

# לתולדות שיר-האזור העברי במזרח

טובה רוזן-מוקד

## א. המְנֻשָּׁח בין מזרח למערב

שיר-האזור — בערבית: מְנֻשָּׁח — הוא יצירה תרבותית מקורית מובהקת של המערב המוסלמי. המשורר הראשון שכתב שירי-אזור היה האנדלוסי העיוור מחמד אל קברי, שחי במאה העשירית. הוא נטל שירי-עם ספרדיים (עג'מי, כלומר לועזיים) וקבעם כסיומות לשירים סטרופיים בעלי חריזה מורכבת, שחיבר כלשון הערבית הספרותית.<sup>1</sup>

אבן סנא אלמלכ, משורר ומבקר מצרי בן המאה השלוש-עשרה, ציין בספרו המפורט על הפואטיקה של המְנֻשָּׁח את מוצאו המערבי של סוג-שירה זה, תוך שהוא מרעיף עליו שבחים רבים:

שירי המְנֻשָּׁח הם פניני תבל [...] זהב המערב [...]. מאזני הכשרונות [...]. משמחי הלבבות. [...] בעטיים היתה ארץ שקיעת השמש [דהיינו ספרד] לארץ הזריחה, באשר בשמיה ובאווירה הם האירו לראשונה.<sup>2</sup>

בתחילת המאה ה-20 היה עדיין קיים ויכוח בין חוקרים 'ערביסטיים', שראו בְּמֻנְשָׁח פיתוח מאוחר של צורות קלאסיות ערביות, ובין חוקרים 'רומאניסטיים', שהדגישו את השפעת שירת הנוצרים בספרד על התהוות היצירות הסטרופיות הערביות.<sup>3</sup> אולם כיום קיימת תמימות-דעים באשר לזיקות של ראשית המְנֻשָּׁח האנדלוסי עם צורות ליריות, ספרותיות ומוסיקאליות, שבית-גידולן הוא מרחב התרבות הרומאני בדרום אירופה, בימי-הביניים. חוקרים אחרים אף מרחיקים לכת בהדגשת השפעתו המרבית של המְנֻשָּׁח הערבי-ספרדי על פריחתה של השירה האירופית בימי-הביניים המאוחרים<sup>4</sup> ובתקופת הרנסאנס.<sup>5</sup> המשותף לשני כיווני-מחקר היסטוריים אלה הוא

1 S. M. Stern, *Hispano Arabic Strophic Poetry*, Oxford 1974, pp. 63-65

2 בספרו דאר אלטראו פי עמל אלמושחאט [= בית היוצר לעשיית המְנֻשָּׁח]. מהדורת רכאבי, דמשק 1949, דף 1 צד ב.

3 לעניין זה ראה: J. T. Monroe, *Hispano-Arabic Poetry*, Calif, 1974, p. 5-6

4 למשל: A. R. Nykl, *Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Provançal Troubadours*, Baltimore 1946, pp. 226 ff. 389 ff.

5 E. Garcia-Gomez, 'La poesie lyrique hispano-arabe', *Arabica*, V (Leiden 1958), pp. 113-144 (וראה בעיקר עמ' 137-144)

הניסיון לטעת את המְנַשֵּׁחַ הערבי בדברי־ימי הספרות האירופית תוך שימוש בטיעונים — אשר יהיו משכנעים כאשר יהיו — מרובה בהם היסוד ההיפותטי על העובדות. לעומת זאת, העובדות מעידות, מבלי להותיר ספק, על תפקידו של 'המזרח' בשימורה של תופעת המְנַשֵּׁחַ האנדלוסי. מצויות הערות מתעדות לרוב, המעידות על קליטת המְנַשֵּׁחַ במזרח המוסלמי, הן בחברות חצרניות והן בשדרות העממיות. יצירות אנדלוסיות מקוריות השתלבו ברפרטואר הזמרה הערבית, והן מבוצעות עד היום תחת הכותרת של שירה אנדלוסית.<sup>6</sup> אליהן נוספו שפע של חיקויים מזרחיים, בדרגות שונות של קרבה וריחוק למקורות האותנטיים, ונאספו אנתולוגיות מרובות של שירה ממקורות מזרחיים ומערביים כאחת. את שימורו של המְנַשֵּׁחַ כז'אנר ספרותי ומוסיקאלי חי ויוצר עד לזמננו יש לזקוף אפוא דווקא לזכות המזרח הערבי.

ההבחנה הגיאור-תרבותית בין 'מזרח' ל'מערב' (משרק ומגרב), הנוהגת בעולם הערבי היתה לה חשיבות, כאמור, לגבי תולדותיו של המְנַשֵּׁחַ. לתשומת־לב הקורא, מכאן ואילך, משנודון במאמר זה בשירתם של יהודי המזרח, שוב לא נשתמש בהבחנה הנ"ל. לענייננו, יכלול המושג של 'שירת יהודי המזרח' את השירה, שנכתבה בקהילות מזרחיות מובקחות (כגון תימן, בבל וכורדיסטאן), כמו גם בקהילות של יהדות ספרד בארצות צפון־אפריקה והבאלקאן.

גם ל'מזרח' היהודי (באותו מובן שהוסבר לעיל) תפקיד חשוב בשימורו של שיר־האזור העברי. כפי שנראה להלן, אפשר להצביע על התמשכות מסורת שירת־האזור העברית בין יהודי המזרח — למרות פרקי־זמן של קיפאון והפסקה, ולמרות לאקוונות, הנובעות מהעדר תיעוד — עד לימינו אנו. שיר־אזור קדומים ומאוחרים מצויים באוספי־שירה חילוניים, כמו גם בקובצי־פיוטים מכל התקופות, שיזכרו בהמשך, והם עדיין מבוצעים בפועל בשמחות ובמועדים בזמרת העדות.

## ב. לתולדות הז'אנר במזרח — קשיים והסתייגויות

עניינו של מאמר זה הוא מעקב אחר תולדותיה של שירת־האזור העברית בקהילות ישראל במזרח, למן ראשיתה ועד הדורות האחרונים, תוך ציון מרכזי־יצירה ראשיים ותוראי־התפתחות כללי שלה והצבעה על תופעות ואישים, המהווים ציוני־דרך מרכזיים במפה שלה. אף נציין זמנים ומקומות, שבהם חלו התפתחויות מואצות ואינטנסיביות, מול זמנים ומקומות אחרים, שהמציין אותם הוא קפיאה על שמרים ושימור הקיים.

קודם שאפתח בסקירה ההיסטורית, אדגיש מספר הסתייגויות:

(1) מיפוי היסטורי מדוייק, הלוקח בחשבון את כל העובדות הרלבנטיות, ייתכן

6 על זמרת המְנַשֵּׁחַ בפי הערבים היום ראה: L. I. Al-Farouqi, 'Muwashshah: a Vocal Form in Islamic Culture', *Ethnomusicology*, 19 (1975), pp. 1-29.

רק לאחר שיצטברו כל הנתונים הנוגעים לאישים, תאריכים, מקומות, קבצים ונוסחי-טקסטים. על-פי מצב המחקר כיום – כשרוב הנתונים הם פראגמנטאריים, כאשר מצויים עדיין טקסטים רבים בכתב-יד עלומים ונדירים, וכשחלק הארי מן הטקסטים הקיימים לא זכה עדיין למהדורות מדעיות – ניתן לסכם את מה שמלמדות העובדות החלקיות הקיימות בלבד. זאת בתקווה, כי המפה תהיה נכונה בקווי התוואי העיקריים שלה, אבל ייתכן כי מחקר בסיסי עשוי להאיר חלקות בלתי נודעות באור חדש. הסקירה ההיסטורית הניתנת בזה איננה מבוססת על כתב-יד, ואין בה משום גילוי של טקסטים חדשים והוצאתם לאור. הסקירה מסתמכת על יצירות המופיעות בדפוסים ומבקשת לארגן את המפוזר במסגרות היסטוריות, גיאוגרפיות ותרבותיות.

