

טקסט בין קול לתנועה: קינות נשים מתיימן

מאת

ורד מדע

לחברתי אהובה הילה ויקטור,
שנהרגה בתאונת דרכים ב-6.3.2005,
אישה חזקה ומאמיצה,
מקור תמיינה עצום עברי.

'הකבר מלאך ומיטרך ריקה איך אתה מרגיש בקבר החשוך? היש לך' מציעים ושמיכה? האם יש לך אור או חושך?' קינות הנשים מתיימן, שהקטע לעיל ל Kohut מאתה מהן, הילכוי עלי קסם, וכאשר בקשתי לפענча את סוד קסם, נפתח בפני עולם תרבותי נרחב. לצירויות בעלות עצמה וייחודה אלו ממדדים של קול ותנועה המגייסים כמעט את כל חושי המבצעת והמשתתפותם, ומעניקים להן עומק הבהעה. מאמר זה מגדר את סוגת הקינות ומאיר היבטים אחדים של עולמן התרבותי בהסתמך על מחקריו.¹ אספתי את החומר לשנים 1999-2002 באמצעות צפיות משתתפות וראיונות אישיים במטרה לנתח את הקינות שון התוצרת התרבותי. בעבודתי נדונו עשרים קינות; תשע הקלטתי בעצמי, והיתר נלקטו מן הספרות, או שהוקלטו בידי חוקרים אחרים וANI תרגמתין.² כל המקונגנות ילידות תימן, אך מוצאן באורוים גאוגרפיים שונים. מהפיפור הגאוגרפי נגזרים شيئا'ם בכל תחומי החיים כולל הייבטיה של שירות הנשים. לא נקטתי שיטת עבדה אחת ואחדיה, אלא צירפתית מתודת שונות על מנת להתאים את עצמי לשטח ולבעיות המתוולוגיות שעלו במהלך איסוף החומר. שילוב זה של שיטות אمنם מחוור איחוד וסדר, אך יש בו מידת רבבה של גמישות. ענייני העיקרי התמקד בטקסטים של הקינות, אך אין לנתק ביטוי תרבותי מהקשרו המידי ורחב. מטרתי בראיונות ובצפיות הייתה לחשוף ככל הנitin את ההקשר הרחב של

*

אני מבקשת להודות לקרן איסף, המכון אשכנזי לאוניברסיטה העברית על תמיכתם.
¹ י' מדע, איש קאל לך אלמות חין ג'א – "מה אמר לך המות כאשר בא?": קינות נשים מתיימן בהקשרו התרבותי, עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשס"ג. העבודה נכתבה בהדריכתה של פרופ' גלית חזק-ירוקם. בנספח למאמר זה הובאו שתי קינות המדגימות את התופעות הנדרנות כאן. תודתי נתונה לד"ר אורן מלמד על עזרתו הרבה במלאת התעתיק והתרגום של הקינות.

2

[מחקרים יודאיסטיים בפולקלור יהודי, כג (תשס"ה)]

התופעה. מגבולהיה של כל שיטת מחקר לעצמה חיבבו אפוא לשלב מתודות שונות על מנת להשיג היכרות סבירה של ההקשר התרבותי והחברתי הרחב ולהקנות כלים להגדרת הסוגה ולניטוח הטקסטים.

במחקר הצבתי את הטקסטים שאספתי בהקשרם התרבותי והדתי בתימן ובישראל, וכן בחנתי את הakinot והמקוננות מתיימן בהשוואה לחקר מקוננות מתרבויות אחרות.³ במאמר זה אני מבקשת לדון בסוגה ובקשרה התרבותי ולгадירה מחדש. יש לציין כי מילך של הגדרה מציריך לעיתים לכנות במילים שונים شيئا ניתנים להגדירה מילולית ואחדידה. כך הן קינות הנשים מתיימן, שיטודות מגוונות ולעתים גם מנוגדים זה לזו דרים בהן בכפיפה אחת.

הגדרת השירה בעל-פה

השירה בעל-פה היא אחד מענפי הייצור התרבותית העממית. מכיוון שהיקות הדדיות קשורות את כל הביטויים התרבותיים העממיים, ראוי לבחון אותן תוך בדיקת הקשרים והעקבות שלהם מותרים זה בזה,⁴ ובמקורה דנן יש לדון בשירת המקוננות על רקע שירת הנשים העממית. בהגדרת שירות המקוננות כשירה בעל-פה אני מבחינה בין הakinot לסוגות ספרותיות אחרות בתרבות העממית ובין לצורות המובועות בכתב.⁵

³ ראו לדוגמה מחקר השירה הבדוויית: L. Abu-Lughod, *Veiled Sentiments*, Berkeley, 1986; מחקר המkonנות ביון: M. Alexiou, *The Ritual Lament In Greek Tradition*, Cambridge 1974; G. Holst-Warhaft, *Dangerous Voices: Women's Lamens and Greek Literature*, London 1992; A. Caraveli-Chaves, 'The Oral Tradition in Greece Today: A Study of Mourning and Love Songs', PhD dissertation, New York University, 1978; idem, 'Bridge Between Worlds: the Greek Women's Lamens as Communicative Event', *Journal of American Studies* 1980, 19(1); מחקר המkonנות הקלילית: A. Nenola-Kallio, *In Ingrian Lamens*, Helsinki 1982; E. Tolbert, 'Magico-Religious Power and Gender in the Karelian Lament', M. Herndon and S. Ziegler (eds.), *Music, Gender, and Culture*, Wilhelmshaven 1990, pp. 41–56

⁴ אין לחתור ביטוי תרבותי מהקשרו הרחב ומיטויים תרבותיים אחרים של הקהילה הנחקרת. רק חיבור של כל מרכיבי התרבות יתן תמונה מלאה של מערכות החיים והנחות העומדות בסיס הסדר החברתי. מובן natürlich כי ייעד זה רק להottenham ובקבודם של חוקרים רבים; ראו: ד' בן עמוס, 'הגדרת הפולקלור בהקשר של תרבות', *הספרות*, 3 (1971), עמ' 427–416. דוגמה לכך הוא יש בפתחם תימני שרשם י' רצabi, 'תגמי עם ערביים תמנם', מחקרים בערבית ובאסלאם, ב (תש"ח), עמ' 131: 'בכ'ת אליטים בלבד / גאו' ולא תגדא / עאטש ולו שרב מא / עاري ולן' אתכסא [גורל היהום – יסורים / רעב – אפללו אם יסעד / צמא – ואפילו ישטה / ערום – ואפילו ייכסה']. מצד אחד הפתגם קרוב לסוגת החידה, ומצד שני הוא מכיל רכיבים מקינות הנשים, מצד התוכן החוריה והמבנה תחבירי.

⁵ על כל אחת מן הסוגות הספרותיות בתרבות העממית (מעשייה, אגדה, משל, בדיחה, חידה, פtagm)

מקובל להבחין בין שירה לפרזה על יסוד מדדים אחדים: שפה גבואה, ביטויים מטפוריים, תבניות מוזיקליות, מבני חורה (חורה על בית, פומון, או שורה) ואפיונים פרוזודיים (אליטרציה, תקובלות וכדומה). הגדרת השירה חמקנית ויחסית. והקשר להעמידה. הגדרה חד-משמעות לסוגה זו חל על שירה בעל-פה כשם שהוא חל על שירה כתובה. חוקרי פולקלור רבים ניסו להגדיר את השירה שבעל-פה. כך למשל הבדיל כהן בין שיר עם לשיר עממי;⁶ לדבריו, שיר עממי יכול להיות אהוב ופופולרי, ואילו שיר עם משתנה במהלך הדורות, והשינויים בו משקפים את תבנית הנפש העממית הקולקטיבית של החברה.⁷ לעומת זאת, פingen מתחת ביקורת על הניסיון לקבוע האדרה חד-משמעות בטענה שהמונה נויל ויחסית ולעולם אינו מוחלט, משום שבמרקם רבים הוא תלוי תרבות.⁸ בשיטתיות ובקפדנות היא מפרקת את מרכבי ההגדרה של שירה בעל-פה ומוכיחה אחד לאחר כי אין מוחלטים וכי לעולם נותרים מקרים החורגים מן ההגדרה. פingen שואלת מה המרכיב שבעל-פה בשירה אָרְלִית, ומציעה שלושה מרכיבים אפשריים: (1) פעולה היוצרת; (2) אופן ההערכה; (3) הביצוע.

טרם נדון בכל מרכיב לעצמו יש להסביר את תשומת הלב למעמד המרכז שפingen וחוקרים רבים מכנים ליציר היחיד.⁹ לדעתם, לאורך ההיסטוריה של התהווות התרבות העממית חונן היוצר היחיד בכישורים לצור, להעביר ולבצע, אף שתפקידים אלה נתונים לעיתים בידי אנשים שונים. יש להציג נקודה זו כנגד הדעה המקובלת בדבר הקולקטיביות של יצירה הטקסט העממי, הגורמת לעתים להציג את הנשים היוצרות (וגם:

יש ספרות מחקר ענפה. לסכום הסוגות הספרותיות בתרבויות העממית היהודית ראו: ד' נוי, 'פולקלור: הגדרה ותיחום', ת' אלכסנדר (עורכת), עד עצם היום הזה, רמת גן תשנ"ג, עמ' 38–17. לסקריה תאוריית על חקר התרבות העממית ראו: ג' חזנֶרְקֶם, 'על חקר התרבות העממית: הקדמה', תיאוריה וביקורת, 10 (1997), עמ' 13–5.

⁶ י"ל כהן, 'שיר עם ושיר עממי', מחקר ירושלים בפולקלור יהודי, א' (תשמ"א), עמ' 146–152.

⁷ שם, עמ' 151. כהן מנתח את השתלשות המונח 'שיר עם' במסורת הספרות העממית ביידיש, ומתאר פלטמות בין סוגים שכתו ביידיש סביבה והשלה מה הוא שר ע. בין יתר היבטים שנבחנו היו השאלות הבאות: האם גם שיר שמחברו שייך לשכבות הגבורות, 'תרבותיות' יותר, נחשב לשיר עמי האם שירים אלה חוברו למען העם, כלומר, תהיימו עצם לזרמו הנומכה של המין? כהן פסק כי תכונת היסוד של שיר העם היא אמצעית מטה לאוון בליל טקסט כתוב, המעניינה לשיר חיים דינמיים של שניינו מתמיד. השנות השיר והופכת אותו ליצירה קולקטיבית, וכל מי שנותלים בה חלק מנסים כל חומן להחתים את היוצרה לטעם המומצע. דיוינו של כהן מדגים היטב את הדרך וההתפתחות של המושג, ומuid כיצד שיטות כאלה השפיעו על עיצוב פניו של מחקר התרבות העממית.

R. Finnegan, *Oral Poetry*, Cambridge 1977

⁸ א' שילוח, 'שירת העליה בספרות העממית המסורתית', מחקר המרכז לחקר הפולקלור, א' (1970), עמ' שמט–ששת. מאמר זה חשוב במיוחד לעניינו מסוים שהוא דין במסורות מותמן שביצעו שידי עלייה, תוך שהוא עומד על חשיבותן של היוצרות ושל תהליכי הייצור ולא רק של הטקסט. ראו גם: א' שילוח, 'עלמה של משוררת עממית תימנית', תצליל, 9 (תשכ"ט), עמ' 144–150.

המעברות והמציאות) בשולי הטקסט. המספר האין-סופי של מגעים ואינטראקציות בין השיר ליזרים, מעבירים ומבצעים הופך אותו ליצירה של קולקטיב, אך בכל רגע נתון קיימים המבצעים, היוצרים והמעבירים כשהם עצם.

המרכיב הראשון הוא כאמור פועלות היצירה בעלי-פה. פינגן מתמודדת בעיקר עם מחקרים של פרי ולורד על השירה האפית היגולנית, שטענו כי היא נוצרת בזמן הביצוע תוך שימוש בפורמלות קיימות.¹⁰ הנוסחות הרעיוניות והלשוניות הן יסודות הקבע בשירה זו, ומסגרת המיקצב המוזיקלי מאפשרת הגמישה של תבניות קבועות אלו וריאציות עליהן. במקורה על שירות הומروس ניצל לורד את המונחים שבע פרי, וחיזוק טענה זו.¹¹ למעשה הוא הפך את 'היצירה בזמן הביצוע' לקריטריון מרכז או בלעדיו להגדלת שירה בעלי-פה:¹²

בשירת שבעל-פה אין שירים שיר פ萊מיים באותו מילוי, מילה במילה, בדיקות כפי שששו אותו בעבר. ההבדלים בין הביצועים אינם נובעים משכחה [...] המפתח להבנת סגנון השירה שבעל-פה הוא העובדה שהומר, ודורות הומרים שקדמו לאינם יודעים קרווא וכותבו. לגיביהם השיר האפי איננו טקסט נתון. כל ביצוע מייצג חיבור חדש של שיר.

לשיטתו, אין זה תהליך של שינון אלא של זכירה. המשורר זכר פורמלות, תבניות של נושאים, רעיונות ומבנים חורמים של סגנון, התבניות התמטיות, המוזיקליות והקצביות של השירה האפית יכולות לכלול את מספר ההברות בכל שורה, את המשקל או את הרעיוניות.¹³ מכאן נובעת גם הטענה שככל ביצוע של שירה שבעל-פה הוא למעשה שיר נפרד, כל הופעה היא ייחודית וכל מבצע נושא את חתימתו האישית על השיר.¹⁴ את מקוריותו ואופיו הייחודי של כל משורר יש לחפש במסגרת המסורתית של הטקסט, ולא מהווים לתהליכי ההעברה המסורתית.¹⁵

M. Parry and A. B. Lord, *Serbo-Croatian Heroic Songs*, Cambridge, Mass. 1954 10

A. B. Lord, *The Singer of Tales*, New York 1968 11
'הומרים על רקע השירה הספרית בעלי-פה', מ' ברינקר (עורך), האודיסיאה והומרים: מבחר מאמרם, ירושלים 1989, עמ' 38; וכן, ארגונה של האודיסיאה כאפוס בעלי-פה, שם, עמ' 113–127.

לורד, 'הומרים', שם, עמ' 44.

