

'אהבת הדסה' / 'ר' שלום שבזי

ד"ר אלישבע הכהן

חלק א' - שירת תימן, שירת ר' שלום שבזי²:

יישוב היהודים בתימן נוסד במאה השנייה לספירה. היהודים חיו בתימן כחטיבה לעצמה במשך הרבה דורות. במאה העשירית והאחת-עשרה גברה השפעת בבל, ובעיקר השפעתו של רב סעדיה גאון. כשעלה כוכבו של הרמב"ם במצרים (במאה 12) - הוא השפיע מאד על יהדות תימן, וידועה 'איגרת תימן' שלו בעניין משיח שקר שקם שם. למרות העובדה שיהדות תימן הייתה סגורה וחתומה מסיבות גיאוגרפיות לגבי השפעות מן החוץ, לא נוצרה שם יצירה יהודית עצמאית. הם קיימו בידיהם מה שקיבלו. לאחר מכן התמזגו שם שתי השפעות: בבלי וספרדית, עד שגברה ההשפעה הספרדית והיא המכרעת עד היום הזה גם בארץ ישראל בקהילות התימנים. התימנים קיבלו את שירי הספרדים, קודש וחול גם יחד, והעתיקו אותם הרבה, ויש שירים שלא נשארו בידינו אלא בכתבי יד תימנים בלבד³.

¹ להלן דברים אודות שירת תימן בכלל ושירת ר' שלום שבזי בפרט.

לאחר מכן, אבאר ביאורים הנוגעים לרוב האמצעים הספרותיים שבשיר 'אהבת הדסה': הכינויים, הזיקה אל המקרא. לבסוף, יופיע השיר 'אהבת הדסה' - הטקסט עצמו, תבניתו ופירושו בליווי פירוט והסבר אמצעיו הספרותיים המקשטים את הילוכו. יסודם של הדברים בשאלות רבות שהופנו אליי מטעם המורים לספרות מכל המחוזות. תודתי לגב' מרים לחיאני על הארותיה.

² הדברים שלהלן הם סיכום וציטוט דברי חוקרי השירה א.מ. הברמן ויוסף טובי.

ענין 'תולדות הפיוט והשירה' / א.מ. הברמן;
'חיקוי ומקור בשירתם של יהודי תימן' / יוסף טובי;
'שלום שבזי' / שירים.

³ למשל - 'מחברות איתאלי' לאלחריזי בתרגומו של יהודה אלחריזי לא הגיעו לידינו אלא בכתב יד תימני יחיד.

לשירת תימן תולדות ארוכות, לפחות מן המחצית הראשונה של המאה ה-12 עד ימינו. מועטות הן הידיעות הביוגרפיות על אודות שירי תימן ומחבריהם. שירת תימן היא שירה מוגדרת ומופרשת לעצמה. היא הייתה מושפעת במשך כל תולדותיה מאסכולות שונות, בעיקר מן השירה העברית-ספרדית. את השפעתה של שירת ספרד על השירה העברית בתימן אנו מוצאים בעת ששירת ספרד עצמה מגיעה לשלבי התפתחותה האחרונים בתקופתה הקלאסית. הפייטן התימני הראשון הידוע לנו בשמו הוא ר' דניאל בירבי פיומי, שחי במחצית הראשונה של המאה ה-12, כלומר בסוף ימיו של ר' יהודה הלוי. נשתמרו ממנו שלושה פיוטים בלבד, פיוטים לימים נוראים הכתובים בסגנון 'ספרדי' מובהק. השפעת שירת ספרד על השירה בתימן הייתה בת זמנה, כלומר בעצם זמן יצירתה של שירת ספרד הגיעה זו לתימן והשפיעה על המשוררים בתימן. קהילות ספרד ותימן היו שרויות בתקופת ימי הביניים באותו מרחב תרבותי-כלכלי של המדינות הערביות-המוסלמיות. ידוע שרבים מן הדיוואנים⁴ של משוררי ספרד נשתמרו דווקא בתימן. השפעתה של שירת ספרד על שירת תימן באותם ימים הייתה השפעה לדורות. למעשה, שירת ספרד השפיעה על שירת תימן מאז שהתחילה שירת תימן את תקופתה הקלאסית שלה, דהיינו מן המאות ה-16-17 שבהן חיו המשוררים הגדולים רבי זכריה צ'אהרי, רבי יוסף בן ישראל וגדול המשוררים בתימן רבי שלום שבזי. הסגנון הספרדי הזה דחה את השפעתו של הפיוט הקדום, עד כמה שהיה קיים. אומנם הוא לא דחה אותו לגמרי מיד עם הופעתו, שכן עד המאות ה-13-14 עוד עמדה השפעתו של הפיוט הקדום. כוח ההשפעה הספרדית על שירת תימן ניכר במיוחד בכך, שכאשר התגבשה השירה הקלאסית של יהודי תימן במאות ה-16-17 במידה מסוימת בהשפעת שירת צפת של המאה ה-16, לא בטלה כלל וכלל השפעת שירת ספרד.

