזהות התימנית, באמצעות הדרך שבה הן עורכות את הטקס. הדרך שבה כל זמרת תופסת את הטקס, מנחה אותו ומבצעת את השירים היא ביטוי לזהות אישית-אינדיבידואלית שהיא מייצגת. עבור כל זמרת האותנטיות נתפסת באופן שונה. עבור ברכה כהן האותנטיות היא הימנעות מקטעי המחזה או הנחיה מיותרים במהלך הטקס. יהודית קרייתי מנסה לשמר את האותנטיות על ידי ביצוע של שירים הייחודיים לטקס החינה, בעיקר שירים ממחוז צנעא, וכן על ידי הנחיה והסברים לאורך כל הערב תוך דגש על המשמעויות הדתיות והסימבוליות של החינה והלבוש. בדרך זו היא מנסה להחזיר לטקס את המשמעות שלו כטקס מעבר כפי שנתפסה בחתונה בתימן. באופן פרדוקסלי, התכנים והמשאבים שבהם היא משתמשת על מנת להדגיש את הייחודיות האתנית-המסורתית הם של המרחב התרבותי-ישראלי. אמצעי ההנחיה שהיא משלבת בטקס הוא כלי דיסקטי שרכשה במסגרת לימודי ההוראה שלה במוסדות החינוך הישראליים.

מלכה חגיבי מבליטה בטקסים שהיא עורכת את ההמחזה וההצגה. האותנטיות מתבטאת בביצוע תנועות וריקודים האופייניים ליהודי תימן. ייחודיותה היא בביצוע שירים איטיים בטקס, בעלי קצב לא מדוד, מתוך הדינאן. שירים אלו, המשתייכים לשירת קודש, מלווים את קטעי ההמחזה. בדרך זו היא משלבת בין מודרניות, המיוצגת בהמחזה ובריקודים, לבין אותנטיות תימנית, שבאה לידי ביטוי בשירים האיטיים מתוך הדינאן, ויוצקת לטקס נופך מסורתי. המשותף ליהודית קרייתי ולמלכה חגיבי הוא הצורך להבליט את החינה כטקס מסורתי ששורשיו נטועים עדיין בעבר, על אף המאפיינים המודרניים המשולבים בו.

הווריאנטים באופן עריכת הטקס של כל אחת מהזמרות מאפשרים למשפחות העורכות את טקס החינה לבחור את אופיו של הטקס שיבטא את זהותן התימנית-ישראלית. מכאן שאופיו של הטקס אינו תלוי רק בשירים התימניים שהזמרת בוחרת לשיר בו, אלא גם במאפיינים המיוחדים שהיא משלבת במהלכו. המשפחות, שמקבלות את המידע על אופן העריכה של הזמרות (דרך

סיפורים של משפחות אחרות או צפייה בקלטות, השתתפות בחינות אחרות, אתרי אינטרנט ועוד), בחרות בזמרת שאופן הניהול שלה את הטקס ישקף את זהותן התימנית-ישראלית. רוב השירים שהוצגו במודל טקס החינה בן-זמננו בתחילת הפרק משותפים לכל הטקסים. השירים הם מסגרת וגבולות של הזהות התימנית והם יוצרים בסיס המאחד את הטקסים השונים. תהליך השינוי בזהות התימנית והדינאמיות המתרחשת בו מתבטאים באופן ביטויים של המאפיינים המיוחדים שבכל טקס. הפתיחות המשתקפת בדפוסים השונים של הטקס יוצרת זהות מורכבת, זהות תימנית-ישראלית. ללא פתיחות זו ייתכן שלא היה עניין מצד המשפחות לבצע את הטקס, או שהוא היה מביא למחלוקות פנימיות וביקורות שמשרתות את ההפך מיצירת מכנה משותף תרבותי.



## פרק שישי: הרפרטואר המוסיקלי התימני בטקס החינה: מאפיינים מוסיקליים

ההתייחסות בניתוח הרפרטואר המוסיקלי בטקס החינה תהיה בארבעה היבטים מרכזיים: היבטים מלודיים, היבטים קצביים, היחס בין הטקסט למוסיקה ואופן הביצוע. לצורך הניתוח נבחרו ארבעים שירים על פי שני קריטריונים מרכזיים: שירים שכיחים בטקסי חינה, ושירים שיש בידי מידע ביחס למקורם.

### טבלה 3: רשימת השירים שנבחרו לניתוח מוסיקלי<sup>66</sup>

1. אבא שמעון	21. יא מַחְגִּיה (הו הדרך)
2. אַו וְאַלְפֵּיד יוֹקְרוֹב (והרחוק יקר)	22. יא סְלֵאם סְלֵם (בעל השלום, השכן שלום)
3. אַחְבֵּד (אוהב)	23. יא רִיתְנִי (מי יתנני)
4. אחי בני תימן	24. יא שוֹקְנִי (הו ההשתוקקות שלי)
5. אִילַת חוֹן	25. יאִלְלָה רְצִ'אֵד (הי ירצד)
6. אֵלֵא נְזֻלַת (ירדתי)	26. יוֹמָה אֵלְנֵאֵלָה (האם היולדת)
7. אֵלֵאֵמֵן (הביטחון)	27. יוֹמָה וְיֵאֵבָה (אמא ואבא)
8. אֵלֵף אֵלְפֵת (אלף מלמדת)	28. יוֹמָתִי (אמי)
9. אֵסֵאֵד יֵא עֹהֵגִי (אשאלך הו עופר)	29. כְּלוֹנִי אֵסֵלֵא לִי (תנו לי ואשמח)
10. בְּאֵלְלָה עֵלִיד (השבעתיך)	30. כְּפּוֹ מֵן אֵלְלָה (פחדו מהאל)
11. בְּאֵסֵם אֵלְלָה (בשם האל)	31. לִיִּלַת אֵלְחֵנָא (ליל החינה)
12. בְּדַעַת בְּד (אפתח בך)	32. מֵה גִ'רָה לִי (מה קרה לי)
13. בְּנַת אֵלִימֵן (בת תימן)	33. מֵנְד וְלֵא עַד מֵנִי (ממדך ולא ממני)
14. חֵבִיב זְכֵרִיָה (אהוב זכריה)	34. מֵסְכִין יֵא נֵאס (מסכן, הו אנשים)
15. חֵיֵא וְקֵנוֹא (ברוך הבא)	35. סֵאעַת אֵלְרֵחֵמֵן (שעת הרחמים)
16. יֵא בְּנַת בְּאֵלְפוֹז (הו הבת עם הכד)	36. סֵלִי קֵלְבִי (עלז לבבי)
17. יֵא גִימֵאעָה (הו חבריה)	37. עַד אֵלִימֵנִי (עוד התימני)
18. יֵא וְרָד (הו ורד)	38. עֵדֵן עֵדֵן
19. יֵא חוֹמְחוֹמָא (הו פרח)	39. רֵשׁו עֵטוֹר (התיזו בשמים)
20. יֵא חֵילוֹ (הו המתוק)	40. שֵאֵלִי אֵרֵץ אֵהוֹבָה

<sup>66</sup> רשימת השירים ומאפייניהם מופיעה בנספח א'.

השירים שנבחרו נחלקים לשלוש קבוצות מרכזיות:

1. **שירים עתיקים מתימן:** שירים שבוצעו על ידי יהודים בתימן עוד בשנות העשרים והשלושים של המאה העשרים, או לחנים מתימן שהותאם להם טקסט חדש בישראל. מקור הידע לקבוצת שירים זו הוא הקלטות של הזמרת סעדה אלעמיה לשירים אלו שנערכו בשנות החמישים בישראל.<sup>67</sup> מהראיון עם אחיה וגיסתה של אלעמיה עולה שחלק גדול מן השירים הללו בוצע על ידה בפני נשים יהודיות ומוסלמיות. מקור ידע נוסף לקבוצת שירים זו הוא זמרים או זמרות ילידי תימן שסיפרו כי למדו שירים מאמם או מדודתם והיו שרים אותם עוד בתימן.

2. **שירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית:** שירים שעל פי הראיונות עם הזמרים שאימצו אותם, יוצריהם הם זמרים פופולאריים בני-זמננו בתימן, ביניהם פואד אל-קבסי, איוב טארש, נאג'ח אחמד והאחים הכאוכבנים, והם מושמעים ברדיו צנעא ובטלוויזיה משנות השבעים ועד היום.

3. **שירים שהולחנו בישראל:** שירים ששם היוצר שלהם ידוע על פי המקורות הבאים:

א. ראיונות עם הזמרים המבצעים את השירים.

ב. ספר השירים "זמירות ציון" (גולן, 2004), המאגד שירים תימניים המבוצעים בישראל משנות החמישים עד היום, כולל תיווי ואזכור של שם היוצר שכתב את הלחן (במקרים שבהם הדבר ידוע).

ג. המידע המופיע בעטיפות התקליטורים של שירים אלו.

הבחנה זו חשובה על מנת להבין את שיטות ההלחנה ואת התפתחותה של המוסיקה התימנית בישראל. חשוב לציין כי יהודי תימן אינם עושים חלוקה זו, מלבד בודדים, שיש להם עניין בהתחקות אחר מקורות השירים.

<sup>67</sup> בפרק השלישי מתוארת בהרחבה הביורגריה האישית של הזמרת סעדה אלעמיה.

בטבלה 4 מוצגים השירים על פי חלוקתם לקטגוריות הנ"ל:

**טבלה 4: השירים על פי חלוקתם לקטגוריות**

שירים עתיקים מתימן	שירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית	שירים שהולחנו בישראל
1. או ואלבְּעִיד יוקרוב	1. אַסְאַלְךָ נָא עֲוָהֲגִי	1. אבא שמעון (מילים: נעמי עמרני; לחן: ציון גולן)
2. אִילַת חַן	2. בְּאַלְלָה עֲלִיד	2. אחי בני תימן (מילים: מרדכי יצהרי; לחן: ציון גולן)
3. אֵלָא נְזֻלַת	3. נָא גִמְאַעָה	3. אַחַבְּד (מילים: אהרן עמרם; לחן: ציון גולן ונעמי עמרני)
4. אֵלֶף אֶלְפָת	4. נָא וְרַד	4. אֵלְאַמֵּן (מילים ולחן: אהרן עמרם)
5. בְּאַסֵּם אֶלְלָה	5. נָא חוּמְחוּמָא	5. בְּנַת אֶלְיָמֵן (מילים: אהרן עמרם; לחן: אהרן עמרם וציון גולן)
6. בְּדַעַת בְּד	6. נָא לְלָה רְצִיאַד	6. חַיָּא וְקָנוּא (מילים ולחן: אהרן עמרם)
7. נָא בְּנַת בְּאַלְכוּז	7. נָא שׁוּקְנִי	7. כְּלוּנִי אֶסְלָא לִי (מילים ולחן: אהרן עמרם)
8. נָא מְחַגִּיה	8. מְנַד וְלֹא עַד מְנִי	8. מַה גִּרְה לִי (מילים ולחן: ציון גולן)
9. נָא סְלָאם סְלָם	9. עַד אֶלִימְנִי	9. מְסַכִּין נָא נָאס (מילים ולחן: ברכה כהן)
10. נָא רִיתְנִי	10. רְשׁוּ עֲטוּר	10. סְלִי קְלָפִי (מילים: תימן; לחן: גיק טובי)
11. יוּמָה אֶלְנֹאֶלְדָה		11. עֲדָן עֲדָן (מילים: ברכה כהן; לחן: נעמי עמרני)
12. יוּמָה וְיֹאבָה		12. שאלי ארץ אהובה (מילים ולחן: אהרן עמרם)
13. יוּמָתִי		
14. כְּפּוּ מִן אֶלְלָה		
15. לִילַת אֶלְחָנָא		
16. סְאַעַת אֶלְרַחְמֵן		

שני שירים נוספים שנותחו, ולא ברור מהו מקורם: "חַבִּיב זְכָרְיָה" ו"נָא חִילוּ".

מהניתוח עולה כי ישנן נקודות רבות המשותפות לשלוש הקבוצות: תנועות מלודיות, קדנצות אופייניות, מהלכים מלודיים ותבניות קצביות. ההבדלים בין הקבוצות מתבטאים בעיקר במידת אורכו של השיר, בסוג המרווחים היוצרים את התנועות המלודיות וברמת הקצביות של השיר. הבדלים אלו יכולים ללמד רבות על התפתחות השירה התימנית בישראל. במהלך הניתוח יודגשו הן המשותף והן המבדיל בין הקבוצות השונות וייערך סיכום של המאפיינים המוסיקליים השונים. בנוסף יהיה ניסיון להבין כיצד תורמים המאפיינים המוסיקליים להתפתחות סגנון המוסיקה התימנית בת-זמננו בישראל.

## היבטים מלודיים

### מבנה השיר

לצורך התיאור והניתוח של המבנה המיוחד של השירים התימניים נשתמש בפרק זה בשלושה מושגים יסודיים: "פראזה", "תנועה מלודית" ו"מוטיב". המוטיב הוא היחידה המלודית הקטנה ביותר, ומובחן על ידי רצף צלילים ומקצב קבועים. התנועה המלודית היא צירוף של צלילים בעלי כיווניות אופיינית, החוזר בשירים שונים, בדרך כלל עם מקצב דומה, אך לא בהכרח. לעתים ישנה חפיפה בין מוטיב לתנועה מלודית, אך במקרים רבים תנועה מלודית יכולה להכיל יותר ממוטיב אחד מבלי להיות פראזה. פראזה, לעומת זאת, היא צירוף קבוע של מוטיבים מובחנים, והיא היחידה המלודית הגדולה שממנה בנויים השירים. המושג "תנועה מלודית" הוא חידוש במחקר זה, ומבוסס על רעיונות של אידלסון (1924a). מסקירה של רפרטואר השירים שנבחרו עולה שישנן תנועות משותפות לשירים משלוש הקבוצות. התנועות המלודיות הן בעלות פונקציות שונות, כשהחשובה שבהן היא התנועה הקדנציאלית. בפעולת ההלחנה יש צירוף של תנועות מלודיות זו לזו. מלחינים תימנים בישראל מודעים לכך שקיימות תנועות מלודיות אופייניות למוסיקה התימנית העתיקה, ומאמצים אותם ללחנים החדשים שהם מחברים. הם יוצרים רצפים של תנועות כדי לבנות את הפראזות המרכיבות את השירים החדשים שלהם.

השירים התימניים קצרים ומורכבים ממספר פראזות - בין 1-6, עם חזרות רבות של הפראזות השונות בעת הביצוע. מתוך כ-ארבעים שירים שנבדקו במחקר נמצא כי 17.5% מהם במבנה חד-חלקי שבו ישנה פראזה אחת החוזרת לאורך כל השיר; 57.5% מהשירים הם במבנה דו-חלקי, המורכב משתי פראזות: A B, כשפעמים רבות יש חזרה על כל פראזה ומתקבל מבנה: AA BB; 10% מהשירים הם במבנה תלת-חלקי, כשלרוב כל פראזה חוזרת פעמיים; 15% מהשירים הם

בעלי מבנה מורכב יותר, שבו יש בין 3-6 פראזות החוזרות לסירוגין ויוצרות מבנים בני 4-6 חלקים. השירים בעלי המבנה הדו-חלקי הם הנפוצים ביותר.

אורכו של הלחן ומספר הפראזות בשיר הם משתנים משמעותיים בהבחנה בין שלוש קבוצות השירים השונות. בקבוצת השירים העתיקים הלחנים קצרים, ובדרך כלל בעלי מבנה חד-חלקי או דו-חלקי, כלומר פראזה אחת החוזרת לאורך השיר, או שתי פראזות. לדוגמה, לחן השיר העתיק "אַלֵּא נִזְלַת" (טרנסקי' 6)<sup>68</sup> הוא בן פראזה אחת:



דוגמאות נוספות לשירים עתיקים בעלי פראזה אחת הן לחן הזפה "סאעת אלרחמן" (טרנסקי' 35); "אילת חן" (טרנסקי' 5); "או נאלפעיד יוקרוב" (טרנסקי' 2).

השיר "יא סלאם סלם" (טרנסקי' 22) הוא דוגמה לשיר עתיק בעל מבנה דו-חלקי שבו יש שתי פראזות שונות:

דוגמאות נוספות לשירים עתיקים בני שתי פראזות הן "כלוני אסלא ליי" (טרנסקי' 29); "לילת אלחנא" (טרנסקי' 31); ו"יומתי" (טרנסקי' 28).

המבנה הנפוץ ביותר בשירים התימניים ומשותף לשירים משלוש הקבוצות השונות הוא מבנה סימטרי שבו יש שתי פראזות, כל אחת מהן חוזרת פעמיים ברצף במבנה A A B B. שירים בעלי שלוש פראזות יכולים להיות פשוטים או מורכבים. מבנה פשוט של שיר הוא תלת-חלקי, שבו כל פראזה חוזרת פעמיים ברציפות. לדוגמה, בשיר "עד אלמני" (טרנסקי' 37),

<sup>68</sup> בסוגריים מצוין מספר הטרנסקריפציה (בקיצור: טרנסקי') המלאה של השיר כפי שהיא מופיעה בנספח ב'. שירים המצורפים בהקלטת אודיו מסומנים בנספח א' ו-ב'.

מבנה השיר הוא: A A B B C C. במבנה זה אפשר להבחין בניגוד חריף בין פראזות A ו-B

לפראזה C, הן במנעד והן במקצב:

A a a' a''

ad al-ya-ma - ni ya - ma - ni me-cha - zen sa-mer al - al - gat me-cha - zen ad al - ya - ma - ni

7 B b b B b b

ad al-ya-ma - ni ad al-ya-ma - ni yif-rah wi-ra - ni yif-rah wi-ra - ni

11 C c d

ya - rayt a - dun - ya tis - li a - la - ya tis - li a - la - ya

מבנה דומה אפשר למצוא גם בשיר "באללה עליך" (טרנסקי' 10), שבו יש 3 פראזות - כל אחת

חוזרת פעמיים ברציפות:

משפטים	A		A		B		B		C				C			
מוטיבים	a	a	a'	a	b	b	b	b	c	c'	d	e	c	c'	d	e

שירים בעלי 3 פראזות שונות במבנים ארוכים ומורכבים יותר מאפיינים בעיקר את חלק

מהשירים שהולחנו בישראל, שהם לרוב בעלי 3 פראזות החוזרות לסירוגין. פעמים רבות פראזה B

חוזרת כמעין פזמון בין הפראזות השונות. לדוגמה, השיר "מה ג'רה לי" הוא בעל 3 פראזות, כאשר

פראזה B חוזרת לסירוגין. נוצר מבנה של 4 חלקים:

	1				2				3		4					
פראזות	A		A		A		B		B'		C		B		B'	
מוטיבים	a	b	a	b'	a	b'	c	c'	c	d	e	f	c	c'	c	D
מס' תיבות	4		4		4		4		5		4		4		4	

השיר "אחי בני תימן" (טרנסק' 4) הוא דוגמה נוספת למבנה מעין זה.  
השיר "בנת אלמן" (טרנסק' 13) הוא היחיד מבין השירים שבו המבנה ארוך ומורכב, הכולל 6 פראזות שונות. פראזות A, B ו-C מתפקדות כפזמון חוזר, ואילו פראזות D, E ו-F הן הבתים שבין הופעות הפזמון החוזר:

	פזמון										בית													
פראזות	A				B		C				B		D			E			F					
מוטיבים	a	a'	a	a'	b	c	d	e	d	e	b	c	f	g	f	g	h	h'	h	h'	i	j	i	j
מס' תיבות	8				4		8				4		8			8			8					

### מהלכים מלודיים אופייניים ומודליות

המאפיין הבולט בהאזנה הראשונה לשירים תימניים הוא שהם מושתתים על מנגד צר יחסית ועל מערכות צליל מודליות במסגרות של פחות מאוקטבה. חוקרים ניסו לסווג את הלחנים התימניים על פי מערכת המקאמים הערבית או על פי הסולמות המערביים (מז'ור/מינור). ספקטור ( Spector 1960), שחקרה שירי חינה אצל יוצאי צנעא, ניסתה להתאים כל מנגינה למקאם או לסולם מערבי. לדוגמה, היא ניתחה שיר שמנעדו מדו עד סול, והשוותה אותו לסולם דו-מז'ור או למקאם ראסט, או שהשוותה מנגינה אחרת למקאם סיגא או למודוס דורי. ספקטור מציינת כי התימנים עצמם אינם מכירים את המערכות האלה, וכי על אף רצונה למצוא קשרים בין לחנים תימניים למקאמים/מודוסים מערביים קשרים אלו היו רופפים מאוד:

The relation of the tonality of Yemenite melodies to known Near Eastern systems has still to be investigated. In the preceding twelve songs I have tried to establish a relationship between modes used in these songs and known modes and *maqamat*, but I see only very loose connections from which no definite conclusions can be drawn (Spector 1960:280).

גם לדברי אהרן עמרם המוסיקה התימנית אינה מושתתת על מערכת המקאמים ואין לו ידע בתחום זה:

אין אצלנו בשירת יהודי תימן ובשירים שלי מקאמים או מודוסים. ובשירים שלי אני לא משתמש לא במקאמים ולא במודוסים, כי צריך לדעת את זה, ואני לא יודע את זה ואף פעם אני לא נכנס לתחום שאני לא מתמצא בו. אבל אני כותב לפי הסולמות המערביים, על פי רוב, כמעט ואין רבעי טונים אצלי. צורות המקאמים זה השירה הערבית, ואני לא יכול לשים את המקאמים האלה בשירה. אני יכול - אבל אני לא יודע... אני יודע שאני יושב אצל הפסנתר ואני מנגן איזה עגים. אני לא מבין בזה (ראיון עם אהרן עמרם, 26.5.2008).

דברים אלה מצביעים על מודעות לקטגוריות נפוצות בשיח המערבי על מוסיקה, כתוצאה מהמפגש של עמרם עם מוסיקולוגים. עמרם, שחי כיוצר תימני בסביבה תרבותית ישראלית שבה נעשה קשר אוטומטי בין מוסיקה מזרחית למקאמים, מסביר מדוע הוא אינו כותב מוסיקה תימנית בדרך זו. אמנם הוא "מזרחי", אך המוסיקה שהוא כותב היא "מערבית" יותר ממוסיקה המקושרת למקאמים: "אני כותב לפי הסולמות המערביים", "אני יושב אצל הפסנתר" (שם). בכך הוא יוצר הפרדה בין מוסיקה ערבית או מזרחית למוסיקה תימנית, ועל ידי כך הוא אף מדגיש את ייחודיותה של המוסיקה התימנית לעומת המוסיקה המזרחית האחרת. אם כן, נדרשת גישת ניתוח שונה של השירה התימנית, שבמהלכה נזהה את המודוסים והמהלכים המלודיים האופייניים למוסיקה התימנית.

ברפרטואר השירים הנחקר אפשר לזהות שלוש קבוצות של ארגון גבהי הצלילים, שנכנה אותם "מודוסים". ברפרטואר הנחקר מופיעים שלושה מודוסים, נכנה אותם מודוס דו; מודוס רה; ומודוס מי (אשר בעבודה זו מופיע בטרנספוזיציה לרה על מנת להקל על ניתוח המעברים בינו לבין מודוס רה).



**מודוס דו** – מורכב מחמישה צלילים ברצף של טון, טון, חצי טון, טון. הצליל המרכזי בו הוא הצליל הנמוך במערכת (דו), והוא מתפקד כ"טוניקה". אפשר גם למצוא צלילי הרחבה שאינם מתפקדים כצלילים קבועים ועיקריים של המודוס.



**מודוס רה** - מורכב מחמישה צלילים ברצף של טון, חצי טון, טון, טון, טון. הצליל המרכזי שלו הוא הצליל הנמוך (רה), והוא מתפקד כ"טוניקה". אפשר גם למצוא צלילי הרחבה שאינם מתפקדים כצלילים קבועים ועיקריים של המודוס.



**מודוס מי** - מורכב מחמישה צלילים ברצף של חצי טון, טון, טון, טון, טון. הצליל המרכזי שלו הוא הצליל הנמוך (מי, הרשום כאן כרה), והוא מתפקד כ"טוניקה". אפשר גם למצוא צלילי הרחבה שאינם מתפקדים כצלילים קבועים ועיקריים של המודוס.



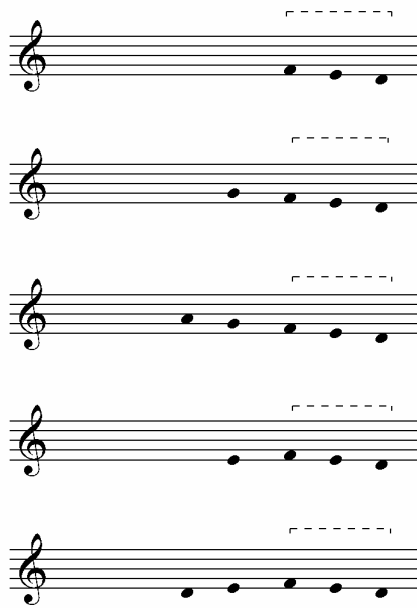
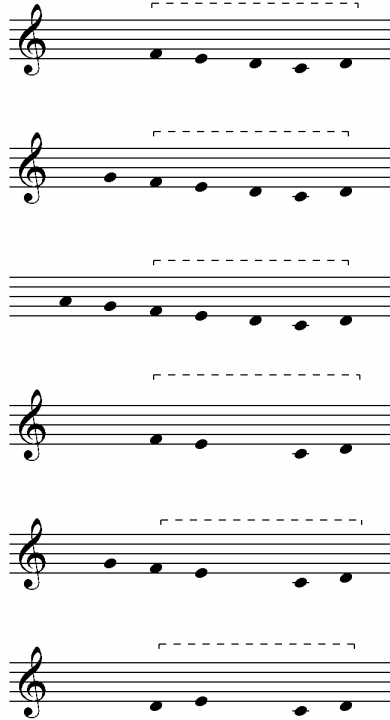
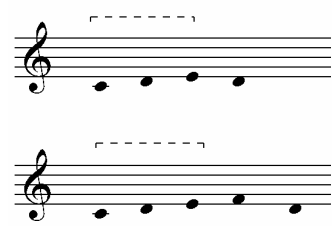
מתוך ארבעים השירים שנחקרו נמצאו 23 שירים במודוס רה, 14 שירים במודוס מי ו-3 שירים במודוס דו.

נסקור עתה את התנועות המלודיות העיקריות ברפרטואר הנבחר. תחילה נתייחס לתנועות המתפקדות כנוסחאות הקדנציאליות, ובהמשך נתייחס לתנועות מלודיות נוספות במהלך הפראזה ונראה כיצד הן משתלבות בשיר השלם.

### **נוסחאות קדנציאליות אופייניות לקדנצה ראשית במודוס רה**

שלוש תנועות מתפקדות כנוסחאות קדנציאליות אופייניות למודוס רה (כלומר לשיר שבו הצליל המרכזי הוא רה):

1. ירידה בסקונדות לעבר הצליל המרכזי רָה;
  2. ירידה בסקונדות לעבר הצליל דו ועלייה בסקונדה לצליל המרכזי רָה;
  3. עלייה בסקונדות מהצליל דו לעבר הצליל מי או לצליל פָה, וירידה בחזרה לצליל המרכזי רָה.
- להלן הנוסחאות בווריאציות השונות:

נוסחה מס' 1נוסחה מס' 2נוסחה מס' 3

נוסחה מס' 1 אופיינית ל-20% מהשירים שנחקרו. הירידה האופיינית היא מצליל הטרצה בשלושה צלילים (פָה, מי, רָה), אך אפשר למצוא נוסחה זו גם בווריאנטים, כגון: ירידה בסקונדות מצליל הקוורטה (סול, פָה, מי, רָה) ואף ירידה בסקונדות מצליל הקווינטה (לה, סול, פָה, מי, רָה). לדוגמה, בשיר "בִּדְעַת בְּד" (טרנסק' 12), מקבוצת השירים העתיקים, הקדנצה הראשית מאופיינת בירידה בסקונדות מצליל הקווינטה לעבר הצליל המרכזי רָה:



לעומת זאת, בשיר "תַּיִיא וְקוֹא" (טרנסקי' 15), הקדנצה מאופיינת בווריאציה אחרת לנוסחה מס'

1 (מי, פָּה, מי, רָה):

נוסחה מס' 2 של קדנצה במודוס רָה, המאופיינת בירידה בסקונדות מתחת לטוניקה לעבר הצליל דו ובעלייה לצליל רָה מצויה ב-22.5% מהשירים שנחקרו. היא יכולה להופיע בהרחבות שונות, מכיוון שהירידה יכולה להתחיל מהצלילים פָּה, סול או לה. בנוסף, לעיתים יש השמטה של הצליל רָה בדרך היורדת לדו, והתנועה היא מהצליל מי לעבר הצליל דו, וסיום בָּרה.

להלן כמה דוגמאות לנוסחה מס' 2:

בשיר "אַסְאֶלְךָ יֵא עוֹהֲגִי" (טרנסקי' 9) הקדנצה הראשית מופיעה בצלילים לה, סול, פָּה, מי, רָה,

דו, רָה:

בשיר "עֵדֵן עֵדֵן" (טרנסקי' 38), מקבוצת השירים שהולחנו בישראל, מופיעה הקדנצה הראשית

בסיום פראזה A בצלילים מי, פָּה, מי, רָה, דו, רָה:

השיר "אַלְתֵּי חוֹן" (טרנסקי' 5), מקבוצת השירים העתיקים, הוא דוגמה לקדנצה שבה התנועה לעבר

הצליל דו היא מהצליל מי ולא מהצליל רָה (מי, פָּה, מי, דו, רָה):

נוסחה מס' 3 מאופיינת בעלייה בסקונדות מהצליל דו לעבר הצליל מי או הצליל פה, וירידה בחזרה לצליל המרכזי רה. נוסחה זו מופיעה ב-7.5% מהשירים שנחקרו. לדוגמה, הקדנצה הראשית בשיר "יא סלאם סלם" (טרנסק' 22) מופיעה בצלילים דו, רה, מי, רה:

5

ka-zi wayn ar - ta - bay - ti ka-zi wayn ar - ta - bay - ti ya sa-lam sa - lem.

### נוסחאות קדנציאליות אופייניות לקדנצה ראשית במודוס מי

המאפיין את התנועות המתפקדות כקדנצה במודוס מי הוא ירידה בחצי טון מהצליל השני לצליל הראשון. גם במודוס זה אפשר לזהות שלוש תנועות שהן נוסחאות קדנציאליות:

1. ירידה בסקונדות לעבר הצליל המרכזי רה דרך הצליל מי-במול.
2. ירידה בסקונדות לעבר הצליל דו, ועלייה בסקונדה לצליל המרכזי רה, דרך הצליל מי-במול.
3. תבנית מלודית בצלילים: סול, מי-במול, רה.

להלן הנוסחאות בווריאציות השונות:

#### נוסחה מס' 1

#### נוסחה מס' 2

#### נוסחה מס' 3

גם כאן, כמו בקדנצה במודוס רֶה, נוסחה מס' 1 יכולה להופיע בווריאציות שונות. הנוסחה הבסיסית היא ירידה מצליל הטרצה (פָה, מי במול, רֶה), אך אפשר למצוא וריאציות, כגון ירידה מצליל הקוורטה או הקווינטה. להלן כמה דוגמאות:

בשיר "יאללה רצ'אד" (טרנסקי' 25), מקבוצת השירים במוסיקה ערבית, כל הפראזות מסתיימות בקדנצה פֶה, מי-במול, רֶה. להלן הקדנצה הראשית בסוף פראזה A:

a - lla - ya - lla ri-zak - ya lla - ri - zak a - la - wal - me - ye - sa - ge - a - ruh.

בשיר "יא ג'מאעה" (טרנסקי' 17), הקדנצה עולה מֶפָה לסול, ויורדת בסקונדות לעבר הצליל רֶה (פֶה, סול, פֶה, מי-במול, רֶה):

ad a - lla - ma - sa - kum ya - ja - ma - aa ya - ja - ma - aa

השיר "יומה וְיַאֲבָה" (טרנסקי' 27) הוא דוגמה לקדנצה ראשית בנוסחה מס' 2: ירידה בסקונדות לעבר הצליל דו, ועלייה לצליל רֶה (רֶה, מי-במול, סול, פֶה, מי-במול, רֶה, דו, רֶה):

gar - wa - le - ra - nam - wa - le - ma - le yif - di - ni

השיר "אַחַבְד" (טרנסקי' 3) הוא דוגמה לנוסחה מס' 3:

al-gal-be - fa - rih wal - ha-wa be-mil-ki ya-mah-san - al-sam - ra - a-na - we-khi-li.

## נוסחאות קדנציאליות אופייניות למודוס דו

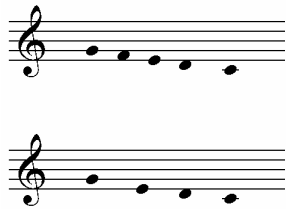
במודוס דו אפשר למצוא שתי תנועות המתפקדות כנוסחאות קדנציאליות:

1. ירידה בסקונדות לעבר הצליל דו.

2. ירידה בסקונדות לעבר הצליל דו, עלייה לצליל רה וירידה בחזרה לצליל דו.

להלן הנוסחאות בווריאציות השונות:

### נוסחה מס' 1



### נוסחה מס' 2



השיר "אלף אלפת" (טרנסק' 8) הוא דוגמה לקדנצה ראשית במודוס דו בנוסחה מס' 1 (סול, פה,

מי, רה, דו):

8  
na-di-mi \_\_\_\_\_ ya na - di - mi ya na-di-mi wa - ag-li in-sa - rak ya na-di - mi.

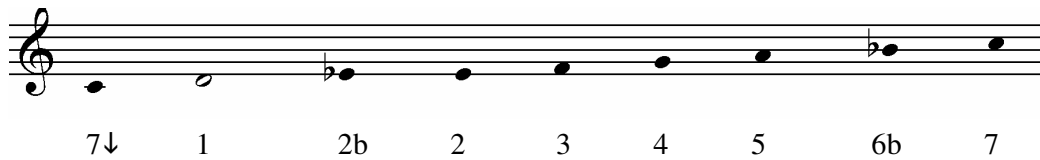
השיר "אלאמן" (טרנסק' 7) הוא דוגמה לקדנצה ראשית במודוס דו בנוסחה מס' 2 (פה, מי, רה, דו,

רה, דו):

3 3 3  
al - a-man al-a-man ya la - bis al - shu - ga al - a-man al-a-man ya la - bis al - shu-ga

## תנועות מלודיות עיקריות

נוסף על התנועות המלודיות המתפקדות כנוסחאות קדנציאליות נמצאו תנועות אחרות המתפקדות כפתיחות, הרחבות והכנות לנוסחאות הקדנציאליות. נתייחס לתנועות המופיעות בשירים במודוס רֶה ובמודוס מִי, שהם הרוב המוחלט ברפרטואר הנחקר (37 מתוך ארבעים שירים). כדי להקל את זיהויון, כל תנועה מסומנת כסדרת מספרים וסימנים המשקפת את רצף הצלילים העיקריים וכן את כיוון התנועה. המספר המסמן כל צליל מתייחס למיקום הצליל בסולם, כשהצליל המרכזי רֶה מצוין על ידי הספרה 1, ויתר הצלילים ממוספרים ביחס אליו כשחץ ליד המספר מסמן צליל שמתחת לצליל מספר 1, כדלקמן:



להלן כמה דוגמאות לרישום התנועות:

**תנועה עולה, תנועה יורדת:** הצליל הראשון + הצליל השני + הצליל האחרון. לדוגמה: תנועה שמתחילה בקפיצה מֶרָה לָהּ ומסתיימת בָּהּ, מופיעה:  $\overrightarrow{1-5-5}$ . תנועה שמתחילה בָּהּ ויורדת בסקונדות לעבר הצליל דו, מופיעה:  $\overrightarrow{3-2-7\downarrow}$ .

**תנועה עולה ויורדת:** הצליל הראשון + הצליל השני + הצליל הגבוה ביותר + הצליל האחרון. לדוגמה: תנועה בקפיצה מֶרָה לָהּ, וקפיצה נוספת לדו גבוה, וירידה לָהּ, מופיעה:  $\overrightarrow{1-5-7-1}$ .

**תנועה יורדת ועולה:** הצליל הראשון + הצליל השני + הצליל הנמוך ביותר + הצליל האחרון. לדוגמה: תנועה בירידה בסקונדות מסול לדו, ועלייה בסקונדות בחזרה לסול, מופיעה:  $\overrightarrow{4-3-7\downarrow-4}$ .

הסכמה המופיעה בהמשך מציינת את התנועות המלודיות העיקריות שנתקבלו מן הניתוח של השירים. אפשר לזהות כ-24 תנועות מלודיות, חלקן מופיעות בווריאציות קלות. התנועות יכולות להופיע מהצלילים דו, רֶה, פֶּה, סול, לה, מי. הסכמה מציינת את מספר התנועות הנוצרות מכל צליל, ואת הווריאציות השונות:

מהצליל ךָה נתקבלו 7 תנועות מלודיות, ווריאציות עליהן (1-7).

מהצליל דו נתקבלו 7 תנועות מלודיות, ווריאציות עליהן (8-14).

מהצליל ףה נתקבלו 2 תנועות מלודיות, ווריאציות עליהן (15-16).

מהצליל סול נתקבלו 3 תנועות מלודיות, ווריאציות עליהן (17-19).

מהצליל לה נתקבלו 3 תנועות מלודיות, ווריאציות עליהן (20-22).

מהצליל מי נתקבלו 2 תנועות מלודיות (23-24).

אפשר לזהות כמה תכונות, חלקן משותפות לכל התנועות וחלקן אופייניות לתנועות מסוימות:

1. המהלך המלודי של התנועות נע על פי רוב בעלייה, ואחר כך בירידה. בתנועות מלודיות המתחילות מהצלילים ףה, סול, לה אפשר לזהות גם מהלך מלודי שנע בירידה ואחר כך בעלייה.

2. לרוב, התנועה המלודית היא במנעד צר של קוורטה או קווינטה. לפעמים ישנה הרחבה של צליל אחד, היוצרת תחושה של מנעד רחב יותר.

3. המרווחים היוצרים את התנועות המלודיות הם משני סוגים:

א. קפיצות בקווינטה, קוורטה, או טרצה. הקפיצות מופיעות בתחילת התנועה המלודית ולא באמצעה.

ב. יתר התנועה המלודית היא בצעדי סקונדות בעלייה ובירידה.

התנועות המלודיות שלידן מופיעה ההגדרה "תבנית פתיחה" משמשות רק כתנועות הפותחות את השיר, ואינן אופייניות כתנועות פנימיות במהלך השיר. רוב התנועות המשמשות כתבנית פתיחה מתחילות מהצליל ךָה (1-2-4-1, 1-2-5-1, 1-3-7-4, 1-4-7-4, 1-5-7-5, 1-5-7-3). שתי תנועות נוספות משמשות כתבניות פתיחה לשיר - האחת, מֶלֶה נמוך (1-5-1 - 5↓), והשנייה, מצליל דו (7↓-2-5-3). תנועות אחרות, בעיקר אלו שבצעדי סקונדות, הן "ניידות" יותר ויכולות להופיע בחלקי הפראזה השונים. נסקור את 24 התנועות המלודיות העיקריות שנתקבלו ואת האופן שבו הן מבוצעות בכמה שירים.



## תנועות אופייניות מהצליל רה



1. עלייה בסקונדות מְרָה לְפָה, וירידה בסקונדות בחזרה לְרָה



וריאציה: עלייה וירידה בסקונדות מְרָה לסול, ומסול לְרָה



וריאציה: עלייה בסקונדות מְרָה לְרָה, וירידה בסקונדות לְרָה



וריאציה: עלייה וירידה בסקונדות מְרָה לְרָה, ומְרָה לְרָה  
וירידה מושמט הצליל סול



2. עלייה מְרָה לסול, וירידה לעבר מי



3. עלייה מְרָה לסול, וירידה מסול לדו



4. קפיצות בטרצות לעבר סי-במול, וירידה בטרצה לסול  
וריאציה: קפיצות בטרצות לדו גבוה, וירידה בטרצה  
וסקונדה לסול



וריאציה: קפיצות בטרצות לדו גבוה, וירידה בטרצה  
וסקונדה לסול



וריאציה: קפיצות לעבר הצליל דו, וירידה בטרצות למי



5. קפיצה מְרָה לסול, ועלייה לעבר דו גבוה,  
וירידה מדו גבוה לסול



6. קפיצה בקוורטה מְרָה לסול, עלייה לְרָה,  
וירידה בסקונדות לדו

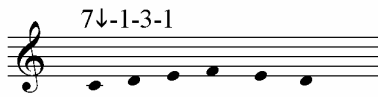


7. קפיצה בקווינטה מְרָה לְרָה, עלייה לדו גבוה,  
וירידה בסקונדות לְרָה



וריאציה: קפיצה בקווינטה מְרָה לְרָה,  
עלייה לדו גבוה, וירידה בסקונדות לְפָה

## תנועות אופייניות מהצליל דו



8. עלייה בסקונדות מדו לָּפה, וירידה בסקונדות מָּפה לָּרה



וריאציה : עלייה בסקונדות מדו לָּפה, וירידה בטרצה מָּפה לָּרה



9. עלייה בסקונדות מדו לסול, וירידה בטרצה מסול למי



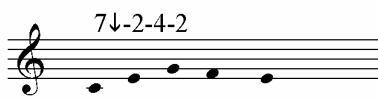
וריאציה : עלייה בסקונדות מדו לסול, ירידה בטרצה למי, ועלייה בסקונדה לצליל פָּה



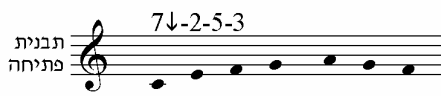
10. עלייה בסקונדות מדו לָּה, וירידה לסול



11. עלייה בטרצה מדו למי, עלייה בסקונדה לָּפה, וירידה בסקונדות מָּפה לָּרה



12. קפיצות בטרצות מדו לסול, וירידה בסקונדות מסול למי



13. קפיצה בטרצה מדו למי, עלייה בסקונדות לָּה, וירידה בסקונדות לָּפה



14. קפיצה בקוורטה מדו לָּפה, וירידה בסקונדות לדו



וריאציה : קפיצה בקוורטה מדו לָּפה, ירידה בסקונדות לדו, ועלייה לָּרה

### תנועות אופייניות מהצליל פה



15. ירידה בסקונדות במנעד הקוורטה מפה לדו



וריאציה: ירידה בסקונדות במנעד הקוורטה מפה לדו, ועלייה בסקונדה לרה



16. עלייה בסקונדות מפה ללה, וירידה בסקונדות לרה



וריאציה: בדומה לתנועה הקודמת, ובירידה יש השמטה של הצליל סול

### תנועות אופייניות מהצליל סול



17. ירידה בסקונדות מסול לדו



וריאציה: ירידה ועלייה בסקונדות מסול לדו, ומדו לסול



וריאציה: בדומה לתנועה הקודמת, ובסיום - ירידה בטרצה מסול למי



וריאציה: ירידה בסקונדות מסול לדו, עלייה בסקונדות לפה, וירידה למי

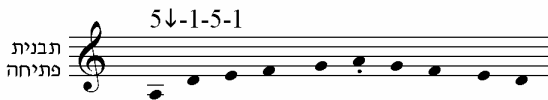


18. עלייה וירידה בסקונדות, מסול לסי-במול, ומסי-במול לסול



19. עלייה מסול לדו גבוה, דרך לה, וירידה בסקונדות מדו גבוה ללה

### תנועות אופייניות מהצליל לה



20. קפיצה בקוורטה מלה באוקטבה קטנה לרה, עלייה בסקונדות מרה לרה, וירידה בסקונדות לרה



21. ירידה בסקונדות מלה לרה



וריאציה: ירידה בסקונדות מלה לדו, ועלייה לרה



וריאציה: ירידה בסקונדות מלה למי/מי-במול



וריאציה: ירידה בסקונדות מלה לרה, ועלייה למי



וריאציה: ירידה בסקונדות מלה לדו

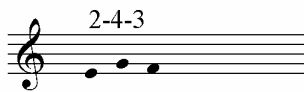


22. עלייה בסקונדות מלה לדו, וירידה לסול



וריאציה: עלייה בסקונדות מלה לדו, וירידה בסקונדות לרה

### תנועות אופייניות מהצליל מי



23. קפיצה בטרצה לדו לסול, וירידה בסקונדה לרה



24. קפיצה בטרצה ממי לסול, ירידה בסקונדות לדו, ועלייה לרה

הערה: כאשר השיר הוא במודוס מי (בטרנספוזיציה לרה), התנועות הבאות, שנרשמו בסכמה

לעיל, יופיעו עם הצליל מי-במול: 3-2b-, 7-1, 7-3-7-1, 7-1-3-1, 1-3-7-2b, 1-2b-3-1

.5-4-7-1, 5-4-2b, 5-4-7-1, 5-4-1-2b, 5-4-1, 4-3-7-1, 3-4-5-1, 3-2b-7-1, 7-1

## דוגמאות לצירופים של התנועות המלודיות העיקריות והנוסחאות

### הקדנציאליות

בדוגמאות הבאות נבחן את המבנה הסטרוקטורלי של פראזות או חלקי פראזות בשירים התימניים על סמך צירופי התנועות המלודיות. בניתוח תהיה התייחסות לכמה חלקים בפראזה:

1. זיהוי של התנועות המלודיות העיקריות במהלך הפראזה (מתוך התנועות המלודיות שלעיל), או זיהוי של וריאציות קלות על התנועות המלודיות.