שם, עמ' 46–52. לורד מבידיל בטכניקות של השירה בעלי-פה בין זורה לתוכן, וטוען כי שנויות מותאיינימנס בנוסחות. הוא מביא דוגמאות ממגוונות שונות בעולם לשירה אפית והקצביות התבניות נוסחאיות, ומדגים זאת זון בתבניות תחביריות ומשקליות הן בתבניות תמטיות; ראו שם, עמ' 50: 'אפשר לומר שככל שיר הוא אוסף של תימות בסיסיו, הכרחיות לסיפור, נוסף על תימות תיאוריות או קישוטיות שהומר בוחר בהן מתוך הרgel או ברגע הופעה עצמה [...]'.¹⁶

ראו ספרו של לורד (לעיל הערה 11), עמ' 4.

שם, עמ' 3–12. בהקדמה בספרו בוחן לורד חלופות למונח 'שירת בעלי-פה' (Oral Poetry) ופושל

המרכיב השני שפינגן בוחנת הוא הعبرה בעל-פה. רוב החוקרים רואים בו קנה מידת בלעדי ומספיק להגדרת ספרות שבעל-פה, אך לעת פינגן זו טענה ספקולטיבית המערפלת את עיני החוקרים. רעיון ההعبرה בעל-פה של טקסטים משחר ההיסטוריה ועד למינו מעניק לטקסט הילה של מסורתן וכמעט של קדושה, אך למעשה היא טוענת כי זה רעיון חמקם, וקשה מאוד להוכיחו.

המרכיב האחרון הוא ביצוע בעל-פה. פינגן סבורה כי קרייטריון זה ברור וניכר לעין המותבונן לעתים מסוימות ובאופן מעשי, בניגוד לקריטריון העברה, הספקולטיבית בmphootot. בכל זאת היא מטילה בו ספק בגלל הוריאציות השונות של הופעה בעל-פה; לדבריה, אם נראה במרכיב זה קרייטריון מספיק להגדרת שירה בעל-פה, אנו מסתכנים בהרחבת מספר היסודות ציורות שיכונסו תחת הגדרה זו וכך שיכללו כמעט כל הופעה בפני קלה.

במסגרת בדיקת ההקשר שטקסטים בעלי-פה מתקיים בו פינגן יוצאה נגד הסברה שתקירות במורה התיכון ובאפריקה אוּרליות במובחן בעוד חברות אירופיות הן באופן מוחלט חברות כתבות (סבורה שלדעתני נודף ממנה ריח של גישה אוריינטלית).¹⁶ דיכוטומיות כאלו אין עומדות בבחן המציאות, ובdiska מודקדקת מוכיחה כי הספרות, הן זו שבעל-פה הן זו שכותבת, מקומות דיאלוג פנים-תרבותי ובلتוי פוסק ביניהן. פינגן מקופהה להזכיר כי כל אבחנה או קטגוריזציה הנוגעת לביטוי תרבותי היא תלות הקשר, ולכן יש לבחון אותה בהקשרה. לפיכך פינגן בוחרת להרחיב את הגדרת המונה ולקבוע: 'שירה בעל-פה היא באופן בלתי נמנע מושג יחס ומורכב ולא קטגוריה מוחלטת וברורה'.¹⁷ חוקר נוסף שעסק בשירה בעל-פה, ובabit מונין שלה החשוב לעניין הקינות, הוא פול זמתור.¹⁸ הוא כתוב בין היתר על נוכחות הקול בשירה זו, וטען כי אדם המונע מכוח הרגש מפיק קולות ולא מילים. הוא מותאר את הקול כ'างש בין השקיפות של תחום הרגש ובין החומריות של המילה'.¹⁹ לדעתו, הקול אינו רק מעביר מסר, אלא ממחיש אותו ומגכוו יותר מן התנועה או המבט. גולם בו מידע על מפיק הקול ועל התוכן המועבר. ומתוך טען כי יש לקול כוח גם ללא השפה, ומודגס זאת בעובדה שאפשר להציג תינוק או בעל חיים גם ללא מילים. המשמעות נעה בחופשיות בין שלושה גורמים: הכליל המשמע את הקול, הקול הנובע ממנו והדבר המופק. כל גורם יכול להחליף בכל רגע נתון את השניים האחרים. מכאן שיש לקול ולأופן הפקטו השפה מכרעת על משמעות המילה

בזה אחר זה את המונחים 'שירת עם' (Folk Poetry), 'שירה עממית' (Popular Poetry) ו'שירה פרימיטיבית' (Primitive Poetry). המונח הורלם בעיניו הוא 'שירה מסורתית' (Traditional Poetry), במשמעותו זו בהכטיה המסורתיים של שירה זו.

¹⁶ על המושג אוריינטליים ראו: א' סעדי, אוריינטלים, תל אביב 2000.

¹⁷ פינגן (לעיל הערה 8, עמ' 22).

¹⁸ P. Zumthor, *Oral Poetry: An Introduction*, Minneapolis 1990.

¹⁹ שם, עמ' 6.

או, ליתר דיוק, על העברת המסר. בנצלו את פסיכוןגיית העמוקים מבית מדרשו של יונג ומתר קובע: 'אין ספק כי הקול בונה צורות אֲבִטִיפּוֹסִות בְּלָא-מַדוּעַ של האדם: דימויים יצירתיים וקדומים, אנרגיה, קונפיגורציה ומאפיינים קבועים מראש, המפעילים ובונים את החוויות הראשונות שלנו, הרגשות והמחשבות'.²⁰

בחינת מקומו של הקול בKİנות נוגעת גם בהיבטיהן המוזיקליים. י' ספקטור שחתה באוניברסיטה העברית בשנים 1951–1953, וחקרה את שירות החתונה של נשים מצנעה. היא עקבה אחר שלביו של טקס החתונה ואחר השירים הנלויים לו, והבחינה בין קטגוריות מוזיקליות אחדות.²¹ היא מצינית כי הטקסט החשוב יותר מן המנגינה בעיני הנשים השרות, משומש שכן התאימו את המנגינה לטקסט ולא להפוך.²² במאמר אחר השוויה בין שירות הנשים לשירות הגברים התימנית וקבעה כי 'הנשים שרויות כמעט תמיד סולו ומקשות בשירה בקבוצות',²³ אך גרוון-קיורי טענה לעומת כי הנשים מבצעות את השירים בסגנון 'אנטיפונאלי טהור'.²⁴ לאור ממצאים סותרים אלה יש להניח כי שני סוגים הביצוע התקיימו במקביל באורים אוגרפיים או בזאנרים שונים באותו אorder. גרוון-קיורי מוסיפה ודנה בעובדה שנשות תימן לא הכירו כלל כל נגינה מלודים אלא כלים רитמיים בלבד, ולכן אפשר למצוא בשיריהן שרידים נדרדים של יהיש צלילים טרומ-הכרתיים.²⁵ בהיעדר כל מלודי, כל צירוף של מרווחי קול עשוי להיות כהולם. אך היא מוצאת כי אין זה מצב של הפקות טונליות, וישנו מושטר צלילי המושתת על מושגים קדומים יותר מעמד הסולמות המוכר.²⁶

שם, עמ' .5. 20

J. Spector, 'Yemenite Wedding Songs', *Reconstructionist*, 24/13 (1958), pp. 11–16; idem, 21
'Bridal Songs and Ceremonies from San'a', *Studies in Biblical and Jewish Folklore*, Bloom-
ington 1960, pp. 255–284

ספקטור, 'שירים וטקסים מצנעה', שם, עמ' .280. 22

י' ספקטור, '宝贵ות במחקר המסורת שבעל-פה של מוזיקה יהודית', מ' זורי ואחרים (עורכים), הגות
עברית אמריקת, תל אביב תשל"ג, עמ' .471. 23

א' גרוון-קיורי, 'שריתן של נשות תימן: מבני הטונאל החורוני', הוניך המוזיקלי, ג' (תשכ"ח),
עמ' .53. שירה אנטיפונלית היא צורת ביצוע שבה שתי קבוצות נשים ישבות ולצד זו,
ומומרות את השיר בהחליפן האחת את רעטה בחצאי הרוזים. גרוון-קיורי רואה בשירה התימנית
שירה אנטיפונלית טהורה, אך נדמה לי כי אין להצדיק קביעה גורפת כאות מבלי להתייחס לסוג
השירה ולאorder מוצאה. כך למשל שירות המקונות מן האורים שהקרתי בעצמי אינה אנטיפונלית.
ידעו לי כי שירת הנשים מהבן משמרת סיטואציות אנטיפונליות רבות ומגוונות יותר מן המזמי
באורים אחרים: שירה בשתי קבוצות נשים, שירה מענה של סולנית לעומת קבוצה, ושירה ולונית
בלבד; דאו: י' שי ו/or קולנדה, נשים ומוזיקה בחברה היהודית: עיצוב מעמדה של האישה במסורות
המוחיקיות בישראל', מ' שילה ואחרות (עורכות), העבריות החדשות, ירושלים תש"ב, עמ' .403.
גרוון-קיורי, שם. בצלילים טרומ-הכרתיים אין יהסים קבועים מראש, והקול שומר על חוקים עצמאיים
בחיותומושחרר מהשפעתו המרטנת של כל מלודי. 25

שם. רוא לעניין זה גם: ספקטור, שירים וטקסים מצנעה (לעל הערה 21), עמ' .281. היא דנה שם
ב להשפעה של היעדר הכליל המלודי על מנעד הצלילים. 26

קינות הנשים מתיימן כשירה בעל-פה

הניתוח שהציגעה פינגן מאפשר לי להגיד מחדש את הסוגה של קינות הנשים מתיימן. הגדרה מהודשת זו מוסdetת על דבר והיפוכו, בניסיון שלא להחטא לניאנסים בהיחסים שבין הטקסט לקונטקסט אלא להקיף את כל רובדי המורכבות של הסוגה:

קינות הנשים בתימן הן מחד גיסא שירה בעל-פה לכל דבר ועניין, ומאייך גיסא
אין שירה בלבד כי אם מערכת שיש בה מעבר מתמיד בין מופע קולי, מופע גוף
וtekst שירי.

כדי לבסס הגדרה זו אדונ תחילת בשלושת המרכיבים שניתחה פינגן על מנת להראות את מידת 'השירה שבבעל-פה' הגלומה בקינות, ולאחר מכן אציג את היסודות המפקים את הטקסטים הללו מתחום השירה המובהקת, וקשריהם אוטה גם למופיע של קול ותנועה. כוכור בדקה פינגן את מידת האורליות של היצירה, של ביצועה ושל העברת הטקסטים, אך עמדת על הקושי להבחין בין הביצוע ליצירה בתור קטגוריות נפרדות. בדיון שללהן אעסוק בהן במשולב, מאחר שנראה שכן קשרות זו זו, ומהותם למעשה קטגוריה אחת. הביצוע והיצירה של הקינות מדגימים היבט את התאריריה של לורד בדבר יצירה בזמנן הביצוע.²⁷ במחקרנו נוכחות לדעת שהמקונות אוצרות בזיכרונו פורמלות תמטיות, לשוניות וטקסטואליות, ובמהלך הקינה הן מתחברות את הטקסט מחדש:

א. בפתרונות עם המקונות לצורך הקלהת הקינות או לצורך תרגומן הבחןתי כי הן אין ממציאות את הטקסט ללא מגינה, ורק במקרים מסוימים הסתפקו בדקלום הטקסט.²⁸ נראה שהן זוקקות למסגרת המוזיקלית על מנת לבצע את השיר שאינו שמור בזיכרון קפאה בזיכרונו.²⁹ כך למשל רינה קיסר, שקוננה על אהיה, סירה תחילת לפגוש אותו משומש שהקינות העלו בה זיכרונות קשים. לאחר מכן התרצתה, והסכמה להכתיב לי את מילות הקינה. בהיפגשנו היא החלה לומר מילים אחדות בדקלום, בעוד היא ושכנתה נעמי עזרות זו לו להזכיר בחזרות. הಡקקוטן למסגרת המוזיקלית של הטקסט והקושי שהתעורר ברגע שנדרשו להזכיר על המילים באופן מדויק הן הן הסיבות שלורד תיאר בוגין שירה כו' יצירה בזמן הביצוע.

27. לורד (לעיל העלה 11).

28. רק בשילוש מתשע הקינות שהקלטתי נאמרו לי בדקלום שורות קינה מעטות. ניכר בהן הבדל בין הטקסטים שהושרו ובין אלה שנאמרו בדקלום: הן התאפיינו בשורת מושלות לעומת השורה בעלות שתי צליות בלבד בטקסטים המושרים. אמנם נשמרת בהן הוריה, אך צליות השורה היו קצרות יותר מן המוצע, והחריווה דיללה יותר.

29. א' שילה, המורשת המוזיקלית של קהילות ישראל (האוניברסיטה הפתוחה), תל אביב תשמ"ה-תשמ"ז, עמ' 36. שילה רואה בתבניות המוזיקליות כלי בידי היוצר העממי.

ב. במקרים אחרים, כאשר ביקשתי מן המוקוננות לסייע לי בתרגום הקינה, הן לא שחורו בדיקנות את הטקסט שנאמר דקוות ספורות לפני כן, אלא נטו להרשו שורות שונות מאלו שאמרו קודם לכן. אולם השינויים היו קלים, ושרמו על הרעיון והחריה, אך המיללים כבר היו אחרות. המוקוננות לא חזרו במדוקן על סדר השורות וגם לא על המבנה התחכيري והמילולי של השורות אלא תרגמו טקסט אחר ממה ששמעו, משומש שלמעשה יצרו טקסט חדש בכל פעם, ואו גם תרגמו את הנוסת החדש. אמרית חרוזים אחרים מלאה שנאמרו בקינה המוקלט והצורך לשמעושוב ושוב את הטקסט המוקלט על מנת לחזור בדוקן על מבנה השורה – אלו הם מרכיביה של תפעה גורפת שאינה מקרית, لكن אין לתאר את התהילך במונח 'שינון' אלא במונח 'זכירה',³⁰ ולהסביר כי הוא מתאים למסקנותיו של לודד: בזיכרון ו'המצעת' ו'המסורת' חד הן.³¹ בזמן הביצוע כל ממצעת היא למשמעותה המשוררת השוררת את החרוזים כראות עיניה. לאחר שתהליך הזיכרון אינו חזרה על טקסט ושים מורו מילה במילה כפי שהועבר מאישה אחרת, המוקוננות לא נדרשו לשנן את הטקסט, אלא להשתמש בפורמלות הידועות להן בכל פעם באופן אחר על מנת ליצור טקסט חדש. מכאן שבכל פעם שהتابקוו לתרגם או לחזור על הטקסט, נאלצו למשה לצור אותו מחדש. לפיכך אין תמה שהtekסט שינה את צורתו, ובוודאי שאין ליחס זאת לחוסר עקבות או לשכח.

