

# למחקרה של מסורת המוסיקה של יהודי אפגאנסתאן

אדוין סרוסי ובוועז דוידוף

## א. חקר המוסיקה של יהודי אפגאנסתאן: תמונת מצב

מסורת המוסיקה של יהודי אפגאנסתאן שייכת לקבוצה גדולה של תרבויות מוסיקה יהודית שהנסתר בהן רב על הגלוי. מטבע הדברים, נטו חוקרי המוסיקה היהודית להתמקד במסורות ה"גדולות" (הספרדיות והאשכנזיות), או ב"קטנות" יותר, שנחשבו ל"יוקרתיות" מפאת העתיקות שיוחסה להן, דוגמת מסורת המוסיקה של יהודי תימן. גם הזמינות של חומר הגלם למחקר היוותה גורם מכריע בהתפתחות המחקר במוסיקה היהודית לדורותיו. למשל, ממחקריו המקיפים של א"צ אידלסון, שהיה החלוץ בחקר המוסיקה של יהודי ספרד והמזרח, נעדרות עדות שלמות שלא היתה להן נציגות בירושלים בעשרים השנים הראשונות של המאה העשרים, השנים שאידלסון אסף מסורות שבעל פה של מוסיקה יהודית. בין הארצות שהמסורת המוסיקלית של תושביהן היהודיים לא נחקרו ביסודיות נכללות אפגאנסתאן, הודו, הקווקז המזרחי, חלקים ניכרים של צפון אפריקה ואפילו תורכיה. מימי אידלסון נערכו בישראל ומחוצה לה מחקרים על מקצת העדות שהחוקר הדגול לא הגיע אליהן, אך עדיין נותרו על גבי מפת המחקר של המוסיקה היהודית אזורים נרחבים שהם בבחינת "ארץ לא נודעת".

בשנים האחרונות נעשה מאמץ למלא חסר זה ולקדם מחקרים על המוסיקה של העדות שאין עליהן מידע רב, או אין עליהן מידע כלל. מחקר כזה מצריך תשתית מחקרית הולמת, ומכיוון שכל המסורות המוסיקליות היהודיות הן מסורות שבעל פה, יש צורך בעריכת עבודה אתנוגרפית מקיפה, ורק לאחר מכן תבוא בדיקה של שאלות היסוד: איפיון הסגנוני של המסורות, הקשר בין המסורות היהודיות השונות, וחשוב יותר, הקשר בין המסורות היהודיות לבין אלו הלא-יהודיות באותו חבל ארץ. נושא אחרון זה הוא עדיין "עקב אכילס" של חקר המוסיקה היהודית. רק בשלושת העשורים האחרונים, עם ההתפתחות המואצת של האתנומוסיקולוגיה בעולם והפרסום של מחקרים מעמיקים והקלטות מדעיות רבות, מתאפשר לראשונה דיון במוסיקה של היהודים כחלק ממכלול תרבותי, ולא כבועה המנותקת מסביבתה.

צעדים לקראת תיעוד מקיף של מסורות מוסיקה יהודית נעשים על ידי הסדנה לאתנומוסיקולוגיה, שהיא מפעל משותף של המחלקה למוסיקה באוניברסיטת בראיילן,

הפּוֹנוֹתִיקָה הַלְאוּמִית שֶׁלִיד בֵּית הַסְפָּרִים הַלְאוּמִי וְהַאוֹנִיבֵרְסִיטָאִי בִירוּשָׁלַיִם, הַמֵּרְכֵז לַחֲקַר הַמוּסִיקָה הַיְהוּדִית שֶׁל הַאוֹנִיבֵרְסִיטָה הָעֵבְרִית בִירוּשָׁלַיִם, וְ"רִנְנוֹת" – הַמֵּכּוֹן לַמוּסִיקָה יְהוּדִית בִירוּשָׁלַיִם. מְדֵי שְׁנָה, בְּאִבִּיב, יוֹצֵאת ל"שֵׁטַח" מִשְׁלַחַת שֶׁל סְטוּדֵנְטִים, בְּלִיּוּי צְווֹת שֶׁל חוֹקְרִים וְסִטְכָנַיִם, כְּדֵי לְתַעַד מְסוֹרֵת מוּסִיקָלִית אַחַת בִּיסוּדִיּוֹת וּבִשִׁטְתִּיּוֹת; תּוֹצְאוֹת הַסְדָּנָה מְמוּיְנוֹת עַל יְדֵי הַחוֹקְרִים וְהַסְטוּדֵנְטִים וְנִשְׁמָרוֹת בְּפּוֹנוֹתִיקָה הַלְאוּמִית לְצוּרֵי מַחְקָר. חֶלֶק מֵהַסְדָּנָאוֹת הַתְּקִימוֹ בְּתִיאוּם עִם מוֹסֵד הַמִּיּוֹצֵג אֶת בְּנֵי הָעֵדָה הַנַּחֲקֵרֶת בְּאוֹתָהּ שְׁנָה – חֲבָרֵי הַמוּסָדוֹת הַלְלוּ עוֹזְרִים לַחוֹקְרִים בְּאִתּוֹר הַמִּדְעָנִים הַמִּיּוֹצֵגִים, לְדַעְתָּם, אֶת הַמְסוֹרֵת הַמוּסִיקָלִית שֶׁל הָעֵדָה.