⁴ דיוואן - קובץ שירים של משורר אחד.

השפעת שירת ספרד על שירת תימן באה לידי ביטוי הן בענייני הצורה והן בענייני התוכן. ההשפעה המכרעת הייתה בתחום המשקלים. המשקלים הספרדיים על כל סוגיהם נתקבלו בתימן כבר בראשית התקופה והם נשארו בשימוש עד ימינו. עד היום חיים בארץ משוררים יוצאי תימן, או בניהם, הכותבים במשקל ספרדי. מבחינה זו, נשארה שירת תימן עד ימיה האחרונים שירה קלאסית ספרדית (בניגוד למה שהתרחש בשירת צפת, שירת הבלקן ושירת צפון-אפריקה). כך, לגבי המבנים הפרוזודיים (ה'קצידה', ה'מוושח') גם הם נותרו עד ימינו. וכל זאת כאשר כבר בטלה ועברה כתיבת שירה בצורות הספרדיות בכל ארץ אחרת שבה התחברה שירה עברית.

בכל הנוגע לתכני השירים - השפעת שירת ספרד על שירת תימן ניכרת הן בשירת החול והן בשירת הקודש. אבל ברור שההשפעה בתחום שירת החול הייתה מועטה יותר מסיבה ברורה: בתימן לא הייתה תרבות 'חצרנית' כפי שהייתה בספרד. במסגרת התרבות היהודית בתימן לא היה מקום רב לאותן יצירות כפי שאנחנו מכירים אותן ממשוררי ספרד בתחום שירת החול. אף על פי כן נמצאו בתימן שירי חול מועטים: מעט שירי יין, מעט שירי טבע, שירי שבח וידידות, שירי הגות. אשר לשירת הקודש, עד כמה שהייתה השפעה של שירת ספרד הרי היא נוגעת לתכנים ולצורות ולא לעצם העניין הליטורגי של אמירת פיוטים בתוך התפילה. כלומר: גם כאן המשיכו יהודי תימן לנהוג כמקובל בידיהם במסורת אבותיהם שלא לומר פיוטים בתוך התפילה.

מן המאה העשירית ואילך בתימן לא נאמרו פיוטים בתוך התפילה, כפי שהיה מקובל בארץ ישראל הקדומה. יהודי תימן נהגו על פי העיקרון שקבעו גאוני בבל, כי אין לומר פיוטים במסגרת התפילה, דהיינו בתוך ה'יוצר' ה'עמידה' וה'מעריב'. כך נוכל להבין לא רק מדוע לא נשתמרו בתימן פיוטים מארץ ישראל כגון 'קרובות', 'קדושתאות' וכל אותם סוגים ליטורגיים מפורסמים, אלא גם מדוע לא התחברו באותה תקופה פיוטים מסוגים אלה, שכן ברור מאליו, שיש זיקה בין הפרקטיקה

הליטורגית - התנהלות התפילה ומנהגיה - לבין הפייטנות היוצרת - תהליך יצירת פיוטים על ידי פייטנים. וכך, ההשפעה הספרותית של הפיוט הקדום מועטה בתימן, ובכל זאת היא קיימת במידה מועטה עד המאות ה-13-14.

אבל למעשה, כל מה שיש לנו מתימן בתחום הזה של יצירת שירת קודש הם פיוטים שנועדו להיאמר באותם מקומות שאינם נחשבים הפסק בתוך התפילה, בדרך כלל לאחר תפילת שחרית ולפני קריאת התורה. כך נהגו ביום הכיפורים, בארבעת הצומות ובתשעה באב. פרט לימים הללו אמרו מעט מאד פיוטים. לפיכך, כל הנושא הזה של פייטנות ליטורגית אינו מצוי כלל בתודעת יהודי תימן. יתר על כן, גם כשהחלו חלק מיהודי תימן לומר פיוטים בתוך התפילה - בעיקר בתפילות העמידה של ימים נוראים, בהשפעת סידורי התפילה לפי מנהגי ספרד שהחלו לחדור לתימן מן המאה ה-16 ואילך - לא מצינו כלל שהדבר השפיע על הפייטנות היוצרת.

שום פייטן או משורר תימני לא כתב פיוטים שייאמרו בתוך התפילה. בתקופה האחרונה של שירת תימן - היא התקופה שמן המאה ה-16 ואילך - יש לראות הרכב של שתי השפעות: השפעת שירת צפת; השפעת השירה העברית-ספרדית כנ"ל.

השפעתה של שירת צפת על שירת תימן באה לידי ביטוי בשני עניינים:

א. נושא הגלות והגאולה נעשה הנושא המרכזי בשירת יהודי תימן, גם באותם חלקים שאנו יכולים להגדירם כשירת חול.

