

בין הנהר לים – ניתוח תרבותי ספרותי רב רובדי של שיר חתונה יהודי-ספרדי מהאי רודוס

מיכל הלד

לזכרן של נשות רודוס היהודיות אשר הצורר
הנאצי תלש באכזריות מטקסי חייהן שנערכו
מאות בשנים לחוף הים התיכון ושילח אל מותן
במחנות המוות. "קי סוס אלמאס ריפוזין אין
גן עדן" – תהא מנוחתן ערן והד שירתן יחיה
בקרבנו.

1. מבוא

מאמר זה מוקדש להתבוננות בשיר חתונה יהודי-ספרדי מסורתי, והגישה
המנחה את הדיון מתמקדת בריבוי הפנים של שיר העם. שירי החתונה
היהודיים-ספרדיים נבחנו כבר בהקשרם הספרותי והאתנו-מוזיקולוגי
הכללי.¹ כמו כן הוצעו מודלים להבחנה פונקציונלית בין שירי החתונה
היהודיים-ספרדיים השונים; לפי אורו אנאורי-ליברוויץ השירים משקפים
את מאווייה הארוטיים של האישה, משבחים את יופייה ומעלותיה,
יוצרים קישור דידקטי בין טקס החתונה למקורות יהודיים, מאפשרים
לכלה להעביר לחתנה מסר כפול של פיתוי וצניעות, וחלק מהשירים אף
משלבים יסודות ליריים ביסודות של פריצות.² לדברי שושנה וייך-שחק
הרפרטואר של שירי חתונה שופע יחסית בקרב היהודים הספרדים לא
רק משום אופיו של טקס החתונה, המסמן את המעבר ממשפחת המוצא
אל המשפחה החדשה הנוצרת עם הנישואים ומבטיח בכך את המשכיות
הקהילה כולה, אלא גם בזכות השלבים הרבים הכלולים בטקס הנישואים
יהודי-ספרדי שכל אחד מהם מלווה בשירים המיוחדים לו.³

להשלמת הדיון המחקרי אבקש להציע קריאה צמודה של שיר אחד מתוך
הרפרטואר העשיר שבדקו קודמי.⁴ ההתמקדות בשיר בודד מאפשרת
בחינה מעמיקה של תופעות המתגלמות בו (דבר שלא תמיד אפשרי
בדיון בקורפוס רחב) והצבת השיר כמיקרוקוסמוס המשקף את מרחב
שירי החתונה היהודיים-ספרדיים בכלל. שיטת הקריאה הנקוטה במאמר
זה מעוגנת בהבנה שהעולם הרעיוני והרגשי המגולם ביצירה העממית
שואב את תכניו מהיות היצירה שילוב של קולות מן העבר ושל עיבודם

1. ראו למשל: שושנה וייך-שחק, "טקסי מעבר בשירה הספרדית-היהודית ממרוקו", פעמים, 30 (תשמ"א), עמ' 105-124; הנ"ל, "שירי החתונה אצל היהודים הספרדים מבולגריה", דוכן, יב (תשמ"ט), עמ' 181-197; J.R. Cohen, "Ya Salio de la Mar: Judeo-Spanish Wedding Songs among Moroccan Jews in Canada", *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, E. Koskoff (ed.), Urbana 1989; O. Anaory-Librowicz, "Expressive Modes in the Judeo-Spanish Wedding Songs", *New Horizons in Sephardic Studies*, Y.K. Stillman and G.K. Zuker (eds.), New-York 1993, pp. 285-296
2. Anaory-Librowicz, *ibid.*, pp. 286-290
3. וייך-שחק, טקסי מעבר (הערה 1 לעיל), עמ' 106.
4. תודתי לריבקה הבסי ולאסתר יוהס שעזרו לי לאתר חלק מהמקורות לאמאר והאירו את עיניי בכמה מהעניינים הנדונים.

5. באחרונה הובא לידעתי דבר קיומו של מאמר נוסף שעוסק בשיר זה, אולם כל ניסיונותיי להשיגו לא צלחו. ראו J.M. Pedrosa, "La mujer-árbol y el hombre-mar: simbolismo mítico y tradición Indoeuropea del epitalimio sefardí de *La galana y el mar*", *Acta Poética*, 20 (1999), pp. 291-310

6. מבחינת הגדרת הסוגה השיר אינו רומנסה (אין לו מאפיינים תוכניים ומבניים של רומנסה שאולה מהמסורת האיברית מימי הביניים) אלא שיר עם (קטניטה) המשתיך לתת-סוגה של שירי החתונה היהודיים-ספרדיים המבוצעים בטקס טבילת הכלה. לכן לא ייבחנו במאמר זה רומנסות יהודית-ספרדית המקיימות זיקה מצד התוכן לשיר, שכן הדיון בהן ראוי להתבצע בהקשרים אחרים.

7. חוקרי הפולקלור הנוקטים גישה הקשורה משתמשים במונח "אירוע הגידול" לציון מערכת יחסי הגומלין הנוצרת כאשר יצירה עממית מבוצעת על ידי מוען מסוים בזמן ובמקום מסוימים לפני נעמן מסוים. אחד החוקרים הראשונים שהעמידו מודל זה היה רוברט ג'ורג'ס. ראו R.A. Georges, "Towards an Understanding of Story Telling Events", *Journal of American Folklore*, 82 (1969), pp. 313-329. להסבר מפורט בנושא ראו חסר אלכסנדר-פריזר, מעשה אהוב ונחצי: הסיפור העממי של יהודי ספרד, ירושלים תש"ח, עמ' 387-395.

8. על הטקס השיר ראו: M. Molho, *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*, Madrid 1950, pp. 22-24; אסתר יונה, "הנישואין: חפצים ומנהגים, יהודי ספרד באימפריה העות'מאנית", פרקים בתרבותם החומרית, אסתר יוסה (עורכת), ירושלים תשמ"ט, עמ' 204-205. מדע נוסף נאסף בראיונות עם קבוצת נשים יוצאות רודוס שערכה בסתיו 2001 באשדוד ובקיפוטאון רודוס זה לצורך מחקר זה.

O. Anaory-Librowicz,

בהווה – בזמן ובמקום שבהם תפקידו המסורתי של שיר העם כמעט חלף מן העולם. התהליך יודגם בעזרת הקשרי הביצוע והפענוח הנשיים הרב דוריים של שיר החתונה (קאנטיגה די בודה) הפותח במילים "נערה בבית המרחץ" ("מוצ'אצ'יקה איסטה אין איל באניירו").⁵ השיר בוצע בקהילות היהודיות-ספרדיות ביוון, ובעיקר באי רודוס, בטקס טבילת הכלה שנוער ביום שלפני החתונה.⁶

בקריאת השיר אשתמש בגישות טקסטואליות – בעיקר בגישות המנסות לפרש את מארג הסמלים, שחלקם יונקים ממסורות יהודיות וחלקם שאובים ממסורות אחרות, המאכלסים את השיר ומייחדים אותו משירים אחרים בתחום זה, שכן כדאי לציין שהשירים האחרים אינם עשירים בסמלים ואינם מקפלים בשורותיהם משמעויות נסתרות מן העין בכמות מרובה כמו שיר זה – וכן בגישות הרמנויטיות המתבססות על פענוח המעגלים הרפלקסיביים הנוצרים סביב השיר. באירוע ההיגוד⁷ המסורתי ביצעו את השיר הנשים שליוו את הכלה המיועדת לטקס טבילתה, והן היו מזמרות אותו באוזניה.⁸ אנאורי – ליברוויץ ציינה כי בניגוד לרומנסות, שירי החתונה שנוצרו בקבוצה היהודית-ספרדית אינם עלילתיים – אין הם מספרים סיפור אלא הם משקפים מצב תודעה (state of mind) הקשור קשר ישיר לטקס הנישואים היהודי-ספרדי ולאירועים המלווים אותו.⁹ הניסיון לפענח מצב תודעה זה דרך קריאתו של שיר חתונה אחד מוכיח כי מדובר במערך מרתק, רב רבדים ורב משמעויות. אך לפני שאפנה לניתוח השיר אביא את מילותיו בלווית תרגומו לעברית. יצוין שהשיר תועד על ידי חוקרים אחדים.¹⁰ במאמר זה אתייחס לגרסת השיר הקרובה לנוסח שבוצע ברודוס, כפי שהדבר בא לידי ביטוי גם בעבודת השדה שנערכה עם נשים שמוצאן מאי זה, והיא תוצג בהרחבה בהמשך.¹¹

בפתח הדברים ובטרם אציג את השיר ראוי לציין את ייחודה של הקהילה היהודית-ספרדית באי רודוס ואת היישוב הריציף והמשגשג שלה במשך מאות בשנים. חיי היהודים ברודוס תועדו בפעם הראשונה על ידי בנימין מטודלה במחצית השנייה של המאה השתים עשרה. עם הגעתם של מגורשי ספרד לאי לאחר גירושם מחצי האי האיברי בשנת 1492 התבססה הקהילה מאוד. אז הפכו התרבות והלשון הספרדית-יהודית לדומיננטיות בקרב יהודי האי, והחלו להתפתח היצירה (העממית והכתובה), ההלכה והמסחר שאפיינו את הקהילה המקומית במשך מאות השנים הבאות.

הקהילה המיוחדת הזאת חוותה כמה יבשות: ברבע הראשון של המאה העשרים היגרו רבים מצעיריה לאפריקה, בעיקר לרודזיה ולקונגו הבלגית. מאוחר יותר הקימו בניהם קהילה מבוססת בדרום אפריקה, וכן בישראל, בארצות הברית ובכמה ממדינות אירופה. בכל המקומות הללו שימרו צאצאיהם של יהודי רודוס את התרבות היהודית-ספרדית הרוחנית והחומרית הייחודית להם. למרבה הצער רוב רובה של הקהילה שנותרה

"Expressive Modes in the Judeo-Spanish Wedding Songs", *New Horizons in Sephardic Studies*, Y.K. Stillman and G.K. Zuker (eds.), Albany New-York 1993, pp. 285

10. ראו לדוגמה: L. Algazi, *Chants sephardis / recueillis et notés par Leon Algazi*, London c1958, p. 41;

I. Levy, *Chants judeo-espagnols, recueillis et notés par Isaac Levy*, III, Jerusalem 1971, pp 88, 90, 99

משה; מטיאש, הומוסיו ספרדי: הומוסות ושירי עם ביהודית ספרדית, ירושלים תשכ"א, עמ' 212-213; אלברטו חמסי, קונסיונרו

ספרדי, אדוין סרוסי (עורך), ירושלים 1995; שירים ספרדיים-יהודיים מאוסף פרויקט הפולקלור של קול ישראל

(קלטת וחוברת), ירושלים, עמ' 20. בכל המקרים מדובר בשלד עלילתי ובעולם

דימויים דומים, והבדלים מסוימים חלים בין הגרסאות: בגרסה שהביאו

מטיאש וחמסי הדובר השירי הוא החתן הממתין לארוסתו מחוץ לבית המרחץ;

בגרסת מטיאש הנערה אומרת שתזרוק את עצמה לים אם תקבל רשות מאמה, בגרסת חמסי נותן הרשות הוא האהוב.

לעתים עצי השקד והחבוש מתחלפים בתפוח, בקינמון ובציפורן.

11. ביצוע השיר בגרסה זו אפשר למצוא בתקליטור אביב בסלוניקי של הזמרת היווניה סבינה ינטו - פרויקט שמטרתו

להחיות ולתעד את המסורת המוסיקלית של יהודי יוון. ראו S. Yanatou, *Spring in Salonika*, Athens and Thessaloniki, (CD and Booklet) 1995. למידע מפורט

על השיר ראו בחוברת המצורפת לתקליטור, עמ' 63-65.

12. למידע מפורט על תולדות הקהילה וקורות בניה ראו M.D. Angel, *The Jews of Rhodes: The History of a Sephardic Community*, New-York 1978

13. את הראיונות עם הנשים המתגוררות באשדוד ניהלתי בעצמי, ואילי בקיפאטון ראייתה את הנשים חנה פרנקו-למר. לפרטים ראו הערה 15 להלן.

ברודוס בתקופת מלחמת העולם השנייה (כ-2,000 יהודים) שולח אל מחנות המוות והושמד שם.¹² בעבודת השדה שנערכה לצורך המחקר ושתתואר לפרטיה בהמשך תועדו נשים יוצאות רודוס החיות היום בישראל ובדרום אפריקה והן מייצגות שניים ממוקדי התרבות המשלימים זה את זה של יוצאי האי וצאצאיהם.¹³

- | | |
|--------------------------------------|---------------------------|
| מוז'אל'יקה איסטה אין איל באניו, | הנערה בבית המרחץ, |
| מוז'אל'יקה איסטה אין איל באניו | הנערה בבית המרחץ |
| ז'יסטידה די קולוראדו | לבושה אדום |
| איז'ה טי אה לה מאר | השליכי עצמך לים |
| איז'ה טי אה לה מאר אי אלקאנסה, | השליכי עצמך לים ותפסי, |
| איז'ה טי אה לה מאר. | השליכי עצמך לים. |
| אה לה מאר ייו זיין מי איז'אב'ה, | אשליך עצמי היטב לים, |
| אה לה מאר ייו זיין מי איז'אב'ה | אשליך עצמי היטב לים |
| סי לה סואיגרה ל'סינסיייה מי לאב'ה | אם החותנת אישור לי תיתן |
| איז'ה טי אה לה מאר | השליכי עצמך לים |
| איז'ה טי אה לה מאר אי אלקאנסה, | השליכי עצמך לים ותפסי, |
| איז'ה טי אה לה מאר. | השליכי עצמך לים. |
| ייה סאליו די לה מאר לה גאלאנה, | הנערה היפה כבר יצאה מהים, |
| ייה סאליו די לה מאר לה גאלאנה | הנערה היפה כבר יצאה מהים |
| קון און ז'יסטידו אל אי בלאנקו - | בבגד אדום ולבן - |
| ייה סאליו די לה מאר | כבר יצאה מהים |
| קון און ז'יסטידו אל אי בלאנקו - | בבגד אדום ולבן - |
| ייה סאליו די לה מאר. | כבר יצאה מהים. |
| אינטרי לה מאר אי איל ריאו, | בין הים לנהר, |
| אינטרי לה מאר אי איל ריאו | בין הים לנהר |
| מוס קריסיו און ארז'ול די זימבריאו - | צמח לנו עץ חבושים - |
| ייה סאליו די לה מאר | היא כבר יצאה מהים |
| מוס קריסיו און ארז'ול די זימבריאו - | צמח לנו עץ חבושים - |
| ייה סאליו די לה מאר. | היא כבר יצאה מהים. |
| לה נובייה ייה סאליו ליל באניו, | הכלה כבר יצאה מבית המרחץ, |
| לה נובייה ייה סאליו ליל באניו | הכלה כבר יצאה מבית המרחץ |
| אי איל נובייו ייה איסטה אספיראלנדו - | והחתן כבר מחכה - |
| ייה סאליו די לה מאר | היא כבר יצאה מהים |
| אי איל נובייו ייה איסטה אספיראלנדו - | והחתן כבר מחכה - |
| ייה סאליו די לה מאר | היא כבר יצאה מהים |

אינטרי לה מארז אי ל'ארינה,	בין הים לחול,
אינטרי לה מארז אי ל'ארינה	בין הים לחול
מוס קריסיוו און ארבי'ול די אלמינדרה —	צמח לנו עץ שקד —
ייה סאליוו די לה מארז	היא כבר יצאה מהים
מוס קריסיוו און ארבי'ול די אלמינדרה —	צמח לנו עץ שקד —
ייה סאליוו די לה מארז	היא כבר יצאה מהים

עיקרו של השיר הוא דו-שיח בין הכלה לבין מלוותיה, המעודדות אותה להשליך את עצמה לים ולתפוס או להשיג משהו, בעוד החתן ממתין לה מחוץ לבית המרחץ. הנערה מצהירה שתעשה כדבריהן אם חמותה תאשר זאת. בהמשך השיר היא אכן נכנסת לים, וביצאה ממנו צומחים עץ חבוש בין הים לנהר ועץ שקד בין הים לחול. נוסף על עצים, שיש להם ערך סמלי, השיר משתמש גם בצבעים – בתחילת השיר הנערה לבושה אדום; כאשר היא יוצאת מהים לקראת הפיכתה לכלה היא לבושה אדום ולבן. ומעל לכל אלה הים – הסמל המרכזי בשיר.

