

שינוי והמשכיות בשירת הבקשות של יהודי מארוקו

תמורות במשמעות הסימבולית של מנהג מוסיקאלי מסורתי

אדווין סרוסי

מבוא

התרבות המוסיקאלית של כל חברה מבטאת באופן סמלי ערכים ורגשות. אלה אינם קשורים ישירות לחומר המוסיקאלי, אלא לאופן שבו החומר המוסיקאלי מבוצע, נתפס ומתפרש על-ידי המבצעים והמאזינים.¹ גילוי הקשר שבין התבנית של המוסיקה וביצועה ובין ערכים ורגשות חוץ-מוסיקאליים הוא אחד האתגרים החשובים בחקר המוסיקה בכלל ובחקר המסורות המוסיקאליות שבעל-פה בפרט. בקהילות היהודיות שבארצות האסלאם שימשה המוסיקה אחד מאמצעי-הביטוי הסמליים הראשיים. לכן חקר מסורות המוסיקה של קהילות יהודיות אלו ובדיקת השינויים שחלו בהן בשנים האחרונות מהווים כר נרחב למחקר. מחקר זה הייב להתבסס על:

(1) רשמים קוגניטיביים הנאספים בעבודת-שדה מפי מבצעי המוסיקה ומפי בני הקהילה הצורכת את פרי אמנותם.²

פירוט ההפניות הביבליוגרפיות — ראה בסוף המאמר.

1 סיכום הרעיונות התיאורטיים בנושא זה — ראה: מריאם, עמ' 241 והלאה; נטל, עמ' 201-215. מריאם מבחין בין ארבע רמות שונות במשמעות הסמלית של המוסיקה: (1) משמעות הנובעת מתוכן הטקסט (כאשר מוסיקה מלוּנה בטקסט); (2) מוסיקה כמסמלת רגשות (כמו מתח, שלווה, עצב); (3) מוסיקה כמסמלת רעיונות ומושגים תרבותיים (כמו עקרונות אתיים, זהות אתנית, דוקטרינות פוליטיות, אידיאלים אסתטיים); (4) מוסיקה כמסמלת דפוסי התנהגות אנושיים אוניברסאליים. רעיון הסמליות המוצג במאמר זה קרוב ביותר לרמה השלישית על-פי הסיווג של מריאם.

2 על סוגיה זו בקשר לחקר המוסיקה — ראה: הרנדון ומקלאוד, עמ' 135 ואילך. חקר התפיסה (cognition) דן, לדברי מחברות אלו, בידע התרבותי, כפי שהוא נתפס, מתורגם לתחושות (percepts), מעובד למושגים ולקבוצות-מושגים ומועבר לאחרים. אי-לכך, ידע התפיסה במוסיקה הוא 'החלק של הידע העוסק לא רק בלימוד המוסיקה, אלא גם בשאלות (כגון) כיצד לימוד זה מעוצב; כיצד הפרט תופס ומסווג נקודות מרכזיות במוסיקה; כיצד קבוצות מעריכות ביצוע, כלים, סגנונות, אירועים ויתר הנקודות המרכזיות במה שמוגדר על-ידי כ"מוסיקה"/ (עמ' 139). במאמרי מוגדרים 'רשמים קוגניטיביים' כביטויים בעל-פה של מוסיקאי או של מאזין בדבר תפיסתו את התכנים, המבנים והמשמעות של התרבות המוסיקאלית שלו. ביטויים מעין

(2) הקשרים שבין המהות הצלילית של המוסיקה ואופן ביצועה (החל מהעלאת הרעיון, ארגון הביצוע ועד התגובות שלאחר מעשה) ובין מה שמוסיקה זו מבטאת מעבר למהות זו — לדעת החוקר, לאחר בדיקת החומר שנאסף בעבודת־שדה. מכאן, שכל מודל תיאורטי בחקר המוסיקה של עדות־המזרח בישראל צריך לכלול עיון בקטגוריות הקוגניטיביות של מבצעי המוסיקה, בשילוב עם מסקנות החוקר בדבר המשמעות של קטגוריות אלו, על רקע הידע האמפירי, שנאסף בעבודת־השדה.

מאמר זה דן במנהג שירת הבקשות בקרב יהודי מארוקו, וזאת בארבעה שלבים: (1) התפתחותו של מנהג זה במארוקו ומשמעותו בעיני הקהילה היהודית־מארוקאית.

(2) עיון במסורת זו, כפי שהיא קיימת היום בישראל.

(3) ניתוח המשמעות של השינויים שחלו במנהג זה בישראל.

(4) ניתוח הקשר שבין שינויים אלה ובין תמורות חברתיות ותרבותיות שחלו בקרב יהודי מארוקו לאחר עלייתם ארצה.

המטרה העיקרית של מאמר זה היא להצביע על התפניות שחלו במשמעות הסמלית של מנהג הבקשות בקרב יהודי מארוקו בישראל, וכיצד שינויים אלה באים לידי ביטוי באירוע המוסיקאלי עצמו. בנקודה זו הדגש הוא על תהליכי הסתגלות לתנאים סביבתיים חדשים והחילון של מנהג שהוא דתי ביסודו. הכסיס התיאורטי למאמר, מנקודת־ראות אנתרופולוגית, הוא, ששינויים חברתיים ותרבותיים בקרב מהגרים באים לידי ביטוי בחידוש תכנים סמליים של צורות־ביטוי מסורתיות.³

להתפתחות שירת הבקשות

מהו מנהג שירת הבקשות וכיצד הוא התפתח במארוקו? המנהג לשיר פיוטים ופזמונים בלילות, במיוחד בלילות שבת, משותף לכמה קהילות יהודיות באזור הים התיכון.⁴ מקורו של המנהג בחוגי המקובלים בצפת.⁵ כפי שמשמע מ'שבחי האר"י':

בכל חצות לילה [של שבת] היה קם [הרב אברהם לוי] ומסבב כל הרחובות ונתן קולו בבכי והיה צועק צעקה גדולה בקול מר ויללה... ולכל ת"ח היה קורא בשמו, ולא זו ממנו עד שראהו קם מן המיטה. ובשעה זו נתמלאו כל הקהילה

אלה השגורים בפי הפייטנים או המאזינים מקרב העדה המארוקאית בישראל, כגון המושגים:

פייטן מקצועי' או 'קונצרטנים' יצוינו במאמרי בגרשיים כדי להבדילם ממושגי החוקר.

3 מאמרי קשור במיוחד להיבטים התיאורטיים בחיבוריהם של דשן ושוקד בדבר שינויים בתכנים הסימבוליים של פעילויות תרבותיות־אתניות בקרב יהודי צפון־אפריקה, לאחר עלייתם ארצה (ראה במיוחד דשן ושוקד, עמ' 38-39).

4 סקירה מקיפה בנושא זה — ראה: פנטון, הפניות ביבליוגרפיות למנהגי בקשות בקהילות שונות ראה: סרוסי.

5 על השפעת הקבלה על המוסיקה ביהדות — ראה: אבנארי, מיסטיקה; אידל; שילוח, סימבוליקה.

כולה קולי קולות של גרסות משניות וגמרות (זוהר) ומדרשי רז"ל, ושל תהילים ונביאים של פזמונים ותחינות ובקשות.⁶

הסגולה שבתפילה ובלמוד באשמורות — מעוגנת בקבלה הצפתית. אסמכתות לנוהג זה מצויות עוד במקרא, והן קשורות על-פי המסורת בדמותו של דוד המלך.⁷ המקובלים פיתחו את הרעיון הזה ותירגמוהו הלכה למעשה למנהג של תיקון חצות ותיקונים למועדים מיוחדים, אשר כללו אמירת תפילות ושירת פיוטים. כתוצאה מכך התחילו להופיע בדפוס מאמצע המאה ה-16 ואילך קבצים של תפילות ופיוטים המיועדים לאירועים אלה.