בְּשֵׁנַת הַלִּימוּדִים תִּשְׁנִי"ח הוֹקְדָשָׁה הַסְדָּנָה לַחֲקַר הַמוּסִיקָה שֶׁל יְהוּדֵי אֶפְגָּאִנְסְטָאן. הַדְּבָר נַעֲשֶׂה בְּעֻקְבוֹת פְּנִיָּה מֵאֵת בְּנֵי מִשְׁפַּחַת בְּצַלָּל (שְׁעִימָה נִמְנָה יִצְחָק בְּצַלָּל, הָעוֹרֵךְ הָרֵאשׁוֹן שֶׁל "פְּעָמִים") וּמֵאֵת אִישִׁים אֲחֵרִים יוֹצְאֵי הָעֵדָה. אֵין אֶפּוֹא אֲכַסְנִיָּה טְבָעִית וְרֵאוּיָה לְדִיּוּחַ רֵאשׁוֹן עַל פְּרוֹיֶקְטָה זֶה מֵאֲשֶׁר כָּתַב עַת זֶה. הַסְדָּנָה עַל יְהוּדֵי אֶפְגָּאִנְסְטָאן הַתְּקִימָה ב"בֵּית דְּנִיָּאֵל" שְׁבוּכְרוֹן יַעֲקֹב, שֶׁם הַתְּקַבְּצוֹ לִימִים אַחֲדִים בְּעֵלֵי הוֹימְרָה, הַרִיקוּד וְהִידַע עַל הַמְנַהֲגִים שֶׁל הַיְהוּדִים הָאֶפְגָּאִנִּים בְּאַרְץ. ד"ר יַעֲלֵי שֵׁי מְאוֹנִיבֵרְסִיטֵט בְּרֵאִילֵן נִיְהִלָּה אֶת הַסְדָּנָה, בְּשִׁיתוּף בּוּעֵז דוֹיְדוּף, הַכּוֹתֵב עֲבוּדַת גִּמְרָה עַל הַמוּסִיקָה הַדְּתִית שֶׁל יְהוּדֵי אֶפְגָּאִנְסְטָאן.

כְּתוֹצָאָה מִן הַסְדָּנָה, הַמְרִיצוֹ בְּנֵי הָעֵדָה אֶת פְּעִילוֹתָם בְּשֵׁטַח הַמוּסִיקָה וּמֵאוֹ עוֹרְכֵי הֵם מְפַגְּשִׁים מִיּוֹחֲדִים לְוִימְרָה. מְלַבֵּד זֹאת, נִיכְרַת אֲצֵל הַמִּדְעָנִים הַתְּעִנִּיּוֹת בְּמוּסִיקָה הָאֶפְגָּאִנִּית שֶׁל יַמִּינוּ; מִידַע אֹדוֹת מוּסִיקָה זֶה נֶאֱסָף עַל יְדֵי כְּמָה מֵהַמִּדְעָנִים שֶׁהִשְׁתַּתְּפוּ בְּסְדָּנָה, בְּאַמְצָעוֹת קְלָטוֹת וְתַקְלִיטוֹרִים הַמִּיּוֹבָאִים מֵאַפְגָּאִנְסְטָאן דֶּרֶךְ אֲרֻצוֹת אֲחֵרוֹת, כְּגוֹן אֲרֻצוֹת הַבְּרִית. כְּתוֹצָאָה מֵהַתְּעִנִּיּוֹת הַמְחוּדָשֶׁת בְּמְסוֹרֵת זוֹ, הַפִּיקָה "רִנְנוֹת" קְלָטָה בְּשֵׁם "לֵאל אֲדִיר נְרַנְנָה". בְּקְלָטָה זוֹ תִשְׁעֵה־עֶשֶׂר פִּיּוֹטִים, רוֹבֵם לְסוֹכוֹת וּלְשִׁמְחַת תּוֹרָה, הַמְּבּוֹצְעִים עַל פִּי מִידְעָנִים שֶׁהִשְׁתַּתְּפוּ בְּסְדָּנָה; קְלָטָה שְׁנִיָּה נִמְצָאת בְּהַכְּנָה.

