

תפילת הסליחות והמוסיקה שלה בקהילות הקראים בישראל

רחל קולנדר

מבוא

המחקרים שנעשו עד כה על התפילה בכלל בקרב הקהילות הקראיות, ועל תפילת הסליחות בפרט, דנו במכלול הבעיות ההלכתיות, ובפרובלמטיקה הנוצרת מן העימות של חיי קהילה קראית כמיעוט בתוך קהילה הרבנית. גם הידיעות על אופן התפילה בעבר, בקרב הקהילות הקראיות, אינן תמיד מדויקות, והסיבות לכך מגוונות: ראשית, אנשי העדה לא נהגו לרשום את קורותיהם ולתאר בכתב את אורח-חיים. ההיסטוריוגרפיה הקראית דנה בעיקר בתולדות העדה בימי הביניים, והספרות ההלכתית עוסקת בהרחבה בפרשנות ובפירוט המצוות שיש לקיים, בעוד שהתיאורים על ביצוע המצוות (והתפילה בפרט) ועל אורח-חיים של הקראים בתקופות מאוחרות יותר הם דלים ביותר. בנוסף לכך, חלק מן הספרות הקראית על תולדות העדה מכיל דברי פולמוס שאינם תורמים לדיוק בעובדות ההיסטוריות וההלכתיות. מאידך גיסא, ספרים ומאמרים רבים שנכתבו על-ידי מתנגדי הקראים אף סילפו את העובדות, וספרים אחרים, שלא נכתבו מנקודת השקפתם של הקראים, השתמשו במונחים 'רבניים', היוצרים סתירות עם המצב הקיים. כך הם למשל, דברי אפרים דינארד על התפילה הקראית: 'ונגזן אחד להם בימי שבת ומועד, אבל ושמחה, אשר לא יחליפוהו לעולם'.¹ או דברי א"צ אידלסון: 'הליטורגיה שלהם חסרה כל מבנה או צורה'.² כלומר — התיאורים והמחקרים הללו אינם עוסקים בתפילה מנקודת השקפתם של הקראים ואינם דנים במוסיקה שלה ובתפקודה בחיי הקהילה.³

מאמר זה הוכן במסגרת פרק מתוך עבודת דוקטוראט, על המוסיקה של הליטורגיה הקראית, ולאחר הרצאה ביום עיון על המסורת הקראית. תודתי מקרב לב למדריך שלי, פרופ' אורי שרכיש, על הטירתה שטרח עימי בגיבוש החומר, על שהעניק מנסיונו בשלב ארגון המאמר, ועל עצותיו בעת ההכנה לדפוס. פירוט ההפניות הביבליוגרפיות — ראה בסוף המאמר.

1 ראה: דינארד, עמ' 86.

2 ראה: אידלסון, עמ' 314.

3 ראוי לציין כיוון חדש של מחקר במוסיקה הקראית שנוקט פרופ' י' הירשברג, אשר דן גם בהבטים חברתיים — ראה: הירשברג.

א. מסגרת הדיון – הגישה, ההנחה

לעומת האמור לעיל, גישתי היא מנקודת-מבט אתנומוסיקולוגית, הרואה את המוסיקה כאחד היסודות הפועלים במסכת התרבותית-חברתית של בני העדה, ומנסה להבין את המוסיקה כתוצר התנהגותי של מסכת זו. ברוח תפיסתו של קושקוף: 'כקונספציה כללית, "מוסיקה" נובעת ממכלול המרכיבים של נסיונות, התנהגות, עמדות ואמונות של אותם אנשים אשר את תרבותם אנו חוקרים'.⁴ המוסיקה משקפת, אם כן, דפוסי התנהגות, שיש להבינם ולחקור אותם על-פי השקפתם, ובמסגרת חיי הקהלה של בני-העדה עצמה. שכן, 'יש להבין את חייהם של בני-העם, כפי שהם עצמם מבינים אותם ולא כפי שאנחנו, הזרים, מבינים אותם [...]'.⁵ כיום מציינים גישה זו כ'אמיק' [emic] בניגוד לגישה האתית [etic] המשקפת את הבנת האנשים מבחוץ.⁶ דומה, כי הסגנון המוסיקאלי הוא אחת מתכונות התרבות השמרניות ביותר. הוא מהווה את אחד הרכיבים היציבים בתרבות, ולכן נתון לשינויים חיצוניים פחות מרכיבים אחרים.⁷ למעלה מזאת, המוסיקה של הפולחן הדתי, בהיותה חלק בלתי נפרד מפולחן זה, משקפת עוד יותר את מגמותיהם החברתיות והשקפותיהם הדתיות של בני העדה,⁷ ולכן בחרתי להתמקד בתהליכים חברתיים שהתגלו לי תוך כדי ניתוח המוסיקה הליטורגית הקראית ולבדוק את השתקפותם במוסיקה של התפילות השונות. במאמר זה אעסוק בתפילת הסליחות של עשרת ימי הרחמים.

נראה לי, שהמוסיקה של התפילות בבית-הכנסת הקראי (כפי שהדבר יובא בהמשך בדיון על הסליחות) משקפת מחד גיסא את הרצון של בני הקהילה לשמור על המשכיות ועל אחידות תרבותית של מימוש המסורת הקראית בכל קהילותיהם בארץ, ומאידך גיסא את העובדה, שקיימים שינויים והבדלי ביצוע בין קבוצות הקראים במקומות הריכוז שלהם בישראל. דומה, כי ההמשכיות והשינוי הם תהליכים המתרחשים ברמות שונות, ולא זו בלבד, אלא שהיחס ביניהם הוא כיחס שבין קובע למסתגל, כאשר המגמה של המשכיות ורציפות היא הדומיננטית, ועומדת בשורשם של מכלול התהליכים התרבותיים והחברתיים המתרחשים במורשת הקראית.