בעיצוב הספרותי והמוסיקאלי של הפיוטים שנהגו בתיקונים אלה היה חלק נכבד למשורר ישראל נג'ארה (1555?-1625?).⁸ הוא השתמש באופן שיטתי בשירים נוכריים כמודלים לחיבור פיוטים עבריים.⁹ לנוהג פואטי-מוסיקאלי זה יש מקורות בשירה העברית של ימי-הביניים. הוא מבוסס על חיבור טקסט עברי, אשר צורתו, משקלו וחרוזיו זהים לטקסטים הערביים. למקבילות עבריות ספרותיות מסוג זה היה אפשר להתאים בקלות את המנגינה המקורית של השיר הנוכרי. טכניקה זו היתה חשובה במיוחד בחיבור שירי-האזור (מְנַשֵּׁחַ).¹⁰

בעקבות התפשטות תורת הקבלה הצפתית ברחבי העולם היהודי במאות ה-16 וה-17 התפשטו גם מנהגי השירה באשמורות. עם התפשטותם קיבלו מנהגים אלה תכנים וצורות שונים בכל קהילה וקהילה. מנהגים מעין אלה ידועים לנו מסוריה, מתורכיה, מיוגוסלאביה, מיוון, מאיירודוס, מאיטליה, מתוניסיה, מאלג'יריה וממארוקן. את כל המסורות מאפיינות שתי תכונות: האחת — הן פתחו פתח נוח להחדרת המוסיקה החילונית אל בין כתלי בתי-הכנסת; והשנייה — הן שימשו גורם מדרבן ליצירה ספרותית חדשה, תוך כדי שימת דגש על המודלים של השירה העברית הספרדית של ימי-הביניים מחד גיסא והמודלים מהסביבה הנוכרית הקרובה מאידך גיסא. את העובדה שחלק מהמנהגים של שירת הבקשות שרדו עד ימינו, בעוד שחלק ניכר מהם ודאי נשתכח עקב תהליכים דמוגרפיים ושינויים חברתיים, יש לזקוף במידה רבה לזכות תפקידה המרכזי של המוסיקה במנהגים אלה. גם לאחר שהתוכן המיסטי המקורי אבד ברובו והבנת הטקסטים פחתה באופן משמעותי, המשיכו הן המוסיקה והן מבצעייה לשמש מנוף להישרדות ולהמשכיות.

6 ראה: בניהו, עמ' 227-228. מנהג הבקשות בצפת מוזכר גם על-ידי משה ה' מכיר; ראה סדר היום, עמ' ג.

7 ראה למשל: תהילים נז: ח-ט; קיט: סב; איכה ב: יט; איוב לח: ז. יש מקורות המעידים על נוהג זה גם בתלמוד ובספרי חז"ל.

8 דיון מעודכן ויסודי על שירת ישראל נג'ארה והשפעתה — ראה: יהלום.

9 ראה אבנארי, השיר.

10 ראה שטרן, חקוי; פגיס, עמ' 131-133 (על שירת החול); פליישר, עמ' 344-349 (על שירת הקודש). השימוש בניגונים נוכריים שימש נושא לוויכוחים רבים בין רבנים — ראה: רצהבי.

שירת הבקשות במארוקו

במארוקו הוסיף להתפתח מנהג שירת הבקשות במאה ה-20, ואף קיבל תנופה מחדשת בשנים האחרונות בישראל. מנהגי השירה והלימוד באשמורות במארוקו, כמו בקהילות אחרות, ראשיתם מיוחסת לדוד המלך.¹¹ ואף-על-פי-כן סביר להניח, שרק עם התפשטות תורת הקבלה הצפתית במארוקו¹² החלו המקובלים שבה לקיים את מנהגי התיקונים וההתכנסויות האחרות. בתהליך התפשטותו של המנהג הזה במארוקו מילאו תפקיד נכבד השד"רים מארץ-ישראל, שבאו לאסוף תרומות לארץ הקודש. שירת הבקשות במארוקו מבוססת על שילוב בין המוסיקה האמנותית-חצרנית המקומית, היא המוסיקה האנדלוסית, ובין מסורת הפייטנות העברית הספרדית מימי הביניים. מסורת ספרותית זו הלכה והתפתחה בריכוזים יהודיים עירוניים במארוקו מהמאה ה-17 ואילך, בעקבות השפעת שירתו של ר' ישראל נג'ארה ורעיונותיו.¹³ לשילוב מוסיקאלי-פואטי מסוג זה במארוקו היה קיים בסיס פורה, הן משום שהיהודים הספרדיים בה ראו את עצמם ממשיכים ישירים של יהדות ספרד והן משום הקירבה הגיאוגרפית לחצי-האי האיברי.

להבנת שילוב זה שבין מוסיקה אנדלוסית ושירת-קודש עברית-ספרדית יש להקדים סקירה כללית על המבנה של המוסיקה האנדלוסית במארוקו ועל התפתחותה. סקירה זו תבהיר את תפקיד היהודים בהתפתחות המוסיקה האנדלוסית ואת השימוש המיוחד שעשו בה בשלבם אותה בשירתם הדתית.

המסורת המוסיקאלית האנדלוסית, כפי שמעיד עליה שמה, מקורה בממלכה המוסלמית בדרום ספרד. הרפרטואר האנדלוסי בספרד בימי הביניים כלל 24 'טובוע' או מודוסים מוסיקאליים. שירים שחוברו על-פי מודוסים אלה בוצעו בחצרות האצולה המוסלמית, בהתאם להנחיות מיסטיות, שקישרו את ביצוע המודוסים השונים בעונות השנה, בשעות מסוימות ביום ובמצב-רוח מסוימים. מורשת קלאסית זו דעכה ככל שהקיסרות הערבית בספרד הלכה והתפרקה. המוסיקאים והמשוררים אמנם המשיכו לבצע את המוסיקה האנדלוסית גם לאחר הגירוש מספרד, אולם נשחקו בהדרגה הן הידע והן הרפרטואר. ביוזמת המשורר מוחמד אל-חייק, קובץ במאה ה-18 הרפרטואר שעוד נשמר בזכרון המוסיקאים והמשוררים. אוצר מנגינות ושירים אורגן ב-11 'נובות' שלמות ו-5 'נובות יתומות', המהוות בסיס לביצוע של כל מוסיקה אנדלוסית מרוקאית בימינו. המלה 'נובה' מתייחסת לסדרה ארוכה של שירים המשולבים בקטעים תזמורתיים וכן למודוס המוסיקאלי המשותף לכל המרכיבים האלה. מבחינה תיאורטית, השם של המודוסים המוסיקאליים מוסיף להיות 'טבע',

11 ראה, למשל: אעירה שחר, עמ' 10.

12 סקירה כללית על הקבלה במארוקו — ראה: חלמיש.

13 על השפעת ר' ישראל נג'ארה במארוקו — ראה: זעפרני, עמ' 287 (וראה עתה במהדורה העברית של הספר — על-פי המפתח).

כמו בימי הביניים. כל נוכח מחולק לחמישה 'פרקים', וכל 'פרק' קרוי 'מיזאן'. כל 'מיזאן' מאופיין על-ידי תבנית קצבית קבועה, המשמשת בסיס קצבי לכל מרכיבי 'הפרק'.¹⁴

היהודים נטלו חלק פעיל בכל תחום מתחומי האמנות, לרבות מוסיקה, בספרד המוסלמית.¹⁵ בשיתוף-פעולה מוסלמי-יהודי זה טמון ההסבר להיבטים שונים בחיי התרבות של יהודי ספרד בצפון-אפריקה. היהודים הספרדיים במארוקו הוסיפו בתקופות שונות ובמקומות מסוימים להנות מיחס סובלני מצד השלטונות. אין תימה אפוא שמוסיקאים יהודים, שעבדו כחצרות האצילים המוסלמיים בספרד, הוסיפו לשמור במסירות על המורשת האנדלוסית גם לאחר הגירוש מספרד. מספר מוסיקאים כאלה שעסקו באמנות אבותיהם הגיעו בזכותה להכרה מצד חוגי האצולה והשלטון המארוקאיים.¹⁶ ראשית הקשר בין המסורת המוסיקאלית האנדלוסית ובין שירת הקודש העברית החלה עוד בימי תור הזהב בספרד.¹⁷ ואילו תהליך זה של שילוב במארוקו, המונח ביסוד ההתפתחות של מנהג שירת הבקשות המארוקאי כפי שהוא מוכר היום, ראשיתו בעיר תטואן.