אחת התפיסות שינחו את הדיון בשיר היא בחינת הקשר בין נשים כסמלים ובין נשים של ממש. גלית חזן-רוקם התייחסה לתפיסה זו כשהיא זיהתה את נקודת המבט של הנשים עם דמויות בספרות העממית וגם עם היותן חלק מהחברה היוצרת את הספרות העממית. היא גרסה כי אפשר להציל מטקסטים עממיים מסרים שהם ביטוי לקול נשי עצמאי שאינו מתווך דרך דימויים גבריים על נשים ודרך השלכות של ציפיות גבריות מהן.¹⁴ ההתייחסות לשיר במאמר זה משקפת תהליך דינמי של התמודדות עם זהות נשית בארבעה ממדים: נשים מופיעות בו בתפקיד דמויות בדיוניות; נשים משחזרות את אירוע ההיגוד המסורתי שלו; הן מפרשות את השיר מנקודת מבט רטרופקטיבית; והנמענת שלהן היא אישה, והיא מוסיפה ממד פרשני וחוויתי לתהליך. במסגרת הניתוח להלן אנסה לעמוד על מאפייניהם של ממדים אלו, על הקשר ביניהם ועל האופן שהם מבטאים בו את הקול הנשי לגווניו.

14. גלית חזן-רוקם, רקמת חיים: הציורה העממית בספרות חז"ל, תל אביב תשנ"ו, עמ' 121-122.

במרכז השיר דמות של אישה צעירה בעיצומו של טקס המעבר הנערך ביום שלפני חתונתה. סמיכות תיאורה לסמלים רבים מקרינה על הכלה המיועדת וגורמת לנו לתפוס גם אותה כסמל. אלא שהשיר אינו מתפקד ברובד הסמלי בלבד, שהרי היה לו תפקיד גם במעגל החיים והוא בוצע בפי נשים של ממש באזניה של אישה של ממש. ואולם במעגל הרחב והמאוחז יותר בוצע השיר לצורך כתיבת מאמר זה במפגש של נשים מבוגרות, ובו הן נתבקשו לחזור אל השיר שנים רבות לאחר שמילאו תפקיד באירוע ההיגוד המסורתי שלו, והפעם בהקשר של מחקר אקדמי. מצב זה לכאורה מוביל להתמקדות בממד הסמלי של השיר ובמשמעותו בעבור מבצעותיו בהווה – נשים של ממש המדיינות בדמויות הנשים הסמליות שבשיר והמעצבות סביבן את זהותן שלהן. כך סוגיית הזהות, בעיקר הזהות

הקבוצתית (ובה גם התייחסות לזהותה של החוקרת ולזיקה בינה לבין זהותן של הנחקרות), עומדת במוקד הגישור בין האישה הסמלית לאישה הממשית. פענוח רובדי השיר והקשריו השונים ייעשה אפוא במטרה להאיר את הקשר הביצוע של שיר עם יהודי-ספרדי מסורתי וגם להראות כיצד ההתייחסות אל אותו השיר במנותק מאירוע ההיגוד הטקסי המסורתי שלו מאפשרת לנשים לעשות בו שימוש חופשי ולראות בו חלק מתמונת עולמן ומזהותן הקבוצתית והאישית.

ספרו של פרדג מטבייביץ' הפלגה ים-תיכונית הוא מסע ביים התיכון ומסה על המאפיינים הגאוגרפיים, ההיסטוריים, האנתרופולוגיים, התרבותיים, הספרותיים והלשוניים של ים זה ושל האנשים החיים לחופיו.¹⁵ ההתייחסות אל הים התיכון ואל הים התיכוניות בספר מבוססת על שילוב של ידע ורגש, ויחד הם מציינים תמונה מורכבת ומרתקת. שיר העם היהודי-ספרדי על הכלה המיועדת המתבקשת להשליך את עצמה הימה – אל המרחב הבלתי נודע של החיים הצפויים לה – בטקס הטבילה באי רודוס, לחופו של הים התיכון, שב ועלה בתודעתי למקרא ספרו של מטבייביץ'. בדיון שלהלן אשתמש בדבריו כבסיס דרך, והם יסייעו לתיאור המורפולוגיה הים תיכונית הנוצרת בשיר. בטרם אפנה לדיון במשמעות התרבותית הרחבה שאפשר לחלק מהשיר אעמוד על אירוע ההיגוד המסורתי של השיר ועל האופן שבו הנשים שהשתתפו בה תופסות אותה.

15. פרדג מטבייביץ', הפלגה ים-תיכונית, עדינה קפלן (תורפה מצרפתית), תל אביב 2001 (ראה אור בסקור בסדר-קראטית ב'1987).

2. איל באניו די נבייה – טקס טבילת הכלה

יום-יומיים לפני החתונה מוליכים את הכלה לבית המרחץ. בפינות שונות בעיר התנוססו בתי מרחץ תורכיים גדולים ורחבי ידיים [...] אמידים חכרו באותו יום את בית המרחץ לשעות אחרות והזמינו קרואות רבות, וכראשן את אם החתן. מבית המרחץ שנראה תמיד כעיני כל עובר ושב כמכונס בשלוותו ושומר על צניעותו, בקע באותו יום קול המון חוגג. רבו הקריאות – רבתה השמחה. הכל טיפלו בכלה, רחצו את שיערה בסבון-המור ויצקו עליה טסי מים מבושמים, סרקו שערותיה ועשו צפרניה ומסכיבה מתגעש מחול מתרחצות ושירת הרומנסות רווית תהלות וקלוסים לכלה, ברכות ואיחולים לנאווה, נישאת ברמה ומגיעה לשיאה בהיכנס הכלה ל"טבילה". רומנסות רבות מוקדשות ליום זה וסימן: הנהר והנחל המסמלים את בית המרחץ והן רצופות שבחים לחתן ולכלה. זה מוכתר בתואר דוכס או אציל, אכיר או בן מלך, אין מקצים בתארים לרומם את יחסו. אך שבעתיים ירכו שבחי הכלה העולה מן הרחצה פניה שושנים, ריחה כריח הקרנפיל הנעים, כולה בריאות ורעננות הפרחים המסמלים אותה. נסתיימה הרחצה הטיבו הקרואות את לבן בדברי מתיקה

16. משה אטיאש, "החתונה וטקסיה", שאלוניקי: עיר ואם בישראל, תל אביב תשכ"ז, עמ' 186. לדיון באסטרטגיות הנישואים שאמינו את הקהילה היהודית-ספרדית בשאלוניקי ראו גילה הרר, "היבטים בחיי המשפחה היהודית בסלוניקי, 1900-1934", עבודת דוקטור, אוניברסיטת חיפה, 2003, עמ' 214-268 (ובמיוחד ההתייחסות לטקס טבילת הכלה בעמ' 251-254).

17. אני מודה לתלמידתי ליליאן למר-גולן ולאמה תנה פרנקר-למר, שיצרו את הקשר ביני לבין המרואיינות, ולנשים שחלקן עמנו את זיכרונותיהן. באשדוד ריאיינתי בעצמי את ברטה אלחדף, ז'וליו אבורדל ובעלה יששכר (שאף שלא השתתף בעצמו בטקס טבילת הכלה, המוגבל לנשים בלבד, חרם להבנת מהותו, ועל כך יפורט להלן), אמלי טליקה, בני ישראל, סטלה ישראל, דשל כהן, אמלי קפילוטו ודורה שמריה. המרואיינים לא מסרו את שנת לידתם, אך כולם - למעט ז'וליו אבורדל, שנולדה במילס שבתורכיה - ילידי רודוס בעשור השביעי לחייהם או מבוגרים יותר. במפגש זה השתתפו גם אמי - זבנה הלד לבית דילוונה - תלמידתי ליליאן למר-גולן ולאמה תנה פרנקר-למר. בקייפטאון שבדרום אפריקה ריאיינה תנה פרנקר-למר את ויולט מורתי לבית חסון שנולדה ברודוס ב-1907. בריאיון השתתפו גם לילי טוכמן ואלסי מנש.

18. מאמר זה מתמקד בגרסת השיר שנשתמרה באי רודוס, וקצרה הידיעה מלהתייחס בו לגרסאות אחרות של השיר. גרסאות שונות במקצת רווחו גם בקרב נשי הקהילות היהודיות-ספרדיות שבצפון מרוקו. על מסורת זו ושימורה ראו כהן, כבר יצאה מהים (הערה 1 לעיל), עמ' 55-67. כמו כן בעבודת שדה שערכה לאחרונה תלמידתי עליזה ציון עם נשים שמוצאן ממשפחות ספרדיות שחיות ביושלים מאז תקופת היישוב הישן תועד שריד של שיר זה. הנשים זכרו רק פרמנט של השיר, ולדבריהן אירוע ההגדה המסורתי של השיר ביושלים

ופשטידות ודברים טובים אחרים שהוכנו ליום הזה. ובכית כלות עשירות הוסיפו וערכו באותו יום סעודת צהריים עם בשר והגים ושולחן מלא כל טוב.¹⁶

בזמננו קיומו של טקס זה נדיר. וכדי לעמוד על טיבו נערכה עבודת שדה ובמהלכה רואיינו נשים שנולדו ברודוס לפני 70-90 שנה וחיות היום באשדוד ובקייפטאון שבדרום אפריקה.¹⁷ מטרת הראיונות הייתה שחזור של אירוע ההיגוד המסורתי של השיר וניסיון לענות על השאלה כיצד הבינו בעבר הנשים שהשתתפו בו (הן כלות לעתיד הן מלוותיהן) וכיצד הן מבינות בהווה את המשמעויות הגלומות בשיר. ניתוח דבריהן תורם לפענוח הזהות הנשית הקבוצתית והאישית המתגבשת סביב שיר עם אחד, שאפשר לראות בו *mise-en-abyme* של האישה היהודייה הספרדייה מרודוס.



נשות רודוס בעת הריאיון באשדוד
מימין: גבדת אמלי קפילוטו, גבדת זורה שמריה, גבדת סטלה ישראל
[צילום מיני הרן].

בתחילת הריאיון נתבקשו הנשים לספר על אודות השיר הפותח במילים "לה מוצ'אצ'יקה איסטה אין איל באניו". מיד הן התחילו לזמר את השיר, וזכרות את רוב מילותיו אף על פי שעברו עשרות שנים מאז השתתפו באירוע ההיגוד הטקסי שלו. יוצאת דופן מבחינה זו הייתה ז'וליו אבורדל, שמוצאה אינו מיוון אלא מהעיר מילס שבתורכיה. ז'וליו היא מבצעת כישרונית של מגוון שירי עם יהודיים-ספרדיים (ובשל כך היא הוזמנה על ידי חברותיה מרודוס לפגישה), אך היא העידה שאינה מכירה את השיר - ומכאן מסתבר כי השיר לא היה נפוץ בקרב הקהילות היהודיות-ספרדיות שבתורכיה.¹⁸ לעומתה נשות רודוס כולן שלטו היטב במילות השיר ובמנגינתו ואף הצהירו "זה שיר שלנו" - כלומר השיר הוא אויקוטיפ של המסורת היהודית-ספרדית האופיינית למקום הולדתן. לאחר ביצוע השיר הסבירו הנשים שברודוס הוא הושר בטקס טבילת הכלה, אשר נערך באזור מיוחד שהוקצה לנשים יהודיות

היה טקס החתונה עצמו ולא טקס הטבילה, בו לא בוצעו שירים כלל. גם יצחק לוי ייחס גרסאות מקוצרות ביותר של השיר למסרנים מירושלים, אך אין הן אלא פרגמנטים של השיר, ואף אחת מהן אינה שלמה. ראו לוי (הערה 10 לעיל). מכך מתברר שהשיר לא היה נפוץ בקרב הקהילה הספרדית הירושלמית כפי שהיה ביוון, ובמיוחד ברודוס.

בתוך החמאם התורכי (המכונה בספרדית-יהודית "באנייו"). הן הוסיפו כי למיטב ידיעתן בישראל היום לא נהוג לקיים טקס זה, אולם ייתכן שבחלק מהקהילות של יוצאי רודוס בחוץ לארץ הטקס עדיין מתקיים.

דוגמה לתיעוד גלגולו של הטקס בעולם אכן הגיעה לידיי במהלך ההתחקות אחרי השיר – תיעוד בווידאו של תחליף לטקס טבילת הכלה המסורתית שקיימו נשות הקהילה היהודית-ספרדית יוצאות רודוס בעיר קייפטאון בשנת 1983. הטקס נערך ביום שלפני חתונתה של מתילדה דנון למשפחת פרנקו. אף על פי שאירוע זה מכונה בפי המשתתפות בו "באנייו די נוב'ייה" (הכינוי המסורתי לטבילת הכלה) נעדרים ממנו הרכיבים ההלכתיים של הטקס המסורתי. הוא נערך בהשתתפות נשים בלבד בביתה של החמות לפני יציאתה של הכלה אל המקווה כדי לקיים בצנעה את טקס הטבילה לפי כללי ההלכה. בטקס יש גם שחזור של תרבות חומרית יהודית-ספרדית עות'מאנית שהייתה אופיינית לחיי היהודים ברודוס ואינה קיימת עוד. מבחינה זו אפשר לראות בטקס ניסיון לאשש את הזהות הקבוצתית, שקיומה בתוך החיים הראליים הולך ומצטמצם, על ידי החייאת סממניה הפיזיים לזמן קצר ומוגבל. שימור המסורת הזה משקף ניסיון להבטיח שהכלה תקים בית שמושגת על ערכי העבר של משפחה היהודית-ספרדית.



טקס טבילת הכלה מתי' דדון לבית פרנקו, קייפטאון 1983
[הצילום באדיבות משפחת הכלה]

ליליאן למר-גולן, אחותה של הכלה, תיארה את הטקס:

באותו היום התאספו הנשים (חברות, כנות משפחה, האם והחמות) בביתה של החמות – שם נערך הטקס. הטקס נפתח

19. ליליאן למר-גולן, "מוצ'אצ'יקה איסטה אין איל באניו", עבודת גמר בקורס רומנסות ושירים בלאדינו (ספרדית-יהודית) בלימודים לתואר ראשון, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2001, עמ' 11-12. ורדה פולק-סאם הציעה דרך אחרת למירוש ערכה הסמלי של העוגה העגולה הנשברת מעל ראש הכלה בטקס טבילתה: "אם הכלה שוברת עוגת טורט עגולה שבמרכזה חור מעל לראש בתה שמניחה מן המים 'רבונו של עולם. עשה שבתי תיפטר בליל הכלולות מבחוליה, וכעת חיה אחבק נכד', היא מבקשת בלבה, ודוחפת חתיכות מן העוגה ששברה לפיותיהן של הצעירות המלוות את בתה, סגולה למציאת חתן ולפריון. טקס הפריון הזה מקובל בקרב נשים כורדיות, סוריות וספרדיות. העוגה עשויה מקמח, שהוא תוצר התבואה, יבולה של אמה אדמה; מביצים המסמלות את אברי המין הזכריים; משמרים וסוכר שהם סמל לחיים תוססים ומתוקים. כמו שמרכיבי העוגה מסמלים את הנשיות והגבריות המתערבבים והופכים לחומר חדש מתוק ומזין, כך מיוגס של הגבר האישה יישא פרי עוללים ויבטיח חיי זוגיות מתוקים. החור העגול השלם במרכזה של העוגה מסמל את שלמות הבתולין של הכלה. בציעת העוגה על ראש הכלה ושבירת החור מסמלים את שבירת הבתולין. האכלת הכלה בעוגה מסמלת את העברת הסגולה דרך הפה, הנססת המזל הטוב בפועל אל פי הכלה. דרך הפה, הלעיסה ועיכול האוכל חספונ הכלה את הפריון ואת המזל הטוב אל תוך גופה". ראו ורדה פולק-סאם, בית הסתרים: סודות מן המקווה, בן שמש 2005, עמ' 156.

A. van Gennep, *The Rites of Passage*, M.B. Vizedom and G.L. Caffee (trans.), London [1909] 1960, p. 3

21. שם, עמ' 11.