2. זיהוי הנוסחאות הקדנציאליות האופייניות בסיום הפראזה.

3. זיהוי תבניות פתיחה האופייניות לפראזה הראשונה שבשיר, ותבניות פתיחה וסיום האופייניות לפראזה האחרונה שבשיר.

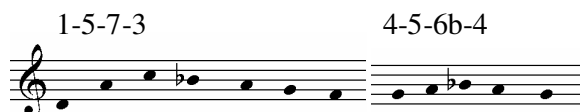
### מאפייני הפראזה הראשונה בשירים התימניים

פראזה A מאופיינת בתבנית פתיחה שבה מודגש מרווח הקוורטה או מרווח הקווינטה מצלילים שונים.

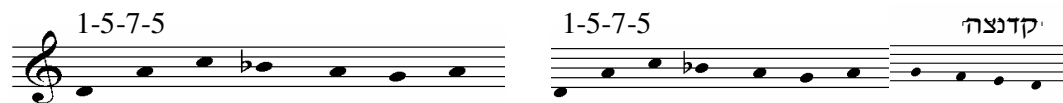
דוגמאות:

1. קפיצה בקווינטה מרה ללה (תנועה 1-5-7-3):

תחילת פראזה A בשיר "יומה אלואלדה" (טרנסקי' 26):



תחילת פראזה A בשיר "אסאלך יא עוהגי" (טרנסקי' 9) (תנועה 1-5-7-5):



השיר "בְּדַעַת בְּד" (טרנסק' 12) הוא דוגמה נוספת למהלך מלוּדי הדומה לזה שבשיר "אַסְאֶלְךָ יֵא עוֹהֲגִי". ההבדל הוא שמרווח הקווינטה רָה-לה מופיע בשילוב צלילים נוספים, שהם "צלילים עוברים" שאינם מתפקדים כחלק מהצלילים המבניים האופייניים לתנועה המלוּדית. כך, גם הצליל רָה גבוה המופיע באמצע הפראזה הוא צליל עובר:

## קדנצה

1-5-7-5

ba-da-a-ti bak ya mo - - o-ta-li we-a-li

לעיתים ישנו מהלך מלוּדי הדומה למהלך הנ"ל בתחילת הפראזה, אך הוא מתחיל בקפיצות של טרצה מהצליל רָה לעבר הצליל הגבוה ביותר - דו. לקראת סוף הפראזה יש עלייה נוספת מהצליל רָה וירידה אליו, אבל העלייה היא בסקונדות ובמנעד מצומצם יותר. לדוגמה, בשיר "יֵאֶלְהָה רְצִיאָד" (טרנסק' 25).

1-3-7-2b

1-2b-3-1

a-lla-ya-lla ri-zak ya lla-ri-zak a-la-wal-me-ye-sa-ge-a-ruh.

## 2. הדגשת מרווח הקוורטה דו-פה בתחילת פראזה A (תנועה 7↓-3-7↓):

בשיר "אֶלֶת חַן" (טרנסק' 5) הפראזה בנויה מתנועה מלוּדית שבה מודגש המרווח דו-פה. בתחילת הפראזה המרווח מאופיין בקפיצה, ובמהלכה הוא מודגש בירידה בסקונדות מִפָּה לדו:

7↓-3-7↓

3-2b-7↓

7↓-3-7↓

קדנצה

א-לֶת-חַן א-לֶת-חַן ב-לֶת-חַן

בשיר "אבא שמעון" (טרנסק' 1) אפשר למצוא בתחילת פראזה A את אותה תנועה מלודית המופיעה בשיר "אילת חן" (7↓-3-3-7↓), וריאציה על תנועה מלודית זו. פראזה B פותחת בתנועה מלודית 4-3-7↓, הוזה בסיום לתנועה 7↓-3-3-7↓, ומסיימת בתנועה 7↓-3-1 האופיינית לקדנצה סופית:

### 3. הדגשת מרווח הקוורטה לה (באוקטבה קטנה) -רה בתחילת הפראזה (תנועה 5↓-1-5-1):

בשיר "יא מחג'ה" (טרנסק' 21) בולטת הקפיצה בקוורטה מהצליל לה באוקטבה קטנה לצליל רה, ואחר כך עלייה בסקונדות במנעד הקווינטה לעבר הצליל לה, וירידה בסקונדות לעבר הצליל רה. בסיום הפראזה מופיעה התנועה 7↓-3-1, האופיינית לקדנצה סופית:

תחילתה של הפראזה בשיר "יומתי" (טרנסק' 28) מאופיינת אף היא בתנועה מלודית 5↓-1-5-1:

ישנם שירים, בעיקר אלו מקבוצת השירים העתיקים, שבהם מרווח הקוורטה או הקווינטה בתחילת הפראזה אינו מודגש על ידי קפיצה בקוורטה או קווינטה אלא על ידי עלייה בסקונדות או קפיצה בטרצה ועלייה בסקונדות. דוגמאות:

א) בשיר "יא רַיְתַנִּי" (טרנסקי' 23) מודגש מרווח הקוורטה דו-פה על ידי קפיצה בטרצה מדו למי, עלייה בסקונדות לעבר הצליל לה וירידה לצליל פה (תנועה 7↓-2-5-3). התנועה המלודית השנייה מדגישה את מרווח הקוורטה סול-רה (תנועה 2-4-7↓-1):

ב) בשיר "מִסְכִּין יֵא נֶאֱסִי" (טרנסקי' 34) מרווח הקוורטה דו-פה מופיע בתחילת פראזה A בעלייה בסקונדות (תנועה 7↓-1-3):

ג) בשיר "יֵא סְלֵאֵם סְלֵם" (טרנסקי' 22) מרווח הקווינטה דו-סול מופיע בעלייה בסקונדות (תנועה 7↓-1-4-2), ואחר כך מרווח הקוורטה דו-פה מופיע בעלייה בסקונדות (תנועה 7↓-1-3-1):

ד) בשיר "לִילַת אֶלְחָנָא" (טרנסקי' 31), מרווח הקווינטה רה-לה מופיע בעלייה בסקונדות, ואחר



כך מרווח הקוורטה סול-רה מופיע בירידה בסקונדות (תנועה 1-2-5-1):

1-2-5-1

1-2-5-1

lay - lat al - hi - nne ta - wi - la lay - lat al - hi - nne ta - wi - la

### מאפייני הפראזה האחרונה בשירים התימניים

גם בפראזה האחרונה, כמו בראשונה, ישנה תופעה האופיינית לכל השירים: הופעת הקוורטה דו-פה, רה-סול, או הקווינטה דו-סול. ההבדל הוא שכאן מרווח הקוורטה או הקווינטה יכול להופיע בתחילת הפראזה או בסופה, כמבשר את סיום השיר. כמו כן, המרווח יכול להופיע בתנועות מלודיות שונות המאופיינות בקפיצה בעלייה או בירידה, או בצעדי סקונדות בעלייה או בירידה. שתי דוגמאות מקבוצת השירים העתיקים:

(א) בשיר "יא ריתני" (טרנסקי' 23), בפראזה האחרונה, הקוורטה בעלייה דו-פה מופיעה בתחילת הפראזה ולכל אורכה (תנועות 7↓-2-3-1, 7↓-2-3-1):

7↓-2-3-1 7↓-2-3-1 7↓-1-3-1 7↓-2-3-1 7↓-2-3-1 7↓-1-3-1

קדנצה סופית חצי קדנצה

9

wa-shi-li mah-bu - bi a-la - gam-bi yu-sa-li - ka-ti-ri wa-shi-li mah-bu - bi a-la - gam-bi yu-sa-li - ka-ti-ri -

(ב) בשיר "יומה אלנאלדה" (טרנסקי' 26), מרווח הקוורטה רה-סול מופיע בעלייה בסקונדות, ואחר כך מרווח הקוורטה פה-דו מופיע בירידה בסקונדות (תנועה 1-2-4-7↓):

1-2-4-7↓ קדנצה

8

zal al - bu - yut a-ze-raj yu - ma we - la ba - ni a - dar

דוגמה לשימוש בקווינטה דו-סול בשיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית: בשיר "יא וְרַד" (טרנסקי' 18) יש בתחילת הפראזה המסיימת ולכל אורכה הדגשה של הקווינטה דו-סול בעלייה בסקונדות (תנועה 7↓-1-4-2):

7↓-1-4-2      7↓-1-4-2      7↓-1-4-2      קדנצה

19 a - li - la - la - la      a - li - la - la - la      a - li - la - la - lay - lay - lay - la.

ההבדל בין השירים העתיקים והשירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית לקבוצת השירים מישראל הוא שבשירים שהולחנו בישראל יש שימוש בלעדי בקוורטה בסיום השיר, ולא בקווינטה. להלן דוגמאות מקבוצת השירים שהולחנו בישראל:

א) בשיר "עֵדֶן עֵדֶן" (טרנסקי' 38) מופיעה הקוורטה פה-דו בירידה בפראזה האחרונה של השיר (תנועה 3-2-7↓):

3-2-7↓      3-2-7↓      קדנצה

12 desh wak - tuf le - khi - li war - - - di min we - ru - desh.

ב) בשיר "אחי בני תימן" (טרנסקי' 4) הקוורטה דו-פה נמצאת ממש בסיומו של השיר:

קדנצה      קדנצה

30 א - חו - ני - ב - חו - א

ג) גם בשיר "בְּנֵת אֵלִימָן" (טרנסקי' 13) מופיע המרווח דו-פה בסיומה של הפראזה האחרונה (תנועה 7↓-1-3-1):

7↓-1-3-1

ad - ee le - ra - bi wa - gul      ad - ee le - ra - bi wa - gul

## אופן השימוש של מלחינים בישראל בתנועות המלודיות של שירים

### עתיקים

מן הניתוח עולה כי ישנם עקרונות דומים ותנועות מלודיות דומות המשותפות לשירים משלוש הקבוצות. המלחינים בישראל מזהים את התנועות המלודיות והנוסחאות הקדנציאליות האופייניות למוסיקה התימנית ועושים בהם שימוש בהלחנת השירים, על ידי צירוף של כמה תנועות מלודיות יחדיו ליצירת פראזה שלמה. עם זאת, בתהליך ההלחנה נוצרת הבחנה בין שירים אלו לשירים העתיקים:

1. ישנן תנועות מלודיות נוספות, שאינן אופייניות למוסיקה העתיקה, והן חלק מפרי יצירתו האישית של המלחין.
  2. אופן השימוש בתנועות מלודיות אופייניות גמיש וחופשי. הדבר מתבטא בשימוש בחלקי תנועות וצירופם יחדיו, או בהוספה/הרחבה של צלילים נוספים.
  3. לרוב, תחילתה של הפראזה וסיומה דומות יותר לתנועות המלודיות של השירים העתיקים, כשבאמצע הפראזה יש שימוש חופשי יותר בתנועות ובהוספה של תנועות חדשות.
- נציג 3 דוגמאות מהשירים העתיקים, ו-4 דוגמאות משירים שהולחנו בישראל. ניתן לזהות תנועות מלודיות וקדנצות משותפות בכל השירים, ועם זאת, תנועות חדשות בשירים שהולחנו בישראל, שאינן אופייניות לשירים העתיקים.
- דוגמאות מקבוצת השירים העתיקים:
- השיר "כפו מן אלה" (טרנסק' 30) מורכב משתי תנועות מלודיות: 5-4-1 ו-3-4-5-1, המתפקדת כקדנצה בשיר זה:

5-4-1      קדנצה 3-4-5-1

ka - fu min a - lla verha - mu ra - ra - mey.

השיר "יא ריתני" (טרנסקי' 23) מורכב מתנועות 7↓-2-3-1 ; ו-7↓-3-1 ; 2-4-1 ; 7↓-2-5-3 (טרנסקי' 23) מורכב מתנועות 7↓-2-3-1 ; ו-7↓-3-1 ; 2-4-1 ; 7↓-2-5-3 המתפקדת כקדנצת סיום. תנועות 2-4-1 ו-7↓-3-3-1 זהות בסיומן בעקבות השימוש בצלילים דו ורה :

7↓-2-5-3 2-4-1 7↓-2-5-3 2-4-1

ya ray-ta-ni ya ray-ta-ni — fi ba-be san-aa — da-ki-li ya ray-ta-ni ya ray-ta-ni — fi ba-be san-aa — da-ki-li

7↓-2-3-1 7↓-3-1 קדנצה

wa-shi-li mah-bu - bi a-la — gam-bi yu-sa-li — ka-ti-ri

השיר "יומה אלאדה" (טרנסקי' 26) מורכב מתנועות 2-4-1-ו ; 1-2-4-7↓ ; 4-5-6b-4 ; 1-5-7-3 (טרנסקי' 26) מורכב מתנועות 2-4-1-ו ; 1-2-4-7↓ ; 4-5-6b-4 ; 1-5-7-3 ניתן להבחין במבנה סימטרי שבו היחס בין סיומי התנועות הוא של סקונדה בעלייה. בפראזה הראשונה היחס הוא פה-סול, ובפראזה השנייה היחס הוא דו-רה.

1-5-7-3 4-5-6b-4 1-5-7-3 4-5-6b-4

yu-ma al-wa - la-de wa - wa-a - hi a-ta-yer ma - zal yu-ma al-wa - la-de wa - wa-a - hi a-ta-yer ma -

1-2-4-7↓ 2-4-1 1-2-4-7↓ 2-4-1

zal al-bu - yut a-ze-raj yu - ma we - la-ba-ni a - dar al-bu - yut al-ki-ba-re ja - na u - minda-ki - lu nar.

האופן שבו תנועות אלה משתלבות בקבוצת השירים שהולחנו בישראל:

בשיר "אֶחָבֵד" (טרנסקי' 3), בפראזה B, מופיעה תנועה 5-4-2b, שהיא וריאציה על תנועה 5-4-1

שהופיעה בשיר "כִּפּוּ מִן אֶלֶּה". הקדנצה בשיר אופיינית גם לקבוצת השירים העתיקים:



בשיר "מה גִּרָה לִי" (טרנסקי' 32) ישנן תנועות האופייניות לשירים עתיקים, בשילוב תנועות

חדשות שאינן אופייניות לשירים העתיקים:

בפראזה A מופיעות התנועות המלודיות 1-5-7-5 (וריאציה על תנועה 1-5-7-3 מהשיר "יומה

אֶלְנֶאֱלֶה"), ותנועה 5-6b-7-1:



בפראזה B ישנו מוטיב חדש (עם סול-במול). מוטיב זה אינו אופייני לשירים התימניים העתיקים,

אך בהופעה נוספת של הפראזה יש שילוב של המוטיב החדש עם תבניות מלודיות האופייניות גם

למוסיקה עתיקה: תנועה מלודית 3-4-5-1, וכן קדנצה אופיינית:



שימוש נוסף בתנועות מלודיות של שירים עתיקים הוא הרחבתן על ידי מהלך של סקוונצות. פראזה C בשיר "מה ג'רה לי" מורכבת מתנועה 5-4-2b. כל הפראזה בנויה בסקוונץ. בחלוקה לשני חלקים מתקבלות שתי סקוונצות - ירידה מלה למי-במול, וירידה מסול לרה. בחלוקה פנימית יותר, יש ירידה בסקוונצות על כל שלושה צלילים:

The image shows two musical staves. The left staff is labeled "5-4-2b" and shows a sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4. The right staff is labeled "קדנצה" (cadence) and shows the notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Below these is a larger staff starting at measure 22, showing a melodic line with lyrics: "a - a-a-a - a-a-a - a-a-a" and "a - a-a-a - a-a-a - a-a-a-a-a".

השיר "שאלי ארץ אהובה" (טרנסקי' 40) מורכב ממוטיבים חדשים ומתנועות אופייניות לשירים עתיקים. התכונה המאפיינת את השיר היא הקדנצה הזוהי בסיומי פראזות ובאמצען, האופיינית גם לשירים עתיקים:

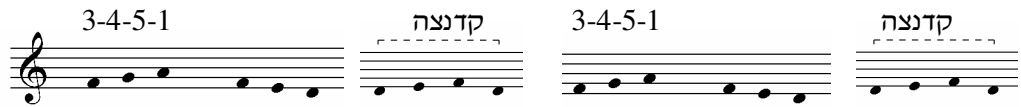
פראזה A מתחילה בתנועה שאינה אופיינית לשירים התימניים, שלמעשה מורכבת מאקורד משולש (לה-דו-מי). הפראזה מסתיימת בנוסחה קדנציאלית האופיינית למוסיקה עתיקה:

The image shows a musical staff for the A phrase, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: "קיס - חו-ר - נים - ב - לי-א - ש - בה - הו-א - רץ - א - לי-א - ש". Above the staff is a bracket labeled "אקורד משולש" (triple chord) covering the notes G4, A4, B4. To the right is a cadence labeled "קדנצה" with notes: G4, F4, E4, D4, C4.

פראזה B פותחת בתנועה 3-2-7↓, בחלקה השני יש עלייה מהצליל סי-במול באוקטבה קטנה - מהלך שלא נמצא במוסיקה תימנית עתיקה, אך הקדנצה המסיימת אופיינית למוסיקה תימנית עתיקה:

The image shows a musical staff for the B phrase, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: "אל - לב - בו - ג - א - שוב - שו - נ - בה - שו - נ - ג - רים - ע - נ - ג - נים - ק - ז". Above the staff is a bracket labeled "אקורד משולש" (triple chord) covering the notes G4, A4, B4. To the right is a cadence labeled "קדנצה" with notes: G4, F4, E4, D4, C4.

פראזה C מאופיינת בתנועה המלודית 3-4-5-1 ובקדנצה האופיינית שבסיום פראזה A :



בפראזה D מופיעה הקדנצה שהופיעה בפראזות A ו-C :



השיר "בְּנֵת אֶלְמִן" (טרנסק' 13) מרכיב אף הוא תערובת של תנועות אופייניות למוסיקה תימנית עם מוטיבים חדשים :

פראזה A מורכבת מתנועה מלודית 7↓-3-1 ומקיצור של התנועה, המתפקד כקדנצה אופיינית בשירים העתיקים :



פראזה B מורכבת ממוטיב חדש ומקורי ומתנועה מלודית 7↓-1-3-1 :



פראזה C מורכבת מתנועה מלודית 4-3-7↓-4 :

4-3-7↓-4

4-3-7↓-4

C

- li - man ha - ya - ti li-man um - ri we-gal - bi li-man li - man ha - ya - ti li-man um - ri we-gal - bi li-man

פראזה D מורכבת מתנועה מלודית 5-6b-7-4 ומקדנצה אופיינית :

5-6b-7-4

קדנצה

5-6b-7-4

קדנצה

26 D

bint alya-man ma ah - la - she hin ba - day - ti bint alya-man ma ah-la - she hin ba - day - ti

## אופן ארגון המוטיבים במסגרת הפראזה

המוטיב הוא היחידה המלודית הקטנה ביותר והוא מובחן על ידי רצף צלילים ומקצב קבועים. המוטיבים בשירים התימניים מאורגנים במסגרת הפראזה באופנים שונים: חזרה על המוטיב באופן מדויק במסגרת הפראזה; חזרה לא רצופה על מוטיב במסגרת הפראזה (חזרה לסירוגין); חזרה על מוטיב בפראזות שונות של השיר; מוטיבים שונים בכל הפראזה, ללא חזרה על המוטיב במסגרת הפראזה. להלן כמה דוגמאות לאופנים השונים של ארגון המוטיבים.

### חזרה על המוטיב באופן מדויק במסגרת הפראזה

אופן ארגון זה נפוץ בשירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית ובשירים שהולחנו בישראל, אך אינו מצוי בשירים עתיקים מתימן. לדוגמה, בשיר "מנך ולא עד מני" (טרנסקי' 33), מקבוצת השירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית, מופיע מוטיב a 4 פעמים ברצף:



min fur - ga - ta - ge da - ge jis - mi we - za - ab la - he - mi we - ath - mi

min fur - ga - ta - ge da - ge jis - mi we - za - ab la - he - mi we - ath - mi

דוגמאות נוספות למוטיב החוזר ברצף בשירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית: "יא נרד" (טרנסקי' 18) - מוטיב a בפראזה A; "יעד אלמני" (טרנסקי' 37) - מוטיב b בפראזה B. בשיר "אחפד" (טרנסקי' 3), מקבוצת השירים שהולחנו בישראל, יש חזרה רצופה על מוטיב במסגרת הפראזה. להלן מוטיב c בפראזה B, ומוטיב d בפראזה C:

ya-mah-san al - sam - ra a - na we - khi - li ya-mah-san al - sam - ra a - na we - khi - li

al-gal-be fa-rih wal - ha-wa be-mil-ki al-gal-be fa-rih wal - ha-wa be-mil-ki

דוגמאות נוספות למוטיב החוזר ברצף בשירים שהולחנו בישראל: "כלוני אסלא ליי" (טרנסקי' 29) - מוטיב a בפראזה A; "שאלי ארץ אהובה" (טרנסקי' 40) - מוטיב e בפראזה C, ומוטיב f בפראזה D; "אחי בני תימן" (טרנסקי' 4) - מוטיב b בפראזה B.

### חזרה לא רצופה על מוטיב במסגרת הפראזה

חזרה לא רצופה על מוטיב במסגרת הפראזה נפוצה בשירים עתיקים ובשירים שהולחנו בישראל. בשתי קבוצות השירים המוטיב חוזר לסירוגין. ההבדל הוא שבעוד שבשירים שהולחנו בישראל מופיעים מוטיבים שונים בין החזרות של המוטיב (לדוגמה: a b a c), הרי שבשירים העתיקים מופיע חומר מוסיקלי דומה בין החזרות של המוטיב (לדוגמה: a a' a a'). דרך אחרת של חזרה לסירוגין בשירים העתיקים היא הופעת המוטיב לסירוגין, בווריאנט (לדוגמה: a b a b'). שילוב מעין זה מעיד על נטייה לבנות פראזה בשירים העתיקים על בסיס חומר מוסיקלי קיים.

פראזה A בשיר "אלאמן" (טרנסקי' 7) שהולחן בישראל היא דוגמה לפראזה שבה יש חזרה לא רצופה על מוטיב במסגרת הפראזה. מוטיב a חוזר לסירוגין בין מוטיבים b ו-c:

al - a-man al-a-man ya la - bis al - shu - ga al - a-man al-a-man ya la - bis al - shu-ga

דוגמאות נוספות עם חזרה לא רצופה על מוטיב במסגרת הפראזה: "אבא שמעון" (טרנסקי' 1); "ינא חילו" (טרנסקי' 20).

בשיר "איגלת חן" (טרנסקי' 5), מקבוצת השירים העתיקים, מוטיב a חוזר לסירוגין בין מוטיב a' ובין הקדנצה המסיימת את הפראזה:

א - ל - ת - י חן א - ל - ת - י חן ב - ל - ת - י חן

דוגמאות נוספות מקבוצת השירים העתיקים: "או ואלבעיד יוקרוב" (טרנסקי' 2); "ינא סלאם סלם" (טרנסקי' 22).

### מוטיב חוזר בפראזות שונות

דוגמה אחרת לארגון מוטיבים היא קישור בין הפראזות שבשיר על ידי שימוש באותו מוטיב במסגרת פראזות שונות. ארגון מעין זה אופייני לכל השירים משלוש הקבוצות. האופן הנפוץ ביותר של שימוש חוזר במוטיב בפראזות השונות הוא מוטיב מסיים זהה בכל הפראזות, המתפקד כקדנצה. לדוגמה, בשיר "באסם אללה" (טרנסקי' 11), המוטיב המסיים את פראזה A ואת פראזה B הוא מוטיב b, שהוא אף קדנצה אופיינית בסיומי פראזה:

bi-is - ma - llal rah - man we-aw - de - bi - la

a - lay - shi ya - le - ka - lo a - da - ee a - lla

דוגמאות נוספות לשירים עם מוטיב מסיים זהה בכל הפראזות:

מקבוצת השירים העתיקים: "נֵא מְחִיגֵה" (טרנסק' 21), "נֵא סְלָאם סְלָם" (טרנסק' 22); מקבוצת השירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית: "נֵא גִמְאֵה" (טרנסק' 17); מקבוצת השירים שהולחנו בישראל: "חִיּוּא וְקוּא" (טרנסק' 15), "עֵדֶן עֵדֶן" (טרנסק' 38), "סְלֵי קְלָבִי" (טרנסק' 36).

### מוטיבים שונים במסגרת הפראזה, ללא חזרה

בעוד שבשירים עתיקים מתימן הנטייה היא לבנות את הפראזה על בסיס של מוטיבים קיימים ווריאנטים עליהם, בשירים שהולחנו בישראל וגם בשירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית אפשר למצוא פראזות רבות המורכבות ממוטיבים שונים. לדוגמה, השיר "מְסַפֵּן יֵא נַאס" (טרנסק' 34), מקבוצת השירים שהולחנו בישראל, מורכב משתי פראזות, כל פראזה בנויה משני מוטיבים שונים:

A a b

mis - ki - in \_\_\_ ya \_\_\_ na - se min ka - lu ha - bi - buk a - rus

5 B c d

yeem - raz ma - raz \_\_\_ kal - ba \_\_\_ a - ma \_\_\_ al - maw - ti ma a - had ya - mut.

שירים נוספים מקבוצת השירים שהולחנו בישראל, שבהם יש פראזות המורכבות ממוטיבים שונים:

"עד אֵלִימָי" (טרנסק' 37) - פראזה C; "שאלו ארץ אהובה" (טרנסק' 40) - פראזות A ו-B; "אחיי

בני תימן" (טרנסק' 4) - פראזה C; "אֶחְבֵּד" (טרנסק' 3) - פראזות A ו-D.

דוגמאות נוספות מקבוצת השירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית: "נֵא לֵלָה רְצֵ'אד" (טרנסק' 25); "מְנֶןךָ לֵא עַד מְנִי" (טרנסק' 33 - פראזה B).

## הצלילים המרכזיים במסגרת השיר

ניתן לזהות שני צלילים מרכזיים בשיר: צליל סיום ראשי - זהו הצליל המסיים את השיר כולו ומתפקד כ"טוניקה". לעיתים אפשר למצוא אותו גם בסיומן של פראזות פנימיות. הצליל המרכזי השני הוא צליל הפסק משני - זהו צליל ארוך, המסיים את הפראזות הפנימיות או מחלק את הפראזה לשני חלקים. ברוב השירים צליל הסיום הראשי הוא (לפי שיטת הרישום שנבחרה במחקר זה) הצליל שנרשם כָּה, ואילו מיקומו של צליל ההפסק המשני ביחס לצליל הראשי יכול להיות באחד מן המצבים הבאים:

(א) במקרים רבים הצליל הוא **בסקונדה גדולה מתחת** לצליל הסיום הראשי, כלומר אם הצליל הראשי הוא רָה, הצליל המשני יהיה דו. לדוגמה, בשיר "אֵילת חַן" (טרנסק' 5), מקבוצת השירים העתיקים, הצליל דו מתפקד כצליל סיום משני המחלק את הפראזה לשני חלקים.

דוגמאות נוספות: "אוּ וְאַלְפֶּעִיד יוֹקְרוּב" (טרנסק' 2) - מקבוצת השירים העתיקים; "יֵא גִמְאֵה" (טרנסק' 17) - מקבוצת השירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית; "שאלו ארץ אהובה" (טרנסק' 40), "עֵדן עֵדן" (טרנסק' 38), "יֵא חִילוֹ" (טרנסק' 20) - מקבוצת השירים שהולחנו בישראל.

(ב) צליל נוסף המתפקד כצליל הפסק משני הוא הצליל שנמצא **בטרצה קטנה מעל** צליל הסיום הראשי, כלומר הצליל המשני יהיה פָּה. לדוגמה, בשיר "מִסְכִּין יֵא נָאס" (טרנסק' 34), מקבוצת השירים שהולחנו בישראל, הצליל פָּה מסיים את שני המוטיבים בפראזה A, ואילו הצליל רָה מסיים את פראזה B ואת השיר כולו:

דוגמאות נוספות: "יֵא רִיתְנִי" (טרנסק' 23), "יֵא מַחְגִּיה" (טרנסק' 21), "יֵא סְלָאם סְלָאם"

(טרנסק' 22) - מקבוצת השירים העתיקים; "כלוני אֶסְלָא לִי" (טרנסק' 29), "אחי בני תימן"

(טרנסק' 4) - מקבוצת השירים שהולחנו בישראל.

ג) ישנם מקרים שבהם הצליל המשני מופיע **בסקונדה גדולה מעל** הצליל הראשי, כלומר צליל

ההפסק המשני יהיה מי. לדוגמה, בשיר "סְלִי קְלָבִי" (טרנסק' 36):

ye - sa - li - na we - hul - a - li we - yi - je - al gal - ba - na sa - li.

### חריגה מהחומר הצלילי במסגרת השיר

בשירים אחדים מופיע צליל הזר למערכת הצלילים הקבועה של המודוס. חריגה מסוג זה אופיינית

לשירים שהולחנו בישראל או לשירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית, אך אינה אופיינית

לשירים עתיקים מתימן. חריגה זו מופיעה בשלוש צורות:

א) **אי יציבות בדרגה השנייה** - בין הצליל מי-בקר לצליל מי-במול, בשני אופנים שונים:

1) החלפה זמנית בין הצליל מי-בקר לצליל מי-במול, או בין הצליל מי-במול לצליל מי-בקר.

השינוי יכול להופיע בפראזה אחת או לאורך כל השיר. לדוגמה, בשיר "בְּנֵת אֶלְמִן"

(טרנסק' 13) הצליל מי-במול מופיע ברובו של השיר. רק בפראזה אחת, E, יש שינוי ממי-

במול למי-בקר, ולאחר מכן יש חזרה למי-במול. זוהי למעשה מודולציה ממינור למז'ור

"מקביל". זה שיר חדש, בעל פראזות רבות, ולכן נוצר ניגוד מודלי גדול בין הפראזות.

bint alya-man ma ah - la - she hin ba - day - ti bint alya-man ma ab-la - she hin ba - day - ti

kad za - lit a - sa - aa wa - la da - ray - ti kad za - lit a - sa - aa wa - la da - ray - ti

(2) שימוש בצליל מי-בקר כצליל אתנחתה, ושימוש בצליל מי-במול כמוביל לצליל המרכזי רה. אופן זה מדגיש יותר את מודוס מי, המאופיין בירידה בחצי טון לצליל המרכזי ונפוץ במוסיקה פופ-מזרחית בישראל. דוגמאות לכך:

(א) בפראזה B של השיר "יאללה רצי'אד" (טרנסק' 25) נמצא באמצע הפראזה את הצליל מי-בקר כצליל אתנחתה, ואילו לקראת סוף הפראזה יש חזרה לצליל מי-במול כמוביל לצליל המרכזי:

lla ya-lla te-fa ya-lla te - fa fa-reh ku - li gal-bi maz - lum.

(ב) בשיר "מספין יא נאס" (טרנסק' 34) הדרגה השנייה היא מי-בקר. רק בסיום השיר כולו, בסוף פראזה B, מופיע הצליל מי-במול כמוביל לרה:

mis - ki - in ya na - se min ka - lu ha - bi - buk a-rus  
yeem - raz ma - raz kal - ba a - ma al - maw - ti ma a - had ya-mut.

(ג) בשיר "אחי בני תימן" (טרנסק' 4) בולטת האמביוולנטיות של הדרגה השנייה. הצליל מי-בקר מופיע כצליל אתנחתה או כצליל עובר, ואילו הצליל מי-במול בולט בקדנצה המסיימת את הפראזה, כמוביל לצליל המרכזי רה. להלן פראזות C ו-D המסיימות את השיר:

א - נם - קו צון - ר - שים - עו מן - תי - ני - ב - חי - א רם  
א - יון - על - ל - א - ל - או - ר - ק מן - תי - ני - ב - חי.

3) בשיר "אֶחָבֵד" (טרנסקי' 3) יש אי יציבות, לא רק בדרגה השנייה אלא גם בדרגה השישית (סי). בפראזות A ו-B, הצליל מי-בקר מופיע כצליל עובר, ומי-במול מופיע כצליל מוביל לָה. בפראזה B מופיע הצליל סי-בקר כצליל עובר, והצליל סי-במול מופיע כמוביל לָה:

דוגמאות נוספות: "חֲבִיב זְכַרְיָה" (טרנסקי' 14); "יָא גִ'מָּאֵה" (טרנסקי' 17).

(ב) שימוש בסקונדה מוגדלת (מי-במול פה-דיאז):

השימוש בסקונדה מוגדלת נמצא רק בשיר אחד מתוך ארבעים השירים שנחקרו - בשיר "יָא חֵילִי" (טרנסקי' 20):

נוכחות שיר חורג זה ברפרטואר מעלה שאלה לגבי מוצאו. מתוך שניים-עשר שירים מצנעא שספקטור (Spector 1960) רשמה בתווים, שניים כוללים סקונדות מוגדלות. ספקטור מציינת כי אחד השירים מזכיר את מקאם חיג'אז-קאר (המורכב משתי סקונדות מוגדלות), והשני מזכיר את מקאם חיג'אז (המורכב מסקונדה מוגדלת אחת). היא מדגישה כי תופעה זו נדירה במוסיקה יהודית-תימנית, לכן יש לשער שמנגינות אלו הגיעו לתימן מאזור אחר. במאה ה-16 צנעא היתה

תחת שלטון האימפריה העות'מאנית, וגם לאחר מכן המשיכו התורכים להיות במגע עם היהודים. אפשר, אם כן, שהיהודים למדו את התבניות המלודיות הללו מהתורכים. ספקטור כותבת כי כשהשמיעה את המנגינות הללו למוסיקאים תורכים הם לא הכירו אותן, והיא משערת שהן חוברו בתימן בהשפעת התורכים (שם). אהרן עמרם מספר שהיו תורכים שנשאר לחיות בתימן, וכנראה היהודים למדו מהם מנגינות שחוברו על ידם ושלא ידועות בתורכיה:

הלא התורכים שלטו בתימן, ואז הם השאירו את חוטב העצים התורכי. אני מדבר על יהודי צנעא. אני ראיתי אותו בעצמי - תורכי שהחליט לא לחזור לתורכיה, אלא רצה להישאר בתימן. הוא היה בנוף התימני היחיד לבן, [עם] עיניים ירוקות (ראיון עם אהרן עמרם, 26.5.2008).

## היבטים קצביים

### משקל

רוב השירים התימניים המבוצעים כיום הם במשקל זוגי (2/4 או 4/4), חלק קטן יותר הוא במשקל 7/8, וחלק מזערי במשקל משולש. הטבלה להלן מציגה את התפלגות השירים במחקר לפי משקלם:

טבלה 5: התפלגות השירים במחקר לפי משקל

3/4	7/8	4/4 או 2/4	
2	4	10	שירים עתיקים
1	3	6	שירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית
	1	11	שירים שהולחנו בישראל
	1	1	שירים שלא ברור מהו מקורם

מתוך רפרטואר של ארבעים שירים, 70% שירים הם במשקל זוגי (2/4 או 4/4), 22.5% הם במשקל 7/8 ו-7.5% הם במשקל משולש.



## הפונקציה של המשקלים השונים

ניתן לחלק את המשקלים לשתי קבוצות, בהתאם לפונקציות השונות שהשירים ממלאים. שירים במשקל משולש מתפקדים כשירים המלווים תהלוכה, ואילו שירים במשקל זוגי ובמשקל 7/8 הם שירי הרקדה.

### שירי תהלוכה

שלושה שירים ברפרטואר מלווים תהלוכה ומשקלם משולש:

1. "סאעַת אַלְרַחֲמַן" (טרנסקי' 35) - שיר הזֶפֶה שבו מלווים את הכלה בכניסתה אל אולם טקס החינה:



2. "יָא מַחְגִּיה" (טרנסקי' 21) - שיר מהדִינְאן, שכיום מקובל לשיר אותו בהובלת הכלה לחופה. השיר מאומץ גם בטקסי חינה בעריכתה של מלכה חגיבי ומלווה את המחזות טקס החופה בתימן:



3. "רְשׁו עֵטוֹר" (טרנסקי' 39) - שיר שהלחן המקורי שלו הוא זֶפֶה תימנית-ערבית לחתן. הוא אומץ על ידי הזמר מוטי נהרי, שחיבר מילים שונות ללחן זה כֶּזֶפֶה לחתן:



### שירי הרקדה

#### תבניות תיפוף ריתמיות קבועות האופייניות למשקלים השונים

לכל משקל יש תבניות ריתמיות האופייניות לו ומבוצעות על ידי התופים לאורך כל השיר. תבניות ריתמיות אלו היו אופייניות לשירת הנשים בתימן:



תבנית קצבית מס' 1: תבנית ריתמית קבועה האופיינית למשקל 7/8:

משקל ה-7/8 מכונה גם "קצב דעסה", מלשון דריכה, זאת מכיוון ששירים במשקל זה מלווים מחול שהיה מקובל באזורי תימן השונים כפותח רצף של ריקודי נשים בחתונה בתימן.<sup>69</sup>



תבנית קצבית מס' 2: תבנית ריתמית קבועה, האופיינית למשקל זוגי בקצב מהיר:



תבנית קצבית מס' 3: תבנית ריתמית קבועה, האופיינית למשקל זוגי בקצב מהיר מאוד:

מקורן של שלוש תבניות תיפוף אלו הוא במחרוזת הדעסה הפותחת בשירים בעלי משקל 7/8, שהיתה מבוצעת על ידי הנשים בתימן. מחרוזת זו כוללת רצף של מספר שירים ללא הפסקה ביניהם.



לאחר פתיחה של כמה שירים במשקל 7/8 המלווים בתבנית קצבית מס' 1



המחרוזת ממשיכה בשירים במשקל זוגי המלווים בתבנית קצבית מס' 2



ומסתיימת בשירים במשקל זוגי ובמפעם מהיר יותר, בתבנית קצבית מס' 3

המחרוזת היא אלמנט מבני חוזר בטקס החינה, והשימוש בתבניות תיפוף אלה כליווי לשירים נפוץ ביותר.

דוגמה למחרוזת "דעסה" בטקס החינה (השירים מוצגים על ידי ההתחלות שלהם בלבד): שלושת השירים הראשונים הם במשקל של 7/8, עם ליווי של תבנית קצבית מס' 1; שלושת השירים האחרים הם במשקל זוגי ובליווי של תבנית קצבית מס' 2; השיר האחרון הוא במשקל זוגי ובליווי של תבנית קצבית מס' 3. לקראת סיומה של המחרוזת כולה מתרחש תהליך האצה:

<sup>69</sup> לפירוט נרחב יותר על אופיו של המחול ראו: בהט-רצון, 2004: 73-74.

## תבנית קצבית מס' 1

bi-is - ma - llal \_\_\_ rah - man \_\_\_ we-aw - de - bi - la \_\_\_  
 aw \_\_\_ wal - be - ee - di yug - rub a - la ya - ray - ti wa - lla  
 ka - fu \_\_\_ min a - lla \_\_\_ wer - ha - mu \_\_\_ ra - ra -

## תבנית קצבית מס' 2

a  
 a - dan a - dan ray - tish \_\_\_ ka - riv \_\_\_ a - zu - resh  
 ka - law-ni ya as-la \_\_\_ li \_\_\_ ka - law-ni ya as-la \_\_\_ li \_\_\_ sla li \_\_\_

## תבנית קצבית מס' 3

ya shaw - ga - ni \_\_\_ sha - awg a - le - we - ra - ye - il u - mo a - la \_\_\_ va \_\_\_

כיום תבניות קצביות אלו לא מופיעות רק במסגרת של מחרזות בטקס החינה אלא כמלוות שירים בודדים. מלחינים וזמרים משתמשים בתבניות תיפוף אלה לליווי כל שיר שהם מאמצים או מלחינים. עם זאת נוצרו שתי התפתחויות:

1. שימוש בווריאציות נוספות על תבניות מקצב קבועות אלה. להלן הווריאציות לתבניות הקצביות מס' 1 ו-2:

2. בשירים רבים שהולחנו בישראל משתמשים מלחינים בתבנית ריתמית נוספת, שלא היתה מקובלת בתימן. תבנית תיפוף זו מאופיינת בסינקופה בתחילתה, ומוכרת בכינויה "צעד תימני". זו תבנית אופיינית מאוד למוסיקה ערבית באזור המזרח-התיכון והיא מלווה שירים פופ-מזרחיים רבים:



### קשרים בין תבנית התיפוף המלווה את השיר לבין מקצב השיר

תבנית התיפוף הנבחרת ללוות את השיר היא פונקציה של המקצב שבשיר: במשקל של 7/8, ברוב השירים הפעמות המודגשות בתיבה הן: 2,4,6 או 1,2,6. במקרה זה תבנית התיפוף שתלווה תהיה

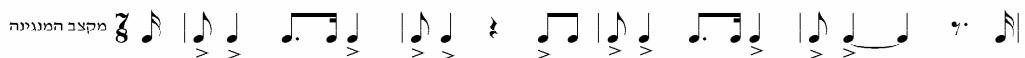
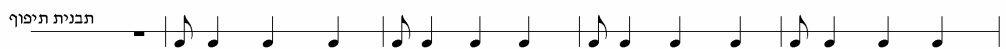


לדוגמה, בשיר "כפו מן אֶלֶה" (טרנסקי' 30), הפעמות המודגשות בתיבה הן 2,4,6. תבנית התיפוף



דוגמאות נוספות: "יאללה רצ'אד" (טרנסקי' 25); "בְּאֶסֶם אֶלֶה" (טרנסקי' 11).

בשיר "חֲבִיב זְכָרְיָה" (טרנסקי' 14) הפעמות המודגשות הן 1,2,6. גם כאן תבנית התיפוף היא:



דוגמאות נוספות: "מה גִּרְה לִי" (טרנסקי' 32), "אִו וְאַלְבְּעִיד יוֹקְרוֹב" (טרנסקי' 2).

לעומת זאת, בשיר "באללה עליך" (טרנסקי' 10) הפעמות המודגשות הן 1,4,6. תבנית התיפוף תהיה שונה, בהתאם לפעמות המודגשות:

תבנית תיפוף

A a

מקצב המנגינה

bi - la - a - layk ya mu - sa - fir i - la - la - kayt al - ha - bib.

בשירים במשקל זוגי המאופיינים בתבניות מקצב עם סינקופות תבנית המקצב המלווה אותן היא המקצב הסינקופטי לדוגמה, בשיר "שאלו ארץ אהובה" (טרנסקי' 40):

תבנית תיפוף

מקצב המנגינה

ש - א - ל - א - א - ה - ו - ב - ה - ש - ל - א - א - ב - נ - י - מ - ח - ר - ק - י - מ

דוגמאות נוספות לשירים המאופיינים בסינקופות ושתבנית התיפוף המלווה אותם היא המקצב הסינקופטי הן "בנת אלמך" (טרנסקי' 13); "אחי בני תימן" (טרנסקי' 4); "אבא שמעון" (טרנסקי' 1).