העובדה שהתהליכים הללו מתרחשים ברמות שונות באה לידי ביטוי בעיקר בכך, שקיימת מסגרת קבועה ומאפיינים סטרוקטוראליים כלליים קבועים, שבתוכם מתרחשים שינויים פנימיים של פרטים. ואילו היחס שבין קובע למסתגל משתקף בחשיבות של המסגרת הנוקשה בעיני הקראים, כאשר מגמת השימור של המסגרת הזו מצטיירת כתוחמת וכמגבילה את אפשרויות השינויים. מתוך ההכרות שלי עם הליטורגיה הקראית והמוסיקה שלה, אפשר לדעתי להבחין היטב בביטוי הדרגות

4 ראה: קושקוף, עמ' 353, וכן — ראה: מריאם, דיון, עמ' 112, ומריאם, מגמות, עמ' 212.

5 ראה: אדגרטון, עמ' 3. ראה גם: גולדברג, עמ' 117-118; פלד, עמ' 385; פלטו, עמ' 54-66.

6 ראה: שלוח וכהן, עמ' 5; וכן רודס, עמ' 48.

7 ראה: מריאם, אתרופולוגיה, עמ' 308.

הללו של השימור וההמשכיות בשלשה תחומים, והם: הטקסט של התפילה וזמנה, וההתנהגות בעת התפילה. בשלושה תחומים אלה, כפי שהם מתרחשים בתפילת הסליחות, אדגים ואפרט את הנחתי.

ב. תיאור וניתוח תפילת הסליחות

1. הטקסט

תפילת הסליחות של הקראים מודפסת בכרך ג' של 'סדור התפלות' ובנויה קטעים שהם צירופי פסוקים מן התנ"ך, קטעים שהם חיבורים בתר-תנ"כיים המכילים פסוקים מן התנ"ך וממקורות אחרים, פיוטים שיש בהם בדרך-כלל חריזה ומשקל, ולעיתים גם פזמון חוזר. כל בני הקהילה הקראית, בכל הריכוזים בישראל, משתמשים כיום באותו סידור,⁸ ובכך שומרים על מסגרת אחידה של הטקסט הליטורגי. התפילה נאמרת בכל אחד מלילות 'עשרת ימי-הרחמים', ממוצאי יום תרועה עד ערב יום-הכיפורים, פרט לערב שבת שחל בתוך ימים אלה. הטקסט כולל קטעים קבועים בצד קטעים שאפשר להוסיפם בעת התפילה, על-פי המצב בבית-הכנסת. כך ניתנת אפשרות לשינוי במסגרת הקבועה והמגבילה.

סדר תפילת הסליחות נקבע בספר 'גן עדן': [...] ומתחילים מזמור אברכה את ה' [...] [ואומרים היחוד [...]] פסוקי תשובה, לה' אלקינו הרחמים, חטאנו, תוכחה, וידוי, תחנון, סליחה, סליחה בחילוי משה, לה' אלקינו הרחמים.⁹ בסידור תפילה זה סדורים קטעי התפילה לפי נושאים, על-פי הסדר המופיע לעיל אך בשינויים קלים (שנעשו כנראה בדורו של ר' אליהו בשייצי, מסַדֵּר התפילות, ואחריו). סדר הנושאים קבוע בכל לילה בעשרת ימי-הרחמים, ומכיל קטעים קבועים לכל הלילות וכן קטעים מיוחדים לכל לילה. כל נושא מכיל קטע אחד או מספר קטעים. על סמך דברי בעל ספר 'גן עדן', וכן על סמך הכותרות וההנחיות שבסידור, אפשר לראות, שסדר הנושאים של תפילת הסליחות הוא כלהלן:

בני-ישראל	}	נושאים בעלי
אברכה		קטעים קבועים
יחוד (המכיל מספר קטעים שתיאורם מפורט ב'גן עדן')		
— פסוקי תשובה		נושא בעל קטע משתנה
לה' אלוהינו	}	נושאים בעלי
חטאנו		קטעים קבועים
— חטאנו		קטע משתנה

8 סידור זה כולל ארבעה כרכים ויצא לאור בארץ בזמנים שונים — ראה: סדור התפלות.

9 ראה: רבינו אהרון, עמ' עז.

— מתוודים	קטע קבוע
תוכחה } וידי } תחנון } סליחה } בקשה }	נושאים בעלי קטעים משתנים
ויחל משה } לה' אלוהינו הרחמים }	נושאים בעלי קטעים קבועים

ראוי לציין, כי תפילת הסליחות הקראית פותחת בברכת הציצית (אשר אינה מוזכרת בספר 'גן עדן' בהקשר הסליחות, אך נאמרת בהתחלת כל תפילה), ובינה ובין התחלת הקטע 'בני ישראל' נאמרים מספר פסוקי-קישור. פסוקים אלה שונים ממקום למקום אך תוכנם קבוע, והוא פנייה לה' ובקשה שתישמע ותתקבל התפילה. נשמרת אם כן המסגרת הקבועה של התפילה, החולשת על הרעיונות והנושאים המרכזיים והחשובים, בעוד שהשינויים מתרחשים בפרטים פנימיים, דהיינו בחילוף של שני קטעים סמוכים ובאפשרויות להוספת הקטעים בכל אחד מן הנושאים הקבועים.