בשירים וברומנסות בלאדינו ובצרפתית אשר לוו בנגינת תוף ומצלתיים. את הטקס הנחתה דורת שרה ג'רוזלמי ילדת רודוס, וכל הנשים הצטרפו אליה בשירה ובריקודים. אחד השירים ששרו הנשים כלל תיאור של גוף הכלה על כל חלקיו – משער ראשה עד כף רגלה. שיר אחר נועד להלל ולשבח את החמות. בהמשך הטקס ליוו (הנשים) את הכלה אל הרחצה בחדר האמבטיה בעודן שרות את השיר "לה מוצ'אצ'יקה אין איל באניו" (הנערה בבית המרחץ) [...]. הן המשיכו ללוות את הכלה בשירה ובנגינה גם במהלך טבילתה וכצאתה מן האמבטיה לכושה לכן, עטופה בצעיפים מיוחדים ומסורתיים ובצעיף רקום כזהב ונעולה בקבקים מסורתיים אשר נהגו בעבר לנעול ביציאה מן הטבילה בבית המרחץ. גם בחלק זה של הטקס מילא השיר הנערה בבאניו מקום מרכזי [...]. בהמשך הטקס הנערה ישבה במרכז החדר ומשני צדיה עמדו אמה וחמותה לעתיד. החמות העניקה לכלה עוגת מרציפן והורתה לה לחצות אותה באמצעה, וכשעשתה זאת מצאה בה הכלה מטבע זהב. הכלה אכלה מן המרציפן העשוי משקדים, והמסמל פריון הן בשל הפירות הרבים של עץ השקד הן בשל טעמו המתוק. ייתכן שמטבע הזהב שניתן במתנה לכלה מסמל את כניסתה למשפחתה החדשה ואת האושר הצפוי לה עם בעלה. את המטבע הדביקו הנשים למצחה של הכלה – ככל הנראה כנגד עין הרע. בהמשך (הטקס) אם הכלה שברה מעל ראש הכלה "רוסקה" – עוגה גדולה ועגולה שעשויה גם היא מתערובת שקדים. ייתכן שצורתה העגולה מסמלת את מחזור החיים, והשקדים את המתקיות ואת הטוב – מתוך תקווה וסגולה למחזור חיים מתוק. החמות העניקה לכלה מתנות ותכשיטים, והנשים ליוו אותה בשיר שבח לחמות. לכסוף מרחו מעט חינה על ידיה של הכלה. הטקס הסתיים בארוחה חגיגית מלאה בכל טוב.¹⁹

לפי ארנולד ון-גנפ חיי האדם הם שרשרת של מעברים ממצב חברתי אחד לאחר, והם מסומנים בטקסים.²⁰ ון-גנפ חילק את טקס המעבר לשלושה שלבים או תת-טקסים: שלב ההיפרדות הראשוני, שהיחיד עובר במהלכו תהליך של התנתקות מקבוצת האם שלו; שלב המעבר הספי, שהיחיד כבר אינו שייך בו לקבוצתו הראשונית אך עדיין אינו חבר בקבוצה החדשה שהוא עתיד להצטרף אליה; ושלב ההתקשרות מחדש, שהיחיד מתקבל בו להיות חבר מן המניין בקבוצתו החדשה.²¹

טקס טבילת הכלה הוא טקס מעבר המבוצע בשלב ספי בחיי האישה, והשיר משקף את המעבר של הכלה בטקס מקבוצת הנערות הרווקות אל קבוצת הנשים הנשואות. במרכז הטקס – הטבילה, המסמנת בהלכה היהודית את המעבר מחיי רווקות לחיי אישות ולאחריותה של האישה



אם הכלה שוברת את העוגה העגולה מעל ראש בתה בטקס טבילתה, קייפטאון 1983
(הצילום באדיבות משפחת הכלה מתי' דדון לבית פרנקו)

22. לדיון רחב היקף בטבילת האישה ביהדות ראו, R.R. Wasserfall (ed.), *Women and Water: Menstruation in Jewish Life and Law*, Hanover 1999
23. הנ"ל, "הנידה כסמל זהות וכמשאב כוחני", משפחות בישראל, לאה שמגר-הנדלמן ורבקה בר-יוסף (עורכות), ירושלים תשנ"א, עמ' 244.

לשמירה על טהרת חיי האישות.²² רחל וסרפל ציינה כי דם הנידה הופך ילדה לאישה, והמקווה הופך אישה לאישה יהודייה. לדעתה אפשר לראות בטבילה בכלל, ובטבילת הכלה בפרט, את מקור הקשר שבין זהות פרטית לזהות קבוצתית ולכן גם את מקור הקשר בין גבר לאישה וביניהם לעם היהודי.²³ גם במקרה שלפנינו מדובר בטקס עם משמעות כפולה: אישית וקבוצתית. מהבחינה האישית הכלה המיועדת עוברת מחיי רווקות לחיי אישות; ברמה הקולקטיבית היא מצטרפת אל קבוצת הנשים היהודיות הנשואות. מעשה הטבילה מסמל את שני המעברים הללו. להדגשת רעיון זה ברמה הסמלית נעשה בשיר שימוש בצבעים – הכלה הלבושה אדום בתחילת השיר יוצאת מהים עטויה בגדים לבנים ואדומים. הדבר משקף את הפיכתה מילדה לאישה העומדת להינשא – הצבע האדום מייצג את דם הנידה; הצבע הלבן מייצג טוהר, וככזה הוא מסמל הן את היותה מופקדת על טהרת המשפחה מבחינה הלכתית הן את הטוהר המטפורי שהנשים המלוות אותה בטקס הטבילה מאחלות לה שתביא לחיי הזוגיות שהיא עומדת להתחיל בהם. לאחר טקס היטהרותה הלבן והאדום מתמזגים בה לכדי שלמות אחת.

בשיר מיוצגים כל היבטיו של טקס המעבר שבמרכזו טבילת הכלה: ההדרכה של הנשים הנשואות לכלה המיועדת; טקס הטבילה והשינוי

שהכלה עוברת בעקבותיו; מקומם ותפקידם של החתן והחמות בטקס; והשינויים הקוסמיים המתרחשים בהשראת טבילתה של הכלה. שלושה תארים משמשים להצגת הכלה המיועדת – בתחילת השיר מופיעה הנערה (מוצ'אצ'קה) בבית המרחץ, לאחר כניסתה לים היא יוצאת ממנו נערה יפה ומוכשרת (גאלאנה), וביציאתה מבית המרחץ לפגוש את חתנה היא מתוארת כלה (נובייה). ההתפתחות הסמנטית שלפנינו (נערה < נערה יפה ומוכשרת < כלה) תומכת במהלך התמטי הנבנה בשיר ומדגישה את שלביו של טקס המעבר המתואר בו, והשלב האמצעי בטקס הוא הספי ביותר. הנערה היפה (שכבר אינה נערה סתם, אבל עדיין אינה כלה) ממוקמת באמצעו של השיר – בלב טקס המעבר ההלכתי והסמלי. מבחינת ההלכה היא מצויה בעיצומו של טקס ההיטהרות לקראת חיי נישואיה; מהבחינה הסמלית היא כבר התמודדה עם הים, המייצג את הפן הטוב כמו גם את הפן המאיים שבחיי הנישואים (ניתוח מפורט של סמליות הים בסעיף 33 להלן), ומוכנה למפגש עם בן הזוג שעמו תחלוק את השלב הבא בחייה.

ורדה פולק-סאם הקדישה מחקר אקדמי-חוויתי לפענוח מערכת המשמעויות המתגבשות סביב מקווה הטהרה וטקס הטבילה הנשית, המשמש אירוע מכונן בעיצוב הזהות הנשית היהודית. לדבריה "בטבילה במקווה מתומצתת בסיכומו של דבר החוויה הנשית היהודית כפי שהתגבשה במשך דורות. במקווה מספרות הנשים על מצוקותיהן ומבטאות את משאלות לבן ואת כאבי נפשן לפני הטובלות האחרות ולפני הבלניות, המקשיבות והמכוונות אותן בעדינות ובדיסקרטיות. בקשות ותחינות לאלוהים נלחשות בתוך בור הטבילה, עת הדמעות מתערבבות במים הבראשיתיים. קולות שירה, ברכות וצהלולים נשמעים בטקסי החניה, וקולות צחוק ופטפוט באכסדרת המקווה לפני הטבילה ואחריה"²⁴. זהו ההקשר של שיר טבילת הכלה נושא המאמר. לאחר שמוקם השיר בהקשרו הטקסי המסורתי אעבור עתה לניתוחו על פי מאפייניו הספרותיים והפולקלוריים.

24. פולק-סאם (הערה 19 לעיל), עמ' 200. למידע מפורט על אודות טקס הטבילה, ובמיוחד טבילת כלה בת המשפחה יהודית-ספרדית, כפי שתיעדה חוקרת זו בזמנו בישראל ראו שם, עמ' 158-124.

3. ניתוח עוגני צורה ומשמעות מרכזיים בשיר

א. כלה ועלוותיה, חתן וחמות: הדמויות שבשיר

בשיר יש התייחסות ישירה לאירוע ההיגוד המסורתי שלו – טקס טבילת הכלה. הדוברות השיריות הן הנשים המלוות את הכלה בטבילתה; הן פונות אל הכלה כדיבור ישיר, והיא עונה להן – כך נוצר דו-שיח נשי במעגל הפנימי של הדמויות שבשיר. דמויות נוספות המאכלסות את עולם השיר הן החמות, האמורה לאשר לכלה המיועדת להשליך את עצמה לים, והחתן הממתין לכלתו מחוץ לבית המרחץ. התהליך המתואר בשיר הוא טקס מעבר אישי של הכלה, המשפיע גם על הדמויות האחרות. הדבר בא לידי

ביטוי כאשר, בניגוד לשיר כולו הנמסר בלשון יחיד (או ליתר דיוק בלשון יחידה), בשני הבתים האחרונים השינויים הקוסמיים שחלו בהשפעת כניסתה של הנערה לים מתווכים דרך נקודת מבטה של קבוצת הנשים (הנשים השרות בקבוצה והדמויות הנשיות המופיעות בתוך השיר: "בין הים לנהר צמח לנו עץ חבושים [...] בין הים לחול צמח לנו עץ שקד". במקרה של עבודת השדה שנערכה לצורך מחקר זה הוקף השיר במעגל של דו-שיח נשי נוסף – בין הנשים המבוגרות שחוו את ביצועו המסורתי בעברן הרחוק לבין אישה צעירה שביקשה להבין את אותה סיטואציה וגם את משמעות השיר היום בעבור הנשים המבוגרות.

הדמות הגברית שבשיר, החתן הממתין לסיום הטקס, מצויה מחוץ לחלל ההתרחשות, שהוא טריטוריה נשית מוגדרת. מעניין לציין כי בפגישה עם נשות רודוס באשדוד נוצרה הקבלה מסוימת לכך, שכן השתתף בה גם יששכר אבזרדל – בתגובתו לשיר הוא ייצג את עולמו של הגבר שאינו לוקח חלק בטקס טבילת הכלה, והוא ניסה לטעון שהשיר אינו אלא רצף חרוזים, חף ממשמעויות מטפוריות וממבעים פיגורטיביים. יששכר אף הוסיף וטען שאני, החוקרת, יוצרת את המשמעויות הללו במנותק מהעולם שממנו צמח השיר: "אין לה קאנטיגה נו איי נאדה, איס טו קי פינסאס אנסינה" (בשיר אין כלום, זו את שחושבת כך [שיש בו משמעויות נסתרות]). לעומתו הנשים זרמו בחופשיות עם המטען הפיגורטיבי והמטפורי של השיר. החיפוף המעניין בגישתו של אבזרדל נוצר כאשר לשאלתי מה מסמלים העצים הצומחים בשיר לאחר יציאת הכלה מן הים ענה שהם סמל לתינוק שנולד. בכך הוא נטש את עמדת הגבר שאינו נוטל חלק בטקס ואימץ עמדה פרשנית של הטקסט ושל הטקס המסורתי הנתפס בהקשר פריון. קיומו של תהליך זה התאפשר כאשר הגבר אפשר לעצמו להזדהות עם הגישה הנשית, המתייחסת לרבדיו הסמליים של השיר.

במסגרת תיעוד של טקס טבילת כלה שנערך בישראל ציטטה פולק-סאם: "היום זה משהו מיוחד. השמחה כל כך גדולה שהחלטנו לחרוג מהמסורת של ההצנעה ולחגוג כולנו את הטבילה. כפרה עליה, מורני רצתה את הדודות שלה לידה ברגע החשוב הזה, ואת רואה נשמה? כולנו פה איתך. 'למות עליך. יפהייה. נשמה שלי. מלאך שלנו'. הסתובבו סביב הכלה ארבע הנשים, חיבקו ונישקו וליטפו [...] רק החמות נשארה ועומדת ממוסמרת למקומה בשקט מפחיד".²⁵

25. פולק-סאם (שם), עמ' 137.

להשלמת הדיון בדמויות המאכלסות את השיר ואת אירוע ההיגוד המסורתי והחדש שלו אתמקד בדמות החמות – דמות זו מעוררת עניין הן בשיר עצמו הן בתפיסה הנשית היהודית-ספרדית בכלל. וסרפל בחנה את תפקיד החמות בטקס המקדים לטבילת הכלה אצל יוצאי מרוקו בישראל. לדבריה יש חשיבות מיוחדת לכך שהחמות – ולא אם הכלה – היא המבצעת את הטקס, שכן החמות מייצגת בטקס זה את בנה ואת העולם הגברי, ועליה האחריות

ללמד את הכלה את דיני הטהרה ולפקח עליה בתחום זה. לפי המודל של וסרפל אָם הכלה מזוהה עם האפשרות לבניית בית ועם השמירה על הכלה (על בתוליה) ועל מימוש פוריותה.²⁶ גם פולק-סאם ראתה ברוח דומה את תפקידה של החמות בטקס טבילת הכלה וציינה כי "על-פי המסורת רואה החתן את כלתו עירומה רק לאחר הקידושין. כדי למנוע אי-הבנות בליל הכלולות, מוטל על החמות לראות במקומו של בנה את הכלה עירומה לפני הקידושין וכך לוודא כי לא נמסר לחתן חתול בשק. תפקידה של החמות הוא לבחון את הכלה מתוך עיני הגבר, בביקורתיות ומתוך קפדנות גברית [...] החמות גם בוחנת את מעלותיה של הכלה כאובייקט מיני. מודדת את יופיה ואת נשיותה. כלה שאינה לטעמה של החמות לא תהווה אישה נאותה לבנה".²⁷ היא אף ניתחה טקס טבילה שבו אם הכלה נוהגת בערמומיות: בעודה מעניקה לחמות את הכבוד שהיא ראויה לו לפי המסורת היא מונעת ממנה מלהיות מי שמאשרת את כשירותה הגופנית של הכלה לשמש אשת בנה באמרה לבתה: "כך פטרתי אותך מעונשה של חמותך [...] בשם המסורת והאמונות הטפלות מנעתי ממנה להיכנס".²⁸

26. רחל וסרפל, "טקס הסרט הלבן והסרט הירוק במושב של יוצאי מרוקו", אשכול לחייהן של נשים בחברות יהודיות: קובץ מאמרים בין-תחומי, יעל עצמון (עורכת), ירושלים תש"ה, עמ' 263.

27. פולק-סאם (הערה 19 לעיל), עמ' 140.

28. שם, עמ' 139.

תפיסות אלו תואמות את המשתקף בשיר, שכן השיר מתאר מצב שבו מי שאמורה לאשר לכלה לעבור מעולם הרווקות לעולם הנישואים (להשליך עצמה לים, על כל המשתמע מכך) היא החמות. כאשר שאלתי את הנשים מרודוס אם אין ספק שמדובר בדמות החמות, משום שהן תיארוה במילה "סיניורה" (גברת) ולא "סואיגרה" (חמות) וביקשתי להיות בטוחה בזיהוי הדמות המאשרת, הן הבהירו מעל לכל ספק שאכן מדובר בחמות:

מיכל: "קין דייו לה ליסינסייה? לה סואיגרה או לה סיניורה?" (תרגום: "מי נתנה את האישור? החמות או הגברת?")
טודאס: "לה סואיגרה! לה סואיגרה!" (תרגום: כולן: "החמות! החמות!")

מיכל: "מי דיזין קי איי ב'רסיינוס קון לה סירינה. קי לה סירינה לי דאב'ה ליסינסייה. מה ייו אואי סיימפרי לה סואיגרה" (תרגום: "אומרים לי שיש גרסאות [של השיר] עם בת היים. שבת היים נתנה לה אישור. אבל אני תמיד שמעתי [ששרים על] החמות").