בתטואן שיגשגה קהילה יהודית-ספרדית במאות ה-17 וה-18. מעמדם הכלכלי והחברתי האיתן איפשר ליהודים אלה לפתח חיי תרבות ענפים, שהיו מעין המשך לתקופת אנדלוס. גורמים נוספים סייעו להיות תטואן העיר שבה התפתחה לראשונה שירת הבקשות במארוקו. ראשית — עיר זו שימשה כאחד המרכזים החשובים לפיתוח המורשת המוסיקאלית האנדלוסית בעת הדי. שנית — בתטואן קיבץ וערך מוחמד אל-חייק את האנתולוגיה שלו. שלישית — בגין מיקומה הגיאוגרפי היתה עיר זו תחנה ראשונה בדרכם של שלווחים ותיירים מארץ הקודש למארוקו.

בהשפעת הרעיונות הקבליים מצפת התחילו יהודי תטואן לקבץ אוספי פיוטים על-פי המודלים של ר' ישראל נג'ארה. אולם במקום לארגן את השירים על-פי המודוסים

14 על מבנה המוסיקה האנדלוסית במארוקו ראה: שוטן, עמ' 101-133; אל-פאסי; סקאלר, אנדלוסית. על הקשר של מוסיקה זו לבקשות במארוקו — ראה: שילוח, הנובה.

15 ראה: אנגלס.

16 ראה למשל המעשה הבא המובא על-ידי קנטורוביץ:

הוא [ר' דוד דאבילה מפסן] אהב מאוד הפייטנות והניגון בכינור. האגדה מספרת שידו נצחה לנגן בכינור מזמורי תהילים ופיוטים... פעם ניגן דוד בכינור לפני מולאי חסן [משל בשנות 1873-1894]. תמה וקרא: 'סידי חכם דאהוד! כנבי דאהוד אתה מפליא לעשות בכינורך'. וביום חג הכתר שלח על-ידי הקהילה להגיש תשורה לסולטאן.

מעשה זה מסר הרב יהודה די אבילה ממוגאדור, כנראה על-פי מגילת היוחסין של משפחתו, לקנטורוביץ. האגדה ממחישה היטב את הנקודות הבאות: (1) רב שהוא פייטן ונגן; (2) יחס אוהד מצד השלטונות כלפי מוסיקאי יהודי; (3) מוסיקאי יהודי נעשה מכוח כשרונו למבקר קבוע בחצר המלך. דוגמאות נוספות על מוסיקאים יהודים במארוקו — ראה: טרוסי.

17 שטרן היה הראשון שהצביע על קשר אפשרי זה בגלותו, שהמודל הערבי לשיר האזור 'פני אדום נצח לבבני לבבנו' מאת יהודה הלוי, אשר נחשב לאבוד, כלול בקובץ השירים 'מג'מוע אל-אגאני ואל-אלחאן מן כלאם אל-אנדלוס', אלג'יר 1904. אוסף שירים זה משמש בסיס למסורת האנדלוסית האלג'ירית. ראה: שטרן, חיקויי; שטרן, שירה, עמ' 67-72.

המוסיקאליים הערביים מהמזרח, כפי שעשה נג'ארה, בחרו יהודי צפון מארוקו באופציה תרבותית טבעית, שהיתה פתוחה לפנייהם: שילוב פיוטיהם עם המוסיקה האנדאלוסית המקומית. את זאת אנו רואים בעובדה, ששלושת כתיבי-היד הראשונים, שאותרו עד כה, הכוללים פיוטים עבריים והסדרורים על-פי המודוסים האנדאלוסיים, מקורם בתטואן.¹⁸

לקראת סוף המאה ה-18 עוברים המרכזים החשובים של הפעילות הספרותית והמוסיקאלית בקרב יהודי מארוקו לדרום המדינה, בעיקר לערים מראכש ומוגאדור. במשך המאה ה-19 זכו היהודים בערים אלו ליחס טוב מצד השלטונות המוסלמיים. מצבם של יהודי מוגאדור היה טוב במיוחד. עיר-נמל זו נוסדה בשנת 1766 על-ידי הסולטאן מוחמד אבן עבדאללה כדי לחזק את כלכלת דרום המדינה. הסולטאן הזמין משפחות יהודיות אמידות, חלק ניכר מהן מתטואן, ואף נתן בידיהן זכויות מסחר מועדפות כדי לסייע בפיתוח העיר החדשה.¹⁹

במשך המאה ה-19 עד שנת 1930 בקירוב נהנתה יהדות דרום מארוקו מפעילות ערה ומתמשכת בתחום היצירה האמנותית.²⁰ פעילות זו באה לידי ביטוי באוספים הרבים של כתיבי-יד, הכוללים שירים חדשים של משוררים מקומיים והעתקי פיוטים עבריים מתקופת תור הזהב בספרד. חלק ניכר ממקורות אלה סודר ב'פרקים', על-פי המודוסים המוסיקאליים האנדאלוסיים (טובוע).²¹ אוספים אלה מעידים לא רק על פעילות ספרותית ענפה אלא גם על מציאותה של קבוצה נכבדה של מוסיקאים וזמרים שביצעו שירים אלה. ערבי בקשות שימשו אפוא מסגרת מתאימה ביותר לביצוע יצירות מאת פייטני המקום.

ריבוי כתיבי-היד המועתקים מעיד על הביקוש הרב לחומר הזה. עם הזמן הלך וגדל הצורך בקובץ אחיד ומודפס, שיעמוד לרשות הרבים. ואכן פורסמו מספר ספרים, הן אוספים של משורר אחד²² והן אנתולוגיות, שכללו יצירות של משוררים רבים, מהם אנונימיים. בין הספרים שנדפסו מצויים שני קבצים של שירת הבקשות: 'רוני ושמחי' ו'שיר ידידות'. שני הספרים הם חלק בלתי נפרד משרשרת ארוכה של כתיבי-יד המאורגנים ב'פרקים', על-פי מודוסים מוסיקאליים אנדאלוסיים.²³ הסדר של כמה

18 שלושת המקורות הם: כתיבי-יד אוקספורד: בודליאנה, Opp. Add. 4° 83; כתיבי-יד אוקספורד, בודליאנה, Ms. Heb. f. 49; וכתיבי-יד Heb. 8° 3716 של בית-הספרים הלאומי והאוניברסיטאי בירושלים.

19 ראה: קורקוס, עמ' 115 ואילך; ראה גם שרוטר.

20 סקירה על חיי החברה היהודית בדרום מארוקו — ראה: פלאמאן.

21 לדוגמה: כתיבי-יד Heb. 8° 2104, Heb. 8° 3887 של בית-הספרים הלאומי והאוניברסיטאי בירושלים; כתיבי-יד מס' 632 ו-668 באוסף ששון; כתיבי-יד EMC 2202 של בית-המדרש לרבנים בניו-יורק.

22 בין הקבצים החשובים שהודפסו — ראה: תהילה לדוד, צלצלי שמע, קול יעקב, יגל יעקב, עת לכל חפץ.

23 שמות המודוסים המוסיקאליים המתאימים לסדרות הפיוטים ב'רוני ושמחי' לא הודפסו. שחזור התוכן המוסיקאלי של אוסף מודפס זה נתאפשר על-ידי השוואה עם כתיבי-יד Heb. 1447 של

סדרות פיוטים אף הועבר במלואו בכתב־יד מדור לדור, מימי תטואן עד הדפסת 'שיר ידידות'.

הספר 'שיר ידידות', ששימש עם צאתו לאור את קהילות דרום מארוקו בלבד, התפשט בכל קהילות היהודים במארוקו, במיוחד בקאזאבלאנקה, עקב הגירת יהודי הדרום אליה בשנות ה־40 וה־50 למאה ה־20. 'שיר ידידות' הפך להיות הספר העיקרי של שירת הבקשות בקאזאבלאנקה.²⁴ הוא הובא לישראל על־ידי העולים ממארוקו ונדפס בירושלים בשלוש מהדורות חדשות. הספר נדפס ברביעיית כשם 'אעירה שחר', בידי הרב חיים שושנה, ובמהדורתו זו נוספו תיקוני־לשון, פירושים לטקסטים ומפתחות.