ב. התחברו בתימן קצת פיוטים מסוג הבקשות, כדוגמת הבקשות מצפת, שהמיוחד אותן הוא גם הצורה הפרוזודית הרופפת וגם התכנים שיש בהם מוטיבים קבליים. לגבי שירת ספרד העברית שהשפיעה על שירת תימן, יש לדייק ולומר שהשירה שהשפיעה היא השירה העברית הקלאסית עד ימיהם של ר' יהודה הלוי ור' אברהם אבן עזרא, ואילו זאת של המאות ה-13-15 כבר לא נודעה בתימן.

בתחום התכנים נמשכת השפעת ספרד בכך שנושאים פילוסופים-מוסריים הידועים מימי הביניים מצויים בשפע בשירתו של צ'אהרי במאה ה-16, ר' ישראל בן יוסף במאה ה-16-17 ובשירת ר' שלום שבזי במאה ה-17.

כמו כן, מוטיבים מפורסמים משירת ספרד מופיעים בשירת תימן. למשל: המוטיב המפורסם משירי היין - מוטיב המִשְׁקָה, הנער המחלק את היין במשתאות, מצוי גם בשירי ר' שלום שבזי. אבל כמובן, כאן המשתה אינו זה הנערך בחצר הארמון, אלא משתה החתונה או שמחת מצווה אחרת. כלומר, הדברים עוברים מן התחום החילוני המובהק של המשתאות בספרד אל טקס מסורתי בחברה היהודית שיש בו הרבה יסודות דתיים.

כך, השירה הקלאסית בתימן במאות ה-16-17 היא שילוב של הצורות הישנות והקונבנציות שבתחום התוכן משירת ספרד יחד עם נושאי הגלות והגאולה. הרכב זה הוא המעצב את שירת תימן הקלאסית, שבתקופה זו מגיעה לעיקר גיבושה, על כל סממניה המיוחדים מבחינת הצורות והתכנים. יש להניח כי התפשטות נושא הגלות והגאולה בשירת תימן נבעה בעיקר מן הגזירות, הרדיפות והלחץ שאפיינו תקופה זו (מאות 16-17 כאמור) בתימן, אבל גם מרצונם הגדל והולך של חכמי תימן באותה תקופה להתרחק מן המגע בין החברה היהודית ובין החברה הערבית.

רצון זה מסביר את העובדה שבתקופה זו מתחילה להתפתח בתימן שירה יהודית בלשון הערבית, דווקא בזמן שלשון זו פוסקת להיות לשון של יצירה בתחום העיוני הרחב בתימן.

שירה ערבית יהודית זו שהתפתחה מן המאה ה-16 ואילך כוונה בעיקר למסיבות של חתונה, כביטוי לרצון להתרחק מאותם שירי עגבים ערביים. עניין זה ידוע לא רק מתימן אלא גם מקהילות אחרות מן המאה ה-16 ואילך.

וכך, חכמי הדורות רצו להרחיק מן השירים הערביים - ומשום שלא יכלו להרחיק מן המנגינות רצו לפחות להרחיק מן התכנים. המנגינות כשלעצמן לא היה בהן פסול.

לסיכום, שירת תימן לא השפיעה על שירות יהודיות מחוץ לתימן.

שירת תימן היא שירה ההולכת בעקבותיהן של שירות אחרות. אבל למעשה, שירת תימן חיקתה שירות אחרות רק במידת הצורך החברתי-התרבותי של יהודי תימן עצמם. לא היה כאן חיקוי לשם חיקוי אלא חיקוי לשם מילוי צורך מקומי. עובדה זו הביאה לכך, שנוצרו בה כל אותם קווי ייחוד משלה, שהתגבשו במאות ה-16-17 ובתקופה זו דווקא, משום שמסוף המאה ה-16 מתחילה תקופת הירידה של השירה העברית לאחר גירוש ספרד. שירת תימן נעשתה מסוגרת וחסרת זיקה לשירה העברית במרכזים אחרים. היא דוחה לגמרי את השפעתה של שירת צפת בתחום הצורה, מתוך שכבר הייתה שבויה בכבליה של שירת ספרד. אך צורותיה ותכניה של שירת ספרד מתגוונים בשירת תימן הקלאסית בת המאות ה-16-17 בהשפעתם של גורמים מקומיים, חיצוניים ופנימיים, יהודיים ואחרים.

מסוף המאה ה-16, עם התגברות ההשפעה של השירה התימנית המוסלמית על יהודי תימן, החלו המשוררים היהודים לכתוב שירי חתונה חדשים, רבים מהם בשילוב עברית וערבית. ז'אנר זה עדיין אינו מצוי ביצירת זכריה אלצ'אהרי, שפעל במחצית השנייה של המאה ה-16 במרכז תימן, אבל הוא כבר ניכר בשירת יוסף בן ישראל, בן דורו הצעיר. הוא חי באזור שרעב שבדרום תימן, אזור כפרי שבו הייתה קרבה חברתית יותר גדולה בין הקהילות היהודיות לבין סביבתן הערבית.