## אפיונים מקצביים בשירים

### פשטות מול מורכבות

אחד ההבדלים הבולטים בין שירים עתיקים לשירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית ושירים שהולחנו בישראל הוא רמת המורכבות של תבניות המקצב. בעוד שתבניות המקצב של השירים העתיקים הן פשוטות, תבניות המקצב של השירים משתי הקבוצות האחרות מורכבות יותר. תבניות המקצב הפשוטות הן סימטריות ברמת תת-החלוקה של הפעמה ומתאפיינות בערכים קצביים חוזרים, הכוללים חצאים / רבעים / זוגות של שמיניות / זוגות או רביעיות של שש עשיריות. לעומתן, תבניות המקצב המורכבות מאופיינות במגוון שלהן ובשילוב של תבניות סימטריות וא-סימטריות ברמת תת-החלוקה של הפעמה. הא-סימטריה יכולה להתבטא במקצב

מנוקד / סינקופות / טריולות / הפסקות בלתי צפויות ומגוון של ערכים ריתמיים שונים. הזמר אהרן עמרם רואה במורכבות הקצבית חלק מההתפתחויות המרכזיות בשירים התימניים בדור האחרון:

הקצב הוא קצב מודרני, המקצבים יותר מודרניים, מקצבים של היום. זאת ההתפתחות שלי. זה מקצב אחר שלא שייך למקצב התימני (ראיון עם אהרן עמרם, 26.5.2008).

להלן כמה דוגמאות לתבניות מקצב פשוטות בשירים עתיקים:

1. השיר "לִילַת אֶלְחַנָּא" (טרנסק' 31) מורכב משילוב של רבעים וזוגות של שמיניות:

lay - lat al - hi - me ta - wi - la lay - lat al - hi - me ta - wi - la

2. השיר "יומה וְיַאבֵּה" (טרנסק' 27) כולל רצף של שמיניות עם שילוב של רבעים:

yu - ma - - - - - ba u - mas - kha - kum - - - - - u - ni - - - - - yu -

3. השיר "יומה אֶלְוַאֲלֵדָה" (טרנסק' 26) מורכב מזוגות של שש עשיריות ושמיניות לסירוגין, ובסוף פראזה הוא מסתיים בערך של רבע:

yu - ma al - wa - lade wa - wa - a - hi a - ta - yer ma - zal yu - ma al - wa - lade wa - wa - a - hi a - ta - yer ma - zal

דוגמאות נוספות לתבניות מקצב פשוטות בשירים עתיקים: "יָא בְּנַת בְּאֶלְכוּז" (טרנסק' 16); "יָא סְלַאם סְלַאם" (טרנסק' 22); "יָא רִיתְנִי" (טרנסק' 23).

להלן כמה דוגמאות לתבניות מקצב מורכבות בשירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית

ובשירים שהולחנו בישראל:

1. השיר "עד אֶלְמִנִי" (טרנסק' 37), שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית, מורכב מסינקופות

בתחילת הפראזה ובסיומה ומקצב מנוקד באמצע הפראזה:

ad al-ya-ma - ni ya - ma - ni me-cha - zen sa-mer al - al - gat me-cha - zen ad al - ya - ma - ni

2. השיר "ימה גִּיָּה לִי" (טרנסק' 32), במשקל 7/8, שהולחן בישראל, מורכב ממגוון של תבניות

מלודיות בעלות מקצב שונה:

ma ja - ra li ma ja - ra li ba - di ma gad sar khi - li

3. השיר "אַלְאֵמֶן" (טרנסק' 7), שהולחן בישראל, מורכב ממקצב מנוקד וטריולות:

al - a-man al-a-man ya la - bis al - shu - ga al - a-man al-a-man ya la - bis al - shu-ga

דוגמאות נוספות לשירים בעלי תבניות מקצב מורכבות: "אַסְאֵלְךָ יָא עֲוֹהֲגִי" (טרנסק' 9); "אַחַבְדִּי"

(טרנסק' 3); "אבא שמעון" (טרנסק' 1); "אחי בני תימן" (טרנסק' 4); "בְּנֵת אֶלְמִי" (טרנסק' 13);

"יָא חִילוּ" (טרנסק' 20); "שאלו ארץ אהובה" (טרנסק' 40).

מאפיין נוסף המצוי בשירים עתיקים אך אינו מצוי באחרים הוא פראזה מוסיקלית ארוכה, ללא מנוחה בין המוטיבים. רק בסיומה של הפראזה ישנו ערך קצבי ארוך המסמן את סיומה. לדוגמה, בשיר "יומתי" (טרנסק' 28):

yu - ma - ti - la - za - - - ge - ha - - - - le

### תבנית איזוריתמית כמאפיין מקצבי בולט בשירים התימניים

מאפיין נפוץ בכל השירים הוא בניית השיר על תבנית מקצבית חוזרת. בניית השיר על בסיס זה יכולה להופיע בכמה אופנים:

#### 1. תבנית מקצבית אחת, החוזרת לאורך כל השיר ללא כל שינוי:

תבנית זו מאפיינת יותר את השירים העתיקים הבנויים מפראזה אחת חוזרת או לכל היותר משתי פראזות.

דוגמאות לתבנית מקצב החוזרת באופן קבוע בשיר:

א. תבנית המקצב הקבועה בשיר "אלא נזלת" (טרנסק' 6), הבנוי מפראזה אחת:

a-ha - la nazalt - i - la alwadi - wela a-rif - nezle

aha - la wani bi - wald a-chdar ye - nasher je - u-ude

ב. תבנית המקצב הקבועה בשיר "יא ריתני" (טרנסק' 23), הבנוי משתי פראזות:

ya ray-ta-ni ya ray-ta-ni - fi ba-be san-aa - da-ki-li

wa-shi-li mah-bu - bi a-la - gam-bi yu-sa-li - ka-ti-ri



## 2. תבנית מקצבית אחת, החוזרת לאורך כל השיר בווריאציות קלות:

בשירים עתיקים רבים תבנית המקצב חוזרת בווריאציות קלות לאורך השיר ועל ידי כך נעשית מורכבת יותר. בעוד שבשירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית ובשירים שהולחנו בישראל תבנית המקצב המורכבת מופיעה כתבנית הבסיסית כבר בתחילת השיר, בשירים העתיקים המורכבות מתפתחות ככל שהשיר נמשך. לרוב, הווריאציות הבולטות יותר על תבנית המקצב נעשות באמצעותה ולא בתחילתה או בסופה. לדוגמה, בשיר "אֵילַת חַן" (טרנסקי' 5) אפשר לראות את ההתפתחות והמורכבות מווריאציה לווריאציה:



תבנית מקצב בסיסית חוזרת



וריאציה ראשונה על תבנית המקצב. מאופיינת במקצב מנוקד באמצעותה במקום ארבע שמיניות, וכן בצליל ארוך בסיום תבנית.



וריאציה שנייה על תבנית המקצב. מאופיינת בשינוי בתחילתה על ידי חלוקת הערך רבע לשתי שמיניות, וכן ביצירת ערכים קצביים קצרים יותר באמצע התבנית (חלקי שש עשרה) וסינקופה.



וריאציה שלישית על תבנית המקצב. מאופיינת בחיזוק של הסינקופה באמצעותה של תבנית המקצב.

דוגמאות נוספות לתבנית מקצב אחת החוזרת בווריאציות במהלך השיר: "בְּאֵסֶם אֵלֶּהָ" (טרנסקי'

11); "יוֹמָה אֵלֹאֵלְדָה" (טרנסקי' 26); "עֵדֶן עֵדֶן" (טרנסקי' 38).

### 3. תבנית מקצבית קבועה לכל פראזה בשיר

כאשר יש שתי פראזות או יותר בשיר מופיעות תבניות מקצב שונות, כמספר הפראזות בשיר. תופעה זו בולטת בעיקר בשירים שהולחנו בישראל, שבהם מספר הפראזות רב יותר בהשוואה לשירים מהקבוצות האחרות. מכאן שבשירים שהולחנו בישראל התבנית האיזוריתמית מטושטשת. לדוגמה, השיר "בְּנֵת אֵלִימָן" (טרנסק' 13) מורכב מ-6 פראזות שונות, לכל פראזה תבנית מקצב שונה מלבד שתי הפראזות האחרונות שתבנית המקצב שלהן כמעט זהה. להלן השיר בשלמותו ותבניות המקצב המופיעות בו :

The musical score is presented in a single system with ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'c' (common time). The score includes various rhythmic patterns labeled with numbers 1, 1', 2, 3, 4, 5, 6, and 6'. The lyrics are written in Hebrew and transliterated below the notes. The score concludes with a 'D.C. al Fine' marking.

1

1'

1

1'

c - ז

A a

ash - ti ha - ri - wa - hu - li - ya min ba - nat - al - ya - man ash - ti ha - ri - wa - hu - li - ya min ba - nat - al - ya - man

2

3

10

B b

ad - ee - le - ra - bi - wa - gul ad - ee - le - ra - bi - wa - gul

4

4

C d

c

d

e

li - man ha - ya - ti li - man um - ri we - gal - bi li - man li - man ha - ya - ti li - man um - ri we - gal - bi li - man

2

3

22

B b

ad - ee - le - ra - bi - wa - gul ad - ee - le - ra - bi - wa - gul *Fine*

5

5

26

D f

g

f

g

bint al - ya - man ma ah - la - she hin - ba - day - ti bint al - ya - man ma ah - la - she hin - ba - day - ti

6

6

34

E h

h'

h

h'

kad za - lit a - sa - aa wa - la - da - ray - ti kad za - lit a - sa - aa wa - la - da - ray - ti

6'

6'

42

F i

j

i

j

kad za - lit a - sa - aa wa - la - da - ray - ti bint al - ya - man ma ah - la - she hin - ba - day - ti *D.C. al Fine*

דוגמאות נוספות רבות למספר תבניות מקצב כמספר הראזות: "בְּדַעַת בְּדַ" (טרנסקי' 12); "יֵא סְלֵאם סְלֵאם" (טרנסקי' 22); "לִילַת אֶלְחֵנָא" (טרנסקי' 31); "אבא שמעון" (טרנסקי' 1); "אַלְאֲמֹן" (טרנסקי' 7), "יֵא חִילוּ" (טרנסקי' 20).

גם בשירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית ושירים שהולחנו בישראל אפשר לזהות לפעמים תבנית מקצבית אחת לאורך השיר, אך היא מופיעה בשילוב עם תבנית מקצבית אחרת, המתבצעת פעם אחת במהלך השיר. להלן כמה וריאציות לאופן זה:

1. תבנית מקצבית החוזרת לאורך השיר, ושבירה של התבנית לקראת סוף השיר על ידי תבנית מקצב אחרת. לדוגמה, בשיר "מֶה גִּיְרָה לִי" (טרנסקי' 32) יש שבירה של התבנית באמצע פראזה C, לפני הופעת הפראזה האחרונה:

7/8

ma ja - ra li ma ja - ra li

תבנית המקצב הקבועה של השיר:

2/4

a - a - a - a - a - a - a - a - a

השבירה של תבנית המקצב

הקבועה בפראזה C, לפני סיום

השיר:

גם בשיר "שאלו ארץ אהובה" (טרנסקי' 40) ישנה תבנית מקצב קבועה המופיעה לאורך השיר בווריאציות קלות. רק לקראת סיום השיר, בפראזה D - פראזה אחת לפני האחרונה, יש שבירה של תבנית המקצב על ידי תבנית מקצב אחרת:

7/8

ש - נ - ל - נ - נ - נ - נ - נ - נ

תבנית המקצב הקבועה של השיר:

2/4

הה הה הה הה הה הה הה

שבירת תבנית המקצב הקבועה בפראזה

D:

2. תבנית פתיחה מיוחדת לשיר, ולאחריה תבנית מקצבית קבועה: לדוגמה, בשיר "אֶסְאֶלְךָ יָא עֹהֶגִי" (טרנסקי' 9):

תבנית פותחת בתחילת פראזה A :



A a



as - alk ya aw - ha - jil guz - lan

תבנית מקצב קבועה בהמשך השיר:



b'



sa - may - ta - ni ya ka - mar sha - a - ban

3. לעיתים תבנית מקצבית מתחילה באופן זהה בכל פראזה, אך ממשיכה באופן שונה. לדוגמה, בשיר "עַד אֶלְמַנִי" (טרנסקי' 37) יש 3 פראזות, כל פראזה מתחילה במקצב סינקופי זהה אך ממשיכה באופן שונה:



A a a'



ad al - ya - ma - ni ya - ma - ni me - cha - zen sa - mer al - al - gat me - cha - zen ad al - ya - ma - ni

7



B b b b



ad al - ya - ma - ni ad al - ya - ma - ni yif - rah wi - ra - ni yif - rah wi - ra - ni

11



Cc d



ya - rayt a - dun - ya tis - li a - la - ya tis - li a - la - ya

## המבנה הדו-חלקי של תבנית המקצב

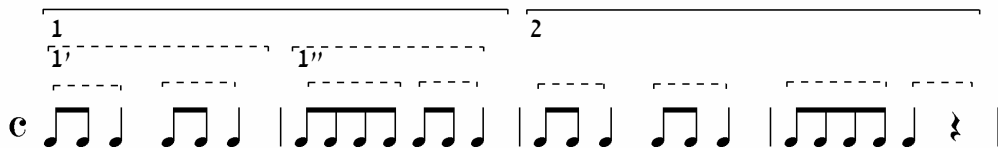
מאפיין משותף לכל השירים מהקבוצות השונות הוא המבנה הדו-חלקי של תבנית המקצב הקבועה. המבנה הדו-חלקי מתבטא בשני מימדים: (1) השתלבות תבנית המקצב במסגרת הפראזה כולה; (2) המבנה הפנימי של תבנית המקצב.

בהשתלבות תבנית המקצב במסגרת הפראזה כולה תבנית המקצב בנויה באופן של פתיח ומענה כמעט זהה. בחלוקה פנימית נוספת של תבנית המקצב מתקבל מבנה דו-חלקי נוסף. להלן כמה דוגמאות:

1. בשיר "יא בְּנֵת בְּאֶלְפֹז" (טרנסקי' 16), בהשתלבות תבנית המקצב בפראזה, המענה (2) הוא קיצור של הפתיח (1). בחלוקה פנימית נוספת של תבנית המקצב מתקבל מבנה דו-חלקי נוסף שבו חלק 1" הוא הרחבה של חלק 1' :



2. בשיר "יא סְלָאם סְלָם" (טרנסקי' 22), בפראזה A המענה (2) הוא וריאציה על הפתיח (1). בחלוקה פנימית של הפתיח, 1" הוא וריאציה על 1', כאשר יש חלוקה לשמיניות במקום רבע. בחלוקה פנימית נוספת יש תבנית מקצבית החוזרת 8 פעמים בפראזה, לרוב באופן זהה:



3. בשיר "אֶחָבֵד" (טרנסקי 3), בפראזה A, המענה (2) הוא וריאציה על הפתיח (1) על ידי השימוש במקצב מנוקד ושימוש בחלקי שש-עשרה במקום בשמיניות. בחלוקה פנימית נוספת, 1'' הוא וריאציה על 1' :

a - hi - bak a - hi - bak ya zal - ha - ma - mi a - hi - bak a - hi - bak da - yim za - ma - ni

המאפיין הדו-חלקי של תבנית המקצב הקבועה נפוץ בשירים מכל הקבוצות. עם זאת, יש הבדל בין קבוצת השירים העתיקים לאחרות. בשירים העתיקים, מכיוון שהערכים המקצביים הם פשוטים ופחות מגוונים, בדרך כלל יש דמיון רב יותר בין שני החלקים של התבנית, ברמת הפראזה ובזו שמתחתיה. לעומת זאת, בשירים מהקבוצות האחרות פעמים רבות החלוקה הפנימית של תבנית המקצב היא בת שני חלקים שונים. להלן שתי דוגמאות :

1. בשיר "יא חֵילו" (טרנסקי 20), בחלוקת הפראזה, המענה (2) הוא וריאציה על הפתיח (1). השינוי מתבטא בסיום של המענה. בחלוקה פנימית נוספת, 1' הוא תבנית קצבית פשוטה שבה החלוקה זוגית עם ערכים של שמיניות ושש עשיריות. לעומת זאת, 1'' הוא תבנית קצבית מאופיינת בסינקופה :

ya hi - lu ya ha - li day - man a - la ba - li

2. בשיר "יא ג'מאעה" (טרנסקי' 17), בחלוקה של הפראזה, המענה (2) הוא וריאציה על הפתיח

(1). בחלוקה הפנימית הנוספת, 1' הוא תבנית מקצבית המורכבת ממגוון ערכים ריתמיים

ומקצב מנוקד, ואילו 1'' הוא תבנית קצבית פשוטה המורכבת מזוגות של שמיניות:

1  
1'

2  
1''

2/4

a - la ji - na ne - ha - yi - kum we - ni - se - mir ma - a - kum

## יחס טקסט-מוסיקה

אחד האפיונים המרכזיים של השירים התימניים הוא שלחן אחד יכול לשרת טקסטים שונים. הדבר נכון לא רק לגבי אימוץ של לחנים תימניים-מוסלמים אלא גם לגבי השירים העתיקים. לפיכך, בהעברה של לחן אחד מטקסט לטקסט על הזמרים ליצור התאמה בין הלחן לטקסט החדש. כך נוצרים וריאנטים מלודיים וריתמיים הנובעים מפעולת ההתאמה. אפשר לחלק את היחס בין הטקסט למוסיקה לשלוש רמות שונות:

1. היחס בין היחידה הטקסטואלית (המשפט) לפראזה המוסיקלית.

2. היחס בין מילות הטקסט למוטיבים המוסיקליים במסגרת הפראזה.

3. היחס בין ההברות לצלילים.

### 1. היחס בין היחידה הטקסטואלית לפראזה המוסיקלית

ברוב השירים יש התאמה מלאה בין היחידה הטקסטואלית לפראזה, כלומר כל יחידת טקסט מקבילה לפראזה. לעיתים, נוספות לטקסט הברות חסרות משמעות, כגון "לה לה לה" או "אה אה אה". ברוב המקרים ההברות הללו מתפקדות כפזמון חוזר המפריד בין הבתים. לדוגמה, בשיר "בדעת בך" (טרנסקי' 12) כל יחידה בטקסט חוזרת על אותה פראזה (פראזה A), ולאחר

סיום הבית מופיע פזמון חוזר (פראזה B) בשירת הברות "לה לה לה".

להלן הפראזה האחרונה של הבית, ולאחריה הפזמון החוזר:

16 *A a* fa - re - ge a - la gal - - - bi wu - zi - gi ha - li

20 *B d* la - lay la-la-lay *c'* la-la - la-la-la al a - lla *B d* la - lay la-la-lay *c'* la-la - la-la-la al a - lla.

דוגמאות נוספות לשירים עם הוספת הברות חסרות משמעות: "שאלי ארץ אהובה" (טרנסקי' 40 - פראזה B'), "יא נָרְד" (טרנסקי' 18 - פראזה C); "מה גִּרָה לִי" (טרנסקי' 32 - פראזה C).

## 2. היחס בין מילות הטקסט למוטיבים במסגרת הפראזה

הפראזות המוסיקליות בשירה התימנית מתחלקות לשני מוטיבים מובחנים, או יותר. בהתאם לכך נחלק את היחידה הטקסטואלית (המשפט) בין המוטיבים השונים בפראזה. בדרך כלל מילות היחידה הטקסטואלית מתפרסות בין מוטיבים כך שמוטיב מוסיקלי מסתיים בסוף של מילה ולא באמצעיתה. כמו כן יש חפיפה בין החריזה הטקסטואלית לבין מוטיב הסיום של הפראזה. פעמים רבות יש חוסר התאמה בין המוטיבים לטקסט. התופעה יכולה להתבטא בכמה אופנים:

1. חזרה על מילה/מילים בטקסט כדי להשלים את הפראזה.
2. מספר מוטיבים מוסיקליים השונה ממספר הצלעות בטקסט.
3. שבירת מילה על ידי התחלתה בסיום מוטיב אחד, וסיומה במוטיב שלאחר מכן.
4. הברה ראשונה או הברות ראשונות של מילה בסיום מוטיב, וחזרה על המילה בשלמותה בתחילת המוטיב הבא.
5. חזרה רצופה על מילה בשני מוטיבים שונים.
6. הוספת הברות חסרות משמעות בתוך המילים וביניהן.

להלן כמה דוגמאות:

1. בשיר "יא מְחַגֵּה" (טרנסקי' 21), הלקוח מן ה"דינאן", כל בית בנוי מארבעה משפטים בחריזה AAAA ("בִּי" בדוגמה שלהלן), אך הפריסה של הטקסט בפראזות היא שונה. בשלוש הפראזות הראשונות המילה האחרונה בחציו השני של המשפט חוזרת פעמיים, ובפראזה האחרונה היא אינה חוזרת. לפיכך מספר המוטיבים המוסיקליים בשלוש הפראזות



הראשונות גדול ממספר הצלעות בטקסט (אופנים מס' 1, 2 ו-5). המבנה הכולל של השיר הוא של שתי פראזות, כשהאחת (פראזה A) חוזרת עם שלושת המשפטים הראשונים, והשנייה (פראזה B) מופיעה עם המשפט הרביעי, שהוא גם הפזמון החוזר. החרוזה הפנימית במשפט באה לידי ביטוי במוטיבים פנימיים זהים, כעולה מהטבלה להלן:

טקסט			מוסיקה	
משפט	חרוזה		פראזה	מוטיב
A	a	ja	A	a
	b	bi		bc
	½ b	bi		c'
A	a	ya	A	a
	b	bi		bc
	½ b	bi		c'
A	a	sha	A	a
	b	bi		bc
	½ b	bi		c'
B	c	wir	B	d
	b	bi		e
	x	ah		c''

ya-me-hi-ja-se-il-tik bil-na-bi bil-na-bi

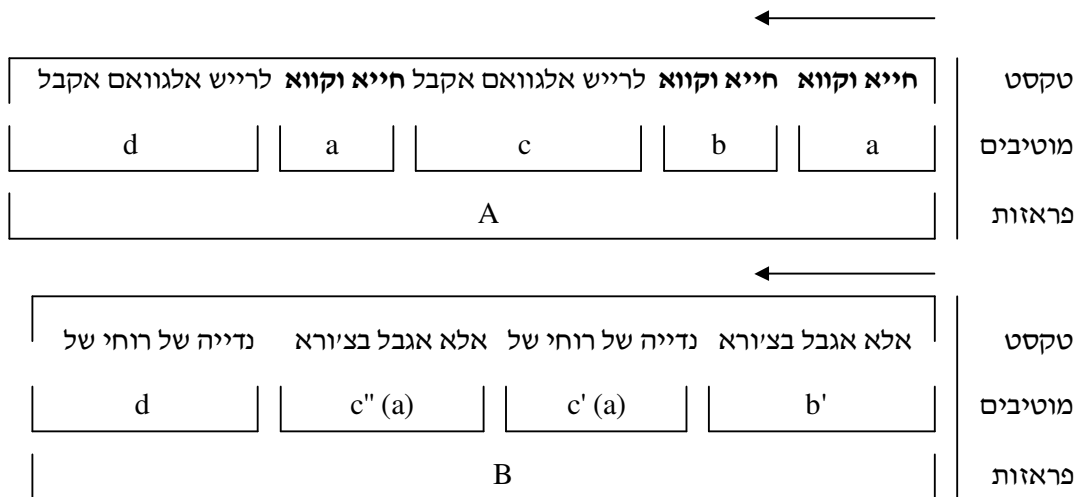
11 bil-na-bi-ya-me-hi-ja-ug-ra-bi-ug-ra-bi

21 an-a-na-sha-a-ruh-al-mag-ra-bi-mag-ra-bi

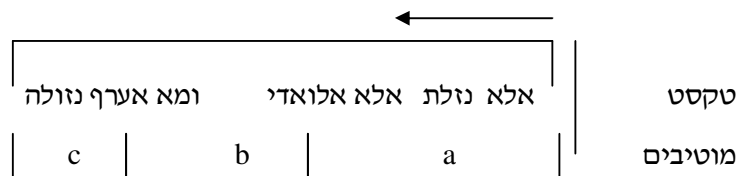
31 sha-a-da-wir-sa-bi-ya-lal-sa-bi-ah...

1. בשיר "חַיָּא וְקוּוּא" (טרנסק' 15), בפראזה A, המילים "חַיָּא וְקוּוּא" חוזרות פעמיים ברציפות בשני מוטיבים שונים: במוטיב a, ולאחר מכן במוטיב b. החזרה הרצופה על המילים יוצרת מספר מוטיבים מוסיקליים השונה ממספר הצלעות הטקסטואליות: בפראזה A יש ארבע צלעות מול חמישה מוטיבים (אופנים מס' 2 ו-5). לעומת זאת, בפראזה B יש תיאום בין מספר הצלעות לבין מספר המוטיבים.

להלן התרשים של המוטיבים, ובמקביל הצלעות:



2. בשיר "אַלָּא נְזֻלְתָּ" (טרנסק' 6) ישנה פראזה אחת החוזרת עם כל המשפטים בבית. הפראזה נחלקת לשלושה מוטיבים, ואילו המשפט בנוי משתי צלעות בלבד. תופעה נוספת היא שבירת מילה על ידי התחלתה בסיום מוטיב אחד וסיומה במוטיב שלאחר מכן: המילה "אלואדי" מתחילה במוטיב a ומסתיימת במוטיב b, והמילה "אערף" מתחילה במוטיב b ומסתיימת במוטיב c (אופנים מס' 2 ו-3):



3. בשיר "יַאֲלֵלָה רְצִיאַדְ" (טרנסק' 25) ישנם שני אופנים של חוסר התאמה:

א. חזרה על המילים "יַאֲלֵלָה רְצִיאַדְ" במוטיב a שבפראזה A (אופן מס' 1).

ב. המילה "תפרח" מופיעה באופן קטוע במוטיב c ובשלמותה רק בתחילת מוטיב d (אופן

מס' 4):

a - lla\_ ya - lla ri-zak\_ ya lla\_ ri-zak\_ a - la wal - me\_ ye - sa-ge\_ a - ruh.

a - lla\_ ya - lla te - fa\_ ya - lla te - fa\_ te - fa - reh\_ ku - li\_ gal - bi\_ maz - lum.

היחס בין הטקסט למוסיקה :

אלא ולמא יסגי ארוח	אלא יאללה רצ'אך יאללה רצ'אך	טקסט מוטיבים פראזות
b	a	
A		

אלא יאללה תפ- יאללה תפ-	תפרח כול קלב מצילום	טקסט מוטיבים פראזות
c	d	
B		

4. בשיר "בְּדַעַת בְּךָ" (טרנסקי' 12) ישנם שני אופנים של אי התאמה:

א. שבירת מילה על ידי התחלתה בסיום מוטיב אחד וסיומה במוטיב שלאחר מכן: המילה

"מעתלי" מתחילה בסיום מוטיב b ומסתיימת בתחילת מוטיב c (אופן מס' 3).

ב. הוספת הברות חסרות משמעות בתוך המילים וביניהן: חזרה על ההברה "בי" מתוך

המלה "קלבי" בתחילת מוטיב c (אופן מס' 6).

להלן התרשים:

פרג' עלה קלבי בי וצייג חאלי	בדעת בך יא מעתלי ועאלי	טקסט מוטיבים פראזות
c   b   a	c   b   a	
A		

5. בשיר "שאלי ארץ אהובה" (טרנסק' 40) הפזמון החוזר מורכב משלוש צלעות טקסטואליות המתפרסות על פני ארבעה מוטיבים (אופן מס' 2). להלן הפזמון החוזר:

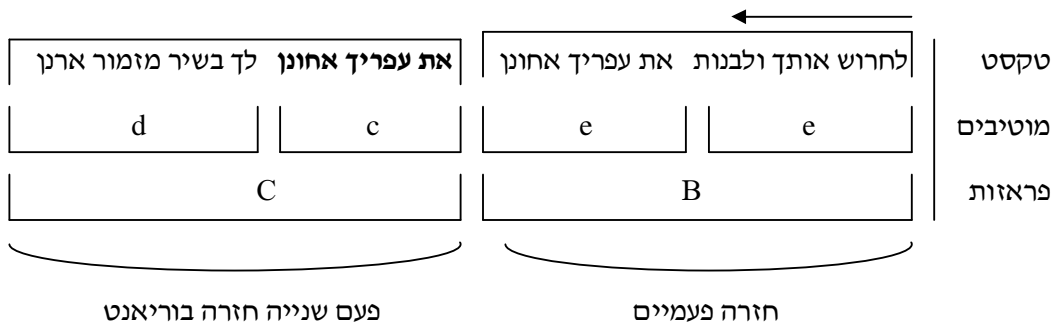
לחרוש אותך ולבנות

את עפריך אחונן

לך בשיר מזמור ארנן.

כדי להתאים את הצלעות למוטיבים, שתי הצלעות הראשונות מושרות בפראזה C עם המוטיב e, החוזר פעמיים. הצלע השנייה חוזרת שוב בתחילת פראזה B עם המוטיב c, והצלע השלישית סוגרת במוטיב d.

להלן התרשים:



6. בשיר "כפנו מן אֶלְהָה" (טרנסק' 30) ישנן הברות חסרות משמעות בתוך המילים וביניהן (אופן מס' 6): בפראזות A' ו-A'' המילה "סמסמת" מתארכת על ידי הוספת הברה חסרת משמעות בסופה: סמ-ס-מ-הת. המילה "עציאמי" מתארכת על ידי הוספת הברה חסרת משמעות באמצעיתה: ע-ה-צ'א-מי. בסוף השיר נוספת הברה חסרת משמעות "אלא":

9      A' a'                      b                      A'' a''                      b

da al-me-hi - ba samsa-ma-haf a-haza-mey. ha-da al-me-hi - ba samsa-ma-haf a-haza-mey a-la.

להלן התרשים :

הד'א אלמחבה סמסמהת עהצ'אמי <b>אלא</b>	הד'א אלמחבה סמסמהת עהצ'אמי	טקסט מוטיבים פראזות
b	a''	
A''	A'	

### 3. היחס בין ההברות לצלילים

רוב השירה התימנית היא סילבית, עם קישוטים של שניים עד שלושה צלילים. להלן כמה

דוגמאות :

1. השיר "יא ג'מאעה" (טרנסק' 17) הוא ברובו סילבי, עם מעט קישוטים של שני צלילים :

a - la ji - na ne - ha - yi - kum we - ni - se - mir ma - a - kum as -

5 ad a - lla ma - sa - kum ya - ja - ma - aa ya - ja - ma - aa sa -

דוגמאות נוספות לשירים בהתאמה סילבית, עם מעט קישוטים של שני צלילים: "לילת

אלחנא" (טרנסק' 31); "חביב זכרניה" (טרנסק' 14).

2. השיר "סלי קלבי" (טרנסק' 36) הוא סילבי, עם מעט קישוטים של 2-5 צלילים :

A a                      b                      a'                      b

sa - li gal - bi wa - na fa - re - han sa - li gal - bi wa - na fa - re - han be -

13 B c                      d                      e                      b

sa - li - na we - hul - a - li we - yi - je - al gal - ba - na sa - li.

לעומת הקבוצות האחרות, המליסמטיות בקבוצת השירים העתיקים בולטת יותר. לדוגמה, השיר "יומתי" (טרנסק' 28):

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of two lines of music. The first line contains the lyrics: yu - ma - ti - la - za - - - ge - ha - - - - le. The second line, starting with a measure rest, contains the lyrics: way - ne wa - - - li wain a - je. The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm with some melodic leaps.

ניתן להעלות לכך מספר השערות: ראשית, ייתכן שהיא מופיעה בהשפעת הליטורגיה בבית הכנסת התימני, המאופיינת בסלסולים רבים. שנית, בדרך כלל מדובר בשירים שתוכנם עצוב או מרגש במיוחד, כדוגמת השיר "יומתי", שתוכנו עוסק בפרידת הבת מאמה לאחר נישואיה. האופי המדיטיבי של הלחן המליסמטי תואם את תוכן הטקסט. שלישית, התפקוד של השיר קשור אף הוא לרמת המליסמטיות שבו. השירים העתיקים שהושרו על ידי הנשים עוד בתימן ליוו אירועים מיוחדים, כגון הלבשת הכלה, בהם הנשים ישבו בניחותא על הרצפה והאריכו בסלסולים. השירים מהקבוצות האחרות, לעומת זאת, הם בעלי תפקוד שונה לגמרי. הם מיועדים לצעירים החשופים למוסיקת הפופ והרוק שבה אין מקום למליסמטיות מרובה.

## אופן הביצוע של השירים

ביצוע השירים בתימן נעשה ללא ליווי כלי, למעט שימוש מוגבל בתופים ובכלי הקשה שנועדו לליווי קצבי, בייחוד בשירי הריקוד והתהלוכה. הכלים העיקריים היו ה"דף" - תוף מסגרת קטן, שהיה נפוץ בשירת נשות צנעא ומנאכה, וה"טבל" - תוף בעל שני ראשים, שהיה מצוי בכפרים. בקהילות כפריות מסוימות שימש הפח כתחליף לתוף (שילוח, 2002: 88). עדן היא האזור היחיד שהותר לנגן בו גם בעוד, מכיוון שהיא היתה בשליטה בריטית מהמחצית הראשונה של המאה ה-19.

בישראל המצב השתנה, והשימוש בכלי נגינה לליווי שירים תימניים נעשה נפוץ כבר בשנות החמישים והשישים של המאה הקודמת. בתחילה, צירוף כלי נגינה לא נתקבל כמובן מאליו, וגרר בעקבותיו ביקורות רבות. אהרן עמרם, שהיה אחד מהראשונים לבצע שירים מסורתיים בליווי כלי נגינה, מעיד כי באותן שנים הוא לא רק ספג ביקורות אלא שיריו אף הוחרמו להשמעה. הוא נאלץ לנהל דין ודברים עם רבנים, מוסיקאים ושדרנים כדי לשנות גישה שלילית זו:

בשנות החמישים והשישים היתה מלחמה עצומה, [אנשים שאלו]: "איך אתה מעז לשים כלים מוסיקליים על שירת יהדות תימן?" לא רק הרבנים, אלא אנשים בעלי ידע רחב, מוסיקאים [שאלו]: "איך אתה מביא את שירת יהודי תימן על כלים מערביים או כלים מזרחיים? זה אסור בתכלית האיסור, אתה צריך לשמור על אותה הצורה ששרו בתימן". אמרתי להם: "מה שרו בתימן?" אמרו: "שרו בתימן על פח". אמרתי להם: "מתי בא הפח בתימן?" [אמרו]: "אנחנו לא יודעים". אמרתי להם: "הפח בא לתימן בערך לפני מאתיים שנה, ואיך הוא התקבל על ידי תימן? היות ואסרו על עצמם לנגן בכלי שיר, בא הפח ומצא חן בעיניהם. לפני כן היו רק מחיאות כפיים...". ולכן אמרתי להם: "פתחו את פרק ק"נ בספר תהילים ותראו שם איך שרו הלוויים בבית המקדש. הם שרו בעוגב, בכינור, בצלצלי שמע, בצלצלי תרועה. ולכן אם אני אומר, ולא רק אני אומר אלא גם אחרים, שזהו חוט משוך משירת הלוויים בבית המקדש עד השירה שאני שר אותה, אז אני הגעתי לארץ ישראל, האיסור שחל שאסור לנגן בכלי שיר בגולה נגמר הסיפור פה. ואתם מטביעים את הזמרה התימנית רק על פח? מי אמר שזה כך?" היו שדרנים שלא שידרו אותי בגלל שזה עם כלים מערביים או מזרחיים... אבל אני הבאתי את השירה שלי עם הכלים המודרניים והלא מודרניים, וחיברתי את שניהם. הילד התימני שומע, זה קרוב לאוזן שהוא שומע עשרים וארבע שעות, ומה ישמע? פח? ישמע תוף? זה לא אומר לו שום דבר. אני הבאתי את שני הדברים ביחד. אבל היום הכל השתנה. היום הם מתענגים על זה. לא רק הדור הצעיר, אלא גם הדור שגדל פה בארץ אחרי שנות החמישים והשישים (ראיון עם אהרן עמרם, 26.5.2008).

אהרן עמרם אינו היחיד שצירף ליווי של כלי נגינה לשירים התימניים כבר בשנות החמישים והשישים. שיריו של דחיאני משנות החמישים הם בליווי של עוד, והשירים של להקת צלילי הכרם ולהקת צלילי העוד משנות השישים והשבעים הם בליווי של כלי נגינה מערביים ומזרחיים, אך אפשר לומר שההתפתחות באופן הביצוע של השירים התימניים במסגרת הפנים-קהילתית בולטת בעיקר בשנות השמונים והלאה, בעקבות עליית מעמדה של המוסיקה הפופ-מזרחית. בתחילת שנות השמונים נתגבשו כמה קודים מוסיקליים בסיסיים שאפיינו את מה שמכונה "מוסיקה פופ-מזרחית" ויצרו סגנון שאפשר לקרוא לו: "הזרם הראשי של המוסיקה המזרחית". גם היוצרים התימנים נסחפו עם הזרם הזה ופנו לעבר הקודים של המוסיקה הפופ-מזרחית.

הלפר, סרוסי וסקוורס-קידרון (Halper, Seroussi, & Squires-Kidron 1989) מציינים חמישה קודים מוסיקליים: 1. צורות מערביות סטנדרטיות של מוסיקה פופולארית, לדוגמה, פראזות סימטריות בנות 8 תיבות או 16 תיבות, המשולבות בהקדמה אינסטרומנטלית ואינטרלודים בעלי קצב חפשי; 2. טריל קולי בצלילים הארוכים של המלודיה, וסלסולים המקושרים עם מוסיקה מזרחית; 3. הרמוניה סטאטית;<sup>70</sup> 4. תזמור מיוחד, הכולל כלים מהמזרח התיכון בשילוב אנסמבל של מוסיקת רוק; 5. טשטוש של הסולמות המערביים מז'ור/מינור, על ידי שימוש נרחב במקאמים בייאת וכו'.

קודים אלה באו לידי ביטוי בשירים המסורתיים של יהודי תימן וציינו את המעבר של חלק מן השירה התימנית מסגנון עממי-מסורתי לסגנון פופולארי. מעבר זה איפשר ליוצרים התימנים להיחשף לקהלים נוספים מלבד הקהל התימני ולהתקבל בציבור הרחב. למעשה, המוסיקה התימנית המבוצעת כיום במסגרת הפנים-קהילתית מהווה תת-ז'אנר של מוסיקה מזרחית (Horowitz 1994). העיבוד של השירים הוא בסגנון עיבוד הדומה למוסיקה הפופ-מזרחית, תוך שימוש בתזמור המשלב כלים מערביים וכלים מזרחיים. השינוי הסגנוני הוא אחד הגורמים התורמים להמשכיות הרפרטואר בקרב הדור הצעיר. ציון גולן מסביר כיצד הוא משלב בין הסגנון העממי-מסורתי לבין הסגנון הפופולארי, כדי למשוך הקהל הצעיר:

אני קורא את הציבור הצעיר. אי אפשר לתת לו את השירים כמו פעם - רק פח ושירה. זה לא הולך. אני זוכר שפעם, הייתי עושה את הסגנון הזה. התחלתי לחדש כמה שירים, ורק שניים שלושה שירים השארתי עם תופים, אז מישהו התקשר ואמר לי "איזה קסטה יפה יש לך, אבל כשאנחנו מגיעים לשירים עם התופים בלבד, זה משעמם אותנו, חסר מוסיקה". במיוחד בתקופה הזו, הקהל הצעיר מאוד מושפע ממוסיקת רוק ומוסיקה מזרחית... אני נשאר בשירה המקורית, זה חשוב להגיד, [ו]אם את תוציא את הכלים [המערביים], את תמצאי זמר ששר בתימן, מקורי. אז הלבשנו על זה חידושים כדי לתפוס את הצעירים ולהמשיך. זה גורם להמשכיות. הם אוהבים את זה... אני מחפש דברים קלילים. זה הסיפוק שלי, שכל הצעירים האלה באים ומתלהבים ורוקדים ושרים איתי. זה המסר שאני מעביר... זה בעצם לשלב מוסיקה תימנית עם מוסיקה פופולארית. מלבישים זה על זה, וכך נוצרת התמונה (ראיון עם ציון גולן, 17.9.2005).

<sup>70</sup> בדרך כלל מאופיינת במעברים מדרגה ראשונה לדרגה שלישית, ובדרגה שביעית המובילה לדרגה ראשונה.



מדבריו של ציון גולן עולה כי עיבוד השירים התימניים בסגנון פופולארי, קליל יותר, הוא אופן הבעה מחודש של הדור השני של יוצאי תימן להגדרת זהותם. השילוב של כלי נגינה מערביים בליווי השירים התימניים מהווה מרכיב חשוב במעבר של המוסיקה התימנית לסגנון "פופולארי" ובהתקבלותה בקרב הצעירים.

יש להבחין בין סגנון העיבוד של השירים התימניים בשנות השמונים והתשעים לבין זה של שנות האלפיים. השוני מתבטא הן בגוון הפלי המלווה את השירים והן באופן הליווי של הכלים וברמת התחכום של הליווי.

### **שנות השמונים והתשעים: עיבוד בסגנון "פופולארי פשוט"**

בשנות השמונים והתשעים ישנם שני כיוונים שונים של עיבוד: עיבוד המחקה סגנון של מוסיקה ערבית-תימנית, ועיבוד בסגנון "פופולארי פשוט", הנפוץ יותר.

1. מאפיינים מרכזיים בעיבוד המחקה סגנון של מוסיקה ערבית-תימנית:

א. שימוש בכלים מן המזרח התיכון, האופייניים גם למוסיקה ערבית-תימנית, כגון תופים, דרבוקה, עוד, כינור, נְאִי.

ב. פוליריתמיות: מורכבות ריתמית, המאופיינת בנגינה של כמה תבניות מקצב בו-זמנית.

ג. תוספת של הקדמה כלית, שהיא מעין וריאציה על המלודיה ומאופיינת בסלסולים וקישוטים.

ד. הליווי הפלי הוא באוניסון עם הזמר/ת.

2. מאפיינים מרכזיים בעיבוד בסגנון "פופולארי פשוט":

א. הכלים המלווים הבסיסיים הם הקלידים ומערכת התופים של להקות רוק. לעיתים נוספת גם דרבוקה.

ב. התופים או הדרבוקה מנגנים תבנית קצבית אחת החוזרת לאורך כל השיר.

ג. ההקדמה מבוצעת על ידי קלידים ביד ימין בלבד, והיא וריאציה על המנגינה עם יותר קישוטים וסלסולים, סקוונצות, וירידה בסקוונדות לצליל המרכזי של השיר.

ד. פעמים רבות אפשר למצוא בהקדמה הדגשה של ירידה בחצי טון לעבר הצליל המרכזי. כך נוצרת תחושה של טטרקורד פריגי.

ה. המענה בסיום הפראזות הוא בדרך כלל וריאציה מקושטת יותר של התיבה האחרונה או של שתי התיבות האחרונות של הפראזה.

ו. מהלך הבס מנוגן ביד שמאל בקלידים. הבס אינו הרמוני, אלא הכפלה של הצלילים

העיקריים של המלודיה.