(2) האבחנה בין המסורת הכתובה של שיר-האזור למסורת הביצוע שלה היא מלאכותית במידה רבה. מודוס הקיום של שיר-האזור אינו בקריאה מן הכתב, אלא בביצוע מוסיקאלי, במעמד חברתי חילוני או דתי. ההיסטוריה האמיתית של שיר-האזור היא אפוא ההיסטוריה של שירי-האזור המבוצעים. לפיכך תולדות הטקסטים, שבהם בעיקר עוסק מאמר זה, לא יתנו תמונה שלמה, עד אשר תיכון גם כתיבת ההיסטוריה המוסיקאלית של שיר-האזור העברי המזרחי, על כל הבעיות המוסיקולוגיות, הכרוכות בתייעוד כזה.<sup>7</sup>

(3) הפרדתן של צורות האזור מכלל מיגוון התצורות הסטרופיות שרווחו במזרח היהודי – ובעיקר אמורים הדברים בשיר-הקדוש – אף היא מלאכותית במידת-מה. ההבחנות הז'אנריות הברורות והנחרצות, שרווחו בפואטיקה האנדאלוסית (בין המנשא והזג'ל למשל<sup>8</sup>), וכן ההבחנה בין צורות סטרופיות, שהתפתחו בהשפעה ערבית אנדאלוסית, ובין צורות סטרופיות, שהתפתחו מהפיוט העברי המזרחי הקדום, ניטשטשו לעיתים במהלך ההיסטורי הארוך של השירה העברית במזרח. עם זאת, כדיון בתולדותיה של צורה ספרותית, נראה כי יש מקום להפריד, ולו גם באורח מלאכותי, בין הופעתה של הצורה הספרותית הטהורה והמובהקת ובין תופעות סמוכות, מצרניות לה.

(4) נקודה אחרונה זו נודעת לה חשיבות בקביעת נקודת ההתחלה לדיון ההיסטורי. בעוד שאת הדיון בתולדותיהן של הצורות הסטרופיות בשירה העברית יש להקדים עד לתקופה הקלאסית של הפיוט המזרחי הקדום (סביב המאה ה-7), שבה נודעה לשימוש בחרוז השפעה מכרעת על התהוותן של תבניות סטרופיות,<sup>9</sup> ובעוד שאת

7 וראה לעניין זה: אבנר בהט, 'שירת ספרד בזמרת העדות', מקדם ומים – מחקרים ביהדות ארצות האסלאם, חיפה תשמ"א, עמ' 146.

8 ראה לעניין זה: S. M. Stern, 'Studies on Ibn Quzman', *Al Andalus*, 1951, pp. 379 ff.  
 9 ראה: ע' פליישר, שירת הקודש העברית בימי הביניים, ירושלים תשל"ה, במיוחד עמ' 121-124. לעניין הופעתן של צורות כמו-אזוריות בפיוט המזרחי הקדום קודם הופעתן בספרד ראה עוד: ע' פליישר, 'מבנים סטרופיים מעין אזוריים בפיוט הקדום', הספרות, ב (תשל"ל), עמ' 194-240; הנ"ל, 'למקורותיה הצורניים של שירת האזור בפייטנות הקדומה', סיני, סו (תשל"ל), עמ' רטז-רמח; הנ"ל, 'עיונים בשירתו של רב האי גאון', ספר הברמן, ירושלים תשל"ז, עמ' 239-278.

הדין בתולדות שירי-האזור בספרד (הלא הוא אחיו העברי, המיוחד, של המנשח האנדלוסי) יש להתחיל מן המחצית הראשונה של המאה ה-11, שממנה שרדו שירים אחדים משל שמואל הנגיד, שלמה אבן-גבירול ובני דורם – הרי את תולדותיו וגלגוליו של שירי-האזור העברי בקהילות היהודיות במזרח ראוי להתחיל מאמצע המאה ה-12, שהרי רק מתקופה זו ואילך מצויה במזרח התצורה האזורית האופיינית.

### ג. שירי-אזור במזרח במאות י"ב-ט"ז

במאה ה-12 מסתמנים שיאייה של שירת-האזור העברית בספרד, בשירי החול והקודש של משה אבן-עזרא, יהודה הלוי, אברהם אבן-עזרא ומשוררים רבים אחרים.<sup>10</sup> מכאן ועד לגירוש ספרד הולכת ומידלדלת היצירה האזורית בספרד הן בחול והן בקודש. מן המאה ה-12 ואילך נכתבו שירי-אזור עבריים בעיקר מחוץ לתחום ספרד. תהליכים מקבילים התרחשו באותו זמן בספרות הערבית ובספרות העברית: מרכזן פונה מזרחה. המנשח הערבי התאזרח קודם כל במגרב<sup>11</sup> והתפשט ממנו מזרחה למצרים. המנשח העברי העתיק את מרכזו ישירות למצרים. הקשרים ההדוקים בין מזרח למערב לא זו בלבד שסייעו בהפצת המנשח האנדלוסי, אלא אף עודדו משוררים מן הפרובינציות לכתוב שירי-אזור משלהם. שירי-האזור הראשונים במזרח, ערבית ובעברית, נכתבו במצרים באותו פרק-זמן, באמצע המאה ה-12.<sup>12</sup> מסעותיהם של משוררים עבריים מחוץ לספרד מסמנים את הינתקותו ההדרגתית של שירי-האזור מאדמת ספרד ואת התפשטותו בפרובינציות התרבותיות של תחום-התרבות העברי-ספרדי. באמצע המאה ה-12 שמים מספר משוררים עבריים מספרד את פעמיהם לאירופה או לארצות-שמעבר-לים. הידוע בהם הוא יהודה הלוי, שנסע למצרים, ואליו התלווה, ככל הידוע, יצחק אבן-עזרא.<sup>13</sup> אברהם אבן-עזרא יצא לאיטליה, צרפת וצפון-אפריקה.<sup>14</sup> יהודה אלחריזי יצא כחמישים שנה מאוחר יותר

(ובמיוחד: שיר אזור בין פיוטי ר' האי? עמ' 266-269). התיזה של פליישר היא, כילהופעתו של שירי-האזור העברי בספרד קדמו תופעות סטרופיות מעין-אזוריות בפיוט הקדום; ההכרה בהשפעה האנדלוסית כמקור-חיקוי אינה צריכה להסיח את הדעת מחשיבותן המכרעת של התופעות הפרקורסוריות בפיוט המזרחי.

10 על שירי-האזור העברי בספרד, אפיוניו ותולדותיו, ראה: י' לוי, אברהם אבן-עזרא, חייו ושירתו, תל אביב 1970, עמ' 228-298; ד' פניס, חידוש ומסורת בשירת-החול העברית: ספרד ואיטליה, ירושלים 1976, עמ' 131-140; ע' פליישר, שירת הקודש (לעיל, הערה 9), עמ' 344-349; ח' שירמן, שירים חדשים מן הגניזה, ירושלים 1965, עמ' 295-300 (במיוחד הערה 3).

11 על מסעותיהם של ושאיים ערבים לצפון-אפריקה ראה: H. Perés, 'La poésie à Fes sous les Almoravides et les Almohades', *Hespéris*, 17 (1934), esp. pp. 9, 15

12 המשורר הערבי הראשון במצרים הוא זפיר אלח'אדאד (מת ב-1154, ראה: C. Brockelmann, *Geschichte der Arabischen Literatur*, Leiden 1943, Supplement bände I, p. 303 העבריים הראשונים במצרים נכתבו בדורו של יהודה הלוי.