כמו בז'אנרים האחרים, גם בשירי החתונה כבש לו ר' שלום שבזי מקום בראש. על-פי מסורת יהודי תימן, כתב שבזי לא רק את שירי החתונה אלא אף את לחניהם. אולם את התקבלות שירי החתונה של שבזי בקרב יהודי תימן יש לייחס לא רק לחן המוסיקלי ולהתאמתו לריקוד המקומי, אלא גם לרעיונות המשולבים בהם, שקלעו לרחשי לב הקהילה. מטבע הדברים מתייחס שבזי בשירי החתונה שלו לחתן ולכלה הניצבים בקהל החוגגים, אך דרך קבע הוא מעלה את השמחה הארצית לשמחת הזיווג המיסטי-הלאומי: החתן הוא סמל לעם ישראל או לקב"ה ואילו הכלה

מסמלת את השכינה. כך, בשיר 'אהבת הדסה' - אף כוס היין של שמחת החתונה היא 'כוס ישועות' המרמזת לגאולה הנכספת.

רבי שלום שבזי:

חכם ר' שלום (שלם) שבזי נולד בשנת 1619 בתעז שבתים. בן למשפחה ענייה, עסק באריגה והתייתם בגיל צעיר. חי בתקופת השבתאות ואף הוא קיבל את שבתאי צבי כמשיח לזמן מה. הוא כתב שירה בעברית, ארמית וערבית. לפעמים יש שירים עם 2-3 שפות בשיר אחד.

גדול משוררי תימן. כתב מאות שירים. נשתמרו 750 שירים, רובם שירי קודש (פיוטים) לחגים, לאירועים - חתונה, ברית מילה ועוד. בשירתו מופיעות גם חידות. היסוד האישי לא ניכר בשירתו. במרכז שירתו - כיסופים לגאולה. השיר 'אהבת הדסה' הוא שיר חתונה. הוא נכתב כולו בעברית⁵. השיר מרמז להקבלה בין שמחת החתונה של איש ואישה לשמחת התחברות השכינה עם כנסת ישראל. חתונת החתן והכלה - הסיטואציה שלכבודה חובר השיר - מקבילה לגאולה, לאיחוד השכינה עם כנסת ישראל בציון. 'אהבת הדסה' הוא שיר חתונה שנכתב לציבור, אך לא נכתב לצורך התפילה, לכן נחשב בין שיר קודש לשיר חול.

⁵ מזכיר את הפיוט המפורסם של ר' שלום שבזי - 'אם ננעלו'. גם פיוט זה הוא שיר חתונה אבל נכתב במקור בשתי שפות.

חלק ב - הכינויים והזיקה אל המקרא:

עיון בפיוט 'אהבת הדסה' ובאמצעיו הספרותיים מגלה שהוא מרובה בעיקר

בכינויים ובזיקות אל המקרא⁶.

מבחינת הכינויים - הפיוט מצטרף אל מסורת פייטנית ארוכה שתחילתה בראשית

שירת הקודש ובמקור מחצבתה של שירת הקודש - בארץ ישראל הקדומה.

בערש יצירתה של הפייטנות מופיע הכינוי. הוא מופע כמהות סגנונית כבר

בתלמודים. פייטן משתמש בכינוי כשהוא נדרש לציין מושג ידוע ומפורסם, שאין

הוא רוצה לציין אותו בשמו המפורש והרגיל מפני שהוא מפורש ורגיל יתר על

המידה.

הכינוי מתאים לשמות עצם בלבד ורק לאלה הידועים והמפורסמים: הקב"ה,

ישראל, בני האדם, אומות העולם, התורה, האבות, גיבורי המקרא, האלילים,

המלאכים, גרמי השמים, איתני הטבע, ארץ ישראל, בית המקדש, הצדיקים,

הרשעים וכיו"ב. מספר הנושאים המיוצגים בכינויים אינו קטן אבל מוגבל.

כוונותיו האסתטיות של הכינוי שונות מאלו של המטאפורה: המטאפורה באה

להמחיש את הרצוי למשורר בתוספת 'צבע', דמיון, בדרך ציורית ובהבלטת קווי

אופי מיוחדים. ואילו הכינוי כוונתו העיקרית לאפשר לפייטן לברוח מן השגרה

ולומר את דבריו בדרך לא רגילה.

יש לכינוי צדדים נוספים של יופי. צדדים אלה תלויים בדרכים השונות,

הקונקרטיות והמגוונות, בהן ממציא הפייטן כל פעם מחדש את כינויו⁷.

בפיוט 'אהבת הדסה' מופיעים לא-מעט כינויים ביחס לאורך השיר. הכינויים

שבפיוט הם כינויים לעניינים ולשמות עצם המופיעים בדרך שגרה באוצר הפיוטים:

הקב"ה, עם-ישראל, גלות, גאולה, נפש האדם.