תְּהִלֵּךְ הַכְּנַת הַסְדָּנָה הִיָּה מִיּוֹחֵד בְּמִינוֹ וַיְכוּל לְשִׁמֵּשׁ דּוֹגְמָה לְקֶשֶׁר הַהֲדוּק שְׁבִין אֲתַנּוּגְרַפִּיָּה לְתַרְבוֹת. הַיּוֹזְמָה לְעִרִיכַת הַסְדָּנָה בְּאֵה, כְּאַמּוֹר, מְקַבּוּצָה שֶׁל יוֹצְאֵי אֶפְגָּאִנְסְטָאן, שִׁחְשׁוּ שֶׁהָאוֹצֵר הַמוּסִיקָלִי הַמְסוֹרֵתִי שֶׁלֵּהֶם הוֹלֵךְ וְנַעֲלָם. אֶת הַחֲשָׁשׁ הַזֶּה הִבִּיעַ, עוֹד בְּשֵׁנַת 1975, רֵאוּבֵן קְשָׁאֲנִי, מֵהַבּוֹלְטִים בְּקֶרֶב פְּעִילֵי הָעֵדָה בִּישְׂרָאֵל: "יֵשׁ לְהַנִּיחַ כּוּוֹדָאוֹת, שֶׁהַחוֹקְרִים [שֶׁל הַמוּסִיקָה שֶׁל יְהוּדֵי אֶפְגָּאִנְסְטָאן]... יִמְצְאוּ כָּאֵן כֵּר נִרְחַב לְפַעּוֹלָתָם, שֶׁהִיא גַּם פְּעוֹלַת הַצְּלָה מִמֶּשׁ, הַדּוֹרֶשֶׁת בְּדִיקַת הַחוֹמֵר, מְקוֹרוֹת הַשִּׁירָה וְהַנְּגִינָה, נִיתוּחָה וְהַשּׁוֹאֲתָה וְהַשְּׁפָעוּתִיָּה וְהַשְּׁפָעוֹת הַגּוֹמְלִין שֶׁלָּהּ. עַלִּי לְצִיִּין בְּצַעֵר שֶׁכֵּב הַיּוֹם הוֹלְכִים וְנִשְׁכַּחִים שִׁירִים יְקָרִים וּמְנַגִּינוֹת יְקָרוֹת...".<sup>1</sup> בְּמִילִים אֲחֵרוֹת, מַעֲבֵר לְתִיעוּד הַמְּדַעִי, הָאֲתַנּוּגְרַפִּיָּה בְּאֵה כָּאֵן לְמֵלֵא מִשְׁאַלָּה שֶׁל בְּנֵי הָעֵדָה הַחֲשִׁים שֶׁמּוֹרֶשְׁתָּם הוֹלְכַת וְנִמּוּגָה. חֶלֶק מֵהַשִּׁירִים הַיְהוּדִים הָאֶפְגָּאִנִּים שֶׁנֶּאֱסַפּוּ שׁוֹחֲזוֹרוֹ עַל יְדֵי הוֹמְרִים בְּמִיּוֹחֵד לְצוּרֵךְ הַסְדָּנָה, וְזֹאת לְאַחַר שֶׁלֹּא שָׂרוּ אוֹתָם בְּמִשְׁךְ שְׁנַיִם רְבוֹת. הַסְדָּנָה כְּלָלָה גַּם שִׁיחֲזוֹר שֶׁל טֶקֶס חַתוּנָה מְסוֹרֵתִי,

1 רֵאוּ קְשָׁאֲנִי, יְהוּדִי, עֵמ' 53.

מתוך מודעות שכבר אין עורכים טקסים כאלה בישראל. זאת ועוד, המחקר המקדים והסדנה עצמה העלו שאלה יסודיות: האם היתה, או האם קיימת, מסורת מוסיקלית יהודית אפגאנית אחת, הנבדלת ממסורות יהודיות אחרות? מובן שסוג זה של מחקר, שבו הזיכרון, הנוסטלגיה והרצון לגבש זהות אתנית ייחודית בתוך חברה רב־תרבותית, כמו החברה הישראלית, מעצבים את החומר הנמסר לחוקרים, מחייב מישנה זהירות בהסקת מסקנות. לכן, לא במסקנות עסקינן, אלא בדיווח קצר על חלק מתוצאות הסדנה.

## ב. לסוגיית ההגדרה של מסורת מוסיקלית יהודית אפגאנית

אפגאנסתאן כיחידה פוליטית קיימת רק מאמצע המאה הי"ח, כאשר בני שבט הדוראני איחדו את מחוזות הראת, קאנדהר ופאבול, תחת שלטונם. איחוד זה לא החזיק מעמד שנים רבות, ורק בסוף המאה הי"ט גובשה אפגאנסתאן כמדינה, בשלטונו של עבדור רחמאן, "אמיר הברזל" (מלך בין השנים 1880-1901). במרוצת השנים, ובעיקר במאה הי"ט, ניסו מעצמות קולוניאליות, כגון אנגליה, פרס ורוסיה (ובהמשך, בסוף המאה העשרים, ברית המועצות), להתערב – לרוב ללא הצלחה – בנעשה בחבל ארץ זה ולהשתלט עליו.

גם על האוכלוסייה היהודית של חבל אפגאנסתאן עברו תהפוכות רבות, בעיקר בשתי המאות האחרונות, כתוצאה מאי־היציבות שאיפיינה את האזור. מכאן הצורך לראות ב"יהודי אפגאנסתאן" כמושג חדש באופן יחסי, שאת שורשיו התרבותיים יש לחפש, בין היתר, במסורות יהודיות מן הארצות השכנות.<sup>2</sup> למשל, מידענים שהשתתפו בסדנה התייחסו לחלק מהשירים שהשמיעו כאל שירים המשותפים להם ולמסורות אחרות, בעיקר לאלה של יהודי משהד ובוכארה.<sup>3</sup> אין תימה בכך, שכן במשך מאתיים השנים האחרונות ניוונה הקהילה היהודית של אפגאנסתאן ממהגרים בני הערים הללו.

שאלת הזיקה של תרבותם של יהודי אפגאנסתאן לזו של יהודים בארצות סמוכות קשורה בשאלת זהותה וייחודה של התרבות היהודית האפגאנית, שכן מקומות יישוב

2 לספר יסוד על יהודי אפגאנסתאן ראו יהושע־רז, נדחי; על ספר זה התבססו הערות הכלליות במאמר זה. נעזרנו גם בכתבים מאת בן־צבי, ניימרק, מישעל וקשאני (ראו ברשימת הקיצורים הביבליוגרפיים שבסוף המאמר) וכמובן במידע אתנוגרפי שנצבר בסדנה. עד עתה כמעט ולא נכתב דבר משמעותי על מסורת המוסיקה של יהודי אפגאנסתאן, למעט כמה הערות כלליות של יהושע־רז וכמה רשימות קצרות מאת קשאני – ראו: יהושע־רז, נדחי, מפתח "מוסיקה"; קשאני, יהודי, עמ' 52-55, 58 (כולל רישום בתווים של שיר ערש יהודי אפגאני, שנרשם מפי זלכה בכשי); קשאני, לחני; קשאני, נגינות; קשאני, תהלים. חוקר המוסיקה, פליקס הרברגר (Hoerburger), התייחס למוסיקה של יהודי אפגאנסתאן בחוץ לארץ, אך חיבורו לא עמד לרשותנו בעת כתיבת מאמר זה. על עבודתו ראו סלובין, ביקורת.