13 ראה: ח' שירמן, 'תולדות יהודה הלוי', תרביץ, ט (1939), עמ' 284-305.

14 ראה: י' לוי, אברהם אבן עזרא, חייו ושירתו, תל-אביב תש"ל, עמ' 17-42.

לפרובאנס, מצרים, סוריה ועיראק.<sup>15</sup> אין לקבוע את ראשית כתיבתם של שירי-האזור עבריים במזרח קודם ביקורו של יהודה הלוי במצרים, בשנת 1140 בקירוב. יש אפוא מקום לסברה, כי הפגישה של חוגי המשוררים ב'פרובינציה' התרבותית המצרית עם גדול משוררי הדור עודדה כתיבת שירי-האזור בארץ זו. מכל מקום, המנשחות העבריים הראשונים, שנכתבו במצרים והגיעו לידינו, נכתבו בידי חנניה הנגיד<sup>16</sup> ואהרון החבר אבן אלעמאני,<sup>17</sup> שהיו בני-זמנו של יהודה הלוי וגם ידידיו ומארחיו. שירי-האזור אחרים, המעידים על השפעה ספרדית, אם כי ניכרים בהם ליקויי-צורה מסויימים, הם של שארית החזן (מצרים), שנת 1160 בקירוב<sup>18</sup> ויהודה אבן-עבאס (סוריה או עיראק, מת אחרי 1167).<sup>19</sup>

שירי-האזור הראשונים הנכתבים במזרח הם דווקא שירי-קודש. ואין תמה בכך, שהרי רוב רובה של השירה המזרחית בתקופה זו היתה שירת-קודש ולא היותה אלא שלב מאוחר ומדורדר של הפיוט המזרחי הקדום. השפעותיה של האסכולה הספרדית הן בקודש והן בחול, זמנן הוא לכל המוקדם במחצית הראשונה של המאה ה-12. שירי-האזור החילוני הראשון שנכתב עברית במזרח, ושמלותיו מצויות בידינו, הוא שיר-שבח לכבוד רמב"ם.<sup>20</sup> התנגדותו של רמב"ם לשירי-האזור, המעורר רוח זנונים,<sup>21</sup> לדבריו, לא הפריעה למחברו של השיר (אלעזר בן חלפון הכהן, ממצרים או מסוריה, בסוף המאה ה-12) לכותבו בצורת האזור דווקא ולציין את שמו של המהולל בכרג'ה העברית:

עֲמְדוּ מִיְיָדָעִים / עַל אִם דְּרָכִים  
וְרָאוּ לְשׁוֹר נְעִים / בִּינֹת מְלָכִים.  
אֵל תִּהְיוּ תוֹעִים / צוֹפִים נְחוּכִים —  
עַת תִּחְזוּ הָרֵב / בְּאֶמֶת תִּדְמוּן,  
קְרָאוּ בְשֵׁם מִשָּׁה / בְּרֵב מִיְמוֹן!

שיר זה מגלה סגולות אופייניות לסגנון שירת-השבח, שהתפתחה במזרח: זהו שיר שבח מונוליתי, כלומר נעדר פתיחה, ומוקדש רובו ככולו לדברי הלל לגביר. מרובות בו הגזמות נלהבות לתכונותיו של המהולל, אולם לשונם של דברי-השבח המוגזמים

15 ראה: ח' שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, ד, ת"א-י"ם תשט"ו, עמ' 97-99.

16 ידיעות המכון לחקר השירה העברית, ו, ברלין תרצ"ו, עמ' רפט.

17 שם, שם, עמ' רעו. שירי-קודש נוספים בתבנית המנשח ראה שם, עמ' רסט-רעז.

18 ח' שירמן, שירים חדשים מן הגניזה, ירושלים תשכ"ו, עמ' 104-105.

19 ידיעות המכון, ו, עמ' שב-שד.

20 ח' שירמן, שירים חדשים, עמ' 109.

21 לעניין יחסו של רמב"ם לשירה העברית הכתובה והמושרת, ובמיוחד יחסו לשירת-האזור (כפי שביטא אותה בפירושו למסכת 'אבות', וכן בתשובה לשאלת יהודי מחלב), ראה: ח' שירמן, 'הרמב"ם והשירה העברית, מאזנים, ג (תרצ"ה), עמ' 435.

היא לרוב לישראלית ופרוזאית ושונה היא לרוב מן ההיפרבולות הציוריות מרובות המעוף של השירה הספרדית.

פיסקה ביקורתית ביותר, שנושאה הוא השירה העברית בארצות-המזרח, מופיעה במחברת השמונה-עשרה בספר 'תחכמוני' ליהודה אלהריזי (בן ספרד, שחי רוב שנותיו במזרח, מת אחרי 1235), מעלה על נס את השירה הערבית והשירה העברית-הספרדית, ומגנה בכל לשון של גינוי את משוררי המזרח: 'והמעלה החמישית היא שפלה מכלם ובזויה, והיא מעלת המשוררים אשר הם היום בדמשק ובמצרים, ובהמשך — 'כל שירם כחרש נשבר [...] ובעיר נוא אמון [= אלכסנדריה] ראיתי המבין אלעזר / ושירו על ריק נעזר / ובאזור שוא נאזר.<sup>22</sup> אלהריזי נדרש אמנם לסגנון השירה בכלל, ולא דווקא לסגנונה של שירת-האזור,<sup>23</sup> אך תיאורו קולע למצבה הירוד של שירת-האזור באותו זמן.

בין עשרות, ואולי מאות החרזנים האפיגוניים במזרח מתבלט גדול המשוררים העבריים במצרים, והוא יוסף הירושלמי (נולד בשנת 1262 בקירוב), בנו של הבלשן תנחום הירושלמי. יוסף היה משורר בחצר של דוד בן אברהם בן רמב"ם,<sup>24</sup> נגיד יהודי מצרים במחצית השנייה של המאה ה-13. עשרים ושניים שירי-האזור המפורזים בין השערים השונים בדיואנו הם שירי חול מובהקים (שבח, חשק, יין). שירת תור הזהב הספרדי עומדת לנגד עיניו כמופת לחיקוי סגנוני מדוייק, ומספר שירי-אזור שלו הם מעארצות (= חיקויים) מצויינות לשירי גדולי המשוררים הספרדיים. בשירתו (כמו בשירת בן דורו טדרוס אבולעאפיה, בספרד הנוצרית) זוכה שירת-האזור להתחיות מחודשת, אם גם זמנית.

חוליה אולי אחרונה בשרשרת המשוררים העבריים 'החצרניים', הכותבים שירי-אזור, מהווה דוד עונקינרה בן המאה ה-16. עונקינרה היה בן לגולי-ספרד, איש קושטא (בדורו של דן יוסף נשיא), והוא נמנה עם חוג משוררי סאלוניקי במאה ה-16.<sup>25</sup> כמו המשוררים האחרים בחוגו הוא ידע את שירי הגויים הספרדים והתורכים