'שיר ידידות' מורכב משני חלקים עיקריים: החלק הראשון כולל את תיקון לאה, פתיחת אליהו הנביא, שיר השירים ובקשות. החלק השני כולל עשרים 'פרקים' או 'סדרות', הכוללים פיוטים וקצידות. הקצידה הוא שיר ארוך, הבנוי על־פי מודל פואטי ערבי עממי. נושא הקצידה הוא תוכן פרשת־השבוע המתאימה.²⁵ כל 'סדרה' (או 'פרשה', אם לנקוט לשון הפייטנים בישראל) נושאת את שם פרשת־השבוע ומבוצעת בבית־הכנסת בשבת של אותו שבוע.

כל השירים של 'פרשה' אחת מתבססים על מודוס מוסיקאלי אחד ('נובה' בפי הפייטנים, למעשה הכוונה למושג 'טבע'). בפתח ה'פרשה' שלושה שירים, שתפקידם לפתח את תחושת המודוס המוסיקאלי: 'דודי ירד לגנו', 'ידיד נפש' ואחת הבקשות מתוך חלקו הראשון של הספר.

בעקבות סקירה היסטורית זו אפשר לסכם את המאפיינים העיקריים של שירת הבקשות במארוקו:

- (1) התכנסויות בלילות שבת, בעלות רקע מיסטי, המוקדשות בעיקר לשירה, אבל גם ללימוד, וכן לחיזוק הקשרים החברתיים והזהות התרבותית־דתית של בני־הקהילה.
- (2) מסורת ספרותית־מוסיקאלית 'קלאסית' ו'אצילית', שמוצאה מספרד והמשכה בקהילות יהודיות עירוניות ומבוססות במארוקו.
- (3) הצורך בידיעת טקסטים פיוטיים מרובים ובהתמחות ברפרטואר מוסיקאלי מורכב ומסובך הצמיח שיכבה של משוררים־זמרים ומומחים לדבר מקרב הממסד הרבני.
- (4) על אף האופי המקומי של מנהג שירת הבקשות על־פי 'שיר ידידות' בהתחלה, הוא הלך והתפשט ברחבי מארוקו עד שנעשה מנהג כמעט אחיד בכל קהילות היהודיות במדינה זו, כפי שמעידה התפתחות תפוצתו של הספר 'שיר ידידות'.

בית־הספרים הלאומי בפאריס. כתב־יד זה הוא העתק כמעט זהה ל'רוני ושחמי', ואולי אף שימש טיוטה לנוסח המודפס בספר. בכתב־יד זה מסומנים המודוסים המוסיקאליים האנדלוסיים בראש כל סדרת פיוטים.

24 על הבקשות בקאזאבלאנקה בשנות ה־40 וה־50 למאה ה־20 — ראה: מרתאן ומלכה.

25 ראה מאמרו של א' אמזלג על הקצידה — בחוברת זו של 'פעמים' (המערכת).

תמורות במנהג שירת הבקשות המארוקאי בישראל

יהודי מארוקו בישראל מתאספים לשירת בקשות בבתי-כנסת בערים ובעיירות הפיתוח. נראה שהמנהג סבל ממשבר חולף בתקופת העלייה ההמונית בשנות ה-50 וה-60. הפיזור הרב של קהילות ושל משפחות ברחבי הארץ והדאגה לצרכי-קיום בסיסיים השכיחו לכאורה מנהג עתיק זה מלב העולים, אף שגם בשנים אלו התכנסו אנשים לשירת בקשות באספות צנועות ורחוקות מעיני הרבים. והנה החל מן המחצית השנייה של שנות ה-60, אנו עדים לעניין גובר ולהשתתפות ערה בשירת הבקשות בקרב יהודי מארוקו בישראל.²⁶

איך מתקיימות אספות אלו לשירת בקשות בישראל ומה הם המרכיבים האנושיים המשתתפים בה? מתוך הסתכלות באספות בישובים השונים ולימוד המתרחש סביב אירועים אלה, אפשר לסכם ולומר:

(1) באירוע משתתפים ארבעה גורמים:

- (א) הפייטן — המדריך את השירה, המכונה כפי בני העדה 'מוקאדם'. תפקידו העיקריים הם לפתוח את האירוע, ולהנחות את המשתתפים.
- (ב) 'העוזרים' לפייטן — שהם שניים-שלושה אנשים, המקורבים לפייטן והמצויים בחומר השירה ברמה שהיא מעל לממוצעת אך מתחת לרמת הפייטן. תפקידם אינו תמיד מוגדר, אבל המתבונן באירוע יכול להבחין בו.
- (ג) 'החבורה' — זו קבוצה המונה מארבעה עד חמישה-עשר אנשים, המשתתפים באירוע באופן פעיל, בהנחיית הפייטן.
- (ד) הקהל הסביל — כלל האנשים שאינם משתתפים באירוע באופן פעיל, אך מצטרפים מדי פעם לעניות קצרות ולשירת ה'בקשה'.

(2) המשתתפים יושבים בסדר קבוע. האירוע מתקיים במרכז בית-הכנסת או באחת הפינות בו, סביב שולחן ארוך. הפייטן יושב באמצע חצי העיגול, במקום שכל אחד יכול לראותו. העוזרים לפייטן יושבים לצידו וה'חבורה' מתפרסת בחצי עיגול או מסביב לשולחן, בדרך-כלל על-פי הוראות הפייטן. הקובע את סדר הישיבה בהגיעם לבית-הכנסת. הקהל הסביל יושב מסביב לחבורה הפעילה.

(3) האירוע מתקיים בין שבת 'בראשית' לשבת 'זכור', ובשנה מעוברת עד שבת 'תצוה'. הוא מתחיל בשעה 3-4 לפנות בוקר, לפי העונה והמקום. המשתתפים מתאספים אט אט בבית-הכנסת, יחידים או זוגות וזוגות. המקדימים לבוא קוראים לפעמים בספר ה'זהר', או בספר אחר, בחדר צדדי של בית-הכנסת. בדרך-כלל מתחיל כל הקהל את שירת התהילים של 'תיקון לאה', לפני בוא הפייטן ו'חבורתו'. לאחר בוא הפייטן ואנשי

26 סקירה אתנוגרפית מקיפה על ביצוע שירת הבקשות בישראל — ראה: טוראל. המידע שסקירה זו מבוססת עליו נאסף על-ידי בעבודת-שדה בשנות 1979-1981. ראה: סרוסי.

ה'חבורה', האנשים מסתדרים במקומם, מסיימים את 'תיקון לאה', ואז הפייטן פותח באירוע עצמו, המתחיל בפיוטים 'דודי ירד לגנו' ו'ידיד נפש'.

(4) פיוטים אלה מושרים בשיטת הפייטן התורן, דהיינו כל אחד מהמשתתפים הפעילים שר בית אחד מהפיוט, בדרך-כלל על-פי סדר הישיבה. בשירת 'דודי ירד לגנו', בשל ריבוי הבתים שבו, מקובל שהפייטן מחליף את הלחן בהגיע תורו שנית. אחרי-כן מתפללים תפילת 'ה' חגנו' וחלה הפסקה קצרה לסידורים אחרונים. לאחר ההפסקה שרים כל המשתתפים באירוע, לרבות אלה הנמנים עם הקהל הסביל והיודעים את הלחן, את הבקשה של אותה שבת. הבקשה היא רגע התאחדות בין כל המשתתפים. אחרי-כן מושרים ברציפות כל הפיוטים של 'הסדרה'.

(5) הפייטן אחראי לסדר הביצוע, בכך שהוא מצביע, ולפעמים רק מרמז במבטו, לעבר המשתתף שהגיע תורו. לפעמים יש הפסקה בשירת הפיוטים, לשם שתייה ואכילה והחלפת כוח להמשך. האירוע מסתיים בשירת ה'קצידה', הכוללת את תמצית התוכן של פרשת-השבוע. חותמים את האירוע מספר פיוטים (המופיעים דווקא בפתח הספר 'שיר ידידות'), המכונים 'שירת השחר' (המתחילה בפיוט 'שחר אבקשך').