ג. במהלך מייפוי הקינות מצאתי בהן תמות ופורמלות טקסטואליות חזורות. שתי עובדות מדגימות את התהליך שבו נשים למדו את אבני היסוד של הטקסט ומרכיבות אותן מחדש בכל פעם: ראשית, פורמלות זהות הופיעו בקינות מאורדים שונים בתימן המרווקים וזה מזה מהבינה גאוגרפית; שנית, המוקוננות הביצגו לעיתים ניסוחים חולפים לאותה שורה שהbijעו תוכן זהה. כך אפוא היה ניתן ללמוד את הטקסטים מבל' להתרכו לצורך לזכור אותם, והתאפשרה העברתן של פורמלות מאורן לאורן בלי קושי.³³

³⁰ שילוח (שירת העלה, [לעיל העלה], 9, עמ' שנב) מתאר מצב דומה של איסוף חומרים: 'תחליה רשותי מפני את הטקסט, אך בשעת השירה היא שנה מילים ומשפחים שלמים. משורת אהרת סיפרה לי כיצד ערכה במחשבתה שיר על מלחתם ששת הימים, והסיפה שהנוסת הסופי לא תנגבש אלא לאחר שהשمعה את שירה ברבים مثل כאילו המזינים השתתפו במסווה בחיבור השיר.'

³¹ לודר, הומוס (לעיל העלה, 11), עמ' 44: 'אות הטיעיות הנפוצות ביזור, נגבות מן השימוש בביטוי "שירה בעלי-פה" היא שהנמר משנן שיר ונಡקלו מילה במילה כפי שלמד אותו [...] בסורת שבעל פה אין שירים שיר פעמיים באותו מילם ממש, מילה במילה כפי שירו אותו בעבר. ההבדלים בין הביצועים אינם נובעים משכחה. דבר זה אפשרי רק כאשר מדובר בטקסט נתן [...] זו היא טכניקה של בירה ולא של שינון'.

³² בקינה שהוקלטה מפי המוקוננת שורה חרוט מופיעה השורה 'ילדך פורום כפוריים על המחליל', המוקוננת הביצה תרגום שתוכנו שורה אך הוא משרת את הטקסט באופן דומה: 'ילדך כפוריים סביר הימים'. ראו: מדר (לעיל העלה 1), עמ' .84.

³³ לודר, הומוס (לועל העלה, 11), עמ' 49: 'אפשר לראות שבסוגרת תימה אחת קיימת רב גוניות ניכרת [...] ראיינו שתימה אינה קבועה מבחינת תוכנה, גם באותו שיר המושר בפי אותו זמר. הומר

בחינת המסירה בעל-פה של הקינות מלמדת כי במרקם זה טמן כוח השתרמות של הטקסטים עד ימינו, אך לאחר שהם לא הועלו על הכתב טמון בו גם הפטנציאלי להיעלמות הסוגה. המסירה של יצירות אלו התרחשה בתימן מכוח הקשר תרבותי של תקשורת אינטנסיבית בין הנשים בקהילה בכלל ובין אם לבתה בפרט. הקהילה התאפיינה בראש צפופה של קשרים חברתיים, וכל פרט היה שותף באופן פעיל ויישר בחיי הפרטיהם האחרים. הנשים במשפחה המורחת חיו בקרבה פיזית, גאוגרפית ורגשית, וחלקו את חידון זו עם זו. הבנות היו צמודות לאמותיהן עד לנישואין, על מנת למלוד כיצד לנחל את משק ביתן, ובין היתר למדו שירה. הקשר והבטיח את שימור הסוגה. יתר על כן, נראה כי גם המבנה של טקסי המות, מhalbכם ואורכם, יצרו סיטואציות נוחות מאוד להעברה בעלי-פה של הטקסטים. מרגע הידיעה על מותו של אדם, כל הנשים והגברים בקהילה הגיעו אליו בית האבלים: בכפרים היו אלה כולם ממש, ובערים או ביישובים הגדולים יותר היו אלה קרובי המשפחה ושכנים. מרגע זה ועד לסיום ימי השלושים לא נשארה המשפחה בלבד, והקהילה דאגה לכל מוסורת.³⁴ במהלך ארבעת השבועות של החודש הראשון לאחר המות נางו הנשים להצטייד בכל התכירה שלחן ובקנוק כפה, ובאו לשכנת בחברת האבלות.³⁵ אירועים חברתיים אלו של ישיבת נשים בצוותא שימשו להעברה וליצירה של היסטוריה ותרבות נשית.

משנוcheinו לדעת מודיע מוצדק לדרות בקינות הנשים שירה בעל-פה, יש לעמוד על היסודות המחייבים לראות בקינות לא רק שירה במובן הצר של המילה, אלא מופע קולי, המתווך ומשלב בין טקסט מילולי בעל תוכן של בכיה והבעת רגש ובין מופע גוף ותנועה. טולברט, חוקרת הקינות החקלאיות, טענה כי הקינות שחקרה מתחומות מעצם טיבן בין 'טבע' לתרבות'.³⁶ רגשות המוחצניםביבות, ילדות ובכיה, מבטאים את הטבע', ואילו טקסט שיר מורכב ומעובד משקף את התרבות'. סוגת הקינה מאחדת בתוכה את שני המדיינים הללו. על מנת להבין לעומק את הטענה שהבכי הוא 'மמד הטבע' המוציא את

יכול לזמןימה או להרוויח כרצונו. הוא יכול להציגה במעורמיה או לקשתה בפרטם'. מכאן שאפיין אם הפורמלות אין חווות מיליה במיליה בכל הקינות, אין לראות במופעיהם פורמלות שונות אלא רק צורות שונות של אותה פורמולולה.

³⁴ י' רצabi, הלכת תימן, ירושלים תש"ח, עמ' 251-253.

³⁵ י' רצabi, 'מנחי קדם במשמעות תימן', ידע עם, כג/53-54 (1986), עמ' 53. רצabi דן במנהגים קדומים שהשתמרו אצל יהודי תימן ויש להם הקבלה ומוקור במקרא או בפירוש חכמים. וזו לשונו על מנת אחד החשוב לנויניגנו: 'בינוי נשים בבתי חתנים ואבלים - כינוס הנשים בתימן היו בבתי חתנים בבתי يولדות ולהבדיל בבתי אבלים. כינויים אלה היו ארכיטים ונמשכו כחדר שעד חדש ומחצץ, הנשים הגיעו לבית האבל או השמחה ובילו וממן בשירה באקלת פרפראות ובعيشון. היו אלה שיעות הבידור שבילהה האישה בחברה מוחוץ לביתה'. מנגד זה קדום מוא, שהרי הוא מתועד כבר במשנה (כתובות ג, ח): 'המדייר את אשתו שלא תלך בבית האבל או בבית המשטה [...]'. טולברט (לעיל העלה 3), עמ' 45.

הquina מכלל שיר גורדא יש לבדוק את תפקיד הקול בקינות ולבחון את ממד הבכי או ה'טיבע' אליבא דטולברט.

הרהורים על מעמד הקול בקינות

מסד לנתחה מעמדו המרכזוי של הקול בקינות יימצא לנו בתיאור הממד המוזיקלי של הסוגה. במחקר על שירי חתונה מציגו טענה ספקטור כי בשירת הנשים התימנית הטקסט חשוב יותר מן המנגינה, משום שהבחינה כי מצד אחד המנגינה מתקצרת או מתארכת בהתאם לטקסט ומצד שני לא נמצאו הברות חוזרות ושיכון של קולות לא מובנים.³⁷ קשה ללבוש לגבי הקינות שבדקתי האם הטקסט והותאם למנגינה או להפוך, אך מצאתי תופעות של הברות חסרות פשור מילולי, שתורמתן למשקל, להריה ולהשלמת המשפט המוזיקלי ניכרת גם לאוני הבלתי אמונה.

שלוש תופעות מעידות כי יש להברות אלן, בין היתר, פונקציה מוזיקלית: (א) על מנת לחזור בין הדלת לסוגר המקונות מוסיפות לעיתים הברות, בדרך כלל בסוף הסוגר. כך למשל אם הדלת מסתירה בתנועה הפתיחה 'אה', והסוגר מסתירים במליח בעלת הברת סיום כלשי שאינו מתחרות בהברת, תבוא אחריה ההברה העצמאית wa כדי להשלים את החזרו. דוגמה מובהקת יש בקינות של המקונות שמהה צעדי: סוגרי השורות מסתירים בהברה העצמאית ya, וכך נחרזו כל השיר בעלי תלות בהברת הסיום של המילה האחורנה.³⁸ (ב) בחלק מן המקרים המקונות משנות את הגיות המילים לצורך החരיה. לדוגמה, במקרים הצורה 'ג'יבנייש [מצחך]' תינקט הצורה 'ג'יבניישא'. (ג) הברות חסרות פשר מילולי מופיעות לעיתים כחלק מן המילים ומארכיות אותן על מנת להתאים את אורך הדלת או הסוגר לחלק אחר של השורה. לדוגמה, לשונה של שורה אחת היא 'קד' הוא פריך אלדניא [הוא כבר נפרד מן העולם], אך בפועל משובצת השורה בהברות נוספות: 'אהי', 'קדו פאר-וק' אלדניא-אי'.³⁹ תופעות אלו משלימות את התוכן המילולי. אין להסתפק אפוא בניתוח של תוכן המילים; הבנה שלמה של המסר עולה רק מניתוח הויקה ההדרית בין ממד התוכן לממד המוזיקה.

בכי המקונית

במהלך הquina המקונות בוכות ומייבכות, עצמה העולה ויורדת לסייעין. לבci יש

³⁷ ספקטור, שירים וקסים מציגו (לעיל העלה 21), עמ' 279–280.

³⁸ רוא מדר (לעיל העלה 1) עמ' 60–66.

³⁹ תופעה זו מתוועדת פעמים רבות. בנספח דלחין הבاطי את הקינות בתימנית, בתעתיק פונטי ובתרגומים. שכיחות התופעה מודקרת לעין בקריאה וצופה של הטקסט התימני אל מול התעתיק הפונטי (המציג את אופן הרגייה המסורם של המידענית).

כמובן ממשמעות וגישה. בניגוד לדוגמאות שנדרנו לעיל, אין לו תפקיד מבני, ומטרתו לבטא מצב תודעתי וגישה של המקוננות ושל המאוזן. במלותיה של היל, שחקירה את תפקיד הבכי בסיפור-חיבים של אישה מקסיקנית: 'הבכי הוא זכות הגישה אל עולם הפנימי של המקונן'.⁴⁰ הבכי מאפשר למאזינים להודחות עם המקוננות ועם הרגשות שהיא מחזינה, והוא משמש אפוא כלי שהמאזינים מתחברים באמצעותו לחוויות ראשוניות של אבון ועצבות. מעניין לציין בהקשר זה את דבריה של רוזן, שחקירה את זיכרונות השואה. היא מצאה כי הסמן המרכזי בסיפור נשים על השואה היה בכ' בלתי פום.⁴¹ בנצלת את אבחנתנו של ומתר, ⁴² הגדרה בכ' זה 'קול בדרגת אפס'; הבכי שיש לו ביצוע קולי משודר ונקלט אך איננו נשמר, ואין דרך לחזור עליו.

הקול הייחיד

בניגוד לסוגות אחרות בשירת הנשים התימנית, על-פי עדות המדעניות שראיינתי לא הייתה שירת הקינות שירתה מענה אלא שירות סולו. מקוננת אחת החללה לקונן, וכארור התעיפה ירדה עצמת קולה, ומוקוננת אחרת החליפה אותה (ambil' לתהום זאת מראש). שירה זו אף לא לוויתה בכל' נגינה. מאפייניהם אלה מוכיחים את המרכזיות של קול האישה ביצוע הקינה, ומעצימים את חלקו בהעברת המסר, כפי שטען ומתר.⁴³

קולה של המקוננת זוכה להשיבות יתרה במקרים שהמאזין אינו מבין את שפת הקינה.⁴⁴ הטקסט הופך או לרצף של הברות וקולות שאין להם פשר סמנטי אך יש לו אפקטיבית רגשית. דבריו של מתר מתקבלים באופן זה משנה תוקף: רק הקול יכול לשאת את כובד המשימה של העברת המסר, ב嚷נוו' בהבנות קמאיות ועמוקות שיש לכל אדם בהיותו יצור אנושי באשר להבעת הצער. למרות זאת, נראה לי כי היעלמות של השפה התימנית הינו אחד הגורמים לדעיכת הקינות.

חלק מן הניסיון לבנות חברה יהודית במדינת ישראל נמהזו והויתות תרבותיות יהודיות, בודאי כאלו ששמרו בתוכן יסודות ערביים.⁴⁵ היחס המוזל והעוזן של החברה הישראלית

J.H. Hill, 'Weeping as Meta-Signal in Mexicano Woman's Narrative', *Journal of Folklore Research*, 27 (1990), p. 38

41 א' רוזן, 'זיכרון השואה כקינה: סיפורו הייחודי של שתי נציגות המתאבלות על חייהם', מחקר ירושלים לפולקלור יהודי, טו (תשנ"ד), עמ' 104–103.

42 ומתר (לעליל הערכה), עמ' 7.

43 שם.

44 לא עכבי מחקר מכך ושיטתי בנושא, אך השמעתי את הסקלה לאנשים אחדים שאינם מבינים תימנית, ולא ידעו כי הם מאזינים לקינות. הם הודיעו עם התמה המרכזית (צער על אבון ומתר), וגם בלי הסבר זה להם ברור שמדובר בקינות על המת.