2. הזמן

על-פי ספר 'גן עדן' (עמ' עז): 'קמים בלילה' — כלומר, לפנינו הנחיה להתאסף בלילה בבית-הכנסת ללא ציון שעת הכינוס. ואכן, מסגרת כללית זו של תפילה בלילה נשמרת עד ימינו, אלא שכיום, לצורך אמירת הסליחות, מתאספים הקראים בבתי-הכנסת לא בשעה קבועה, אלא על-פי תיאום מראש בין בני כל קהילה וקהילה. במקצת בתי-כנסת מתחילים את אמירת הסליחות בין השעות 2:00-4:00 לפנות בוקר, ובמקומות אחרים, בגלל הקושי לארגן את תפילת הסליחות בשעות אלה, היא נאמרת משעה 8:00 בערב לערך. יש כאן אם כן אפשרויות זמן שונות במסגרת ההנחיה הקבועה. כאשר תפילת הסליחות מסתיימת לאחר עלות השחר נאמרת מיד אחריה תפילת הבוקר, ואם סיימה קודם עליית השחר אפשר לאחר סיום נושא 'ויחל משה' לומר קטעים נוספים (כעין קטעי רשות), המודפסים בסידור בהמשך תפילת הסליחות. מסגרת התפילה בלילה נשמרת אפוא, אך שעת התחלת התפילה ומשך התפילה נקבעים על-פי המצב בקהילה.

3. ההתנהגות

תפילת הסליחות (כמו שאר התפילות) אפשר לקיימה בכל מספר משתתפים. בדרך-כלל מגיעים בהתחלה 5-15 מבוגרים וילדים, ואליהם מצטרפים מתפללים נוספים

במהלך התפילה. כאשר התפילה מסתיימת בכוקר, נשארים רוב המתפללים לתפילת הבוקר ומיעוטם עוזב את בית-הכנסת בין סיום הסליחות להתחלת אמירת תפילת הבוקר. גם נשים מעטות ונערות מגיעות לבית-הכנסת לתפילת הסליחות.

בכל תפילה חייבים להתבצע 'תנאים' של תוכן ושל התנהגות, ואלה מפורטים בספרי המצוות.¹⁰ תנאים הקשורים בתוכן, כגון 'שבח', 'יודוי' ועוד, באים לידי ביטוי בשיבוץ פסוקים וקטעים שהקשרם התוכני מתאים לתנאים הללו, על-פי הסדר שנקבע בסדר התפילות, ואילו תנאים הקשורים בהתנהגות הם פעולות פיסיות שנעשות במהלך התפילה, על-פי הנרמז בפסוקים, כגון עמידה, השתחויה ועוד.

חלק מן התנאים הללו מתבצע באופן אחיד, דהיינו בכל קהילה באותם פסוקים במהלך התפילה, ואילו ב'תנאים' אחרים אין הקפדה, ובלבד שיתבצעו לפחות פעם אחת במהלך התפילה. מימוש תנאי ההתנהגות נעשה אם כן בהתאם לתוכן הטקסט, אך לא בכל הקטעים באופן אחיד בכל הגרסאות שנבדקו. לפנינו אם כן דוגמה נוספת לריבוי השינויים והואריאנטים בתוך המסגרת הכללית הקבועה והאחידה.

יחד עם זאת יש לציין, כי ההנחיה של בעל ספר 'גן עדן' לאמירת הסליחות קובעת אך ורק: 'עומדים ואומרים היחוד' (עמ' עז), מכאן שהקטעים הנאמרים לפני כן מבוצעים בישיבה, ואכן לפני פתיחת קטע היחוד מופיעה גם בסידור ההנחיה 'ותקום'.¹¹ ההנחיה זו מבוצעת בקטע זה ('קומו ברכו') בקפדנות בכל המקומות בארץ, ונראה לי שגם היא מרמזת על היחס שבין קובע למסתגל בתחום זה של ההתנהגות בעת התפילה. מתוך תצפיות שנעשו, עולה שדווקא 'תנאים' הכרוכים בשינוי מצב של כל הגוף, כגון: עמידה, השתחויה, נפילה, מתבצעים באופן אחיד וקבוע (כפי שצוין לעיל, לפחות פעם אחת בתפילה) בכל הגרסאות, והם כנראה החשובים ביותר ומהווים את עמודי התווך השומרים על מסורת ההתנהגות בתפילה, בעוד ש'תנאים' אחרים, כגון: פרישת כפיים, או נשיאת עיניים אינם מתבצעים באופן זהה, והם מהווים כנראה את הפרטים הנקבעים על-ידי המסגרת הקבועה והאחידה של המצב הפיסי של המתפלל, אשר קובע את הופעתם ותדירותם.

ג. תפקודה של המוסיקה בתפלת הסליחות

ניתוח אופן הביצוע של הסליחות בבית-הכנסת נעשה על סמך הקלטות שדה שביצעו בעשרת ימי-הרחמים במספר מרכזים קראיים בישראל.¹² מתוך התצפיות וההקלטות הללו מתברר כי גם המוסיקה של תפילת הסליחות משקפת את הרצון לשמר את

10 ראה: רבינו אהרון, עמ' ע; בשייצי, עמ' צה.

11 גם לפני פסוקי תשובה שבהמשך, מופיעה בסידור ההנחיה 'ותקום', אלא ששם היא מכוננת לעמידה שלאחר ההשתחויה והנפילה בסוף היחוד — ראה: סדור התפלות, עמ' 203.

12 ההקלטות נעשו: באשדוד (לילה שני), במצליח (לילה רביעי) וברמלה (לילה רביעי) בעת ביצוע התפילה לאחר חצות הלילה; באופקים (לילה חמישי) וברנן (לילה שביעי) בעת ביצוע התפילה מן השעה 8:00 בערב; וכן נעשו הקלטות יזומות ברמלה (לילה ראשון) וברושלים (לילה רביעי).

הליטורגיה, על-ידי שימור המסגרת, תוך כדי אפשרויות של שינוי בתוך המסגרת השמרנית והמגבילה הזו.