סטלה ישראל: "לה סירינה? נו. לה סואיגרה" (תרגום: "בת היים? לא. החמות").

ז'ולדי אבזרדל: "דימי אונה קוזה – אונדי איס לה סואיגרה? קי ליסינסייה איס קי ב'ה אה דאר?" (תרגום: "אמרי לי דבר אחד – איפה החמות? איזה אישור היא עומדת לתת?")

סטלה ישראל: "קי סי איג'ה אה לא מאר" (תרגום: "שתזרוק את עצמה לים").

הצגת החמות כמי שמאשרת לכלה המיועדת לזרוק עצמה הימה משקפת את יחסה הדו-ערכי אל אשתו לעתיד של בנה: מחד גיסא היא

29. תמר אלכסנדר-פריזר, מילים משביעות מלחם: לחקר הפתגם הספרדי-יהודי, ירושלים תשס"ד, עמ' 111, 113.

30. למאפייניו של עימות זה בחברה המסורתית ובמשפחה באשר היא ראו סיגלית יפה, חמות-כלה: מלחמת הדו-קיום, תל אביב 1993. שמואל רפאל פיתח את דבריה של יפה בהקשר היהודי-ספרדי. ראו שמואל רפאל, "לדמותה של החמות בשיר העממי בלאדינו", ממזרח ומערב, ז' (תשס"ד), עמ' 162-163.

31. מיכל הלר, בואי, אספר לך את סיפורי /בין, טי קונטארי מי 'סטוריה: עין ובר-תחומי בספירוקן האישיים של מספרות עממיות דוברות ספרדית-יהודית (לאדינו), ירושלים (בדפוס).

32. השיר פותח במילים "מי סואיגרה, לה ניגרה, קון מי סי דאקליאה / יו ייה נו מאידו מאס ביביר קון אייה / אייה איס מוי פ'ואירטי, מאס קי לה מואירטי / און דיאה מי ביירי סין אייה" (תרגום: חמותי הרעה, אתי היא מתקוטט / אינני יכולה עוד לחיות אתה / היא חזקה מאוד, יותר מן החמות / יום יבוא ואראה את עצמי בלעדיה). לגרסה מלאה של השיר כפי שתועד מפי אסתר לוי ראו מתילדה כהן-סרנאו, ויני קאנטארמוס, ירושלים 1993, עמ' 112.

33. הפתגם מתועד בכמה מקומות. ראו למשל משה דוד גאון, בשמים מספרד: מאוצר חוכמת יהדות ספרד, יהודים גאון (עורך), ירושלים 1989, עמ' 24. לפתגמים אחרים המאירים את תפיסת רמותה של החמות במרחב התרבותי היהודי-ספרדי ראו למשל רפאל (הערה 30 לעיל), עמ' 161, E. Saporta y Beja, *Refranes de los Judios Sefaradies*, Barcelona 1978, p. 180.

34. לגרסה זו של הפתגם ראו יצחק מוסקונו, פניני ספרד: אלפיים פתגמים מאוצר החכמה של יהודי ספרד, תל אביב תשמ"ב, עמ' פח.

35. רפאל (הערה 30 לעיל).

מעודדת אותה להיכנס אל חיי הנישואים ומאיך גיסא היא מבטאת רצון כמוס שהכלה תיעלם במעמקי הים ולא תגזול ממנה את בנה. עימות דומה בא לידי ביטוי גם בפתגמים ספרדיים-יהודיים העוסקים בדמות החמות – כפי שמראה תמר אלכסנדר²⁹. את התמודדותן של הנשים היהודיות הספרדיות עם דמות החמות יש להבין על רקע סדרי החיים בחברה המסורתית הפטריארכלית שהן באות ממנה, שם בלט במיוחד העימות בין החמות לכלה.³⁰ בראיונות שקיימתי עם מספרות עממיות יהודיות ספרדיות לצורך עבודת הדוקטור שלי הן גוללו באוזני באופן חופשי את סיפוריהן האישיים.³¹ רבות מהן בחרו ביומתן ומבלי שנתבקשו להתייחס לדמות החמות: אסתר ונטורה סיפרה על הקשיים הכרוכים בחיי האישה הצעירה שמיד לאחר חתונתה עברה להתגורר עם בעלה בבית חמותה, והיא טענה שהנשים בימינו לעולם לא היו מוכנות להסתגל לתנאים שכאלה; סול מימון סיפרה על אחותה שנאלצה להחליף את שמה לאחר שנישאה משום שחמותה נקראה באותו השם; לבנה ששון סיפרה כיצד אמה לא הצליחה ללדת במשך כמה שנים לאחר שנישאה, והבעיה נפתרה רק לאחר שהיא ובעלה עזבו את בית החמות ועברו להתגורר בבית משלהם. אסתר לוי דיברה גם היא על החיים הקשים מנשוא במחיצת החמות ושרה את שיר העם היהודי-ספרדי על החמות הרעה; את השיר היא מרבה לבצע במסגרות רבות ומגוונות.³² למרות גילה המבוגר (היא ילידת 1921) ואף שעבר זמן רב מאז חיה בבית חמותה ושהיום היא בעצמה חמות וסבתא לנכדים ולנינים רבים אסתר עדיין קשורה לשיר זה ומבקשת להדגיש את מסריו; הדבר מוכיח כי קשה לה להינתק מהחוויה הקשה של ההתמודדות עם דמות חמותה.

על רקע זה ברור מדוע בשיר החתונה הכלה המיועדת מתבוננת במבט מפוכח על עתידה ומסרבת לצאת לחיים החדשים בלי אישורה של חמותה. היא מצהירה שתיענה לעצתן של הנשים המלוות אותה בטבילתה ומעודדות אותה "לתפוס" את החיים החדשים במלואם רק לאחר שחמותה לעתיד תאשר לה לעשות זאת, ובכך היא בעצם מקבלת על עצמה את חוקי החברה המסורתית שישלטו בחייה כשתהיה נשואה ושיגדירו את זהותה גם שנים רבות לאחר מכן. עיצוב דומה של דמות החמות אפשר למצוא גם בסוגות אחרות של הספרות העממית היהודית-הספרדית, למשל בפתגם הנפוץ "סואיגרה, ני די באררו בואינה" (חמות, אפילו אם תהיה מחרס, אינה טובה),³³ ובמקבילו "איסחואיגרה, ני די אסוקאר איס בואינה" (חמות, אפילו אם תהיה מסוכר אינה טובה).³⁴ על דמות החמות בשיר העם היהודי-ספרדי (הרומנסות שמקורן במסורת הספרדית מימי הביניים, שירי החתונה הלייריים ושירי הנונסנס שנוצרו והתפתחו לאחר גירוש ספרד) ועל העימות הבין-דורי בין החמות לכלה עמד בהרחבה שמואל רפאל,³⁵ והשיר הוא דוגמה הנוספת על השירים שהוא דן בהם.

קשה לנתק את הקשר בין הדמויות המופיעות בשיר לבין הדמויות המשתתפות בסיטואציות ההיגוד השונות שלו. בדמויות הבדיוניות אנו נוטים לראות סמלים, והנשים הממשיות שרואיינו לצורך המחקר אכן התייחסו לדמויות הבדיוניות כאל סמל לחייהן בעבר. כך, כאשר נשים מבוגרות מתייחסות לשיר מסורתי במנותק מהקשר הביצוע הטקסי שהיה לו בעבר, מתאפשר גישור בין האישה שהיא סמל לאישה ממש. מחד גיסא הן מעידות כי ההיזכרות בשיר מסבה להן עונג, שנובע מהחזרה הרגעית אל ימי נעוריהן, ומאידך גיסא המרחק מן ההקשר של חיי העבר הלא קלים, שגם הוא בא לידי ביטוי בעלילת השיר, מאפשר להן להתבונן ברטרופקטיבה על חייהן.

ג. ים, נהר ועצים - אשכול הסמלים שבשיר

כפי שצוין לעיל בניחוח של טקס טבילת הכלה, לצבע האדום ולצבע הלבן יש משמעות סמלית המדגישה את התפתחות דמותה של הנערה שבמרכז השיר. הצבעים הם חלק מאשכול סמלים, ועל טיבם אבקש לעמוד כעת, אלא שאת הדיון במשמעותם ראוי לפתוח בהסתייגות מעצם האפשרות לפענח עד תום משמעותם של סמל ובהכרה שתמיד יש לבחון אותו בהקשרו החברתי. היטיב לתאר זאת גרשם שלום:

כחינות רבות לאין-ספור לבעיית משמעותם של סמלים [...] הסמל זה טבעו שהוא מביע בעולם של אפשרויות-הבעה את מה שהוא נטול הבעה. אך כחינתם של הסמלים, המופנית כביכול כלפי פנים, איננה ממצה את העניין. סמלים הם גם בעלי תפקידים בתחום החברה האנושית. אף אפשר לומר שאחד התפקידים המרכזיים של סמלים רתיים הוא לפעול על קרקע שמרנית של מסורת. עושר המשמעות המוקרן מהם מעניק למסורת, הנוטה בנקל לשקוע לתוך קיפאון, חיות המתחדשת והולכת, עד אשר הסמלים גוועים או משתנים.³⁶

36. גרשם שלום, פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה, יוסף בן-שלמה (מתרגם), ירושלים תשל"ו, עמ' 26.

אתבונן אפוא בסמלים מתוך ידיעה שהם מביאים לידי ביטוי את מה שהוא נטול הבעה ומשקפים לא רק את פנימיותן של הנשים המתוארות בשיר ושל הנשים המתייחסות אליו אלא גם את ההקשר החברתי הרחב שהן חיות בו. ופירוש הים קודם לכול, שכן הוא שב ומופיע פעמים רבות: "זרקו עצמך לים", "אזרוק עצמי לים", "הנערה יצאה מן הים", "הכלה יצאה מן הים" - משפטים אלו, החוזרים על עצמם שוב ושוב כמעין מנטרה מילולית ומוזיקלית, תוחמים את השיר כולו והופכים את הים לאימז' המרכזי בשיר, המזמין פענוח רב רובדי.

ברמה המעשית יש שתי סיבות למרכזיותו של הים בשיר. האחת קשורה במצווה של טבילת הכלה, שאירוע ההיגוד המסורתי של השיר נבנית

37. המקור ההלכתי הראשון לכשרות הים בתורת מקוה מצוי במשנה, מקוואות ה, ד: "כל הימים כמקוה, שנאמר 'למקוה המים קרא ימים'".

38. צעירים יהודים רבים היגרו לרודזיה ולקונגו הבלגית בעשורים הראשונים של המאה העשרים והתיישבו שם. לפרטים על כך ראו אנג'ל (הערה 12 לעיל), עמ' 146.

39. לדוגמאות לכמה וכמה טקסי ריפוי וטרה פיזיים ורוחניים דומים הנהוגים בקרב היהודים ברודוס ובעיר חוף אחרות במרחב היהודי-ספרדי העות'מאני שהים ממלא בהם מקום מרכזי ראו I. Levy and R. Levy-Zumwalt, *Ritual Medical Lore of Sephardic Women*, Urbana 2002 בערך "ים" ובתוכן העניינים של הספר.

40. בניגוד לנשים בקבוצה, שהכירו בסמליות ההשלכה העצמית של הכלה אל הים, הגבר היחיד שהשתתף במישה, יששכר אבוהל, טען שהביטוי "איצה" טי אה לה מאר" (זרקי עצמך לים) הוא מטבע לשון שגור וניטרלי בספרדית-יהודית (דוגמת הביטוי "איצה" טי אה לה קאמה" - זרקי עצמך למיטה, שמשמעותו שכבי לישון), ולכן אין הוא משתמע לשתי פנים אלא הוא מתייחס לעניין הטבילה בלבד. אולם גישה זו אינה מספקת, שכן בשיר מתוארת אישה צעירה הניצבת על חופו של אי קטן ומלוותיה מעודדות אותה להשליך עצמה לים במסגרת טקס המעבר לחיי הנישואים, שאין היא יודעת כיצד הם עתידים להתפתח; לכן הטענה שפעולת ההשלכה העצמית הימה במסגרת טקס זה היא פעולה סמלית מתבקשת והגיונית.

סביבה. על פי ההלכה היהודית הים, שהוא מקור מים טבעי, יכול לשמש מקוה טהרה,³⁷ ויש לשער שבתקופות קדומות, שבהן לא היו בנמצא מקוואות מסודרים, אכן רווח השימוש בים כמקוה - בוודאי באי רודוס, שממנו הגישה אל הים נוחה ויום יומית. מכאן - הקישור בין הים לבין טקס טבילת הכלה הוא מציאותי ולא רק סמלי. ההסבר האחר למרכזיות הים קשור במקורה של הגרסה של השיר - אי קטן ממדים (גודלו של רודוס הוא 1,398 קמ"ר) שהים התיכון הוא חלק בלתי נפרד מנוף חייהם של תושביו ומעולמם הפנימי. נשות רודוס שרואיינו למחקר זה (ושחלקן חיו תקופה ארוכה באפריקה במקומות שלא היה בהם ים) ענו בזו הלשון לשאלה בדבר משמעות הים בעבורן:

סטלה ישראל: "מוראב'אן קון לה מאר. אין בודרי די לה מאר טודוס" (תרגום: [ברודוס] גרנו עם הים. הכול [חיו] על חוף הים).

דורה שמריה: "ייו, קואנדו איסטובי אין אפריקה, אין לה רודיזיה נו אבי'אה מאר. ייו קואנדו אריבי אה קייפטאון, נו 'סטאב'ה ב'ינדו לה אורה פור ב'יר לה מאר. ייו מוריאה פור לה מאר! פורקי נאסימוס אאי" (תרגום: אני, כשהייתי באפריקה, ברודזיה לא היה ים.³⁸ כשהגעתי לקייפטאון, לא יכולתי להעביר שעה בלי לראות את הים. אני מתתי על הים! מפני שנולדנו שם [ברודוס]).

סטלה ישראל: "נאסימוס אין בודרי די לה מאר" (תרגום: נולדנו לחוף הים).

עוד ציינו המרואיינות כי ברודוס מילא הים תפקיד מרכזי לא רק בטקס טבילת הכלה אלא גם בטקסי טהרה אחרים,³⁹ והדבר מדגיש את מעמדו הסמלי בשיר:

סטלה ישראל: "קואנדו אין רודיס קי אונה פירסונה 'סאטב'ה מויי האזינה לה איב'אב'אן אלה מאר, טומב'אן סאל, לה לאב'אב'אן לה קארה אי טודו איל מאל [סי איצ'ו], טודו איל מאל אלה מאר [...] או קואנדו אונו אזיאה און פיקאדו. אזיאה אונה קוזה קי נו איז בואינה. לו איצ'אב'ה אה לה מאר" (תרגום: ברודוס כאשר אדם היה חולה מאוד שלחו אותו אל הים, לקחו מלח, שטפו לו את הפנים, וכל הרע [נזרק] לים, כל הרע לים [...]) או כשמישהו עשה איזה חטא, עשה משהו לא טוב. הוא זרק אותו [את החטא] לים).

ויולט מזרחי: "לה מאר איס פוריפ'יקאנטי, קון לה סאל. טי אלימפייה. איל ריאו איס טאמביין קוריניטי" (תרגום: הים מטהר. עם המלח. הוא מנקה אותך. הנהר גם הוא זורם).

באור גישתן זו לים ביקשתי מנשות רודוס לפרש את התמונה השירית שבה מלוותיה של הכלה מעודדות אותה להשליך את עצמה הימה ולתפוס משהו.⁴⁰ מטבייביץ' ציין כי "רוב האיים חולקים תכונה אחת: הם תמיד

41. מטיביץ' (הערה 15 לעיל), עמ' 37.

מצפים בכליון-עיניים לעתיד-לבוא".⁴¹ ובמקרה שלפנינו אפשר לראות באי מטונימיה של הכלה ומלוותיה המקיימות באי רודוס את טקס הטבילה (או משחזרות את הטקס שהתקיים שם בעבר). מדובר באירוע שאינו רק הלכתי פורמלי אלא גם טקס מעבר שעיקרו ציפייה בכליון עיניים לעתיד לבוא. בעולמן של נשים אלו השלכה עצמית אל הים מסמלת את הציפייה לעתיד לבוא – על הטוב והרע הכרוכים בו. ובמילותיה של רשל כהן: "איצ'ה טי אה לה מאר פורקי איסטה טרוקאנדו לה ב'דה, איסטה אסיקאנדו די אוטרה ב'דה" (תרגום: זרקי עצמך לים מפני שהיא [הכלה] משנה את חייה, היא מתקרבת לחיים אחרים).