22 ראה: 'א' אלהריזי, 'תחכמוני', מהד' זמורה, ת"א תשי"ב, עמ' 191-196.  
 23 ואולי יש בדימויו 'אזור שוא נאזר' רמז לשירי-אזור? המונח 'מְנַשֵּׁח' ניתרגם רק במאה התשע-עשרה ל'אזור' העברי, אך ייתכן שאלהריזי כיוון לדעתם של מתרגמי המונח.  
 24 על ההווי החצרני היהודי במצרים באותו זמן, על היקף שירתו של יוסף הירושלמי וכן פרטים ביבליוגרפיים נוספים, ראה: פנינה נוה, 'יוסף ירושלמי, משורר חצר במאה הי"ג, מולד, ב [כה], חוב' 8 (תשכ"ט), עמ' 237-244.  
 25 על חוג זה ומשורריו ראה: יוסף פטאי, 'שירת חול של משוררי שלוניקי', בספרו משפוני השירה (ירושלים תש"ד), עמ' 85-125. על המשוררים ר' סעדיה לונגו ור' יהודה זארקו, אף הם מבני חוג סאלוניקי, ראה מאמריהם של: א"מ הברמן, ד' ירדן, מ' בניהו בספונות, ספר שנים-עשר (= ספר יוון, ב) ירושלים תשל"א-תשל"ח, עמ' סט-קמג. לא ידועים לי שירי-אזור מפרי עטם. חוג פעיל של משוררים עבריים, מצאצאי מגורשי ספרד אף הם, התפתח בקאהיר במאה ה'17 בהשראת האסכולה השירית, שנתקיימה בסאלוניקי בראשיתה של אותה מאה. מאיר ואלנשטיין (במאמרו 'המשורר רחמים קלעי, סביבתו וחוגו', בתוך: ספר שירמן, ירושלים תשל"ל, עמ' 111-134) מציין, כי משוררי החוג הקאהירי לא כתבו שירי-אזור על אף זיקתם למסורתה של השירה העברית בספרד.

והעריץ את שירתם של המשוררים העבריים בספרד. בשימושם בשירים שווי-חרוז, במשקלי התנועות והיתדות, בצורת המקאמה, וכן בשליטתם במכמני הלשון הפיגוראטיבית הספרדית, נתנו משוררי חוג סאלוניקי ביטוי לזיקתם המודגשת, ואולי אף הנוסטאלגית, לעקרונות הפואטיים של הקלאסיקה העברית הספרדית. בהקשר זה אף ניתן להבין את שירי-האזור של דוד עונקינרה כתרגיל מאניריסטי, אם גם וירטואוזי, בצורה קלאסית שהצטיינו בה ראשונים. בכתובת לאחד משיריו הוא אף מכריז על חיקוי שיר של שלמה דפיירה באורח גלוי. שיר זה הוא שיר-אזור טיפוסי של שבת, שכתב עונקינרה למשורר הרופא משה עבאס, ותחילתו:

בְּדַבֵּר יִמִּין מְעוֹז מְשִׁמְעֶתָּךְ / עַל כָּל פְּנֵי תִבְל תִּפְאֶרְתָּךְ.

יִתְבַּוְּנֵנוּ יוֹדְעִים דְּבַרְתָּךְ

וַיִּגְבְּרוּ בְּרִבּוֹת הַלֵּתָךְ

נִדְמּוּ לְשֹׁרְפֵי-רוֹם חִבְרְתָּךְ

מִתְנַבְּאִים בְּדַבֵּר מִמְשַׁלְתָּךְ / חֲפָשִׁים בְּעֶבְדֶם אֶת-מִמְלַכְתָּךְ.<sup>26</sup>

השיר השני הוא שיר חשק טיפוסי, וסימונו:

מַעֲנֶה לְשׁוֹן וְחִין פֶּה / בְּקֶשׁוֹ לְנוֹד לְצִירִי

פִּי צִירִי גִלְעָד וְרִפְאָ / אֵין בְּהֶם כְּהָה לְשִׁבְרִי

אֲדַרְשָׁה חֲזָה וְצִפָּה / לְעֶזֶר אֵלֵי בְּצַעְרִי

פִּי כְּאֵבִי עַד וְנִצַּח / רַעֲיוֹנֵי בֵּי תְלוּאִים

עַד-בְּקֶדֶם תַּעֲשֶׂה יַע / לֵת צְבִי עִמִּי פְּלָאִים.<sup>27</sup>

זכותם של שירים אלה היא בהחייאה המאוחרת של שירי-האזור החילוני. אופייני לשירים אלה שאינם משמרים כרגילות ערביות (שהרי אינם נכתבים בסכיבה ערבית). לעומת זאת יש באדיקותם היתרה בשמירת המשקלים הקלאסיים משום עדות לרצונם של משוררים אחרונים לעשות מה שלא עשו ראשונים (שהרי כתיבת שירי-אזור במשקלים הקלאסיים של הקצידה לא היתה מקובלת בתור-הזהב בספרד).

על הימשכותו של עונקינרה לניסויים צורניים בתחום השירה מעידים לא רק משיכתו לשירי-האזור הארכאי, אלא אף נסיונו לכתוב צורה 'מודרנית', הסונטה.<sup>28</sup>

## ד. רבי ישראל נג'ארה

לחוג זה של משוררי סאלוניקי היה מקורב גם ר' ישראל נג'ארה, גדול המשוררים העבריים במאה ה-16 והמשורר בעל ההשפעה המופלגת ביותר על שירת-ישראל

26 ראה: יוסף פטאי, 'משירי דוד עונקינרה, בתוך קובץ על יד (סדרה חדשה), ירושלים תרצ"ז, ספר ב, יב, שיר נא, עמ' קיג (משקלו: הפשוט).

27 שם, שם, שיר נ, עמ' קיב (משקלו: הקלוע).

28 ראה: " פטאי, משפוני השירה, עמ' 101.

במזרח במאות השנים האחרונות. הוא הוקיר את דוד עונקינרה ואת שירתו, ואף החליף עמו מכתבים. עם זאת מהווה שירתו של ר' נג'ארה פרשת-מים בולטת ביותר בתולדות השירה העברית. היא מסמנת תפנית במקורות היניקה וההשפעה הרוחניים מזמנו ולהבא, בכך שהיא מפנה עורף לעקרונות פואטיים ופרוסודיים של שירת-ספרד, וקולטת במקומם את עולמה הרוחני של המיסטיקה הקבלית.

מבחינה זו, הדיון בשירת ר' ישראל נג'ארה חורג מתחומה של סקירה זו. עם שנג'ארה נפרד מן הפרוסודיה הספרדית, ממבניה וממשקליה המובהקים, הוא אף לא הזדקק לצורת שיר-האזור כצורה מרכזית וחשובה. אנו מוצאים בשירתו שפע של צורות סטרופיות, שרק מעטות מהן דומות, אך אינן זהות,<sup>29</sup> לצורת שיר-האזור המובהק, ואין לראות בהן המשכיות גנטית של צורת שיר-האזור.

עם זאת קשה לתאר את המהלך ההיסטורי של שירת-האזור למן המאה ה-16 ואילך מבלי להזכיר את שירתו של ישראל נג'ארה, וזאת בשל תרומתו העקיפה לשירת-האזור שממנו ואילך. כשם שהשירה העברית, שנכתבה בארצות-המזרח, עמדה רובה ככולה בסימן השפעתה האינטנסיבית המפרה של המיסטיקה הקבלית — באמצעות השראתו השירית של נג'ארה — כך גם הושפעו ממנה משוררים ומרכזי-שירה, שהמשיכו לדבוק במסורתה השירית של ספרד, ויצקו את התכנים הרוחניים החדשים בתוך 'הקליפות' הצורניות הקדומות של ספרד. זאת ועוד, התסיסה המפרה של הרעיונות הקבליים הזרימה דם רענן לעורקיה של שירת-האזור, שהיתה כבר מתנהלת בצעדים יגיעים, והביאה להתחיות מחודשת של שירת-האזור במזרח, במיוחד אצל שניים מממשיכי דרכו של נג'ארה, והם: פרג'י שוואט בתוניס ושלום שבזי בתימן.