⁶ להלן - בחלק ג - ייערך עיון ולימוד מפורט של הפיוט 'אהבת הדסה' ושל אמצעיו הספרותיים.

עיון בהמשך הדברים.

⁷ בדרך ההוראה של הפיוט רצוי לנסות ולפתח בתלמידים סקרנות לגבי כל כינוי וכינוי בפיוט -

מה משמעו, מאין הוא בא ומהי תרומתו האסתטית למרקם השיר.

באמצעות הכינויים השונים - וכדרך הפייטנים מאז הולדת הפייטנות - נמלט הפייטן בפיוט שלפנינו מן השגרה. בדרך זו עלה בידו לגוון ולרענן את מרקם מילותיו.

באשר לסוגיית הזיקה אל המקרא -

המקרא היה מרכזי בתודעת יהודי ספרד - ובתודעת משוררי תימן שהושפעו משירת ספרד. התנ"ך היה בימי הביניים ספר הלימוד לשפה העברית וגם ספר הקריאה לכל ילד יהודי. שינון המקרא מגיל צעיר והעובדה שהעברית נרכשה תוך כדי לימוד התנ"ך ולא הייתה שפה מדוברת, גרמו לכך ששימוש המשוררים בשברי פסוקים ובביטויי לשון מקראיים נעשו בדרך הטבע וללא כוונות מיוחדות.

בשירה העברית של ספרד היה גם צו פואטי-לשוני להשתמש בטהרת הלשון המקראית - ה'פּוֹרִיזְם' המקראי. כנורמות השירה האחרות, התפתח ה'פוריזם' המקראי גם בהשפעת השירה הערבית בת-הזמן. במקום ה'קוראן' הנערץ על המשוררים הערבים - העמידו לפניהם המשוררים העבריים את התנ"ך כמודל של לשון ושל יופי.

מכל הסיבות הללו והדומות להן - החומרים הלשוניים מן המקרא היו תשתית השירים.

יתר על כן, אילו כל מילה או צירוף מלים מן המקרא היו מרמזים על אווירה הלקוחה מן ההקשר המקורי - הרי המשוררים היו חוששים ונמנעים ממלים רבות כדי שלא להעמיס על שיריהם את כל המשמעויות הנלוות לכל מקורות המילים. אכן, בשירה שכל המלים בה מקראיות - הקורא נפגש תמיד באוצר מלים מקראי, לאו דווקא בעל משמעות אמנותית.

עלינו לנקוט אפוא זהירות רבה כשאנו באים לבדוק את תרומתה של מילה או של צירוף מלים זה או אחר. כך, מילה בודדת מקראית לא תעמוד בשיר כשיבוץ משמעותי.

כדי לגשת אל השיר ביחס של זהירות ואחריות, מחקר השירה העברית בספרד מבחין בין שלושה מושגים :

מטבע מקראית - מילה בודדת, יחידאית ונדירה ;
צירוף מקראי - שתי מלים מהקשר מיוחד ומסוים ;
שיבוץ - שלוש מלים ויותר מהקשר מסוים.

כמו כן, נהוג להבחין בין שיבוץ ניטרלי לבין שיבוץ טעון, כלומר - בעל משמעות. ד' פגיס - המשורר החשוב שעיקר מפעל חייו היה חקר השירה העברית-קלאסית בספרד - נהג לתאר את הפגישה עם מטבע, צירוף או שיבוץ מקראיים ניטרליים בתוך הטקסט השירי כמו פגישה מפתיעה עם ידיד קרוב תוך כדי הליכה ברחוב... השמחה בעת הפגישה עם ביטוי מקראי מיוחד היא גדולה גם כשאין עמו מטען של משמעויות הלקוחות מן ההקשר המקראי המקורי.

אכן, לעתים רבות, המקור המקראי מסייע בפירוש המילה, או הכינוי, ומשום כך הוא חשוב אף על פי שאין בו תוספת של מטען או קונוטציות מן ההקשר המקורי. בשונה מכל זאת, במקרים מסוימים - ובעקבות ניתוח זהיר וקפדני - ניתן לשים לב לשילוב של מלים מקראיות בשיר בדרך המזרימה אל הטקסט השירי את האווירה או המשמעות הנלווים לאותן המלים מתוך ההקשר המקורי שלהן, של הופעתן במקרא. במקרים מעין אלו נכנה את השיבוץ - שיבוץ טעון.

בדרך הטבע, חלקי פסוקים רחבי היקף - שיבוצים המשלבים שלוש מלים ויותר מן המקרא - מזמנים סיכוי של הטמעת צלילים נלווים מתוך מקור מקראי מסוים. אולם, יש לבדוק ולבחון, כאמור, כל מקרה לגופו.

בפירוש הפיוט 'אהבת הדסה' שלהלן יסומנו כל המלים שיש בהן זיקה אל המקרא בהתאם לגישה המבוארת הזו⁸.