תהליך זה של שימור והמשכיות ברמות שונות, והיחס של קובע ומסתגל בין שני מרכיבים אלה, בא לידי ביטוי במרכיבים הסטרוקטוראליים והפונקציונאליים של המוסיקה ובאופן ביצועה על-ידי גופים שונים.

מבחינה סטרוקטוראלית ניתן לומר, שהמוטיבים הפותחים והמסיימים של המנגינות הם קבועים ואחידים בכל הגרסאות, אך המוטיבים הפנימיים, המופיעים במהלך הפסוק, ניתנים לשינוי. כמו כן החלק הפנימי של המוטיבים, דהיינו הצלילים שבין ההתחלה של כל מוטיב לסופו, גם הוא ניתן לשינוי. בכל הגרסאות שנבדקו נעשה הפיתוח של המוטיבים המרכיבים את המנגינות באותן דרכים: על-ידי העשרה, צמצום או חזרות של צלילים קצרים סביב הצלילים המרכזיים. הפיתוח מתבצע במקומות קבועים בטקסט, ללא שינוי בהטעמת ההברות, אך פרטי הפיתוח, דהיינו — מנעד ההעשרות, אורכן והתדירות שלהן שונים מגרסה לגרסה. לפנינו אם כן דוגמה לשני מסלולים סטרוקטוראליים מקבילים: דרכי הפיתוח המוסיקאלי לאורך התפילה הן זהות ומופיעות באותם המקומות בתפילה. אולם אופן השימוש בהן, דהיינו — מידת הפיתוח (שימוש בצלילים רבים או מועטים, האצה או האטה) וכן מיקומם המדויק בקטע או בנושא הטקסטואלי שונים ממקום למקום. באופן זה נשמר המבנה המוסיקאלי של הטקסט בלי לפגוע בתבנית המסגרתית, והגיוון מתרחש בתוך המסגרת הזו ונשלט על-ידיה.

גם סדר המוטיבים במנגינות השונות הוא קבוע ונשלט על-ידי חוקיות פנימית קבועה בכל מנגינה. למשל, מוטיב מסיים מופיע תמיד בסיום פסוק או בית, והופעתו שלא במקומו גורמת לבלבול ומשבשת את רצף התפילה.

מבחינה פונקציונאלית, אפשר לראות את המוסיקה כמתפקדת בהקשר של הטקסט, של זמן ביצועו ושל אופן הביצוע.

בדרך-כלל המוסיקה שומרת על מבנה הטקסט על-פי נושאו, ולכן ברוב המקרים, לכל אחד מן הנושאים (וידוי, תוכחה ועוד) יש מנגינה מיוחדת לו. קיימת גם מגמה של הפרדה בין נושא לנושא באמצעות המוסיקה, ולכן מופיעות מנגינות מיוחדות לסיומים (למשל בפסוק 'ברוך ה' לעולם'), אשר מציינות סיום והפרדה ומבדילות בין נושא לנושא. ה'שלד' של המנגינות של הנושאים הטקסטואליים ושל מנגינות הסיומים הוא קבוע, ובכל הגרסאות שנבדקו מכיל 'שלד' זה אותם מרכיבים אלמנטאריים של אותם מוטיבים, דהיינו — הצלילים המרכזיים של המוטיבים, אורכם והכיוון המלודי של כל מוטיב. תפקידו של ה'שלד' המלודי, המורכב מרצף המוטיבים, הוא מבני: לשקף את סדר הנושאים של הטקסט ולשמור על סדר הביצוע של התפילה. כלומר, ה'שלד' קבוע ואף קובע את אפשרויות הגיוון והפיתוח שהזכרתי קודם. לדוגמה אפשר להזכיר את נושא ה'תחנון', המכיל קטע טקסטואלי שונה בכל יום, ועם זאת קטעים אלה זהים בינם לביין עצמם במבנה שלהם: בתים עם פזמון חוזר

ומספר זהה של הברות בכל שורה. גם המנגינה של קטעי 'התחנן' דומה בכל הגרסאות, אך בכל זאת מכילה מספר שינויים¹³ (ראה דוגמה 1).

אלהים רב
אלהים רב
אלהים רב
אלהים רב
אלהים רב

דוגמה 1. המנגינה של קטעי התחנן – בנוסחים של אופקים, אשדוד, רנן

במקרים מסוימים, קיימת התופעה של נושא טקסטואלי אחד המכיל מספר מנגינות. במקרים הללו יישמר הקשר בין קטעי הנושא על-ידי כך, שבמנגינה של קטע אחד ישתבץ מוטיב מוסיקאלי שהוא חלק מן המנגינה של הקטע הבא. למוטיב 'מכין' זה יש עוד תפקיד, והוא לקשר לא רק בין קטעי אותו נושא אלא לעיתים גם בין נושאים טקסטואליים שונים. כאמור, נושאים אלה מופיעים במנגינות שונות, והקשר בין המנגינות הללו נוצר שוב על-ידי כך שבמנגינה של נושא אחד ישתבץ מוטיב שהוא חלק מן המנגינה של הנושא הבא. תפקוד זה של המוטיב 'המכין', דהיינו קישור בין קטעי אותו נושא וגם בין נושאים שונים, מתרחש אמנם בפסוקים שונים, אך תמיד באותם קטעים. כלומר השינוי המוסיקאלי והשוני בגרסאות נקבעים על-פי מגמת האחידות ה'מסגרתית'.

בנוסף לכך, המוסיקה גם מתפקדת כשומרת על רצף התפילה, כאשר הביצוע למעשה שונה מן המודפס בסידור, בשל תוספת או השמטה של קטעים. במקרים כאלה מתרחשים הדברים באמצע הקטע, באופן שההתחלה והסוף של הטקסט נשמרים, וגם המוסיקה אינה מושפעת מן השינוי ואינה משתנה.