## ה. שירת-האזור העברית בצפון-אפריקה

תפוצתו המהירה של המנשח עוד בתור-הזהב בארצות המגרב, שהיו שלוחה תרבותית בלתי אמצעית של התרבות האנדלוסית, היא עובדה ידועה בספרות הערבית. גם גולי ספרד, שבאו לצפון-אפריקה, הביאו אליה את השפעתו של זה. אך דא עקא, שאין ידיעות על משוררים עבריים בצפון-אפריקה במאות 11-16.<sup>30</sup> על רקע זה מפתיעה היא הופעתו של משורר מיומן ובשל כפרג'י שוואט, ואי-אפשר שלא להתרשם מן המקום המרכזי שתופסים שירי-האזור בקובץ שיריו. כמחצית מן השירים בקובץ הם שירי-אזור ממש, או שהם מושפעים באורח בולט מן התפיסה הפרוסודית המתוחכמת של שיר-האזור.<sup>31</sup> מקומה הבולט של שירת-האזור בקובץ זה מעיד, כי בארצות

29. ראה: ישראל נג'ארה, זמירות ישראל, מהדורת פריס-חורב, תל-אביב תש"ו, למשל: עמ' 100, 124, 247, 249; דוגמאות מתקרבות לשיר-האזור, ראה: עמ' 132, 192.

30. ראה: אפרים חזן, שירי פרג'י שוואט, ירושלים תשל"ו, עמ' 12.

31. מתוך 110 השירים שבקובץ: 23 הם שירי-אזור מובהקים לכל פרטיהם ודקדוקיהם, 19 הם שירי זגיל (שטור האזור שלהם מהווה מחצית מן המדריך, או מן האזור הראשון), אבל אפשר להגדירם



המגרב נתקיימה מסורת חיה של שירה זו, בין אם נוצרה על-ידי בני-המקום ובין אם היתה מסורת אנדאלוסית מיובאת. אנו חייבים לקבל הנחה זו — למרות שכאמור, אין תיעוד על מסורת כתיבת שירה עברית, ושירת-אזור בכלל זה, בצפון אפריקה במאות 16-11 — שאם לא כן, נהיה מחוייבים להניח, כי שירת-אזור משוכללת ובשלה נוצרה יש מאין בתוניס במאה ה-16.

פרג'י שוואט כתב שירי-אזור לא ממניע אסתטי-צורני טהור להחייאת מאניירה שירית ארכאית, אלא כדי לתת ביטוי שירי לרעיונות רוחניים בכלים המשוכללים שהכיר. שירתו גם מצליחה לכונן מחדש את ההישגים הלשוניים של תור-הזהב בשירי האזור שלה, שכמה מהם יכולים לעמוד בשורה אחת עם אלה של פייטני ספרד:

פֶּאָרִי, בַּת נְדִיב, דוֹד חוֹשֶׁקָה  
מְנַשִּׁיקוֹת פִּיהוּ הוּא נוֹשֶׁקָה  
עוֹד יְקוֹמֵם דְּגִלָּךְ עַל עוֹשֶׁקָה,  
יַעֲמֵד יְכוּנָן הֵר צְבִי יְחוּנָן  
רַחֲשׁוּ עָלַי לֵב יוֹנַת נְדוּד  
כִּי דְבָרוּ יָקִים רַע וְדוּד  
עִיר צְבִי יֵאָסֶף בְּרַבּוֹת גְּדוּד  
עוֹ לְעַמּוֹ יִתֵּן בָּם בָּאֵז יִתְחַתֵּן יוֹם אֲשֶׁר יִנָּתֵן חֶק מְהֵרִים<sup>32</sup>

הדים לשירת יהודה הלוי ואברהם אבן-עזרא נשמעים בשיר הבא:

מַה נִּפְלְאָה לִי אֶתְבַּתְּךָ, דוֹד / עֵזָה מְאֹד  
פִּנְג וּמֵן / שְׁמֶךָ בְּפִי אֶחְשֵׁב  
כֹּל הַזְּמַן / לְבִי כָּךְ יִחְשֵׁב  
אֶב רַחֲמֵן / שׁוֹעֵת בְּנֹו יִקְשֵׁב  
אֶל נְאֻמָּן מִכְתֵּר בְּכִתֵּר הוֹד / נַעֲרָךְ בְּטוֹד<sup>33</sup>

ראויים לציון מיוחד השירים, שבהם הוא חורז את האזורים בהריזת איות, כמו בשיר:

פְּלֹאוּ וְגִדְלוּ מִ"ם הִ"א מִ"ם / זְעוּ וְחִלּוּ מִ"ם יו"ד מִ"ם  
רוֹחַשׁ לְשׁוֹנִי וּשְׁפָתַי בְּשִׁיר  
אֶל צוֹר גְּאוּנִי / שׁוֹכֵן הַדְּבִיר  
נַעֲלֵם מַעֲיָנִי / כֹּל הַיְצִיר  
כִּי הוּא לְבַדּוֹ טִי"ת רִי"ש מִ"ם / הָרִים יִלְדוּ קו"ף דָּל"ת מִ"ם.<sup>34</sup>

כוגיל דמוי-מנשה בשל תכנית החרוזה המורכבת שלהם (על-פי הבחנתו של שטרן, ראה הערה 16 לעיל), 6 הם שירים סטרופיים, שנראה כי הם מושפעים מתבנית שיר-האזור.

32 שם, שיר ל, עמ' 118 (שתי סטרופות ראשונות).

33 שם, שיר נג, עמ' 152 (סטרופה ראשונה).

34 שם, שיר נו, עמ' 157.

פרג'י שוואט נותר 'בודד במועדיו'<sup>35</sup> עד המאה ה-18, שבה חלה התחיה מחודשת של חיי-הרוח בקהילות צפון-אפריקה.

ר' יעקב אבן-צור (יעב"ץ), שחי במרוקו בין 1673 ל-1753, הוא מן הפייטנים הבולטים באותה תקופה התחיה.<sup>36</sup> ספרו 'עת לכל חפץ' (אלכסנדריה תרנ"ג) מכיל כ-400 פיוטים, שהם רק חלק מיצירתו השירית. גם בשירתו ניכרת השפעתן של קבלת האר"י ושל שירת נג'ארה.

רוב שיריו הם שירים סטרופיים בצורות שונות, אך קשה למדי למצוא בהן צורות מוקפדות, משוכללות או מסובכות של שירי-אזור מובהקים. שירי יעב"ץ עשויים לשמש דוגמה טובה למגמות הדיפוזיות, שפקדו את השירה הסטרופית במזרח. העדר ההקדפה על צורות משוכללות היתה פועל-יוצא מהיחלשותה הגוברת והולכת של שליטת הפואטיקה הספרדית. הרשות היתה נתונה למשורר להמציא צורות כרצונו, ואף לא להקפיד לסיים שיר באותה צורה סטרופית, שבה הוא פתח אותו. כתוצאה מכך מצוי ב'עת לכל חפץ' שפע של צורות היברידיות, שקשה לסווגן סיווג מדויק. הצורה השלטת בשיריו היא הצורה הפשוטה: אא בכב א, צורה שאפשר לכנותה לשם הנוחות צורת הזג'ל (אם כי אין כלל ביטחון בקרבתה הגנטית של זו לזג'ל המובהק).<sup>37</sup> זוהי צורתן של רוב 'הבקשות', הנהוגות במעמדים הליליים של קריאת בקשות בקרב יהדות צפון-אפריקה. צורות אחרות בשירת יעב"ץ נראות דומות במידת-מה למנשח המורכב מן הטיפוס התימני.<sup>38</sup>

פה ושם מצויים בשירת יעב"ץ שירי-אזור בעלי מבנה מובהק פחות או יותר, לרוב מבנה פשוט למדי, של טור אזור אחד המתחלק לשתי צלעות,<sup>39</sup> ורק לעיתים רחוקות יותר לארבע.<sup>40</sup> בדגם האחרון, לא תמיד מצויה חריזה פנימית באזורים.<sup>41</sup> לעיתים

35 כהגדרתו של אפרים חזן, שם, עמ' 12.