⁸ השיבוץ המקראי שבפיוט יפורט להלן.

מלבדו - כל הזיקות האחרות אל המקרא המופיעות בפיוט שלפנינו הן זיקות של מטבעות מקראיים ושל צירופי לשון מקראיים עליהם יש להסתמך בפירוש הטקסט, ובפירוש מקורות הכינויים. מקרים אלה יובאו בסוגריים ועיין להלן.

חלק ג - תבנית השיר ופירושו בליווי אמצעיו הספרותיים:

'אהבת הדסה' / ר' שלום שבזי

אהבת הדסה על לבבי נקשרה / ואני בתוך גולה פעמי צוללים
לו יש רשות לי אעלה אתחברה / תוך שערי ציון אשר הם נהלים
שחרית וערבית בת נדיבים אפרה / לפי ורעיוני בחשק נהלים
בנעים זמירות מנדוד אתעוררה / ואני ורעיתי ברנה צולים
בינו עדת קדש בשירה חברה / חתן והכלה בחפה נכללים
זה יום שמחות לאימה יקרה / כי היא ודודה חן וחסד גומלים
יחדיו אלי שלחו וכוס דודי קרא / זמן שרידנו וכל הנסגלים
מכוס ישועות אשמחה ואזמרה / אוציא לכל סודי ואשיב שואלים
שם טוב למשפילים בדעת ישרה / כי הם עלי יצאם בודאי מושלים
תאות לבבם לעשות טוב גברה / יעלו לגן עדן וחיים נחלים
אהבת יחידתי לטוב אל נהרה / ברוך שהוא נותן שכר כל פועלים
שלום כנהר לעדתי ינהרה / זקן וגם בחור וכל העוללים

תבנית השיר:

בראשי הבתים - **אקרוסטיכון**: אל שבזי משתא⁹ שלום.

לבתים מבנה כפול - מבנה של **דלת וסוגר**.

החרוז המברית: ' / לים'.

בשיר שלפנינו לא רק סוגרי הבתים נחרזים בחרוז מברית - אלא גם כל דלתות

הבתים חורזות ביניהן בחרוז ' / רה'.

[לכן החריזה היא כעין - אב אב]

[**משקל**¹⁰: השיר שקול במשקל 'השלם' - שהוא אחד מדפוסי המשקל הכמותי

המדויק שהיה נהוג בשירה העברית-ספרדית. להלן דפוסו כפי שהוא מופיע בשיר

שלפנינו: - V -- - V -- - V -- / - V -- - V -- - V -- .]

פירוש השיר בליווי אמצעי הספרותיים:

בתים א'-ד': אהבה וגעגועים של ישראל לשכינה

בית א:

אהבת הדסה על לבבי נקשרה / ואני בתוך גולה פעמי צוללים

"הדסה" - כינוי לשכינה¹¹.

"על לבבי נקשרה" - מטאפורה - ציור לשוני המצייר את אהבת השכינה שנקשרה

כביכול על לבבו של דובר השיר.

"על לבבי נקשרה" - **שיבוץ מקראי** ע"פ משלי ו, כ-כא:

"נצר בני מצות אביך ואל-תטש תורת אִמֶךָ / קשרם על-לבבך תמיד..."

⁹ שם משפחתו של הפייטן - על שם העיר בה נולד.

¹⁰ בבחינת הבגרות התלמידים אינם נבחנים על נושא המשקלים.

¹¹ שהרי 'הדסה' היא אסתר שהייתה מלכה. השכינה מיוצגת בקבלה כמלכות. בהתאם לכך, כינה הפייטן את השכינה בכינוי זה. על הזיקה בין שירת תימן לעניינים קבליים עיין לעיל.

הזיקה שבין הדובר לשכינה יכולה להתממש ביתר שלמות בארץ ישראל.
לכן "ואני" - ו' הניגוד; אבל "אני" - הדובר המייצג את ישראל "בתוך גולה".
"פעמי צוללים" - 'צוללים' - **מטפורה** - ציור לשוני המצייר את צעדי הדובר, ישראל,
ה'צוללים' בתוך הגלות. הדובר מצייר את עצמו כטובע בגולה.

בית ב:

לו יש רשות לי אַעֲלֶה אֶת־חֲבֶרָה / תֹּךְ שַׁעְרֵי צִיּוֹן אֲשֶׁר הֵם נְהַלְלִים
מי ייתן ותבוא שעת הגאולה, שעת רצון, ובה אוכל לעלות לארץ ישראל, לשערי ציון
המהוללים ולהתחבר עם השכינה.
"נהללים" - מהוללים.