3 על יהודי משהד באפגאנסתאן וגורלם, ראו לוי, גירוש. על השפעת המנגינות של משהד על השירה הדתית של יהודי אפגאנסתאן ראו קשאני, יהודי, עמ' 16.

עיקריים של היהודים האפגאנים, כגון הראת וכאבל, נמצאים במרחק רב זה מזה. הקשר שבין המסורות המוסיקליות של שתי ערים אלה אינו מחוור כל צורכו, וכמוהו גם ההצדקה להכניסן תחת קורת גג אחת, רק משום שבעידן המודרני הן נמצאות ביחידה מדינית אחת.

לבסוף, צרור שאלות בדבר זהותם התרבותית של יהודי אפגאנסתאן נובע מעלייתם ארצה. יהודי אפגאנסתאן עלו ארצה, ברובם, בסמוך לקום המדינה והתפזרו ברחבי הארץ, ולא ברור עד כמה הזהות המוסיקלית שלהם (אם אכן היתה מוגדרת דיה לפני עלייתם) עמדה בפני ההתמזגות התרבותית של "כור ההיתוך" הישראלי. זאת ועוד, ההתיישבות של חלק ניכר מהם בערי גוש דן ובירושלים חשפה אותם למסורות מוסיקליות אחרות – הדברים אמורים בעיקר לגבי המסורת המוסיקלית של בית הכנסת האפגאני, הנחשף, כמו בתי הכנסת של עדות המזרח האחרות בישראל, למסורת ה"ספרדית" הירושלמית" היוקרתית. המסקנה היחידה העולה בביורר מכל השאלות העומדות על הפרק היא שהמסורת המוסיקלית של יהודי אפגאנסתאן המתגלה לאוזנינו כיום היא תוצאה של תהליכים מורכבים.

## ג. המוסיקה הדתית של יהודי אפגאנסתאן

בסדנה הושם דגש על המסורות המוסיקליות הדתיות, כלומר על רפרטואר המוסיקה הליטורגית והפראליטורגית של הגברים; נוסף על אלו הוקלטו שירי חתונה ושמחות מפי גברים ונשים כאחד. הרפרטואר המוסיקלי הדתי מושרש בזכרונם של החזנים והפייטנים שרואיינו.<sup>4</sup> עם זאת, לדברי המידענים חלק מהשירים שהוקלטו לצורכי התייעוד כבר אינם שגורים בפייהם של רוב הצאצאים של יהודי אפגאנסתאן החיים בישראל. על מנת לרענן את זכרונם, הביאו הזמרים עימם את ה"דסתכים", כתבי יד ובהם שירים ופזמונים עבריים שהם שרו באפגאנסתאן.

אחד המאפיינים של השירה של יהודי אפגאנסתאן היא עממיותה. לא ניכרת בה ההשפעה של המוסיקה האמנותית האפגאנית שמקורה בהודו (ראו על כך להלן) ואין עדויות שיהודים עסקו במוסיקה כזאת בעבר – זאת בניגוד ליהודים הספרדיים ובני

4 המידענים שהיו פעילים במיוחד היו: אבא סימן טוב מהעיר הראת; אליהו בצלאל, מהעיר הראת, חזן בית הכנסת "שערי רצון" של יהודי אפגאנסתאן בחולון; יששכר קורט, גבאי אותו בית כנסת, אף הוא יליד הראת; נתנאל "טשה" רחמים, יליד בוכארה שהיגר לאפגאנסתאן, מומחה לשירי חתונה ושמחות; ציפורה ואשר לוי – האחרון נגן מנדולינה עוד באפגאנסתאן – שניהם מעורים באופן יוצא מן הכלל במוסיקה האפגאנית הכללית, כולל זו ה"קלסית"; רחל נומדר, שבעלה היה מוסיקאי באפגאנסתאן. תרמו למחקר גם אסתר ובנימין אמבלו (Ambeלו); הוא מבוכארה, שהיגר לאפגאנסתאן, והיא ילידת הראת, אשר עזרו בהבחנה בין היהודים ממקור בוכארי לבין אלו מאפגאנסתאן, וכן מר זכריה רוטשילד, שעלה ארצה מאפגאנסתאן רק לפני עשר שנים ומסר מידע על מצבם של קומץ היהודים החיים שם עד היום.

עדות המזרח האחרות, השולטים במערכות הקלסיות, כגון ב"מקאם" הערבי, התורכי והעיראקי, או ב"דסטגה" (Dastgah) הפרסית, ולעתים אף משלבים אותן בתפילתם.<sup>5</sup> המידענים היו מודעים, לפעמים, למקור של הלחנים ששרו, ובעיקר הבדילו בין שירים "אפגאניים" ל"פרסיים". הזיקה ליהדות פרס נקבעה כבר במחקרו של יהושע עירו: "מיעוט היהודים באפגאנסתאן בעת החדשה, לפני גל ההגירות [מפרס, ובעיקר מהעיר משהד], מאשש את הנחתנו, שלפנינו קהילה שמשאביה האנושיים מקורם בעיקר בפרס".<sup>6</sup> הזיקה לפרס היא בעלת משמעות מוסיקלית רבה, שכן בעיר הראת, שבה ישבה אחת הקהילות היהודיות הגדולות באפגאנסתאן, שלטה עד לשנות השלושים של המאה העשרים התרבות המוסיקלית הפרסית הקלסית (בגירסה מקומית).