## שנות האלפיים: עיבוד בסגנון "פופולארי מורכב"

בשנות האלפיים מסתמנת התפתחות באופן הביצוע. להלן המאפיינים המרכזיים:

1. ההרכב הפולי משתנה ומתעשר. היוצרים משלבים בין כלי נגינה מהמזרח התיכון לאנסמבל הרווח של מוסיקת רוק. לקלידים, לתופים ולדרבוקה מצטרפות גיטרות חשמליות באופן כמעט קבוע. בד בבד מצטרפים גם כלים נוספים מהמזרח התיכון, כגון נְאִי, עוד וזוֹרְנָה. אפשר למצוא צירופים שונים ומגוונים של כלי נגינה. לדוגמה, בשירים "אֶסְאֶלְךָ יָא עֵהְגִי", "אֶלְף אֶלְפֵת", "כְּפֹ מִן אֶלְהָ", "כְּלוֹנִי אֶסְלָא לִי" ו"מָה גִרָה לִי" הכלים המלווים הם קלידים, תופים וגיטרות חשמליות. בשירים "עֵד אֶלִּמְנִי", "בְּנֵת אֶלִּמְךָ" ו"שֵׁאֲלִי אֶרֶץ אֲהוּבָה" נוספת להרכב זה דרבוקה. בשיר "אֶחְפֵּךְ" ישנם קלידים, תופים וגיטרות חשמליות, בצד נְאִי וזוֹרְנָה. אמנם אפשר למצוא את ההתפתחויות האלה כבר בשנות השבעים אצל להקות צלילי העוד וצלילי הכרם, אך הן לא היו נפוצות בשירים תימניים במסגרת אירועים פנים-קהילתיים.
2. באופי המלודי של ההקדמה הכלית והאינטרלודים יש המשכיות של הסגנון משנות השמונים והתשעים, כלומר וריאציה על המלודיה עם סלסולים וקישוטים, בצד השימוש בסקוונצות בירידה. בנוסף, ישנן חטיבות פליות נוספות בביצוע הכלים של סגנון הרוק, שאינן קשורות למנגינה ומאופיינות על ידי סינקופות רבות.
3. התבנית הקצבית הקבועה לאורך השיר בדרבוקה או בתופים מופיעה גם בשנות האלפיים.
4. מהלך הבס כולל את צלילי האקורדים, ולא רק הכפלה של צלילי המלודיה. על ידי כך מובלט יותר מהלך הרמוני בבס.

## תפקיד הכלים המלווים

על אף השינויים בין סגנונות העיבוד בציר הזמן אפשר לזהות כמה מאפיינים קבועים לעיבודים שנעשו בשלושת העשורים. הפונקציה הספציפית של כל כלי או קבוצת כלים נשמרת בסגנונות השונים:

**תפקיד כלי ההקשה** (תופים ודרבוקה): בכל העיבודים, התופים או הדרבוקה מנגנים תבנית קצבית קבועה החוזרת לאורך השיר. תופעה זו היתה נפוצה עוד בתימן הן בקרב היהודים והן

בקרב המוסלמים.<sup>71</sup> כאשר את השיר מלווים תופים ודרבוקה, פעמים רבות הדרבוקה היא במקצב שונה מהתופים, ועל ידי כך היא מעשירה ומעבה את המרקם הריתמי.

**תפקיד הקלידים (ביד ימין), הגיטרות החשמליות והחליל:** כלים אלה נשמעים לרוב בהקדמה לשיר, בסיום פראזות ובאינטרלודים שבין הבתים.

**תפקיד הבס בקלידים (ביד שמאל):** מהלך הבס הוא פונקציה של המלודיה והוא מדגיש את הצלילים המרכזיים שבה. תפקידו לתת תחושה של מהלך הרמוני ומעברים בין דרגות שונות בשיר מבלי לממש בצורה ברורה מהלך הרמוני-טונאלי מובהק. להלן כמה מעברים נפוצים במהלך הבס (הדוגמאות מבוססות על צליל מרכזי רָה):

1. מעבר בין F ל-D, היוצר תחושה של מעבר בין מז'ור למינור המקביל (או בין דרגה III לדרגה I).

2. מעבר בין D ל-F, היוצר תחושה של מעבר בין מינור למז'ור המקביל (או בין דרגה I לדרגה III).

3. מעבר בין F ל-G, היוצר תחושה של מעבר בין דרגה III לדרגה IV.

4. מעבר בין C ל-D, בעיקר בסיומו של השיר או בסיומה של פראזה, היוצר תחושה של דרגה VII כמובילה ל-I. מעבר מעין זה נפוץ מאוד בשירים העתיקים. הוא מטשטש תחושה של מהלך הרמוני-טונאלי ומדגיש מהלך מודלי.

5. ירידה בסקונדה קטנה מהצליל Eb לצליל D (III-I), בעיקר בסיומו של השיר או בסיומה של פראזה, המדגישה את תחושת הפריגיות האופיינית לשירים תימניים רבים. פעמים רבות, בהשפעת הבס, הזמר או הזמרת מנמיכים את הצליל מי ברבע טון לפחות, כאשר הוא מוביל לצליל רָה, אף שבשיר המקורי הצליל הוא מי-בקר. ייתכן גם שהירידה ברבע טון היא חלק מתופעה כללית הרווחת במסורת המוסיקלית של יהודי תימן. הצליל השני במודוס מבוצע לעיתים קרובות כשהוא נמוך ברבע טון, והוא מאפיין הניכר גם בקריאה בתורה של יהודי תימן.

6. מהלך מלודי של הבס בירידה בסקונדות עד לצליל המרכזי (IV-III-IIb-I): מהלך מעין זה הוא פונקציה של המלודיה, ואופייני יותר לסגנון העיבוד של שנות האלפיים.

<sup>71</sup> לפירוט נרחב יותר אודות התבנית הקצבית החוזרת ותפקידה ראו בפרק זה בסעיף הדן בהיבטים קצביים.

## שלוש דוגמאות המאפיינות את המגוון והווריאנטים באופני הביצוע השונים

### 1. דוגמה לעיבוד המחקה סגנון ביצוע של מוסיקה ערבית-תימנית, האופייני לשנות השמונים

**והתשעים** : השיר "מִנְךָ וְלֹא עַד מְנִי" (טרנסק' 33) בביצועה של הזמרת ברכה כהן :

(א) הכלים המלווים הם מערכת תופים ועוד.

(ב) **תפקיד התופים** : התופים מתחילים בתבנית קצבית מס' 1 המופיעה לאורך השיר ומהווה

את הבסיס. תבנית קצבית מס' 2 נוספת מיד לאחר הופעת התבנית הראשונה, והיא

סינקופטית ומשתנה במהלך השיר. תבנית קצבית מס' 3 אף היא סינקופטית, וכמו כן היא

שוברת את תחושת הסימטריות של המשקל הזוגי ויוצרת מעין משקל של 8/8 הנחלק ל:

1-4-3, כשהפעמות המודגשות הן ראשונה, רביעית ושמינית.



תבנית קצבית מס' 1



תבנית קצבית מס' 2



תבנית קצבית מס' 3

(ג) **תפקיד העוד** : העוד, לעומת התופים, נותן הקדמה שהיא מעין וריאציה על המנגינה

בתוספת של קישוטים וסלסולים. חלק מהקישוטים הם פירוק הצליל הממושך בעוד.

טכניקה זו אופיינית לכלי הזה. כאשר הזמרת מתחילה לשיר העוד מלווה את שירתה

באוניסונו. בין הפראזות יש אלתור קצר של העוד, המבוסס על סיום הפראזה, ואין כלל

ליווי של בס. מאפיינים אלו של מורכבות ריתמית, שימוש בעוד ככלי מלווה והכפלת קולה

של הזמרת אופייניים למוסיקה ערבית-תימנית.

בדוגמה הבאה מוצגת השוואה בין הקדמת העוד לשירתה של הזמרת ברכה כהן.

ההקדמה של העוד מקושטת יותר ומסולסלת משירת הזמרת. רוב הקישוטים בהקדמה

פשוטים, ומתבטאים בפירוק של הצליל הממושך :

הקדמת העוד

ברכה כהן

min fur - ga - ta - ge da - ge jis - mi we - za - ab la - he - mi we - ath - mi

הקדמת העוד

ברכה כהן

wen - kun - ti ra - zi be - zul - mi - mi - nak we - la - ad mi - ni

הקדמת העוד

## 2. דוגמה לעיבוד בסגנון "פופולארי פשוט" האופייני לשנות השמונים והתשעים: השיר "מִסְכֵּין

נא נאס" (טרנסק' 34), בביצועה של הזמרת ברכה כהן:

(א) **תפקיד התופים והדרבוקה:** התופים והדרבוקה מנגנים תבנית קצבית החוזרת לאורך השיר.

(ב) **תפקיד הקלידים:** ההקדמה על ידי הקלידים בנויה משני חלקים. החלק הראשון מאופיין בעלייה בסקוונצות, ואחר כך בירידה בסקוונדות לקראת הצליל המרכזי רה. החלק השני של ההקדמה מאופיין בווריאציה על פראזה B של השיר. וריאציה זו מבוצעת עם יותר קישוטים וסלסולים. שלושת המאפיינים הללו - סקוונצות, ירידה בסקוונדות לצליל המרכזי וביצוע המנגינה באופן מקושט יותר נפוצים להקדמות כליות בשירים רבים. תפקיד הקלידים בסיום הפראזות הוא מענה קצר המתבטא בווריאציה מקושטת יותר על סיומה של הפראזה.

(ג) **הדגשה של חצי טון בירידה אל הצליל המרכזי:** ההקדמה של הקלידים היא במודוס שונה מהשיר עצמו. בהקדמה יש הדגשה של הצליל מי-במול, אף שבפראזה A של השיר עדיין לא מוצאים את הצליל מי-במול אלא את הצליל מי-בקר. הצליל מי-במול מופיע רק לקראת סיום פראזה B. ההבלטה של הצליל מי-במול על ידי הקלידים והירידה בחצי טון לצליל המרכזי מדגישה את הנטייה ליצור תחושה של מודוס פריגי.

(ד) **תפקיד הבס:** מהלך הבס הוא פונקציה של המלודיה. הבס מנגן את הצלילים המודגשים

במנגינה. השילוב של הבס עם מהלך המנגינה יוצר אשליה של מהלך הרמוני, אף שאין נגינה של אקורדים שלמים. אפשר לזהות בשיר זה כמה מהלכים של הבס:

(1) המעברים בין F ל-D בבס נותנים תחושה של מעבר בין מינור למינור המקביל, האופייני למוסיקה פופ-מזרחית.

(2) המעבר בין F ל-G בבס נותן תחושה של מעבר בין דרגה III ל-IV, האופייני לשירים רבים.

(3) המהלך של הבס בסיום השיר מ-Eb ל-D (סקונדה קטנה בירידה אל הצליל המרכזי) מדגיש את המאפיינים של מקאם כורד.

תבנית קצבית קבועה של התופים והדרבוקה:



ההקדמה של השיר במודוס שונה מהשיר עצמו כתוצאה מהדגשת הצליל מי במול



להלן הלחן עם מהלך הבס ומענה הקלידים בסיום הפראזות:

פראזה A:



מענה הקלידים בסיום פראזה A בפעם הראשונה



מענה הקלידים בסיום פראזה A בפעם השנייה



פראזה B:

5 F G E<sup>b</sup> D

yeem - raz ma - raz kal - ba a - ma al - maw - ti ma a - had ya-mut.

מענה הקלידים בסיום פראזה B בפעם הראשונה

25

מענה הקלידים בסיום פראזה B בפעם השנייה

30

### 3. דוגמה לעיבוד בסגנון "פופולארי מורכב", האופייני לשנות האלפיים: השיר "עד אֶלְמִנִי"

(טרנסקי 37), בביצועו של הזמר ציון גולן:

(א) **הרכב הַפְּלִי:** קלידים, תופים וגיטרות חשמליות.(ב) **השילוב בין מוסיקה מזרחית למוסיקה פופולארית בהקדמה:** חלקה הראשון של

ההקדמה מאופיין בסינקופות רבות, מנוגן בגיטרות חשמליות בשילוב סינתיסייזר, עם

מאפיינים של מוסיקת פופ. החלק השני של ההקדמה בסגנון שונה: הגוון הפְּלִי משתנה,

והסינתיסייזר משתמש בחיקוי של צלילי נְאִי וצלילים של כלי נגינה נוספים מהמזרח

התיכון. חלק זה מאופיין גם בסלסולים, טרילים וסקוונצות בירידה.

(ג) **תפקיד הדרבוקה:** הדרבוקה מנגנת תבנית קצבית קבועה לאורך השיר.(ד) **תפקיד הבס:** הבס לא רק מנגן את הצליל הבולט של המלודיה אלא את כל צלילי

האקורד, ועל ידי כך מודגש יותר המהלך ההרמוני בקטע. אפשר לזהות שלוש תופעות

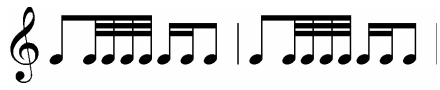
אופייניות במהלך של הבס:

(1) בפראזה A בבס יש שילוב בין נגינת אקורדים לנגינה של המנגינה.

(2) בפראזה B יש מעברים בין מזיזר למינור המקביל – המעבר בין F ל-Dm.

(3) בפראזה C יש מהלך מלודי של הבס בסקוונדות בירידה לצליל המרכזי:

→  
.(IV-III-IIb-I) Gm F F/Eb Dm



התבנית הקצבית של הדרבוקה:

ההקדמה לשיר:

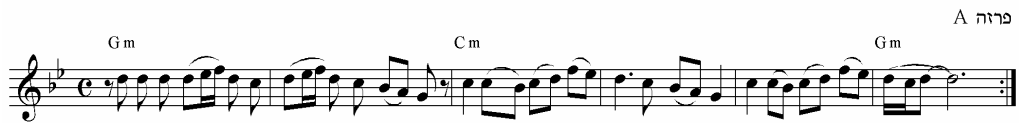
חלק ראשון של ההקדמה



חלק שני של ההקדמה



מהלך הבס:



ad al-ya-ma - ni ya - ma - ni me-cha - zen sa-mer al - gat me-cha - zen ad al - ya - ma - ni \_\_\_\_\_



ad al-ya-ma - ni \_\_\_\_\_ ad al - ya-ma - ni \_\_\_\_\_ yif-rah wi-ra - ni \_\_\_\_\_ yif-rah wi-ra - ni \_\_\_\_\_



ya - rayt a - dun - ya tis - li a - la - ya tis - li a - la - ya \_\_\_\_\_



## שינויים נוספים במעבר השיר התימני מסגנון "עממי" לסגנון

### "פופולארי"

עיבודם של הלחנים התימניים בסגנון פופולארי היווה אמנם קטליזטור להשתלבותם של יהודי תימן בחברה הישראלית הכללית, אך מצד שני גרם לשינויים מרחיקי לכת באופיו של השיר התימני. ראשית, הפיכתה של השירה התימנית כשפה שכלל הציבור יכול ליטול בה חלק גרמה לטשטוש הדקויות ואיבוד המורכבות שבה. ככל שקהל המאזינים הלך וגדל, המוסיקה איבדה מהניואנסים הקטנים שבה, ובצורתה זו היא הפכה לנחלת הכלל.<sup>72</sup> שנית, עם הפיכתו של השיר התימני ל"פופולארי" התקצר זמן השירה באופן משמעותי. התפתחותה של תעשיית המוסיקה וההקלטות של השירים על גבי קלטות וכן שידור השירים ברדיו ובטלוויזיה אילצו את המפיקים לקצר את השירים.

נוסף על כך, שירים רבים המבוצעים בשפה הערבית-תימנית אינם מדויקים מבחינת הגיית המילים. חלק נכבד מזמרי הפופ-התימני נולדו בארץ ואינם בקיאים באופן ההגייה של השפה הערבית-התימנית, על כן הם גם לא מדויקים בה. עם זאת, חשוב לציין כי לעיתים אופן הגייה שונה של מילים הוא מכוון ונועד לקרב את המילים לקהל שאינו בקי בשפה הערבית ורוצה להצטרף אל הזמר בשירה. לדוגמה, הזמר ציון גולן מכיר היטב את השפה הערבית-תימנית אך לפעמים הוא משנה את אופן ההגייה המדויק:

אני משנה את המילים, כי החברה פה לא מבינים תימנית, אז אני נותן להם מילים קלילות, כמו "אבא שמעון", או למשל "מה ג'רה לי", שמשמעותו "מה קרה לי". אני נותן דברים קלילים. זה הסיפוק שלי, שכל הצעירים האלה באים ומתלהבים ורוקדים ושרים איתי (ראיון עם ציון גולן, 17.9.2005).

הזמר והרקדן מנחם ערוסי מתייחס בביקורתיות רבה לחוסר דיוק במילים:

אמרתי לעצמי... זו לא אותה זמרה, אלה לא אותם היהודים... טוב שאני החזקתי את העניין הזה. לא השתבשתי, לא נכנסתי לקלטות האלה, לעניין של הכסף, ועד היום אני שומר על זה. אני סולד לפעמים מהדברים שאני שומע, איך שמזייפים את המילים. (מתוך ראיון עם נעמי בהט-רצון, 8.8.1991, בהט-רצון, 2004 : 81-82).

<sup>72</sup> תהליך דומה מתרחש במחול של יהודי תימן. בעקבות אימוץ דגמים שונים מן המחול של יוצאי תימן במחולות הישראליות הם הפכו למחולות חברה. ה"צעדה התימנית" הוא דגם צעדים קבוע לריקוד שחוזרים עליו אין ספור פעמים לצלילי שירים ממסורת תימן. ככל שדגם הצעדים פשוט יותר, רבים יותר יכולים לבצע אותו, וככל שמתרבים המחוללים על פיו, כך הוא מדויק פחות ומחייב פחות, ובצורתו זו הוא הופך לנחלת הכלל (בהט-רצון, 2004 : 84).

אמנם עיבודה של המוסיקה התימנית בסגנון פופולארי היה כרוך באיבוד המורכבות ובטשטוש הדקויות שבהן היא מאופיינת במקורותיה. עם זאת, ואולי דווקא בשל כך, היא נתקבלה בקרב הדור הצעיר, הדור השני והשלישי למהגרים יוצאי תימן.

## סיכום המאפיינים המוסיקליים בשירים התימניים בני-זמננו

הניתוח המוסיקלי של רפרטואר השירים במחקר מראה מאפיינים המשותפים לשירים העתיקים, לשירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית ולשירים שהולחנו בישראל. הדבר מלמד על כך שיוצרי השירה התימנית בישראל שואבים תנועות מלודיות, ג'סטות, קדנצות, מהלכים מלודיים ומאפיינים מקצביים מן השירים העתיקים בתימן. כמו כן, הקשר המוסיקלי אינו קיים רק בין שירים שהולחנו בישראל לשירים עתיקים מתימן אלא גם בין שירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית לשירים עתיקים. אפשר להסיק מכך על הקשר שבין מוסיקה ערבית-תימנית עכשווית לשירים העתיקים. ראשית, עוד בתימן היו קשרים מוסיקליים בין מוסיקה ערבית-תימנית למוסיקה יהודית-תימנית שבוצעה על ידי נשים. שנית, הדמיון המוסיקלי בין שתי קבוצות שירים אלו מעלה את הסבירות שחלק מהם היו משותפים ליהודים ולמוסלמים בתימן.

נסכם את המאפיינים המשותפים לשלוש קבוצות השירים:


1. המבנה הדו-חלקי A A B B אופייני לשירים רבים.
2. הכיווניות הכללית של המלודיה היא של ירידה. בפראזה הראשונה יש צלילים גבוהים במנעד, עם הרחבת המנעד כלפי מטה בפראזות האחרות.
3. השיא המלודי נמצא פעמים רבות באמצע פראזה A.
4. קפיצות או תנועות במרווחי הקוורטה והקווינטה אופייניות מאוד כתבניות פותחות בתחילת פראזה A. כאשר צליל הסיום הוא רָה אפשר למצוא את מרווח הקוורטה על הצלילים דו-פָה או רָה-סול, ואת מרווח הקווינטה על הצלילים דו-סול או רָה-לה. המרווחים הללו אופייניים גם כתבניות פתיחה וסיום בפראזה השנייה בשיר בעל מבנה דו-חלקי, או בפראזה האחרונה בשיר המכיל יותר משתי פראזות. במקרים אלו המרווחים מבוצעים לרוב רק על הצלילים דו-פה או דו-סול, כאשר הצליל המרכזי הוא רָה. בשירים שהולחנו בישראל אפשר גם למצוא את הקוורטה רָה-סול בתחילת הפראזה האחרונה או בסופה.
5. קדנצות אופייניות בסיומי פראזות או באמצען יכולות להתבצע בכמה אופנים:

- א. ירידה בסקונדות לצליל המרכזי ךָה בקדנצה ראשית.
- ב. סיבוב סביב הצליל המרכזי ךָה: ירידה בסקונדות לצליל דו, ועלייה בסקונדה לצליל המרכזי ךָה בקדנצה ראשית.
6. שימוש בקדנצות זהות בסיומי פראזות, היוצרות קשר בין הפראזות השונות בשיר.
7. שני אופנים של ארגון המוטיבים במסגרת הפראזה האופייניים לשירים רבים:
- א. חזרה על מוטיב בווריאנט שלו.
- ב. חזרה על אותו מוטיב בפראזות שונות בשיר, ועל ידי כך קישור בין הפראזות.
8. היחס בין צליל הסיום הראשי לצליל הסיום המשני בקטע יכול להופיע בשלושה אופנים: בסקונדה גדולה מתחת לצליל הסיום הראשי, בטרצה קטנה, או בסקונדה גדולה מעל לצליל הסיום הראשי.
9. בהיבטים הקצביים אפשר לזהות שתי תכונות משותפות לשירים מהקבוצות השונות:

- א. שימוש במשקל זוגי ובמשקל 7/8 בשירים השונים.
- ב. שימוש בשלוש תבניות תיפוף בסיסיות לאורך השיר, המגדירות את משקל השיר ואופיו הקצבי:

משקל זוגי בקצב מהיר מאוד      משקל זוגי בקצב מהיר      משקל 7/8

אף שרוב המשותף מהשונה בין הקבוצות השונות של השירים אפשר למצוא גם הבדלים ווריאנטים האופייניים לכל קבוצה. מן הניתוח עלו שני ממצאים: האחד, מאפיינים רבים משותפים לשירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית ולשירים שהולחנו בישראל, ואינם מצויים בשירים העתיקים. השנייה, ההבדל בין שירים שהולחנו בישראל לשירים עתיקים מתימן מתבטא בעיקר בהרחבה ובתחכום של העקרונות המלודיים והמקצביים הקיימים כבר בשירים העתיקים. המלחינים משתמשים בעקרונות, בתבניות, במקצבים ובמהלכים דומים, ומרחיבים אותם. להלן כמה הבדלים:

שירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית / שירים שהולחנו בישראל	שירים עתיקים
לחנים ארוכים יותר, בני 4-6 פראזות.	לרוב ישנה פראזה אחת או שתי פראזות בשיר. בדרך כלל שתי הפראזות חוזרות פעמיים.
הפראזות מאורגנות בשני אופנים: (1) כל פראזה חוזרת פעמיים, ועוקבת אחר האחרת; (2) חזרה של הפראזות לסירוגין. בשירים שהולחנו בישראל ישנם מבנים מורכבים יותר, הכוללים עד 6 פראזות שונות בשיר, וכן מבנים של בית ופזמון חוזר.	פעמים רבות ישנה פראזה אחת החוזרת בווריאנטים.
בארגון המוטיבים במסגרת הפראזה, נוסף לבנייה של הפראזה על בסיס מוטיבים קיימים ווריאנטים, יש שתי אפשרויות נוספות: 1. חזרה על המוטיב באופן מדויק במסגרת הפראזה. 2. נטייה לבנייה של פראזה המורכבת ממוטיבים שונים.	בארגון המוטיבים במסגרת הפראזה יש נטייה לבנייה של הפראזה על בסיס מוטיבים קיימים ווריאנטים עליהם.
ישנה חריגה מהמודוס במסגרת השיר, למשל, כאשר יש החלפה זמנית בין הצליל מי-בקר לצליל מי-במול כצליל מוביל לצליל המרכזי, או בין הצליל מי-במול לצליל מי-בקר כצליל אתנחתה, או כצליל עובר.	אין חריגות מצלילי המודוס במסגרת השיר.
נוסף על שלוש תבניות התיפוף המקובלות בקבוצת השירים העתיקים אפשר למצוא בקבוצת השירים שהולחנו בישראל תבנית תיפוף נוספת המלווה שירים רבים ומכונה "צעד תימני": 	שלוש תבניות תיפוף בסיסיות מלוות את השירים השונים.
תבניות המקצב של השירים מורכבות יותר	תבניות המקצב של השירים פשוטות

שירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית / שירים שהולחנו בישראל	שירים עתיקים
ומאופיינות בשילוב של תבניות סימטריות וא-סימטריות ברמת תת-החלוקה של הפעמה. הא-סימטריה יכולה להתבטא במקצב מנוקד / סינקופות / טריליות / הפסקות בלתי צפויות, ומגוון של ערכים ריתמיים שונים.	ומאופיינות בסימטריות ברמת תת החלוקה של הפעמה - ערכים מקצביים חוזרים, הכוללים חצאים / רבעים / זוגות של שמיניות / זוגות או רביעיות של שש עשיריות.
בעיקר בשירים שהולחנו בישראל, האפיון של תבנית איזוריתמית החוזרת נהיה מטושטש כתוצאה מריבוי פראזות אשר לכל אחת מהן תבנית מקצב שונה. בנוסף, ישנם שירים שאין בהם איזוריתמיות כלל.	התבנית האיזוריתמית בשיר חוזרת לאורכו ללא כל שינוי, או בווריאציות קלות.
תבנית המקצב מאופיינת במבנה דו-חלקי שבו חלק אחד פשוט והשני מורכב, או להפך.	תבנית המקצב מאופיינת במבנה דו-חלקי שבו יש דמיון בין שני חלקי התבנית.

לעיתים שירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית עברו שינויים בווריאנטים קלים בתהליך האימוץ שלהם בישראל, על מנת להתאימם לסגנון השירים שהולחנו בישראל<sup>73</sup>. הדבר מלמד על כך שהיוצרים התימנים בישראל נמצאים בתווך, בין הרצון להשתמש במאפיינים של מוסיקה תימנית עתיקה או עכשווית לבין השאיפה להתאים את המוסיקה לטעם של קהל רחב יותר, בעיקר של צעירים ובני נוער החשופים למוסיקה פופ-מזרחית. השינויים שצוינו מעידים על הדרכים של המלחינים לשלב בין מאפייני המוסיקה התימנית העממית לבין הסגנון הפופולארי:

- פראזות סימטריות הנעות בין 4-8 תיבות, ומבנים של בית ופזמון.
- קפיצות במסגרת הפראזה, האופייניות יותר למוסיקה פופולארית מאשר למוסיקה עממית. הקפיצות הבולטות בתחילת הפראזה הן קוורטה וקווינטה, הנפוצות במוסיקה מזרחית.
- שימוש נרחב במודוס פריגי (עם הצלילים סי-במול ומי-במול, כאשר הצליל המרכזי הוא ג'ה).

<sup>73</sup> השינויים שחלו במעבר מהמוסיקה הערבית לביצוע בישראל יידונו בפירוט בפרק השביעי.

- שימוש בתבנית התיפוף המכונה "צעד תימני", האופיינית מאוד למוסיקה פופ-מזרחית:



- שימוש במקצב מנוקד וסינקופות רבות במלודיה.

אופן הביצוע הוא מרכיב משמעותי במעבר של השיר התימני מ"עממי" ל"פופולארי". להלן כמה מהמאפיינים הביצועיים התורמים למעבר זה:

- הגוון הפלי: תזמור המשלב כלים מהמזרח התיכון כגון עיד, נאי, זורנה, בשילוב עם אנסמבל של מוסיקת רוק כגון קלידים, בס וגיטרות חשמליות.
- הקדמה כלית ואינטרלודים המאופיינים בסלסולים, טרילים וקישוטים המקושרים עם מוסיקה מזרחית.
- מהלך הבס מאופיין במעברים ממז'ור למינור המקביל, או ממינור למז'ור המקביל, וכן מעבר מדרגה שביעית לדרגה ראשונה. אלו הם מהלכים האופייניים למוסיקה פופ-מזרחית.

חלק נכבד מהמאפיינים במעבר לסגנון פופ-מזרחי עולה בקנה אחד עם הקודים המוסיקליים הבסיסיים במוסיקה פופ-מזרחית שצינו הלפר, סרוסי וסקוורס-קידרון (Halper, Seroussi, & Squires-Kidron 1989). מניתוח המאפיינים המוסיקליים ניתן לסכם כי מוסיקה תימנית בישראל של שנות התשעים ושנות האלפיים נעה בין "תימניות" ל"ישראליות", ובין "עממיות" ל"פופולאריות".

## פרק שביעי: מקורות הרפרטואר המוסיקלי התימני בטקס החינה בן-זמננו

הרפרטואר המוסיקלי התימני בטקס החינה בפרט ובמוסיקה של יהודי תימן בישראל בכלל מבוסס על לחנים קיימים של מוסיקה תימנית, יהודית וערבית. הזמרים התימנים בישראל מאזינים לשיריהם של יוצרים מן הדור הראשון שהגיעו לארץ, וללחנים של נשים מבוגרות תימניות מראש העין ורחבי הארץ.

היום, כל זמר שרוצה לשיר בתימנית, הוא שר שירים שכבר אחרים הקליטו אותם ודשו בהם, ואם תיקחי את כל השירה התימנית, מדובר בעשרות בודדות של מנגינות. כל אחד ואחד הקליט אותם מחדש בסגנונו ועיבד אותם בצורה אחרת. זה אותם שירים שחוזרים על עצמם (ראיון עם איתמר פנחס, 1.11.2007).

כיום זמרים ויוצרים מעדיפים להשתמש בחומר קיים ולעבד אותו בהתאם לסגנונם האישי. אהרן עמרם וציון גולן עושים זאת רק בחלק מהשירים שהם מבצעים, והם מנסים להסביר את הסיבות להעדפה של יוצרים להתאים לחנים קיימים לטקסטים:

זה אולי בגלל שקשה להשיג שירים חדשים או להלחין שירים תימניים. אתה מקבל מוצר חצי מוגמר, ואז אתה מלביש עליו את מה שיש לך בראש, את הרעיונות שלך, ומתאים [אותם] לסביבה (ראיון עם ציון גולן, 4.1.2006).

זה נובע מאי יכולת, אני חושב. עכשיו, גם אין [מי שיכתוב]. הם לא ילכו לשלמה ארצי ויבקשו ממנו שיכתוב להם שיר, לא ילכו לחנן יובל ויבקשו שיכתוב, אין מי שיכתוב להם, כי אין אנשים ששמו לעצמם למטרה לפתח ולכתוב (ראיון עם אהרן עמרם, 26.5.2008).

נראה כי עמרם מתכוון בדבריו לכך שיוצר תימני יתאים יותר לכתובה והלחנה של מוסיקה תימנית, וכאשר אין יוצרים תימנים כאלה, יש פנייה ללחנים קיימים. ציון גולן מסביר זאת בכך שקל יותר להשתמש בלחן קיים ולהלביש עליו רעיונות אישיים. השימוש בחומר קיים ועיבודו על טקסט חדש הוא דפוס שהיה אופייני לזמרים בתרבות ארצות ערב. המושג "להלחין", כלומר להמציא מנגינה יש מאין, לא היה שכיח בתרבות זו, שבה הלחן היה תבנית פשוטה לביצוע טקסט חדש. מדבריו של עמרם עולה דרך החשיבה האירופאית, שבה היוצר מחויב להיות מקורי, ייחודי ואינדיבידואלי.

## אימוץ שירת נשים יהודיות מתימן

הרפרטואר המרכזי בקבוצת השירים העתיקים מתימן, שאותו מאמצים זמרים תימנים וזמרות בטקסי חינה בני-זמננו הוא שירת ה"מְגָאָה" (שירת נשים). זוהי שירה של נשים יהודיות שעלו מתימן. זמרות החינה משתמשות בלחן שהן שומעות מאותן נשים, ומחברות לו טקסט חדש. דוגמאות:

השיר "בְּאֶסֶס אֶלְלָה" המבוצע על ידי ברכה כהן בטקסי החינה הוא לחן נשים שהותאם על ידי זמרים וזמרות לטקסטים רבים ושונים: אהרן עמרם ביצע את הלחן לטקסט נשים מתימן "תִּנְתִּין בְּנָאָת"; שלום צברי התאים את הלחן לטקסט "מִן עֵלָא"; זמרות החינה אימצו את הלחן למילים אחרות. ברכה כהן שרה את הלחן לטקסט "בְּאֶסֶס אֶלְלָה", ואילו נעמי מליחי התאימה לו טקסט אחר: "כְּלוּנִי אֶבְדִּי".

דוגמה נוספת למעבר של לחן נשים מטקסט לטקסט היא השיר "לִילַת אֶלְחַנָּא", הנפוץ בטקסים כיום. המקור הראשוני ללחן הוא הזמרת סעדה אלעמיה. את הלחן היא התאימה למילים "קִדְמִי יְדֵשׁ לְחַנָּא"; זמרות החינה אימצו את הלחן הזה וחיברו לו טקסט שונה; ברכה כהן שרה את הלחן לטקסט "לִילַת אֶלְחַנָּא"; נעמי מליחי שרה את הלחן לטקסט "וְרַחְבוּ מְרַחְבִּי"; ואילו הזמרת מלכה חגיבי אימצה אותו כמנגינת הזֶפֶה "סֵאעַת אֶלְרַחֲמִין".

דרך נוספת ונפוצה של אימוץ לחני נשים היא השימוש בהם לטקסטים מן הדינאן. עוד בשנות החמישים והשישים התאימו זמרים לחנים של נשים לטקסטים מן הדינאן. הם חיפשו לחן המתאים למשקל השיר מהדינאן ואימצו אותו. לחן השיר "אודה לאל", למשל, שבוצע לראשונה על ידי יחיאל עדאקי, מבוסס על לחן שיר הנשים "יוֹמָה וְיֹאבָה". יחיאל עדאקי שר לראשונה את לחן השיר "יוֹמָה וְיֹאבָה" לטקסט "אודה לאל", לאחר מכן ביצעה אותו גם שושנה דמארי.

השֵׁאֵלָה של לחן נשים לטקסט מן הדינאן נפוצה בעיקר בישראל, אך ישנן דוגמאות אחדות לשאילה מעין זו עוד בתימן. למשל, לחן השיר "אֶפְתָּחָה שִׁיר" מתוך הדינאן, המבוצע על ידי שלמה דחיאני, אומץ על ידו עוד בתימן משיר נשים ערבי "יָא מְגִיר אֶלְקֶמֶר".

המעבר של לחני נשים מטקסט לטקסט והשימוש בהם לטקסטים מהדינאן יצרו עירוב בין הרפרטוארים השונים, שנבדלו זה מזה על בסיס מגדר, שפה והקשר ביצוע. החלוקה הדיכוטומית בין שירי חול ששרו נשים לבין שירי קודש ששרו גברים בתימן, ושתועדה בספרות המחקרית, כבר אינה רלוונטית כיום. זמרים שרים לחני נשים לטקסטים קיימים או לטקסטים שהם מחברים, וזמרות שרות לחנים וטקסטים מן הדינאן. כך לדוגמה, הזמרת גילה בשארי מבצעת שירים רבים



מן הדינאן, כגון "אהבת הדסה", "שור דודי" ו"צור מנתי", והזמרת ברכה כהן מבצעת בכל טקס חינה את השיר "אלף אלף", שמילותיו לקוחות מן הדינאן.  
הזמר אהרן עמרם מאשר כי הגבולות בארץ היטשטשו. לדבריו, הוא אחד היוזמים למהלך זה.  
הוא מסביר זאת כך :

תראי, אני אהבתי לשיר, ואהבתי לשמוע, ולא שמתני לב להבדלים, כי באמת שרתי בשביל לשיר. זה לא היה משנה לי שירת גברים או שירת נשים, אבל לא ערבבתי בין שירת הגברים לשירת הנשים. גמרתי לשיר שירי קודש, שמתני פסיק, והתחלתי לשיר שירי חול... אני אגיד לך מה עשיתי - גם שירת הנשים, אני אראה לך טקסטים שלא תאמיני לי, ובפרט שתרגמתי אותם. על מה הם מדברים שם? בשם ה', בשם ה', בשם ה'. אז אולי היום, עם ההחמרה ועם האיסורים... יהודי תימן לא היו מהמחמירים. תחיה ותן לחיות. זו היהדות במיטבה, היהדות האמיתית... אל תחמיר על עצמך יותר ממה שהחמירו אחרים (ראיון עם אהרן עמרם, 26.5.2008).

אהרן עמרם בוחן את העבר מתוך המציאות של החרדיות בישראל. חלק מיהודי תימן והרבנים שהנהיגו אותם היו לא פחות מחמירים מהאשכנזים החרדים בישראל, אך כיום ההחמרה בישראל קשורה ביסודה לזרם האשכנזי החרדי, ועמרם קובל על כך. אך גם אם התופעה של אימוץ לחני נשים על ידי גברים במוסיקה תימנית שנויה במחלוקת, רוב האנשים אינם מבחינים בין לחני נשים ללחני הגברים :

כשאני הולך לחתונות שהחתונה היא ברוח של היום, ברוח של החסידות ושל החסידים ושל בני הישיבות החרדיות, אני הולך ואני שר. אני מדבר איתך על רבנים עם המגבעות והזקנים. אחרי שירי קודש, אני שר דעסות, שירי נשים. הם רוקדים. זה לא סתם עמך, אלא אנשים דתיים חרדים (ראיון עם אהרן עמרם, 26.5.2008).

עקב מחסור בלחנים החלו זמרים תימנים בישראל לחפש לחנים בשירי נשים ואף בשירי הקודש. כך החלה תופעה של אימוץ לחנים וטקסטים מהליטורגיה. דוגמה לכך היא הפיוט "לך אלי", המבוצע בבית הכנסת בליל יום כיפור בלחן דרום תימן. יאיר גדסי לקח את הטקסט כפי שהוא ואימץ את השלד הבסיסי של הלחן ופיתח אותו. השיר מבוצע על ידי הזמר התימני חיים ישראל, הנערץ בקרב הציבור הדתי והחרדי, והפך ללהיט בהופעות לציבור הרחב והוא אף מנוגן בטקסי החינה בני-זמננו.

השימוש הנפוץ של זמרים תימנים בישראל בלחנים קיימים והקלטתם באמצעים טכנולוגיים שונים יצר קושי ודיס-אינפורמציה לגבי המקורות המדויקים והראשוניים של השיר. לדברי איתמר פנחס, זמרים לא התעניינו במקורות לשירים שהם שומעים אלא חיפשו את מה שמוצא חן בעיניהם ומה שנשמע בעיניהם יפה. אם הם קלטו שיר יפה הם למדו אותו מיד בלי לשאול מאיזה מחוז הוא הגיע ומה מקורו. שנית, חלק מהזמרים שמעו לחנים, למדו אותם וערכו הקלטה, ובהוצאה של ההקלטה הם כתבו את השירים על שמם או על שם קרובי משפחתם כדי לקבל תמלוגים מאקו"ם, בעוד שלמעשה השירים שרשמו על שמם הגיעו מתימן. זוהי תופעה האופיינית למוסיקה עממית העוברת תהליכים של פופולאריזציה. בעידן השעתוק המכני, מי שהקליט ראשון "זכה מן ההפקר":

בארץ, קשה לעלות על המקורות לשירים, כי הרבה חיקויים היו בסיפור הזה... תראי, זה מאוד קשה לדעת, וגם הצרה אצל התימנים שגם חלק מהזמרים החליטו שהם חיברו את הלחנים על חלק מהשירים. זה בלוף! אנשים, בשביל הזכויות, לקבל תמלוגים מאקו"ם, רשמו שירים על שמם כשזה לא נכון. זה שירים שהביאו מתימן (ראיון עם איתמר פנחס, 11.1.2007).

הדבר נפוץ עוד יותר במקרים של שאילת לחנים ממוסיקה ערבית. זמרים ויוצרים משתמשים בלחנים ערביים אך לא מציינים שהלחן מוסלמי מתימן, מכיוון שהם רוצים תמלוגים ויודעים שאין מי שיתבע אותם על כך.

שירים רבים נלמדו מנשים מבוגרות שהגיעו לארץ ובשל חוסר ידע לא הקליטו את עצמן ולא רשמו את המקור לשירים. זמרים ויוצרים מהדור שלאחר מכן למדו מהן את השירים ואף הקליטו אותם, אך לא תיעדו את מקורם. בשירים רבים שלחניהן נלמדו מסעדה אלעמיה ונשים מבוגרות נוספות, שמן אינו מופיע. גם המידע המופיע בעטיפות תקליטורים לגבי מקורות הלחנים מעורפל וכללי מדי ואינו מספק פרטים ברורים על מקורות הלחנים. השימוש במושג "לחן עממי" נפוץ מאוד ואינו מתייחס ספציפית למחוז זה או אחר ולמקור השיר. לשאלה כיצד אפשר לדעת מהו מקור הלחן השיב הזמר ציון גולן:

כשזה מתימן, לאחרונה התחלתי לכתוב "לחן מתימן". אם כתוב "עממי תימני" - זה יכול להיות גם מהמוסלמים, אבל גם מהיהודים בתימן... זה שיר שלא זכור מי הלחין אותו, אבל הוא בא מתימן (ראיון עם ציון גולן, 17.9.2005).

## אימוץ מוסיקה ערבית-תימנית

החל בשנות התשעים והאלפיים רפרטואר שירת הנשים שעלו מתימן אינו המקור היחיד למוסיקה התימנית בישראל. נשים רבות שעלו מתימן הלכו לעולמן ולא היה ממי ללמוד. כתוצאה מכך ישנה עלייה חדה באימוץ מוסיקה ערבית-תימנית מתימן. זוהי מוסיקה ערבית-חילונית בת-זמננו, המבוצעת על ידי זמרים פופולאריים מתימן ברדיו צנעא ובטלוויזיה.

תופעה זו של אימוץ לחנים מוסלמיים אינה ייחודית למוסיקה התימנית בארץ, אלא קיימת גם ביחס למוסיקה שמקורה בארצות איסלם אחרות, אולם בארץ התפתח מיתוס בדבר השתמרותה של המוסיקה היהודית-תימנית והיעדר השפעות מוסלמיות. בחלק זה יוצגו מקורות היסטוריים-תיעודיים המעידים על מגע בין-תרבותי פורה בין המוסלמים ליהודים בתימן מקדמת דנה. היניקה והשאילה מתרבות האיסלם התבטאה בתחומים שונים: לשון, שירה, פילוסופיה וגם מוסיקה.

להלן נציג עדויות מהמאות ה-17 וה-18 שמהן ניתן להסיק על גברים יהודים שהיו נוכחים במשתאות של המוסלמים, לומדים את השירים והלחנים, ושירים אותם בחתונות היהודיות. רצהבי (1968) וטובי (1978) מבחינים בין שירת הגברים לשירת הנשים היהודיות, שהיתה חילונית בתוכנה, התופעה של אימוץ שירים ערביים היתה רגילה ומקובלת. לעומת זאת, ההנהגה הרוחנית התייחסה לאימוץ שירים ערביים על ידי גברים באופן שלילי, אך על אף גינוי הרבנים היו גברים יהודים שנמשכו לשירה הערבית ואימצו אותה.

רבי צאלח בן יחיא היה מגדולי חכמי תימן בתקופת גלות מן (המאה ה-17)<sup>74</sup>. בחיבור "פרי צדיק" המיוחס לו (רצהבי, 1968) הוא מטיף לבני דורו למשוך ידם "משירי עגבים אשר חברום ערבים" (רצהבי, 1968: תעב).<sup>75</sup>

הכרוניקה ההיסטורית "דופי הזמן" (קאפח, 1957; טובי, 1978) חוברה על ידי רבי סעיד צעדי, שחי במחצית הראשונה של המאה ה-18. בתקופה זו היה רעב גדול וגזירות קשות בתימן, שהובילו לתקופה של שפל מוסרי ותרבותי. רבי סעיד צעדי מתייחס לירידה הרוחנית בתקופתו ומתאר את מסיבות החתונה שאיבדו את אופיין היהודי המקורי והושפעו ממסיבות הערבים. הוא מספר כיצד בחתונה יהודית בצנעא השתקו המסובים את הזמר ששר שירי קודש ותבעו ממנו לזמר "אֶשְׁעָר", דהיינו שירי עגבים ערביים. לדבריו, בגלל שירת שירי עגבים ערביים בא הרעב על הארץ:

<sup>74</sup> גלות מן, שהתרחשה בשנת 1679, היא אחד האסונות הכבדים שאירעו בתולדות יהודי תימן. היהודים גורשו לאזור תהאמה, שהיה יבש וצחיח, שם נמצאת מן. רבים מהם מתו ממגפות, מחלות, חום, חיות טרף וסופות חול. רק כרבע מן הגולים נותרו בחיים ושבו לארצם.