45 א' שוחט, זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב-תרבותית, תל אביב 2001, עמ' 242. לעניין זה ראו גם: י' שנבה, היהודים-הערבים: לאומיות דת ואתניות, תל אביב תשס"ג. דיון ביחס השלילי

כלי התרבות הערבית ינק משני מקורות שחיזקו זה את זה: עלונות המערב על המזרח (שנתפסה כחברה אוניברסלית) מחד גיסא,⁴⁶ והפחד הקונקרטי מאיום אלמנטים של תרבויות האויב בזמן מלחמה מאייך גיסא. גם השפה היהודית-תימנית, כלשונות יהודים אחרות שהתרומותו בכור התייחסו, הולכת ונעלמת עם אחרוני הדוברים שלא. במקרה של יהודי תימן פעל גורם נוסף: השפה העברית הייתה שוגרה על פיהם של הגברים, וככיבים עבריים היו משוקעים גם בשפת הנשים. עובדה זו הקללה על השתלבותם במדינה החדשה, ובבד זירזה את התהילה של היישנות הכליל הקומוניקטיבי הפנים-קבוצתי.⁴⁷ קביעה זו סותרת לכואורה את הטענה שהקינות הצלicho בהעברת המסר בוכות הממדים הבלטי לשוניים שלון. אך במחקר עמדתי בהרחבה על סיבות נוספות, המבניות מדוע הקינות כמעט לא השתמרו (ובודאי לא זכו לגלגיטימציה בישראל) למורות היכולת לדלג על הבנה מילולית של השפה התימנית בטקסטים.⁴⁸

לאור הדין לעיל על טכניקת ההעbara בעל-פה ועל האופן שהמסורת בונה בו את בתיה השיר יש בעצם השימוש בשפה העברית במסגרת הקינות מסוים שיבוי ממשועוט בטקסטים, שבתימן הושרו בערבית תימנית בלבד. שינוי זה מבטא המשכיות ואולי דרך להישרדות הסוגה בהקשרה הישראלי. להלן אدنן בדוגמאות אחותות של הופעת העברית ובאופנים שבוחן המקונות שילבו אותה בשירות:

א. במלך הקינות המקונות פוננות אל המת או אל קרוביו על מנת לומר להם דברי ניחומים או כדי למסור להם מה ציפיות החברה מהם. הנקבה בשם המת או שמות קרוביו מקובלת בקינות משחר קיומה של הסוגה, ובמattersה אין את הצורך של האחים להיאחז בחיים אין את הדגשה של היעדר המת.⁴⁹ המקונות בדרך כלל הוגות את השמות הפרטיים כפי שמקובל לזוגות אותם בערבית: יוני, תמי, מיכאל, משה, יעל ועוד. אך לעיתים הן בוחרות דוקא בצורה התימנית של השם: נעומי (נעמה), אהרון (אהרון), שמעה (שושנה), סאלם (שלום), בניה (פניה), נט'ה (אורה).⁵⁰

כלי התרבות העממית של היהודים מארציהם האסלאמיים בגל קרבתם הגדולה לתרבות הערבית יש גם במאמרה של חוץ' רוקם: 'The Birth of Scholarship out of the Spirit of G. Hasan-Rokem, *Fabula, Oral Tradition: Folk Narrative Publications and National Identity in Modern Israel*', 39 (1998), pp. 277–290.

46. סעד (לעל' העירה 16), עמ' 11–33.

47. על העברית של יהודי תימן ראו: ש' מורג, העברית שבפי יהודי תימן, ירושלים תשכ"ג.

48. מדר (לעל' העירה 1), עמ' 134–137. וכן רוא הדין להלן בכמה מן הקשיים שהם תולדת המפגש בין החברה הישראלית (שביקשה להיות חברה מערבית) לביןם שbau מאצ'ות האסלאם.

49. מדר (לעל' העירה 1), עמ' 36–44. בפרק על מושג המקונות הבاطני דוגמאות מקינות מקרים ושותפות לשיבוץ שם המת וכמה פעמים ממהלך הקינה. נראה כיछורות על השם נודעה משמעות עמוקה.

50. י' רצובי, 'מנהגות קדומים במשמעות תימן', במערבה, יז / 200 (1977), עמ' 34: 'שמות הוכרים

ב. לעיתים חל בצלע שירית מעבר חלק מעברית לティגנית, והמלים מן השפות השונות יוצרות יחד משפט קוורנטי ונאה. יש לציין כי בשורות שלහן הותאמת ההגייה על מנת שתיתרונה עם הצלעות האחרות: 'ראיינה פָּמוֹנָה סֹא' [ראיינה תמונה הולמת], 'זאנת יקר וחלא [זאתה יקר ויפה].'

ג. לעיתים הרכבו יסודות של שתי השפות באותה מילה. כך למשל נוספה תווית היידיע הערבית ('אל') למילה העברית 'במה': 'חין ינבעין פִּי אלְבָמָה' [בעת שהן מתנות על הבמה]. במקרה אחר קיבלת מילה עברית 'אֵס' את סימנת השיכות הערבית לגוף שני: 'אלא קול' לגישש היא [אמרי ליגיס]: "ברוך הבא"'⁵¹

ד. בעת שתרגם המקוננת רומייה צובי קינה שהקלטה מפיו, שינתה רומייה חלק מן המילים העבריות שהשתמשה בהן בקינה חורה לתימנית: 'ימן' הפכה ל'זוקת', 'חצ'י' הפכה ל'גוץ' וعود. מסתבר אפוא כי דרך היצירה בעלי-פה שתיארתי לעיל ממומשת גם כאשר הלשון היא עברית. נראה כי תפועה זו נפוצה בקרב רבות מן המשוררות בעלי-פה שהיגרו ממדינתן, ולמדו שפה חדשה.⁵²

הfonקצייה התרפואית של השירה: קול וritismos
לנוכח מעמדם המרכזי של הקול ושל הריתמוס בKİנות אנסה לבחון את השאלה האם יש להיבטים אלה השפעה קונקרטית, ומה תפקידם בKİנות. ענף המחקר והטיפול הקורי 'שירה-טרפיה' מלמד כי יש לשירה אפקט רפואי, וכי לקול ולדיתמות של השירה יש חלק נכבד באפקט המבריא שלו. לשירה (ולקיןות בכלל זה) יש שלושה ממדים של תקשורת והשפעה על הקורא, המ כתוב (או במקורה שלונו: החورو בעלי-פה) והמאזין:

א. ממד התוכן: תוכן השירה החשוב, דוקא משום שהשיר בדרך כלל רב-משמעותי ומזמן פרשנויות רבות. המשמעות מרובת הפנים מאפשרת אינטראקציה בין הקורא לשיר ובין המשורר למאזין. נראה כי השירה מספקת סוג מסוים של מסטור, ומאפשרת למשורר ולקורא להציג ולהביע רעיונות בלתי מקובלים, קונפליקטים לא מודעים ואומץאות מודחיקות.⁵² השירה משמשת אפוא כסתות ומגן, ובני אדם חשים להעלות במסגרת

שהיו בתימן היו ברובם המכרייע מקראיים ומיעוטם ערביים, וכך גם שמות הנשים בדורות הקודומות היו כמעט כולם ערביים, הם שאלים ממע글ות זמינים ובעל חיים, ככבים ומולות, אבנים יקרים וחפצים. בהדרה הוא מוציא כי שמות שהמושלמים נהגו לקרוא בהם לבנותיהם (כגון פאטמה או צביה) לא היו מקובלים בקהילה היהודית.

51 שי קולנדר (לעיל העירה 24), עמ' 408: 'בעבר נהגו נשים להוסיף בתים טקסטואליים בזמן האירופ. מכיוון ששפת היום יומם הייתה ערבית מקומית, הוסיף הנשים טקסטים בשפה זו. כיום משלבת הנשים בסינוי השירים גם טקסטים ערביים, שכן העברית היא לרוב שפתם היום יומיות. ככלומר באותו שירים שמתווסףים בהם תוספות טקסטואליות, הן מושרות גם בשפה המקורית וגם בשפה העברית'.

52 א' כהן, 'שירה-טרפיה: טיפול נפשי וסיע במערכות שירה', מעגלי קריאה, 20 (1991), עמ' 7.

רגשות ומאויים מודחקים. זו הודמנות לאדם להכיר את עצמו ואת תחוותיו, ולבטא את החלקים הבלתי מודעים של נפשו המורכבת. העלתת הרגשות והמאויים אינה מסוכנת מדי, שחרי עצם השימוש בשפה אפשרר הרחקה, 'לדבר עלי' ולא 'להיות אתי'.⁵³ השירה מנוגדת מבחינה זו ניגוד גמור למופע הגוף שהוא אמצעי לחיות הדבר עצמו בלבד. תיוון. קינות הנשים התימניות אכן מתמקדות בתכנים מודחקים, ונדמה כי הן מן המקומות היחידים שתיכנים אלה באים בו לידי ביטוי. הטקסטים מבטאים הגמוניה נשית על הקשר בין החיים למוות: נראה כי הנשים המקונות מוחזקות בידין את המפתח לבירור שאלה המטרידה את האדם מקדמת דנה: מה קורה בעולם המתים? איך נראה עולם? כיצד מרגישים בו?

הצגת השאלות מבטאת עמידת כוח, וטמון בה כМОון גם פוטנציאל לקבלת מענה. אך המקונות אינן מסתפקות בהצגת שאלות למתר, אלא גם מספרות עליו, ומתראות את חייו בעולם המתים. הן מפגינות בקיות וידע במתරחש מעבר לגבול המוות, ושליתן במידע מיימת על hegemonia הగברית. איזם וה הולך וגובר לנוכח העובדה שבחברה התימנית, ככל חברה אנושית אחרת, נשים הן בעלות יכולת לולדות ולהעניק חיים (והן גם המילידות). לפיכך נודע מקום מרכזי כמעט בכל הקינות שהקרת לסתמיקה של הקשר בין אמהות לבנים. האימהות כמצב תודעת וקיומי מטופלת בהרבה, וקשר זה מומחש בפעולות כגון הנקה, האכלת והלבשה, שהבניה תרבותית משיכת לתהוםן הבלעד של נשים. קשר שקשורים הטקסטים בין אימהות למוות הוא נושא מורכב, מאיים ומבלבלים: האימהות, מקור החיים, יכולה להיות גם מקור המוות.⁵⁴ שירות הקינות מאפשר אפוא לנשים להעלות תכנים וဂשיים שקשה לבטם במסגרות אחרות.

ב. ממד הדימויים: עולם האסוציאציות שמעוררים הדימויים בקוראים או במאזינים משפייע על רגשותיהם ועל הכוונות מחשבותיהם. לדעת העוסקים בתחום, אחד המוחללים העיקריים של התקשרות הנפשית עם השיר והוא המבע המטאפורי.⁵⁵ עולם מטאפורי יכול

53 א' ביטון, 'השירה ככלי ביטוי לאימהות במצבי שחול', אפרילון, 66 (1999), עמ' 2: 'אם תרצו האדם המukan, במצב קצת יותר טב מהאדים השוביל עצמו – כיוון שהשלול מונתק מעצבת רגשותיו וככל הביטוי רוחקים ממנו נcut – הרי המשורר יכול להגדיר ולבטא את אותם רגשי פחד ומצקה, כי יש לו מידה רחוק המאפשרת לו להתייחס לאוון תחוותו'.

54 נגולה-קאליאלי (לעיל העונה 3), עמ' 3. לעניין זה הזכיר כי במקורות יהודים המילה 'קב' מציינת לעיתים חטאה את "חם האישה": 'אשר לא מתחמי מלחם, ותהי לי אני קבורי ורבקה תרת עולם' (יר' כ 17), וראו עוד: שבת קכח ע"ב-קכת ע"א; נודה כא ע"א-ע"ב ועוד. אפשר שימוש זה נובע ממקורות ע邈ים שננים, כגון הינו ביטוי לחרדות הגברים ממייניות האישה ועד לתחות הסכנה הטמונה בלילה עבר הנשים ולדיין, או שמא הסיבה היא הוחות בתחווה הנובעת מן השאות בשני המקומות, הרחם והකבר. עוד לעניין זה רואו: 'חני, תיקון מכואה של תשובה', דרך אגדה, ג (תש"ס), עמ' 119, העירה 100.

55 כון (לעיל העונה 52), עמ' 8. כון מצטט את דברי פרקר, אף הוא מטפל בשירה: 'המטפורה חובקת בתוכה הפתעה, דמיות ותגנות, יחס וכוכה. המטפורה המתאימה יכולה לקשר בין המודע לא מודע ובין שכבות נפש שונות ובכך לשמש כוח מבריא, המטפורות הם מאגרים של ייחסים וכליים להתייחסות'.