המוסיקה גם מתפקדת כמשקפת את זמן הביצוע הקבוע של הטקסט. לכן קטעים

13 המנגינה לקטע זה מזכירה את מנגינת הפיוט לראש-השנה, 'ידי רשים נחלשים', שבפי יהודי ספרד. יתכן שלפינוי מקרה של 'מנגינה נודדת', העוברת בין הקהילות השונות בארץ, או שזו תולדה של שיבוש מנגינה דומה ששורשיה עוד במצרים. על כל פנים, נראה לי שתופעה מעניינת זו יכולה להוות בסיס למחקר במסגרת אחרת, בנושא עירוב התרבויות בין הקראים והרבניים בצפון-אפריקה ובישראל.

המופיעים דרך קבע בתפילות ערב ובוקר של יום חול יופיעו גם כאן במנגינות הקבועות, בהיותם משובצים בתפילת הסליחות. אולם במקרה שקטעים כאלה מבוצעים בימי חול במנגינות שונות, כמו למשל הקטע 'קומו ברכו' (ה'יחוד') המבוצע בגרסאות המצויות בידי בשתי מנגינות שונות, הם יופיעו גם כאן באותן המנגינות. כלומר הרעיון הכללי של שיבוץ מנגינות חול בקטעי חול בתוך הסליחות הוא השולט והקובע את האופי והסוג של המנגינה, ואילו המנגינה עצמה נקבעת על-פי המנהג הקבוע יום-יום באותה קהילה.

מבחינת אופן הביצוע של המוסיקה של הסליחות, חלוקת התפקידים בכל קהילה כוללת את החזן כסולן, את הקהל וכן את המכובדים שבקהל המשמשים כסולנים. בספר 'גן עדן' (עמ' עז) מוזכרת ההוראה: [...] 'החזן פסוק והעם פסוק', כלומר קיימת מסורת של חלוקה בין החזן לקהל במהלך התפילה, בכל אחד מן הקטעים. ואכן מתברר, שבכל הגרסאות שהוקלטו עד כה קיימת מסגרת קבועה ואחידה של חלוקת תפקידים, הנשמרת בקפידה בכל הקטעים, אך במקרים מסוימים ישנם הבדלים באופן הביצוע, ובלבד שלא ישבשו את הסדר והרצף בתפילה.

אפשר לבדוק אם כן את תפקודה של המוסיקה על פי מבצעה:

(א) החזן. קטעים רבים בתפילה מבוצעים כשירת מענה. בביצוע כזה נחלק כל פסוק לשני חצאים: חציו האחד מושר על-ידי החזן וחציו האחר על-ידי הקהל, לצורת ביצוע זו קראנו בשם 'חצי-חצי'. צורה אחרת של שירת מענה היא שהחזן שר פסוק שלם והקהל שר את הפסוק השלם הבא אחריו, לצורה זו קראנו 'פסוק-פסוק'. החזן הוא הפותח את כל קטעי התפילה, בין אם הם מבוצעים חצי-חצי או פסוק-פסוק ובין אם הם מבוצעים על-ידי הקהל כולו. במקרים ספורים, שבהם הקהל אומר את כל הקטע ביחד, פותח החזן כסולן במספר מילים ראשונות, והקהל מצטרף. בכל הגרסאות מתרחשת התופעה הזו באותם קטעים, אולם אורך תפקידו של החזן שונה מביצוע לביצוע. סיום הקטעים 'ביחד' נעשה על-ידי החזן, וגם כאן אין דיוק וזהות לגבי אורך תפקידו. החזן שומר על המוטיבים המרכזיים של המנגינות ומפתח את המוטיבים לפי יכולתו במקומות קבועים. על-ידי כך ניתנת לו אפשרות הביטוי, יחד עם שמירה על הרצף והקשר עם הקהל.

החזן יכול להתחלף במהלך הסליחות, וזאת במקומות קבועים מראש (כמו למשל בסוף החלק הראשון של הסליחות), והחילופים נעשים כך שהחזן החדש תופס את מקומו בלי לפגום ברצף התפילה.

(ב) הקהל. רוב רובה של התפילה מבוצע בשיתוף הקהל, והדבר קבוע בכל התפילות שנבדקו, אולם אופן השיתוף אינו אחיד, ובמספר מקרים בלטו הבדלים בגרסאות. כמו-כן מצאנו, שבכל אחת מצורות הביצוע שהוזכרו לעיל מבצע הקהל בלבד את סוף הפסוק האחרון, ובכך מדגיש את הסיום בטקסט. גם בפיוטים שבהם יש פזמון חוזר, מבצע הקהל את הפזמון החוזר במנגינה המיוחדת לו. בכך מתפקדת המוסיקה, באמצעות ביצוע על-ידי הקהל, כמשקפת את צורת הטקסט. בקטעים המבוצעים

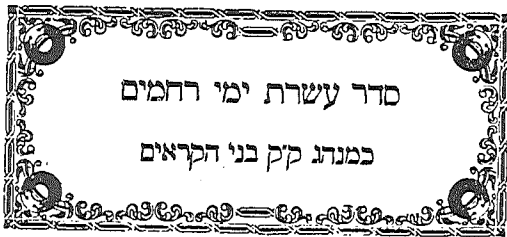
פסוק-פסוק אשר מספר הפסוקים בהם אינו זוגי, ישנן שתי דרכי ביצוע שונות, הנעשות כדי לשמור על ביצוע הסיום על-ידי הקהל: חלוקת אחד הפסוקים בקטע לחצי-חצי, או חזרה על אחד הפסוקים לפני הסוף (למשל בקטעים 'ויענך', 'אשרי').