36 עיון מדויק בשירתו לחכניה ולצורותיה ראה: H. Zafrani, *Poésie juive en Occident*: 316-384, *musulman*, Paris 1977, pp. 111-100; מ' עמר, 'קווים לדמותו של יעקב אבן-צור וליצירתו', ממזרח וממערב, פעמים, 9, עמ' 100-111; מ' עמר, 'קווים לדמותו של יעקב אבן-צור וליצירתו', ממזרח וממערב, ג, רמת-גן תשמ"א, עמ' 89-123 (המאמר אינו עוסק בשירתו של יעב"ץ).

37 על הגדרתה ותולדותיה של צורת הזג'ל בשירה הערבית האנדלוסית במאה ה-12, ראה: שטרן (הערה 16 לעיל), שם. הימצאותה של צורה זו בשירת-הקודש העברית בספרד, עוד בטרם התאזרחו בספרות הערבית כצורה לגיטימית, היא בעייתית לחוקר. אבל אולי יש בה כדי להעיד על התפתחותה של צורה סטרופית פשוטה זו מתוך הפיוט עצמו. ראה ע' פליישר, 'מבנים סטרופיים מעין-אזוריים בפיוט הקדום', הספרות, ב, תשל"ל, עמ' 197 (הערה 23), 198.

38 הכוונה למיזן מורפולוגי בלבד. בין שני הטיפוסים ולא לזיקה גנטית. על 'הטיפוס התימני' ראה להלן. פיוטי יעב"ץ מטיפוס זה בתוך 'עת לכל חפץ', ראה, למשל: 'יה שור (דף ג, צד ב), יעקב יגל (דף י, צד ב), 'יה הראה (דף יב, צד ב), 'מה מאד נפלאה (דף יג, צד א), 'יחידה ברה (דף סה, צד א).

39 ראה, למשל, שם: 'יה אשר דוק (דף יט, צד א), 'ימי פורים (דף לו, צד א), 'לאלהים תשיר (דף לט, צד א), 'שמעו נסי (דף מא, צד ב), 'כל אחינו (דף מג, צד ב), 'תורת אלהי (דף מא, צד א).

40 ראה, למשל, שם: 'יחיד לך (דף יז, צד ב), 'יוצרי אוצרות (דף כז, צד א), 'יה עוד (דף לב, צד א), 'יונים עמדו (דף לג, צד א).

41 ראה, למשל, שם: 'ידידים עד (דף מג, צד א), 'בני אהובי (דף מט, צד א), 'יה לך (דף מט, צד ב), 'כלה הדורה (דף סז, צד א).

קרובות אנו מוצאים שיר־אזור בעל סטרופה אחת בלבד.<sup>42</sup> השתלטותן של המגמות הדיפוזיות והנטייה לפשטות הצורה עשויות אמנם להעיד על התרופפות הדגש הצורני, אבל יחד עם זאת נראה שהן סימפטום להתחשבות הפייטן בצרכים הליטורגיים והמוסיקאליים האותנטיים של קהל מתפלליו. הצורך בעידונה האסתטי של השירה, על־פי נוסח ספרד, מתמעט והולך, ואין הפייטן מוצא לנכון לכפות על שיריו צורות ספרותיות מלאכותיות. מגמות אלה, שהובחנו בשירת יעקב אבן־צור, ניכרות גם בשיריהם של מחברים אחרים בצפון־אפריקה. בשירי ר' דוד בן אהרון חסין (מכנס, 1722-1792)<sup>43</sup> ובשירי ר' אהרון פרץ (ג'רבה, המאה ה־18)<sup>44</sup> ניכרת הדומיננטיות של צורות מעין־אזוריות מגוונות, מאלה הרווחות בתחום שירת־הקודש, המקיימות זיקה קלושה לצורת המושח המובהקת. משוררים אלה גם משתמשים במשקלים 'האיטלקיים', המושפעים משירת נג'ארה (דהיינו משקלים הנוהגים על־פי עיקרון הברתי, או משקלים שהם כמותיים־להלכה והברתיים למעשה).

## 1. שיר־האזור התימני

תימן היא הארץ המרוחקת ביותר מספרד, שאליה נתגלגל שיר־האזור. כדרכה של יהדות תימן, ששימרה נכסי צאן־ברזל קדומים אחרים של התרבות העברית, נשמר בה שיר־האזור כז'אנר חי עד ימינו אלה. אורח ביצועם של המְנַשְׁחֹת בקרב יהודי תימן עשוי אולי להיות אינדיקאטור מסויים לאופן ביצועו של המְנַשְׁח האנדאלוסי.<sup>45</sup> כתב על כך יהודה רצהבי:

שיר־האזור הם עיקר הזמרה והשמחה במשכנות תימן. מזמרים אותם בזה אחר זה, ולרוב בליווי של נקישוה על פח באמצעות הידיים ובמחולות של רקדנים. המנגינה מצטיינת כאן בחילופים, בריתמוס ובקצב מהירים ההולכים וגוברים בטורים הקצרצרים.<sup>46</sup> הריקוד תואם את הניגון תיאום מלא: מתחלף עם חילופי הנגינה, גובר עם התגברות הקצב ונחלש עם היחלשותו. במסיבות תימן אין

42 ראה. למשל, את שלוש הדוגמאות הראשונות שבהערה 40.

43 פרטים נוספים על שירתו, ראה: אפרים חזן, 'השירה והפיוט של יהודי צפון־אפריקה', החינוך, אדר תשל"ט, עמ' 220-225; הנ"ל, 'השירה והפיוט בצפון־אפריקה — המשך וחדוש', פעמים, 2 (1979), עמ' 39-47.

44 ראה: מיכל שרף, ר' אהרון פרץ — פייטן מג'רבה במאה הי"ח, פעמים 6 (1980), עמ' 107-118.

45 קשה לקבל את טענתו ההחלטית של ר' רצהבי, 'כי לא חל שינוי בנמרת האזור במרוצת הדורות [...] יהודי תימן כיום מזמרים מושחות [...] כפי שזימרו אותם בספרד גופה בתקופת הזוהר' (ראה מאמר: 'יצירה ולחן בשירת תימן לסוגיה', תצליל, 1 [תשכ"א], עמ' 20, הערה 7). עצם העובדה שיהודי תימן ראו צורך לשכלל את צורתו הסטרופית של שיר־האזור (ועל כך ראה להלן) עשויה להעיד גם על שינויים מוסיקאליים, שחלו בתימן והרחיקו אותו מן המְנַשְׁח האותנטי.

46 על כך ראה להלן בתיאור טיפוסי המְנַשְׁח התימני.

ערבוב תחומים בין אמנות הזמרה והריקוד: הזמר מזמר ואינו רוקד, המרקדים מרקדים ואינם מזמרים, והקהל צופה בלבד: מאזין לזמרה וחווה בריקודים. יש ואגב זמרה מבליע הזמר כנגינה פסוק שאינו מגוף השיר ומכוון אותו כלפי המרקדים וזה לשונו: 'תושיח אליכם קד צדר, יא אחבאב קלבי ואלנטיר' (מחמדי לבי ועיני, האזור יצא אליכם). כיום אין יודעים מה עניינו של הפסוק ומה תכליתו. סבורני שבפסוק זה מרמז הזמר לרקדנים, שהנה הגיעו לתושיח, ועליהם לזרז את תנועותיהם ולתאם לפיו את ריקודיהם. [...] אין הזמר ככול לטכסט [...] והוא מרשה לעצמו לדלג על בתים ואף לכפול אותם. מורגש שהטכסט טפל לזמרה ולמחול ומשמש אמצעי להם [...].