זיקה מוסיקלית אחרת של יהודי אפגאנסתאן היא ליהדות בוכארה. ההגירה של יהודים מבוכארה לאפגאנסתאן חדשה באופן יחסי, והיא קשורה למהפכה הבולשביקית ולהתפשטות השלטון הקומוניסטי לעבר אוזבקסתאן ותאג'יקסתאן. היהודים הבוכארים, שעסקו במסחר עם הודו דרך אפגאנסתאן, נפגעו מבחינה כלכלית, ומצאו מקלט מדרום לגבול ברית המועצות. בואם של יהודים אלה, על מסורותיהם, השפיע על תרבותם של היהודים ממוצא פרסי שישבו באפגאנסתאן.

גורם שלישי בעיצוב התרבות המוסיקלית של יהודי אפגאנסתאן הוא המוסיקה ההינדוסתאנית (צפון הודו), בגירסתה האפגאנית, החצרנית והפופולרית. מוסיקה זו שלטה בחצר המלך בכאבול מאמצע המאה הי"ט, ובהראת משנות השלושים של המאה העשרים, שעה שדחקה הצידה את המסורת הפרסית המקומית. אם כן, "המוסיקה האפגאנית" היא המצאה חדשה של מוסיקאים מקצועיים מהעיר כאבול, שפעלו בתמיכת חצר המלך. היא משלבת בעיקר מרכיבים הודיים עם מרכיבים פרסיים ועם מסורות עממיות של השבטים האפגאניים השונים. מוסיקה זו, ברובד האמנותי וברובד הפופולרי שלה (הקשור להתפתחות של רדיו אפגאנסתאן ושל ההקלטות המסחריות), היא כנראה אחד ממקורות ההשראה הראשיים של המוסיקה היהודית האפגאנית, לפחות בקרב היהודים בערים כאבול והראת.<sup>7</sup>

5 לפי יהושע עירו (נדחי, עמ' 477), כאשר נזקקו היהודים האפגאנים העשירים למוסיקה מעט יותר משוכללת, הם נהגו להזמין לשמחותיהם נגנים מוסלמים.

6 יהושע עירו, נדחי, עמ' 155. הזיקה לפרס ניכרת גם בלשון היהודים באפגאנסתאן שהיא ניב של פרסית – ראו בראוור, היהודים, עמ' 121, וכן פישל, סקירה, עמ' 1176-1177, על הספרות של יהודי אפגאנסתאן בפרסית יהודית.

7 שלשה אתנומוסיקולוגים כתבו עבודות יסודיות על המוסיקה באפגאנסתאן ואנו מסתמכים עליהם: ביילי, מוסיקה; סאקאטה, מוסיקה; סלובין, מוסיקה. על המוסיקה הפרסית בהראת, ראו ביילי, מוסיקה, עמ' 17-23; על המוסיקה ההודית בכאבול ובהראת, כנ"ל, עמ' 24-36. פרופ' ביילי מהאוניברסיטה של לונדון נאות לשמש יועץ במחקרנו על המוסיקה של יהודי אפגאנסתאן, ואנו מודים לו על כך.

## ד. מבחר משירי הקודש של היהודים האפגאנים

על מנת להדגים את המרכיבים השונים של הרפרטואר המוסיקלי הדתי של יהודי אפגאנסטאן בחרנו להציג ארבעה פיוטים להודמנויות שונות. שירים אלו הוצגו על ידי המידענים כאופייניים ומקוריים ביותר, וכשגורים בפי רוב בני העדה. באמצעות הדיון בדוגמאות שלהלן ניתן לנסח את השאלות הבסיסיות שהמחקר שבעתיד ברפרטואר זה יצטרך להתמודד עימן.

הטקסטים של הפיוטים שייכים ברובם למסורת הפייטנית הספרדית; שירים אחרים מוצאם במסורת הפייטנית הפרסית המאוחרת, המושפעת מאוד מהמסורת הספרדית שאחרי הגירוש. שירה זו משקפת את הזיקה ההדוקה של יהודי המזרח ליהדות הספרדית בתחום שירת הקודש.

השירים מגוונים מבחינת סגנונם המוסיקלי; לרוב מבוצעים הפיוטים בפי קהל כולו או בפי סולן וקהל לסירוגין. על בסיס אירגונום המקצבי, ניתן לסווג את מנגינות הפיוטים לשתי קטגוריות ראשיות: א – מנגינות לא מדודות (ללא פעמה מוגדרת), המזכירות את סגנון השירה הפרסית הקלסית הקרוי "אוּוּ" (avaz); ב – מנגינות מדודות, חלקן בסגנון מערב-אירופי וחלקן בעלות זיקה למוסיקה הפופולרית האפגאנית. מוסיקה אחרונה זו מאגדת בתוכה בליל של סגנונות, כגון המוסיקה שנוצרה ברדיו כאבול על בסיס מוסיקה עממית מצפון אפגאנסטאן, שירים פופולריים מאיראן, מוסיקה לסרטים הודיים, שירים אוזבכיים ועוד.<sup>8</sup>

בשמחות מלווים את הפיוטים בכלים מתרבויות הסביבה, כגון הרמוניום (Harmonium), שהובא מהודו לאפגאנסטאן בראשית המאה העשרים; בפי יהודי אפגאנסטאן הוא נקרא אַרְמוֹנִיָּא, הטבלה (Tabla, זוג תופים הודיים), הדוירה (Doira, תוף מסגרת גדול, נפוץ בכל מרכז אסיה), והרובאב האפגאני (כלי פריטה שפותח באפגאנסטאן והנחשב לכלי ה"לאומי" של מדינה זו). השימוש בכלים אלו מהווה סימן נוסף לרבגוניות של המוסיקה באפגאנסטאן, המשתקפת גם ברפרטואר היהודי.