בכל המקרים הללו מתרחש השינוי לפני סיום הקטע, באופן שהמסגרת נשמרת קבועה והמתפללים יודעים מה היא האפשרות הנבחרת לביצוע אותו קטע. לפנינו אם כן השתקפות תהליכי השמרנות והשינוי, המתבטאים במספר דרכים:

(1) המסגרת של הטקסט נשמרת, ואילו השינויים בביצועו מתרחשים באמצע הקטע ולא בתחילתו או בסופו.

(2) סיום הקטע על-ידי הקהל הוא קבוע ונשמר בקפדנות, גם אם הוא נעשה 'במחיר' שינויי ביצוע פנימיים, הנעשים בצורות שונות.

(3) כל קהילה מכירה את מנהגיה ומבצעת תמיד אותו שינוי, באופן שגם השינוי הופך, במידה מסוימת, להיות קבע.



ומעתה אתחיל סדר עשרת ימי החמים. בנרות שכן עד וקדוש בשמי מרומים.
חשנתו תמיד לידאי וחסרו לתמימים :

תשבים למחרת יום תרועה

ומאמר

בני ישראל! ושובו אליהם אלוהי אבותי אברהם יצחק וישראל וישלבו אליהם
הפליטה הנשארת לכם! מפה מקלי הארצות: כי בשובכם עליהם! ו
אזיכם ובניכם לרחמים לפני שוביהם! ולשוב לארץ האמת! גריהון ורחוב
יהיה אליהם! ולא יסיר פנים מכם! אמת ושובו אליהם! אמת ושוב ישראל
נאמר יהיה אלי תשוב! ואם תסיר שפתיך מפי ולא תנוד: שובה ישראל
עד יהיה אליהם! כי כשלת בענה: קחו עמכם דברים ושובו אליהם! אמרו
אלוהי כל-השאל עון וקדו טוב! ונשלמה פרים לפנינו: ושובו פנים שובכם
אפוא משוכותיכם! הנה אנה לך! כי אתה יהיה אליהם: ושובו בני
שובכם נאמר יהיה! פי אנכי בעלתי בכם! ולקחתי אתכם את מעור ושנים.
משפחה! והבאתי אתכם ציון: ציון במשפט תפדה! ושכיה בצדקה:
בצדקה תפוגג! ותמו מעשך כהלא תירא! ומפחה כי לא תקרב אליה:
והיה מעשה הצדקה שלום! ועבדת הצדקה! השקט! וקפח ערעולם:
אשרי שמרי משפט! עשה צדקה בכל-עית! ככל-עית יהיו בנדיה לבנים!
ישכן על-ראשה אל-יחסר: פקדן וכע את-רעה! ולערב אל-מפת יהי! כי
אנה יודע אי זה יכשר תנה אורה! ואם שיניהם באתי טובים: אשיכם
ורעי על-כל-פנים! משלחי רגליהם וחסמו: הורעים בדםם! ברנה
יקחו: הלקה יקה ובה נשא משח-הורע! באי-בא בנה! נשא אלמתי!
ורעי לכם לצדקה מצדו לפי-חסד! נרו לכם ניר! ועת לרוש את-יהיה!
עריבוא יורה צדק לכם! והחליף יומם יצנה יהיה חסדו! ובגלות שירה
עמי! חפדה לאל בני: אברהם את-יהיה אשר עניני! אה-לילות יפריז כל-יהי:

דוגמה 2. הקטע 'בני ישראל', הפותח את תפילת הסליחות

נוסף לכך קיימת לעיתים ההוראה 'ותחליף', המודפסת בסידור לפני קטע או במהלכו (ראה דוגמה 2). הוראה זו מבשרת שינוי מוסיקלי כלשהו, היכול להתרחש בדרכים שונות: שינוי באופן הביצוע, כמו למשל מעבר מחצי-חצי לפסוק-פסוק; שינוי באופן שיבוץ המוטיבים של המנגינה, הגורר שינוי בתפקוד שלהם; שינוי בגורם האבסולוטי או במהירות, או שינוי של המנגינה ושימוש במנגינה אחרת, שונה לחלוטין. גם במקרים אלה נשמר הרעיון הכללי של החלפה ושינוי בכל הגרסאות שנבדקו, והוא שולט על אופן הביצוע ומגביל את האפשרויות, אך אופיו של השינוי ופרטיו אינם קבועים וניתנים לשינוי בכל קהילה על-פי הרגליה.

ג. מכובדים. כל הקטעים המבוצעים על-ידי מכובדים בלבד או על-ידי קהל ומכובדים פותחים בביצוע החזן. בחלק מן הקטעים הללו החזן מופיע שוב במהלך הקטע כמכובד, ובחלק מן הקטעים הוא גם המסיים. המנגינה המופיעה בקטעים הללו חוזרת על עצמה בביצוע כל אחד מן המכובדים, ובכך מתפקדת כשומרת על הרצף והאחדות של הקטע, למרות ריבוי המבצעים שבו. אולם למרות הדמיון במנגינה קיימים הבדלי-ביצוע בין המכובדים, המתרחשים במוטיבים הפנימיים של המנגינות השונות, בעוד שמוטיבי הפתיחה והסיום נשמרים. לפנינו אם כן דוגמה נוספת ליחס שבין תהליכי השימור והשינוי, המתרחשים ברזמנית ברמות שונות: כל המכובדים שומרים על המנגינות של הקטעים שהם מבצעים, לכן גם השינויים המתרחשים במנגינות הללו הם שינויים 'מקומיים', דהיינו – שינויים במוטיבים הפנימיים בלבד ולא במוטיבים המתפקדים כפותחים או מסיימים את הפסוקים. השינויים הללו הם בדרך-כלל צמצום או העשרה של המוטיבים, וכן חזרה עליהם, אך כאמור – הם אינם משפיעים על הקו הכללי של המנגינה ולא על הרצף של הביצוע הקטע.