<sup>75</sup> רצהבי (1968) מציין כי זוהי ההקדמה הראשונה שחוברה על שירת תימן. המחבר סיפח אותה כהערה ותוכחה לחיבורו "פרי צדיק" שחיבר בשנת תע"ב.

... אנשים כשרים יעידון ויגידון מה שראו בבתי משתאות וסעודות הרשות, כמה נאצות והכעסות, משוררים ב"אלאשעאר" לחשוק וחשוקתו והנשים שומעות ולפעמים בהיפך, עד שמכניסות בהם יצר רע כארס בכעוס... בשלהי חודש כסליו דניינו ימי החנוכה [בשנת 1726] בבית חתן שיתקו את המשורר מלומר שירים שבלשון הקודש ואמרו לו לשורר ב"אלאשעאר" (קאפח, 1957: רמ; טובי, 1978: 23).

ביישובים מסוימים, בעיקר בכפרים ובתחומי השבטים (ה"קבילים"), שימשו הגברים היהודים והנשים היהודיות כמספידים/ות וכמקוננים/ות למוסלמים (גמליאלי, 1966: 65). בשירת הנשים, בעיקר בכפרים, בלטו עוד יותר קווים משותפים בין המוסלמיות והיהודיות. הנשים היהודיות לא ידעו קרוא וכתוב, והתרבות, כגון שירה, אגדה ומשלים בשפה הערבית המדוברת עברה אליהן בעל פה וינקה מתרבות הנשים המוסלמיות. זמרות יהודיות גם השתתפו בחתונות מוסלמיות, שמעו זמרה ערבית ואף השמיעו מזמרתן (רצהבי, 1959; 1964; 1968). בנוסף, היתה תופעה של המרת דת של נשים יהודיות לאסלם, בעיקר באזורים הכפריים-שבטיים, לעיתים כדרך להימלט מנישואים לא מוצלחים. חלק מהנשים שהמירו את דתן אף נישאו למוסלמים (Eraqi-Klorman 2007).<sup>76</sup> ישנן גם עדויות, אם כי מעטות, להתגיירות של נשים מוסלמיות (Katzir 1982; Eraqi-Klorman 2007). נשים אלו הביאו עימן את התרבות העממית שלהן, הכוללת את שירתן (Katzir 1982). ההשפעה ההדדית היתה אפוא תולדה של מגע חי מכורח המציאות. גם מבחינה טקסטואלית השירים כללו נוסחאות טקסטואליות המשותפות למוסלמיות וליהודיות כאחד. נקודה הראויה לציון לגבי מבנה השירה היא הפתיחה או החתימה הדתית. שירים רבים פותחים בציון שבח האל, נביאו ותורתו. הקדמה זו היתה עניין של חוק ונוהג הן בשירי היהודים והן בשירי המוסלמים (רצהבי, 1964).

לעניין ההשפעה של השירה העממית הערבית על השירה העממית היהודית מבחין אידלסון (Idelsohn 1929:369) בין יהודי הכפרים לבין היהודים העירוניים, ובעיקר אלו שבצנעא. לדבריו, בצנעא הבירה לא היתה השפעה של שירים ערביים, ואילו בכפרים השפעה זו היתה מרובה. הבחנה זו של אידלסון התבססה על דברים ששמע מפי תימנים יוצאי צנעא. מכיוון שיהודי הכפרים היו במגע קרוב עם הערבים, לטענת יוצאי צנעא הם הושפעו מאוד מהמוסיקה הערבית ואף שאלו

<sup>76</sup> המרת דת של נשים יהודיות לאסלם היא חלק מתופעה רחבה יותר של המרת דת לאסלם באזורים הכפריים בתימן, בעיקר משיקולים חברתיים וכלכליים שונים. לתיאור מפורט יותר ראו: עראקי קלורמן (Eraqi-Klorman 2007).

ממנה מנגינות שלמות. לפיכך, את כל המנגינות שיהודי צנעא אינם יודעים מהו מקורן או שברור להם שהן לא ממקור יהודי הם מכנים "מנגינות של הכפרים".

ייתכן שתפיסה זו מקורה באמונה של יהודי צנעא שהם אינם מושפעים מהמוסלמים כמו היהודים בכפרים. אולם במאמרו של רצהבי (1964) ישנן עדויות לכך שבצנעא היו השפעות של שירת נשים מוסלמיות על שירת נשים יהודיות. בשיחה של רצהבי (שם) עם זמרת מקצועית בת צנעא היא מציינת שבדור האחרון נתגלתה בקרב הזמרות היהודיות בצנעא נטייה לשלב בזמרתן שירים חדשים של מוסלמיות. על כך מעיר רצהבי כי "זוהי תופעה טבעית, שמגמתה לרענן את השירה על ידי הזרמת דם חדש לתוכה, לעורר בה עניין אצל השומעים ולהציל אותה משגרה ומקיפאון" (שם, עה). בנוסף, רצהבי (שם) מציג כ-33 שירים שרשם בשנת 1938 מפיה של שרה דנוך, זמרת יהודייה מצנעא, ומדגיש כי אף שהשירים נרשמו מפיו זמרת יהודייה אין זאת ראייה לכך שכולם חוברו על ידי זמרות יהודיות, אלא חלקם אומצו מהמוסלמיות. בחלק מהשירים יש אזכור של שמות ערביים של אנשי דת מוסלמים, או של מנהגים המיוחדים למוסלמים.

המאפיינים המשותפים ליהודים ולמוסלמים התבטאו גם בטקס החתונה. מונדי (Mundy 1995:126-137) מתארת את טקס החתונה המוסלמית בקרב הנשים בצפון תימן ומציינת כמה נוהגים ושירים אופייניים (שם). נוהגים ושירים אלו מצויים גם בטקס החתונה של היהודיות, כגון הדגשת שבחם של החתן והכלה בשירי החתונה, שבירת הביצה ליד הדלת וקריאות ה"מחג'רה" (לו לו לו) ושיר הכלה לאביה, שבו היא מבקשת שישאיר אותה בביתו ולא ימכרה.

השוואה בין הגרסה היהודית לגרסה המוסלמית של שיר הַזֶּפֶה "סַאעַת אַלְרַחְמַן", הפותח את טקס החינה, מעלה קווים טקסטואליים ומוסיקליים משותפים. זוהי דוגמה נוספת להשפעות ההדדיות בין שירת הנשים המוסלמיות לשירת הנשים היהודיות. על פי רצהבי (1958) המונח "זֶפֶה" הוא מוסלמי טהור, ופירושו: טקס הובלת הכלה לבית החתן בליל הכלולות. מונח זה עבר לציין גם את השירים ששרים בעת הובלת הכלה בטקס החתונה היהודי.

בשתי הגרסאות יש מרכיבים טקסטואליים זהים: הפתיחה "סַאעַת אַלְרַחְמַן", היציאה מפתח דלת הבית כמסמלת את פרידת הכלה מהוריה, והזכרת האל והאמונה בברכתו לקראת סוף הטקסט.

סאעט אלרֶחֶמן - גרסה יהודית	
שעת הרחמים עתה	סאעט אלרֶחֶמאן ד'אלחין
והשטנים נסתרים	ואלשיאטין גאפלין
והשטנים בהר צין	ואלשיאטין פי ג'בל צין
בעומק הים משוקעים	פילבחארה גאטסין
נמצאים בראש הר צין	גאטסין פי ג'בל צין
במרחק של ארבע שנים	פי מסיר ארבע סנין
כבר יצאה החשובה מן הדלת	קד כארג'י שוד'י מן אלבאב
אח, כמה קשה יציאתה	אח מעסר כרג'יתה
כבר יצאה החשובה מהדלת	קד כארג'י שוד'י מן אלבאב
את אמה ואחיה עזבה	פלת אומה ואכותה
ישים האל את ברכתו	יא חג'יב אללה ויאסין
מענייהם הרעה של השונאים	מן עיון אלחאסדין
ישים האל את ברכתו על שמך	יאחג'יב אללה עלא אסמש
ועל מי שקראה בשמך	ועלא מן סמתש
מי שקראה לך "אישון עיני"	סמתש "יא ניני אלעין"
שמך טוב על המצח.	יא זבד אלחג'יבין.

סאעט אלרֶחֶמן - גרסה מוסלמית	
שעת הרחמים עתה	סאעט אלרֶחֶמאן ד'אלחין
והשטנים נסתרים	ואלשיאטין גאפלין
נסתרים בהר צין	גאפלין פי ג'בל צין
בעומק הים משוקעים	פילבחארה גאטסין
עמדי אמא ליד הדלת	חג'יבי יומה על אלבאב
ותרבי עלי דברי ברכה	וכתרי לי בלחג'יב
תשברי ביצה בפתח הדלת	וכסרי ביציא עלא אלבאב
וקטפי שני עלי שד'יב	וסלכי גוצ'ניין שד'יב
חתן, שב ושמן	יא חריו אסמר תנהג'ר
כבר קישטנו לך את הלבנה (הכלה)	קד נקשנה לך קמר
כבר קישטנו את הבת הלבנה	קד נקשנה בנת ביציא
לא ידע המוכר בכמה	מדרה אלביע בכס
ואב הכלה התלבט	ואבו אלבידיה תגנאם
ידע האל מה ביקש הוא (עבור בתו)	יעלם אללה מא טלב
ביקש האב חלקת אדמה ליד הנחל	הוא טלב גירבה על אלג'ייל
או ביקש את "ביר אלעדיב" (שם של בור בתימן).	או טלב "ביר אלעדיב"

מבחינה מוסיקלית, על אף השוני בלחנים ישנם לפחות שני מאפיינים דומים: בשתי הגרסאות יש דמיון בצלילי הסיום של הקדנצות. הקדנצה המשנית מסתיימת בצליל רֶה, והקדנצה הראשית מסתיימת בצליל מי. כלומר היחס בין הצלילים הוא של סקונדה גדולה. בנוסף, בשני השירים המשקל משולש. משקל זה מזוהה עם שירי תהלכה.<sup>77</sup>

#### לחן הַזֶּפֶה היהודית

The musical notation is in 3/4 time. It features a melody with two distinct cadences. The first cadence, labeled 'קדנצה משנית' (Secondary Cadence), occurs after the first two measures. The second cadence, labeled 'קדנצה ראשית' (Primary Cadence), occurs at the end of the phrase. The lyrics are: sa - at al - rah - ma - ne - zal - hin wa - sha - ya - tin ra - fi - lin.

#### לחן הַזֶּפֶה המוסלמית

The musical notation is in 3/4 time. It features a melody with two distinct cadences. The first cadence, labeled 'קדנצה משנית' (Secondary Cadence), occurs after the first two measures. The second cadence, labeled 'קדנצה ראשית' (Primary Cadence), occurs at the end of the phrase. The lyrics are: sa - at al - rah - ma - ne zal - hin wa - sha - ya - tin ra - fi lin.

העדויות והמחקרים המציגים את ההשפעות ההדדיות בין השירה הערבית לשירה היהודית מעידים על אימוץ מוסיקה ערבית כבר החל מהמאה ה-17. גם השוואה בין הגרסה היהודית לגרסה הערבית של השיר "סאעַת אַלְרַחְמַן" מעידה על השפעות הדדיות. מקורות אלו מערערים במקצת על מיתוס מקוריותה ועתיקותה של המוסיקה היהודית-תימנית.

כיום יש לפנינו גם עדויות מוקלטות של זמרים תימנים יהודים ששרו שירים ערביים עוד בתימן, בשנות השלושים והארבעים. אחת הדוגמאות היא הזמר שלמה דחיאני, שהתאים לחנים ערביים לטקסטים יהודיים בישראל. ביצעו יצאו לאור בחמישה תקליטורים בהוצאת האחים אזולאי ובשיתוף עם עמותת אעלה בתמר.

אם כן, החל בשנות התשעים והאלפיים רפרטואר שירת הנשים אינו המקור היחיד לשאיבת לחנים, והמוסיקה הערבית-תימנית עכשווית היא אחד המקורות המשמעותיים ביותר של המוסיקה התימנית המבוצעת כיום בישראל. אהרן עמרם הסביר זאת בכך שאין בארץ מספיק מלחינים תימנים. כמו כן, המוסיקה הערבית-תימנית מתאפיינת בקצביות וייתכן שהבחירה בה נועדה למשוך את הקהל הצעיר באירועים ובהרקדות.

<sup>77</sup> דוגמאות נוספות לשירים במשקל משולש המלווים תהלכה ראו בפרק השישי, בחלק העוסק בהיבטים קצביים.

סיבה משוערת נוספת לתופעה של אימוץ המוסיקה הערבית-תימנית נוגעת לעיצוב הזהות התימנית בחברה הישראלית. עם עליית מעמדה של המוסיקה הפופ-מזרחית בארץ והתפתחותה של "מוסיקת הקסטות" בראשית שנות השבעים, מוסיקאים מזרחים ובכללם יוצרים תימנים רבים השתמשו בלחנים ממוסיקה תימנית, מרוקאית ויוונית. את המוסיקה המקורית הם עיבדו בכלים מערביים ומזרחיים, ושילבו בה סגנונות של מוסיקת רוק. כעת, המבצעים התימנים נחשפו גם לקהל שאינו תימני, וכאשר הם ביצעו שירים תימניים כגון "לנר ולבשמים" או "אשאל אלוהי", שירים אלה התקבלו על ידי הקהל כשירים פופ-מזרחיים יותר משירים תימניים. תהליך זה חלחל גם בקרב הקהל התימני, ולכן שירים אלה ושירים תימניים נוספים שהתקבלו כפופ-מזרחיים כמעט אינם מושמעים באירועים פנים-תימניים. נראה כי הפנייה של יוצרים תימנים למוסיקה ערבית-תימנית היא ניסיון ליצור רפרטואר שירים תימני גרידא. במובן זה הם סוכנים התורמים להבניית הזהות התימנית בחברה הישראלית. יש כאן רצון להדגיש את הייחודיות של הקהילה התימנית מול המדיניות המאחדת של שנות החמישים והשישים. אם כך, ניתן לומר כי המוסיקה הערבית-תימנית כיום היא אחד הכלים שבאמצעותם מעוצבת הזהות התימנית-ישראלית של הדור השני והשלישי.

בנוסף, ראוי לציין כמה נסיבות היסטוריות שהאיצו את התופעה של אימוץ מוסיקה ערבית-תימנית בשנות השבעים, ועוד יותר בשנות התשעים והאלפיים. גורם היסטורי מוקדם יחסית הוא המהפכה הרפובליקנית בתימן ב-26 בספטמבר 1962. על פי סקיילר (Schuyler 1990), המהפכה הרפובליקנית ביטלה באופן רשמי את שיטת המעמדות ושחררה את אמנות המוסיקה מהדיכוי המלוכני ששאב השראה מגישות מוסלמיות קיצוניות נגד מוסיקה. כיום הרפובליקה התימנית פתוחה יותר, מובילית ודוגלת בשוויון זכויות. לפני המהפכה האימאמים יצרו חלוקה בין קבוצות המוסיקאים. לנאשאדין ששרו בלוויות ובחתונות ללא ליווי ובדרך כלל בקצב לא מדוד הם הרשו לשיר בגלוי, אך לפאנאנין, זמרי הסולו ונגני העוד שביצעו את השירים בחתונות ובמסיבות פרטיות, הם לא אפשרו לנגן אפילו בחדרי חדרים. השירים שלהם היו בעלי אופי גס יותר ונועז. לאחר המהפכה הפאנאנין יכלו לנגן באופן חופשי יותר. החופש הזה גרם גם להתפתחויות מוסיקליות מסוימות. למשל, הקדמה קצרה יותר לשירים, בקצב מדוד, ופעמים רבות ביטול של המוטוואל - חלק הפתיחה הפלי שאינו מדוד. כמו כן, המלודיות עצמן מבוצעות בפחות רובאטו מאשר בתקופה שלפני המהפכה (Schuyler 1990).

ההתפתחויות הללו סיפקו חומר מוסיקלי מתאים ליוצרים התימנים בארץ. ביטול המוטוואל והשימוש בקצב מדוד יצרו שירים קלים וקליטים יותר, המושכים את הקהל הצעיר התימני



בישראל. לדוגמה, הזמר ציון גולן מופיע בכל מוצאי שבת במועדון מחולות תימן שבדרום תל אביב ומבצע שירים רבים שמקורם במוסיקה הערבית-תימנית. המועדון מלא בצעירים תימנים הרוקדים בהתלהבות לצלילי שירתו.

שני גורמים מרכזיים יותר סללו את הדרך למוסיקה הערבית-תימנית. ראשית, התפתחותה המואצת של הטכנולוגיה איפשרה העברה של מוסיקה ערבית-תימנית באמצעים מכניים כגון קלטות, ומאוחר יותר דרך רשתות הלוויין, הכבלים והאינטרנט (Wallis & Malm 1984: 269; Blaukopf 1992: 70). שירים רבים נלמדים מרדיו צנעא ומהטלוויזיה בהקלטה דרך לוויין או בהאזנה באמצעות האינטרנט. גורם נוסף ומשמעותי ביותר שהאיץ את תופעת אימוץ הלחנים המוסלמיים הוא הגעת היהודים מצפון תימן בסוף שנות השמונים ובתחילת שנות התשעים. המהגרים הביאו עימם אוסף מרשים של מוסיקה ערבית-תימנית, והם עדיין ממשיכים לקבל קלטות דרך קרוביהם שנשארו בתימן. זמרים וזמרות תימנים בישראל יצרו קשר עם מהגרים אלו, בעיקר עם הצעירים שבהם, ומקבלים מהם קלטות ותקליטורים של מוסיקה ערבית-תימנית.<sup>78</sup>

## שינויים במעבר של שיר מגרסה ערבית לגרסה יהודית

במעבר של שיר מגרסה ערבית לגרסה יהודית ניתן להבחין בכמה שינויים, המשותף לכולם הוא הנטייה להפשטה על ידי עיבוד השיר לפי קודים מוסיקליים האופייניים למוסיקה פופ-מזרחית. עיבודו של השיר באופן פשוט יותר מאפשר את נגישותו לקהל רחב ככל האפשר. להלן השינויים המרכזיים:

<sup>78</sup> הזמר ציון גולן קישר אותי עם עמרי דהרי, צעיר שהגיע מתימן בשנות ה-90. בכל מוצאי שבת דהרי מגיע לרקוד במועדון "מחולות תימן" שבדרום תל-אביב ומשתתף בריקודים. ציון גולן מקבל ממנו שירים תימניים-מוסלמיים רבים. בפגישתי עמו הוא העביר לי מוסיקה ערבית-תימנית.

1. **יצירת סימטריה במבנה השיר**: מבנה השיר בגרסת האימוץ הוא סימטרי, בעל פראזות באורך שווה, לעומת גרסת המקור שהוא א-סימטרי. הסימטריה היא חלק ממאפייני ה"פופ" ותורמת לקליטות המנגינה.
  2. **כיווניות הצליל**: הקפיצה בקוורטה בתחילת פראזה אופיינית לגרסת האימוץ ואינה מצויה בגרסת המקור.
  3. **כיוון הצליל**: ראשית, בגרסת המקור הסלסולים עדינים מאוד ונשמעים כוויברציות. לעומת זאת, בגרסת האימוץ הסלסולים חתוכים יותר וברורים. שנית, בגרסת המקור המעברים בין צלילים קצרים הם עדינים ונשמעים כגלישות דרך מיקרו-טונים. לעומת זאת, המעברים בגרסת האימוץ חתוכים וברורים.
  4. **אורנמנטציה**: בגרסת האימוץ בולטים יותר הסלסולים בסיומי הפראזה מאשר בגרסת המקור. סלסולים אלו הם חלק מהמאפיינים של מוסיקה פופ-מזרחית.
  5. **הליווי הפלי ואופן ביצועו**: בגרסת האימוץ העיבוד הוא אלקטרוני, הכלים המרכזיים הם סינטיסייזר, תופים, ולפעמים גיטרות חשמליות. הבס מודגש, ומהלכו מאופיין במעברים בין דרגה I לדרגה III, בדרגה VII המובילה לדרגה I, או בדרגה III המובילה לדרגה I. בגרסת המקור הכלים המרכזיים הם עוד, דרבוקה וטמבורין (תוף מרים). העוד מתפקד כתמיכה לקול, ולרוב מנגן באוניסון עם הזמר, כפי שמדגיש זאת אחד הזמרים ונגני העוד בתימן, המצוטט אצל סקיילר (Schuyler 1990): "הכלי שלי חייב לומר מה שאני אומר. מה שאני שר חייב להיות מנוגן". העוד גם מדגיש את הפעמות העיקריות של המשפט, ממלא את המלודיה בסוף כל שורה בטקסט ומנגן אינטרלוד בין הבתים, המבוסס על מנגינת השיר.
  6. **יחס טקסט-מוסיקה**: פעמים רבות היוצרים מאמצים רק את המנגינה ומתאימים לה טקסט אחר. כתוצאה מכך ישנם שינויים בטקסט על מנת לשמור על שלמות המנגינה. השינויים מתבטאים בחזרה על מילים/הברות ובשבירת מילים.
- להלן 3 דוגמאות מתוך הקורפוס הנחקר של שירים שמקורם במוסיקה ערבית-תימנית: "אֶסְאֶלְךָ  
 יָא עֵהְגִי", "בְּאֶלְלָה עֶלֶיד", ו"יָא שׁוֹקְנִי". הדוגמאות מציגות את השינויים שחלו במעבר של  
 השירים מהגרסה הערבית לגרסה היהודית.

1. "אֶסְאֶלְךָ יָא עוֹהֲגִי" (טרנסקי' 9):

שיר זה מבוצע על ידי ציון גולן. המקור הערבי הוא השיר "וְסִיד אֶנָּא לְךָ" (CD2 דוג' 7) בביצוע האחים הפּוֹכְבָּנִים - שלושה אחים מצפון תימן, בעלי השפעה בעולם הערבי ובקהילות הערביות בארה"ב. שיר זה לקוח מתוך הקלטה שבוצעה בשנת 1976 על ידי האחים הפּוֹכְבָּנִים בצנעא שבתימן.

הערה: הסימן  $\frac{4}{4}$  מציין הנמכה של הצליל מי ברבע טון.

אֹוֹכְבָּנִים  
 א a  
 wa - sid a - na lak min al - ku - dam wa - sid a - na lak min al - ku - dam sha -

צִיּוֹן גּוֹלָן  
 A a  
 as - alk ya aw - ha - jil guz - lum ta - she - rif a - lu - ya bi - raw - sha - ni su -

7  
 אֹוֹכְבָּנִים  
 b B b'  
 ma - li - kach ru - hi al ra - li a - sha - be esh - ki lak al - is - lam a -

צִיּוֹן גּוֹלָן  
 B b'  
 may - ta - ni ya ka - mar sha - a - ban je - a - di lak sal - si - da - ba - ni ti -

13  
 אֹוֹכְבָּנִים  
 b' b  
 sha - be esh - ki lak al - is - lam hi - ta ve - sha - ti ve - u - ma - li la -

צִיּוֹן גּוֹלָן  
 B b'  
 ma li - ma thar - ti lak ha - ne - kan we - ja - nek al - hum - ri raw - ya - ni -

19  
 אֹוֹכְבָּנִים  
 B b' b' b  
 kin ha - da a - za - man ga - dar la - kin ha - da a - za - man ga - dar haj - rak wu - gad za - di bal - ra - li al -

28  
 אֹוֹכְבָּנִים  
 B b' b  
 haj - ri yaw - min tha - lath a - yam wu - ma tha - man ya - ta - ab ha - li.

א) בגרסת המקור, המבנה המוסיקלי הפנימי הוא א-סימטרי. לעומת זאת, בגרסת האימוץ, המבנה סימטרי.

גרסת המקור (האחים הפּוֹכְבָּנִים):

משפטים	A			B			B			B'	
מוטיבים	a	a'	b	b'	b'	b	b'	b'	b	b'	b
צליל סיום	לה	רה	רה	פה	פה	רה	פה	פה	רה	פה	רה
מס' תיבות	9			9			9			6	

## גרסת האימוץ (ציון גולן):


פראזות	A		B		B	
מוטיבים	a	a'	b'	b	b'	b
צליל סיום	לה	רה	פה	רה	פה	רה
מס' תיבות	6		6		6	

החלוקה הפנימית של הפראזה בגרסת המקור היא אי-זוגית. הפראזה נחלקת לשלושה מוטיבים, כאשר מוטיב b מסיים את כל הפראזות. רק לקראת סוף השיר ישנה חלוקה פנימית זוגית. באופן זה הפראזה האחרונה בשיר קצרה מהקודמות לה. בעוד שהפראזות הקודמות בנות 9 תיבות, הפראזה הסוגרת היא בת 6 תיבות בלבד. לעומת זאת, בגרסת האימוץ החלוקה הפנימית היא זוגית-סימטרית. חלקה הראשון של הפראזה מסתיים בצליל הקדנצה המשנית (הצליל לה או פה), ואילו החלק הסוגר מסתיים בצליל הקדנצה הראשית (הצליל רה). אין חזרה על הטקסט, ואורך הפראזות זהה. בשתי הגרסאות הטקסט מכתוב את סיום הפראזה. כאשר צליל הקדנצה נופל על התנועה אה - הצליל הוא פה/קה. כאשר צליל הקדנצה נופל על התנועה אי - הצליל הוא רה.

ב) פראזה B בגרסת האימוץ פותחת בקוורטה דו-פה. לעומת זאת, בגרסת המקור לא מצויה הקפיצה בקוורטה (תיבות 9,12,15 מסומנות במסגרת). בנוסף, בפראזה A יש עקביות בקפיצה בקווינטה מרה ללה, לעומת גרסת המקור שבה הקפיצה בקווינטה מופיעה רק בתחילת הפראזה (תיבה 3).

ג) בגרסת האימוץ ישנם סלסולים בסוף הפראזה, שאינם מצויים בגרסת המקור (תיבות 12,18).

ד) בגרסת האימוץ הצליל מי מונמך ברבע טון כאשר הוא מוביל לצליל המרכזי רה.

ה) בגרסת המקור הכלים המלווים הם: עוד, תוף וטבלא, ואילו בגרסת האימוץ יש שימוש בקלידים ותופים במקצב קבוע זה:  הקלידים פותחים בהקדמה קצרה של המנגינה ומנגנים מענה קצר בסיום המוטיבים של הזמר. זהו שיר פשוט מאוד בעיבוד שלו, ומשקף את התקופה המוקדמת יותר (שנות השמונים). הניסיון הוא לחקות את צליל העוד, וההשפעה של מוסיקת רוק בולטת הרבה פחות.

2. "באללה עליך" (טרנסק' 10):

השיר "באללה עליך" מבוצע אף הוא על ידי ציון גולן. המקור הערבי "באללה עליך" (CD2, דוג' 9) מבוצע על ידי הזמר התימני איוב טארש, זמר מפורסם מאוד מאזור תעזו בתימן. בשיר זה ישנם רעיונות שהופיעו בשיר "אֶסְאֶלְךָ יָא עוֹהֶגְיִי", עם התפתחויות נוספות הקשורות לאופן הביצוע והליווי הפלי.

**SOLO**

**איוב טארש**  
 A a  
 bi - la a - layk wa mu-sa - fir i - la la - kayt al - ha - bib. bi - - -

**ציון גולן**  
 A a  
 bi - la a - layk ya mu-sa - fir i - la la - kayt al - ha - bib. bi -  
 F G F G

**איוב טארש**  
 A' a'  
 la a - layk wa mu-sa - fir i - la la - kayt al - ha - bib. ha - - -

**ציון גולן**  
 A' a'  
 la a - layk ya mu-sa - fir i - la la - kayt al - ha - bib. ba -  
 F G F G

**איוב טארש**  
**CHOIR**  
 B b b'  
 li - ge sa - la - mi a - ley wi - kul la kam ad te - gib. ba -

**ציון גולן**  
 B b b'  
 lig sa - la - mi a - ley wi - kul la kam ad te - gib. ba -  
 F D F D

**איוב טארש**  
 B b b'  
 lig sa - la - mi a - ley wi - kul la kam ad te - gib. wi -

**ציון גולן**  
 b' b'  
 lig sa - la - mi a - ley wi - kul la kam ad te - gib. ba -  
 F D F D

**איוב טארש**  
**SOLO**  
 c  
 kul la kam ad te - gib.

**ציון גולן**  
 C c c' d e  
 lig sa - la - mi a - ley wi - kul la kam ad te - gib. wi - kul la kam ad te - gib.  
 C D C D C D

**ציון גולן**  
 C e c' d e  
 la la la lay lay la la la la la la lay lay la la la la la la lay lay la la la la.  
 C D C D C D

א) בגרסת המקור המבנה המוסיקלי הפנימי הוא א-סימטרי. לעומת זאת, בגרסת האימוץ המבנה סימטרי.

גרסת המקור (איוב טארש):

משפטים	A		A'		B		B		
מוטיבים	a	a	a'	a	b	b'	b	b'	c

גרסת האימוץ (ציון גולן):

משפטים	A		A		B		B		C			C		
מוטיבים	a	a'	a	a'	b'	b'	b'	b'	c	c'	b''	c	c'	b''

בגרסת המקור פראזות A ו-B חוזרות פעמיים. במבנה הפנימי כל פראזה וחזרתה הן באורך של 8 תיבות, אך בסוף השיר נוסף מוטיב קצרצר בן שתי תיבות - מוטיב c - מעין קודה השוברת את הסימטריה. בגרסת האימוץ, לעומת זאת, במקום מוטיב c מוסיף ציון גולן פראזה חדשה - פראזה C, וחוזר עליה פעמיים. נוצר מבנה סימטרי בן שלושה משפטים. החומר הצלילי של משפט C משתנה עקב השימוש בצליל מי-בקר ולא בצליל מי-במול, כך שהסולם נשמע ככה-מינור.

ב) בגרסת האימוץ ישנם סלסולים בסיום פראזה A, שאינם מצויים בגרסת המקור (תיבות 4, 8 - מסומן במסגרת).

ג) בגרסת האימוץ הסלסול חתוך וברור ובעל צלילים מוגדרים. לעומת זאת, בגרסת המקור הסלסול עדין מאוד. בדוגמה זו, בכל מקום שבו יש בגרסת האימוץ סלסול על שלוש שמיניות הוא נשמע יותר כוויברטו בגרסת המקור. המטרה בחיתוך בגרסת האימוץ היא לאפשר נגישות של השיר לקהל.

ד) בגרסת האימוץ יש בפראזה B יותר תנועה סקוונציאלית מאשר בגרסת המקור.

ה) דוגמה זו מאוחרת יותר מהדוגמה הראשונה, ויש בה התרחקות מהמקור והתקרבות אל מוסיקת פופ. בגרסת המקור הכלים הם עוּד, תוֹף וטַבָּלָא. בגרסת האימוץ יש שימוש בקלידים, גיטרות חשמליות ותופים. מהלך הבס אופייני מאוד למוסיקה פופ-מזרחית. בפראזה B יש מעברים בין הבס פֶּה לבס רֶה, היוצרים תחושה של מעברים בין דרגה III לדרגה I. כמו כן, בסיום פראזה C הבס דו מוביל לֶרֶה. מהלך זה יוצר תחושה של VII המובילה ל-I.

## 3. "יא שוקני" (טרנסק' 24):

שיר זה מבוצע על ידי הזמרת ברכה כהן. המקור הערבי הוא השיר "אנא אקלדכם" (CD2, דוג' 11) בביצוע הזמר פואד אל-קבסי, הנחשב לזמר גדול בתימן כיום ומכונה על ידי מעריציו "המלך".

Fuad al-Kibsi: *A a* a - na a - ga - let - - - kum *b* fe - da - ye gar - das a - la a -  
 Bracha Cohen: ya shaw - ga - ni sha - awg a - le - we - ra - ye - il u - mo a - la va -  
 Dm F F

Fuad al-Kibsi: *A a'* na a - ga - let - - - kum *b* fe - da - ye gar - das. ya yij - - -  
 Bracha Cohen: shaw - ga - ni sha - awg a - le - we - ra - ye - il u - mo. we -  
 Dm F F Gm

Fuad al-Kibsi: *B c* al ha - ya - tak *d* ya - ha - bi - bi a - ras yij -  
 Bracha Cohen: la ba - ka be - - - lay - le men ye - lu - mo a - la we -  
 Dm F F Eb Dm

Fuad al-Kibsi: *B' c'* al ha - ya - tak *d* ya - ha - bi - bi a - a - ras.  
 Bracha Cohen: la ba - ka be - - - lay - le men ye - lu - mo.  
 Dm F F Eb Dm

(א) בגרסת המקור המעבר בצלילים קצרים בין צליל לצליל הדרגתי, דרך מיקרו-טונים, ומבוצע כגלישות. הדבר בולט גם בצעדי סקונדות וגם בקפיצות של טרצה (מסומן בטקסט בקו שבור).

לעומת זאת, בגרסת האימוץ המעבר מצליל לצליל חתוך מאוד וברור, ואינו נשמע כגלישות.

(ב) זוהי דוגמה בולטת לאופן שבו הטקסט כפוף למוסיקה על מנת לשמור על שלמות המנגינה כפי שהיא במקור. השינויים בטקסט בגרסת האימוץ:

(1) חזרה על הברות מתוך מילה (תיבות 1-2): **ya shawgani shawg**.

(2) שבירת מילה באמצעה, על ידי הפסקה (תיבה 5): **shaw----gani**, או על ידי סלסול ארוך

באמצע המילה (תיבות 12,16): **be-----layle**.

ג) בבס ישנם מעברים בין רָה לְפָה, היוצרים תחושה של מעבר בין דרגה I לדרגה III. בנוסף, מהלך הבס בסיום השיר הוא ממי-במול לְרָה, ולא ממי לְרָה. המעבר מדרגה IIIb לדרגה I אופייני מאוד לסגנון המוסיקלי של מוסיקה פופ-מזרחית. לקראת סיום השיר מנמיכה ברכה כהן את הצליל מי כמוביל לְרָה, בהשפעת הסינטיסייזר, תופעה שראינו גם בשיר "אַסְאֶלְךָ יָא עוֹהָגִי".

## אימוץ מוסיקה תימנית מישראל על ידי זמרים בתימן

בשנים האחרונות מתרחש בתימן תהליך מודרניזציה איטי. שירים כפריים רבים מעובדים בסגנון מודרני על ידי מוסיקאים כמו איוב טארש ואחרים (Schuyler 1990). אחת הדרכים שבאמצעותן מתרחש תהליך מודרניזציה הוא אימוץ שירים של יוצרים תימנים מהארץ על ידי יוצרים מוסלמים בתימן. דוגמה לכך הוא השיר "צִנְעָא אֶלְיָמֵן" שהולחן על ידי ציון גולן בסוף שנות התשעים:

הם לקחו בדיוק את השירים שלנו ולא שינו, לקחו כמו שזה, העתיקו לקלטות ורק החליפו את העטיפה. הם מקבלים את השירים מאנשים שיוצאים לשם. אני, עם כל הצניעות, מאוד פופולארי שם. הראו בתכנית "עולם חדש" [הכוונה לתכנית "רואים עולם" של הערוץ הראשון של רשות השידור], רואים תימני נוסע בגיפ והוא שומע את השיר שלי ואומר זה הזמר ציון גולן... השיר "צִנְעָא", למשל, מעובד בקצב. קצת נסחפתי, כי אני רואה שהחבר'ה אוהבים ראפ ודנס וכל זה, אז הכנסתי את זה, ואז מישו משם הקליט ועשה את זה. איברהים [שמו]. הלחן הוא לחן שלי, מילים ולחן הם שלי. גם "אבא שמעון" הוא הקליט, זה בדוק (ראיון עם ציון גולן, 17.9.2005).

השיר "צִנְעָא אֶלְיָמֵן" הוא בעל מאפיינים רוקיסטיים מתקדמים, הכוללים גיטרות חשמליות וסגנון ראפ המשתלב בשיר. בגרסה הערבית השיר נלקח כפי שהוא מבוצע בארץ, בסגנון רוק ולא בסגנון המקורי, בליווי של עוד, תוף וטֶבֶלָא. נראה כי בעוד היוצרים התימנים בארץ מחפשים אצל היוצרים המוסלמים את המלודיה והעממיות, היוצרים המוסלמים מחפשים אצל היוצרים התימנים בארץ את הגישה החדשנית המשלבת פופ מערבי, ואת העיבוד הרוקיסטי.

כפי שצינו, נקודות המגע בין היהודים למוסלמים היו קיימות עוד בתימן. אך עם זאת, בשנות התשעים ושנות האלפיים נוצרו קשרים מוסיקליים הדדיים חדשים בין התימנים בישראל למוסלמים בתימן, על אף המרחק הפיזי ביניהם. קשרים חדשים אלו נתגבשו בעקבות



ההתפתחויות הטכנולוגיות, כמו רשתות הלוויין, הכבלים והאינטרנט. מנגנוני היצירה והביצוע המוסיקליים השתנו, והעברתה של המוסיקה ממקום למקום דרך קלטות, תקליטורים ואמצעים טכנולוגיים אחרים הפכה לקלה ונגישה.

ההתפתחות הטכנולוגית והנגישות למוסיקה תימנית בכל מקום בעולם יצרה תופעה נוספת. שירים ערביים מתימן שאומצו עוד בשנות החמישים והשישים על ידי יוצרים בישראל נשכחו בתימן ואינם מבוצעים שם עוד, והם שבים ועולים כאשר תימנים מוסלמים מקשיבים למוסיקה תימנית המבוצעת בישראל. אהרן עמרם מספר שהם שמחים להיזכר בשירים ישנים מארצם:

אני, שיר תימני-ערבי שרתי בשנות החמישים והשישים עד השבעים. מאז כתבתי את כל המילים שלי בערבית, וגם המנגינות שלי, חוץ מדברים שמצאו חן בעיניי. הנה, עכשיו התקשר אליי מוסלמי אחד מלוס אנג'לס, והוא נכנס לאתר שלי, שמע שירים, התקשר אליי ושאל: "אהרון, מתי תבוא? אנחנו רוצים לראות אותך". אמרתי לו: "יש שירים שאתם כבר לא זוכרים אותם, לא יודעים אותם, כל תימן כבר לא יודעת אותם", ואז אמרתי לו מספר שירים. הוא אמר: "וואלה אהרון, אנחנו כבר לא יודעים אותם". אמרתי לו: "כן, ויש שירים שהם ערבים מובהקים". לקחתי את המילים, לקחתי את רוח המנגינה, ושרתי את זה כמו שאני רוצה לשיר את זה. לא התיימתי וכתבתי מנגינה חדשה, אלא כתבתי על פי מוסיקה תימנית קיימת... יש שירים שהם כבר לא יודעים אותם. הם שומעים את זה דרכי (ראיון עם אהרון עמרם, 26.5.2008).

נוצר מעגל שהולך ומתפתח במהלך שלושת העשורים האחרונים. בשלב ראשון, אימוץ מוסיקה ערבית על ידי יוצרים תימנים בארץ ועיבוד השיר עם ליווי מינימליסטי, בניסיון להשאיר אותו קרוב ככל האפשר למקור. בשלב השני, אימוץ המוסיקה הערבית והתרחקות מהמקור על ידי עיבוד המשלב מאפיינים של מוסיקת רוק. בשלב נוסף, אימוץ מוסיקה של יוצרים תימנים בישראל על ידי זמרים מוסלמים בתימן כחלק מתהליך מודרניזציה המתרחש בתימן, וכן חזרה של תימנים מוסלמים לשירים ישנים, דרך האזנה לביצועים של זמרים תימנים בישראל.

## **פרק שמיני: דיון ומסקנות: מוסיקה, טקס וזהות תימנית-ישראלית**

מטרת עבודת מחקר זו היתה לאפיין את המבנה והתוכן של טקס החינה בישראל בשני העשורים האחרונים ואת הרפרטואר המוסיקלי המבוצע בו ולהבין את תפקידם של המוסיקה התימנית ושל טקס החינה בן-זמננו בהקשר הרחב יותר של הבניית זהות תימנית-ישראלית. המוסיקה התימנית המבוצעת בטקס נבחנה מן ההיבט האנתווגרפי והחברתי, מן ההיבט הצורני-סטרוקטורלי ומנקודת ראותם ותפיסתם של היוצרים, הזמרים ואנשי מפתח בסצנת המוסיקה התימנית בישראל. מתוך הסקירה הזאת אפשר להצביע על כמה מסקנות. הראשונה והבולטת שבהן היא כי טקס החינה והרפרטואר המוסיקלי המבוצע בו מהווים חלק דומיננטי ורב משמעות בהבניית זהות תימנית-ישראלית. זהות דואלית זו באה לידי ביטוי באופן סידורו וגיבושו של הטקס, במגוון הדרכים לעריכתו ובמאפיינים המוסיקליים של השירים המבוצעים בו. להלן כמה דוגמאות לתהליכים אלו.

הפעילויות הטקסיות המרכזיות בטקס החינה בכללותו - תהלוכת הזָפָה ולישת החינה ומריחתה - מבוצעות בליווי שירים מסורתיים מתימן. בחירה זו של הזמרות מראה כי עדיין ישנו תוקף לפעילויות המסורתיות המרכזיות שבטקס. עם זאת, התוכן המתווסף לפעילויות אלה הוא חדש. לדוגמה, מריחת החינה היא סמלית בלבד, ללא כל הקישוטים שהיו מקובלים בתימן. בנוסף, הפעילויות הטקסיות שהיו מיועדות בתימן לחתן ולכלה בנפרד, תהלוכת הזָפָה ומריחת החינה, נערכות כיום לחתן ולכלה יחדיו. תופעה זו נובעת מהשינוי במעמדה של האישה ומהחתיחה לשוויון בין המינים, שהם תולדה של אימוץ ערכים חברתיים חדשים מהתרבות הישראלית-מערבית.

עיצוב החינה התימנית-ישראלית בולט גם בשימוש הרווח בשירים תימניים בצד שירים אחרים ממרחב הצליל הישראלי, ביניהם שירים פופ-מזרחיים, שירים פופ-חסידיים, שירים עבריים ואף שירים מסורתיים של בני קהילות אתניות יהודיות אחרות, בעיקר כאשר טקס החינה נערך לבני זוג שאחד מהם אינו ממוצא תימני. ראוי לציין כי עד אמצע שנות השמונים השירים שאינם תימניים בוצעו רק בסיומו של טקס החינה כולו. בדרך זו נשמרה היררכיה ברורה בין השירים החוץ-תימניים לשירים התימניים. היררכיה זו כמעט נעלמה מטקס החינה בן-זמננו. השירים החוץ-תימניים מבוצעים במהלך הערב כולו, וגוונים שונים של הישראליות נוכחים באופן בולט יותר מאשר עד לאמצע שנות השמונים. עם זאת, ברמה מסוימת עדיין קיימת מודעות לחשיבותם של השירים התימניים על פני השירים האחרים. השירים החוץ-תימניים אינם מופיעים סמוך

לפעילויות טקסיות, וברוב המקרים הם אינם מבוצעים על ידי הזמרת העורכת את הטקס אלא על ידי התקליטן.

שילובם של השירים החוץ-תימניים מדגיש באופן בולט את מגוון הזהויות הישראליות של יהודי תימן. למשל, בחינה של כלות מהזרם החרדי בולטת המוסיקה הפופ-חסידיית בצד המוסיקה התימנית. לעומת זאת, בחינה של כלות חילוניות בולטת המוסיקה הפופ-מזרחית, בצד השירים התימניים. כאשר הכלות העורכות את החינה הן מהזרם הדתי לאומי, הלא חרדי, ישנו מגוון אקלקטי רחב ביותר של שירים המבוצעים זה בצד זה: שירים תימניים, פופ-חסידיים, פופ-מזרחיים ואף שירים עבריים.