1. "אל רם חסין יה" – סימן שלמה חזק

El ram ha-sin yah sho-khen ca-li-yah,  
 el ram ha-sin yah sho-khen ca-li-yah.  
 Ma-her go-el le-Cam shiv-tei yah,  
 ma-her go-el le-Cam shiv-tei yah.  
 Ma-her go-el le-Cam shiv-tei yah,  
 go-el le-Cam shiv-tei yah,  
 go-el le-Cam shiv-tei yah.

זהו אחד הפיוטים החביבים ביותר על יהודי אפגאנסתאן בשמחות ובחגים. הוא הוקלט כמה פעמים מפי מידענים שונים. הטקסט מורכב מחרוזות בנות ארבע שורות קצרות (חמש הברות כל אחת) בחריזה אבאא (מחרוזת הפתיחה), גגא, דדאא וכ'. ללחן שלושה משפטים מוסיקליים, כאשר כל משפט מורכב מחזרה על מוטיב בסיסי אחד. הטקסט של הרפריין המוסיקלי (המשפט השלישי) הוא חזרה על שתי השורות האחרונות של כל מחרוזת.<sup>9</sup> הלחן מדוד ובעל משקל מוסיקלי קבוע. התבניות המקצביות פשוטות. זהו לחן במודוס "מי", והוא שייך, כנראה, למודוס בייראמי (Bairami), הנפוץ ביותר במוסיקה הפופולרית האפגאנית.<sup>10</sup>

9 למשל במחרוזת הפתיחה, "מהר גואל, לעם שבטי יה" – ראו להלן.

10 ראו: ביילי, מוסיקה, עמ' 82 (הוא מקשר את המודוס הזה לדסטגה הפרסית "שור" וטוען שזהו שריד של המוסיקה הפרסית מהראת); סאקאטה, מוסיקה, עמ' 146.

2. "יום זה לישראל" – סימן יצחק [חנד] לי [חזק] (ולא יצחק לוריא)

Yom zeh le\_yis-ra - el o - ra ve - sim - ha  
o - ra ve - sim - ha sha-bbat me - nu - hah, sha-  
bbat me - nu - hah

בכל ההקלטות שברשותנו שרים המידענים רק את מחרוזת הפתיחה והמחרוזת הראשונה של פיוט זה, הנפוץ בקרב רוב יהודי ספרד והמזרח. המוסיקה מחלקת את הטקסט לשלוש "מחרוזות מוסיקליות" בנות שתי שורות כל אחת, וחזרה על המילים האחרונות בכל מחרוזת.

להלן מבנה הטקסט המקורי:

[מחרוזת פתיחה] יום זה לישראל אורה ושמחה  
שבת מנוחה.

[מחרוזת ראשונה] צוית פְקוּדִים במעמד סיני  
שבת ומועדים לשמור בכל שְׁנֵי  
לערוך לפני מְשַׁאת וארוחה  
שבת מנוחה.

והנה אותו הטקסט כפי ששרים אותו יהודי אפגאנסטאן:

יום זה לישראל אורה ושמחה  
אורה ושמחה שבת מנוחה,  
שבת מנוחה.

צוית פקודים במעמד סיני  
שבת ומועדים לשמור בכל שני,  
לשמור בכל שני.

לערוך לפני משאת וארוחה  
משאת וארוחה שבת מנוחה,  
שבת מנוחה.



חלוקה כזאת של הטקסט מעידה שהמנגינה שהותאמה לפיוט "יום זה לישראל" מקורה בשיר זר. למנגינה הזאת שני משפטים מוסיקליים, המחולקים כל אחד לשני מוטיבים. המוטיב השני בשורה השנייה חוזר עם המילים האחרונות של כל מחרוזות. כמו בשיר הקודם, המנגינה מדודה, היא במשקל קבוע והתבניות המקצביות בה פשוטות. נציין שחלוקת הטקסט למחרוזות של שתיים או ארבע שורות נפוצה ביותר במוסיקה הפופולרית האפגאנית, בה ה"ביית" (beit), שהיא המחרוזת בת שתי השורות (המכונות 'misra'), או ה"שאהארייית" (chaharbeiti) – מחרוזת בת ארבע שורות – מהווים בסיס לשירים רבים. מבחינה מודלית, הלחן אמביוולנטי עד לסימו, שבו מופיעה קדנצה בעלת אופי מזוירי, החוזרת על עצמה ומחזקת הרגשה זו.

וריאנט של לחן זה נמצא בקרב יהודי הודו, מבומביי וגם מקוצ'ין, וקשה לקבוע היכן ומתי הועבר הלחן הזה מתרבות יהודית אחת לשנייה. עם זאת, הדעת נותנת שנקודת החיבור היא בשעות בהודו של עולים מאפגאנסתאן בדרכם ארצה.