להתפענה עד תום רך בקשרו התרבותי המותמים, משומ שرك בהקשרו חוברות הרמה הקוגניטיבית והרמה הרגשית לכל הבנה שברגש, ואז נודע לדימי 'כח מריא'.⁵⁶ ג. ממד הריתמוס: ריתמוס משמעו מכלול היסודות הפיזיולוגיים של השיר: צליל, משקל, חרו ומרקם. השפעתו הטרופית של הריתמוס רבה יותר מאשר היבטי השירה. כשם שבנה השיר משליט סדר אסתטי בכואם רעינוי, כך הריתמוס השיר מבנה ומארגן יחד את מילות השיר ואת צילין, ויציר חוויה בלתי אמצעית של סדר, משטר ושליטה.⁵⁷ לדעת המטפלים בשירה, השירה היא צלי לארגון העולם, אמצעי להטיל סדר בכואו הקיים הן הפנימי-אישי הן החיצוני-קבוצתי. כוח הריתמוס יפה בעיקר לרמה הרגשית, והוא יכול להביא את המאזין למצוות החוויה השירית עוד לפני הבנת המילים. במאמרו על השיר בטור צלי טיפול כהן קובע כי לימוד מילים אומנם מוסף צבע וגון אך רק הריתמוס מאפשר חדרה למחשבתו של הקורא!⁵⁸ לשיטתו, עצמת החוויה והריתמוס רבנה מכוחה של משמעות המילים, משומ שהריתמוס מייצג את הוויכון הקולקטיבי של המין האנושי, מעורר בנו זיכרונות קמאיים, ואנו יכולים להתחבר בעורתו לרוגשות מודחקים. זיכרון קולקטיבי זה גורם להפנמת המקצב החיצוני שאנו שומעים והפיקתו למפקב פנימי. הפסיכיאטרים דנים, בקשר זה, בהדבקה נשית: ריתמוס מעורר ריתמוס, חזק מעורר חזק, ובci מעורר בכ. הכל והו: 'כל שהביוטי הריתמי מעיר תゴבות אינפנטיליות ארכניות של הארגניזמים.cn הוא מדבק יותר, וככל לייצר פרוקן אמו-齊那'!⁵⁹ בחינת הריתמוס של הקינות בקשר רפואי זה מגלה כי הריתמוס (חויה, הקצב ומגען הצלילים) מארגן את טקסט הקינה – הן מצד הממד המילולי הן מצד האפקטים הרגשיים – לכל חוות המועבדת בו בזמן בכמה רמות התודעה. לקינות מבנה המבוסס על חוות: חוות על שורות, על פורמלות ריאניות, על חוות. חוות אלו הן היוצרות את הריתמוס, וסבירתן נועצה בתופעת 'ההדבקה הנפשית'. האפקט המדבק של ריתמוס הקינה גורם למזיניות להצטרכ למצב התודעה שהמקוננת שרויה בו. למעשה זה אחד הכלים שבידי המקוננת לקשר את הקhal אליה ואל המצב הרגשי הרצוי בסיטואציה (להלן נראת כי גם לחורה על תנויות הגוף יש אפקט דומה). פועלות הריתמוס, יכולנו לאפשר את החדרה התודעית אל נפש המאזין, מbaraת את התופעה שגם מי שאינו בקי באשפה התימנית יכול להתחבר ולהבין את הקינות, או ביתר דיוק: להרגיש אותן.

56. לשם דוגמה ניתן לעיין בשורה מותruk אחת הקינות: 'רו אמי, ריאן על הגג / هو אמי, רו מבל' מים'. ברור כי מצד המשמעות המילולית הריאן משמש דימוי לפִי האישה המותה, אך נראה לי כי אני וקוראים אחרים, שאנו מציים בהקשרים התרבותיים והחברתיים המקוריים שהדימוי נולד בהם, אנחנו יכולים למצות את המשמעות הרגשית של הדימוי עד תום.

57. י. עמנואל, 'שירת יכולות: השיר ככלי טיפול', *תרפיה באמצעות אמנויות*, 1 (1993), עמ' .71.

58. כהן (לעיל העלה), עמ' 10.

59. שם, עמ' 12.

הקיןות כМОפע גוף

ממחקר קינות הנשים בתרבותות שונות עולה כי למרות הגיוון בKİנות והשוני ביןיהן משותפים לן קווי דמיון בין-תרבותיים אחדים: (א) בכל התרבותות הנשים הן שביצעו את סוגת הקינה; (ב) ברוב המקרים לאותה אמרית הקינה במופעי גוף כגון ריקוד, תנועה, שריתת הגוף ועוד; (ג) בכל המקרים לא הסתפקו המקונות בשימושם בקולן או בכלי אלא השתמשו בטקסטים מנוסחים. התנועה היא אפוא חלק בלתי נפרד מביצוע קינות הנשים בתרבותות השונות.

היחס כלפי מופע הגוף בקרב המקונות התימניות מורכב למדוי. המקרה אוסר מפורשת על מנהגי אבלות שיש בהם משום חיקוי דרכי הגויים. מנהגים אלה נגעו בעיקר לחיבטים גופניים: התגודדות, שריתת שרטות בגוף וגילוח הראש או הפחתה. למרות אייסור זה, ברור מעל לכל ספק כי מנהגים אלה התקיימו בקהילות ישראל, ויש לכך ראיות כבר במקרא ומתקופת המשנה והתלמוד.⁶⁰ מנהגים כאלה התקיימו גם בקהילות שבארצות האסלאם. אמנים גם ואסלאם לא התיר לשוטוט בשרו ולהקיזו דם לאות אבל, אך ברוחם תרבותי זה השתמרו מנהגים קדם-אסלאמיים, והיהודים שחיו באזור היוו חלק אינטגרלי ממן, ויאמכו מנהגים אלה.⁶¹

⁶⁰ מ' אברך, החינוך היהודי בתקופת המשנה והتلמוד, ירושלים תשמ"ג, עמ' 183. בתארו את נהגי האבל של תלמידים על מות רبه הוא כתוב: 'תלמידים הביעו את צערם על מות רבעם בקנויות כל בגדיהם [...] הכתה עצם ותלייש שערם, לפעמים עד כדי זב דם'. וכן הוא מביא ציטוטים מן התלמוד ומהמשנה המתארים תלמידי חכמים המתאבלים על מות רبه וחותכים בבשרם (שם, עמ' 190, הערה 398).

⁶¹ T. Fahd, 'Niyaha', *The Encyclopedia of Islam*², VIII, Leiden 1995, pp. 64–65. כי הקינה על אמת הכלולות ועוקות חבר, מכות ושריתת הפנים, היא תופעה מקובלת וידועה בכל רחבי המורה התקיכון. אך ורק ירושה מתקופה קדם-אסלאמית פגאנית, כאמור בדברי הנביה מוחמד, שאסר לשמרו על שלוש תופעות קדם-אסלאמיות, שאחת מהן הייתה הקינה על המת. מן הספר הבהיר עילית כי איסור זה חל גם על גברים. אחד האמנים ראה את הנביה בוכה בעקבות מותו של בנו אברהים, ואמר לו: 'שליח האלהוים, לא אסרת על כולנו לבכות?' ומוחמד השיב: 'אני אסרתי על המת החקל במקורה של שמחה ושל עצב. אסור לבכות בכி מתפרק המביא לкриיעת הבגדים, לשritten הפנים ולצעקות חבר. ואילו בכி המבצע חילה מותה. העניינים נטפוחות דעתות, הלב נשבר, אך אסור לנו לומר דבר שיכיעס את האל.' ראו לענין זה גם: אבנילעודה (לעל הערה 3), עמ' 251–250, הטוענת כי בדרך כלל באסלם נהשבה השירה למעשה לא-מוסלמי ולהילול הקודש. הדת אסורה על בכיה, וכך נשים שקיימו את מצוות החאג' לא קוננו בטקס המותה. אל שבעל זאת קוננו, עשו זאת למרות האיסור. נראה לי כי אין לפреш את קינת הנשים, וגם כל תופעה תרבותית אחרת, כתולדה של גורם אחד בלבד; לטעמי, תופעת תרבותית – במקרה זה: השפעות קדם-אסלאמיות – הן תמייד מרובות פנים, וגורמים רבים אפשרים את קיומן והמשמעותן). ראוי להזכיר בהקשר זה את תיאורי היופי בשירת הדיוואן והתימנית. החלים היפות במיוודה, לפי תיאורים אלה, הן אלו שיש עליהם סימני שריותות; ראו למשל: מ' פיאמנטה, 'משדה היופי האנושי', ש"ס גמליאל (עורך), אורותות תימן: שערם באורחות תימן, ירושלים תשמ"ד, עמ' 56: 'צלקות ארוכות כшибולים'. פיאמנטה סבור כי

המקוננות בקרבת הקהילות היהודיות השונות בצפון אפריקה ובאזורות מוסלמיות אחרות נהגו לكونן כשהן רוקדות במעגילים עד כדי טרנס, תוך שהן שוררות בגוף ומוכות עליון.⁶² מאחר שנוהג זה נאסר מטעמים דתיים, חכמי צפון אפריקה גינוחו והטילו עליו סנקציות.⁶³

הכוונה לצילוקת 'משאל', ששורטים בלחי הילד הבדוי כנגד עין הרע. אך מכיוון שהתראים מימיין וכיר יהיד מתייחסים לפחות בקשר גם למין נקבה ולפערם גם לרים (שם, עמ' 46), ראוי לבחון אם אין מודבר גם בנסיבות שדרשו את פניהן לאות צער על מות יקירהך.

⁶² למנهائي מקוננות בארצות צפון אפריקה רוא: א' היפ齊יה, 'מעגל והספדים', אפרילון, 56 (1999), עמ' 39–41: 'הנשים במעגל היו מרקודת סביב המקוננות, סוטרות לעצמן על לחיהן ושוררות את פיין עד זוב דם'; השוו: א' מיסט, ירושלים הקטנה: סיפורים מהי הייחודיים בעיר צפר במרוקו, תל אביב תשס"א, עמ' 29–33. י' בן-עמי, 'מפעלי המרכז לחקר הפלקלור', דברי הקונגרס העולמי החמישי למדעי היהדות, ירושלים תשל"ב, עמ' 110: 'מקונות אלו מרכות בצפון אפריקה וכן נהוגות לבוא يوم יום לשיר ולהללו את המת'. בן-עמי (שם, עמ' 108) עמד על מנת ההתנגדות אצל הנשים האבלות המנגז לאיסור מן התורה, והציג שלושה הסברים לתופעה: (א) מתקח חשש שהמת מבקש לקחת עמו לעולם המתים את אהובי האבל מה מבקשת לשנות פניה בשירותה, וכך למגעו ממנו מלהכירה; (ב) זה קרבן דם לנפש המת על מנת לכורות עמו ברית של זידות; (ג) הנשים סבורות כי המת ממשיך לשועו ולראות עד לאחר הרחזה וסיטם ההכנות לקבורה, וכך אשת הנפטר וילדיו מראים לו עד כמה רב צערם. על התמודדות של מנהיגים אלה בזפירו ובבראט רוא: ר' בן-שמעון, יהדות מרוקן: הווי ומסורת, לוד תשנ"ד, עמ' 484–485: 'למרות האיסור להתגודד נשי מרוקן המשיכו תמיד בשלהן, על אף פניות הרבענים ותקנותיהם היו שתלשו את שייר ראשן שרטו את לחיון בצייפרנים עד זוב דם, היכו ביד על הראש מרטו את עור הפנים, צבטו בלחותם וביביו מורה את המת'. בן-שמעון אף מצטט מספרו של הנוסף מפוזר שם שמואל ומאני, שעבר במרוקן במהלך חייה, ומספר על מפגש עם המקונגנות השוררות בברשות שכנאה השair עלייו רושם רב. לעניין המקונגנות בעיראק רוא: י' אבישורו, שירות הנשים: שירי עם בערבית-יהודית של יהוד עיראק, אורי-יהודית תשמ"י, עמ' 193. לנוכח בקהילות מסוימות בארצות האסלאם רוא חיבור של נושא אחר מן המאה ה"ט": י' בנימין, ספר מסע ירושאל, רוגם ד' אראדן, ליק תר"ט.

⁶³ א' בשן, יהדות מרוקן: עברה תרבותה, תל אביב 2000. בשן דן ביחסם של חכמי צפון אפריקה לאמונה ולמנהגים ערמיים. הוא מתאר ניסיונות בלתי פוסקים של הכהנים והרבנים בקהילות השונות לצאת – ללא הצלחה – כנגד מנהיגים זרים, ובמביא לדאייה את מנהג הגישים לשוטות את גונן בזמנם והינות על המתים. בואתו של תעודהות ומכתבים מקהילת צפרו מבז'יסק הלכה של חכמי צפרו משנת תע"ה (1715), אשר צצין שלושה געים שפשו העיר וגרמו לעיזרת הגשמיים; אחד הנגעים הוא הנשים השוררות ומותגודות על המת. חכמי הקהילה פסקו כי כל אשפה שתשרוט בשורה תשלם קנס של 10 אוקיות שיינכו מכתובה, ואם אינה נשואה עליה לשלם בעצמה. יש לציין כי סופו של פסק זה הולכה ותקון, והפסקים חוסיפו כי על מנת שלא להכחיד יותר מידי על הציבור הփירתו את גובה הקנס, והעמידו על 5 אוקיות. נראה כי נוגג ההtagודות פשט כל כך בזיכרון, עד שהగורה הכביביה עליו. רוא: ד' עבדה, קהילת צפרו מרוקן, א' ירושלים תשל"ה, עמ' 73–74, תעודה מס' 62. הנושא בנימין השני, שבירק באמצעות המאה ה"ט בפרס, כורדיסטאן ומרוקן, תיאר בספר המשע שלו (לעיל העירה, עמ' 129) את מנהיגי היהודים והוישבים בצפון-אפריקה: 'הנשים הקרובות אל המת תעשנה מסped כתנים, תמרותנה שערות ראשין ואת פניהן ישוטו שרטת עד שפך דם עלייהם, דבר אשר נזהרנו בתורת ה' לבתי עשו, חכמי העדה התאמזו בכל כוחם לבטל המנהג הזה אבל לא צלהה להם עד היום [...] בארץ פרס יקוננו החכמים על המתים והנשים לא תגינה שער ראשין וגם בברשותן לא תשרוטנה שרטת, שטי שעות סופדות על המת ואחד יובל לקבורות'.

כנגד זאת, המיקוננות התימניות שמרו בקפידה על האיסור ההלכתי לשורוט בגוףן להוכיח את עצמו. כך אמרה אחת המיקוננות בריאיון: 'אסור להוכיח את עצמו, אצלו בעדת תימן רק מעילות את המילם ובוכות, פה ושם את יודעת, אבל לא כמו שכאן אנשים, זה אסור, אסור לעשות סכנה לאדם החי'.⁶⁴ רק אצל ברואר מזאת עדות יהודה שמקוננות בתימן שרטו בברון.⁶⁵ אך הימנעות משרית הגוף לא מנעה את התפתחות המבוקש או המופע הגופני שהתלווה לקינה.