הכלה שבשיר מתבקשת להשליך את עצמה אל הים, ובהשאלה אל החיים, והעובדה מעניינת במיוחד מפני שהסצנה שבה דובר שירי מבקש להשליך את עצמו הימה (או מונע מלעשות זאת) רווחת ברבים משירי העם היהודיים-ספרדיים (הקנטיגאס). אלא שבניגוד לשיר מושא המאמר, שבו ההשלכה העצמית הימה נתפסת מיצוי החיים על הטוב והרע הגלומים בהם, ברובם המכריע של השירים השלכת האדם את עצמו הימה נתפסת פעולה שנובעת מייאוש ומשברון לב ומטרתה סיום הסבל שהחיים כרוכים בו.⁴² זאת ועוד, אף שאינני דנה כאן ברומנסה שאולה מן המורשת הספרדית מימי הביניים ראוי לציין כי גם בקורפוס הרומנסות הספרדיות-יהודיות, השואבות את תוכנן מהעולם היהודים חיו בו לפני גירושם מחצי האי האיברי והמשמשות עוגן של משמעות בתפיסתם התרבותית של היהודים בקהילה מאז ועד ימינו, מוטיב ההיזקקות אל הים אינו דומה לזה המתואר בשיר. לפי קטלוג השירה של רמון מננדז-פידאל ברומנסירו הספרדי-יהודי רוב הדמויות המשליכות עצמן הימה הן גבריות, והמניע למעשה הוא בדרך כלל אהבה נכזבת או בלתי ניתנת למימוש.⁴³ גם על רקע זה בולט אפוא ייחודה של הפרשנות המוענקת בשיר למוטיב ההשלכה העצמית הימה.

42. נוספה למאמר מובאת כמה דוגמאות מייצגות לחפיסה זו בקנטיגורו – קורפוס שירי העם היהודיים-ספרדיים.

43. S.G. Armistead, *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal: catálogo-índice de romances y canciones*, III, Madrid 1978, p. 324. כמו כן ראו שם את המוטיבים בקטלוג שאליהם מפנה הערך – "Sea – protagonist throws self into sea"

באורה של התפיסה הקבוצתית המשתקפת מן השירה העממית היהודית-ספרדית והרואה בפעולת ההשלכה העצמית אל הים מעשה אובדני שנובע מייאוש ומחוסר תקווה בולט הציווי שעומד במרכז השיר – מלוותיה של הכלה מאיצות בה להשליך עצמה לים ולתפוס דבר מה ביום שלפני חתונתה. ציווי זה אינו מפורש, ולפיכך הוא משקף גם חרדה מהחיים הבלתי ידועים הצפויים לכלה. בד בבד הוא בהחלט מותיר מקום חיובי למימוש חיי אהבה וזוגיות, ובזאת הוא עומד בניגוד לרוח שירי העם היהודיים-ספרדיים שהים נתפס בהם מפלט אחרון בעבור הנאהבים הנכזבים המבקשים לשים קץ לחייהם, או לכל הפחות לאהבה שמייסרת אותם.

בנקודה זו ראוי לשוב למודל הנשים ממש והנשים כסמל שהזכרתי בתחילת דבריי, שהרי השירים האחרים משקפים את האישה ממש – זו שמאסה בחיי האהבה הנכזבת ומבקשת להשליך עצמה לים ולהביא קץ לייסוריה; ואילו בשיר הטבילה הים נתפס לא רק ביטוי לחיי הראליה שבהקשרם הוא

מייצג את המעבר מחיי הרווקות לחיי הנישואים (הן ברמה הגופנית – טקס ההיטהרות שלפני החתונה – הן ברמה החברתית – החותנת הנותנת לכלה רשות להיכנס לים), הים כאן הוא גם סמל. סמל נשי כפול.

רפאל פטאי פתח את מחקרו על המים בפולקלור בפסוק מאבות דר' נתן ספ"ד לד – "מים נקראו חיים" – והראה שהאדם תופס את המים בצורה רבת פנים. את דבריו אפשר לייחס לתפיסת הים בשיר: "מצד אחד שליט האדם במים [...] ומצד אחר חסר-יכולת הוא לגבי המים, כשהם מופיעים בכמות גדולה, כגשם זורם, נהר שוטף או ים סוער [...] עקבות קשר כפול וסמוך זה התגבשו באוצרו הפולקלורי של כל עם ועם".⁴⁴ בספרות המכוננת את התודעה היהודית בא קשר כפול זה לידי ביטוי בסיפורו של יונה הנביא – הוא מושלך אל בטן הדג, בלב ים חווה חוויה שהיא מצד אחד קשה ומצד אחר מתקנת, והוא יוצא ממנו לאחר שחל בו שינוי גדול ורב משמעות.

ביטוי נוסף לתפיסה הדואלית של הים מצוי בפסוק המקראי "שלח לחמך על פני המים כי ברב הימים תמצאנו" (קהלת יא 1); פסוק זה מטיף להשלכת נכסי האדם אל המים מתוך אמונה שלמרות האיום הטמון במים מי שאינו חושש מהם עתיד לבוא על שכרו. תפיסה זו אף מעוגנת בתרבותם של דוברי הספרדית-יהודית, ובפיהם היא מעובדת לפתגם "איצ'ה טו פאן אה לה מאר קי אין טיימפוס לו טופאראס" (השלך לחמך לים כי ברבות הימים תמצאנו).⁴⁵ מלילה הלנו-אשד ציינה כי במקורות היהודיים מים, הישטפות במים ושתייה מרווה של מים הם מטפורות לחוויה המיסטית של נוכחות האל בחיי האדם, ובתמונות אחרות הימים במקרא מופיע דימוי של ים המכסה את הכול כדי לתאר חוויה של מלאות דעת האלוהים, ונוכחות הגאולה מסומלת בנביעה ובזרימה של מים חיים מן המקדש. לתפיסתה המים הם בראש ובראשונה ביטוי לאלוהות ולשפע הזורם במציאות ומחיה אותה.⁴⁶

טקס יהודי אחר שקשור לעניין זה הוא התשליך, המסמל את השלכת החטאים לים בראש השנה. בהקשר של המודעות היהודית שממנה צמח השיר אפשר לומר כי לא בכדי הנערה שבמרכז מתבקשת להשליך את עצמה הימה. ההנחה שבין השיר לבין מנהג התשליך יש קשר, מודע או בתת-מודע הקולקטיבי של הנשים שביצעו את השיר באירוע ההיגוד המסורתי שלו ושל מי שמבצעים אותו או מאזינים לו בהווה ומעוגנים בעולם היהודי-ספרדי, מסתברת באור החזרה בשיר על הביטוי "איצ'ה טי אה לה מאר" (השליכי עצמך לים) פעמים רבות. ביטוי זה דומה מאוד לביטוי המופיע בסדר תשליך הנאמר בלאדינו בראש השנה, טקס שבו המתפללים מבקשים להיפטר מעוונותיהם ולהשליך אותם הימה ופונים אל האלוהים בבקשה. זהו נוסח התחינה שהיה נהוג אצל יהודי יוון: "אי קי איצ'ס אין פורפונדינאס די מאר טודוס מואיסטרוס פיקאדוס" (ותשליך במצולות ים כל חטאתם).⁴⁷

44. רפאל פטאי, המים: מחקר לידעת הארץ ולפולקלור ארצישראלי בתקופת המקרא והמשנה, תל אביב תרצ"ו, עמ' vii-viii.

45. על פתגם זה ונוסחותיו השונות ראו אלכסנדר-פריור (הערה 29 לעיל), עמ' 238-239.

46. מלילה הלנו-אשד, ונהר יוצא מעדן: על שפת החוויה המיסטית בווהר, תל אביב תשס"ה, עמ' 324-325.

47. מחזור שאלוניקי לראש השנה כמנהג ספרדים במתכונת מהדורת דפוס קופת "עץ החיים", [שאלוניקי תרל"ז] תל אביב תשכ"ג, עמ' 271.

שירנו נקשר למנהג התשליך דרך דמות הכלה המשליכה את עצמה הימה באופן מטפורי ביום שלפני חתונתה, חלק מטקס היטהרותה, ובזאת היא מביעה את חרדתה מהכניסה אל עולם חיי הנישואים הבלתי ידוע והמאיים, כמו הים הסוער. התשליך מובע גם דרך דמויותיהן של הנשים המעודדות אותה לעשות כן ו"לתפוס" משהו; הן מבטאות בכך תפיסת עולם הגורסת כי הים מעניק חיים וכי יש להיכנס אליו ולחוות את החיים במלואם. את השניות הזאת אפשר להדגים במילה הספרדית-יהודית התלת-משמעית "פ'ורטונה" (או "אורטונה" בפי חלק מהדוברים) - המילה משמשת בהוראת "אוצר", "סערה" ו"גורל". מלוותיה של הכלה מעודדות אותה להשליך עצמה אל הים ואל הגורל כדי לתפוס את האוצר, מתוך מודעות לסכנת הסערה. רבים הפתגמים בספרדית-יהודית המשקפים עמדה זו: "דאמי און גראנו די מזל אי איצ'ה מי אלה אונדורה די לה מאר" (תן לי גרעין של מזל והשלך אותי לעומק הים);⁴⁸ "מאס ב'אלי פ'ורטונה אין טיירה קי מאר ריפואדה" (סערה ביבשה עדיפה על ים רוגע);⁴⁹ "לוקי נו טייני מזל קי סי איצ'ה אה לה מאר" (מי שאין לו מזל שישליך עצמו לים);⁵⁰ "קין נו פאסה מאל נו סאבי די מאר" (מי שאינו עובר רוע/סבל, אינו יודע מהו ים);⁵¹ והפתגם המקביל לו - "קין נו פאסו מאר נו סאבי לוקי איס מאל" (מי שלא עבר את הים אינו יודע מהו רוע/סבל).⁵²

48. מסקונה (הערה 34 לעיל), פתגם נב; אלכסנדר-פריז (הערה 29 לעיל), עמ' 71-72.
49. מסקונה (שם), פתגם קמג.
50. J. Nehama, *Dictionnaire de* 1977 *Jews of Bosnia and Herzegovina*, Madrid *judéo-espagnol*, הערך "mazal".

51. גאון (הערה 33 לעיל), עמ' 57.
52. לחיעוד גריסה זו ראו, Z. Kolonumos, *Proverbs and Sayings of the Sephardi Jews of Bosnia and Herzegovina*, Belgrad 1976, p.72 proverb 970

53. מטבייביץ' (הערה 15 לעיל), עמ' 176.

מטבייביץ' מנה דמויות אחדות, בהן המשוררת היוונייה ספפו, איקרוס והמלך האגדי ארתור, שבמהלך ההיסטוריה הממשית והתרבותית של המרחב הים תיכוני השליכו עצמן לים או עצרו מלעשות זאת ברגע האחרון ממש. הוא ניסה לפענח את טיבו של הים ושל החופים שאותן דמויות ניתקו מהם וקבע כי אלה "אתרים שמזמינים התפעמות והקרבה שאינן נובעות רק מיופי וייאוש: מקומות שמעוררים התרוממות-רוח ושכרון-חושים שלהם לא העז הים התיכון לקרוא בשם, מקומות שעליהם עוברות בשתיקה המפות עצמן".⁵³ תיאור זה הולם היטב גם את המצב המתואר בשיר - השלכתה של הכלה את עצמה אל הים היא דר־משמעית, משום שהיא מסמלת הן את ההיזרקות אל הים המאיים והבלתי ידוע הן את האפשרות שהיא תוביל לחיים מלאי התרוממות רוח ושיכרון חושים. ואולי ההבנה כי הים הוא דר־משמעי מכוונת בעצם לקריאה אפשרית נוספת של השיר, שעצם ההיזרקות אל הים היא הבחירה שלא לפענח את החיים אלא לזרום דרכם - לטוב ולרע. מטבייביץ' בסכמו את החוויה שחווה במהלך כתיבת ספרו על הים התיכון אמר: "מזדהה אני לחלוטין עם הדברים שכתב הסופר הארגנטינאי בורחס ב־1925: 'הים הוא שפה בראשיתית שאיני מסוגל לפענח' [...] מילים אלו ניצבו לנגד עיני משך כל הזמן שבו חקרתי את שמותיו של הים התיכון, עלעלתי במילונים ימיים רבים, כתבתי את הספר הים-תיכוני הזה ובעיקר את מילון מונחיו".⁵⁴ מילון המונחים הבלתי כתוב של הנשים שקולותיהן נשמעים בשיר העם מכיל, בחלקו לפחות, את הגדרת הים כמרחב בראשיתי המסרב להתפענח,

ומכך נובע שההשלכה העצמית של הכלה אל הים היא ההחלטה להיות חלק מזרימת החיים מבלי לפענח את סודותיהם.

עניין אחר שראוי לעמוד עליו בהקשר זה הוא שהקול הנשי המשתקף בשיר אינו מסונן דרך דימויים גבריים אלא הוא עומד בזכות עצמו. רחל אליאור עמדה בהרחבה על עניין השתקת הקול הנשי בטקסטים היהודיים לדורותיהם.⁵⁵ חוקרות אחרות, שגם הן אינן מטילות ספק שקול האישה הושתק במרוצת הדורות שבהם פרוחה יצירה יהודית גברית, שומעות בכל זאת כמה קולות בודדים של נשים יהודיות שהצליחו להסיט מעט את מסך ההשתקה שהציבה בפניהן התרבות הפטריארכלית השלטת ולמצוא לעצמן ערוץ ביטוי עצמאי.⁵⁶ אליאור חשפה את היעדרו של הקול הנשי מהתרבות היהודית הקנונית שבכתב. כאשר היא דנה בהיעדר הקול הנשי ממרחב התרבות היהודית היא לא הזכירה את הספרות העממית, ובכך תפיסתה חסרה, שהרי דווקא ביצירות הספרות העממית שנמסרו בעל פה על ידי נשים יהודיות במהלך הדורות אפשר לראות תחום שניתנת בו אפשרות לקול הנשי להישמע מחוץ לגבולות הקנון התרבותי. גלית חזן-רוקם הדגימה ופירשה אפשרות זו כשהיא דנה במדרש איכה רבה. לטענתה הספרות העממית, שתכונתה הבולטת היא ההסתמכות על רב קוליות, היא שדה יצירה שבו נשמע גם קולן של הנשים ושמתאפשרים בו בטקסט אחד חילופי דברים בין עמדות פטרנליסטיות לבין עמדות החותרות תחתן.⁵⁷

השיר שנבדק כאן הוא בלי ספק דוגמה ליצירה עממית שניתנת בה אפשרות לייצוג המציאות ולפירושה באמצעות קול ותודעה נשיים. השיר משמש ערוץ חופשי מכל צנזורה של ביטוי נשי. האישה היא ה"גיבורה" של הנרטיב בכל הרמות: היא היוצרת והמבצעת שלו, ותכניו מתארים את תמונת עולמה כפי שהיא מבינה אותה בלא תיווך של נקודת מבט גברית. בהקשר זה מהדהדת התפיסה היהודית המדרשית הגורסת כי מים מסמלים את האישה, לפי שהאדם נברא מן העפר ואילו חווה נוצרה במים ותחילתה מן המים.⁵⁸ באור תפיסה זו כדאי להוסיף נדבך לפירוש האינטראקציה הנשית שבמוקד השיר ולציין שכאשר המלוות מעודדות את הכלה המיועדת להשליך את עצמה אל מי הים, המסמלים את מקורה הנשי, הן בעצם מבקשות ממנה לממש את נשיותה בחיי הנישואים המצפים לה.

השיר שלפנינו הוא יצירה עממית נשית המשמשת בימה מסוג חדש לביטוי נשי בלתי תלוי, בימה שעליה אין שום איום חיצוני על הקול הנשי (למעט דמותה של החותנת – השומרת על האינטרסים של בנה ובמידה מסוימת מייצגת את המשטר הנשי השואב את כוחו מדמות גברית). "בעת העתיקה נרתעו הקדמונים מלהרטיב את גופם במי הים ואף אסרו זאת על נשותיהם. באגן הים התיכון נחשב יחס כזה למחווה של אהבה" כתב מטבייביץ.⁵⁹ במצב שמתואר בשיר העם הנשי שהצגתי הנשים מעניקות

55. רחל אליאור, "נוכחות נפקדות, טבע דומם ועלמה יפה שאין לה עיניים: לשאלת נוכחותן והעדרן של נשים כלשון הקודש, בדת היהודית ובמציאות הישראלית", התשמע קולי: ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית, יעל עצמון (עורכת), ירושלים תשס"א, עמ' 42-82.