### 3. "דרור יקרא" – סימן דונש [בן לברט]

De-ror yi- qrah le- ven Cim bat ve-yin-tsar-khem ke- mo va- vat  
 ne-Cim shim-khem ve- lo yush-bbat shebo ve-nu - hu be-yom sha-bbat  
 De-rokh pu- ra be-tokh batz - ra ve-gam ba - vel a- sher ga - vrah  
 Ne-totz tza-ri be-af Ce - vrah she-ma' qo - li be - yom e - qrah  
 E-lo- him ten be-mid- bar har ha- das shi - ta be- rosh tid- har  
 ve-la- maz-hir ve- la - niz - har she-lo-mim ten ke- mey na - har

באחד מביצועי הפיוט משובצות שתי מנגינות, אחת אפגאנית והשנייה בוכאריית. שתי המנגינות מדודות ובעלות משקל מוסיקלי קבוע. הניגוד בין המשקלים של שתי המנגינות מקנה לפיוט זה ייחודיות לעומת לחני הפיוטים האחרים ברפרטואר זה.

הלחן הראשון מורכב משני משפטים מוסיקליים דומים מאוד.<sup>11</sup> שני המשפטים מחולקים כל אחד לארבעה מוטיבים קצרים, כולם בעלי תבנית מקצבית כמעט זהה. גם ללחן

11 השני הוא בעיקרו טרנספוזיציה של המשפט הראשון בטרצה כלפי מטה.

השני שני משפטים, אלא שהם במבנה אאבא. כל משפט מחולק לשני מוטיבים באורך זהה. כמו בלחן הראשון, גם כאן ישנה תבנית מקצבית משותפת לכל המוטיבים. החומר הצלילי משותף לשתי המנגינות, אם כי ההירארכיה הפנימית שבין הצלילים הללו שונה בכל אחת מהן. בלחן הראשון, המשתרע על מנעד צר של קווינטה (דו-סול), שולטת תחושה של סולם מז'ור, בעיקר בקדנצה שבסיום. בלחן השני, המשתרע על פני מנעד רחב יותר (ספטימה רה-דו), נוצרת תחושה של מודוס דורי בגלל העלייה לטטרקורד הגבוה (סול-דו).

בהקלטה אחרת של פיוט זה (אוסף הפונותיקה הלאומית; הקלטה שנערכה בשנת תשנ"ח על ידי כותבי המאמר בבית דניאל; שר: אבא סימן טוב) ישנה מנגינה שונה לחלוטין, בסגנון האווז הפרסי (מנגינה לא מדודה). בביצוע זה נכלל גם ה"תפסיר" (תרגום) בפרסית. התפסירים האלה מופיעים לרוב בקובצי פיוטים שהודפסו על ידי יהודי פרס בירושלים בראשית המאה העשרים, וכן בדסתכים של יהודי אפגאנסתאן הכתובים ביד; הם מושרים רק בפי יהודי אפגאנסתאן.

#### 4. "כי אשמרה שבת" – סימן אברהם [אבן עזרא]

Ki-esh-me-ra sha bbat El yish-me-re - ni

Ot hi le - Col - mei 'ad bei - no u-vei-ni, bei-no u-vei-ni bei-no u-vei - ni.

ot hi le - Col - mei Cad bei-no u-vei-ni bei-no u-vei-ni bei-no u-vei - ni.

לפיוט זה תועדו עד כה שני לחנים שונים בקרב יהודי אפגאנסתאן, אחד מדוד ושני לא מדוד; הדוגמה שלהלן היא של הלחן המדוד. ללחן זה שני משפטים מוסיקליים, החוזרים על עצמם. הראשון קצר, והשני ארוך ומאופיין על ידי סקוונצות בירידה. מבחינה ריתמית, ישנו טשטוש מסוים של המשקל הקבוע לקראת סופי המשפטים. מבחינה מודלית, לכל משפט מוסיקלי צליל סיום משלו, והדבר מותיר אצל המאזין תחושה של אמביוולנטיות טונלית.

כמו הפיוט "יום זה לישראל", גם בפיוט זה ישנה התייחסות מיוחדת לחלוקת הטקסט על ידי הלחן, תופעה המעידה גם כאן על אימוץ לחן של שיר זר בעל מיבנה ספרותי שונה. הלחן אינו "מתחשב" במיבנה הספרותי של השיר העברי, ולכן, אין הבדל מוסיקלי בין מחרוזת הפתיחה של הפיוט (שהיא בת שתי שורות) לבין יתר המחרוזת (שהן בנות ארבע שורות כל אחת). הלחן מחלק את המחרוזות הספרותיות בנות ארבע השורות

לשתי "מחרוזות מוסיקליות" בנות שתי שורות טקסט כל אחת.<sup>12</sup> כתוצאה מצורכי הלחן, ישנן גם חזרות רבות על מילות הטקסט בכל מחרוזת. להלן הטקסט של שתי המחרוזות הראשונות של הפיוט, ואחר כך המיבנה הטקסטואלי שנוצר בביצוע על פי הלחן:

[מחרוזת פתיחה] כי אשמרה שבת אל ישמרני  
אות היא לעולמי עד בינו וביני.

[מחרוזת ראשונה] אסור מצא חפץ מעשות דרכים  
גם מלדבר בו דברי צרכים  
דברי סחורה או דברי מלכים  
אהגה בתורת אל ותחכמני.

להלן אופן הביצוע של אותן מחרוזות על פי הלחן:

כי אשמרה שבת אל ישמרני, כי אשמרה שבת אל ישמרני  
אות היא לעולמי עד בינו וביני, בינו וביני, בינו וביני.