בספרו 'מעס תימן' יעקב ספיר מתאר השთפות בבדיקה לניחום האבלים. תיאورو מלמד כי האבל לא הסתכם בשירה בלבד אלא לווה בהופעה הכוללת תנוועה: 'בקרבנו לעיר האבלים, ומרחוק ראו את המנהמים, יצאו נשים לקרה נשים וקובל ילולות מתופפות על לבותיהם נשמעו משתיה החבורות, אישא אל אותה קנים ונחי על אישא זקנה שהלכה בדרך כל ארץ. אחרי ישבנו שקטה היללה'.⁶⁶ הראיונות והחצפיות שערכתי מאמותם תיאור זה. המיקוננות נהגו לקונן כאשר פניהם מכוסים במטפה. בתשובה לשאלתי מדוע הן מכסות את פניהם טנו חלון כי כך הן יכולות להתרכו ודעתן אינה מוסחת מתוגבות האנשים (למאות או לקינה). אחת מהן אמרה שהמטפה מכסה את פניה מעיני האנשים כדי שלא יראו את דמעותיה, ואילו מיקוננת תימנית שראינה גמליאל טענה כי היא מכסה את פניה משום שהיא איינה בהכרה בוכה במלח הקינה.⁶⁷ לדעתו יש בכיסוי הפנים ממש כנישת למלכז מדיטטיבי. הנשים מתכנסות לעצמן, ועורכות מעין טקס פנימי. כך הן מבידילות את עצמן מן המאוזנים שסבירן, ויכולות להתחבר פנימה, ולהתנתק מן החוץ. הקינה לוותה גם בתנועות ידיים המכotta על הירכיהם ותנווה הלהך ושוב של החלק העליון של הגוף. ידוע כי בטקס ריפוי שאמאנים נתין לחוזה בהיטלטלות אקסטטיבית דומה של הגוף תוך חזרה על אותן תנועות.⁶⁸ אמנם המקרה שלפנינו אינו טקס רפואי, אך נראה כי מושלבים בו אלמנטים דומים.

המיקוננות היו על פי רוב נשים מבוגרות (לאחר גיל הפריון), למודות סבל וכאב, ולא

⁶⁴ אלה דבריה של רומרה צובי, שהוקלטו בביתה בפתח תקווה ביום 30.6.2002. היא הדגימה את דבריה בתנועות ידיים, כאשר אחותה בידיה ליהיה לאות צער. לעניין זה רוא רזהבי (לעיל הערכה 34, עמ' 50). אחד המנהיגים הקודומים אצל יהודי תימן שרזהבי זו בהם הוא השענת הלחינים על כפות הידיים סכלי לאבלות ועצב. אם לפחות עשה תנוועה זו מבל' נשים בשבת או בוגר, גוערים בו. תנוועה זו אופיינית לאבל בעולם היהודי, רזהבי (שם, עמ' 35) מצטט מספרו של אבו-היאן אלוחידי על תנועות האיברים: 'אות האבל כשగבר שם ידו על ראשו ואישה על ליהה'.

⁶⁵ E. Brauer, *Ethnologie der jemenitischen Juden*, Heidelberg 1934, p. 224

⁶⁶ י' ספר, ספר מסע תימן (בעריכת א' עיר), ירושלים תש"א, עמ' צד.

⁶⁷ רוא מאמרה של טובה גמליאל בכרך זה (לעליל עמודים 61–88).

⁶⁸ T. Kochavi, 'Body-Memory-Dance: Reflections on "Aide Memoire" by Rami Be'er' פרספקטיביות פמיניסטיות: הגוף והדעת (מקרה פנימי באוניברסיטה העברית), ירושלים 2002, עמ' 8.

היה מקובל שקינות תבוצעה בפי נשים צעירות שהו לן ילדים קטנים. טולברט, שחקרה קינות קרליות, הציעה שסוגת הקינות אינה רק מיוחדת לנשים, אלא מוגבלת לנשים מבוגרות בלבד. אלו נשים שミニונות אינה מאימה, ומאהר שעברו את גיל הפירון כבר אין בגדר 'נשים ממש': 'ابדן המיניות של המקוננות יכול להיות מובן כאנדרקציה לעובדה שהן יכולות בתוכן התנוגות מגדירתו, הערפל המיני המתגלם בהן הופך אותן למתאימות מאוד להיות מתוכות'.⁶⁹ טולברט קושרת אפוא בין המיניות של האישה ובין האפשרויות הנפתחות בפניה לעסוק ביצירה של לגאים בה כוח ועוצמה חברתיות. אפsher לפתח רעיון זה בהקשר של קינות הנשים התימניות. אבדן המיניות והפירון של הנשים המבוגרות הוא למעשה אבדן הגוף, אך בה בעת הייצה התרבותית שאנו דנים בה מנצלת את הגוף לצורך הבהעה, וכך מחוירה לנשים את הגוף. בעורת הגוף הן מייצרות תוצר תרבותי בעל ערך חברתי.⁷⁰

המעבר מותמין לישראל הביא לשינויים מהותיים באופן הביצוע של ביטוי תרבותי זה. בראשית קיומה הייתה ישראל חקרה שביקשה לקיים בה תרבויות מערבית, תרבויות שמתאפיינים בה פחות טקסים גופניים מן המצו依 בתרבות מסורתיות,⁷¹ והםבעים במהלכם של טקסים אלה בכלל ובתקסי המות בפרט הם בדרך כלל מיילאים ומוסדרים למופת.⁷² בהקשר זה, קבוצה של נשים בוכות תוך ביצוע תנוגות, אשר פניהן מכוסות במטפתות והן אומרות דברים בשפה לא מובנת, נראית מנוגדת למקובל או לפחות חרואי כדי לציין

69 טולברט (עליל העלה 3), עמ' 44.

70 יש לזכור כי קינות שביצעו הנשים התימניות המבוגרות היו כאמור חלק מטקס מות שהתקיימו בהקשר תרבותי רחב, אשר לנשנס כמעט לגמרי בו מרחיב לבטא את עצמן. לעומת הנשים לא השתתפו באופן פעיל בחוי הדת של הקהילה. ב��וי הכנסת בתימן לא הייתה ערות נשים, ומכוון שאין לא ידוע כלל קרווא וכותבו בתימנית (קל וחומר בעברית), מנעה מכך היכולת ליצור בכתב או אף להיות מאיונת פסיביות. בנסיבות ומן מסיבותו מהחזר השנה היהודי תרגמו הגברים הללו מצומצמים מוחטטים המכוננים ליהדות-תימנית על מנת שנשים יבינו לנו לפחות את תקציז הסיפור. כך למשל מורה לתינוקות התקצר ספר יצאת מזכרים, והוא נקרא עד היום ככל מנ החגדה של פסה בנוסח היהודי תימן ('מא כ'בר'); רואו: י' טובי, 'מקרים מא כ'בר בהגדת פסה', בمعרכה, 2/34 (1987), עמ' 18–19. כמו כן התקצר לקרווא בפני הנשים בלבד ט' באב את ספרה הנה ושבעת בניה ('קצת חנא'); רואו: י' טובי ו' חוני-דורקם, 'ורכבי העברי בפתחם נשים יהודיות מתוניסיה', בין עבר לעבר, 2 (תשס"א), עמ' 154.

71 השימוש בקינות לבטא צער מותאם להברות בעלות רשות קשרים חברתיים צפופה כו שהיתה בתימן. הקינה מוחזינה את האבא, ולכן היא נפתחת כקריאת לשופחות בחויה וכאמצעי לאחד את הקהילה סביר משבר שהווה אחד הפרטים בתוכה כדי להקל עליו. בחרות בעלות מאפיינים כאלו, התברה המזומצמת בגודלה וחווה את אבדן היחיד כאבן אישי ומשמעותי לקהילה. רואו: ר' שכתה, 'קינה לזכר קתרני', מאגנום, סו 9 (1992), עמ' 22. על יסוד הדין בקינות השומרות על מות גיבורים ועל חורבן ערים טעונה שכטר כ' הקינות על מות קרבו אנשים בודדים זה לה, יצרו את הקבוצה שהקללה על היחיד להתמודד עם המות.

72 כוכבי (עליל העלה 68), עמ' 11.

את מותו של אדם. המצבים שנשים נוהו לשוטה בהם את פניהן ולחולל בירוק עד כדי טרנס היו קשים עוד יותר לעיכול. עצמת הביצוע (Performance) של הטקס הייתה גדולה, המטפה על הפנים, תנעות הריקוד, השירה, החצנת הרגש בביטוי פיזי – הנשים לא רק קווננו, אלא היו הקינה עצמה.

הנשים המקונות הן הצער, לא הדיבור עלייו; בגוףן הן מממשות את הכאב והבנה סופיות האדם, ואין רק מסמנות אותו. התרבות המערבית, המעדיפה אדם בעל שליטה עצמית ורISON, שוללת תופעות מסווג זה, וראה בהן איום על הסדר החברתי הרצוי.⁷³ העולים מתימן הפנימו תפיסה זו בחלקם. משום כך במקרים רבים חדרו המקונות עצמן מן 'המנగ' המגונה', ובוודאי השפיעה תפיסה זו גם על בני הדור השני והבאים אחריו, ילדי הארץ, שלא רואו בביטוי רגשי זה חלק מתרבותם.⁷⁴

הקיןנות בתוך אמצעי תיווך

כראוליז'אוס, חוקרת קינות נשים יווניות, רואה בקיןנות כל' היישרות של נשים בעולם של גברים. לדעתה, הקינות מגשרות בין חווית החיים הנשית לעולם הפטריארכלי.⁷⁵ יש לטענה זו סימוכין באשר לקינות הנשים התימניות, אך במקורה שלפנינו המקונות מוסיפות על כך, ומגשרות בין החיים למתים. הן מנצלות את הטקסטים כמודים, שואלות את המת שאלות, וענות בשמו.

הקורפוס שעמד לרשותי אמנם מצומצם, ברם נראה לי כי אפשר ללמוד ממנו עד כמה

⁷³ ספרון שהזיאה לאור האנטרופולוגית הראשית של משרד הבריאות בסמוך למלחמות ים הכנפרים מדגים סוג של שיה שטמון בו הפטנטיאלי לייצר חס מולול כלפי מנגנון אבולוציה עם העולים מארצאות האסלבים; ראה: פ' פלגי, מותות אבל ושוכן בהברה והשראלית בעותם מלחה, ירושלים 1974. פלגי אמן איננה אומרת דברים מפורשים נגד מנגנים אלה, אך מן הכתוב נדפת רוח של רוחות וניכר כפליפה. לדבריה, היא ליקפה עדויות מעידות שונות, אך היא מוגנמה את דבריה בקרホילן מזורק: 'אחד מעיסוקיהן של הנשים היה לשמש כמקונות מקצועית [...]'. היא מတרת את המקונות במרוקן בהדגישה את שרירותה הפנים ותילשת השער: 'תופעות אלה של שריתת הבשר והריקוד הטקסי אין מזיוות בכל עזרות המורה, אך הבכי הצעקי והטקסי משותף לכל הקבוצות לאחרות' (שם, עמ' 15). הגדרת הקינות כביתוי 'ביב צעקי' מיצרת לדול. לאחר תיאור טקסי והקינה הכלולים זמרה וריקוד עד כדי טרנס והתעלפות של הנשים האבלות היא מוסיפה: 'לפי הנסיון במקומות אלה, חשים בני הדור הצעיר של העדה מבוכה, בעיקר בהיותם חשופים למבטייהם הנדרמים של אנשים שאננו בני עדרם'. ניסוחים אלה אמורים נכתבו לפניהו כמעט שלושים שנה, ומה השתנה השית, המבקש דיים להיות רברטורוני, אך השפעותיה של תפיסה זו עדין ניכרים, בודאי בכלל הנוגע ליחס כל' קינות הנשים.

⁷⁴ בשיחותי עם המקונות מפיהן חוותה בהן והשתתקו על ידי המשתתפים בהלויה או בני משפחות המובאים לקבורה.

⁷⁵ כראוליז'אוס (לעיל הערה 3, עמ' 145–155).

הטקסטים משמשים כגשר: בין אמות לילדין המתים, או בין ילדים לאימהות המתות;⁷⁶ בין הצורך לחנק ולשמור על הסדר החברתי ובין הקריאה לקיים קשר עם המתים; בין פָרָה להמשכיות. לא רק הטקסט מגשר בין המות לחיים אלא גם הגוף עצמו. מעניין לראות כיצד המות, שימושוobilion הגוף וסופה, מסמן דוקא בקול ובתנועה. בהקשר תרבותי דתי, הממשטר להלכה את גופן של הנשים וקובע לו סייגים ומגבילות רבות, יש בתנועת גופן של המקוננות משום קריאת תיגר על מגבילות אלו. אך תנועה זו היא גם דיאלוג: אם הגוף המת מונה לפניהן באופן פיזי או מטאפורי, הן עצמן הופכות בגופן לגשר המאפשר נגיעה בקייפאון הגוף המת.

אם נעמייך בדימויו הגשר, נוכל להציג כי הקינות מגשרות גם בין פסיביות לאקטיביות. הפסיביות של הנשים בטקסי הקבורה הופכת באמצעות הקינות לאקטיביות שאף מתחפת לשילתה. למעשה הן מנהלות את האירוע והקשרו שמתקיים בו קשר בין החיים למותם, וכך הן הופכות לפעילות. באמצעות הטקסט המורכב מקיים ומתנוועת גוף, מחברות הקינות בין אפשרויות שנראו על פניהן בלתי ניתנות לחברו.

האומנם קינה היא פרקטיקה נשית?

בתשובה לשאלת מודיע נשים הן המבצעות את הקינות, רזונבלט ואחרים מצאו במסגרת מחקר השוואתי כי ברוב התרבויות נשים מביעות צער באופן שונה מגברים.⁷⁷ לפי אחד מן ההסברים שהציגו ל佗פה זו, הפגנת צער בלבני מروسן, שיש לה היבטים מוחצנים ופיזיים של כאב, היא ביוטי נסopic למעמדן הנמוך של נשים. אורטנר מתמודדת עם השערה זו בבדיקה את התנחה שנחיתות הנשים קשורה בקשר הדוק ל'זיקן' לטבע' נגנד זיקת הגברים לתרבות.⁷⁸ אורטנר תהה מדוע נשים בתרבויות שונות נחשות קרוביות לטבע, ומשום כך נחותות. היא בוחנה מניעים אפשריים שונים: הפיזיולוגיה הנשית,⁷⁹ התפקיד החברתי של האישה,⁸⁰ ואולי המבנה הנפשי שלה.⁸¹ לבסוף הסיקה כי נשים אינן קרוביות

76 המxonנות הן לעולם אמותה. החלפת גוף הדובר לזכר מתרחשת ורק כאשר הן נושאות דברים בשם גבר שמת. המxonנט מיצגת את עמדת האם אפילו היא עצמה איןנה אם הנפטרות).