56. S. Kaufman, G. Hasan-Rokem and T. Hess (eds.), *The Defiant Muse, Hebrew Feminist Poems from Antiquity to the Present: A Bilingual Anthology*, New-York 1999, pp. 1-29.

57. חזן-רוקם, רקמת חיים (הערה 14 לעיל), עמ' 121-123.

58. ראו יעקב נאכט (ליקט, ערך, ביאר והעיר הערות רבות), "סמלי אשה: במקורותינו העתיקים, בספרותנו החדשה ובספרות העמים", מחקרי תורה ואמונות, מנהגים ופולקלור, תל אביב תשי"ט, עמ' קנא (מובאות ממדרש במדבר רבה ט ומדרש תנחומא נשא ז).

59. מטבייביץ' (הערה 15 לעיל), עמ' 93.

לכלה המיועדת ביום שלפני נישואיה את החירות למעשה האהבה עם הים, הכנה לחיי האהבה הצפויים לה עם חתנה, או אולי חסד אחרון של אהבה שאינה תלויה במערכת חיים זוגית בצדו של גבר. בעניין זה כדאי לשוב ולהזכיר את הדברים שהבאתי לעיל מפי רשל כהן מרודוס, המסבירה כי הכלה המתבקשת להשליך את עצמה לים "משנה את חייה" ו"מתקרבת לחיים אחרים". נדמה שלא בכדי נקטה הדוברת לשון נקבה, ובכך היא רמזה שלדעתה לאישה יש יכולת הכרעה ובחירה: היא ששולטת במהלך חייה, ואף אחד אחר אינו מחליט בעבורה.

אבל הקריאה בשיר אינה יכולה להסתכם בציון חירות הביטוי שהוא מאפשר לנשים. נוסף על כך יש לבדוק כיצד הנשים מפרשות את דמות האישה בשיר. ההמלצה החוזרת ונשנית של המלוות לכה – "זרקי עצמך לים ותפסי" – אין בה התייחסות לדמות גברית. את מה, או את מי, הן מציעות לה אפוא לתפוס? התשובה לשאלה זו אינה נמסרת במפורש בשיר. המלוות אינן מעודדות את הכלה להשיג חתן (אף שלכאורה באירוע ההיגוד המסורתי של השיר בזמן טקס טבילתה היה אפשר לצפות שיעשו זאת) אלא "לתפוס" במובן הרחב ביותר של המילה: לצאת לדרך שבה סכנה, פריון ומיצוי החיים כרוכים זה בזה. מה מכל אלה יתממש? דווקא העובדה שהשיר אינו מצמצם את האפשרויות ומכוון לבררה אחת מוכיחה כי הקול הנשי הנובע ממנו מצדד בהליכה אל חיי הנישואים, אל מיצוי מכלול האפשרויות הטמונות בהם – וזו גישה נשית שאינה מגבילה את עצמה לתפיסה גברית מסורתית של הגשמת הנשיות במסגרת חיי נישואים כובלים. והים, הסמל המרכזי בשיר, תורם להבעת גישה נשית זו.

מקור מים אחר המתואר בשיר הוא הנהר. חשיבותו באשכול הסמלים המתארגן בשיר פחותה מזו של הים, אך בכל זאת כדאי לעמוד על משמעותו. הנשים שרואיינו בקייפטאון ומוצאן מהאי רודוס ייחסו לנהר שבשיר תכונות הקשורות בזרימתו המתמדת ובהיותו מקור מים הניזון ומתמלא ממי גשם. בשיר הנהר מופיע לאחר תיאור צאתה של הנערה מן הים – עץ חבושים צומח בין הנהר לים. בתכונות המוזכרות אפשר לראות סמלים למצבה של האישה הצעירה לאחר טקס המעבר – כשהיא יוצאת מהים היא מוכנה לזרימת החיים החדשים הנכונים לה, לפוריותה (היא תהיה כמעייץ מים חיים) ולשפע שיהיה מנת חלקה. העמדת הנהר מול הים מדגישה את המעבר ממקור המים העצום, המפחיד והמעניק אל מקור המים הקטן יותר, שבצדו יתנהלו החיים האנושיים לאחר ההתמודדות עם הים הקוסמי. במקורות היהדות מופיעים כמה וכמה נהרות בעלי תכונות פלאיות (החל בארבעת הנהרות היוצאים מעדן וכלה בנהרות המופיעים בחזונו של הנביא יחזקאל). מאוחר יותר, בספרות האגדה, נהרות אלו ממלאים מקום חשוב בהידרוגרפיה המיתית.⁶⁰ וגם הים מתואר לא אחת במקרא בהקשר של נסים, הכרוכים בהתמודדות עמו (לדוגמה סיפור תיבת נוח, סיפור חציית ים סוף וסיפורו של יונה הנביא שכבר הזכרתי).

יזה 44 לעיל), עמ'

ייתכן שתפיסה מסורתית זו הייתה בתת-מודע של מי שיצרו את השיר היהודי-ספרדי המסורתי וביצעו אותו, ואולי בהשראתה הם בחרו למקם בין הנהר לים את הנערה היוצאת מבית המרחץ ופונה לפגוש את חתנה לעתיד. מטבייביץ' דיבר על חידת כפילותם של שפכי הנהרות, המאפשרת איחוד בין הזרימה אל הים ובין חיבורו של הים ליבשה. לדבריו "לשפכים יש טבע כפול: הם מאפשרים לנהר להישפך לים ולים לחדור אל תוך היבשת". העץ צומח בשיר בין הנהר לים כשהכלה יוצאת מתוכו לאחר שהתמודדה עם הטוב והרע שבמעמקיו. תהליך זה דומה לכפילות שניסח מטבייביץ', כאשר גורמי הטבע הם מטונימיות של הנערה – היא זורמת אל תוך הים וחודרת ממנו אל היבשה; בנקודת החיבור בין הזרימה אל הים ובין חדירת הים ליבשה מתאפשרת צמיחתם של עצי השקד והחבוש, ובהשאלה ניתנת לכלה האפשרות להגיע למימוש מלא של חייה. בתיאור המפגש בין הנהר ובין הים אפשר גם לראות אלגוריה ציורית למפגש ארוטי – הנהר מייצג את המיניות הגברית והים את המיניות הנשית, ובנקודת החיבור ביניהם נוצרים חיים חדשים.

הניסיון לפענח את הנהר בתורת אחד מסמלי השיר אינו יכול להיות שלם בלא התייחסות לתמונת הנהר במסורת המיסטית היהודית. בחיבורה המקיף והמעשיר של הלנר-אשד על ספר הזוהר, הנסוב כולו סביב הפרשנות המיסטית לפסוק המקראי "ונהר יוצא מעדן להשקות את הגן" (בראשית ב 10), הסבירה המחברת כי לפי תפיסת הזוהר בתמונה שבפסוק זה מתגלמת ראשית כל ההוויה – העדן נתפס המציאות האלוהית שממנה הנהר יוצא – והזוהר משתמש בפסוק כדי להדגים את הזרימה התמידית של השפע מתוך האלוהות אל העולם. תמונת הנהר מייצגת עוד את המשאלה האנושית לרוות ולהתמלא בשפע האלוהי, לחוות את הזיווג בין העולם האנושי לעולם של מעלה – שכן לנהר היוצא תמיד מעדן להשקות את הגן העולם יש קונוטציה ארוטית.⁶¹

61. הלנר-אשד (הערה 46 לעיל), עמ'

יש לשער שהנשים שלצורך מאמר זה פענחו את תמונת הנהר בשיר לא עשו זאת מתוך מודעות לפירוש שהוענק לנהר במסורת ספרות הסוד היהודית, שכן אין היא מוכרת להן לעומקה. למרות זאת קריאת השיר המסורתי בזמננו מתוך מודעות הן לערכי העולם המסורתי שממנו הוא צמח הן לערכים של עולם הלימוד היהודי שבעבר לא היה פתוח לנשים יהודיות מוכיחה כי שיוך התמונה הנרקמת בשיר לתכנים שיסודם בתרבות היהודית לרבדיה השונים מעמיק את הבנתנו אותו. המפתחות הפרשניים שהציעה הלנר-אשד – ראיית הנהר כשפע אלוהי, כראשית ההוויה וכמקור לזיווג – מתאימים מאוד בקריאת המסר של המלוות לכלה הצעירה הפונה לדרך חדשה בחייה האישיים ובחיים המטפוריים היהודיים שהחיים האישיים מסמלים. לכן הבאת המפתחות הללו והשימוש בהם בקריאת השיר, גם אם הקשר ביניהם לבין הנשים שחו את אירוע ההיגוד המסורתי שלו קלוש, מעשירים את הקריאה ואת מעגלי המשמעות הנגזרים ממנה.

62. חילופי הצופן (המעברים מספרדית-יהודית לאנגלית וחזרו חלילה) הם במקור בפי המרואיינות.

ענף נוסף באשכול הסמלים מהווים העצים הצומחים בשיר לאחר צאת הכלה מהים. נשות רודוס שרואיינו בעבור המחקר פירשו את העצים סמלים לפירון ולמשפחה שתצמח מנישואיה העתידיים של הכלה, והיא לבנה, טהורה ושמחה כמו פרות העצים. כך למשל עלה בשיחתן של ויולט מזרחי, בתה וחברותיה בקייפטאון:⁶²

איל בימבריאו איס סימבול די דולסיראד. קי סאלייו די לה מאר קון דולסיראד. אי דיספואיס ל'אלמינדרה, פארה קי ל'אביניר סיגה דולסי אי פורו [...] די אאי קריסייו און ארכול די אלמינדרה – קי לאס קריאטוראס ב'אן אה ב'יניר [...] איל ארכול די בימבריאו סימבוליה נו סולו לה דולסורה, מה קי ב'אן [אה] קריסיר, קי ב'אן אה נאסיר קריאטוראס. ל'אביניר. נאסימייטו די קריאטוראס. קי נאסיראן קריאטוראס קון דולסורה, קון אליגריאה. איל ארכול די אלמינדרה סימבוליה פוריה אי דולסורה. לה נובייה בלאנקה אי אליגרי. I Always Shabath when I light the candle, I always say to my girls "blanka i alegre" [...] ke segan "siempre. And to my married daughter [I say] "madre i alegre (תרגום: החבוש הוא סמל למתיקות. שהיא יצאה מהים עם מתיקות. ואחר כך השקד, כדי שהעתיד יהיה מתוק וטהור [...]) משם צמח עץ שקד – כדי שהתינוקות יגיעו [...] עץ החבוש מסמל לא רק מתיקות אלא גם שייולדו תינוקות. את העתיד. לידה של תינוקות. שייולדו תינוקות עם מתיקות, עם שמחה. עץ השקד מסמל פירון ומתיקות. הכלה לבנה ושמחה. בכל שבת כשאני מדליקה את הנר, אני תמיד אומרת לבנותיי "לבנה ושמחה" [...] שתהינה תמיד. ולבתי הנשואה [אני אומרת שתהיה תמיד] אמה ושמחה").

נשות רודוס שרואיינו באשדוד ובדרום אפריקה אף ציינו את הממתקים שהיה נהוג להכין מפרותיהם של עצי השקד והחבוש (מרציפן ומרמלדת תבוסים) ולהגיש בטקס טבילת הכלה, בחתונה ובאירועים תגיגיים אחרים במחזור השנה והחיים היהודיים-ספרדיים. ראוי לציון מיוחד המרציפן, שהיה מקובל להכינו בעבור יולדת כדי לחזקה בימים הראשונים שלאחר הלידה. מבחינה זו עץ השקד הצומח בשיר עם יציאת הכלה מהים קשור גם בתפיסת השקד בתרבות החומרית היהודית-ספרדית כסמל לפריונה של האישה. גם השימוש שנעשה בשיר בעץ החבוש אינו מקרי אלא הוא מעוגן בתרבות החומרית הסמלית שרווחה במרחב התרבותי היהודי-יווני, שם נהגו החתן והכלה לאכול תבוסים לאחר החופה, סמל לפירון.⁶³

63. ראו טאנט (הערה 58 לעיל), עמ' 20.

במרחב התרבות העממית היהודית-ספרדית שהתפתחה ביוון לאחר גירוש ספרד היה מקובל הקישור בין פוריות האישה ובין עצים ומים, כמו שהדבר מתבטא גם באימוזים המרכזיים בשיר. כך למשל העיד מיכאל מולכו:

לא נוכל להביא את כל המנהגים – בעלי האופי הסמלי המאגי או הדתי – בהם קיוו לתת פוריות לזוג, ובעיקר לאשה. נזכיר רק אחדים מהם: לפי אמונה עממית היו העצים בליל ט"ו בשבט, שהוא חג האילנות, מתחבקים ומזדווגים. כלילה זה, אם כן, היו תולים בין שני עצים כד מלא מים מתוקים, מי שושנים ומי בור. כבוקר נתנו לאשה העקרה לשתות מן המים הברוכים האלה, שהיו עדים לפעולת ההפראה של הצמחים. המים האלה, כך האמינו, היו שמים קץ לעקרות האשה.⁶⁴

64. מיכאל מולכו, "לידה וילדות",

שאלוניקי: עיר ואם בישראל (הערה 16

לעיל), עמ' 188.

65. נאכט (הערה 58 לעיל), עמ' קצד-קצה.

66. ראו למשל E. Frankel and B. Platkin

Teutsch, *The Encyclopedia of Jewish*

Symbols, Northvale New-Jersey 1992,

pp. 181–182

67. שלום (הערה 36 לעיל), עמ'

198–197.

תפיסה יהודית-ספרדית זו, הרואה קשר בין העץ לפוריותה של האישה, היא אויקוטיפ של רעיון כלל-יהודי המדמה את האישה לעץ נותן פרי.⁶⁵ הדימוי נובע מהסמליות רבת הרבדים של העץ בתרבות היהודית – יסודה במקרא והיא התפתחה במסורות מדרשיות ומיסטיות מאוחרות יותר.⁶⁶ שלום דן בסימבוליקה המעניקה משמעות עמוקה לציורים שבפרשת בראשית והסביר את משמעותם של עץ החיים ועץ הדעת על פי הקבלה: "שני העצים הם ביסודם אחד, הם צומחים מתוך שורש משותף שבו מאוחדים הזכרי והנקבי, המשפיע והמקבל [...] יש לראותם ולממש את שניהם באחדותם".⁶⁷

לא כאן המקום להרחיב בעניין אילן הספירות הקבלי והקשר בין היסוד הזכרי ליסוד הנקבי שבאלוהות ובשכינה, ואף לא בעיקרון שהזיווג בין איש לאישה הוא השתקפות של מערכות יחסים בעולמות העליונים. סביר להניח שהשיר העממי שנוצר בעבור טקס טבילת הכלה היהודייה ומעמיד במרכזו את דימויי הים, הנהר והעצים, כמו גם את דמויותיהם של הכלה והחתן, קשור – במודע או שלא במודע – בדימויים שביסוד תפיסת הזיווג היהודית. קשה להניח שהנשים שהשתתפו באירוע ההיגוד המסורתי של השיר ושחזרו אותו לבקשתי מודעות לרובד משמעות זה. עם זאת, הסבירות שהוא קיים באופן אינטואיטיבי בתת-מודע הנשי, האישי והקבוצתי, המשמש קרקע לצמיחת זהותן ולעיצובה אינה בלתי מתקבלת על הדעת.

4. החוקרת – נלענח השיד

וינסנט קרפנזנו דן בהרחבה בסוגיית האפיסטמולוגיה של הפרשנות. הוא הציג אפשרות להתבוננות בנרטיבים דרך ממד העומק:

רעיון העומק מתווך בין אפשרות הקריאה הטובה ביותר לחוסר האפשרות לקרוא קריאה כזו: צלילה לעומקו של "ארכי-טקסט", "חשיבות בלתי-מודעת", או "משמעות אמתית". מטפורת העומק היא בעלת כוח שכנוע. קריאה, פרשנות והבנה הופכות לארכאולוגיה או פילולוגיה.⁶⁸

68. V. Crapanzano, *Hermes' Dilemma and Hamlet's Desire: On*

the Epistemology of Interpretation,

Cambridge Mass. 1992, p. 120

התנועה לעומקו של הטקסט והניסיון לחלץ מתוכו ארכי-טקסט, מבנה עמוק, משמעות לא-מודעת או כוונה אמתית הולמים את התהליך של חקירת יצירתו של שיר העם וביצועיו השונים. המערכת הרפלקסיבית והדיאלוגית הנוצרת בהקשר הקבוצתי והאישי שהמחקר נערך בו מושתתת על כמה רבדים; שכן מדובר בכמה אירועים היגודיים (הטקסט המסורתי, שחזורו, פענוחו על ידי החוקרת והתהליך היצירתי שלה בעקבות הדינמיקה כולה).