קשרי הגומלין בין הזמרת התימנייה המופקדת על ניהול הטקס לתקליטן המקצועי לאורך הטקס הם גם סממן של נוכחות התימניות והישראליות במרחב אחד. ראשית, התקליטן משמיע שירים שאינם מהרפרטואר התימני ושזמרות החינה אינן מכירות אותם. שנית, הטקס בנוסח המסורתי בוצע בעבר בשלמותו על ידי הזמרת, בשירים המיועדים ומיוחדים לטקס החינה. עתה השילוב עם התקליטן מאפשר להשמיע גם שירים כלל תימניים שהקהל מחבב ושאינו כל קשר ביניהם לטקס החינה עצמו. שירים אלו מבוצעים באירועים תימניים אחרים בישראל, כגון התימניאדה באילת, מועדונים להרקדה, חתונות, וגם מוקלטים באלבומים מסחריים. נקודה זו חשובה מאוד להבנת תהליך השינוי שחל בטקס ובמשמעותו. כתוצאה מנוכחות התקליטן הטקס מאבד במידת מה את הייחודיות שלו כטקס חינה מסורתי והופך לעוד אירוע של הרקדה במרחב הישראלי, שרוב השירים המושמעים בו אינם מיועדים דווקא לטקס, אלא הם שירים תימניים השכיחים באירועים מחוץ למסגרת טקס החינה.

מאפיין נוסף של החינה התימנית-ישראלית בת-זמננו הוא שילוב דומיננטי של התקליטן בטקס החינה. המרחב שהיה שמור עד כה לזמרת כקובעת את הרפרטואר והקצב בטקס החינה, פינה את מקומו גם לתקליטן. השירים המושמעים על ידי התקליטן מבוצעים על ידי הזמרים המובילים ציון גולן ואהרן עמרם. כעת, ה"קול הנשי" שהיה אופייני לחינה המסורתית מיטשטש.

התיאטרליות הרבה בטקסי החינה בני-זמננו מבטאת אף היא זהות תימנית-ישראלית, וגם היא נובעת מהחשיפה של יוצאי תימן לתרבות הישראלית-מערבית. השילוב של להקות מחול תימניות ייצוגיות בחלק מטקסי החינה מעניק לטקס פן בימתי ובידורי שמדיר את מאפייני הטקס המסורתי והמשפחתי. הקהל פחות פעיל בריקודים, וצופה במופע. ההשתתפות של להקה ממוסדת בטקס החינה מעידה על כך שהמשפחות העורכות את הטקס מושרשות בתרבות הישראלית, ולפיכך הן בוחרות להציג את התרבות התימנית באופן מבוים ומלוטש יותר מאשר באופן מסורתי.

גם הזמרות חשופות לעולם הבידור והן משתמשות בטקס החינה בלחנים של להקות זמר ומחול תימניות שהן צופות בהן.

השימוש באמצעים תיאטרליים מתרחש אם כן הודות לחשיפה של המשפחות ושל הזמרות העורכות את הטקס להון תרבותי מודרני המיוצר על ידי חרושת התרבות הישראלית-המערבית. בלב ההון התרבותי-ישראלי פועל הייצוג הבימתי של תרבות ה"עדות" כמנגנון של הכללה והדרה בעת ובעונה אחת. כלומר, הייצוגים הפולקלוריסטים הללו מעידים על כבוד לערך המורשת התימנית, אך גם העדפה לשמור עליהם בייצוגים מוזיאוניים שאין להם השפעה על הזרם המרכזי בתרבות הישראלית. כתוצאה מכך, משפחות המעוניינות בעריכת טקס רב-פאר מחפשות באינטרנט אחר חברות הפקה של טקסי חינה תימנית, כולל אספקת תלבושות ועיצוב הבמה. תהליך זה משקף הפרטה של מורשת תרבותית שייצוגה בעבר היה נחלת מוסדות המדינה כגון משרד החינוך והתרבות, ההסתדרות, ובמידה מסויימת גם מוסדות אקדמיים ומרכזים העוסקים בשימור המורשת.

גם הזמרות שעורכות את טקס החינה בן-זמננו משלבות בו אירועים תיאטרליים בעקבות חשיפתן למודרנה הישראלית. למשל, ההמחזה או ההנחיה המשולבות בטקס הן מיומנויות שנרכשו על ידי הזמרות במוסדות ישראליים, כגון להקות מחול, תכניות להכשרה בהוראה או לימודים באקדמיה למוסיקה ולמחול. השימוש באמצעים המודרניים השונים לשימור הטקס ולייצוג הבימתי מראה שאם בעבר נראה היה שהעולם המודרני והיהדות המסורתית אינם יכולים לדור בכפיפה אחת, הרי שכיום המנגנונים של המודרנה, כגון ההפרטה של הפקת הטקס, מסייעים דווקא בשימורו של הטקס. מנגנונים אלו של הפרטה מעודדים גם צורות טקסיות המותאמות אישית לכל אינדיבידואל בחברה. לעומת החזרתיות על תבניות קבועות בטקס המסורתי יש כיום התאמה לטעמה של כל משפחה וכן ליכולותיה הכלכליות. במילים אחרות, גם הפערים הכלכליים מבצבים מבעד לעריכת טקסי החינה כתוצאה מיצירת שוק המספק הפקות ברמות שונות לפי יכולות הלקוחות.

הזהות התימנית-ישראלית משתקפת גם במאפיינים המוסיקליים של השירים התימניים, במקורותיהם האקלקטיים ובאופן הביצוע שלהם. רפרטואר השירים שנתחו כולל שירים תימניים עתיקים, שירים שהולחנו על ידי יוצרים תימנים בישראל ושירים שאומצו ממוסיקה ערבית-תימנית. המלחינים התימנים בישראל משתמשים בנוסחאות מלודיות ובקדנצות האופייניות למוסיקה תימנית עתיקה. עם זאת, ישנן תבניות מלודיות חדשות שאינן אופייניות לשירים העתיקים. בנוסף, השירים שהולחנו בישראל מורכבים וארוכים יותר במבנה שלהם.

דוגמה נוספת לשילוב של תימניות עם ישראליות היא המאפיינים הקצביים של שירים שהולחנו בישראל. מצד אחד נעשה שימוש במשקלים ובתבניות ליווי קצביות האופייניים לשירים התימניים העתיקים, כגון משקל שבע שמיניות וליווי השירים בשלוש תבניות הקצב הבסיסיות. מצד שני ישנן תבניות ליווי קצביות נוספות שלא היו קיימות בתימן, כגון תבנית הליווי המכונה בישראל "צעד תימני", אף שזו המצאה ישראלית שלא היתה קיימת בתימן.

הבדל נוסף בין השירים העתיקים לשירים שהולחנו בישראל הוא מידת המורכבות של התבניות הקצביות שבשיר. בשירים העתיקים התבניות הקצביות פשוטות וסימטריות, ואילו בשירים שהולחנו בישראל התבניות הקצביות מורכבות יותר וכוללות סינקופות ומקצבים מנוקדים המאפיינים מוסיקה פופולארית ישראלית.

אופן הביצוע הוא מרכיב נוסף המבטא שילוב של תימניות עם ישראליות. השירים התימניים בקטגוריות השונות מבוצעים בליווי כלים מערביים אלקטרוניים כגון סינתיסייזר וגיטרות חשמליות. זוהי תוצאה של חשיפה למוסיקה פופ-מזרחית במרחב הישראלי.

תופעה חדשה המשקפת את השפעת התרבות הישראלית-מערבית היא תיווי השירה התימנית. בשנת 2001 פרסם הזמר ציון גולן את הספר "זמירות ציון". הספר כולל את כל שיריו בעברית ובערבית-תימנית וכן תרגום של השירים לעברית בניקוד ובתעתיק לתווים. כתיבת השירים בתווים מעידה שהזמרים התימנים שגדלו בישראל ערים למשמעות ההגמונית שיש לאמצעי הגראפי הזה כמסמן ייצוג מוסיקלי מכובד או "מקצועי". עם זאת, בתיווי השירים התימניים יש פרדוקס מסוים. עבור היוצרים הוא מסמל התקדמות אמנותית. מן הצד השני, יש בכך מעין כניעה לרעיון ששירה המועברת רק בעל פה, ללא תיעוד בתווים, אינה תקפה.

הזהות התימנית-ישראלית כפי שבאה לידי ביטוי בטקס החינה בן-זמננו וברפרטואר המוסיקלי שבו היא תוצר של יוזמה של כמה גורמים חברתיים יחדיו. הגורם הראשוני הוא המלחינים והזמרים התימנים בישראל, המשמשים סוכני תרבות להנחלת השירה התימנית. באופן שבו הם מלחינים את השירים הם יוצרים מוסיקה תימנית חדשה ומקורית מחד גיסא, אך זו מושפעת מהמרחב הצלילי הישראלי מאידך גיסא. גורם נוסף הוא זמרות החינה המעצבות את הטקס והמשלבות בו מרכיבים תימניים וישראליים. גורם שלישי הוא המשפחה העורכת את טקס החינה והקהל התימני. הטקס והרפרטואר המוסיקלי המבוצע בו מתגבשים על פי העדפותיהן של המשפחות תוך התאמה לקהל שאמור להשתתף בטקס.

גורמים נוספים המשפיעים במידה רבה על הבניית זהות תימנית-ישראלית הם מוסדות ומרכזים לשימור וטיפוח מורשת יהדות תימן, המעודדים את השילוב בין תימניות לישראליות.

המוסדות הללו מנוהלים על ידי תימנים שהתערו ונטמעו בחברה ובתרבות הישראלית, ביניהם אנשי אקדמיה, סופרים ופוליטיקאים. אלו מנתבים את שימור המסורת התימנית תוך התאמת ייצוגה על פי מה שהם תופסים כראוי להצגה בפני החברה הישראלית הכללית. בין המרכזים ניתן לציין את "האגודה לטיפוח חברה ותרבות" בנתניה, עמותת "אעלה בתמר" בתל-אביב, "בית מורשת יהודי תימן" בראש העין, אגודת "אהבת הדסה" בקרית עקרון, "בית נחמה ויאיר" ברחובות, ומרכזים נוספים ברחבי הארץ. "האגודה לטיפוח חברה ותרבות", למשל, מדגישה כי מטרתה היא לטפח את מורשת יהודי תימן תוך שילוב מורשת זו עם מורשת "שבטי ישראל" האחרים. הביטוי המעשי לכך הוא ארגון שבתות עיון שבהן מועלים נושאים הקשורים להנחלת ערכים של עדות המזרח בכלל ושל יהודי תימן בפרט ועידוד סופרים ואנשי מחקר העוסקים לא רק בתחום מורשת יהודי תימן אלא גם במורשת יהדות המזרח. המרכזים גם מחזקים את המסורת התימנית בהיבט הפולקלורי-אמנותי-תרבותי שלה. בתמיכתם נערכים ערבי עיון ושירה הכוללים מגוון הרצאות ותוכניות פולקלור המבוצעות על ידי אמנים ולהקות. מטרה נוספת של המרכזים היא להפיץ את ערכי מורשת יהודי תימן בכלים מודרניים כגון מערכת המולטימדיה, האינטרנט וכלים נוספים. בנוסף, ראוי לציין את מפעלי ההוצאה לאור "אפיקים" ו"אעלה בתמר", המפרסמים ספרי הגות ומחקר הנוגעים ליהודי תימן בישראל בכל התחומים. כל הגורמים הללו תורמים אף הם להעמקת השילוב בין התרבות התימנית לתרבות הישראלית-מערבית.

הזהות התימנית המעוצבת בישראל היא קולקטיבית, הווה אומר החלוקה המחוזית של הקהילות היהודיות שהיתה קיימת בתימן מיטשטשת. תופעה זו באה לידי ביטוי בכמה היבטים. ראשית, השירים המבוצעים כיום הם "כלל תימניים" ואינם מיוחדים למחוז זה או אחר. האקלקטיות בשירים המבוצעים בטקסי החינה בישראל משלוש הקטגוריות השונות שנידונו במחקר מעידה על כך שטקס החינה בישראל כבר אינו טקס חינה האופייני למחוז מסוים. אפשר למצוא כיום טקסי חינה בודדים המאופיינים בשירים ממחוז אחד, אך אלה נחגגים בדרך כלל במושבים המאוכלסים ביהודים שהגיעו מאותו מחוז. הזמרת המלווה את האירוע מסוג זה גם היא מאותו מחוז, ובקיאה בשירים המיוחדים לטקס במחוז. האקלקטיות בטקס החינה מתבטאת גם בתלבושות המסורתיות של הכלה - תלבושות ממחוזות שונים שהיו נהוגות הן במרכז תימן והן באזורים הכפריים.

מאפיין נוסף המדגיש את הזהות התימנית הקולקטיבית הוא השימוש בשפה הערבית-תימנית בשירים שהולחנו על ידי היוצרים התימנים בישראל. השימוש בשפה זו, אף שהיא אינה מובנת לבני הדור השלישי ליוצאי תימן, מדגיש את התימניות. גם אימוץ המוסיקה הערבית-תימנית על

ידי היוצרים והזמרים מסייעת ליצירת זהות תימנית קולקטיבית. שאילת הלחנים מתימן היא יציאה אל מחוץ לגבולות קהילת יהודי תימן בישראל ללא העדפה של שירים ממחוז זה או אחר. האימוץ של המוסיקה הערבית-תימנית הוא גם קל ונגיש יותר בעקבות נסיבות היסטוריות וחברתיות: התפתחותה המואצת של הטכנולוגיה, המאפשרת העברה של מוסיקה ממקום למקום; הגעת היהודים מצפון תימן בסוף שנות ה-80 ובתחילת שנות ה-90 של המאה הקודמת, שהביאה עימה אוסף של מוסיקה ערבית-תימנית; וכן המהפכה הרפובליקנית בתימן שאפשרה לזמרי הסולו ונגני העוד לנגן בגלוי.

שילובם של שירים תימניים בתרבות הישראלית הוא גם חלק מתהליך התהוותה והבנייתה של הזהות התימנית בישראל. שירים תימניים שחלחלו לתרבות הישראלית, כגון "אשאל אלהי" או "לנר ולבשמים", אינם מבוצעים בטקסי החינה בישראל. בעיני התימנים הם מייצגים מרכיב של "תרבות ישראלית". הדבר מעיד על כך שתמורות שחלו ברפרטואר המוסיקלי התימני אינן נובעות אך ורק מהחלטות פנימיות, אלא גם מהשפעות ישראליות-חיזוניות.

מסקנה נוספת העולה מהמחקר היא כי טקס החינה בן-זמננו מסמן שינוי במשמעות המושג "אותנטיות". ממשעות קולקטיביות, מוכתבת ואחידה למשמעות אינדיבידואלית ואישית, כפי שמציין סטוקס (Stokes 1994:6-7). מגוון הדרכים לערוך את טקס החינה בן-זמננו מראה כי "אותנטיות בת-זמננו" היא מה שנחשב בעיני האינדיבידואל כייחודי. התפיסות השונות והביוגרפיה האישית של זמרות החינה ושל המשפחות העורכות את הטקס יוצרות דרכים רבות ומגוונות לעריכת הטקס. דווקא המגוון הרב של צורות הטקס הוא שמשמר את המשכיותו ומעודד את המשפחות לבצעו. טקס החינה על גווניו השונים הוא אשנב שדרכו הישראלי ממוצא תימני יכול להתחבר לזהותו התימנית לזמן מה ולשמר אי-אלו סממנים של זיקה אל המסורת.

מכאן שהכוחות השותפים להבנייתה המחודשת של הזהות התימנית בישראל אינם פועלים מתוך ניסיון להתנגד להשפעות ישראליות חיזוניות ולהישמר מהן כפי שסבורים קימרלינג (2004) ואחרים. אדרבה, הם משתמשים באמצעים מודרניים ישראלים כחלק מההבנייה של הזהות התימנית-ישראלית. מעבר לכך, בתדמית של הישראליות נחשבת קהילת יוצאי תימן לבעלת מסורת אותנטית ועתיקה יותר בהשוואה לקהילות האחרות. תפיסה זו השפיעה גם על חלק מהתימנים, שראו חשיבות בפרסום ובתיעוד המסורת שלהם לציבור הישראלי הכללי, והיא מתבטאת באירועים, בהקמת מוסדות וארגונים ובעידוד מחקרים אודות מורשת יהודי תימן.

המחקר מציע כיוונים חדשים בחקר המוסיקה של יהודי תימן בישראל, בכמה היבטים שונים. ראשית, הושם דגש על הקשר שבין המוסיקה היהודית-תימנית לבין המוסיקה הערבית-תימנית.

במחקרים בתחומים השונים טופח מיתוס בדבר התבודדותם של יהודי תימן והסתגרותם מפני השפעות זרות של הסביבה הערבית. בעבודה זו הודגם כי הקשר בין יהודים למוסלמים בתימן היה קיים כבר בתקופות מוקדמות. הדבר עולה הן מראיונות ומביוגרפיות אישיות של זמרים וזמרות יהודים שהופיעו גם בקרב המוסלמים בתימן והן מעדויות כתובות על קשרים קרובים של יהודים עם המוסלמים בתימן.

גם הניתוח המוסיקלי של השירים הראה כי ישנם מאפיינים מוסיקליים דומים בין מוסיקה תימנית עתיקה ממחוזות יהודיים למוסיקה ערבית-תימנית. תופעה זו מעלה את הסבירות שעוד בתימן היו שירים המשותפים הן ליהודים והן למוסלמים.

נקודה נוספת שנדונה במחקר היא הקריירה המוסיקלית הפרטית של נשים יהודיות עוד בתימן. רוב המחקרים העוסקים בשירת נשים יהודיות מתארים את שירת הנשים מבלי להתייחס לזמרות ספציפיות שפיתחו קריירה מוסיקלית<sup>79</sup>. נראה כי הדבר נובע מתפיסה שלפיה בשל מעמדן הנמוך של הנשים בחברה המסורתית התימנית והדרתן על ידי הגברים, הן לא יכלו לפתח קריירה מוסיקלית. במחקר זה, הדוגמה של הזמרת סעדה אלעמיה מראה שהיו נשים יהודיות שפיתחו קריירה מוסיקלית עשירה ומכובדת בתימן. אלעמיה הופיעה בקרב יהודיות ומוסלמיות ורכשה מעמד מכובד. היא היתה בקיאה גם בשירי הדיןאן שבוצעו על ידי גברים.

בעבודה זו התייחסנו לרקע היסטורי-ביוגרפי של זמרים וזמרות תימנים, תוך הדגשה שתרבות מעוצבת על ידי פעילותם של סוכנים יחידים ולא של מוסדות אנונימיים. לביוגרפיות האישיות יש חשיבות רבה. הן מסייעות בהבנה של התפתחות המוסיקה התימנית ובבירור ההבדלים בין הטיפוסים השונים של טקסי החינה בני-זמננו.

היבט אחר שעלה במחקר הוא טשטוש הדיכוטומיה בין רפרטואר שירי הנשים לרפרטואר שירי הגברים, ובין רפרטואר שירי הקודש לרפרטואר שירי החול. החלוקה המגדרית במוסיקה התימנית אינה רלוונטית כיום. המחקר מראה שנשים שרות משירי הדיןאן, וגברים מבצעים שירי חול בשפה הערבית-התימנית. העירוב בין שירי נשים לשירי גברים בא לידי ביטוי גם בטקס החינה עצמו, בשילוב ביצועים של זמרת החינה, הכוללים שירים מן הדיןאן, וביצועים של זמרים המושמעים על ידי התקליטן וכוללים שירי חול בשפה הערבית-תימנית. במחקרי המשך ראוי לתת את הדעת על עירוב זה של רפרטואר שירי הנשים ורפרטואר שירי הגברים ללא חלוקה מגדרית נוקשה שלהם.

<sup>79</sup> למעט שילוח (1969), במאמרו על המשוררת סעדה צובירי שבו הוא מפרט את הביוגרפיה שלה, את נושאי שירתה, את הייחודיות שבה וכן את התכונות האופייניות לשירתה. לדבריו, "סדרה של מחקרים על הרפרטואר של משוררות רבות, חייהן ותנאי יצירתן עשויה לספק את המכשירים לסינתזה שתאפשר להגיע למטרה" (שם: 144).



ניתן לסכם ולומר כי טקס החינה בן-זמננו מהווה עוגן מרכזי בזיכרון התימני-ישראלי, והוא מעוצב ומובנה בשלושה מעגלים: ההקשר הפנים-תימני; ההקשר הלאומי-החיצוני שבתוכו הזהות התימנית מתהווה, כלומר המרחב הישראלי; וההקשר הגלובלי - החזרה לתימן המוסלמית ולפזורה התימנית-ערבית ברחבי הגלובוס. הטקס משמש בו-זמנית זירה היברידית למשא ומתן על זהות תרבותית בקרב יהודי תימן, וכלי לביטוי ולייצוג של זהות תרבותית תימנית-ישראלית. זהות תימנית-ישראלית זו באה לידי ביטוי גם ברפרטואר השירים הרב-גוני המבוצע בטקס, שלמעשה מהווה מעין קנון של המוסיקה התימנית בישראל.

## ביבליוגרפיה

- אבדר, כ' 1994  
 "הופעתה החיצונית של האישה מצרם אל-עוד". בתוך שלום סרי (עורך), *בת-תימן: עולמה של האישה היהודייה* (עמ' 310-301). תל אביב: אעלה בתמר.
- אבן-זהר, א' 1991  
 "הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ ישראל, 1882-1948". *קתדרה*, 16: 165-189.
- אברהם, ל', ובהט-רצון, נ' 1992  
 "השירה והמחול כאמצעי ביטוי לעולמה הפנימי של היהודייה בתימן", בתוך שלום סרי (עורך), *בת-תימן: עולמה של האישה היהודייה* (עמ' 187-175). תל אביב: אעלה בתמר.
- אוריין, ד' 2004  
*הבעיה העדתית בתיאטרון הישראלי*. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- אושרי, ח' 1993  
 "קוים לדמותה של בת-תימן הכפרית", בתוך שלום סרי (עורך), *בת-תימן: עולמה של האישה היהודייה* (עמ' 57-51). תל אביב: אעלה בתמר.
- אידלסון, א"צ 1918  
 "יהודי תימן, שירתם ונגינתם". *רשומות*, 1: 3-66.
- 1922  
*צלילי הארץ: שירי אהבה ושירי עם*. ברלין: כלל.
- 1924a  
*אוצר נגינת ישראל, כרך א': נגינת יהודי תימן*. (מהדורה גרמנית – 1914). ירושלים: בנימין הרץ.
- 1924b  
*תולדות הנגינה העברית: מהותה, יסודותיה והתפתחותה*. ברלין: דביר.
- 1931  
*שירי תימן*. בתוספת הערות והגהות מאת נ"ה טורטשינר. סינסינטי: בית המדרש לרבנים.
- אייזנשטדט, ש"נ 1973  
*החברה הישראלית: רקע, התפתחות ובעיות*. ירושלים: מאגנס.
- 1984  
 "הערות לבעיה העדתית בישראל". *מגמות*, 28: 159-168.
- 1989  
*החברה הישראלית בתמורותיה*. ירושלים: מאגנס.
- 1993  
*עדות בישראל ומקומן החברתי*. ירושלים: מכון ירושלים לחקר ישראל.
- אלמגור, ד' 2008  
*שושנת תימן: בני-תימן בזמר העברי*. רחובות: אעלה בתמר.

- בהט, א' 1979 "מסורת ותרומה אישית בשירת תימן: יחיאל עדאקי - חמישים שנות זמר תימני". תצליל, 10 : 168-172.
- בהט, נ', ובהט, א' 1994 ספרי תמה: שירי הדינאן של יהודי מרכז תימן. תל אביב: בית התפוצות.
- בהט-רצון, נ' 1999 "מחול יוצאי תימן ודרכי שיבוצו בתרבות הישראלית". בתוך נ' בהט-רצון (עורכת), ברגל יחפה: מסורת יהודי תימן במחול בישראל (עמ' 41-19). תל אביב: אעלה בתמר.
- 2004 מחוללים: מחול-חברה-תרבות בעולם ובישראל. ירושלים: כרמל.
- בהט-רצון, נ', ובהט, א' 1984 "המוסיקה והמחול של יהודי תימן בישראל-מאה שנות עשייה ומחקר". בתוך ש' סרי (עורך), סעי יונה: יהודי תימן בישראל (עמ' 438-415). תל אביב: עם עובד.
- בן דוד, א' 2002 "החינוך". בתוך ח' סעדון (עורך), קהילות ישראל במזרח במאות התשע-עשרה והעשרים: תימן (עמ' 67-58). ירושלים: מכון בן צבי.
- בראואר, א' 1933-4 "יהודי תימן, ביבליוגרפיה". קרית ספר, 10 : 515-524.
- 1934-5 "מילואים לביבליוגרפיה על יהודי תימן". קרית ספר, 11 : 520-529.
- בר-יוסף וייס, ר' 1990 "דה-סוציאליזציה ורה-סוציאליזציה: תהליך ההסתגלות של העולים". משפחה, קליטה, עבודה, 133-153.
- ברלוביץ, י' 1981 "דמות התימני בספרות העליות הראשונות על רקע המפגש הבין עדתי". פעמים, 10 : 76-108.
- 1996 להמציא ארץ להמציא עם: ספרות העלייה הראשונה (עמ' 80-113). תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- ברעם, נ' 1983 "תלבושת האשה באזור אלשרף שבתימן ורקמתה". בתוך ש' גמליאל, ב"ס משאל, כי מסורי, ושי אביזמר (עורכים), אורחות תימן (עמ' 440-419). ירושלים: מכון שלום לשבטי ישרון.

- גברא, מ' 2005  
אנציקלופדיה לקהילות היהודיות בתימן. בני ברק: מכון לחקר חכמי תימן.
- גויטיין, ש"ד 1983  
מ' בן-ששון (עורך). *התימנים: היסטוריה, סדרי חברה, חיי הרוח-מבחר מחקרים*. ירושלים: מכון בן-צבי לחקר קהילות ישראל במזרח.
- גולדברג, ה' 1984  
"ממדים היסטוריים ותרבותיים של תופעות עדתיות". *מגמות*, 28: 233-249.
- גולן, צ' 2001  
*זמירות ציון: שיריו של ציון גולן כולל: ניקוד, תרגום ותווים*. תל אביב: דפוס נהרי.
- גולן, צ' 2008  
האתר הרשמי של ציון גולן. נצפה ברשת האינטרנט, 1 בפברואר 2008, <http://www.zion-golan.co.il>
- גונן, ע' 1994  
"מי מפזרין ומי אין מפזרין-חלוצים, חלושים וחרוצים". *מחקרים בגאוגרפיה של ארץ ישראל*, 14: 273-285.
- גונן, ר' 1997  
"סימן החינה". *משקפיים*, 30: 60.
- גורדון, ט' 28.11.2004  
"מי אתה ציון גולן?" *הבמה*. נצפה ברשת האינטרנט, 28.2.2008, <http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=3&Area=3&ArticleID=1199>
- גילעת, י' 2009  
*צורפות בכור היתוך: אומנויות יהודי תימן והתהוותה של התרבות החזותית הלאומית בישראל, 1882-1967*. באר שבע: מכון בן-גוריון, אוניברסיטת בן-גוריון.
- גירץ, ק' 1990  
*פרשנות של תרבויות (עמ' 138-162)*. ירושלים: כתר.
- גל, ב' 1993  
"המיילדות אצל יהודי תימן". בתוך שלום סרי (עורך), *בת-תימן: עולמה של האישה היהודייה (עמ' 87-92)*. תל אביב: אעלה בתמר.

- גמליאלי, נ"ב  
 1966 תימן ומחנה גאולה: קורות היהודים בתימן, בדרכים, בעדן ובמחנות הפליטים.  
 תל אביב: שוכר.
- 1975 אהבת תימן: השירה העממית התימנית. תל אביב: אפיקים.
- גרבר, נ'  
 2007 "אקדמות לגילוי האתנוגרפי של יהדות תימן". תימא, 9: 69-96.  
 2009 הגילוי התרבותי של יהדות תימן: בין אתנוגרפיה לפילולוגיה. עבודת גמר לקבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, האוניברסיטה העברית בירושלים.
- גרזון-קיווי, א'  
 1963-64 "על המורשה המוסיקלית של העם היהודי". בתפוצות הגולה, 4-5: 52-71.  
 1968 "שיטות הצליל של המזרח". תצליל, 8: 23-26.  
 1972 "שיריהן של נשות תימן: מבנם הטונאלי והצורני". החינוך המוסיקלי, 13: 52-56.
- גרידי, ש'  
 1974 "בגנזי מרכז התאחדות התימנים בארץ ישראל - קונטרס-סקירה: מיסוד ההתאחדות ועד פטירת זכריה גלוסקא (תרפ"ב-תש"ד, 1922-1960)". בתוך ז' גלוסקא (עורך), ספר למען יהודי תימן (עמ' 349-493). תל אביב: יעקב בן דוד גלוסקא.  
 1984 "לתולדות מרכז התאחדות התימנים בארץ ישראל". בתוך ש' גמליאל, ב"ס משאל, כ' מסורי, ושי' אביזמר (עורכים), אורחות תימן (עמ' 202-215). ירושלים: מכון שלום לשבטי ישורון.
- גרייצר, ד'  
 1980 "בין בידוד לאינטגרציה: ההתיישבות התימנית בכפר מרמורק". קתדרה, 14: 51-121.
- דורי, ז'  
 1994 "השימוש בפוך ובכופר בקרב נשות תימן". בתוך שלום סרי (עורך), בת-תימן: עולמה של האישה היהודייה (עמ' 265-274). תל אביב: אעלה בתמר.
- דחוח-הלוי י' (עורך)  
 2004 מכתם ליונה: מחקרים בתרבות יהודי תימן ובסוגיות חברתיות וחינוכיות. תל אביב: אפיקים.
- דרויאן, נ'  
 1982 באין מרבד קסמים: עולי תימן בארץ ישראל (תרמ"ב-תרע"ד). ירושלים: מכון בן-צבי לחקר קהילות ישראל במזרח.  
 1993 "ראשית ההתארגנות של עולי תימן בירושלים". פעמים, 10: 61-75.

- הופמן, ש' 1969 "לנר ולבשמים, שני נוסחי נעימה תימנית". תצליל, 9 : 151-150.
- הורוביץ, ד', וליסק, מ' 1990 מצוקות באוטופיה : ישראל - חברה בעמס יתר. תל אביב : עם עובד.
- הילגר, ח' 1994 "הלבוש וטיפוח החן בקרב יהודיות בצפון תימן". בתוך י' דחוח הלוי (עורך), בת-תימן : עולמה של האישה היהודייה (עמ' 249-264). תל אביב : אעלה בתמר.
- הירשברג, י', ואדלר, א' 1987 אידיאולוגיה ולחצים אידיאולוגיים בחיי המוסיקה ביישוב בתקופת המנדט : לקט מקורות מתוך העיתונות העברית. ירושלים : אקדמון.
- הלוי, י' 1995 "על הגאולה ועל התמורה : בין אבות לבנים בכתביו של מ' טביב". בתוך ש' סרי (עורך), דמות ודיוקן עצמי : היהודי מתימן בספרות העברית (עמ' 215-232). תל אביב : אעלה בתמר.
- הרצוג, א' 1968 "קריאת תהילים מזמור צ"ב נוסח יהודי צנעא". בתוך מ' זמורה (עורכת), יסודות מזרחיים ומערביים במוסיקה בישראל (עמ' 34-27). תל אביב : המכון למוסיקה ישראלית.
- וינגרוד, א' 1984 "התפתחויות בעדתיות הישראלית". בתוך ש' דשן ומ' שוקד (עורכים), יהודי המזרח : עיונים אנתרופולוגיים על העבר וההווה (עמ' 59-51). ירושלים : שוקן.
- וסרפל, ר' 1995 "פוריות וקהילה : טקס הסרט הלבן והסרט הירוק במושב של יוצאי מרוקו". בתוך י' עצמון (עורכת), אשנב לחייהן של נשים בחברות יהודיות : קובץ מחקרים בין-תחומי (עמ' 271-259). ירושלים : מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל.
- חבר, ח', י' שנהב ופי מוצפי-האלר (עורכים) תשס"ב מזרחים בישראל : עיון מחודש. ירושלים : מכון ון ליר.
- חבשוש, ח"ב 1983 מסעות חבשוש : חזיון תימן - רויא אלימן : תרגום עברי ומקור ערב (מתרגם : ש"ד גויטיין). ירושלים : מכון בן-צבי לחקר קהילות ישראל במזרח.
- טובי, י' 1978 "שירי החתונה של יהודי תימן". דוכן, 11 : 15-25.
- 1979 "חיקוי ומקור בשירתם של יהודי תימן". פעמים, 2 : 29-38.

- 1984 "היהודים בתימן לאחר קום המדינה-סקירה כללית". בתוך יי טובי (עורך), *יהודי תימן בעת החדשה* (עמ' 227-234). ירושלים: מרכז זלמן שזר להעמקת התודעה ההיסטורית.
- 2006 "חקר משווה בין התרבות היהודית והתרבות המוסלמית בתימן". *תהודה*, 23: 14-19.
- 2007a "אהרן עמרם-נעים זמירות תימן". *תימא*, 9: 7-16.
- 2007b "החקר ההשוואתי של הספרות העממית היהודית והמוסלמית בתימן". *מחקרי ירושלים במולקלור יהודי, כד-כה*: 415-433.
- 2007c "יחסי יהודים-מוסלמים באזורים השבטיים בצפון תימן". *תימא*, 9: 111-132.
- 2008 "שיר האזור (המושח) היהודי והמוסלמי בתימן". *אפיקים, קכט-קל*: 14-16.
- טובי, יי (עורך)  
1978 *מורשת יהודי תימן: עיונים ומחקרים*. ירושלים: בואי תימן.
- טובי, יי, ושי, סרי (עורכים)  
2000 *ילקוט תימן - לקסיקון*. תל אביב: אעלה בתמר.
- טולידאנו, ג'  
2005 *סיפורה של להקה: שרה לוי-תנאי ותיאטרון-מחול ענבל*. תל אביב: רסלינג.
- טרי, א'  
1993 "שינויים במעמדה של בת-תימן עם עלייתה ארצה". בתוך שי סרי (עורך), *בת-תימן: עולמה של האישה היהודייה* (עמ' 311-321). תל אביב: אעלה בתמר.
- טרנר, ו'  
2004 *התהליך הטקסי: מבנה ואנטי מבנה*. נ' רחמיילביץ (מתרגם). (מהדורה אנגלית - 1969). תל אביב: רסלינג.
- יבנאלי, ש'  
1952 *מסע לתימן*. תל אביב: מפלגת פועלי אגודת ישראל.
- יערי, א'  
תשי"ג *אגרות ארץ ישראל: שכתבו היהודים היושבים בארץ לאחיהם שבגולה מימי גלות בבל ועד שיבת ציון שבימינו*. תל אביב: המחלקה לענייני הנוער של הנהלת ההסתדרות הציונית.
- ילין, ד'  
1887 "גנזי תימן". *השילוח*, 2: 61-147.

- יעקב, א' 1989 "מסורת ושינוי בקרב יוצאי תימן". דוכן, 12 : 198-209.
- ישעיהו, י' 1990 לחוד ויחד. תל אביב: המרכז לחינוך ותרבות, ההסתדרות הכללית של העובדים בא"י והעמותה להנצחת ישראל ישעיהו.
- ישעיהו, י', וטובי, י' (עורכים) 1964 "יהדות תימן: פרקי מחקר ועיון. ירושלים: יד יצחק בן צבי.
- יששכר, ח' 2005 "עשור לפמיניזם גלובלי". חברה, 17 : 7-9.
- כהן, ד' 1986 מזרח ומערב במוסיקה. ירושלים: מאגנס.
- כהן, פ' 1959 קהילה ויציבות בעיר עולים: ראש העין בשנת 1957. ירושלים: משרד הסעד.
- כלף, ר' 2001 גון והבעה בקולן של ארבע זמרות ישראליות ממוצא תימני: אנליזה אקוסטית. עבודה לשם קבלת התואר מוסמך. אוניברסיטת בר-אילן.
- 2002 "גון והבעה בקולן של ארבע זמרות ישראליות ממוצא תימני". תהודה, 22 : 141-154.
- לוי, י' 1963 "השפעתה של שירת יהודי תימן על המוסיקה העממית". במערכה, 19 : 14.
- לוי-תנאי, ש' 1982 "מעין אני מאמין". בתוך ג' מנור (עורך), מחול בישראל (עמ' 5-6). משמר העמק: האגודה למחול בישראל.
- לויטן, ד' 1994 "עליית יהודי תימן וקליטתם בישראל בתקופת מלחמת העולם השנייה: תקדים היסטורי לעלייה ולקליטה המונית". תימא, 4 : 207-226.
- 1996 "עליית יהודי תימן וייחודה". בתוך י' דחוח-הלוי (עורך), מבועי אפיקים, מחקרים במורשת יהדות תימן ובתרבותה (עמ' 411-418). תל אביב: אפיקים.
- ליסק, מ' 1987 "דימויים על המהגרים במשך תקופת העלייה הגדולה של שנות החמישים". קתדרה, 43 : 125-144.
- 1999 העלייה הגדולה בשנות החמישים: כשלונו של כור ההיתוך. ירושלים: מוסד ביאליק.



- מדור, ו' 2005  
 "מה אמר לך המוות כאשר בא? קינות נשים מתימן בהקשרן התרבותי". *פעמים*,  
 103 : 5-55.
- מהלל, ה' תש"ז  
 בין עדן ותימן. תל אביב: עם עובד.
- מולר-לנצט, א' 1984  
 "על חתונות בתימן". בתוך ש' גמליאל, ב"ס משאל, כ' מסורי, וש' אביזמר  
 (עורכים), *אורחות תימן* (עמ' 419-440). ירושלים: מכון שלום לשבטי ישורון.
- מוצ'בסקי-שנפר, א' 2000  
*יהודי תימן: אלפיים שנות תרבות ומסורת*. ירושלים: מוזיאון ישראל.
- 2002  
 "הלבוש". בתוך ח' סעדון (עורך), *תימן* (עמ' 161-165). ירושלים: מכון בן-צבי.
- מורג, ש' 1963  
*העברית שבפי יהודי תימן*. ירושלים: האקדמיה ללשון העברית.
- 1976  
 "מסורות הלשון של יהודי תימן". בתוך י' טובי, וי' ישעיהו (עורכים), *יהדות תימן: פרקי מחקר ועיון* (עמ' שנז-שסו). ירושלים: יד יצחק בן-צבי.
- 1986  
 "אברהם צבי אידלסון ומחקר מבטאיה של העברית". *יובל*, 5 : 160-168.
- מורג, ש', ושילוח, א' 1995  
 "משקל ונעימה בפיוטי קהילות תימן וספרד: בחינות אחדות". בתוך י' טובי  
 (עורך), *לראש יוסף: מחקרים בחכמת ישראל* (עמ' 435-456). ירושלים: אפיקים,  
 הועד הכללי לקהילת התימנים בירושלים אעלה בתמר.
- מזרחי, א', ושלומי, א' 1992-3  
 "ליל החינא: ליל אשכול הכופר - נוסח יהודי תימן: המשמעויות והסמליות  
 הגלומות בטקס". *תהודה*, 13 : 38-42.
- ממט, ר' 1983  
 "מפת ההתיישבות של יהודי תימן בישראל". בתוך ש' סרי (עורך), *סעי יונה: יהודי תימן בישראל* (עמ' 163-194). תל אביב: אעלה בתמר.
- מרגלית-שטרן, ב' 2006  
 "חברות למופת: יוצאות תימן בין מגדר, מעמד ועדה בתנועת העבודה (1920-  
 1945)". *קתדרה*, 118 : 115-144.
- נחום הלוי, ר' 2004  
 "סיעה חדשה בכנסת: ח"כים תימנים מתכנסים לשמר המורשת התימנית",  
*NEWS1*. נדלה ב-4 באוקטובר 2009 מ-  
<http://www.news1.co.il/archive/001-D-41664-00.html?tag=8-15-07>

- נחום, י"ל  
1962 מצמונות יהודי תימן. תל אביב-יפו: דפוס מל"ן.
- נחשון, ג'  
1998 "תדמיתם של יהודי תימן בעיני נפתלי הרץ אימבגר מחבר 'התקווה'". תימא, 6 : 95-100.
- ניני, י'  
1981 "יהודי תימן". פעמים, 10 : 6-20.
- 1982 תימן וציון: הרקע המדיני, החברתי והרוחני לעליות הראשונות מתימן, 1800-1914. ירושלים: הספרייה הציונית על-יד ההסתדרות הציונית העולמית.
- סולמי, ט'  
1995 "אמונה ויהדות בשירת הנשים היהודיות בתימן". אפיקים, קה-קו : 26-33.
- סיקרין, מ'  
2004 דמוגרפיה: אוכלוסיית ישראל: מאפיינים ומגמות. ירושלים: כרמל.
- סעדון, ח'  
2002 "הכמיהה לציון והעלייה". בתוך ח' סעדון (עורך), תימן (עמ' 115-125). ירושלים: מכון בן-צבי.
- ספיר, י'  
תש"ה ספר מסע תימן. א' יערי (הביא מחדש לדפוס בנוסח מתוקן והוסיף מבוא והערות). ירושלים: האחים לוי-אפשטיין.
- סרוסי, א'  
1999 "חנה'לה התבלבלה". בתוך ע' אופיר (עורך), חמישים לארבעים ושמונה: מומנטים ביקורתיים בתולדות מדינת ישראל (עמ' 269-278). ירושלים: מכון ון-ליר.
- 2002 "מימורניקה" ל'שחרחורת': שירי לדינו בזמר הישראלי". בתוך י' ברטל (עורך), העגלה המלאה: מאה ועשרים שנות תרבות ישראל (עמ' 50-244). ירושלים: מאגנס.
- 2004 "ייסוד אחד להן: גילוי המזרח ואחדותן של מסורות המוסיקה היהודיות במשנת אברהם צבי אידלסון". פעמים, 100 : 125-146.
- סרי, ש' (עורך)  
1994 בת תימן: עולמה של האישה היהודייה. תל אביב: אעלה בתמר.
- 1993 "כאב הפרידה בשירת הנשים". בתוך ש' סרי (עורך), בת-תימן: עולמה של האישה היהודייה (עמ' 165-174). תל אביב: אעלה בתמר.

- עדאקי, י', ושרביט, א' 1981  
מאוצר נעימות יהודי תימן. ירושלים: המכון הישראלי למוסיקה דתית.
- עמרם, א' 1981  
האתר הרשמי של אהרן עמרם. נצפה ברשת האינטרנט, 2 בינואר 2009,  
<http://www.2all.co.il/web/Sites/shaqua/DEFAULT.asp>
- עראקי קלורמן, ב' 2002  
"היהודים בסביבתם". בתוך ח' סעדון (עורך), תימן (עמ' 21-30). ירושלים: מכון בן-צבי.
- 2004  
יהודי תימן: היסטוריה, חברה, תרבות. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- 2006  
יוצאי תימן בארץ-ישראל: אסופת מאמרים. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- פיאמנטה, מ' 1985  
"משדה היופי האנושי האלוקי והמשיחי בשירת תימן הערבית". בתוך ש', גמליאל, ב"ס משאל, כ' מסורי ושי' אביזמר (עורכים), אורחות תימן (עמ' 66-36). ירושלים: מכון שלום לשבטי ישורון.
- פלם, ג' 1982  
פעולתה המוסיקלית של ברכה צפירה בשנות ה-30 וה-40 בארץ ישראל. עבודה לשם קבלת התואר מוסמך. האוניברסיטה העברית.
- 1984  
"שילובו של השיר התימני בממסד התרבותי בארץ ישראל של שנות השלושים על ידי ברכה צפירה". בתוך ש' גמליאל, ב"ס משאל, כ' מסורי, ושי' אביזמר (עורכים), אורחות תימן (עמ' 352-339). ירושלים: מכון שלום לשבטי ישורון.
- 1998  
"תרומת הזמרות בנות קהילת יהודי תימן לזמר הישראלי". תהודה, 18: 90-94.
- 1999  
"השתקפות המזרח בזמר העברי". בתוך מ' בר-און (עורך), אתגר הריבונות: יצירה והגות בעשור הראשון למדינה (עמ' 261-248). ירושלים: יד בן-צבי.
- פלשנר, י' 2001  
הרפרטואר המסורתי של שירת הנשים יוצאות צנעא בטקס החינה כיום. עבודה לשם קבלת התואר מוסמך. אוניברסיטת בר-אילן.
- פרלסון, ע' 2000  
המוסדות המוסיקאליים של המהגרים מארצות האסלאם בשנים הראשונות של מדינת ישראל. עבודה לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה". אוניברסיטת תל אביב.
- 2006  
שמחה גדולה הלילה: מוסיקה יהודית-ערבית וזהות מזרחית. תל אביב: רסלינג.
- צדוק, מ' 1972  
בואי תימן: מחקרים ותעודות בתרבות יהודי תימן. תל אביב: אפיקים.
- 1992  
תרבות יהודי תימן. תל אביב: ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ ישראל.