(6) אם באירוע משתתפת אישיות נכבדה (רב הקהילה, או מוזמן מחוץ לעיר), מושמעת דרשה בהפסקה של שירת הפיוטים, או בין ה'קצידה' ל'שירת השחר'.

בסוף האירוע מתפוררים המשתתפים, מכיוון שרק חלק מהם מתפללים בכית-הכנסת שבו נערכה שירת הבקשות ורק אלה נשארים במקום לתפילת שחרית.

לשם הבנת התמורות שחלו במשמעות הסימבולית של מנהג הבקשות של יהודי מארוקו, יש לדון בשינויים שחלו: בביצוע המנהג, בתפקיד מבצעיו ובהתייחסות של אנשי העדה כלפי מסורת זו.

התופעה הבסיסית המעוררת עניין היא עצם התחדשותו של מנהג זה בישראל וההתחדדות בו כלפי חוץ לפני אנשים שאינם מבני העדה.²⁷ שני גורמים תרמו להתפתחות זו: האחד – עליית ר' דוד בוזגלו ז"ל, גדול הפייטנים בקרב יהודי מארוקו בדורות האחרונים, לישראל; השני – התעוררות ה'תודעה העדתית', המאפיינת את חיי החברה והתרבות בישראל בשנים האחרונות.²⁸

התחדשות המנהג בישראל כרוך, כמובן, בשינויים שהם תוצאה מתמורות בתנאים הסביבתיים, הפיסיים והתרבותיים של יהודי מארוקו בארץ. בפסקות הבאות יובא ניתוח של כמה מהשינויים שחלו במעמד החברתי של הפייטן, במערכת למידת המסורת, במקום שתפסה שירת הבקשות בשבת המסורתית, ביצירה של טקסטים

27 תוצאה עקיפה של הפגנת המנהג כלפי חוץ בשנים האחרונות היא ההתעניינות הגוברת בו מצד החוקרים.

28 הזהות האתנית של עדות-המזרח בחברה הישראלית הוא נושא למחקרים סוציולוגיים ואנתרופולוגיים רבים בשנים האחרונות. במסגרת המצומצמת של מאמרי המושג 'זהות אתנית' כולל את המאפיינים התרבותיים, הנתפסים על-ידי המשייכים עצמם לקבוצה האתנית כאופייניים לקבוצה ומבדילים אותה מקבוצות אתניות אחרות באותה חברה. להבהרות תיאורטיות חשובות בנושא זה – ראה: בארט, עמ' 10-16.

חדשים, בקשר שבין מנהג שירת הבקשות ובין ביצוע פיוטים במסגרות אחרות וכן בהשפעת החשפותו של מנהג זה לעיני החברה הישראלית הרחבה.

במרכז ביצוע שירת הבקשות עומד הפייטן. במארוקו הוא מילא תפקיד כפול: היה משורר, המחבר פיוטים, והיה מבצע כפועל של פיוטים (שלו או של אחרים) בבית-הכנסת ובשמחות פרטיות. תפקידו כמבצע חייבו להיות: בעל כשרון מוסיקאלי, קול ערב, זיכרון מעולה וכשרון הלחנה, שבא לידי ביטוי בעיקר ביכולתו 'להרכיב' טקסטים חדשים ללחנים קיימים. באשר לשירת הבקשות נדרשה מהפייטן בקיאות ברזי המוסיקה האנדלוסית, ובדורות האחרונים אף בקיאות בחומר של 'שיר ידירות'. מטבע הדברים נעשה הפייטן מְרָפֵז וְרָפֵז בתחומו בחברה היהודית העירונית במארוקו. הוא קיבץ סביבו חובבים ותלמידים שהתעניינו באָמְנוּתו.

הפייטנים במארוקו במאות ה-18 וה-19 היו בדרך-כלל מאנשי המסד הדתי, לרוב רבנים. החל מסוף המאה ה-19 ניכר תהליך של בידול בין אנשים שמילאו תפקידים דתיים אחרים (רבנים, דיינים, שוחטים, מוהלים) ובין פייטנים מומחים. אחד הגורמים לפיצול התפקידים נעוץ בעובדה, שהעיסוק בפייטנות נעשה במרוצת השנים מקצוע לעצמו, שדרש מיומנות מיוחדת בתחום המוסיקה והשירה. באמצע המאה ה-20 התגבש במארוקו דפוס של הפייטן הטיפוסי, שהיה בעל מקצוע חופשי או בעל-מלאכה,²⁹ העוסק בשעות הפנאי, ולפעמים תוך כדי עבודתו, בשינון הפיוטים ומנגינותיהם. מגמה זו הלכה והתחזקה במציאות של קאזאבלאנקה בשנות ה-40 וה-50 למאה ה-20 ונמשכה בישראל. רוב הפייטנים יוצאי מארוקו בישראל, למעט ר' דוד בוגלו יוצא-הדופן, ממלאים תפקידים מגוונים בחברה: בעלי-מקצוע (כגון: חייט, ספר, מורה); פקידים במוסדות-ציבור וסוחרים עצמאיים.

רוב הפייטנים בארץ הם שומרי מסורת, אך רמת דתיותם נמוכה, על-פי קני-המידה של העדה, מזו של הרבנים. מצוי גם מספר קטן של פייטנים חילוניים במוצהר. אפשר להצביע אפוא על תהליך של חילון הדרגתי בעולמם הרוחני של הפייטנים, לעומת עלייה בהתמחותם המוסיקאלית.

ההקפדה על מומחיות במוסיקה באה לידי ביטוי בישראל בתפקיד הפייטן בחברה ובאופן שהחברה המעוניינת באמנותו מתייחסת כלפיו, שופטת אותו וגומלת לו. למשל, קהל מאזינים מבידיל בין פייטנים 'כלל-ארציים' ל'מקומיים'; קאטגוריזאציה זו מקבילה לסיווג הפייטנים ל'מקצועיים' ול'חובבנים', על-פי יכולתם המוסיקאלית. ה'מקצועיות' באה לידי ביטוי בידע מושלם של תוכן 'שיר ידירות', ביכולת לשמש כמנהיג החבורה וביכולת להופיע מחוץ לכותלי בית-הכנסת בליווי תזמורת.

באיזה אופן יכולה העדה לשפוט את פייטניה? ההזדמנויות הטובות לכך הן ההופעות המשותפות של כמה פייטנים בערב בקשות או בערבי פייטנות מחוץ למסגרת שירת הבקשות. בישראל, שאמצעי התחבורה והתקשורת בה טובים מאלה שבמארוקו,

מכירים הפייטנים זה את זה ושמש של פייטנים טובים עובר במהירות מישוב לישוב. כך גברה הדרישה להופעת פייטנים ידועים מחוץ למקום-מגוריהם. כתוצאה מדרישה זו נחשף הפייטן לציבור רחב של מאזינים. אם הוא מוזמן לעיתים קרובות לישובים שונים ברחבי הארץ, הרי הודות לשיפוט החיובי של העדה הוא נחשב 'כלל-ארצי' ו'מקצועי'. פייטן שנשאר במסגרת ישובו נחשב 'מקומי' ו'חובבני', בעיקר בגלל ההיקף המצומצם של ידיעותיו.

השינויים שחלו בתפקיד הפייטן ובמעמדו בחברה הישראלית משקפים את יחסיה הגומלין בין:

(א) תהליכים חברתיים-תרבותיים כלליים, כגון החילון הגובר בקרב יוצאי מארוקו בישראל.

(ב) שינויים מיוחדים שעברו על מהות מקצוע הפייטן, כגון פיצול הפונקציות הדתיות והתהוות הטיפוס של פייטן 'מומחה', המתמקד אך ורק בשירה ובמוסיקה.

(ג) שינויים במידת החשיפה של הפייטן כלפי החברה הסובבת אותו ובאופן ההתייחסות של חברה זו כלפיו, התייחסות המתורגמת יותר ויותר לערכים כספיים. כאן מתגלה תהליך שבו הפייטן הופך להיות בהדרגה לאמן, בהתאם למושגי החברה הישראלית הרחבה, והגמול תמורת שרותיו נקבע על-פי ההיצע והביקוש של הקהל המעוניין.