C.P. Rosenblatt, R.P. Walsh, and D.A. Jackson, *Grief and Mourning in Cross Cultural Perspective*, New Haven 1976 77

B.S. Ortner, 'Is Female to Male as Nature to Culture?', *Woman, Culture, and Society*, 78 Stanford 1974, pp. 67-89

79 שם, עמ' 74-76: הבiology של האשה (הרין, לידה, מחזור חודשי, הנקה) מניחה קשר ישיר שליה אל ' הטבע'.

80 שם, עמ' 76-80: מעעם מהותה, האישה יוצרת את האדם, ולכן הוא מומוקמת מבחינה חברתית בעולם המשפחה, העומד בכניגו לעולם החברתי ומורוג במעט נמוך ממנו.

81 ראו שם, עמ' 81-83, על נפש האישה הקרויה יותר לטבע כתוצאה ממבנה חברתי.

יותר לטבע בהשוואה לגברים. לשני המינים תודעה, ושניהם בני תמותה. ובכלל זאת היא עומדת על הסיבות לתרדמת מוטעית זו ומסבירה מדוע נשים נראות כאילו הן קרובות לטבע, וכיitz תדמית מערצת יעליה של משוב בין הנחות למציאות, אשר מחוללת הבניה תרבותית המשמרת את הנשים במעמדן הנוכחי. להפנות ההנחות הללו אצל הנשים יש כМОון תפkid מרכז בקידוע המצב. הבניה זו, שלפיה הנשים קרובות לטבע ולמחוזר החיים, עשויה להיות אחת הסיבות מדוע הן משמשות בתפקיד המיקוננות. מקונות המתווכות באמצעות הקינות בין החיים למתים, כאשר בניגוד הבינרי הוא החיים הם ה'תרבות' והמוות הוא ה'טבע'.⁸²

דעתה של טולברט אינה נוכח מההסברים המייחסים את קינת הנשים לסיבות 'טבעיות', והיא יוצאת נגד הסבורה כאילו היבטי טبعי יותר לנשים ונגד הטענה שנשים מיקוננות מסווגות לשולות ברגשותיהן.⁸³ ואמנם גם מן הטקסטים שהקרתי אני למדה כי קינת הנשים אינה התפרצויות חסרת שליטה. ההפק הוא הנכוון: קינת הנשים היא הבעה מתחכמת ומעובדת של צער על אבדן, וביתוי של כוח נשי ואפלו של שליטה בקשר עם המתים. גם החלק התנועתי הפיזי של הקינה, שנראה מבטב ראשן כאילו הוא מבטא חוסר שליטה והיסטריה, הינו למעשה סוג של ריקוד שנעשה בו שימוש בשפת הגוף והתנועה על מנת להשלים את המבע המילולי ולבטא את האופציה הנשית להווות כאב בבחינות 'חיפוש פתרון תרבותי' ל'קונפליקט בין חיים לממוות'.⁸⁴ ביתוי זה אווזו מבצע משני קצוטו: מחד גיסא הוא מעודן, מתחכם, מילולי ומאורגן, ומайдך גיסא הוא גופני ורגשי, ואני כפוף להוקי השפה אלא לאלון. קינות הנשים התימניות יוצקנות את הצער אל תבנית מילולית הכתופפה לכלי השפה, למסורת המנגינה ולהתומות המקובלות, וכך הן מבטאות שליטה. בו בזמן הן דוברות שפה תנועתית שאינה כה מוגבלת בידי מבנים מקובעים, והיא מבטאת חלקים בלתי מודעים של הנפש. ואתה ועוד: בהשוואה לשפט הדיבור, שפת הגוף אינה מתפענת באופן חד-משמעותי; המסתורין והתמייה האופפים אפוא את יהסנו אליה הן הגורמים לנו לראות בה בטיעות ביתוי של חוסר שליטה.

82. חיווק לטענה זו יש בדבריה של חוקרת המקונות הקרליות, נגולדה-קאליו (לעיל העלה 3), עמ' 8–9. לדבריה, נשים מקונות מסוים שהמשפחתיות והדומיננטיות של עולם הבית בחיהן מקרובות אותן (יותר מהגברים) למיעגליות הטבעית של לדדה וממוות.

83. טולברט (לעיל העלה 3). בניתוח טקסט מדרש איכה רבה מראת גלית חזנירוקם כיצד מתהפר בעהיבור בין נשים לטבע ובין גברים לתרבות. דזוקא הגבר מזגג במדרש ביצור טبعי ונעדר רסן, ואילו לנשים היכולת לייצר טקסט תרבותי מובנה בצורת קינה. רוא: ג' חזנירוקם, רקמת חיים: היצירה העממית בספרות חז"ל, תל אביב תשנ"ג, עמ' 127.

84. נגולדה-קאליו (לעיל העלה 3), עמ' 8.

סיכום

נראה לי כי העצמה הגדולה הטמונה בטקסטים נובעת מהאפשרות 'האחרת' שמצויה הנשים לחוות את הכאב והסבל שambilו את המות. הן מייצגות דרך נשית להתחזוקה האבדן: לפניה שmagibim לחסוך ברגשות כעס ונקמה או מבקשים להסביר את הסדר החברתי על כן, לפניה שמנסימים לסדר את מה שפיע המות בחיה הפרט והקהליה, הן מציעות לעצורת רגע ולחטאבל – לילל, לייב, לבכות, להשתחרר מוסדר החברתי ולנוח בניגוד למוקובל, להרגיש את הכאב. הן מאריכות את השלב הלימינלי המסתוכן, ומאפשרות לעצמן ולאבלה להיות במרחב הכלתי מילולי של הכאב.⁸⁵ באופן מעורר עניין הן משתמשות במילים על מנת לאפשר זיקה למקום שאין בו מילים אלא רגש בלבד. הן מאפשרות (תוך שהן עושות זאת בעצם) לצלול עמוק אל תוך הכאב ולחוות אותו בכל עצמותו. הצעה של חלופה נשית לחוות את העולם הוא מעשה חתרני, בודאי בחברה גברית המכירה רק דרך אחרת.

הקיןנות משובצות בתמונות מקבריות קשות לעיכול, המתארות את גופת המת אוכלת התולעים, או את החשכה והקור שבחנים הקבר. לעיתים אף מובאים בטקסט דבורי המתים עצם. לנוכח הקושי ללחות את הנימה שבדברים ובתיאורים אלה, אני מציעה לפרישם לאור טענתי שהtekst משמש כדי לעידוד בכיוון ואמצעי להבייא לידי פורקן. הוא מאפשר לאבלות להתחבר אל כאבן במקום להדיח אותו, וכך ממשים הטקסטים את יי'ודם. אופיו הרב-קובלי של הטקסט – זה המילולי הזה הגופני – מאפשר את קיומם של שני קולות התלויים וזה: מחד גיסא קובל של הטקסט המילולי, הקורא לשמור על המסגרת הממסדית, כלל הטקסט והאבל שמצויפים להם מחברי הקהילה. ומайдך גיסא השילוב בין הטקסט המילולי שבמסגרתו נשמר קשר עם המתים, ובין המבע הגופני המעמיך מהלך מהופך.

הנשים המקוננות משמשות שופר לקולו של הממסד הדתי-התרבותי הגברי, בקריאתן לשומר על דפוסי התנהגות מקובלים ועל יהס' יהודי דתי כלפי המתים הן ככלי שרת בידיהם בכל הנוגע לשימירת הסדר ההיררכי בין גברים לנשים. בו בזמן, יש כוח שווה הממסד בכל הנוגע להונאה של קוראות מהותם, ומבקשות להשפי ע (אם לא גדול יותר) באופן שהן שומרות בו בפועל על קשר עם המתים, ומקשות להשפי על חייהם בעולם الآخر. במעשה זה קוראות תיגר על המות וועל סופיו, ואף על בלעדיות האל בכל הנוגע לחברו זה. הטקסט מבטא קבלה מוחלטת של עקרונות הדת ונאמנות לתפיסות המקובלות, ואילו בת-tekst מובלעים קולות אחרים החותרים תחת הרציונליזם הדתי והגבריא שבסיסו היהם למתים. מוצגת כאן תפיסה מורכבת ודואלית ביחס אל עולם המתים: זה סוף אך גם התחלתה של 'חיים חדשים'. חציית הגבול בין חיים למות, שכח חברה אנוーシת חווה אותה כמעבר חד-כיווני ווטוטלי, לפחות מן ההיבט הפיסי, הופכת

בקינות למעבר גמיש וחדר. ⁸⁶ בהזיננו לקינות אנו עדים לדואליות של המבנה הפלקלורי הנשי: הטקסט מבקש לנחם מצד אחד, ומעורר לבכי וחוסר נחת מן המות מצד שני; והוא קורא לשמר על האופן המקביל של יחס למות, אך במקביל מציע לו חופה. ⁸⁷

ההנויות התרבותיות העומדות בסיס ביוטי תרבותי נשית וזה עולות בקנה אחד עם טענה חשובה של ג'ודית בטלר, היוצאת נגד תפיסות המניות כי בסיסים קטגוריות של זהות ניצב רובד קיומי טבעי: 'הרעיון על אודות גרעין זהות הוא זה המוצר מתוך הפרקטיות התרבותיות ולפיכך נובע מהן'. ⁸⁸ בימים אחרים: 'קיים האנושי, הפסיכולוגי והגופני, אין שום חלל ריק מהבנייה תרבותית ומהשפעה חברתיות המגולמת בשפה מיולית וגופנית גם יחד.

בטלר מוסיפה כי האופציה הבינרית של נשים לעומת גברים, אופציה שכלה היבט של התרבות מבנה אותה, באה להשתיק ולהשכיח ספקטרום נרחב של התנהגויות אפשריות בכל אחד מן הקטבים לכארה. אם אכן קיימות מחות נשית אפשרית אחת, יוצרה תרבויות נשית (כגון הקינות שנדונו לעיל) הייתה מוגבלת רק את הרובד הקיומי הטבעי לזהות הנשית ומשתיכת לצלע 'הנשית' בצד הביני'נים-גברים', ולא זה המצב. גם גמליאל מצאה כי תרבויות הקינה מטשטשת את ההבחנות בין הקטגוריות 'מודרניות' ו'מסורתיות', 'מזרחי' ו'מערבי'. לטענתה, טקסט הקינה הנשי מבסס את חשיבותו של האינדיבידואל ומナהיר את היסודות המשותפים לקינות הנשים ולערכיהם "מודרניים". ⁸⁹ משמע שהKİנות ה'מסורתית' מבעת מעשה ערכים 'מודרניים', וכך חוותות שוב כי הבניות המכשבה הבינריות אינן עומדות ב מבחן המציאות.

הKİנות הן אכן יוצרה נשית, משום שתיים ביצעו אותן, אך הן מהוות מבע תרבותי מורכב ומורבד. הן מוגבלות בזמן שליטה וכניעה, פרדה והמשכיות, קול ודממה, קיום הסדר החברתי והעמדת אלטרנטיבה למולן, נחמה ועוררות לבכי, קבלת דין המות וקריאת

⁸⁶ נ' רובין, קץ החיים: טקסי קבורה ואבל במקורות חז"ל, תל אביב 1997, עמ' 115. נדמה כי בנגבור לטענתי שהמעבר מחיים למות הוא מעבר מהיר והרשמי, המחבר טען כי בטקס הקבורה ונוהגי הטיפול במת שבמקורות חז"ל קיימים הדרגות וויסוד של ממשויות. לדעתו, אלמנטים אלה הם מענה לתחרשה הדרסטית המתולدة למותם והם הדוחים ניסיון להתרמוד ולרכך את הסופיות והtotality של חיויות המות אצל האדם. בודדים שונים ובמונחים שונים השתגנה תפיסת היהדות באשר למעבר בין חיים למות ובאשר לאפשרות ליצור קשר עם המתים. מגוון הגישות מكيف שלילה מוחלטת מחד גיסא, וחיבור וקבלת מאידך גיסא. הרחבות בעניין זה במקומות אחד, רואו: ו' מדר, 'מה אמר לך המות כאשר בא? קינות נשים מתימן בהקשרן התרבותי', פעים (בדפס).

⁸⁷ ג' חנן רוקם, 'חוות המשלש: על מיניות, ווגות ונשות ביצירת חז"ל', תיאוריה וביקורת, 7 (1995), עמ' 258; מהלך זה יכול לדבריה להתקיים גם בתוך אותו הקשר מסוים: 'במו אם הרשה שיר ערש, היא עשויה להרדים את התודעה ולהטען אותה בשאייפות לגודלה ולמורד'.

⁸⁸ ראו הקדמה של רותמן אצל ג' בטלר, קויר באופן ביקורת, תל אביב 2001, עמ' 11.
⁸⁹ גמליאל (עליל הערת), 67, עמ' .84.

להמשך הקשר עם המתים, רציניות ואיד-רצינליות, שפה מיילית ושפה הגוף. העמידה על הקושי לסוג את הקינות בקטגוריה חיד-משמעות, 'נשית' או 'גברית', היא מרכיב עקרוני בניסיוני להגדיר את הסוגה של קינות הנשים מתיימן. קושי זה מדגים את הטענה שביתאי לכל אורך המאמר בדברו הזרך להרחיב את הגדרת הסוגה על מנת שתקייף את מלאה המורכבות של מבע תרבותית זה.