אצל יהודי תימן נעלם המענה מצד הקהל אך נשתמר בכמה מזמירות השבת. [...] חילופי המנגינות בשיר (אצל הזמרים היהודיים) באו משום שאין הזמרים היהודיים מנגנים בכלים בגלל איסור חז"ל. חליפת המנגינות ממלאת אפוא את הנגינה החסרה.<sup>47</sup>

המעין בדיואנים ובקובציי-שירה תימניים מבחין בשני טיפוסים שונים זה מזה של שירי-אזור: האחד דומה ביותר בתבניתו (ואף במידת-מה בנושאו ובלשונו) למנושח העברי הקלאסי; השני הוא טיפוס המנושח התימני המורכב. אפיונם העיקרי של השירים מן הטיפוס השני הוא בחלוקת הענף לשתי חטיבות-משנה (או יותר). סטרופה של שיר כזה מתחלקת אפוא לפחות לשלושה חלקים:

- (א) חלקו הראשון של הענף (זהה לענף במנושח הספרדי, כל אחד מתוכו מחולק ברגיל לשתיים או לשלוש צלעיות).
- (ב) חלקו השני של הענף (שאינו לו מקבילה במנושח הספרדי) מורכב משלושה-ארבעה טורים קצרצרים בעלי חרוז משותף, שאינם מחולקים לצלעיות.
- (ג) האזור (החוזר עקרונית על תבנית המדריך, ובהעדר מדריך חוזר הוא על חריות חלקו הראשון של הענף הראשון בשיר. יש לציין שרוב השירים הם מחוסרי מדריך).

הבית הבא לקוח משיר עם מדריך (ותבניתו: אאבאאב / גגד. גגד. גגד. ההה. אאב אאב):

עיני צבי ענוני / שמוני / עֶבֶד בְּאֵין מְחִיר  
 שִׁפְתוֹת פְּחוֹט הַשְּׁנִי / רְפוּנִי / פְּנִי כְּמוֹ דְבִיר  
 לוֹ חֵן וְגוּבָה קוֹמָה / עִם אֵימָה / עֲצָמוּ וְגָבְרוּ  
 וְלִמּוֹל הַדָּרוֹ חֲמָה / עִם כִּימָה / בּוֹשׁוּ וְחָפְרוּ  
 מוֹשְׁלִים בְּבֵין וּמְזֻמָּה / וּבְחֻכְמָה / עָנוּ וְאָמְרוּ

47 מתוך מאמרו 'צורה ולחן' (ראה הערה 45 לעיל), עמ' 16.

וְהוּ אֲשֶׁר  
 אורו כָּנַר  
 לֹא יִחַסַּר  
 כֹּל הַדָּר וְשֶׁר  
 הֵם אוֹרְבֵי רְמוֹנֵי / וּבְאוֹנֵי / דְמַעֲי כְּטֹל שְׁנֵיר  
 אִם אֲצַעֲקָה קְנוֹנֵי / קְנוֹנֵי / הֵם יַעֲנֻנוּ בְּשִׁיר.<sup>48</sup>

קרוב לודאי כי שני טיפוסים פרסודיים אלה של המְנַשֵּׁחַ התימני מאפיינים שתי תקופות-יצירה שונות בשירת תימן.

הטיפוס הראשון מאפיין את העידן הקדום בשירה התימנית, הנמשך עד המאה ה-16 ועומד בסימן השפעתה של השירה העברית בספרד. יש עדויות לכך, ששירת תור-הזהב הספרדי השפיעה על יהדות תימן כבר במאה ה-11, אם כי עדיין היתה תימן נתונה (וגם מאתיים שנה אחרי כן) תחת השפעת הפיוט הקדום. כבר באותו פרק-זמן נקלטו בתימן תכניות השירה, המשקל, החריזה וכן הנושאים שרווחו בשירת ספרד, לרבות שירת-האזור. שירי-אזור ספרדיים רבים התאזרחו בקובצי-שירה תימניים. במיוחד היו חביבים שירי הקודש והחול האזוריים של יהודה הלוי ופיוטי-האזור של אברהם אבן-עזרא. בשל אופיה הדתי המועצם של השירה בתימן, אף על שירי-אזור מובהקים של חול נאצלת משמעות אליגורית, ומוטיבים של חשק, המופיעים בהם במשמעות של פשט, נתפסים על-ידי הקורא-המתפלל כאילו נכתבו במקורם כשירים אליגוריים-מיסטיים, המבטאים את אהבתם של כנסתי-ישראל והקב"ה.

תופעת המערצה, דהיינו חיקוי שיר במשקלו ובתבנית-חרוזיו, נפוצה אף היא הרכה בשירת-תימן. שם היא ידועה בשם ג'ואב (דהיינו מענה). פייטנים בתימן חיברו חיקויים רבים לשירי-אזור ספרדיים, ונראה שהיתה זו תופעה נפוצה כבר בתקופה הראשונה (במאות 12-16).<sup>49</sup> פייטני תימן מן התקופה הראשונה, ידם רב להם גם בחיבור שירי-אזור מקוריים משלהם, ואפשר לומר בלא הגזמה, כי תולדותיו של שיר-האזור העברי בתימן חופפות את תולדות השירה העברית בה.

הטיפוס השני של המְנַשֵּׁחַ התימני — המורכב — מצוי בשירים, שנכתבו החל מן המאה ה-16 או ה-17. שטרן מרמז, שמבנים מורכבים אלה נכתבו בהשראת מְנַשֵּׁחַ ערביים, שחיברו משוררים ערביים באותו זמן בתימן.<sup>50</sup> לעומתו טוענים חוקרים

48 " רצהבי (עורך), ילקוט שירת תימן, ירושלים תשכ"ט, עמ' 153.

49 ראה, למשל, החיקויים לשירו של יהודה הלוי 'חמה בעד רקע צמה': חיקוי מאת חזמק (סעיד), המאה ה-14, לכל המאוחר (לדעת רצהבי), נדפס ב'ילקוט שירי תימן', עמ' 142; חיקוי אחר מאת דוד בן זכריה הלוי, שאין לאחור לאחר המאה ה-15 (לדעת ' טובי), נדפס באפיקים, ס (1976), עמ' 10. וכן את אחד החיקויים הרבים לשיר 'מפאתי היכל לריה"ל, בידי משורר בן המאה ה-15, ראה: ' רצהבי, שם, עמ' 143.

50 ראה: שטרן (לעיל, הערה 1), עמ' 76.

אחרים,<sup>51</sup> כי אין תיעוד על המְנַשֵּׁח הערבי הלא־יהודי באותה תקופה, ועל־כן אין לפי שעה ביסוס עובדתי לגרסה בדבר השפעה ערבית.<sup>52</sup> לעומת זאת, אפשרית השפעה מכיוון אחר בתחום זה. הופעת המְנַשֵּׁח המורכב בתימן חלה בד בבד עם השפעתה המכרעת של קבלת האר"י על עולמה הרוחני ועל שירתה של יהדות תימן. זיקה בין שתי התופעות היא אפשרות, שמן הראוי לחוקרה ולתת עליה את הדעת.