היבט חשוב נוסף במנהג שירת הבקשות טמון בעצם למידת הפיוטים. בלימוד זה תלויה המשכיות המנהג. התבוננות בתהליך הלמידה ובמסגרות הלימוד מראה באיזה אופן מבטיחה החברה לעצמה את חיזוק המנהג ואיזו דרך היא נוקטת כדי לקדמו בעתיד. השינויים שחלו בתהליך הלמידה ובמסגרות הלימוד המסורתיות מצביעים על השפעת התמורות בריקמה החברתית על עיצובו של המנהג בעתיד.

שירת הפיוטים במארוקו נלמדה בשלוש מסגרות: באופן פרטי, בחבורה, ולאחרונה גם בכתב-ספר ממלכתיים-יהודיים.³⁰ שיעורים פרטיים התקיימו על-פי רצון התלמיד שהתעניין במיוחד בשירת הפיוטים. ככל הידוע, לא קיבלו פייטנים-מורים אלה כל תמורה מתלמידיהם, למעט שי סמלי וצנוע. השיעורים התקיימו בביתו, כבית-מלאכתו או בחנותו של הפייטן. כמה פייטנים-מתלמידים יהודים העדיפו מורים ערבים בתשלום על-פני מורים יהודים. הם למדו בנפרד את המוסיקה האנדאלוסית ואחרי-כן שילבו בה את הטקסטים העבריים.

'חבורות' או 'חברות' שימשו מסגרת ללימוד שירת הבקשות ולביצועה. כל 'חבורה' נשאה שם, כגון 'דוד המלך' או 'יחזקאל הנביא', והיתה קשורה עם בית-כנסת מסוים. ה'חבורה' נפגשה באופן קבוע כדי לשנן את הפיוטים לקראת ערבי בקשות. מרכז ה'חבורה' היה פייטן מנוסה, שהדריך ולימד את חברי החוג.³¹

30 אפשר להשוות את מסגרות החינוך המוסיקאלי בחברה היהודית במארוקו עם מסגרות מקבילות בחברה המוסלמית. פרטים על מסגרות החינוך המוסיקאלי במארוקו — ראה: סקאלר, חינוך.

31 על חבורת בקשות במראכש — ראה: פלאמאן, עמ' 243.

יסוד בתי-ספר חצי-ממלכתיים של רשת 'כל ישראל חברים' במארוקו הביא בעקבותיו שילוב מסורות דתיות במסגרת תוכניות-לימודים לא-דתיות בעיקרן. התפילות והפיוטים היו אחד המרכיבים בתוכנית לימודים זו.³² למסגרת לימוד זו היתה השפעה קטנה וחסרת משמעות, בגלל האופי השולי והמצומצם של החומר הנלמד. בישראל אנו מוצאים מקבילות לשלוש מסגרות הלימוד שהתקיימו במארוקו, אלא שהשתנו אופיין ומשמעותן. התמורות במעמד הפייטן ה'מומחה' בישראל גרמו לשינוי בלימוד הפרטי. לימוד הפיוטים במארוקו היווה אחד המרכיבים במורשת התרבותית והדתית, שחזק את הזהות העצמית של היהודים כקבוצת מיעוט. לכאורה, לא קיים בישראל, שבה שורר שוויון חברתי ותרבותי, מניע כזה ללימוד הפיוטים. אולם אפשר להצביע על שני מניעים אחרים: האחד – רצון לשמור על זהות תרבותית-יהודית מארוקאית בתוך החברה הישראלית; והשני – רצון הפרט להשתלט על אמנות, המבטיחה תמורה בשני מישורים: בטיפוח ה'אני', הבא לידי ביטוי בסיכוי להיות 'מפורסם'; בצפייה להכנסה כספית נוספת. שני המניעים האחרונים נראים נדושים, אך לדעתי אין הסבר אחר לנוכחותם של יחידים להשקיע מזמנם ומכספם בלימוד מקצוע הפייטנות בישראל.

התבוננות בדפוסי ההתנהגות ובמניעים של המתעדים ללמוד את שירת הפיוטים בישראל מסייעת בהבנת משמעות קיומו של מנהג שירת הבקשות בארץ. כיוון שבישראל מרחב המחיה של הפייטנים ה'מקצועיים' מוגבל באופן יחסי, הם מעדיפים, ביודעין או שלא ביודעין, לצמצם את ההתחרות ב'שוק' על-ידי הצבת מחסומים והערמת קשיים לפני תלמידים חדשים. על-כן גם אין פייטנים 'מומחים' מרשים הקלטת הופעותיהם, מחשש שהפצה מסחרית של החומר המוקלט תפגע בייחודיות הרפרטואר שלהם. אפשר לסכם ולומר, שבהשוואה למארוקו פחתה בישראל הוראת פיוטים במסגרת פרטית, לעומת זאת שמרו שתי מסגרות הלימוד האחרות, ה'חבורה' והמוסד החינוכי, על ערכן ואף הגדילו את חשיבותן. המשתתפים הפעילים בחבורת בקשות נפגשים בדרך-כלל בבית-הכנסת שלהם או בבית פרטי, לרוב בבית ראש החבורה, ל'חזרות' על פיוטי 'שיר ידידות'. לאחרונה התחילו מספר חבורות להתארגן באופן רשמי יותר, בדומה למה שהיה נהוג במארוקו. לחבורות אלה יש ועדה, שתפקידה לסדר את מפגשי החבורה, לעורר את חבריה לשירת בקשות ולטפל בארגון ערב הבקשות.

נוסף ללימוד בחבורה, נפתחו כיתות ללימוד פיוטים במועדונים ובמרכזים לנוער ולספורט. תופעה זו אופיינית לישובים אשר רוב אוכלוסייתם, לרבות בעלי התפקידים ברשות המקומית, הם יוצאי מארוקו. מאמצע שנות ה-70 זכו פעולות אלו לעידוד מצד מוסדות מרכזיים, כגון משרדים ממשלתיים. פייטנים 'מומחים' משמשים כמורים במסגרות אלו, לרוב תמורת שכר קבוע. לעיתים מוזמן המורה מישוב אחר.

לימוד פיוטים במסגרות ממלכתיות-למחצה הוא תופעה הקשורה ברעיונות אידיאולוגיים כלליים יותר. יש כאן מגמה מוצהרת מצד המארגנים לעודד עניין ציבורי בעיסוקים תרבותיים מסורתיים. פעילות זו מהווה תגובה סמלית לרגשות הקיפוח הרוחניים כדור השני של יוצאי מארוקו בישראל. לדעת מספר מידענים שלי, התעוררו רגשות אלה בעקבות מגמות שבאו לידי ביטוי במסד 'האשכנזי' לטשטש במכוון את הערכים התרבותיים, שהובאו ממארוקו לישראל על-ידי אבותיהם. מכאן שאין הם רואים כל פסול בשיעורי פייטנות לצד שיעורי ספורט או מלאכות-יד. הכללת שיעורי פייטנות במסגרת ממלכתית ובתמיכתה היא סמל להענקת לגיטימציה לערכים תרבותיים מסורתיים בחברה הישראלית. לתופעה זו היבט חשוב אחר: באמצעות שיעורים אלה ניתנת ליחידים מעטים שאינם ממוצא מארוקאי גישה למסורת מסיקאלית-ספרותית מעניינת.

התבוננות במסגרות הלימוד מורה גם על שינוי בתפיסת המהות של מנהג הבקשות בקרב יוצאי מארוקו בישראל. נראה שחלה ירידה בהתעניינות בתוכן הטקסטים של הבקשות וביצירה של טקסטים חדשים, לעומת עלייה בחשיבות התוכן המוסיקאלי של האירוע. הירידה בהתעניינות בטקסטים נובעת בעיקר מקשיים בהבנת לשון הפיוטים ותוכנם. רוב הפיוטים כתובים בעברית של ימי-הביניים, שלפעמים אף עונתה בידי המשוררים בשל אילוצים פואטיים (משקל וחרוזה). עברית זו אינה שגורה כפי רוב יוצאי מארוקו בישראל, הדוברים עברית מודרנית והם תוצר של מוסדות-חינוך ממלכתיים בעיקר. התוכן הנסתר של חלק גדול מהפיוטים, הנובע מהשפעת המקורות הקבליים על המשוררים, עורמים קשיים נוספים על הבנת הטקסטים. כתוצאה מכך, טקסטים רבים מבוטאים כפי הפייטנים בצורה משובשת, בלא הבנת משמעותם המילולית. הופעת הספר 'אעירה שחר', הכולל פירושים וניקוד נכון של כל הטקסטים, מעידה גם היא על התהליך שתואר כאן.