אם כן, האם אפשר לטעון לאור ממצאי המחקר כי אiconיות הביצוע של הקינות הן נשיות? רק אם אנו מגדירים את האופן הנשי של הבעת צער כאופן רגשי, בלתי מutowן, המבוטא באמצעות פיסיים מוחצנים ('טבע'). ראיינו כי קינות הנשים התימניות אינה מקבלת על עצמה את החלוקה הדיכוטומית בין גוף לשפה ובין רגש להיגיון. הנשים התימניות מאפשרות לעצמן בקיינתן לנوع בין ביוטיים גופניים לביטויים מילוליים, בין תנועה בלתי מרווחנת לכאהורה למצבים תנועתיים ברורים, בין הברות הסרות פשר לתבניות מתאפיות מתחכחות. הן נעות מביטוי אחד לשני בלי להכיר בגבולות שבין סוגים המבעים השונים. לפי ההנחה, אופן קיומם של חיים נשיים בחברה פטיריאכליות מהיבר קוונפרומיות, רישון, קבלת מסגרת החיים המוצעת להן, צויתנות והשלמה עם תפיקדן המוגבל במסגרת הסדר החברתי. ראיינו כי המקונות התימניות אמנים מלאות תפkid זה, אך בו זמן זה מביעות את אותו סדר חברתי, ומצוות חולפה לתפיסה המקובלת בחברה שכן חייתה בה. נראה אפוא כי דרישה לנו הגדירה מחדשת של המושג 'נשיות' על מנת להחיל אותה על טקסט הקינות.

לטעמי, טקסט הקינות והמקונות התימניות עצמן מאפשרים לנו הגדירה מוחודשת זו: הנשיות היא כלי להרחבת הגבולות, להסרת הגדרות, ולמתן אפשרות לניגודים לדoor זה בצד והשלמה וблמולות.

קינות הנשים הולכות ונעלמות. הchlל, שנוצר עקב קטיית שורת העברה בעל-פה של תרבות נשית זו, מאפשר (ואולי מחייב) את המהלך של הגדרת הסוגה ובחינת מקומה בהקשרה של התרבות הישראלית. אני סבורה כי במעשה זה של איסוף הטקסטים, קיבועם בכתב והגדרכם, יש משום קבלה של מות יצירה תרבותית זו, אך גם ניסיון להוליד אותה מחדש, בצורה אחרת, כמחקר.

נספח

א. קינות מזל ציוני: יוני אבי ואמיה⁹⁰

עادر צ'יר ג'דא 'adak z̄ayyer jidda	מָא בְּקָשָׁא לְאַלְבָּלָא Ma-bak ska lil-b̄la	יוני אבי ואמיה Yoni 'abi wumye
עודך צ'יר מואוד 'umargadak 'atale	אִינְךָ רָאוִי לְהִיוֹת בְּקֶבֶר Walgab̄r minnak mamle	יוני, אבוי ואמוי Yoni, abi wumye
ומרקדך עטלא 'umargadak 'atale	וְאַלְקָבֵר מִנְקָה מַמְלָא Walbayt minnak kala	ואלבית מנק חילא Walbayt minnak kala
ומייטך ריקה 'umargadak 'atale	הַקְּבָר מַלְאָ בָּקָר Walbayt minnak kala	הבית ריק מנק Walbayt minnak kala
פי אלקבָר וסט אלע'דרא Fil-gab̄r wast-algádrex	יֵא כִּיף חָלָק סֻוָּא Ya-keyf ḥalak sawwe	יא יוני אמי ואבא Ya-yoni ummi waba
בקבר החשוך 'alqab̄r ha-hushúk	אֵיךְ אַתָּה מַרְגִּישׁ Ya-yoni, ammi wabi	יא יוני אמי ואבי Ya-yoni, ammi wabi
או ענדך סראג' או ע'דרא 'o 'indak s̄raj̄o ḡadre	לְךָ פְּרָאֵשׁ וְאַלְדָּפָא Lak f̄raš wadd̄fa	יא יוני אמי ואבא Ya-yoni ummi waba
והאם יש לך אור או חושך? wa-ham yish lək or o ḥoshech?	הִישׁ לְךָ מַצְעִים וְשָׁמִיכָה Ya-yoni, ammi wabi	יא יוני אמי ואבי Ya-yoni, ammi wabi
ומה לך طريق תהרבא Wa-ma lak ṭarig t̄hrube	וְאַלְדוּד מִנְקָה דָּנָה Waddud minnak danne	לא להג' לך לא ג'בא La lahj lak la jube
ואין לך דרכ לברוח wa-in lək ḥorūk la b̄ruḥ	הַתּוֹלְעִים מִנְקָה אֲכָלוּ Waddud minnak acalo	אין לך חלון ולא גג La lahj lak la jube
לא לי פראש לא אלדפא La li f̄raš la-dd̄fe		לא לי להג' לא ג'בא La li lahj la jube
אן לוי מציעים ואין לי שמייה an li mṣ'ayim wa-in li shmeihā		אן לוי חלון ולא גג La li lahj la jube

90 מזל ציוני נולדה בשנת 1935 באلمתוויה שבמחוז ברט בצדון תימן, ועלתה לישראל בשנת 1947. היא מתגוררת במושב ינן. כאן היא מקוננת על יוני, קרוב משפחה שמות בגיל 40 בקריות, והותיר אחריו אישתו ושני ילדים קטנים. הטקסט והקלט ביום 19.11.1999, בשעה לפניה צוין יום השבעה ליד קברו הتسوي של יוני. מזל חזרה את השורות בדקלום ובלא ליווי של מנגינה. במהלך הקינה המקוננת פונה אל נעמה, אמו של מנוחה, ואל תמי אשתו.

91 'להג' פירושו 'חלון'; רואו: M. Piamenta, *A Dictionary of Post Classical Yemeni Arabic*, Leiden 1990–1991, p. 454

ולא לי טרייך אהרבא Wala li ṭarig 'ahrube ואין דריך לברותה	ואלדוד מנני דנא Waddud minni danne התולעים אכלו ממני
קולוי לעול אלסודה ⁹² Guli l ^e ol-assoda אמרי לילד שגדל על כבדך	יא נומה אמי ואבא Ya Ni'ma 'ummi waba יא נומה, אמי ואבי
ויבכי חית' אתרבא W ^e yibki ḥeṭ-itrabba ושיבכה במקום שבו גדל	יבכי וכלה בכא Yibki w ^e kull ^e š baka шибכה, ואת قولך – בכא
אדיה בבה בכא 'Iddey ḥubb ^e h buka תני את אהבותו בכבי	ומה בה אלא חנתא 'Uma b ^e le-ḥinata ולא גותרה אלא אהבה
וג'דריה לא יבלא Wejjaddih la yibla וחדשי אותו בכל עת שלא יתבלה	והאביה ⁹³ להזנה מזבאה ⁹⁴ Weħabi-lħiżne mizba והנחי את אבלו בערסל-תינוקות

92 'סודה' פירושו 'נביי הלב'; ראו: א' שרון, המילון המקיף: ערבי-עברי, תל אביב 1987, עמ' 746. מילה זו מציינת גם 'כבד', משומש שאחת ממשמעויות המילה 'סודה' היא 'שהור'(ה), והכבד הוא איבר פנימי שצבעו כהה. בקינה אחרת תורגם מונח זה במיליה 'בטן'; ראו: מ' גברא, חיבוריו של ר' שלום רדאע, בני ברק תשנ"ט, עמ' 44.

93 הפועל ר'היב (לשימ, לחת, להנחי) מצריך את למ"ד היחס; ראו: פיאמנטה (עליל הערה 91, עמ' 533).

94 'מונא' פירושו 'ערסל תינוקות תלוי תחלבים'; ראו: קאפה (עליל הערה 34, עמ' 320; א' מולר-לנצט, 'סיפורו של ערסל תימני יחיד ומיוحد', רימונדים, 5 (1997), עמ' 60).

95 ערסל התינוקות התימני עשוי מחטיכות עור התפרחות בחוט. מרוב שימוש נפרמו לעיתים התפרים, והיה צריך לחודש אותם לבלי תבלו. לפי הדרומי יש להזק ולשמר את האבל כמו את ערסל התינוקות.

ב. קינות שרה חרביה: יעל ויא עיניא⁹⁶

אבכיש' עלא קלבייא-זא	יעל ויא עיניא
'Abkič 'ala galbiye-wa	Ya'el weya 'ayniye
אבכה אוטך עלי לבי	יעל, הו עיני
מן אלמות חין ג'אלש'	אבכיש' עלא קלבייא
Min-almawt ḥin ja-liše	'Abkič 'ala galbiye
בשל המות שבא עליך	אבכה אוטך עלי לבי
מא קך הנית באסלא	עאדש' צביה يا ע'גנה
Ma gad hiniti bissale	'Adiš šabiyya ya ḡanje
טרם נהנית מן האושר	את עדין נערה, הו חיננית
ואבכיש' ומן עיניא	יעל ויא עיניא
Wabkič umin 'ayniye	Ya'el weya 'ayniye
אבכה אוטך בעני	יעל, הו עיני
מא ג'אש' אלא אלסלא	מא הו ג'יאש' אלבכא
Ma jazč 'illa-ssale	Ma hu jazač 'albuke
אין רואייה לך אלא השמהה	אין רואייה לך הביבה
ויאנש' ??? אליומ'	יעל ויא עיניא
Waynič ??? alyoum	Ya'el weya 'ayniye
היכן את ??? היום?	יעל, הו עיני
אלבנת ואולולדא	פלחת אלעלתא
'Albinti-walwalde	Falatti-al'awlate
הבת והבן	עוזבת את הילדים

96 שרה חרביה נולדה בשנת 1940 בשחדי'ה שבמחוז מוהיט אלטוליה במרoco תימן, ועלתה לארץ בשנת 1950. היא מתגוררת בראש העין. כאן היא מקוננת על יעל, חברה ילדות של בתה, אשר נפטרה ממנהלה בגיל 36, וחותירה אחריה ילדים צעירים. במלהך הקינה היא פונה אל שוננה, אמה של יעל. הקינה הוקלטה ביום 8.5.2002 במועדון הנשים השכונתי, במהלך השבועה על מות יעל.

97 סימני השאלה מצינים מילה שלא הצלחתי לפענה בהקלטה.

בידיע ומא בה-האודה	bid'i wema beh-hjade	פלחת אלבנת ואלולדא
קוווא ואין אפ' אהד		Falatti-albinti-walwalade
ואלאב חויז' אלרוא		עובת את הבית והבן
Wa'lاب hawsha-riwa		
והאָב – ברכת מים מרווה		
دلָא בְּרוֹחַשׁ דְּלָא	Dale b ^c ruhič dale	ושׁוֹשָׁנָה וֵיא עִינִיָּא
לְאָט עַל נְשָׂמָתָךְ לְאָט		Šušana weya 'ayniye
אָעֵלָא מִן אֲלָאָם וְאֲכָא	Agle min-al'umm wabe	שׁוֹשָׁנָה, הוּא עִינִיָּא
יקָר יּוֹתֶר מִן הָאָם וְהָאָב		
יאָרִית וְמָא לִי עַרְפַּתְשׁ גְּנָא	Ya ret wemali 'arafтиč jane	כְּמָא אַלְוָלָד הוּא עִילָּיאָה
הַלּוֹוָא וְלָא הַכְּרָתִיךְ, יִקְרָה		Kama-lwalad hu gáliya
מָא פִי עַלְיךְ אַלְסָחָא	Ma fi 'alayk <u>assuke</u>	כִּיוֹן שִׁילָד הוּא יִקְרָה
חַבְלָעַלְיךְ		
עַד הִי חַמָּמָה חַצְרָא	'Adi hamame <u>kadra</u>	עַדְשׁ שַׁבָּאָב אַלְלָחָה
הִיא עַדְיִין צְעִירַת שְׁנִים		'Adič šabab-allihe
וְעַלְאָא-אַמְשׁ אַלְעָא-אַלְיָה	Wa'alaa-mmīč-al-gálgiye	אַת עַדְיִין צְעִירַת שְׁנִים
וְלְאַיְמָק הִקְרָה		
וְאַת קִרְהָה לִי		וְאַת קִרְהָה לִי
וְאַת קִרְהָה לִי		וְאַת קִרְהָה לִי

אַיָּה-חַמְמָה פִּי מִקְלָא Mali sīkawtiš jana הו, אוֹי עַל רִיחָן בָּגְרָטֵל	מֵא לֵי סְחֻוְתֵשׁ גַּנְא 'Aa-ya ḥumhume fi magle רְחַמְיִי עַלִּיךְ, יִקְרָה
מֵא קָלֶת לְרָב אַלְמוֹלָא Ma gulti lir ^o bb-almawle מַה אָמְرָת לְאַל הָדוֹן	וְאַלְמוֹת מֵא לָה דָלָא Walmawti ma l ^o h dale וְהַמוֹת אֵין לָה מְרוֹגָע
מֵא קָלֶת לְמוֹת חִין גַּא-שָׁא W ^u gult ḥayya bima je וְאַמְרָתִי: בָּרוּךְ הַבָּא עַל	קָאַלְתָ טְרַחְתִ יְמִין אַלְמָנָא ⁹⁸ Galat ṭaraḥt yamina- אָמְרָה: הַנְחָתִי אֲתָא יְדִ יְמִין אַמְמָה שְׁבָא אַלְיִךְ
יְחַרְקָא לְכַבְדָא ⁹⁹ Yeharreg-alkabida שְׁוֹרֵף אֶת הַלְבָב	בְּמוֹת מַאֲשׁ-הַו סָלָא Bimawti-miššu-sale בְּמוֹת אֵין כָּל שְׁמָה יְעֵל וְיָא עַנְיִיא Ya'el weya 'ayniye יְעֵל, הַו עַנְיִיא

98 המקוננת שואלת את יעל הנפרטת: 'מה אמרת למוות כאשר בא אליך לקחתך?', והיא משיבה: 'הנחתתי את ידי ימין', ככלומו: בראותי את הממוות נוחתי בצד את ידי ימין (היד החזקה), שהיא כה חשובה לאישה לבייצוע מטלותיה), כי הבניי שאין זוקפה לה יותר. תיאור זה מבטא קבלת מלאה של הממוות וחוסר התנגדות לו.

99 'כְּבֵד' פירושו כאן לב, ראו: פיאניטה (עליל הערה 91), עמ' 423, המביא דוגמה לשימוש לשון דומה לגביו אדם שלבו בוער מצער: 'אַחֲרִיק אַלְכְבָדָא, al.kabdoh! ya ḥarig 'al