בית ג:

שְׁחִרִית וְעֶרְבִית בֵּת נְדִיבִים אֶזְכְּרָה / לִבִּי וְרַעְיוֹנֵי בְחֶשֶׁק נִבְהָלִים
"שחרית וערבית" - הדובר מזכיר בתפילותיו בבוקר ובערב, בשחרית ובערבית, את
השכינה.
"בת נדיבים" - **כינוי** לשכינה.
[כינוי זה מבוסס על צירוף מקראי משיר השירים ז, ב: "מה-יָפוּ פְעָמֶיךָ בְּנָעָלִים בֵּת-
נְדִיב". שירי האהבה בשיר השירים המשרטטים אהבה בין בחור לבחורה נחשבים -
ע"פ חז"ל - כאלגוריה לקשר בין כנסת ישראל לבין השכינה]¹².
"ליבי ורעיוני בחשק נבהלים" - רגשותיי ומחשבותיי - אומר דובר השיר בשם כנסת
ישראל - סוערים והוגים באהבת השכינה.

¹² כל ההסברים הבאים להלן בסוגריים מתייחסים למושגים 'מטבע מקראית' ו'צירוף מקראי'.
מושגים אלה חשובים בחקר שירת ימי הביניים. הם בוארו לעיל, וכולם מוזמנים ללמד וללמוד
אותם. בשיר שלפנינו ולקראת בחינת הבגרות - התלמידים מחויבים בידיעת השיבוץ המקראי.

בית ד :

בְּנָעִים זְמִירוֹת מְדוּד אֶתְעוֹרְרָה / וְאֲנִי וְרַעֲיָתִי בְּרָנָה צוֹהֲלִים

"בנעים זמירות" - בעזרת נועם הזמירות והניגונים הדובר מקווה להתעורר

ולהשתחרר מתחושת הגלות¹³.

"נדוד" - **כינוי** לגלות.

"וואני ורעיתי ברנה צוהלים" – הדובר, המייצג את עם ישראל, יחד עם השכינה

צוהלים ברינה.

"רעיתי" - **כינוי** לשכינה.

[כינוי זה מבוסס על הביטוי החוזר בו מכנה הבחור, ה'דוד' בשיר השירים, את הבחורה - אהובתו, רעייתו: שיר השירים א (ט, טו); ב (ב, י, יג); ד (א, ז); ה (ב); ו, (ד). לפנינו היפוך: בשיר השירים הרעיה היא כנסת ישראל. כאן ה'אני' הוא הדובר, כנסת ישראל, ו'רעייתי' היא השכינה¹⁴].

בתים ה'-ח': שמחת החתונה כסמל לגאולה הלאומית

בית ה :

כִּינוּי עֲדַת קִדְשׁ בְּשִׁירָה חֲבֵרָה / חֲתָן וְהַכֵּלָה בְּחִפָּה נְכֻלָּים

¹³ פירוש נוסף - שאינו פשוט אבל מופיע בכתובים הוא :

"נעים זמירות" רומז לצירוף מקראי משמואל ב, כג, א: "וְנָאֵם דָּוִד בֶּן-יִשִׁי וְנָאֵם הַגָּבֶר הַקָּם עַל מְשִׁיחַ אֱלֹהֵי יַעֲקֹב וְנָעִים זְמִירוֹת יִשְׂרָאֵל...". ייתכן שיש כאן גם רמז לאמירת מזמורי דוד, אמירת תהילים.

¹⁴ הרעיה בשיר השירים נדרשת ומתפרשת כסמל לכנסת ישראל. בעולם הקבלה הרעיה מסמלת את הספירה העשירית, ספירת מלכות, שנקראת גם שכינה. לדוגמא: הפיוט 'לכה דודי' שכתב הפייטן שלמה אלקבץ (צפת, מאה 16) משקף את עולם הסמלים הקבלי. בפיוט זה הדובר מייחל לבואה של הכלה, שהיא השכינה, אל החתן. כך, גם שירו של ר' שלום שבזי מושפע מעולם המושגים הקבלי והרעיה מסמלת את השכינה. על השפעת שירת צפת על השירה היהודית בתימן עיין לעיל.

"בינו" - הבינו, גלו הבנה. דובר השיר פונה אל הקהל המאזין לשיר ורומז גם לסיטואציה הנוכחית בעת השמעת השיר. וכך, דובר השיר מביע תקווה שכנסת ישראל והקב"ה יתקשרו בהקבלה להתקשרות החתן והכלה.
"חתן וכלה בחופה נכללים" - בחתונתם מתקשרים. "נכללים" - מלשון כלולות.

בית ו:

זֶה יוֹם שְׂמֵחוֹת לְאַיְמָה יְקָרָה / כִּי הִיא וְדוֹדָה חֵן וְחֶסֶד גּוֹמְלִים

"איומה" - כינוי לכנסת ישראל.

[כינוי זה מבוסס על מטבע מקראית משיר השירים ו, י: מי זאת הנשקפה כמו-שחר יפה כלבנה ברה בחמה אימה בנדגלות].
ה'חתונה' כביכול - כלומר הקשר העמוק בין כנסת ישראל לקב"ה ('דודה') - הוא יום שמחה. הם מעניקים וגומלים זה לזה חסד.