כד כבד עם הירידה בהבנת תוכן המילים חלה עלייה מתמדת בחשיבות ההיבט המוסיקאלי של שירת הבקשות. הדגש בהוראת הפיוטים הוא על ביצוע נכון של המנגינות. הפייטנים מוערכים על-פי רמת הביצוע של החלק המוסיקאלי יותר מאשר על אופן ביטוי הטקסטים. ריבוי הביצועים של שירת בקשות מחוץ לכותלי בית-הכנסת הוא גורם נוסף בתהליך העלייה בחשיבות המוסיקה לעומת הטקסט.

לאחר בדיקת מעמד הפייטן, מסגרות הלימוד ותפיסת מנהג הבקשות כאירוע מוסיקאלי בעיקרו, נעיין עתה במשמעות המנהג במסגרת חיי החברה. שירת הבקשות במארוקו היתה מנהג דתי מובהק, חלק בלתי נפרד מהשבת המסורתית בעונת החורף. בארץ חל שינוי מופלג ביחס בני הדור השני של יוצאי מארוקו לדת כנורמה מחייבת בחיי היום-יום, ובמיוחד לשמירת השבת. ההתרופפות בשמירת השבת גרמה להתנתקות שירת הבקשות ממשמעותה החברתית המקורית, שהתבססה על אסיפת הקהילה בבית-הכנסת כדי לפייט וללמוד כלילות הארוכים של עונת החורף. בארץ לא כל המשתתפים באירוע שירת הבקשות הם שומרי שבת מובהקים: חלק מהם הוא

'דתי', אולם חלק אחר הגדיר את עצמו 'מסורתי' בלבד, ומיעוטם אף רואה עצמו 'חילוני'. לפעמים אין חפיפה מלאה בין קהל המתפללים יום-יום בבית-הכנסת ובין קהל המשתתפים בשירת הבקשות. החלק המגדיר עצמו 'מסורתי' או 'חילוני' משתתף בשירת הבקשות משני טעמים: האחד סמלי – הוא רואה במנהג סמל לתרבות הקבוצה האתנית שהוא משתייך אליה; והשני אסתטי – הוא נהנה מהתוכן המוסיקאלי של האירוע. המשמעות הסמלית והאסתטית המוענקת למנהג שירת הבקשות בישראל מעידה על תהליך החילון של מנהג זה. סימנים ראשונים של תהליך זה אמנם נראו עוד במארוקו. במיוחד בקאזאבלאנקה בשנות ה-30 ואילך, כגון השינוי במעמד הפייטנים והוראת פיוטים במוסדות חינוך חילוניים, אולם תמורות מופלגות לעבר חילון חלו בישראל. פרט נוסף שמחזק את תהליך החילון של מנהג זה בארץ הוא התפוצה המסחרית של שירי הבקשות ושידורם באמצעי-התקשורת ההמוניים. קאסטות של הקלטות פיוטים מתוך 'שיר ידידות' נמכרות כיום בארץ בדוכנים לצד קאסטות של מוסיקה פופולארית מסוגים שונים. שירת הבקשות גם מושרת בתוכניות הרדיו והטלביזיה בישראל וכן באירועים ממלכתיים, כגון ביקור נשיא המדינה בישוב כלשהו. כל הגורמים האלה מוסיפים היבטים כלכליים וחברתיים לתהליך החילון של מנהג שירת הבקשות.³³

סיכום

בראשית המאמר הועמדה השאלה: מהי המשמעות הסמלית של מנהג שירת הבקשות בעיני יוצאי מארוקו בישראל ומה הן הסיבות לתנופה המחודשת במנהג קדום זה דווקא בשנים האחרונות. כדי להבין את משמעות השינויים שחלו בהקשר החברתי-תרבותי של המנהג בארץ, ניתנה סקירה היסטורית על היבטים שונים של מנהג זה בתקופות שקדמו לעליית יהודי מארוקו לישראל. בהמשך המאמר הובאו מימצאים של מחקר אמפירי המבוסס על הקטגוריות הקוגניטיביות של מבצעי הבקשות (הפייטנים) ושל קהל המאזינים, בשילוב עם התבוננות בדפוסי ההתנהגות של כל הגורמים האנושיים הללו.

אפשר לסכם ולומר, שמנהג שירת הבקשות בישראל נתפס בעיני יוצאי מארוקו כאירוע מוסיקאלי המסמל ערך תרבותי חשוב. סמל זה מחזק את התודעה התרבותית של הקבוצה, על-ידי הצגת האירוע הנדון כשווה-ערך לאירועים הנחשבים 'חשובים ומכובדים' בעיני הממסד הישראלי, מנקודת-השקפתם של יוצאי מארוקו. בקטגוריית האירועים המוסיקאליים שווה-הערך נכללים בעיקר 'קונצרטנים', המיוחסים לתרבות

33 מבחינות מסוימות מסקנה זו עולה בקנה אחד עם התשתית התיאורטית בעבודתם של כ"ץ

וגורביץ', עמ' 30, 37.

יוצאי אירופה בישראל. האופי ה'קלאסי' וה'אמנותי' של המוסיקה בשירת הבקשות, ההתמחות ה'מקצועית' של מבצעיה הראשיים ומשך האירוע הם מרכיבים המוסיפים להקבלה הסמלית שבין המושג 'קונצרטים' ובין שירת הבקשות.

התוכן הסמלי החדש של מנהג הבקשות בא אפוא לידי ביטוי:

- (1) כביצוע האירוע.
- (2) במעמד מבצעי האירוע ובתפקידם.
- (3) בהנחלת המנהג לדור החדש.
- (4) בשינוי שחל בתוכנו הדתי.
- (5) בחשיבות היחסית הגדלה של המוסיקה באירוע זה.

ניכרת עלייה הדרגתית של קבוצת פייטנים 'מקצועיים', שתפקידם בחברה דומה לזה של מוסיקאים-אמנים בתחומים אחרים. כתוצאה מתהליך זה הושם דגש על ההיבט המוסיקאלי של מנהג זה. קיים איזה פאראדוקס בכך, שהמוסיקה של הבקשות, הקשורה בטבורה למסורת האנדאלוסית המארוקאית, נתפסת בישראל כמורשת תרבותית יהודית מרוקאית. שכן המוסלמים במארוקו רואים במוסיקה הזאת מורשת בלעדית שלהם, שהמיעוט היהודי לקח אותה בהשאלה מהם. הבלטת ההיבט המוסיקאלי ותפיסת דמות הפייטן כ'אמן' מקנות למנהג זה אופי פחות דתי מזה שאפיין אותו במקורו. התוצאה היא שהמוסיקה של הבקשות מופצת באופן מסחרי, מבוצעת לעיני כל ומושמעת באמצעי התקשורת. שלושת הסממנים האחרונים מחזקים את האופי הפחות-דתי של המנהג בישראל וחושפים אותו לעיני כלל החברה הישראלית.

במאמר זה התרכזתי רק בהיבטים החברתיים והתרבותיים של מנהג הבקשות של יהודי מארוקו. בהמשך המחקר יהיה צורך להתייחס למהות המוסיקה, לצלילים. מבלי להיכנס לעובי הקורה של סוגיה זו, המהווה נושא לעצמו, יצוין שלשינויים במשמעות הסימבולית של מנהג זה מקבילים שינויים בעיצוב הסגנוני ובטכניקות הביצוע של המוסיקה. יצוין עוד, שלפייטנים ולקהל יש מה למסור לחוקר בעניין ההיבטים הסגנוניים והטכניים האלה. כאשר נצליח לייחס את השינויים במשמעות הסימבולית לשינויים בסגנון ובטכניקות של הביצוע, אולי נטיב להבין מהו הקשר בין מושגים סימליים לצלילים בעיני מבצעי שירת הבקשות.