- צפירה, ב' 1978 קולות רבים. רמת גן : מסדה.
- קאפח, י' 1957 "דופי הזמן". ספונות, א : קפה-רמב.
- 1965 "מעמד האישה בתימן". האישה במקורות היהדות, צח : 68-73.
- 1978 "על מנהגי החתונה בתימן". דוכן, 11 : 7-13.
- 1987 הליכות תימן : חיי היהודים בצנעא ובנותיה (עמ' 105-192). ירושלים : מכון בן-צבי, האוניברסיטה העברית.
- קאפח, י', ולנצט, א' 1972 "תלבושות החתונה של היהודים בבירת תימן-צנעא". ידע עם, 26 : 20-26.
- קרח, ע' 1987 סערת תימן. [מהדורה II]. ירושלים.
- קימרלינג, ב' 2004 מהגרים, מתיישבים, ילידים : המדינה והחברה בישראל - בין ריבוי תרבויות למלחמות תרבות. תל אביב : עם עובד.
- קמון, ע' 2001 "בין אידאולוגיה לתדמית : יחסה של תנועת העבודה לעליות מתימן". תימא, 7 : 137-150.
- קציר, י' 1984 "נשים יוצאות תימן כסוכנות שינוי במושבי". בתוך ש' דשן ומ' שוקד (עורכים), יהודי המזרח : עיונים אנתרופולוגיים על העבר וההווה (עמ' 221-230). ירושלים : שוקן.
- רבינא, מ' 1938 "חופת חתנים". בתוך ש' גריידיף וי' ישעיהו (עורכים), מתימן לצינון (עמ' 194-216). תל אביב : מסדה.
- רובין, נ' 1995 ראשית החיים-טקסי לידה, מילה ופדיון הבן במקורות חז"ל. תל אביב : הקיבוץ המאוחד.
- רוץ, ד' 1999 "ייסודות ממסורת יהודי תימן בריקודי העם הישראליים". בתוך נ' בהט-רצון (עורכת), ברגל יחפה : מסורת יהודי תימן במחול בישראל (עמ' 63-81). תל אביב : אעלה בתמר.

- רייזר, ת' 2004  
מהצפון תשורה בניגון ובשירה. קרית עקרון : אהבת תימן.
- רוזן, ע' 1987  
"המרבד שריחף והכה שורשים". תהודה, 7 : 64-67.
- רם, א' 1996  
"זיכרון וזהות: סוציולוגיה של ויכוח ההיסטוריונים בישראל". תיאוריה וביקורת, 8 : 9-32.
- 2005  
הגלובליזציה של ישראל: מקוורלד בתל אביב, גיאהד בירושלים. תל אביב: רסלינג.
- רצהבי, י' (עורך) 1967  
בואי תימן : מחקרים ותעודות בתרבות יהודי תימן. תל אביב : אפיקים.
- רצהבי, י' 1953  
"שירי חתונה ברדאע שבתים". מחניים, פב : 52-59.
- 1955  
"מנהגי חתונה בין נשות תימן". אורלוגין, 11 : 329-341.
- 1959  
"שירת האישה היהודית בתימן". ידע עם, 5 : 85-89.
- 1964  
"שירי אהבה על נשות צנעא". מחקרי המרכז לחקר הפולקלור, 4 : 75-119.
- 1968  
"צורה ולחן בשירת יהודי תימן לסוגיה". תצליל, 8 : 15-22.
- 1978  
יהדות תימן. ירושלים : מטכ"ל, קצין חינוך ראשי - ענף השכלה.
- 1979  
ילקוט שירי תימן. ירושלים : מוסד ביאליק.
- 1989  
שירת תימן העברית. תל אביב : עם עובד.
- 1995  
"משירת נשות תימן". בתוך י' דחוח-הלוי (עורך), מבעי אפיקים, מחקרים במורשת יהדות תימן ובתרבותה (עמ' 159-188). תל אביב : אפיקים.
- שולמן, ק' 1977  
טרט"ז ספר אריאל. וילנה.
- שוקד, מ', ודשן, ש' 1977  
דור התמורה : שינוי והמשכיות בעולמם של יוצאי צפון-אפריקה. ירושלים : יד יצחק בן-צבי.
- שי, י' 1985  
שירת הנשים המסורתית של יהודי חבאן ומקומה בחתונה. עבודת גמר משוכפלת. אוניברסיטת בר-אילן.
- 1994  
"שירת הנשים באירועי החתונה של יהודי חבאן". בתוך ש' סרי (עורך), בת-תימן : עולמה של האישה היהודייה (עמ' 155-163). תל אביב : אעלה בתמר.
- 1995  
"החתונה בקרב יהודי חבאן". בתוך י' דחוח-הלוי (עורך), מבעי אפיקים :

- מחקרים במורשת יהדות תימן ובתרבותה (עמ' 358-347). תל אביב: אפיקים.
- 1997 תהליכי השינוי ברפרטואר המוסיקלי המסורתי של החתונה בקרב יהודי חבאן. עבודה לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה". אוניברסיטת בר-אילן.
- 2004 "שירת יהודי תימן, שילוב בין-תחומי של ספרות-מוסיקה". בתוך י' טובי (עורך), עטרת יצחק: קובץ מחקרים במורשת יהודי תימן (128-109). נתניה: האגודה לטיפוח חברה ותרבות.
- שילוח, א' 1969 "עולמה של משוררת עממית תימנית". תצליל, 9 : 144-149.
- 1989 "ובפאתי מזרח קדימה: לבחינת דרכי שילוב יסודות מזרחיים במוסיקה הישראלית". הרצאה שנתית לזכר אליהו אלישר (עמ' 35-5). ירושלים: משגב ירושלים.
- 1995 "השינוי במסורות המוסיקליות היהודיות". דוכן, 14 : 19-24.
- 1996 "דפוסים ותהליכי מיסוד של מוסיקות מסורתיות אחדות במאה העשרים". בתוך ב"ז קדר (עורך), התרבות העממית (עמ' 433-423). ירושלים: מרכז זלמן שז"ר.
- 2002 "המוסיקה". בתוך ח' סעדון (עורך), קהילות ישראל במזרח במאות התשע-עשרה והעשרים: תימן (עמ' 88-84). ירושלים: מכון בן צבי.
- שילוח, א', וכהן, א' 1982 "דינאמיקת השינוי במוסיקה של עדות המזרח בישראל". פעמים, 12 : 3-25.
- שכטמן, י"ב 1984 "שיבתם של יהודי תימן למולדתם". בתוך י' טובי (עורך ומתרגם), יהודי תימן בעת החדשה (עמ' 184-195). ירושלים: מרכז זלמן שזר להעמקת התודעה ההיסטורית.
- שמשוני, ד' 2002 ראש העין: ממחנה עולים לעיר משגשגת (עמ' 57-24). ירושלים: מגנס.
- שרביט, א' 1981 "על אמנויות ודפוסי עיצוב אמנותיים במסורת יהודי תימן". פעמים, 10 : 119-130.
- 1983 "על הביטוי המוסיקלי של יהודי המזרח הספרדים בישראל". בתוך ש' דשן (עורך), מחצית האומה: עיונים בתרבות ובמעמד של יהודי המזרח הספרדים בישראל (עמ' 142-131). רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן.
- 1987 "המסורות המוסיקליות שבעל-פה בקרב קהילות ישראל". פעמים, 31 : 132-153.
- שרביט, א', ויעקב, א' 1984 "ההללות שבפי יהודי אלחוגריה ויהודי מרכז תימן". פעמים, 19 : 130-162.

Ahroni, R.

1986 *Yemenite Jewry: Origins, Culture, and Literature*. Bloomington: Indiana University Press.

2001 *Jewish Emigration from the Yemen, 1951-98: Carpet without Magic*. Richmond: Curzon.

Alvarez, L.

2008 "Reggae Rhythms in Dignity's Diaspora: Globalization, Indigenous Identity, and the Circulation of Cultural Struggle". *Popular Music and Society*, 31(5): 575-597.

Arom, S.

1981 "New Perspectives for the Description of Orally Transmitted Music". *The World of Music*, 23(2): 40-62.

Arom, S., & Sharvit, U.

1994 "Plurivocality in the Liturgical Music of the Jews of Sana (Yemen)". In: I. Adler, F. Alvarez-Pereyre, L. Shalem and E. Seroussi (Eds.), *Yuval 6: Jewish Oral Traditions - an Interdisciplinary Approach* (pp. 34-67). Jerusalem: Magnes Press.

Baily, J.

1994 "The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923-73". In: M. Stokes (Ed.), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* (pp. 45-60). Oxford [U.K.]: Berg.

Barth, F.

1969 *Ethnic Groups and Boundaries*. Boston: Little, Brown & Co.

Benjamin of Tudela

1907 *The Itinerary of Benjamin of Tudela: Travels in the Middle Ages*. M. N. Adler (Introduction). New York: Phillip Feldheim.

Ben-Rafael, E.

1982 *The Emergence of Ethnicity: Cultural Groups and Social Conflict in Israel*. Westport, Conn: Greenwood Press.

Benski, T.

- 1988 "Acculturation and Musical Taste Patterns: A Sociological Analysis". In: A. Deutsh & G. Tulea (Eds), *Social and Cultural Integration in Israel. Research Report and Communications* (pp. 35-64). Ramat Gan: Bar-Ilan University.
- 1998 "Popular Music: De-Ethnization and Change". In: J. Braun & U. Sharvit (Eds). *Studies in Socio-Musical Sciences*. Ramat Gan: Bar-Ilan University Press.

Bielawski, L.

- 1985 "History in Ethnomusicology". *Yearbook for Traditional Music*, 17: 8-15.

Blacking, J.

- 1977 "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change". *Yearbook of the International Folk Music Council*, 9: 1-26.
- 1979 "The study of Man as Music-Maker". In: S. Tax, J. Blacking & J. W. Kealiinohomoku (Eds.), *World Anthropology - The Performing Arts: Music and Dance* (pp. 3-16). Great Britain: Mouton Publishers.
- 1986 "Identifying Processes of Musical Change". *The World of Music*, 28(1): 3-15.

Blaukopf, K.

- 1992 "The Mediamorphosis of Music as Global Phenomenon". In: K. Blaukopf (Ed.), *Musical Life in a Changing Society: Aspect of Music Sociology* (pp. 247-270). Portland: Amadeus Press.

Bohlman, P. V.

- 1988 *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington: Indiana University Press.
- 1991 "Representation and Culture Critique in the History Ethnomusicology". In: B. Nettl & P. V. Bohlman (Eds.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History Ethnomusicology* (pp. 131-151). Chicago: The University of Chicago Press.
- 2002 "Inventing Jewish Music". In: E. Schleifer & E. Seroussi (Eds.), *Yuval 7: Studies in Honor of Israel Adler* (pp.33-68). Jerusalem: Magnes Press.



Bohlman, P.V, C., Pegg, H. M., & Stokes, M.

- 2001 "Ethnomusicology". In: S. Sadie & J. Tyrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 8, II Ed.) (pp. 367-403). London: Macmillan Publishers Limited.

Born, G., & Hesmondhalgh, D.

- 2001 "Introduction: On Difference, Representation and Appropriation in Music". In: G. Born & D. Hesmondhalgh (Eds.), *Western Music and Its Others* (pp. 1-58). Berkeley: University of California Press.

Campbell, K. H.

- 2001 "Women's Music of the Arabian Peninsula". In: B. Nettl & R. M. Stone; J. Porter & T. Rice (Eds.), *The Garland Encyclopedia of World Music* (Vol. 6) (pp. 695-702). New York: Garland.

Cohen, E.

- 1983 "Ethnicity and Legitimation in Contemporary Israel". *The Jerusalem Quarterly*, 28: 111-124.

Cohen, E. M., & Shiloah, A.

- 1985 "Major Trends of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel". *Popular Music*, 5: 199-223.

Cohen, S.

- 2003 "Locality". In: J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver & P. Wicke (Eds.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (Vol. 1) (pp. 262-265). London; New York: Continuum.

Davidson-Kalmar, I., & Penslar, D. J.

- 2005 "Orientalism and the Jews: An Introduction". In: I. Davidson-Kalmar & D. J. Penslar (Eds.), *Orientalism and the Jews* (pp. xiii-xl). Hanover: University Press of New England.

Druyan, N.

- 1989 "Yemenite Jews in Israel: Studies of a Community in Transition". *Jewish Folklore and Ethnology Review*, 11: 32-34.

Elsner, J.

- 2002 "Wedding Music in the Hadramaut". In: I. El-Mallah (Ed.), *Omani Traditional Music and the Arab Heritage*. Tutzing: Hans Schneider

Verlag.

Eraqi-Klorman, B.

- 1993 *The Jews of Yemen in the Nineteenth Century: A Portrait of a Messianic Community*. Leiden: Brill.
- 2007 "Muslim Society as an Alternative: Jews Converting to Islam". *Jewish Social Studies: History, Culture, Society*, 14(1): 89-118.

Erlmann, V.

- 1998 "How Beautiful is Small? Music, Globalization and the Aesthetics of the Local". *Yearbook for Traditional Music*, 30: 12-21.
- 2003 "Hybridity and Globalization". In: J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver & P. Wicke (Eds.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (Vol. 1, pp. 241-246). London; New York: Continuum.

Feld, S.

- 1984 "Sound Structure as Social Structure". *Ethnomusicology*, 28: 383-409.

Frith, S.

- 1989 *World Music, Politics and Social Change*. Manchester: Manchester University Press.
- 2000 "The Discourse of World Music". In: G. Born & D. Hesmondhalgh (Eds.), *Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music* (pp. 305-22). Berkeley: University of California Press.

Gerson-Kiwi, E.

- 1965 "Women's Songs from the Yemen: Their Structure and Form. In: G. Greeseand & R. Brandel (Eds.), *The Commonwealth of Music* (pp. 97-103). N.Y. The Free Press.
- 1968 "Vocal Folk Polyphonies of the Western Orient in Jewish Tradition". In: I. Adler (Ed.), *Yuval 1: Studies of the Jewish Music Research Centre* (pp. 169-193). Jerusalem: Magnes.

Gerstin, J.

- 1998 "Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics". *Ethnomusicology*, 42: 385-414.

Gibert, M. P.

- 2004 *La danse des Juifs d'origine Yemenite en Israel: Des systemes formels aux constructions d'identite*. Ph.D. dissertation. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

Gilad, L.

- 1982 *Yemeni Jewish Women: The Changing Family in an Israeli New Town*. Ph.D. dissertation. University of Cambridge, New Hall.
- 1989 *Ginger and Salt: Yemeni Jewish Women in an Israeli Town*. Boulder: Westview Press.

Goitein, S.

- 1982 "The Social Structure of Jewish Education in Yemen". In: S. Deshen & W. Zenner (Eds.), *Jewish Societies in the Middle East* (pp. 211-233). Washington: University Press of America.

Goldberg, H. E.

- 1977 "Introduction: Culture and Ethnicity in the Study of Israeli Society", *Ethnic Groups, 1*: 163-86.
- 1987 "The Changing Meaning of Ethnic Affiliation". *The Jerusalem Quarterly, 44*: 39-50.
- 2003 *Jewish Passages: Cycles of Jewish Life*. Berkeley: University of California Press.

Goldschmidt, E., Ronen, A., & Ronen, I.

- 1960 "Changing Marriage Systems in the Jewish Communities of Israel", *Annals of Human Genetics, 24*: 191-204.

Halper, J., Seroussi, E., & Squires-Kidron, P.

- 1989 "Musica Mizrahit: Ethnicity and Class Culture in Israel". *Popular Music, 8*(2): 131-142.

Harwood, A.

- 1981 *Ethnicity and Medical Care*. Cambridge: Harvard University Press.

Hofman, S.

- 1968 "The Destiny of a Yemenite Folk Tune". *Journal of the International Folk Music Council, 20*: 25-29.

Horowitz, A.

- 1994 *Musika Yam Tikhonit Yisraelit (Israeli Mediterranean Music): Cultural Boundaries and Disputed Territories*. Ph.D. dissertation. University of Pennsylvania.
- 2010 *Mediterranean Israeli Music and the Politics of the Aesthetic*. Detroit: Wayne State University Press.

Idelsohn, A. Z.

- 1914 *Gesänge der jemenischen Juden*. Vol. 1 of *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz: Zum ersten Male gesammelt, erläutert und herausgegeben von A.Z. Idelsohn*. Leipzig: Breitkopf & Hartel.
- 1929 *Jewish Music in its Historical Development*. Reprint: New York: Schocken Books, 1967.

Katz, M.

- 2004 *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*. Berkeley: University of California Press.

Katz, E., & Zloczower, A.

- 1970 "Ethnic Continuity in an Israeli Town: Relations with Parents". In: S. N. Eisenstadt, R. Bar Yosef & C. Adler (Eds.), *Integration and Development in Israel* (pp. 397-418). Jerusalem: Israel Universities Press.

Katzir, Y.

- 1982 "Preservation of Jewish Ethnic Identity in Yemen: Segregation and Integration as Boundary Maintenance Mechanisms". *Comparative Studies in Society and History*, 24(2): 264-279.
- 1983 "Yemenite Jewish Women in Israeli Rural Development: Female Power versus Male Authority". *Economic Development and Cultural Change*, 32: 45-61.

Kirshenblatt-Gimblett, B.

- 1983 "Studying Immigrant and Ethnic Folklore". In: R. M. Dorson (Ed.), *Handbook of American Folklore* (pp. 39-47). Bloomington: Indiana University Press.

Lambert, J.

- 2001 "Al-ghina ai-San'ani: Poetry and Music in Sana, Yemen". In: B. Nettl & R. M. Stone; J. Porter & T. Rice (Eds.), *The Garland Encyclopedia of World Music*. (Vol. 6) (pp. 685-690). New York: Garland.
- 2001 "The Arabian Peninsula: An Overview". In: B. Nettl & R. M. Stone; J. Porter & T. Rice (Eds.), *The Garland Encyclopedia of World Music* (Vol. 6) (pp. 649-661). New York: Garland.
- 2001 "Yemen". In: S. Sadie & J. Tyrell (Eds.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 27. II ed.) (pp. 652-657). London: Macmillan Publishers Limited..

Lévi-Strauss, C.

- 1963-1976 *Structural Anthropology*. C. Jacobson & B. Schoepf (Trans.). New York: Basic Books Inc. Publishers. 2 vols.

Lewis, H. S.

- 1984 "Yemenite Ethnicity in Israel". *The Jewish Journal of Sociology*, 26(1): 5-24.
- 1985 "Ethnicity, Culture and Adaptation Among Yemenites in a Heterogeneous Community". In: A. Weingrod (Ed.) *Studies in Israeli Ethnicity* (pp. 217-236). New York: Gordon and Breach.
- 1989 *After the Eagles Landed: The Yemenites of Israel*. Boulder, Colo., San Francisco, London: Westview Press.

Loeffler, J.

- 2010 "Do Zionists Read Music from Right to Left? Abraham Tsvi Idelsohn and the Invention of Israeli Music". *Jewish Quarterly Review*, 100(3): 385-416.

Malm, K.

- 1993 "Music on the Move: Traditions and Mass Media". *Ethnomusicology*, 37: 339-352.

Manor, D.

- 2005 "Orientalism and Jewish National Art: The Case of Bezalel". In: I. Davidson-Kalmar & D. J. Penslar (Eds.), *Orientalism and the Jews* (pp. 142-161). Hanover: University Press of New England,.

- Manuel, P.  
 1993 *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: University of Chicago Press.
- Merriam, A. P.  
 1964 *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.  
 1995 "The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation". *American Anthropologist*, 57: 3-28.
- Meyer, J.  
 2000 "Globalization: Sources and Effects on National States and Societies". *International Sociology*, 15: 233-248.
- Middleton, R.  
 1990 *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Mundy, M.  
 1995 *Domestic Government: Kinship, Community and, Polity in North Yemen*. London: I.B. Tauris Publishers.
- Myers, H.  
 1992 *Ethnomusicology: An Introduction*. New York: Norton.  
 1993 *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*. New York: Norton.
- Nettl, B.  
 1978 "Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems and Concepts. *Ethnomusicology*, 22: 123-136.  
 1983 *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana: University Illinois Press.  
 1985 *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation, and Survival*. New York: Schirmer.  
 1988 "Folk Music". In: P. Goetz (Ed.), *Macropedia – The New Encyclopedia Britannica* (Vol. 19) (pp. 303-334). Chicago: Encyclopedia Britannica.  
 1992 "Recent Directions in Ethnomusicology". In: H. Myers (Ed.), *Ethnomusicology: An Introduction* (pp. 375-399). New York: Norton.

Penslar, D. J.

- 2005 "Broadcast Orientalism: Representations of Mizrahi Jewry in Israeli Radio, 1948-1967". In: I. Davidson-Kalmar & D. J. Penslar (Eds.), *Orientalism and the Jews* (pp. 182-200). Hanover: University Press of New England.

Ratzaby, Y.

- 1982 "Yemenite Settlement in Erez Israel". In: *Encyclopaedia Judaica*. (Vol. 16) (pp. 755-56). Jerusalem: Keter Publishing House.

Raz-Krakotzkin, A.

- 2005 "The Zionist Return to the West and the Mizrahi Jewish Perspective". In: I. Davidson-Kalmar & D. J. Penslar (Eds.), *Orientalism and the Jews* (pp. 162-181). Hanover: University Press of New England.

Regev, M., & Seroussi, E.

- 2004 *Popular Music and National Culture in Israel*. Berkeley, Calif: University of California Press.

Rice, Timothy

- 1987 "Toward the Remodeling of Ethnomusicology". *Ethnomusicology*, 31(3): 469-488.

Rothmuller, A. M.

- 1953 *The Music of the Jews: An Historical Appreciation*. H. C. Stevens (Trans.). London: Valentine, Mitchell & Co.

Saposnik, A. B.

- 2008 *Becoming Hebrew: The Creation of a Jewish National Culture in Ottoman Palestine*. Oxford: Oxford University Press.

Schorsch, I.

- 1989 "The Myth of Sephardic Supremacy". *Leo Baeck Institute Yearbook*, 34: 47-66.

Schramm, A. R.

- 1979 "Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology". *Sociologus*, 29: 1-21.
- 1986 "Tradition in the Guise of Innovation: Music among a Refugee

Population". *Yearbook for Traditional Music*, 18: 91-99.

Schuyler, P. D.

- 1990 "Hearts and Minds: Three Attitudes Toward Performance Practice and Music Theory in the Yemen Arab Republic". *Ethnomusicology*, 34: 1-18.
- 1990-1 "Music and Tradition in Yemen". *Asian Music*, 22(1): 51-71.
- 1997 "Qat, Conversation, and Song: A Musical View of Yemeni Social Life". *Yearbook for Traditional Music*, 29: 57-73.

Seeger, A.

- 1987 "Do We Need to Remodel Ethnomusicology?" *Ethnomusicology*, 31: 491-495.

Shai, Y.

- 2000 "Yemenite Women's Songs at the Habani Jews' Wedding Celebrations". *Musica Judaica*, 15: 82-96.

Sharaby, R.

- 2006 "The Bride's Henna Ritual: Symbols, Meanings and Changes". *Nashim*, 11: 11-42.

Sharvit, U.

- 1982 *The Role of Music in the Jewish Yemenite Ritual: A Study of Ethnic Persistence*. Ph.D. dissertation. Columbia University.
- 1985 "Diversity within Unity: Stylistic Change and Ethnic Continuity in Israeli Religious Music". *Asian Music*, 17(2): 126-146.
- 1995 "Jewish Musical Culture - Past and Present". *The World of Music*, 37: 3-17.

Shelemay, K. K.

- 1995 "Mythologies and Realities in the Study of Jewish Music". *The World of Music*, 37(1): 24-37.

Shiloah, A.

- 1986 "The Traditional Artist in the Limelight of the Modern City". *The World of Music*, 28(1): 87-99.



- 1987 "Revival and Renewal: Can Jewish Ethnic Tradition Survive the Melting Pot". *Musica Judaica*, 10: 59-69.
- 1991 "The Jewish Yemenite Tradition: A Case Study of Two Women Poet-Musicians". In: *Tradition and its Future in Music* (pp. 447- 450). Osaka: Mita Press.
- Shiloah, A., & Cohen, E.
- 1983 "The Dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel". *Ethnomusicology*, 27(2): 227-251.
- Slobin, M.
- 1976 *Music in the Culture of Northern Afghanistan*. Tucson: University of Arizona Press.
- 1992 "Micromusics of the West: A Comparative Approach". *Ethnomusicology*, 36(1): 1-88.
- Smootha, S.
- 1978 *Israel: Pluralism and Conflict*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Spector, J.
- 1952 "On the Trail of Oriental Jewish Music: Among the Yemenites". *The Reconstructionist*, 18: 7-12.
- 1958 "Yemenite Wedding Songs". *Reconstructionist*, 24(13): 11-16.
- 1960 "Bridal Songs and Ceremonies from Sana'a, Yemen". In: R. Patai, F. L. Utley & D. Noy (Eds.), *Studies in Biblical and Jewish Folklore* (pp. 255-284). Bloomington: Indiana University Press.
- 1971 "Yemen". In: *Encyclopaedia Judaica*. (Vol. 16) (pp. 740-56). Jerusalem: Keter Publishing House.
- 1981-2 "The Role of Ethnomusicology in the Study of Jewish Music". *Musica Judaica*, 4(1): 20-31.
- Staub, S.
- 1978 "An Inquiry into the Nature of Yemenite Jewish Dance". In: D. L. Woodruff (Ed), *Essays in Dance Research from the 5<sup>th</sup> CORD Conference Philadelphia 1976* (pp. 157-168). New York.
- 1985-6 "Repertoire, Values and Social Meaning in the Wedding Dances of a Yemenite Jewish Village in Israel". *Dance Research Journal*, 17(2); 18(1): 59-63.
- 1986 "Yemenite Jewish Culture and Dance: Popular Myths and Indigenous Activities in the Israeli Context". *Israel Dance*, 11-18.

Stokes, M.

- 1994 "Introduction: Ethnicity, Identity and Music". In: M. Stokes (Ed.), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* (pp. 1-27). Oxford [U.K.]: Berg.
- 2001 "Contemporary Theoretical Issues". In: S. Sadie & J. Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 8) (pp. 386-95). New York: Grove.
- 2003 "Identity", In J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver & P. Wicke (Eds.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (Vol. 1) (pp. 246-249). London; New York: Continuum.
- 2004 "Music and the Global Order". *Annual Reviews of Anthropology*, 33: 47-72.

Titon, J. T.

- 1983 "The Music Culture as a World of Music". In J. T. Titon et al. (Eds.), *Worlds of Music: An Introduction to the music of the World's Peoples* (pp. 1-34). New York: Schirmer.

Tobi, Y.

- 1994 "Heritance Rights of Jewish Women and Moslem women in Yemen". *Proceedings*, 27: 201-208.

Tomlinson, J.

- 1999 *Globalization and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Touma, H. H.

- 1996 *The Music of the Arabs*. Oregon: Amadeus Press.

Van Gennep, A.

- 1960 *The Rites of Passage*. London: Routledge & Kegan Paul.

Wachsmann, K.

- 1982 "The Changeability of Musical Experience", *Ethnomusicology*, 26(2): 197-215.

Wallis, R., & Malm, K.

- 1984 *Big Sounds from Small Peoples*. New York: Pendragon.

Weingarten, M. A.

1992        *Changing Health and Changing Culture: The Yemenite Jews in Israel.*  
London: Westport, Connecticut.

Weingrod, A.

1985        *Studies in Israeli Ethnicity.* New York: Gordon and Breach.

# נספחים

## נספח א': קורפוס השירים

מס' השיר והטרנסקריפציה	שם השיר	קלטת אודיו	קטגוריה
.1	אבא שמעון	CD1 דוג' 5	הולחן בישראל
.2	או נאלֶפְעִיד יוקְרוב (והרחוק יקרב)		שיר עתיק מתימן
.3	אֶחָבְד (אוהבך)		הולחן בישראל
.4	אחי בני תימן		הולחן בישראל
.5	אֵילַת חן	CD2 דוג' 2	שיר עתיק מתימן
.6	אַלֶּא נִזְלַת (ירדתי)		שיר עתיק מתימן
.7	אַלְאָמֶן (הביטחון)	CD1 דוג' 3	הולחן בישראל
.8	אַלְף אֶלְפֶּת (אלף מלמדת)	CD1 דוג' 2	שיר עתיק מתימן
.9	אַסְאֶלְדַּ נֶא עֹהֶגִי (אשאלך הו עופר)	CD2 דוג' 8	שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית
.10	בֶּאֱלֶה עֶלֶיךָ (השבעתיך)	CD2 דוג' 10	שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית
.11	בְּאֶסֶם אֶלֶה (בשם האל)		שיר עתיק מתימן
.12	בְּדַעַת בְּד (אפתח בך)		שיר עתיק מתימן
.13	בְּנֶת אֶלִימֶן (בת תימן)	CD1 דוג' 11	הולחן בישראל
.14	חֲבִיב זְכַרְיָה (אהוב זכריה)		
.15	חֲזִיא וְקוּא (ברוך הבא)		הולחן בישראל
.16	נֶא בְּנֶת בְּאֶלְכוּז (הו הבת עם הכד)		שיר עתיק מתימן
.17	נֶא גִ'מֵּאֶעָה (הו חבריה)		שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית
.18	נֶא נְרַד (הו ורד)		שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית

קטגוריה	קלטת אודיו	שם השיר	מס' השיר והטרנסקריפציה
שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית		יָא חוּמְחוּמָא (הו פרח)	<b>.19</b>
	CD1 דוג' 12	יָא חִילוּ (הו המתוק)	<b>.20</b>
שיר עתיק מתימן	CD2 דוג' 3	יָא מְחַנְיָה (הו הדרך)	<b>.21</b>
שיר עתיק מתימן		יָא סְלָאם סְלָם (בעל השלום, השכן שלום)	<b>.22</b>
שיר עתיק מתימן	CD1 דוג' 8	יָא רִיפְנִי (מי יתנני)	<b>.23</b>
שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית	CD2 דוג' 12	יָא שׁוּקְנִי (הו, ההשתוקקות שלי)	<b>.24</b>
שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית	CD1 דוג' 4	יָא לְלָה רְצִי'אד (הי ירצד)	<b>.25</b>
שיר עתיק מתימן		יוּמָה אֶלְוֹאֶלְהָ (האם היולדת)	<b>.26</b>
שיר עתיק מתימן		יוּמָה וְיֵאבָה (אמא ואבא)	<b>.27</b>
שיר עתיק מתימן	CD1 דוג' 6	יוּמְתִי (אמי)	<b>.28</b>
הולחן בישראל		כְּלוּנִי אֶסְלָא לִי (תנו לי ואשמח)	<b>.29</b>
שיר עתיק מתימן		כְּפוּ מִן אֶלְלָה (פחדו מהאל)	<b>.30</b>
שיר עתיק מתימן	CD1 דוג' 7	לְיֵלֶת אֶלְחַנָּא (ליל החינה)	<b>.31</b>
הולחן בישראל	CD1 דוג' 9	מָה גִרָה לִי (מה קרה לי)	<b>.32</b>
שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית	CD2 דוג' 4	מִנְדַּךְ וְלֹא עַד מְנִי (ממך ולא ממני)	<b>.33</b>
הולחן בישראל	CD2 דוג' 5	מִסְפִּין יָא נָאס (מסכן, הו אנשים)	<b>.34</b>
שיר עתיק מתימן	CD2 דוג' 1	סָאעַת אֶלְרַחְמִן (שעת הרחמים)	<b>.35</b>
הולחן בישראל		סְלִי קֶלְבִי (עלז לבבי)	<b>.36</b>

קטגוריה	קלטת אודיו	שם השיר	מס' השיר והטרנסקריפציה
שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית	CD2 דוג' 6	עַד אֶלִּמְנִי (עוד התימני)	<b>.37</b>
הולחן בישראל	CD1 דוג' 1	עֵדוֹ עֵדוֹ	<b>.38</b>
שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית		רְשׁוֹ עֵטוֹר (התיזו בשמים)	<b>.39</b>
הולחן בישראל	CD1 דוג' 10	שאלִי ארְץ אהוּבָה	<b>.40</b>

## נספח ב': הטונסקריפציות המלאות של השירים

### 1. אבא שמעון (הולחן בישראל; CD1 דוג' 5)

A a b a c

a - ba shim - on kun be-aw - ni la da-ay - tak i - na-ni

5 A a b a c

a - ba shim - on kun be-aw - ni la da-ay - tak i - na-ni

9 A a b a c

la da-ay - tak nu - the bal - leyl i - na-ni bil - ba - ke-ri

13 B d b e

la da-ay - tak nu - the bal - leyl i - na-ni bil - ba - ke-ri

17 B d b e

la da-ay - tak nu - the bal - leyl i - na-ni bil - ba - ke-ri

21 B f g f g f

a - ba shim - on kun be-aw - ni la da - ay - tak fi za-ma - ni a - ba shim - on

27 B f g f g f

a - ba shim - on kun be-aw - ni la da - ay - tak fi za-ma - ni a - ba shim - on





## 4. אחי בני תימן (הולחן בישראל)

## 5. אילת חן (שיר עתיק מתימן; CD2 דוג' 2)

6. אֵלֵא נִזְלַת (ירדתי; שיר עתיק מתימן)

Aa b c Aa b c

a-ha - la nazalt i - la alwadi wela a-rif nezule a-ha - la nazalt i - la alwadi wela a-rif nezule.

7. אֵלֵאִמָּן (הביטחון, הולחן בישראל; CD1 דוג' 3)

Aa b a c Aa b a c Aa b a c B d d'

al - a-man al-a-man ya la - bis al - shu - ga al - a-man al-a-man ya la - bis al - shu-ga

5 eftish wenib - sur u-yunak ma-a-layk hi - ma eftish wenib - sur u-yunak ma - a-layk hi-ma

9 la la la la la la la la la la la la la la la la la he

13 we he we he we

8. אֵלֵף אֵלֵפֶת (אלף מלמדת; שיר עתיק מתימן; CD1 דוג' 2)

Aa b c A' c' b' c'' b

a - lif a - laft a-lif a - laft a - lif a-laf-ti gal-bi thab-ya - tan ya

8 na-di-mi ya na - di - mi ya na-di-mi wa - ag-li in-sa - rak ya na-di - mi.

9. אֶסְאֵלְךָ יָא עֹהֶגְיִי (אשאלך הו עופר; שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית);

(CD2 דוג' 8)

A a a'

as - alk ya aw - ha - jil guz - lan ta - she - rif a - la - ya bi - raw - sha - ni \_\_\_\_\_ sa -

7 B b b'

may - ta - ni ya ka - mar sha - a - ban je - a - di lak sal - si \_\_\_\_\_ da - ba - ni \_\_\_\_\_ li -

13 B b b'

ma li - ma thar - ti \_\_\_\_\_ lak ha - ne - kan a - we - ja - nek al - hum - ri \_\_\_\_\_ raw - ya - ni \_\_\_\_\_

10. בַּאֲלֵהָ עֵלִיךְ (השבעתיך; שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית; CD2 דוג' 10)

SOLO A a a

bi - la \_\_\_\_\_ a - layk ya mu - sa - fir i - la \_\_\_\_\_ la - kayt al - ha - bib. \_\_\_\_\_ bi -

A' a' a

la \_\_\_\_\_ a - layk ya mu - sa - fir i - la \_\_\_\_\_ la - kayt al - ha - bib. \_\_\_\_\_ ba -

B b b

lig \_\_\_\_\_ sa - la - mi \_\_\_\_\_ a - ley \_\_\_\_\_ wi - kul \_\_\_\_\_ la kam ad \_\_\_\_\_ te - gib. \_\_\_\_\_ ba -

CHOIR B b b

lig \_\_\_\_\_ sa - la - mi \_\_\_\_\_ a - ley \_\_\_\_\_ wi - kul \_\_\_\_\_ la kam ad \_\_\_\_\_ te - gib. \_\_\_\_\_ ba -

SOLO C c c' d e

lig \_\_\_\_\_ sa - la - mi a - ley \_\_\_\_\_ wi - kul \_\_\_\_\_ la kam ad \_\_\_\_\_ te - gib. wi - kul \_\_\_\_\_ la kam \_\_\_\_\_ ad \_\_\_\_\_ te - gib.

C c c' d e

la la la lay lay la la la la la la la lay lay la la la la la la la lay lay la la la la \_\_\_\_\_

11. בְּאִסָּם אֱלֹהָ (בשם האל; שיר עתיק מתימן)

bi-is - ma - llal rah - man we-aw - de - bi - la bi-is-  
 ma - llal rah - man we-aw - de - bi - la  
 a - lay - shi ya - le - ka - lo a - da - ee a - lla  
 a - lay - ki ya - le ho - ton a - da - ee a - lla.

12. בְּדַעַת בְּדָ (אפתח בד; שיר עתיק מתימן)

ba-da - a - ti bak ya mo - - - o - ta - li we - a - li  
 ba-da - a - ti bak ya mo - - - o - ta - li we - a - li  
 fa - re - ge a - la gal - bi - - bi wu - zi - gi ha - li  
 fa - re - ge a - la gal - - - bi wu - zi - gi ha - li  
 la - lay la-la-lay la-la - la-la-la al a - lla la - lay la-la-lay la-la - la-la-la al a - lla.

13. **בֵּית אֵלִיָּמָן** (בת תימן; הולחן בישראל; CD1 דוג' 11)

**פזמון**

A a a' a a'

ash - ti ha-ri - wa ha-li - ya min ba-nat al - ya - man ash - ti ha-ri - wa ha-li - ya min ba-nat al - ya - man

10 B b c

ad - ee le - ra - bi wa - gul ad - ee le - ra - bi wa - gul li -

14 C d e d e

man ha - ya - ti li - man um - ri we - gal - bi li - man li - man ha - ya - ti li - man um - ri we - gal - bi li - man

22 B b c *Fine*

ad - ee le - ra - bi wa - gul ad - ee le - ra - bi wa - gul

**בית**

26 D f g f' g

bint al-ya-man ma ah - la - she hin ba - day - ti bint al-ya-man ma ah - la - she hin ba - day - ti

34 E h h' h h'

kad za - lit a - sa - aa wa - la da - ray - ti kad za - lit a - sa - aa wa - la da - ray - ti

42 F i j i j *D.C. al Fine*

kad za - lit a - sa - aa wa - la da - ray - ti bint al-yaman ma ah - la - she hin ba - day - ti.

14. **חֲבִיב זְכַרְיָה** (אהוב זכריה)

A a b

ha - bib ze - khar - ya ha - ji - bak fa - di lak ha -

5 A a b

bib ze - khar - ya ha - ji - bak fa - di lak hi - ze -

9 B c b'

ni a - lak min a - ye - nak a - ta - wi - la hi - ze -

13 B' c b''

ni a - lak min a - ye - nak a - ta - wi - la.

## 15. חַיִּיא וְקוּוּא (ברוך הבא ; הולחן בישראל)

ha - ya we-gawa ha - ya we-gawa le-ra-yash al-gawam eg-bal haya we-gawa le-rāsh al - gawam eg-bal

6 a - la agbal bi - su - ra na-di - ye sha-le ru - hi shal a - la agbal bi - sura na-di - ye sha-le ru-hi shal

## 16. יָא בְּנֵת בְּאַלְכוּז (הו הבת עם הכד ; שיר עתיק מתימן)

ya bin-ti bil - kuze ra - ay li ya bin-ti bil - - - ku-ze ra - ay li

11 min ku-zesh al ba-red es - gay - ni min ku-zesh al ba-red es - gay - ni.

## 17. יָא גְ'מַאעָה (הו חבריה ; שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית)

a - la ji - na ne - ha - yi - kum we - ni - se - mir ma - a - kum as -

5 ad a - lla ma - sa - kum ya ja - ma - aa ya ja - ma - aa sa -

9 lam a - lla a - lay - kum yakh - wa - ti ya ja - ma - aa

15 ray - ti wah - na ma - a - kum ku - li sa - aa ya ja - ma - aa sa ja - ma - aa.

18. יא וְרָד (הו רוד ; שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית)

A a

ya war - di man zi ga ya war - di man zi ga

5 Bb b'

ga ta - ak we - ga - sak ga ta - ak we - ga - sak

10 A a'

a - na ba - ri mi nak a - na ba - ri mi nak

14 B b b'

mi - nak we - ra - bi ak - bar mi - nak we - ra - bi ak - bar

19 C c c'

a - li - la - la - la a - li - la - la - la a - li - la - la - lay - lay - lay - la.

19. יא חוּמְחוּמָא (הו פרח ; שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית)

A a b c

ya hum - hu - ma kaz - ra wayn ar - ti - bay - tey. ya

5 A a b c

hum - hu - ma kaz - ra wayn ar - ti - bay - tey. bayn

9 A a b c

al - na - bat u - la bayn al - ma - ray - sey bayn

13 A' a b c d

al - na - bat u - la bayn al - ma - ray - sey ya - la la li la la la

18 B c f c g

ya - la la - la ya - li la la la ya - la la - la a - lla la - dif.



## 20. יא חילו (הו המתוק; CD1 דוגי 12)

ya hi-lu ya ha-li day-man a-la ba-li ya hi-lu ya ha-li day-man a-la ba-li

la - bas - tik a - le - ga - li a - ka - le - tik a - le - ha - li ay

wa-lal - me - hi - ba ba - li - ya ya ra - bi tu - ba wa-lal - me - hi - ba ba - li - ya ya ra - bi tu - ba

wa-lal - me - hi - ba ba - li - ya ya ra - bi tu - ba wa-lal - me - hi - ba ba - li - ya ya ra - bi tu - ba.

## 21. יא מחג'ה (הו הדרך; שיר עתיק מתימן; CD2 דוגי 3)

ya me - hi - ja se - il - tik bil - na - bi bil - na - bi

bil - na - bi ya me - hi - ja ug - ra - bi ug - ra - bi

an a - na sha a - ruh al - mag - ra - bi mag - ra - bi

sha a - da - wir sa - bi - ya lal - sa - bi ah...

22. **יָא סְלֵאִם סְלֵם** (בעל השלום, השכן שלום; שיר עתיק מתימן)

A a b a b'

ya\_\_ gab - wat\_\_ al - ka - zi ya\_\_ gab - wat\_\_ al - ka - zi

5 ka - zi\_\_ wayn\_\_ ar - ta - bay - ti ka - zi\_\_ wayn\_\_ ar - ta - bay - ti ya sa - lam sa - lem.

23. **יָא רִיתָנִי** (מי יתנני; שיר עתיק מתימן; CD1 דוג' 8)

A a b A a b

ya ray - ta - ni ya ray - ta - ni fi ba - be san - aa da - ki - li ya ray - ta - ni ya ray - ta - ni fi ba - be san - aa da - ki - li

9 wa - shi - li mah - bu - bi a - la gam - bi yu - sa - li ka - ti - ri wa - shi - li mah - bu - bi a - la gam - bi yu - sa - li ka - ti - ri.

24. **יָא שׁוּקְנִי** (הו, ההשתוקקות שלי; שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית; CD2

דוג' 12)

A a b

ya shaw - ga - ni sha - awg a - le - we - ra - ye - il u - mo a - la va

5 shaw - ga - ni sha - awg a - le - we - ra - ye - il u - mo. we -

11 la ba - ka - be - lay - le men ye - lu - mo a - la we -

15 la ba - ka - be - lay - le men ye - lu - mo.

25. יִאֲלֶהָ רִצְיָאָךְ (ה' ירצך; שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית; CD1 דוג' 4)

A a b

a - lla\_ ya - lla ri-zak\_ ya lla\_ ri - zak a - la\_wal - me\_ ye - sa-ge\_ a - ruh.

A a b

a - lla\_ ya - lla ri-zak\_ ya lla\_ ri-zak a - la wal - me\_ ye - sa-ge\_ a - ruh.