בית ז:

יְחִידוֹ אֵלֵי שְׁלֹחַן נְכוֹס דּוֹדֵי קָרָא / זִמֵּן שְׂרִידָנוּ וְכָל הַנְּסֻגָּלִים

פניה לקהל לשמוח בחתונה ולקרוא בה בעת אל ה'דוד', הקב"ה.
"דודי" - כינוי לקב"ה. הדובר מבקש מה'דוד', הקב"ה, לזמן את שרידי העם אל ציון.

[כינוי זה מבוסס על הלשון החוזרת 'דודי' המופיעה בכל פרקי שיר השירים (מלבד פרק ג) ונשמעת מפיה של עלמת החן המכנה כך את אהוב ליבה].
"שרידנו וכל הנסגלים" - 'שרידנו', 'נסגלים' - כינויים לעם ישראל.
["נסגלים" - מבוסס על מטבע מקראית משמות יט, ה: "וַעֲתָה אִם-שְׂמוֹעַ תִּשְׁמְעוּ בְּקוֹלִי וְשִׁמְרָתֶם אֶת-בְּרִיתִי וְהִיִּיתֶם לִי סֻגָּלָה מִכָּל-הָעַמִּים כִּי לִי כָל-הָאָרֶץ"].

בית ח :

מכוס ישועות אֶשְׁמְחָה וְאֶזְמְרָה / אוֹצִיא לְכָל סוּדֵי וְאֶשִׁיב שׁוֹאֲלִים

"כוס ישועות" - כינוי לכוס הגאולה.

[כינוי זה מבוסס על צירוף מקראי מתהילים קטז, יג: "כֹּסֶם יְשׁוּעוֹת אֶשָּׂא וּבִשָּׁם יִהְיֶה

אֶקְרָא".]

"מכוס ישועות" - בעזרת כוס הישועות אשמח ואזמר.

"אוֹצִיא לְכָל סוּדֵי" - רגע השיר הוא רגע של גילוי סוד הגאולה או גילוי סוד התורה.

(נכנס יין יצא סוד). וכך, ה'כוס' מתקשר למעמד החתונה ולכוסות היין המלווים

מעמד זה.

בתים ט'-יב': שבח תלמידי החכמים וברכה לכלל הקהילה

בית ט :

שֵׁם טוֹב לְמַשְׁכִּילִים בְּדַעַת יִשְׁרָה / כִּי הֵם עָלֵי יִצְרָם בְּנֹדָאֵי מוֹשְׁלִים

אלו הם לומדי התורה שבזכות התורה מתגברים ומושלים על יצרם.

[שם טוב" – מבוסס על צירוף מקראי מישעיהו נו, ה: "וְנִתַּתִּי לָהֶם בְּבֵיתִי וּבְחוֹמֹתַי

יָד וְשֵׁם טוֹב מִבְּנִים וּמִבְּנוֹת שֵׁם עוֹלָם אֶתֶּן-לוֹ...". וכן בהשראת קוהלת ז, א: "טוב

שֵׁם מִשְׁמֶן טוֹב...".]

בית י :

תִּאֲנֹת לְבָבָם לַעֲשׂוֹת טוֹב גְּבָרָה / יַעֲלוּ לָגֶן עֵדֶן וְחַיִּים נוֹחֲלִים

לומדי התורה גוברים על היצר ועסוקים בעשיית טוב ולכן יזכו לעולם הבא.

"וחיים נוחלים" – חיי נצח בעולם הבא.

בית יא :

אַהֲבַת יַחֲדָתִי לְטוֹב אֶל נִהְרָה / בְּרוּךְ שֶׁהוּא נוֹתֵן שְׂכָר כָּל פּוֹעֲלִים

"יחידתי" - כינוי לנפש דובר השיר.

"לטוב אל נהרה" – נפשי השואפת לטובו של האל וחפצה באורו.

"ברוך שהוא נותן שכר כל פועלים" - הדובר מודה לאל על שהוא נותן שכר לעובדים

אותו.

בית יב :

שְׁלוֹם כְּנָהֵר לַעֲדָתִי יִנְהָרָה / זָקֵן וְגַם בָּחוּר וְכָל הָעוֹלָלִים

"כנהר" - דימוי.

"שלום כנהר" - הדימוי מוסיף משמעות של זרימה השופעת כנהר.

[דימוי זה מבוסס על צרוף מקראי מישעיהו סו, יב: "... הִנְנִי נָטָה אֵלַיָּה כְּנָהֵר שְׁלוֹם

וְכִנְחַל שׁוֹטֵף כְּבוֹד גּוֹיִם וַיִּנְקָתָם עַל צַד תִּנְשְׂאוּ וְעַל בְּרָכִים תִּשְׁעֲשְׂעוּ".]

"ינהרה" - דובר השיר מסיים בברכה שהקב"ה יזרים שלום לכל הקהילה - ל'זקן',

ל'בחור' וליכל העוללים'.