ניתוח רמות הגילום השונות של השיר אינו יכול להיות שלם לדעתי בלא התייחסות לעובדה שאני מתבוננת בשיר וווקרת אותו חקירה אקדמית אבל גם נוקטת עמדה רפלקסיבית הרמנויטית. האם אני מסוגלת להבחין בין השפה ההבעתית לבין השפה הביקורתית הנגזרת ממנו? לטעמי התשובה לשאלה זו היא עצם ההכרה בחוסר היכולת להפריד בין הדברים; ובעצם השיר שמאמר זה מבקש לפענח מייצג קולות שלובים: קולן של הנשים מרודוס ששוחחו אתי לצורך כתיבת מאמר זה בספרדית-יהודית, לשונם של סבי וסבתי;⁶⁹ קולי שלי, שאף הוא אינו נעדר מהתמהיל; וכל הקולות שנשמעים בתוכנו באופן אסוציאטיבי בהקשרים השונים הנובעים מהשיר.

69. במשמחתי פסק השימוש בלשון זו לפני שני דורות. תורה של אמי היו האחרונים להשתמש בה בדיבור.

יוליה קריסטבה תיארה מצב שבו אדם מחליט לנתק את עצמו מלשון אמו כדי להיחשף ללשון אחרת, זרה לו, ולהיטמע בה:

מרוע ניתקת את מקורן האימהי של המילים? מה חלמת על האנשים החדשים הללו שאליהם דיברת בלשון מלאכותית, תותבת? [...] בתחילה הייתה זו מלחמה בבעלי הלשון החדשה, הנחשקת והדחוייה; ואז השפה החדשה כיסתה אותך כגאות אטית. אין זו שתיקת הכעס שרוחסת מילים לקצה הרעיון והפה; אלא שתיקה שמרוקנת את התודעה וממלאת את המוח בדכדוך, כמו מבטה הבוהה של אישה מלאת צער הלפונה באיזה נצח שאינו קיים.⁷⁰

J. Kristeva, *Strangers to Ourselves*, 70

L.A. Roudiez (trans.), New-York 1991,

p. 16

לפי קריסטבה הוויתור על שפת האם מוביל למציאת נחמה בהתרוקנות שבשתיקה. בעיניה מצב זה דומה למבטן העצוב של נשים הנתונות ב"נצח שאינו קיים". בדיוני זה נוסף לתהליך הפרשנות עוד נדבך: נשות רודוס הן שריד לקהילה שבניה ולשונם הושמדו על ידי הנאצים. ביצוע שיר התונה מסורתי ודיון בו בלשון אתנית אבודה מעצימים את התחושה שבמובן מסוים לאחר שוויתרנו על שפת האם שלנו ועברנו את תהליך ההתרוקנות שתיארה קריסטבה שב להתקיים בתוכנו, דרך הסיפורים, ממד נצחי.

האם אפשר להגיע להבנה מוחלטת של הדברים המתגלמים בעומקו של הטקסט העממי ושל רשת הפרשנויות המיוחסות לו? זוהי שאלה תאורטית

רחבה ועמוקה הראויה למחקר בפני עצמה, ולא כאן המקום לענות עליה במלואה. יורם בילו ערך עבודת שדה רחבת היקף עם בני משפחתו ועם מקורביו של המרפא העממי היהודי המרוקני הנערץ יעקב ואזאנה שלאחר מותו נתפס כדמות הקרובה לקדושה. בילו סיכם את התהליך המורכב שהוא נחשף לו כשנהפך תוך כדי מחקרו לאחד המשתתפים בדינמיקה שהוא ביקש לבחון ולנתח:

האתנוגרף אינו צופה המנותק מתהליך הפקת הידע אלא צופה המעורב בייצור המידע. ולכסוף, הטקסט האתנוגרפי עשוי להשפיע באופן ניכר על קהילת הנחקרים. כאשר השפעה זו ממשיכה להיחקר על-ידי מחבר הטקסט, והנחקרים ממשיכים להגיב לנוכחותו בשדה ולהשתמש בה, נהפכת הזירה האתנוגרפית ל"אולם של מראות". הכבאות המרצדות, המשתקפות במראות, מייצגות מציאות אתנוגרפית פוסט מודרנית: קלידוסקופית, חמקמקה, מעוצבת כמידה רכה על-ידי תיעודה.⁷¹

71. יורם בילו, "חקר התרבות העממית בעידן הפוסטמודרני: סיפור אישי", תיאוריה וביקורת, 10 (1997), עמ' 52.

בבואי לבחון את מקומי במחקרי זה מצאתי את עצמי במערכת דומה לזו שתיאר בילו. מערכת של הישברויות והשתקפויות אין-סופיות. זהו תהליך פרשני רב רבדים: אנו החוקרים אכן מתבוננים במצב שבילו כינה מציאות קלידוסקופית חמקמקה ומשתתפים באופן פעיל בשרשרת הרמנויטית שאין לה סוף (או לפחות כזו שאין ביכולתנו לתפוס ולהמשיג את סופה).

היבט רפלקסיבי-דיאלוגי נוסף של עבודת השדה קשור במודעותן של הנשים שריאיינתי להיותי אישה לא נשואה, שלפי התפיסה המסורתית שלהן עברה זה מכבר את הגיל המתאים לנישואים, וברצונן להעביר לי בדבריהן על שיר העם המסורתי שבוצע בטקס טבילת הכלה מסר עקיף ולהאיץ בי להינשא ולשנות את חיי (או במילים אחרות להשליך את עצמי לים). לפי אבחנתו של דב נוי כאשר במעשיות מתרחש תהליך הסתגלות לתרבות היהודית חלים שינויים בעיקר בתחילת הסיפור ובסופו. נוי אף ציין כי הסיבה החוץ-סיפורית העיקרית לתופעה זו היא הצורך של המספר להבליט את זיקתו לקהלו.⁷² במקרה שהצגתי אין מדובר בתהליך הסתגלות לתרבות היהודית אלא במעבר מאירוע היגוד קבוצתי (ביצוע השיר בטקס טבילת הכלה המסורתית) לאירוע היגוד אישי (שחזור ופענוח השיר באוזני אישה צעירה לא נשואה), אך גם בהקשר זה המודל של נוי מתאים, והוא מצביע על הדו-שיח הנשי הסמוי בין המסרניות לבין החוקרת, כאשר את הפרשנות לשיר המסורתי המסרניות מתאימות לזיקתן לאישה המשמשת להן קהל.

72. ראו גלית חון-רוקם, "חקר תהליכי התמורה בסיפור העממי", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, ג (תשמ"ג), עמ' 133.

דו-שיח סמוי זה קשור לסוגיה שהעלה רולאן בארת בתארו את הדילמה שנתקל בה ביחס למחקרו:

אי-נוחות שהטרידה אותי תמיד: היותי נקרע בין שתי שפות, האחת הבעתית והאחרת ביקורתית, ובתוך השפה האחרונה, בין סוגי שיח שונים, אלה של הסוציולוגיה, הסמיולוגיה והפסיכואנליזה – תוך אי שביעות-רצון מכל אלה; ואז נעשיתי ער לדבר הבטוח היחיד שהיה כי (ככל שהדבר ייראה תמים): התנגדות נואשת לכל מערכת מצומצמת.⁷³

73. הולאן בארת, מחשבות על הצילום, דוד נוב (מחורג), ירושלים 1988, עמ' 13 (ראה אור במקור בצרפתית ב'1980').

באורה של בעייתיות זו נשאלת השאלה אם אני, בתפקיד נמענת הנרטיב של הנשים המבוגרות מרודוס וגם מי שחוקרת אותן, מסוגלת להבחין בין השפה הבעתית לבין השפה הביקורתית הנגזרת ממנו. גם כאן לטעמי התשובה לשאלה היא עצם ההכרה בחוסר היכולת להפריד בין הדברים. אינני יכולה להתעלם מכך שהנשים העונות לשאלותיי על שיר החתונה מימי נעוריהן מכוננות את תשובותיהן, בין היתר, אל הנקודה בחיי שבה אני משוחחת אתן. בנקודה זו בשיח בינינו נקשרים חייהן בחיי, ומובן שאינני יכולה להתעלם מההיבטים הסוציולוגיים, הסמיולוגיים והפסיכואנליטיים הגלומים בכך. הדברים מובילים למסקנה שלתופעות כמו אלה המשמשות מצע למחקר זה אי-אפשר להתייחס אלא באמצעות "התנגדות [...]" לכל מערכת מצומצמת, בלשונו של בארת.

5. סיכום

רות פיינגן גרסה כי יש לבחון את השירה העממית הנמסרת בעל פה כחלק ממכלול היצירה הספרותית, שהרי אין מדובר ביצירה המוגבלת לחלקים הפחות מפותחים של החברות האנושיות אלא ביצירה המשקפת את עולמם של בני מעמדות חברתיים שונים.⁷⁴ היא פתחה לפנינו צוהר להתבוננות רבת פנים בשירה העממית בעל פה, היא שללה את הסיווג המצומצם של יצירה זו וביקשה להעדיף על פניו את האפשרות לראות בה צירוף של ביטויים מגוונים.⁷⁵ פול זומתור הרחיב את טווח ההתבוננות שאפשרה פיינגן והציע שיטה סדורה לפענוח הרמות השונות המתגלמות ביצירה השירית העממית הנמסרת בעל פה; הוא תיאר את התהליך שממנו השירה העממית נובעת: "הזיכרון תר תמיד אחר התחבולה, מבקש את עקבותיו המוקדמים של החסך החושי שכל זעקה וכל מבע יכולים להגשים באופן מתעתע".⁷⁶

R. Finnegan, *Oral Poetry, Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge 1977, pp. 2-3, 46-51
75. שם, עמ' 51.

P. Zumthor, *Oral Poetry: An Introduction*, K. Murphy-Judy (trans.), Minneapolis Minn. 1990, p. 10
אור במקור בצרפתית ב'1983').

גישות אלו משמשות נקודת מוצא לעיון שביקשתי להציע כאן בדוגמה אחת לגלגולו של שיר עם יהודי-ספרדי בזמן ובמרחב. דנתי בשיר הפותח בשורה "הנערה בבית המרחץ" כביצירה ספרותית שראשיתה בעל פה והיום היא מונחת לפנינו בטקסט כתוב. ניסיתי לפענח אותו בהיותו מבע יצירתי המשקף את עולמן של נשים בחברה מסורתית ובחברה בת זמננו ואת האזור הגאוגרפי שבו נוצר השיר כמו גם את נדידתו לאזורים אחרים.

מדובר בתופעה מורכבת של שבבים המצטרפים לכוליות שקשה לפרוט לפרטים – המכלול נתפס דרך חלקיו, והחלקים אינם יכולים להיפתס שלא בהקשר הכולל. התהליך כולו דומה מאוד למה שתיאר זומתור: נהיית הזיכרון אחר עקבותיה המוקדמים של חוויה חושית שהמבע השירי מנסה לשחזר באופן מתעתע.

בדיון שלעיל ביקשתי להציע אפשרות לקריאה רבת שכבות של שיר עם מסורת. לפי קריאה זו השיר נתפס כמעין תל ארכאולוגי הבנוי שכבות שכבות, ואין אפשרות להפריד ביניהן ולהתבונן באחת מבלי להתחשב בסמיכותה לאחרות. קריאה כזו מאפשרת ביטול של ההיאחזות בדרך ההתבוננות המסורתית ביצירה עממית, שמאופיינת בכמיהה אחר ה"מקור" הרומנטי/נוסטלגי שלה, והמרתה במכלול רב רבדים שבו כל שכבה לגיטימית. אירוע ההיגוד המסורתי של השיר אינו סותר את דרך חווייתו בזמן ובמקום שבהם אין לו עוד קיום, שהרי הוא ממשיך להתבצע ולהיות נצרך בקרב נמענים שונים. כלומר בנרטיב המסורתי חל תהליך עיבוד הן על ידי מי שחוו את צורת המסירה המסורתית שלו (ובענייננו נשות רודוס המבוגרות) הן על ידי מי שלא חוו אותה (ובענייננו החוקרת). לבסוף, למארג זה יש שכבה נוספת – היא שכבת הנמענים הלא ידועים של השיר: מי שבתקופתנו יכולים לבוא עמו במגע, דרך הקלטתו בפי זמרים מקצועיים או בקריאת מאמר הדין בשיר, מבלי שיהיה להם כל קשר קודם לתרבות המוצא שלו.⁷⁷ בעידן שלאחר הפוסט-מודרניזם ובמרחב הגאוגרפי הווירטואלי של הכפר הגלובלי בהחלט ייתכן מצב שבו שיר טבילת הכלה המסורתי מרודוס יהפוך רכיב בנפשם של מי שאין להם קשר ישיר למקורו היהודי-ספרדי המסורתי. כיצד יפוענח השיר אם וכאשר יקרה דבר זה? ימים ידברו ומחקרים חדשים יסבירו.

מילותיו של מטבייבין' הולמות חתימה של דיון בשיר העם היהודי-ספרדי שהים משמש בו סמל מרכזי: "היות ים-תיכוני דורש יותר מאשר היסטוריה או גיאוגרפיה, מסורת או זיכרון, שורשים או אמונה: הים התיכון הוא גם גורל" (ההדגשה שלי – מ"ה).⁷⁸ במסע בין שורות שירן העממי של נשותיו היהודיות הספרדיות של האי רודוס נחשף המסלול שקולותיהן נעים בו במרחב ההיסטורי, הגאוגרפי, המסורתי והזיכרוני, משקפים שורשים ואמונה, אך מעבר לכל אלה מבטאים את תחושתן של הנשים בקשר להשלכתה של ה"גיבורה" שלהן אל הים – אל הגורל.

לסיום ממש אבקש להניח לרגע למילים, שלעתים מכבידות על תרמיל המסע אל הזיכרון, ולהתמקד בצלילים. היות שאינני אמונה על השימוש בכלי המחקר המוזיקולוגי והאתנו-מוזיקולוגי נבצר ממני לנתח את מאפייניו המוזיקליים של השיר. עם זאת אי-אפשר להתעלם מפסוק מוזיקלי במנגינת השיר החוזר בגרסה שבדקתי 12 פעמים: בכל פעם שנאמר לכלה להשליך את עצמה הימה או כשמסופר שהיא כבר יצאה מהים. החזרה

77. למשל בביצועה של סבינה ינטו. וראו

הערה 11 לעיל.

78. מטבייבין' (הערה 15 לעיל), עמ'

130.

המוזיקלית מעצימה את תוכן השורות ומדגישה את התמה שהן מבטאות, והיא גם יוצרת תחושה של תנועה מחזורית, כמו זו של הים בגאות ובשפל. החזרה בתדירות הולכת וגוברת על המנגינה המלווה את המילים הקוראות לנערה להשליך עצמה הימה היא שיקוף אונומטופאי כמעט של רחש הגלים וקולו של הים, ובכך היא מגלמת בתוכה את רוח השיר כולו: שירה של נערה העומדת להיות כלה ומתמודדת עם הכניסה הדרמטית אל החיים/הים ועם מחזורי העונג והכאב הטמונים במעמקה.