אסור מצא חפץ מעשות דרכים, אסור מצא חפץ מעשות דרכים  
גם מלדבר בו דברי צרכים, דברי צרכים, דברי צרכים.

דברי סחורה או דברי מלכים, דברי סחורה או דברי מלכים  
אהגה בתורת אל ותחכמני, ותחכמני, ותחכמני.

## סיכום

במאמר קצר זה הוצג פרויקט השימור של מסורת המוסיקה של יהודי אפגאנסטאן והועלו השאלות המרכזיות לקראת חקר הנושא הזה בעתיד. בין היתר הדגשנו את המורכבות של תרבות מוסיקלית זו, על רבדיה האתניים, שהם תוצאה של גלי ההגירה השונים מהארצות השכנות (פרס ואוזבכסטאן) בעיקר במאתיים השנים האחרונות. מלבד זאת, ציינו שהמוסיקה באפגאנסטאן בכלל מורכבת מיסודות מתרבויות שונות, ואין זה פלא שאף הרפרטואר היהודי משקף רבגוניות זו.

שאלה אחרת שעולה כבר בראשית המחקר הזה היא האם הרפרטואר המוסיקלי המסורתי של יהודי אפגאנסטאן שהוצג לחוקרים בישראל כיום הוא רפרטואר שגובש

12 דומה ששיר המקור של הלחן הוא בצורת ה"בייתי" בעל שתי השורות – ראו לעיל הניתוח של השיר "יום זה לישראל".

רק בעשורים שלפני עלייתם לישראל בשנות הארבעים, או שמא הוא עתיק יותר. לאור ממצאינו הראשוניים, קשה לקבל את טענתו של קשאני ש"בגלל חוסר מגע תרבותי עם הארץ הקנאית [באפגאנסתאן] הם [היהודים] שמרו בנאמנות על כל מה שחותם המסורת היה טבוע עליו והמשיכו להחזיק בישן בלי לזוז ממנו כמלוא נימה"<sup>13</sup>. ייתכן שהרפרטואר שנאסף עתה קיבל את הגדרתו כ"יהודי אפגאני" במסגרת החיפוש של יוצאי אפגאנסתאן אחרי זהות אתנית בחברה הישראלית הרב-תרבותית. קביעה זו אין בה כדי לשלול את האפשרות של קיום רבדים היסטוריים עתיקים במסורת זו – היא רק מדגישה שהשילוב המעניין והייחודי הזה בין מרכיבים פרסיים, בוכאריים, הודיים ומערב אירופיים, ברפרטואר הדתי היהודי-אפגאני בישראל הוא, ככל הנראה, יצירה חדשה.

13 קשאני, יהודי, עמ' 55.

## קיצורים ביבליוגרפיים

- J. Baily, *Music of Afghanistan: Professional Musicians in the City of Herat*. Cambridge 1988. ביילי, מוסיקה
- י' בן-צבי, "שבטי אפגניסתן ומסורות מוצאן מעשרת השבטים", נדחי ישראל, תלאביב תשי"ג. בן-צבי, שבטים
- , "עלילות דם וגורות שמד במשהד, בסלמס ובהראת במאה ה"ט", מחקרים ומקורות, ירושלים תשכ"ו, עמ' 319–334. בן-צבי, עלילות
- E. Brauer, "The Jews of Afghanistan: An Anthropological Report", *Jewish Social Studies* 4 (1942), pp. 121–138. בראוור, היהודים
- י' צ' יהושע, יהודי אפגאניסתאן, ירושלים תש"ם. יהושע, אפגאנסתאן
- י' צ' יהושע, מנדחי ישראל באפגניסתן לאנוסי משהד באיראן, ירושלים תשנ"ב. יהושע, נדחי
- ע' לוי, "גירוש הראת (1856–1859)", פעמים 14 (תשמ"ג), עמ' 77–91. לוי, גירוש
- י' מישאל, בין אפגאניסתאן לארץ-ישראל, בעריכת י' קציר, ירושלים תשמ"א. מישאל, אפגאנסתאן
- א' ניימרק, מסע בארץ קדם, הביא לדפוס והוסיף מבוא והערות א' יערי, ירושלים תש"ז. ניימרק, מסע
- H. L. Sakata, *Music in the Mind: The Concepts of Music and Musician in Afghanistan*, Kent (Ohio) 1983. סאקאטה, מוסיקה
- M. Slobin, *Music in the Culture of Northern Afghanistan*, Tucson 1976. סלובין, מוסיקה
- , "Review of Felix Hoerburger, *Volkmusik in Afghanistan, nebst einem Exkurs über Qor'an-Rezitation und Thora-Kantillation in Kabul*", *Asian Music* 4 (1972), pp. 72–74. סלובין, ביקורת
- W.J. Fischel, "Israel in Iran (A Survey of Judeo-Persian Literature)", *The Jews. Their History, Culture and Religion*, ed. L. Finkelstein, Reprint of 3rd. edition, Westport (Conn.) 1979, 2, pp. 1149–1190. פישל, סקירה
- , יהודי אפגניסתן, ירושלים תשל"ה. קשאני, יהודי
- , "לחני יהודי אפגאנסתאן", דוכן ג (תשכ"ב), עמ' 73–78. קשאני, לחני
- ר' קשאני, "על נגינות יהודי אפגניסתאן", ידיעות המכון הישראלי למוסיקה דתית ב (תשכ"א), עמ' 184–186. קשאני, נגינות
- , "לחני ספר תהלים אצל יהודי אפגאנסתאן", דוכן ה (תשכ"ד), עמ' 47–50. קשאני, תהלים