חקר שירת הבקשות בקרב יהודי מארוקו בישראל מלמד, שמנהגים מוסיקאליים מסורתיים מגלים גמישות ומשתנים בהתאם לנסיבות חברתיות-תרבותיות. לפנינו אירוע דתי-מיסטי, המאפיין תרבות של מיעוט יהודי בחברה מארוקאית מוסלמית, ההופך להיות בהדרגה מאורע תרבותי-מוסיקאלי בעל ערך דתי משני, המאפיין תרבות יהודית-מארוקאית בחברה יהודית ישראלית. הדינאמיקה של שינוי במשמעות הסימבולית של המנהג קשורה בשינויים: בכיצועו, בתוכנו, בתפקיד מבצעי ובהערכות מאזיניו.

ראוי להרחיב את יריעת המחקר של מודל דינאמי כזה לחקר מנהגים מוסיקאליים

מסורתיים אחרים, דתיים וחילוניים, שהביאו עולים מארצות-מוצאם לישראל. על-ידי כך נוכל להבין את תהליך היווצרותן של תרבויות מוסיקאליות יהודיות בהקשר החדש של מדינה יהודית עצמאית.

הפניות ביבליוגרפיות

- אבנארי, השיר
 חנוך אבנארי, 'השיר הנוכרי כמקור השראה לר' ישראל נג'ארה', דברי הקונגרס העולמי הרביעי למדעי היהדות, 2, ירושלים, 1968, עמ' 383-384.
- אבנארי, מוסיקה
 אבנארי, מוסיקה אבנארי, מיסטיקה
- אידל
 משה אידל, 'פירוש המאגי והתיאורגי של המוסיקה בטקסטים יהודים מתקופת הרנסנס ועד החסידות', יובל — קובץ מחקרים של המרכז לחקר המוסיקה היהודית, ד, ירושלים, 1982, עמ' לג-סג.
- אל-פאסי
 Muhammad Al-Fassi, 'La musique marocaine dite "musique andaluse"', *Hesperis-Tamada*, vol. 3 (1962), fasc. 1, pp. 79-106.
- אנגלס
 Higinio Anglés, 'La musique juive dans l'Espagne médiévale', *Yuval — Studies of the Jewish Music Research Centre*, vol. I (1968), pp. 48-64.
- אעירה שחר
 הרב חיים שושנה, אעירה שחר, באר-שבע (תש"ם).
- בארט
 Fredrik Barth, *Ethnic Groups and Boundaries*, Boston 1969.
- בניהו
 מאיר בניהו, ספר תולדות האר"י, ירושלים תשכ"ז.
- בן-עמי
 יששכר בן-עמי, 'נגנים ולהקות אצל יהודי מרוקו', יהדות מרוקו, ירושלים, 1975, עמ' רכג-רכח.
- דשן ושוקד
 Shlomo Deshen and Moshe Shokcid, *The Predicament of Homecoming: Cultural and Social Life of North African Immigrants in Israel*, Ithaca and London 1974.
- הרנדון ומקלאוד
 Marcia Herndon and Norma McLeod, *Music as Culture*², Darby, Pa. 1981.
- זעפרני
 Haim Zafrani, *Études et recherches sur la vie intellectuelle juive au Maroc*, 2me. partie, *Poesie juive en occident musulman*, Paris 1977.
- חלמיש
 מהדורה עברית: חיים זעפרני, השירה העברית במרוקו, ירושלים תשמ"ד.
 משה חלמיש, 'על סוגי היצירה הקבלית במארוקו', פעמים, 15 (1983), עמ' 46-29.
- טוראל
 טלי טוראל (גילעד), 'מקומה של המוסיקה במנהג ה"בקשות" אצל יוצאי מרוקו בארץ', עבודת גמר לשם קבלת תואר מוסמך (מ"א), אוניברסיטת תל-אביב, 1981.
- יגל יעקב
 ר' יעקב נסים בן שבת, יגל יעקב, ליוורנו תרמ"א.
- יהלום
 יוסף יהלום, 'ר' ישראל נג'ארה והתחדשות השירה העברית במזרח לאחר גירוש ספרד', פעמים, 13 (1982), עמ' 96-124.
- כ"ץ וגורביץ'
 Elihu Katz and Michael Gurevitch, *The Secularization of Leisure: Culture and Communication in Israel*, London 1976.
- מגן דוד
 École Normale Hebraïque Maguen David, *Plan des études Hebraïques*, Casablanca n.d.
- מלכה
 Victor Malka, 'Clôture des Bakkachot', *L'Arche*, vol. 63 (1962), pp. 18-19.

- Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill. 1964. מריאם
אברהם מרתאן, 'משירת ישראל במרוקו', הראר, שנה 37, גלין כח (ר') בניסן
תש"ח, עמ' 532-533.
- Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology*, Urbana, Ill. 1983. נטל
סדר היום, ויניציאה השנ"ט. (מהדורת למברג 1864).
- Peter Schuyler, 'Andalusian Music of Morocco', *The World of Music*, vol. 20, no. 1 (1978), pp. 33-46. סקאילר, אנדלוסיה
—'Musical Education in Morocco', *The World of Music*, vol. 21, סקאילר, חינוך
no. 3 (1979), pp. 19-35.
- אדווין סרוסי, "ישן" ו"חדש" בשירת הבקשות של יהודי מרוקו: היבטים
היסטוריים, חברתיים-תרבותיים ומוסיקאליים של מנהג הבקשות לפי הספר
שיר יידידות במרוקו ובישראל, עבודת גמר לשם קבלת תואר מוסמך (מ"א),
האוניברסיטה העברית בירושלים 1981.
- ר' יעקב אבן-צור, עת לכל חפץ, נא-אמן (אלכסנדריה) תרנ"ה.
דן פגיס, חידוש ומסורת בשירת-החול העברית: ספרד ואיטליה, ירושלים
1976.
- Pierre Flamand, *Diáspora en terre d'Islam*, Vol. I: Les פלאמאן
communautés israélites du Sud-Marocain, Casablanca 1959.
עזרא פליישר, שירת הקודש העברית בימי-הביניים, ירושלים 1975.
- Paul Fenton, 'Les Baqqašot d'Orient et d'Occident', *Revue des פנטון
Études Juives*, vol. 134, nos. 1-2 (1975), pp. 101-121.
- ר' משה אבן-צור, צלצלי שמע, אלכסנדריה תרנ"ב.
ר' יעקב בירדוגו, קול יעקב, אמסטראם תרס"ד.
ב' קנטורוביץ, 'רבנים ופיטנים בין יהודי מרוקו, הד המזרח, ד, מס' 28 (כ"ה)
באייר תש"י), עמ' 11.
- David Corcos, *Studies in the History of the Jews in Morocco*, קורקוס
Jerusalem 1976.
- יהודה רצהבי, 'הניגון הזר בשיר ובפיוט', תצליל, 6 (תשכ"ז), עמ' 8-13.
Alexis Chottin, *Tableau de la musique marocaine*, Paris 1939. רצהבי
ש"מ שטון, 'חיקויי מושחות ערבים בשירת ספרד העברית', תרביץ, כרך 18
(תש"ז), עמ' 166-186. שטון
- S.M. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry Studies*, Oxford 1974. שירה
Amnon Shiloah, 'La Nuba et la célébration des bakkashot au שילוח, הנובה
Maroc', *Judaïsme d'Afrique du Nord*, Jerusalem 1980.
—'The Symbolism of Music in the Kabbalistic Tradition', *The שילוח, סימבוליקה
World of Music*, vol. 20, no. 3 (1978), pp. 56-69.
—'The Theory of Music in Arabic Writings (RISM, series BX), שילוח, תיאוריה
München 1979.
- ספר שיר יידידות, מראכש תרפ"א. מהדורות ישראליות: ירושלים, תשכ"א,
תשכ"ז, תש"ם.
- דניאל שרוטר, 'יהדות אנגליה וקהילת אצוויריה (מוגאדור) 1860-1900',
פעמים, 17 (תשמ"ד), עמ' 5-35.
ר' דוד חסין, תהילה לרוד, אמסטראם תקס"ז. תהילה לרוד