ליל רביעי של עשרת ימי רחמים 249

לִכְבוֹ יִרְשׁ תִּירוּשׁ : וְרַע יִרְשׁ : וְאָדָר יִחְמוֹד לְעַמּוֹד : כְּשִׁטָּן עַל יְמִינוּ :
 בְּרַעְבָּרְתוּ אֶלְכֶם שְׂחוּחַ : בְּלִי מַגּוּחַ : נִבְחַ רֹחַ וְכַח : אֶכְלְנוּ הַמִּצֵּי : אֶסְפְּרָה
 בְּרַעְדָה : וּבְלִבְ שְׂדוּדָה נָדָה : כִּי מִדִּיחֵי כְפוּתֵי : וּמְנוּפֵי דוּחְפֵי הַלְּפִילֵי :
 פִּתְנוּ וְעִנְיָ וּפְשַׁע זְרוּנֵי : כִּתְרוּ וּנְבָרוּ : וְעִבְרוּ לְמַעַלָּה רֹאשׁ מִכְּפֵי : בְּנֵחַ
 בְּלִחְזֵי : נוּחֵי מוּחֵי : וּבְחֵי שְׁנוֹן הֵיֶצֶר יִפְלְחוּ : דְּבִקְהָ לְעַפְרָ נְפִשֵׁי וְרֹאשֵׁי
 כְּמוֹקְשֵׁי : וְעִנְיָ וּבְאִשֵׁי : קִרְשֵׁי עַל זֶה יִגְמְלוּ : וְלָכֵן מֵר לִי מֵר : וְלִבִּי נִכְמַר
 וְסִמְרֵי וְחִמְרֵי : וְקִרְיָן בְּחִרְיָן : פִּרְיָן יִפְרָצֵי : פְּתוּחֵי אֵתִי פְתִיחֵי : וְהַפְּתִיחֵי
 חֲתִיחֵי : דוּשִׁים וְנִפְרָשִׁים פְּעוּשִׁים : שׁוֹמְטֵה נַחְמֵי : וְהַנְּחֵי בּוֹבֵל : הַבֵּל פְּלוּא
 וּבְכָבֵל : עַל נִבֵּל : וְחִבֵּל אֲחוּנֵי : לְמֵאֹד מַעַד רִגְלֵי : מִשְׁבִּילֵי : אִוִּי לִי כִּי בִרְבָה
 מִשְׁבִּילֵי מִשְׁבִּילֵי : לָכֵן אֵלֵי יִתְלַמְנֵי : וְאֵנִי שְׂטָה : חֲמָא וְנִמְטָה : וְעַמְּתָה שְׂמֵלְהָ
 פְּסוּלָה : מְגוּלְלָה בְּחֵלְאֵת זְרוּנֵי : בְּרַחֲמֵיךָ אֵלֵי נְאֻלֵי : יִשְׂרָאֵל שְׂבִילֵי : וּכְפַר
 מִשְׁעֵי וְעוֹרֵי וְעֵצִים עוֹנֵי : נוֹרָא וְאוֹיִם : לִי הַיּוֹם תֵּן פְּדוּיִם : הֲרִיב מִפְּעוּלֵי לְלֵא
 דוּחֵי : אֶבֶל אֲנִיעוּל בְּכַמְנֵי : אֵלֵי לְחִבְלֵי וְעוֹלֵי : וְכֵל חֲלֵי : וְלִצְרֵי צָרֵי
 וּמוֹזֵי : מִיָּד וְרֵאזָה צְעִירֵי וְחִבְרֵי וְחִבְשֵׁי : לִי כִּתְרָה : וְאַעֲתֵר לְחֲמָא נִסְתָּרֵי :
 יִגְלִי לִבִּי תֵר : לְמַעַנְהָ אֵלֵיךָ רַחֲמֵי : יְהִי הַה לְפִנֵּיךָ פְּתִיחֵי : וְנִשְׁאַתִּי תְּפִלְתִּי
 וְתַחֲנוּחֵי : וְרַעְדָה בְּרֵתֵת לְבוֹדָה : בְּשַׁחֲתֵי : הַרְחֵם פְּכַסְנֵי : מַעֲנֵי וְיוֹגֵי : פְּדֵנִי
 מִבְּשִׁמְתֵי וְחִפְּאֵתֵי : בְּאוֹיִב תַּחֲטְאֵנִי : וְהוֹאֵל אֵל : יִשְׂרָאֵל גְּאֹל : לְרַחֵם
 וּלְנַחֵם : לִי בְּגֵה יִחִידָה מִן יוֹגֵי : תִּנּוּקֵי : מִחוּקְבֵי מַעֲנֵיךָ : לָךְ אֲתַסֵּה עוֹן
 נִשְׂאָ וְלֵא אֶסְפָּה : כִּי אֵין בְּלִתֵּךְ לְגַאֲלֵנִי :

השתתפות המכובדים היא בקטעים קבועים שבתפילה, החל בקטע 'חטאנו', ואף על-פי-כן ישנם לעיתים הבדלים בחלוקה הפנימית של הקטעים ביניהם למרות הסימן. : או הדפסה לפי בתים, האמורים לציין חלוקת תפקידים זהה בכל הקהילות. לדוגמה אפשר לציין את ההבדלים בביצוע שבין הקהילות במושב מצליח, ובעיר רמלה מצד אחד לקהילה שבירושלים מצד שני בדוגמה 3.

הקטע שבדוגמה 3 נחלק לבתים על-ידי הסימן. : המשמש כאן לעיתים גם כציון לתחלופה של המכובדים המבצעים. אולם רואים אנו, כי המבצעים בשלוש הקהילות הללו לא תמיד מתחשבים בסימן זה.