6. דברי חתימה - מבט אישי

כאמור, אחד ממעגלי המשמעות המתארגנים סביב השיר במאמר זה מתייחס למקומה של החוקרת במחקר, ומשום כך לא אוכל לחתום את המאמר מבלי לשתף את הקוראים בתהליך המורכב שעברתי במהלך המחקר ושמאיר את אופיו הדיאלוגי והרפלקסיבי. בעקבות החוויה הרגשית והאינטלקטואלית שזימנו לי המפגש עם שיר טבילת הכלה מרודוס ועבודת השדה עם הנשים ילידות האי יצאתי לביקור ברודוס. על פני השטח נגלה לי אי מתויר המספק למבקרים בו את כל מנעמי החיים היווניים: חופי ים מרהיבים, עיר עתיקה על סמטאותיה ושווקיה, אתרי טבע, מסעדות בשפע ומוזיקה יוונית אל תוך הלילה. אלא שאני נמשכתי אל חלקיו הגלויים פחות של המקום: בית הכנסת העתיק אשר בזמננו מתקיימות בו תפילות דק כאשר מזדמנים אליו מבקרים יהודים מחוץ לארץ; הרחובות שבהם היה בעבר הרובע היהודי; והחמאם התורכי – המקום שפעם נתקיימו בו טקסי טבילת הכלה. מסעי אל האי רודוס התרחש בעקבותיהן של הכלות היהודיות ומלוותיהן, הלוא הן הנשים מרודוס שחיות היום באשדוד ובקייפטאון ושניאותו לחלוק עמי את החוויות מטקס טבילת הכלה שלהן, וכל נשות האי בדורות שקדמו להן, שביצעו את השיר הקורא לכלה להשליך את עצמה לים – מי שאת שירן ניסיתי לפענח במשך זמן רב. התחושות שעורר בי הביקור באי נוצקו לשיר לירי שכתבתי עם חזרתי משם. אביאו כאן כלשונו.

אי השׁוֹשֵׁיִים (או הרמונים) * לֵה חִיזְלָה דִי לָאס רוזָאס (או דִי לָאס גְּדֵאנְדֵאָלָאס)*

הַרְחֹבוֹת הַגּוֹשְׁשִׁים שֶׁל רֹדוֹס	סוֹן יִנְאָס דִי גִינְטִי לָאס קֵאִיִּים דִי רוֹלִים
הֵם בְּצִינֵי רִיקִים פְּלֵם	קִי קָה מִי מִי סִי בִּינִי טוֹלָאס אֶבְאָנְדוֹנְאָלָאס
גְּלִי שְׁמַחַה בְּחֶלֶה בְּצִים אֶל חוֹף	לָאס לוֹלָאס קִי קוֹרְכִין קוֹן אֶלְיִנְיָה מֵאֲבִי
אֲנִי רוֹאָה מְקוֹנָה	מִי פֵאָרִיקִסוֹן מֵאֲרֵךְ דִי
דְּמַעוֹת	לֵאגְרִימָאס

כָּבֵד אֵיבְרִיאָוֹן מְרִטִירוֹן
 עוֹטָה גָּנִים
 וּבְעֵינַי רַק הַצְּלִים
 שֶׁל תִּינוּקוֹת וְזֻקְנִים נְשִׁים גְּבָרִים
 שֶׁסִּפְּנֵיזֻלִּית עַל לְשׁוֹנָם
 וְהֵם מְגַרְשִׁים
 לָהּ פְּלֶאקָה אֵיבְרִיאָוֹן מְרִטִירוֹן
 'סָטָה יִנָּה דִּי הוֹלְקִים
 מָה יוֹ נוּ בְּיֵאוֹ נֶאֱדָה מֵאֵם הִי לֹאֵם סוֹלֹמֵןבְּרָאֵם
 דִּי בְּיִזְוֹם אִי הֶרְיֹאטוֹרֶאֵם מוֹזִיָּים אִי אֹמְרֵבְרִים
 הִי אִין אֶבְרִיאָוֹן 'סִפְּאֵנִיוֹל
 'סָטָוֹ דִּיפּוֹרְטֹאדוֹם

אֲחֵר חֲצוֹת נִמְלֵאת הַעִיר הַעֲתִיקָה
 צְלִילִים עוֹרְגִים
 שֶׁל מוֹסִיקַת גֶּן
 אֲנִי שׁוֹמֵעַת רַק זְמַרְת הַנְּעֵרוֹת
 שֶׁפַּעַם שָׂרוּ כְּאֵן
 דִּי־סִפְּוֹאִים דִּי מִיָּדֵיהּ נוֹכִי לָהּ סִיבְּדָה אֲנִטִיגוֹאָה
 'סָטָה יִנָּה דִּי סוֹנִים
 מְרִטִרֶבְּיִזְוֹם דִּי מוֹזִיקָה גְּרִיקָה
 יוֹ נוּ 'סָטוֹ אֹוִינְדוֹ נֶאֱדָה מֵאֵם הִי לָהּ הֶאֱנִטִיגָה
 הִי פִּצְאוֹ הֶאֱנִטֶאֱדָה אֶהִי אִין לֹאֵם
 בְּאֵנִיוֹם דִּי נוֹבְּיִיאֵם

זֶרְקִי עֲצָמָד לַיִם זְמָרוֹ הוֹ
 לְפֶלָה בְּטִבִּילְתָּה
 וּכְשֶׁעָלְתָּה הִיא מֵהֵיִם
 שֶׁם שֶׁקְּדָה פְּרַחָה
 בִּין הַנְּהַר לַיִם חֶפְהָ כְּבָר הַחֲתוֹן
 וְעַץ שֶׁל חֲבוּשִׁים צָמַח אֲז
 לְמוֹלָם
 * * *
 אֵיבְרִיאָוֹן אֶהֱ לָהּ מֵאֲחַר הֶאֱנִטֶאֱבְּיִאוֹן אֶהֱ
 לָהּ נוֹבְּיָהּ לֹאֵם גְּרִיאָוֹנָאֵם רוֹדִיֶסְלִיאָם
 אִי אִין סֶאֱלִינְדוֹ אֵיָּהּ דִּי לָהּ מֵאֲחַר
 לַיִם הֶרְיֹסִיוֹ אֶהֱ אֹוֹן אֶרְבִּיבֹל דִּי אֶלְמִינְדָה
 אִוֹל נוֹבְּיִיוֹ יִיהַ 'סָטֶאֱבִי אֶסִּפְּיֶאֱנְדוֹ
 אִינְטֶרְקִי לָהּ מֵאֲחַר אִי אִוֹל דִּיאֹוֹ
 הוֹאֲנְדוֹ לַיִם הֶרְיֹסִיוֹ
 אֹוֹן אֶרְבִּיבֹל דִּי בִּימְבְּרִיאֹוֹ
 * * *

בְּהַתְּעַטֵּף עָלַי נִפְשִׁי אֲנִי פּוֹסַעַת
 בִּין חֶסֶםטֶאֱוֹת שֶׁל אֵי הַרְמוֹנִים
 כְּשֶׁלְּמוֹלֵי גִלְגָּל סוּגֹר וּמִסְגֵּר
 חֶמָאֵם תּוֹרְכִי
 בּוֹ אִין
 כְּלָה
 גֵּאִין
 טִבִּילָה
 אִין הֶאֱמִינְאֲנְדוֹ פּוֹר לֹאֵם הֶאֱלִינְאֵם דִּי לָהּ אִינְלָה דִּי
 גְּרִיאָוֹנָאֵם אֶבְרִיאָוֹנָה אִין מִים מִוּוֹדִיָּיאָם
 סִי אֶפְּרִיאָוֹ אִינְפִּינְטִיוֹ
 דִּי מִי אִוֹל בְּאֵנִיוֹ
 אִינְטֶרְכִוֹ סִיֶּרְכֶאֱדוֹ
 סִין טִיבִּיֶּאֱלָאֵם
 גֵּי
 נוֹבְּיִיאֵם

וְרַק אֲנִי נוֹטַעַת עֲצֵי
 שֶׁקְּדִים וְחֲבוּשִׁים
 בִּין הַיָּם לְבִין הַחוּף
 שֶׁבְּתוֹכִי
 אִי סוֹלֹ יוֹ פְּלֶאֱנְטוֹ אֶרְבִּיבֹלִים דִּי
 אֶלְמִינְדָה אִי דִּי בִּימְבְּרִיאֹוֹ
 אִינְטֶרְקִי לָהּ מֵאֲחַר אִי לְאֶרְבִּיגָה
 דִּי מִי אֶלְמָה

- לפי המסורת השם רודוס נובע מהמילה היוונית שושנה או רימון. לכן רודוס מכונה "אי השושנים" או "אי הרימונים".
- סוגוֹן לָהּ טְרַחֲלִיסִיוֹן, אִוֹל נוֹמְבְּרִי רוֹדִים סִינְיֶסְפִּיקָה אִין גְּרִיגוֹ רוּחַ אֹוֹ גְּרִיאָוֹנָה. אֶנְסִי הִי רוֹדִים לַיִם נוֹמְבְּרִיאָוֹ קוֹמוֹ "אִינְלָה דִּי רוֹאֵם" אֹוֹ "אִינְלָה דִּי גְּרִיאָוֹנָאֵם".

השיר מתאר מסע בעקבות הגורל הנשי היהודי-ספרדי, שאני מייצגת את החוליה האחרונה שלו ושדרכו אני מבינה היבט מסוים של גורלי – בהיותי בת לדור אחרון בשרשרת נשים יהודיות ספרדיות אני מנסה להיאחז בדמויותיהן של הנשים שחיו לפניי ואינן עוד בעולם. דבריו של פייר נורה הולמים את תיאור המסע שערכתי בעקבות שיר העם החממקמק על טבילת הכלה באי רודוס: "מרביתם כל-כך לדבר על זיכרון, משום שאין עוד זיכרון. ההתעניינות במקומות שמתגבש בהם הזיכרון ומוצא בהם מקלט קשורה לרגע מעניין זה בתולדותינו. זהו רגע שבו הקרע מעורר עדיין די זיכרון כדי שתעלה שאלת גלגולו של הזיכרון בחומר. קיימים מחוזות זיכרון (lieux de memoire) מפני שאין עוד סביבות זיכרון (milieux de memoire)".⁷⁹ לא יהיה רחוק מן האמת לומר שאנו אכן נמצאים ברגע בתולדות התרבות העממית המסורתית בכלל, והיהודית-ספרדית בפרט, שבו הארכיטקטורה של מחוזות הזיכרון נבנית על חורבותיהן של סביבות הזיכרון (במקרה זה בית המרחץ וטקס טבילת הכלה המסורתית). אז מתגלגל הזיכרון בחומר השירי, והדבר מוליד את התהליך ההרמנויטי המורכב שנוקם סביב השיר, ואותו ביקשתי להדגים כאן. מתהליך זה לא נעדר מקומה של התגובה האישית של החוקרת למושא המחקר ולדינמיקה שנוצרה במהלכו, ולכן המאמר מכיל גם את ביטויי הפרשנות האישית שלי לשיר החתונה המסורתית ולחומרי החיים שהוא מתאר.

79. פייר נורה, "בין זיכרון להיסטוריה: על התעיה של המקום", רבקה ספיבק (מתרגמת), מאזינים, 45 (1993), עמ' 6 (ראה אור במקור בצרפתית ב-1984).

תיאור החיפוש שלי אחר החמאם של רודוס וטקס טבילת הכלה שהתקיים בו בימים עברו נכתב באין סיכוי שחיפוש זה יבוא על מימושו. שהרי בזמן הכתיבה לא היו ברודוס סביבות זיכרון – לא קהילה יהודית ולא חמאם תורכי פעיל. אלא שאני ראייתי אותם מבעד לרחובות ההווה. קיומם היה במילות השיר, בקולי הנשמע מתוכו ובזיכרון שהקול והמילים משחזרים רסיסים ממנו, והפעילות הבדיונית של נטיעת עצי שקדים וחבושים בין הים לבין החוף שבתוכי הפכה אותם למחוזות זיכרון. שפת ההיגוד של השיר היא חלק מתהליך זה. השיר נכתב במקורו יצירה דו-לשונית – ספרדית-יהודית-עברית, ויש בכך משום סגירת מעגל מבחינת שפת ההיגוד הקבוצתית של נשות רודוס, אשר מצאה את מותה עם דובריה ודוברותיה בשואה. החזרה לכתוב בלשון זו, שאינני דוברת ילידית שלה אך היא משמשת לי רכיב נפשי בצד שפת אמי העברית הישראלית, היא מעין ניסיון לשמר זהות אבודה ולשלבה בזו החיה היום וכאן ועכשיו. ייתכן שהדבר מעיד על הכרעה בקשר לגורל, נכונות להיזרק לים החיים מבלי לותר על הגלים שהתנפצו אל חופיו בעבר.

במהלכם של המפגשים שקיימתי סביב שיר החתונה מרודוס וכאשר ניסיתי לפענח פענוח אנליטי את החומר שעלה מהם חשתי לעתים כי אני מהלכת על קרקע לא יציבה. מול השאיפה לחלץ מן הסיפורים מבני משמעות אנליטיים מנותקים מהאני שלי שב ועלה הצורך שלי להגיב – תגובה אישית, סובייקטיבית, ולא דווקא מדעית – למה שנחשף לפניי. השיר

שכתבתי בתגובה למחקר הוא חלק בלתי נפרד ממנו, והקוראים מוזמנים לפענחו כראות עיניהם.

נספח

דוגמאות לשימוש בתמונת הים וההיזרקות אליו בשירי עם יהודיים – ספרדיים בתרגומו של משה אטיאש.⁸⁰

80. משה אטיאש, קנסינורו יהודי ספרדי: שירי עם ביהודית ספרדית, ירושלים תשל"ב. להלן מובאים רק הקטעים השייכים למוטיב הים ולהשלכת הרמויות לחוכו. הקטעים לקוחים מתוך שירים ארוכים יותר, ולא אמסור אותם כאן בשלמותם מפאת קוצר היריעה.

81. בית זה לקוח מתוך השיר אהבה היא פנע שרשם אטיאש מפי אמו – הוא זכר שהיה נפוץ בשאלוניקי בראשית המאה העשרים, ולפי עדותו השיר מופיע בכתב יד חזן מרודוס.

82. לדיון בשיר זה ראו רבקה הבסי, "הסערה שבים והסערה שבלב", לא נשכח, 15 (תש"ס), עמ' 58-64.

83. מילים אלו נאמרות לנערה שנטשה את אהובה והוא מאיים שאם היא תרצה לשוב ולראותו הוא לא יסכים אפילו לדבר עמה, אלא אם היא תשלך את עיניה הימה, ובמעמקי הים הם ישובו להיפגש.

* אטיאש, עמ' 107 שיר 38

Ablo con coraje
sin me espantar,
rogo mis queridos
non quierais amar.
Que el amor es aire
un aire de bolar
non hay que arrojarvos
al dip de la mar

אֲדַבֵּר בְּאַמִּץ
וּלְלֹא מוֹרָא
לְבַל יֵאָהְבוּ
לְיָדַי אֶקְרָא.
כִּי הָאֵהֶב רוּחַ
רוּחַ חוֹלְפָה
אֵין עֵצָה אַחֲרַת
חוּץ מִתְהוּם הַיָּם.⁸¹

* אטיאש, עמ' 146-147 שיר 71

No te vayas la mi ija
no te vayas por la mar,
que la mar esta fortuna
mira que te va arrastar.

אֲנָא בְּתִי, אֵל תְּלַכִּי
אֵל נָא תִרְדִּי לַיָּם,
כִּי הַיָּם נִרְגָּשׁ הַנְּהוּ
שָׁמָּא יִגְרַפְךָ אֵלָיו.

Que me lleve y m'arraste,
a los siete tehomot,
que me coma el peše preto
y que escape de este amor.

יִגְרַפְנִי, יִשְׁאַנִּי,
אֵל שְׁבַעַת הַתְּהוֹמוֹת,
דָּג שְׁחוֹר שֶׁם יֵאֲכַלְנִי
אֲגָאֵל מֵאַהֲבָה זֹאת.⁸²

* אטיאש, עמ' 215 שיר 122

Acodrate d'aquella hora זְכַרְי אֹתָהּ שְׁעָה נְהַגְתִּי
que te besaba yo la boca, אֶת שִׁפְתֵי פִיךָ בְּחֶם נִשְׁקַתִּי,
aquella hora ya paso אוֹתוֹ זְמַן חִלַּף עִבְרָה,
dolor quedo en el korason. אֵךְ הַמְּכֹאֹב בְּלֵב נִשְׁאַר.

Si verme quires otra vez אִם בְּרָצוֹנְךָ שׁוֹב לְרֹאוֹתַי
sal a puerta t'ablare אֲדַבֵּר לְךָ, לְשַׁעַר צְאִי,
echa los ojos a la mar שְׂאֵי [הַשְּׁלִיכִי] עֵינֶיךָ אֵל הַיָּם
ahi mos vamos encontrar שֶׁם נִתְרָאָה פְּנִים יַחְדָּו.⁸³