B c d

a - lla\_ ya - lla te - fa ya - lla te - fa te - fa - reh\_ ku - li\_ gal - bi\_ maz - lum.

B c' d

a - lla ya-lla te-fa ya-lla te - fa fa-reh ku - li\_ gal-bi maz - lum.

26. יוֹמָה אֵלֹאֲלֶדָה (האם היולדת; שיר עתיק מתימן)

A a b A a b

yuma al-wa - la-de wa - wa-a - hi a-ta-yer ma - zal yuma al-wa - la-de wa - wa-a - hi a-ta-yer ma - zal al-bu-

9 B c d B c d

yut a-ze-raj yu - ma we - la ba - ni a - dar al - bu - yut al-ki-ba-re ja - na u - min da - ki - lu nar.

27. יומה וְיִאֲבֶה (אמא ואבא; שיר עתיק מתימן)

yu - ma — we-ya - ba u - mas - kha - kum — te-bi - u - ni yu -

5 ma — we-ya - ba u - mas - kha - kum — te-bi - u - ni bi -

9 u — al - ba - gar — wa - le - ra - nam wa - le - ma - le yif - di - ni bi - u al - ba -

13 gar — wa - le - ra - nam wa - le - ma - le yif - di - ni la

16 la — la la — la — la — la la — la — la — la la la la — la

20 la — la — la — la la la — la — la — la la bi -

23 u al - ba - gar — wal - ra - nam — wa - le - ma - le yif - di - ni —

28. יומתי (אמי; שיר עתיק מתימן; CD1 דוג' 6)

yu - ma - ti — la - za - - - ge - ha - - - le

5 way - ne wa - - - li wain — a - je.

29. בְּלוּנֵי אֶסְלָא לִי (תנו לי ואשמח; הולחן בישראל)

A a a b

ka - law-ni ya as-la\_\_ li\_\_ ka - law-ni ya as-la\_\_ li\_\_ sla li\_\_ sla-

9 B b' c d

li\_\_ sa - la\_\_ bi - gal - bi a - li - la - la\_\_ a - li - la - la

13 B' c d c e

a - li - la - la\_\_ a - li - la - la\_\_ a - li - la - la\_\_ a - li - la - la

סיום השיר-סיום בצליל רה

30. כְּפוּ מִן אֶלְלָה (פחדו מהאל; שיר עתיק מתימן)

A a b A a b

ka - fu min a - lla\_\_werha - mu\_\_ra - ra - mey. ka - fu min a - lla\_\_werha - mu\_\_ra - ra - mey. ha-

9 A' a' b A'' a'' b

da al-me-hi - ba\_\_samsa - ma-hat a - haza - mey. ha - da al-me-hi - ba\_\_samsa - ma-hat a - haza - mey a-la. \_\_

31. לִילַת אֶלְחִינָא (ליל החינה; שיר עתיק מתימן; CD1 דוג' 7)

A a b a b

lay - lat al - hi - nne ta - wi - la lay - lat al - hi - nne ta - wi - la

10 B c d c' d'

man ye - sa - gi - ye\_\_ la - na man\_\_ ye - sa - gi - ye\_\_ la - na. \_\_\_\_\_

32. מה ג'רה לי (מה קרה לי; הולחן בישראל; CD1 דוגי 9)

ma ja - ra li ma \_\_\_\_\_ ja - ra li ba - di ma gad sar \_\_\_\_\_ khi - li ma ja -  
 5 ra li ma \_\_\_\_\_ ja - ra li ba - di ma gad sar \_\_\_\_\_ khi - li say - li  
 9 dam - ee min \_\_\_\_\_ e - yu - ni yir - ha - mu ya nas yir - ha - mu - ni say - li  
 13 dam - ee min \_\_\_\_\_ e - yu - ni yir - ha - mu ya nas yir - ha - mu - ni say - li  
 17 dam - ee min \_\_\_\_\_ e - yu - ni yir - ha - mu ya nas yir - ha - mu - ni  
 22 a - a - a - a - a - a - a - a - a \_\_\_\_\_ a - a - a - a - a - a - a - a - a - a \_\_\_\_\_ ma ja -  
 26 ra li ma \_\_\_\_\_ ja - ra li yir - ha - mu ya nas yir - ha - mu - ni \_\_\_\_\_ ma ja -  
 30 ra li ma \_\_\_\_\_ ja - ra li ba - di ma gad sar \_\_\_\_\_ khi - li.

33. מִנְּךָ וְלֹא עֵד מִנִּי (ממך ולא ממני; שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית;

CD2 דוג' 4)

A a a

min fur - ga - ta-ge da - ge jis - mi we - za - ab la - he - mi we-ath - mi

6 A a a

min fur - ga - ta-ge da - ge jis - mi we - za - ab la - he - mi we-ath - mi

11 B b c

wen - kun - ti ra - zi be - zul - mi mi - nak we - la ad mi - ni

16 B b c

wen - kun - ti ra - zi be - zul - mi mi - nak we - la ad mi - ni

34. מִסְכֵּין יֵא נֵאס (מסכן, הו אנשים; הולחן בישראל; CD2 דוג' 5)

A a b

mis - ki - in ya na - se min ka - lu ha - bi - buk a-rus

5 B c d

yeem - raz ma - raz kal - ba a - ma al - maw - ti ma a - had ya-mut.

35. סֵאעַת אֶלְרְחֵמֵן (שעת הרחמים; שיר עתיק מתימן; CD2 דוג' 1)

A a b c d

### 36. סְלִי קִלְבִּי (עלו לבבי ; הולחן בישראל)

A a                      b                      a'                      b

sa - li gal - bi wa - na fa - re - han sa - li gal - bi wa - na fa - re - han be -

5 A a                      b                      a                      b

di - ke - ra - lla we - hu rah - man be - di - ke - ra - lla we - hu rah - man ye -

9 B c                      d                      e                      b

sa - li - na we - hul - a - li we - yi - je - al gal - ba - na sa - li ye -

13 B c                      d                      e                      b

sa - li - na we - hul - a - li we - yi - je - al gal - ba - na sa - li

### 37. עֵד אֱלִימִנִי (עוד התימני ; שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית ; CD2 דוג 6)

A a                                      a'                                      a''

ad al - ya - ma - ni ya - ma - ni me - cha - zen sa - mer al - gat me - cha - zen ad al - ya - ma - ni

7 B b                                      b                                      B b                                      b

ad al - ya - ma - ni ad al - ya - ma - ni yif - rah wi - ra - ni yif - rah wi - ra - ni

11 Cc                                      d

ya - rayt a - dun - ya tis - li a - la - ya tis - li a - la - ya



## 38. עֵדוֹן עֵדוֹן (הולחן בישראל; CD1 דוג' 1)

A a b  
 a - dan a - dan ray - tish \_\_\_\_\_ ka - riv \_\_\_\_\_ a - zu - resh a -  
 5 A a b  
 dan a - dan ray - tish \_\_\_\_\_ ka - riv \_\_\_\_\_ a - zu - resh wak -  
 9 Bc c' b'  
 tuf le - khi - li war - - - di min \_\_\_\_\_ we - ru - desh wak -  
 13 B c c' b'  
 tuf le - khi - li war - - - di min \_\_\_\_\_ we - ru - desh.

## 39. רְשׁוֹ עֵטוֹר (התיזו בשמים; שיר שמקורו במוסיקה ערבית-תימנית עכשווית)

A a b b' b c  
 ri - shu \_\_\_\_\_ a - tur \_\_\_\_\_ al - ka - zi - ye \_\_\_\_\_ al al - a - rus \_\_\_\_\_ al - ra - li - ye



## נספח ג': שני דגמים של טקסי חינוך בעלי מאפיינים מיוחדים

נספח ג'1: דגם של טקס חינוך המתאפיין בתיאטרליות ובהמחזה (חינוך בעריכתה של מלכה חגיבי)

חלקי הטקס	השירים
זפה ראשונה (הכלה בכובע התשבוך-לולו)	(1) "סאעת אלרחמן" (2) "לילת אלחנא" (3) "וין כנתי נא מליחה" (4) "נא ריתני"
הרקדה: שירים המושמעים על ידי התקליטן	מוסיקה פופ-מזרחית מוסיקה מרוקאית מוסיקה פופ-מזרחית
הזמרת מוסיפה זפה המיוחדת למשפחת החתן והכלה. בזמן שהזמרת מבצעת את השירים המנחה מראה לקהל את תנועות הריקודים (הגברים, הנשים והילדים בלבוש תימני, הכלה בכובע הקרקוש מְזֶאֶהֶר)	(1) "שִׁמְעֵה הָאֵל" (2) "נֵא סֵלֵאִם יֵאבּוּ סֵאִלִּים"
הרקדה: שירים בביצוע זמרת החינוך	(1) "בִּדְעַת בְּד" (2) "נֵא חוּמְחוּמֵא" ושירים תימניים נוספים
הרקדה: שירים המושמעים על ידי התקליטן	מוסיקה חסידית
הרקדה: שירים המושמעים על ידי התקליטן	מוסיקה תימנית: (1) "אַלְף אֶלְפֵת" (2) "שֶׁרֶד מְנֵאמֵי" (3) "בְּנֵת אֶלְיָמֵן"
הזמרת מופיעה בריקוד סולו	"שֵׁם אֵל חֵי" (לחן חבאני)
הרקדה: שירים המושמעים על ידי התקליטן	מחרוזת תימנית (קצב דעסה): (1) "חֲבִיב זְכָרְיָה" (2) "כִּפּוּ מִן אֶלְלָה" (3) "אַלֵּא אֶלְצֶבֶר נֵא קִלְבִּי" ושירים תימניים נוספים
הרקדה: שירים המושמעים על ידי התקליטן	מוסיקה מזרחית
הרקדה: שירים המושמעים על ידי התקליטן (החתן והכלה בתלבושת הכפרית)	מחרוזת חסידית: (1) "כִּיצַד מְרַקְדִין" (2) "וְהָיוּ לְמִשִּׁיחָה שׁוֹסֵייד" (3) "עוֹד יִשְׁמַע" (4) "סִימֵן טוֹב וּמְזֵל טוֹב" שירים נוספים: (1) "כִּיצַד מְרַקְדִין" בשילוב "בואי כלה" על פי הלחן של אחינועם ניני (2) לבנימין
איסוף המְזֶאֶהֶר לקראת הזפה	"אילת חן"
זפה שלפני לישת החינוך (הכלה בתלבושת צפון	"כְּרִגִית אֶלְחָנָא"

חלקי הטקס	השירים
תימן)	
הרקדה: שירים בביצוע זמרת החינה	(1) "אלא נזלת" (2) "יא בנת באלכוז" (3) שיר תימני נוסף
<b>הזמרת מסובבת את הביצה סביב ראש החתן והכלה</b>	"חגיגי יומה"
טקס לישת החינה	"וועגין אלחנא"
<b>הזמרת ממחיזה את טקס החופה בתימן תוך שיתוף החתן והכלה ומשפחתם</b>	"יא מחגייה"
הזמרת מזמינה את משפחת החתן והכלה לברך את הזוג ולמרוח את החינה	שירים תימניים ושירים נוספים
הרקדה: שירים המושמעים על ידי התקליטן	"קאלו לי" שירים לטיניים בקצב דנס

**נספח ג' 2: דגם של טקס שבו משולבים קטעי הנחיה (חינה בעריכתה של יהודית קריית)**

חלקי הטקס	השירים
זאפה ראשונה (הכלה בכובע התשבוך-לולו) הזמרת מנחה לגבי אופן התהלכה ותפקיד המלוות של הכלה	"סאעת אלרחמן"
הרקדה: שירים בביצוע זמרת החינה. הזמרת מנחה לגבי אופן הריקוד	(1) "יא חביב יא לביב" (2) "חביב יא בלוקה גבריאלי" (3) "יא בינתנה" (4) "יא ריתני" (5) "סאעת אלרחמן"
הרקדה: שירים המושמעים על ידי התקליטן	(1) "סעי יונה" (שיר ראשון במחרוזת ראשונה) (2) "ראיתי בחלום" (שיר ראשון במחרוזת שנייה) (3) "שכינה בצל כנפי"
הרקדה: שירים בביצוע זמרת החינה	(1) "אינה לך רוחי" (2) "קלבי מלאן יומה" (3) "אלא נזלתי" (4) "יא ריתני" שירים תימניים נוספים
הרקדה: שירים המושמעים על ידי התקליטן	(1) "שרד מנאמי" (2) "מי נשקני" (3) "אזכיר שבח צורי"
זאפה שלפני לישת החינה	"חביבי יומה" (בלחן "סאעת אלרחמן")
<b>לישת החינה:</b> הזמרת מסבירה את מילות השיר ומתארת את טקס לישת החינה בתימן	"וועגן אלחנא"
<b>ריקוד החינה:</b> הזמרת מנחה את אופן הריקוד עם קערת החינה	"לילת אלחנא" "ואטבינה טבינתי"
הזמרת מסבירה על טקס החינה בתימן, משמעות החינה והמשמעות הסמלית של התלבושת של הכלה וחלקיה השונים	
הרקדה: שירים המושמעים על ידי התקליטן	(1) "סעי יונה" (מחרוזת) (2) "ראיתי בחלום" (מחרוזת)
זאפה והרקדה: שירים בביצוע זמרת החינה (הכלה ונשים נוספות לבושות בתלבושת צפון תימן)	"יא ריתני"

השירים	חלקי הטקסט
	הזמרת מתארת את יופיה של הכלה כפי שתארוהו בתימן
(1) "אילת חן" (2) "סימן טוב ומזל טוב"	הזמרת מזמינה את אימהותיהן של החתן והכלה לברכה ולמרוח את החינה
"יומה יומה"	הזמרת מתרגמת את שיר הפרידה של הכלה מאביה ומאמה הזמרת מבקשת מהקהל להצטרף במילים "יומא יומא, יומא ויאבה" (אמא, אמא, אמא ואבא)
	נשים נוספות מברכות את הכלה
(1) "סְלִי קְלָבִי" (2) "יֵא מַחְגִּיה" (3) "שְׂרָד מְנַאמִּי" (4) "מי נשקני" (5) "אזכיר שבח צורי" (6) "אדון הכל" (7) "הללי נפש בחורה"	הרקדה: שירים המושמעים על ידי התקליטן (הכלה עוברת לתלבושת נוסח צנעא עם כובע הקרקוש מזהאר)

## נספח ד': טקסי החינה שנצפו במחקר

הערות	תאריך	הזמרת/הלהקה	המשפחה העורכת/ בני הזוג
נרכש מהמשפחה	1983	מרגלית בדיחי ושרה בשארי	1. משפחת קרח
נרכש מהמשפחה	1983	האחיות עמרם	2. משפחת ראבי
נרכש מהמשפחה	1985	שרה חרט	3. משפחת שרעבי
הושאל מהאגודה לטיפוח חברה ותרבות	1985	להקת סעי יונה	4. משפחת יצחק
נרכש מהזמרת	1990	תשורה רייזר	5. משפחת דיין
הושאל מהאגודה לטיפוח חברה ותרבות	1990	הסבתא של הכלה	6. יוחאי ולילי
נרכש מהמשפחה	1990	נעמי מליחי	7. משפחת מליחי
נרכש מהמשפחה	1991	נעמי מליחי	8. משפחת מליחי
הושאל מהאגודה לטיפוח חברה ותרבות	2.11.1992	להקת אלישבע ולהקת יהודית	9. משפחת גבאי
נרכש מהמשפחה	21.2.1993	ברכה כהן	10. משפחת שרעבי
נרכש מהמשפחה	13.11.1996	ברכה כהן	11. משפחת זכריה
נרכש מהמשפחה	11.11.1997	ברכה כהן	12. משפחת זכריה
נרכש מהמשפחה	27.5.1998	שרה קטפי ושושנה בן-צור	13. משפחת קטפי
הושאל מהאגודה לטיפוח חברה ותרבות	8.8.1999	להקת סעי יונה ולהקת עמקא	14. משפחת לוי
נרכש מהמשפחה	2000	יהודית קרייטי	15. משפחת שרעבי
נרכש מהמשפחה	2001	מלכה חגיבי	16. משפחת אמסלם
נרכש מהמשפחה	2001	יהודית קרייטי	17. רן ושירי
נרכש מהמשפחה	2005	יהודית קרייטי	18. משפחת תם
נרכש מהמשפחה	2006	יהודית קרייטי	19. גילי וניר
הוקלט לצורך המחקר	31.5.2005	אורה יפת	20. אורית ורותם
הוקלט לצורך המחקר	5.6.2005	נעמי מליחי	21. אילת ומוטי
הוקלט לצורך המחקר	18.8.2005	ברכה כהן	22. משפחת ברזילי
הוקלט לצורך המחקר	30.8.2005	נעמי סיאני	23. משפחת אמסלם
הוקלט לצורך המחקר	14.9.2005	ברכה כהן	24. משפחת מורי
הוקלט לצורך המחקר	27.10.2005	יהודית קרייטי	25. משפחת מגורי
הוקלט לצורך המחקר	13.11.2005	נעמי מליחי	26. משפחת יהב
הוקלט לצורך המחקר	3.2.2006	מלכה חגיבי	27. משפחת ריצ'מן
הוקלט לצורך המחקר	19.10.2006	ברכה כהן	28. משפחת זכריה
הוקלט לצורך המחקר	1.2007	ציונה הלוי	29. משפחת עדני
הוקלט לצורך המחקר	16.8.2007	יהודית קרייטי	30. משפחת הלוי

## **Abstract**

This study explores the musical repertoire of Henna ceremonies as practiced by Yemenite Jews in Israel focusing on the first decade of the 21st century. Along with the musical repertoire, this dissertation discusses the ceremony's structure, contents and meanings, its role in the construction of Yemenite Jewish identity in Israel, and its connection to musical cultures outside of Israel.

The first chapter introduces the subject of the study. The Yemenite Henna ceremony in Israel is an event which occurs on one evening, a few days before the wedding. The event combines elements from some of the ceremonies that were customary in Jewish weddings in Yemen prior to immigration to Israel during the two weeks prior to and following the actual wedding. Special songs from Yemen accompany central parts of the Israeli Yemenite Henna ceremony, many of which are songs accompanying dancing. In the 1990's and the 2000's the ceremony assumed a new shape as a result of changes that occurred among Yemenite Jews in Israel and their descendants in three levels: within the Yemenite Jewish community, in the Israeli Jewish society to which the Yemenite Jews belong, and global developments affecting the Israeli society.

The music in the contemporary Henna ceremony is a microcosm of the entire Yemenite repertoire in Israel. This music is an eclectic collection that includes old songs from different regions in Yemen where Jews dwelled, songs composed by Yemenite composers and performed by Yemenite singers in Israel, and songs adopted from contemporary secular music performed by popular Arabic singers from Yemen that are broadcasted on Sana'a's radio and television and can be heard in Israel through the Internet.



The changes in the musical repertoire of the Henna ceremony constitute an integral and significant element in the reconfiguration of Yemenite-Jewish identity in contemporary Israel. Not only do the varied repertoires reflect changes within the Yemenite-Jewish community in Israel, but music performances also constitutes a meaningful public expression of the remodeling of Yemenite-Jewish identity.

Most of the songs in the Henna repertoire belong to genres of popular music. The sound of these genres include using synthesizers, emphasized bass, electric guitars, loud volume, simple functional harmony, and even elements of rap and dance music. Two different musical styles emerge within this repertoire. One style, that is named “folk” in this study includes song from traditional Yemenite repertoires regarded by the community members as “authentic”. The second style, named hereby “popular” comprises new songs performed in new Israeli contexts such as concerts, night clubs and *haflot* (“parties”).

These eclectic and hybrid musical repertoires blur boundaries between diverse and contrasting perceptions of Yemenite-Jewish ethnic identity in Israel. Two contrasting forces intervene in this process. One process, the Israelization of Yemenite Jews is integrative while the other is characterized by resistance, e.g. the maintenance of a separate and renewed Yemenite Jewish identity within Israel even more than half a century after the massive immigration of Yemenite Jews to Israel. Accordingly, this work addresses Yemenite music in Israel in three circles: 1) in the predominantly Western Israeli soundscape ; 2) Yemenite music from the internal soundscape of the Yemenite community in Israel, and 3) Yemenite-Arabic music from the global soundscape. These three circles are brought together to show how Yemenite music in the contemporary Henna ceremony is negotiated by individual performers and composers and their audiences within the Israeli society and by the more or less

concealed connections with the contemporary Muslim society in Yemen.

The second chapter of this dissertation focuses on the image of the Yemenite Jews in the eyes of the European Jewry and the Zionist leadership since the inception of the Zionist movement. It also discusses the selective adoption of Yemenite cultural elements, most especially music, in the process of constructing of a new Hebrew-Israeli identity and culture in Palestine. Already during the pre-State Yishuv period the handful of Yemenite Jewish immigrants that arrived to Palestine were grasped as a kind of “noble native” by the European pioneers. These European Jews regarded the Yemenite as a prototype of the “authentic” Biblical Jew towards whom the New Hebrew Man (Raz-Krakotzkin 2005) should look for inspiration (Shiloah 1989; Kamun 2001; Gerber 2007). At the same time, there was an attitude of disdain towards the “primitiveness” of the Yemenite Jews. These attitudes were symptomatic of the Orientalist discourses of European Zionists in the second half of the 19th century. Thus, the European Zionists turned to the folklore of the Yemenite Jews because they believed that it expressed the “unique spirit of the nation” (Manor 2005) or an “authentic and ancient Jewish tradition” (Staub 1978, Ratzaby 1982:755-56, Lewis 1984). As a source of inspiration for the new Israeli Zionist culture, Yemenite elements entered the literature, visual arts, the theater and dance stages of the Jewish Yishuv.

The absorbed elements from the tradition of Yemenite Jews in the new Israeli culture was most noticeable in the fields of music and dance. During the Yishuv period, the music of Yemenite Jews constituted an important resource for the crystallization of a national musical language. European musicians and music educators found in the Yemenite traditions elements that were, to their ears, original, exotic, and Eastern. Quotations of Yemenite Jewish melodies found their way into the

realm of “art” music by learned European Jewish composers before the establishment of the State of Israel as much as into “folk” songs

The attraction to the Yemenite Jews was also reflected in the field of musical performance, where both male and female singers of Yemenite origin became extremely successful exponents of the New Hebrew culture, a trend that continues until the present. The Yemenite Jewish voice has a central presence in mainstream Hebrew songs (*Shirei Eretz Israel*) as well as in popular Eastern music (*Musica mizrahit*). The exposure of Yemenite Jewish singers to repertoires outside the Yemenite community caused changes in the musical repertoire of singers and in their style when they perform in internal events such as the Henna ceremony. This phenomenon shows that the construction of a Yemenite-Jewish identity in Israel and its musical aspect is not exclusively a function of internal developments within the community but also from processes taking place in Israeli culture.

Chapter Three discusses the development of Yemenite-Jewish music within communal frameworks. Two central factors influenced this music. First, the transformations that occurred largely a result of the contact of Yemenite Jews with the hegemonic (and European-oriented) Israeli culture. Second, the musical careers of specific musicians who emerged from within the internal communal frame and served as agents in designing and transmitting the music of the Yemenite Jews in Israel.

Several factors shaped the transformations that occurred in the communal organization of the Yemenite Jews in Israel. Among these factors one finds the move of Israeli-born Yemenite Jews from homogenic Yemenite communities to heterogenic neighborhoods, inter-marriage between Yemenite Jews from different areas in Yemen and with Jews of other ethnic origins, the exposure of Yemenite Jewish youth to the state-sponsored educational system, the rise in the social status of Yemenite women

and their integration into the educational system and labor force of the modern Israeli state, and the exposure of Yemenite Jews to a wide diversity of secular ideological streams in Israeli society.

These transformations that occurred within the community are significant when evaluating the Yemenite Jewish traditions in Israel. Yemenite identity was never monolithic, but rather consisted of many different local variants reflecting the discrete experiences of each individual within the Israeli society and culture. These variants are also expressed in the different ways that traditional ceremonies are performed in the internal-Yemenite frame. The Henna ceremony discussed in this study is probably the most noticeable example, displaying multiple variants of adaptation. For example, we identified a core repertoire of Henna songs repeatedly performed in every ceremony therefore becoming the “canon” of Yemenite Jewish Henna music. Nevertheless, each Henna ceremony is at the same time a unique event, including songs that appear as a result of the specifics of each Henna party. Thus, to the music of the Henna exhibits a degree of communal uniformity and at the same time a specificity determined by circumstances, such as inter-marriage, financial status of the families involved, geographical location of the ceremony and more.

The second part chapter Three reviews the development of Yemenite-Jewish music in Israel and the main figures who contributed to the formation of Yemenite-Jewish music in Israel. The stronghold in the development of Yemenite music was the city of Rosh Ha'ain, located north-east from Tel Aviv. In 1949-1950 Rosh Ha'ain was a transition camp for the immigrants from Yemen who arrived via the “On Eagle's Wings” operation. More than 35,000 people passed through this camp (Shimshoni 2002). The encounter in Rosh Ha'ain between Jews from different areas in Yemen was intense. During the 1950s and 1960s the weddings in Rosh Ha'ain lasted a week

and where celebrated in the fields and in courtyards of private homes. Every family celebrated the Henna with songs characteristic of their specific area. Often, neighbors joined in and sang songs from different areas in Yemen. Under these new circumstances, Henna singers learned a variety of new songs. The mastering of songs from all areas of Yemen by some singers who later on developed rich careers in the popular music field blurred the origins of the songs they sang and eventually a widespread “Yemenite” song repertoire emerged and was expected.

The Yemenite Jewish musicians can be grouped according to three generations. The first group includes the singers Saada al-Amiye, Shlomo Dahyani, and Shlomo Mukaa. They arrived from Yemen as youngsters in the operation “On Eagle's Wings” and brought with them melodies from Yemen. Their repertoire included Jewish and Muslim songs. They had a direct contact with Muslim musicians in Yemen and they even performed in Muslim events. After they arrived to Israel they sang mostly at weddings and performed the same songs that they learned in Yemen. All three singers were talented in improvising new texts to existing tunes.

The two main singers from the second generation, Aharon Amram and Shalom Tsabari, different from those in the first group in that they were too young to develop a rich career in Yemen even though they were born there. They learned songs from the singers of the first generation and unlike the latter, they also composed songs. The third group includes singers from the second generation who were born and educated in Israel, especially Zion Golan. Their repertoire includes songs adopted from the first and the second generations, songs that were based on Yemenite-Arabic melodies and songs that they composed. The contemporary Henna ceremonies reflect this multilayered fabric. While the Henna ceremonies in the 1950s and 1960s included mostly songs from repertoire brought by the Jews from Yemen, today the prominent

repertoire in the Henna ceremony is from other sources, Yemenite-Arabic music and individual compositions by Yemenite artists who were born and grew up in Israel.

The fourth chapter concentrates on the structure and the meaning of the Henna ceremony in Yemen and on the changes introduced in it by members of the first and the second generation of Yemenite Jewish immigrants in Israel (up until the mid-1980s). The Henna in Yemen was one of the main ceremonies of the bride during the wedding events, which lasted over a period of two weeks. In this event the bride's hands and feet were decorated with a dough that was kneaded from the henna plant. The ceremony in Yemen had a traditional meaning, that of a rite of passage marking the transformation of the bride from "unmarried" to "married". The stages of the ceremony and the activities that took place within it facilitated this transition and allowed the bride to digest it. The ceremony was also a way of expressing some of the central beliefs and values of the community. The colors and the shapes of the henna decoration expressed two symbolic themes: fertility and protection from the evil eye.

The Henna ceremony of the bride in Israel acquired very different emphases. From a rite of passage anchored on traditional values and beliefs, the performance, accessories, and symbols of the Henna ceremony shifted to express more modern and mundane concerns, such as an occasion to express Yemeniteness within a basically secular European society. Thus, the changes in the role of the Henna ceremony were a result of several processes: 1. The uprooting of Yemenite Jews from their original cultural environment and a lack of essential conditions for maintaining traditional ceremonies as performed in Yemen, 2. The attempt of the Yemenite Jewish communities, as immigrants, to recreate in Israel a ceremony that will represent a compromise between their cultural values and that of the majority of Israeli Jews, 3. The strengthening of the Yemenite Jewish women's social status and the refusal of

part of the second generation young women to have a Henna ceremony, 4. Changes in perceptions of time and space in the modern era that resulted in the squeezing of various pre-wedding ceremonies into one evening (the Henna ceremony) and within a small forum of family and friends (rather than an entire village or neighborhood as in Yemen).

The Henna ceremony until the mid-1980s was divided into two main parts. The first part included two activities, the ceremonial dressing of the bride and the “*Zaffa*”, the walking of women who took care of the bride with the bride from the dressing room to the central room while singing the song “*Sa’at al-rahman*”. The second part of the whole event included two other activities: kneading the Henna and spreading it on the bride’s hand. Between these two activities there was singing and dancing. The maintenance of this section of the ceremony resulted from the wish of many Yemenite Jews in Israel to preserve, even if in a schematic way, part of their unique cultural heritage and to try to fit it to a new social reality in which the validity of traditional values was being questioned. Thus, the full decoration of the bride with the henna was reduced to only a partial symbolic spreading of the henna paste in the hands of the bride and some of the guests. In addition, there was emphasis on the “folkloric” and aesthetical aspects of the Henna ceremony, and there was a special investment in traditional Yemenite costumes and decoration.

Chapter five focuses on the contemporary Henna ceremony in the past two decades (ca 1990-2008). During this recent period performances of Henna ceremonies by Yemenite Jews in Israel became more common. Performing a more developed Henna ceremony became part of a larger process of reclaiming one’s roots and of maintaining and/or reinforcing the specific ceremonies of each ethnic group within the Yemenite Jewry. The folkloric meaning of the ceremony was more intensified in the

contemporary Henna ceremony. Because of more recent development, such as the privatization of identities within the Israeli society and the global, postmodern tendencies towards nostalgia, the contemporary ceremony became more complex than the ones performed by members of the first and second generation of Yemenite Jewish immigrants. This increased complexity is seen in the number of songs performed within each stage of the ceremony, their increasing diversification of the repertoire, and the ways of performing the repertoire, such as the theatrical dimension, the costumes, and as well as the overall structure and logistics of the ceremony.

Members of the third generation of Yemenite Jews in Israel strive to delineate the boundaries of their identity and to express it according to their own specific Israeli experience. There are also social variables; Yemenites from different ideological streams and from different socio-economical status set the Henna ceremony according to their particular inclinations. This variety of ceremonial patterns in the contemporary Henna ceremony, does not obliterate the deep structure that binds between all of the variants together, such as the similar structure of the ceremony and its musical repertoire. Thus, many songs are performed in the Henna ceremony and are common to different ceremonies in Israel.

The contemporary Henna ceremony takes place during one evening, a few days before the wedding. It lasts an average of three hours and it is divided into three main parts marked by the changing of the bride's dress so that in each part she appears in a different costume. In the first part she is dressed with the bride's dress from Sana'a that used to be worn by brides in Yemen at the time of the *Huppa* (the actual wedding ceremony). In the second part she wears the bride's dress from Sana'a that was used during the Henna ceremony back in Yemen. In the third part she dresses in a bride's costume from the Yemenite villages, usually the dress that was customary in northern



Yemen.

The songs performed during the ceremony are divided into two categories: three fixed ceremonial songs which accompanied the activities described above, and a multitude of dancing songs comprising the lion's share of the evening. The dancing songs, composed in Israel or adopted from contemporary Yemenite-Arabic music, are short and linked in chains performed in one breath, moving from slow to fast tempi. Most of the dancing songs are not unique to the Henna ceremony and can be heard in weddings and other rejoicing events. The three ceremonial songs and a few songs performed next to them are the only ones that are specific to the contemporary Henna ceremony.

The first part starts with the “*Zaffa*” and with the first songs’ chain all performed by the main singer. After the singer performed her songs, the disc jockey plays Yemenite songs, especially songs by two star singers of Yemenite origin, Aharon Amram and Zion Golan. The second part is the shortest one of the three and there is no particular musical activity in it. The third part is the most important one and most of the ceremonial activities occur here. It is included: an opening with another *Zaffa* in which the groom and the bride are dressed in costumes from the villages, while kneading the Henna, dancing with the Henna bowl to fixed songs performed by the singer, spreading the Henna and greeting for the groom and the bride.

Beyond the general structure of the ceremony that was just described and the musical repertoire, there are some other elements typical to the contemporary Henna ceremony, that did not exist during the Henna ceremony until the mid-1980s: the duration of each song became shorter, the participation of a disc jockey during the entire evening became more common, songs are performed with synthesizer and drums, the theatrical dimension is more emphasized, and the ceremony centers on

both the bride and the groom unlike the more exclusive, feminine and bride-oriented performance in Yemen and until the 1980s.

Although the majority of contemporary Henna ceremonies in Israel are characterized by a similar model as far as structure and musical repertoire, there are unique features to each ceremony. These characteristics derive from the preferences of the family and from the experience of the professional singer. Four distinguished Yemenite Jewish female singers have been chosen for this study. They are Bracha Cohen, Naomi Malihi, Malka Hagbi, and Yehudit Kiriati. All of them are popular singers in contemporary Henna ceremonies in Israel. Variants in the Henna ceremony reflect the encounter of the Yemenite singers with Israeliness in its varied layers, including culture, educational institutions, and different social streams.

The unique characteristics of each ceremony is expressed for example in the selection of special songs that are divided into three categories: a. Other Yemenite songs from specific areas in Yemen; b. Non-Yemenite songs of bands whose members are from different ethnic background, Pop-Mizrahi music (popular Eastern music), Hassidic songs, and Israeli songs; c. Tunes from Yemenite dance groups, especially from the famous “Inbal” Theatre in Tel Aviv. Emphasis on the theatrical dimension of the Henna ceremony is another expression of the changes in this ritual, which is expressed in investment in decoration, performing humoristic songs, adding special “*Zaffa*” to the family members of the bride and the groom, and adding drama and choreography as accompaniment to the songs. Integrating dance groups is yet another layer in this process of transformation of the Henna ceremony in two ways: a. Integrating a dance troupe that performs few dances in a Henna ceremony which is led by a singer; b. Integrating dance ensembles for a whole evening. The investment in costumes which includes, as we have seen, many dresses, is substantial. A large

variety of people dress in Yemenite costumes. Guidance during the whole ceremony is usually provided by the singers who see the Henna ceremony as a pedagogical-educational event and as a *mitzva* (religious deed). This guidance is expressed in a few ways: encouraging the bride's friends to take an active part in the ceremony's different stages, joining the crowd in singing, translating part of the songs from Yemenite-Arabic to Hebrew, and describing the symbolic meanings of the different elements in the Henna ceremony.

These aforementioned characteristics reflect varied identities among Yemenite Jews in Israel. This variety is a microcosm within the larger diversity in general Israeli society. This mosaic of identities is expressed in different aspects of society: arts, religion, socio-economic status, and individual. From reviewing the variants in the recorded ceremonies we can see the power of individuals in reconstructing their culture. In this case, the Henna singers are the agents who lead the developments in reconstructing the Yemenite identity and encourage it. The different identities of the singers allow Yemenite families today to stage a ceremony that expresses Yemenite and also Israeli identity.

Chapter six includes a musical analysis of representative corpus of forty songs that were recorded in contemporary Henna ceremonies during the first decade of the twenty-first century. The analysis relates to four main components: melody, rhythm, text-music relationship, and manners of performance. The songs were chosen according to two main criteria: the frequency level of their appearance in Henna ceremonies, and the clarification of their source. They are divided into three categories that were already mentioned: old songs from Yemen, songs from contemporary Yemenite-Arabic music, and songs which were composed in Israel by Yemenite composers. The analysis shows that there are common as well as

disjunctive traits among the three songs groups.

Common traits to the three song groups include: 1. the binary structure with repetition AA BB, 2. a general downward direction of the melody, 3. a melodic climax in the middle of phrase A, 4. jumps or movements of intervals of a fourth or fifth are typical gestures at the beginning of phrase A and in the beginning and end of the ending phrase of the song, 5. there are two typical cadences at the end or the middle of phrases, 6. there are identical cadences at the end of phrases to establish a connection between the phrases, 7. two ways of organizing the motifs in the phrase: a. repetition on motif with variant; b. repetition on the same motif in different phrases, 8. two common rhythmical traits characterize the three groups of songs: a. the use of the 2/4, 3/4 or 7/8 meters; b. three basic drumbeat patterns defining each of these meter determine the rhythmical character of the melody.

The Yemenite-Arabic songs and the Yemenite-Jewish songs that are presently composed in Israel have many common traits which are not found in the repertoire that we defined as “old songs”. The differences are as follows: 1. the old songs consist of one or two phrases, while the other songs have more phrases, 2. in the old songs one phrase is repeated with variants, in the other songs every phrase repeats twice, 3. in the old songs the phrase consists of motifs and their variants while in the other songs there are identical repetitions the motifs or alternately, different motifs in one phrase, 4. in the old songs there is no deviation from the tones of the mode, while in the other songs sometimes there are tonal deviations, 5. in the old songs there are three basic drumbeat patterns, in the other songs there are additional drumbeat patterns; 6. in the old songs the rhythmic patterns of the song are simple, in the other songs they are more complicated; 7. in the old songs there is an isorhythmic pattern which repeats during the song without change or with small variations, while in the

other songs there is usually no isorhythmic pattern but different rhythmic patterns in each phrase.

The way of performance is a significant element in the transition of the Yemenite song from the “old” or “folk” to the modern “popular” style. Among the elements contributing to this transition are: 1. instrumentation, combining Middle Eastern instruments with a rock ensemble, 2. the addition of instrumental introductions without clear beat and characterized by Eastern ornamentation, 3. a bass line is added that moves from major to the parallel minor, or from minor to the parallel major, and also transition from the seventh degree chord to the first or tonic. These transitions are typical to the Israeli style of popular music called “*Musika Mizrahit*” or “*Musika Yisra’elit Yam Tikhonit*” (Israeli Mediterranean Music).

Chapter seven explores the two main sources of the musical repertoire of the Henna ceremony: Yemenite-Jewish women songs and contemporary Yemenite-Arabic music. The main purpose of the singers at the Henna ceremony was and still is to satisfy the expectations of the members of the younger generation who attend the party. Thus, the musical repertoire is dictated by the crowd’s desire to dance. The singers incorporate the songs of Yemenite-Jewish women into their repertoire and often change the lyrics to original Hebrew texts or to texts from the “*Diwan*”. Therefore, the dichotomy between the secular songs of the women and sacred songs of the men’s repertoire has lost in Israel its relevance.

In the 1990’s and the 2000’s, as many of the Jewish women born and educated in Yemen passed away, the role of the women’s song repertoire as a source for melodies decreased. Paradoxically, there has been a significant increase in the use of Yemenite-Arabic songs. It should be mentioned that the adoption of Yemenite-Arabic music by Jewish composers of Yemenite music in Israel is not a new phenomenon. There is

abundant evidence to a fertile intercultural contact between Muslims and Jews in the field of music prior to the Jewish immigration to Israel. This is especially true for the women's songs from small villages, where songs were shared by Muslims and Jews (Ratzhabi 1959, 1964, 1968). Further evidence for a Muslim-Jewish shared musical culture comes from recordings from the 1930s and the 1940s of Yemenite Jewish singers performing songs from the Muslim Arab repertoires.

More recently Jewish singers of Yemenite origin in Israel have returned to Yemenite-Arabic repertoires to create songs that are distinctively "Yemenite" in order to stress their allegiance to the country of origin of their forefathers. In this way the singers are acting as agents to the strengthening of Israeli Yemenite-Jewish identity in an Israeli society marked by a politics of identity that stresses polarization at different levels, including the ethnic one, rather than "Israelization". Access to Muslim music in the last two decades was facilitated by the accelerated development of the technology, and the immigration of Yemenite Jews from Northern Yemen during the late 1980s. These new immigrants brought with them an impressive collection of Yemenite-Arabic music. Until today they get records from their relatives still living in Yemen. Another factor that accelerated the adoption of Yemenite-Arabic music in Israel was the Republican Revolution in Yemen. The Republican Revolution freed the music from the previous monarchic oppression. Effects of this new political freedom on the Yemenite music scene included stylistic features such as shorter introductions and the metrification of the songs in a more popular style. Young Yemenite Jews in Israel find these stylistic developments in Yemenite music attractive and akin to their more globalized musical tastes.

However, the adoption of Yemenite-Arabic songs is not automatic. The most common feature of this process is the tendency of the Jewish singers in Israel is to

simplify the Muslim Yemenite song. Yemenite musicians in Israel arrange these songs according to the musical codes that are typical of popular *Musika Mizrahit*: 1. creating symmetry in the structure of the songs, 2. using fourths at the beginning of the phrase, instead of smaller intervals, 3. ending phrases with vocal ornamentations, 4. using electronic arrangements that include synthesizers with prominent bass, electric drums, and electric guitars.

The concluding chapter of this dissertation discusses the role of Yemenite music and the Henna ceremony in the construction of a Yemenite-Israeli identity in the light of mainstream Israeliness and globalization processes. The maintenance of the Henna ceremony in its new forms and most especially its musical repertoire constitute a prominent public display of such identity with all its predicaments. The performance of traditional songs from Yemen in certain sections of the ceremony next to the renewal of the musical repertoire, especially in the sections where mixed dancing occurs are indexical of the composite Yemenite-Jewish ethnic identity in contemporary Israel. The sharing of the soundscape by a woman singer who is proficient in the traditional repertoire and a DJ who plays non-Yemenite songs or popular pan-Yemenite songs that have no substantial connection to the Henna ceremony and can be heard in Yemenite venues in Israel, such as dance clubs, weddings, and on commercial recordings. From this perspective the Henna ceremony slightly loses its uniqueness and becomes another dancing party in the Israeli space. We can add, that this complex display of Jewish/Israeli Yemeniteness is also reflected in other aspects of the Henna ceremony as practiced in the decade of the 2000s, e.g. in the quick spreading the henna paste on the bride's hand that disregards the elaborate and symbolic decorations that were standard practice in Yemen.

Finally, the Henna ceremony has a prominent theatricality that is recruited by the

organizers of the party (the families and the producers hired for that purpose) to expresses their perceptions of Yemenite-Israeli identity within a Western-oriented (in fact Americanized) Israeli culture. Some Henna ceremonies have integrated, for example, professional dancing ensembles who stage on their behalf the “original” Henna (or wedding) party. Families who contract these dance groups to their ceremony are deeply rooted in the modern Israeli culture. Thus their inclusion must be interpreted as an internalization by the descendants of the Yemenite Jews of the colonial Israeli/Zionist tendency to stage “folklore” (with emphasis on the “Oriental” traditions) as a means to pay lip-service to a valued and yet forgettable past. That production companies specializing on Yemenite-Jewish Henna ceremonies are found on the Internet is a further proof of this fascinating process of re-staging of one’s own past practices re-imagined through the filters of a modern Israeli national identity.

Other processes complete this self-representation that is generated by the tacit adoption of musical practices that are considered as “worth”. For example, the publishing of anthologies of Yemenite songs with musical notation is a new phenomenon that reflects the acceptance of the graphic description of music as a desirable activity that also perpetuates the artistic object and provides it with an aura of “value”, “sophistication” and “professionalism”.

In conclusion, the contemporary Henna ceremony constitutes an anchor in Yemenite-Israeli memory that is constructed in three concentric circles: the internal circle – comprising the Yemenite context that has its roots in the Jewish experience in Yemen; the external-national context in which Yemenite identity is marked by the Israeli cultural and social space; and the global context, experienced as an imagined virtual return to Muslim Yemen. The ceremony functions, simultaneously, as an arena for the negotiating of cultural identity among Yemenite Jews in Israel and as a form of



theatrical representation or staging of Yemenite-Israeli cultural identity. This cultural identity is expressed among other elements in the Israeli “canon” of Yemenite music that stands at the core of this dissertation.

This work was carried out under the supervision of

Prof. Edwin Seroussi

**"Stretch Forth Your Hand to the Henna"  
Yemenite Music in Israel as Reflected  
in the Contemporary Henna Ceremony**

Thesis submitted for the degree of  
"Doctor of Philosophy"

by Rachel Halevi-Hoffman

Submitted to the Senate of the Hebrew University

July 2011