סדר הופעת המכובדים בקטעים השונים מתבצע בצורות שונות: לעיתים הוא ספונטאני, לעיתים הוא לפי סדר עמידת המתפללים בבית-הכנסת בשעת התפילה, לעיתים הוא מתוכנן מראש לפני התחלת התפילה ולעיתים מכריז אחד המתפללים את שם המכובד לפני כל בית בקטע. בכל המקרים הללו, כאשר ישנם הבדלים בין קהילה לקהילה הם מתרחשים בתוך הקטעים, כך המכובד האחרון (או החזן) מקפיד לבצע את הקטע האחרון במקום קבוע בטקסט, כנראה כדי לשמור על הרצף, וכמובן תוך שימוש במוטיבים על-פי תפקודם במנגינה, בהתאם לטקסט.

המוסיקה מתפקדת אם כן כמבטאת וכמשקפת את התהליכים המתרחשים במסורת הקראית, ובראשם את המגמה לשמור על המורשת, כשבתוכה מתאפשרים שינויים וגיוונים.

סיכום

מכל האמור לעיל אפשר לראות, שהתהליך של שינוי בליטורגיה הוא מוגבל ונקבע על-ידי מגמת השימור. הוא אולי גם משקף את מידת השינויים המתרחשים בתרבות הקראית בכללה. דוגמה לשינויים מצומצמים אלה במסגרת השימור אפשר לראות גם במבנה בית-הכנסת, הדומה בעיצובו לבית-הכנסת במצרים, במנהגי בני הקהילה בבית-הכנסת (כגון ביצוע חגיגי יותר של התפילה כאשר מספר המתפללים גדל), באורח-חיים היום-יומי של בני הקהילה שבחרו למצוא להם מגורים באזור בית-הכנסת (כמו בארצות מוצאם) ובהשקפותיהם. לפנינו אם כן תהליך של 'שמרנות דינאמית',¹⁴ הבא לידי ביטוי בכך שהליטורגיה על כל מרכיביה נשמרת וקובעת, תוך אפשרות של שינויים פנימיים. זאת בניגוד למגמה האחרת, של שימור והתפוררות המסגרות המסורתיות זה בצד זה, הקיימת כנראה בקבוצות אחרות בחברה הישראלית.¹⁵

תהליך זה מגשר על פני הפער שבין העבר לעתיד, שכן באמצעותו נשמרים עמודי-

14 ראה: אייזנשטדט, שינוי, עמ' 9.

15 ראה: אייזנשטדט, החברה, עמ' 157.

התווך של המסורת מן העבר וניתנת אפשרות הביטוי היצירתית של ההוה. צירוף המרכיבים הללו, כפי שהם נלמדים בפי הדור הצעיר כיום, משקף את הקונצפציה הקראית של 'שמרנות דינאמית' ומהווה אולי את התשתית של פני המסורת הקראית בעתיד.

הפניות ביבליוגרפיות

- R.B. Edgerton, and L.L. Langness, *Methods and Styles in the Study of Culture*, San Francisco 1974. אדרגטון
- A.Z. Idelsohn, *Jewish Liturgy*, New York 1967. אידלסון
- ש"נ איזנשטדט, החברה הישראלית, ירושלים תשכ"ז. איזנשטדט, החברה
— — שינוי והמשכיות בחברה הישראלית, ירושלים 1974. איזנשטדט, שינוי
א' בשייצי, אדרת אליהו, ישראל תשכ"ו. בשייצי
ה' גולדברג, א' זיו, א' בסקר, אנתרופולוגיה: אדם, חברה, תרבות, תל-אביב
1978. גולדברג
- א' דינארד, משא קרים, ורשא תרל"ח. דינארד
- J. Hirshberg, 'Preservation and Change in the Musical Tradition of the Karaite Jews in Israel and in the United States', Offprint from *Proceedings of the Ninth World Congress of Jewish Studies*, Jerusalem 1986. הירשברג
- A.P. Merriam, *The Anthropology of Music*, III. 1964, 1968. מריאם,
— —, 'Ethnomusicology — Discussion and definition of the Field', אנתרופולוגיה
Ethnomusicology, IV (1960), pp. 107-114. מריאם, דיון
— —, 'Purposes of Ethnomusicology: An Anthropological View', מריאם, מגמות
Ethnomusicology, VII (1963), pp. 206-213.
סדור התפלות כמנהג היהודים הקראים חלק שלישי, רמלה תשל"ח. סדור התפלות
- S. Feld, 'Sound Structure as Social Structure', *Ethnomusicology*, פלד
XXVIII/3 (1984), pp. 383-409.
- P.J. Pelto, *Anthropological Research*, London 1978. פלטו
- E. Koshkoff, 'The Music-network: A Model for the Organization of Music Concepts', *Ethnomusicology*, XXVI/3 (1982), pp. 353-370. קושקוף
- רבינו אהרון, ספר המצות הגדול גן-עדן, ישראל תשל"ג.
W. Rhodes, 'A Study of Musical Diffusion based on the Wandering of the Opening Peyote Song', *JIFMC*, X (1958), pp. 42-49. רודס
- א' שלוח וא' כהן, 'דינאמיקת השינוי במוסיקה של עדות ישראל', פעמים, 12 (תשמ"ב), עמ' 3-26. שלוח וכהן

מקורות נוספים שאינם מוזכרים במאמר:

- W. Bascom, 'The Main Problems of Stability and Change in Tradition', *JIFMC*, I (1959), pp. 7-12.
- R. Benedict, *Patterns of Culture*, Boston 1934, 1959.
- J. Hirshberg, 'Preservation versus Acculturation in the Musical Tradition of the Karaites in Israel', a paper presented at the ICTM Conference, August 1983.
- A.P. Merriam, 'Ethnomusicology Revisited', *Ethnomusicology*, XIII/2 (1969), pp. 213-229.