חרף ההשפעה של קבלת צפת ושירת המקובלים, לא זו בלבד ששירת תימן לא התנערה מהסממנים הספרדיים שרווחו בה, אלא להפך, היא דחתה מפניה את המשקל 'האיטלקי' של נג'ארה ודבקה במשקל הספרדי; כמו כן היא לא קיבלה את שפעת הצורות הסטרופיות שבשירת נג'ארה וחבריו, ובחרה בצורת המְנַשֵּׁח המורכב על כל הוואריאציות המרובות שהוא מציע.<sup>53</sup>

גם מבחינת תכניו עבר המְנַשֵּׁח התימני מספר שינויים: סממניו החילוניים נזנחו בכוונה תחילה, אך לעומת זאת הוגבלו במידת־מה תפקודיו הליטורגיים; במקום כלי־שירת דתי־ליטורגי, הוא מתחיל לשמש כדרך־מבע מיסטית; משתלטת עליו התימה החילונית במקורה של אהבת בשר־ודם, אך היא לובשת צורה של סמל מיסטי (וליתר דיוק ארוטי־מיסטי), שפֶּשְׁרוּ הפירוד בין אלוהים לכנסת־ישראל וההתמזגות המיוחלת ביניהם. ראויה לציון העובדה המפליאה, ששירים מיסטיים אלה שימשו ברפרטואר בידורי בחתונות ובשמחות, בעוד שלשירי־חול מובהקים ספרדיים, שנושאים חשק האהובים וסבלם, ניתנה משמעות לאומית־מיסטית. ההבחנה בין שירת־קודש ושירת־חול הלכה אפוא ונתרופפה.

השיר הבא מאת ש' שבזי הוא נטול מדריך. נוסחתו: אבאבאבאב. גגג. אבאבאב  
 דדהדהדהדהאב. ווו. אבאבאב. הוא פותח בתיאורה של עלמה בלשון המסורתית של שירת־החול (ובשילוב ביטויים בארמית) וממשיך בתיאור סבלה:  
 לְבִי לְעַלְמָה: / שְׁרָה גְבִירָה וְרָמָה. / תְּשַׁלַּח רְפוּאָה לְמַחְלִי:  
 יְפֵה פַחְמָה. / בְּרָה בְּסֵהר וְכִימָה. / תְּסִיר לְמִזֹּר וְגַם חָלִי:  
 רְחֹבָה בְּיָמָה. / עֹמְקָה כְּעֹמְק תְּהוּמָה. / סוּדָה מְכוּסָה וְגַם פְּלִי [פּלאי]:  
 בָּה כָּל יְצוּרִים:  
 הָמָה יְצוּרִים:  
 לְעַד שְׁמוּרִים:

51 ראה: י' רצהבי, 'ר' שלום שבזי ושירתו', ספונות, ט (תשכ"ה), עמ' קמו; י' טובי, 'חיקוי ומקור בתימן', פעמים, 2 (1979), עמ' 37.

52 ראוי גם לציין את העובדה, כי שירים בתבנית מורכבת דומה מצויים כבר אצל ר' שלמה בן־גבירול (שכחי יגונך, שירי הק=דש, מהד' ד' ירדן, א, עמ' 289; שזופה נוופה, שם, ב, עמ' 364). אך צורה זו אינה מן הרווחות בשירת־ספרד, ועל אף דמיונה המורפולוגי ל'מְנַשֵּׁח התימני' מן הנמנע לפי שעה לקבוע בדאות זיקה ברורה ביניהן.

53 דוגמאות לתבניות נוספות, ראה זמירות ישראל (הערה 29 לעיל): : אאאאאא. בכב. אאא (עמ' רד); : אבאבאבגגאבאב (עמ' רח); : אבאבאבאב. גג. באב (עמ' רי); : אבאבאבאבגגג. ד. גגג. ד. גגג. ד. אבאב (עמ' ריז); : אבאבאבאב. גגג ב (עמ' רמא); וכיצא באלה תבניות.

גם היא לחומה. / לָהֶם וּלְבָנֵי מְרוֹמָה. / אָרְץ תְּלוּיָה בְּמִזְלִי.  
יָדָה עֲקוּמָה / מֵאִישׁ חֲמִסִּים וּמְרָמָה. / אֵין לוֹ הִנָּאָה בְּמִיכָלִי.

תיאורה של העלמה, העשוי להתפס בתחילה כתיאור מצבה של כנסת-ישראל, מובן בהמשך כתיאורה של הנשמה הזכה וסבלה כמאסר הגוף.  
לאחר סטרופה שלמה, באותה תבנית חריזה, שהיא כולה על טהרת הלשון הערבית (וראה על תופעה זו להלן), ממשיך השיר בלשון רזים קבלית:

נִפְשָׁךְ תַּחלֵּץ. / תִּכְרוֹת לְעַרְלָה וְתִקְוֶץ. / תִּבִּין דְּרָבִי וּמִמְלָלִי.  
תּוֹרָה תִּקְבֹּץ. / לְפָנַי חֲכָמִים תִּרְבֹּץ. / תְּשִׁיב תְּשׁוּבָה לְשׁוֹאֲלִי.  
תִּכְנַס לְפָרְדֵּס. / תִּבִּין וְתִבְיֵט וְתִצִּיץ. / רְזִים תִּגְלֶה לְמַקְהֲלִי.  
סוֹד הַנְּשָׂמָה. / בִּיצַר בְּתוֹךְ גּוֹף רְשׁוּמָה. / שָׁם הִיא קְנוּיָה לְפִוְעֵלִי.  
תִּמְצָא חֲנִינָה.  
תִּשָּׁבַע תְּמוּנָה  
מִזִּי שְׂכִינָה  
אִם הִיא חֲכָמָה / לְדְרוֹשׁ בְּשִׁיעוֹר קוּמָה / אוֹזֵן וְעֵינַי וּמִמְלָלִי.  
עוֹדָה שְׁלִימָה / אֲצַל סְפִירוֹת בְּלִימָה / מְלֶאכֶּה וּפְלֶה וּגְלָלִי.<sup>54</sup>

מבנהו של המְנַשֵּׁח המורכב עולה בקנה אחד עם צורת הזמרה והריקוד של יהודי תימן (כפי שתוארו בציטוט מתוך רצהבי, לעיל). לחילוף הריתמי, בין השורות הארוכות ושורות התושיח הקצרצרות, מקבילה התחלפות הלחן וקצב המחול.

תימן תרמה לתולדות שירי-האזור העברי, בין היתר, חידוש לשוני מעניין. צירופן של שתי לשונות (עברית וערבית, או עברית ועגה מוזאראבית) אינו בבחינת חידוש בשירי-האזור, אך המיוחד לשירים הדו-לשוניים, ואף התלת-לשוניים, התימניים, הוא השימוש בשפות שונות (עברית, ערבית, ארמית) לסירוגין. אם המדובר בסירוגיהן של סטרופה ערבית וסטרופה עברית (וראה בדוגמה המצוטטת כאן) ואם בשורות מסתרגות, או אף בין צלעותיו של טור שירי אחד. כמו כן ייתכן שהתושיח יהיה בלשון שונה מלשונו של הבית. עיון בדיואן תימני מספק דוגמאות למכביר לתופעה זו, כאשר הרווחת ביותר בין כל צורות הסירוג היא זו שבוין הבתים. נתספק בדוגמה אחת של בית-שיר, שמעורבות בו עברית, ארמית וערבית:

סֶלַח וּמְחוּל לְעַמְּךָ. / וְאַגְפָּר לְאַדְנוּבָא.  
וְאַתָּה אֵל מְרַחֵם. / לַחִין תִּדְעָא קְרִיבָא.  
שְׁחוֹק אוֹיְבִים בְּעַפְּרָא. / וְאוֹרְדֵיהֶם תִּרְאבָא.  
וּכְלַצְנָא בְּאַשְׁפָּאק. / כְּמָא כְּלַצַּת אֲלֵאבָא.  
וְהַצְלַת לְאַבְרָם. / מִן אֲלֵנָאֵר אֲלֵגְחִימָא:

54 נדפס בספר שירי ש' שבזי הגדול, מהד' יחיא קורח, ירושלים הדפסת תשל"ו, א, עמ' רו.

וכלצתה מן אלנאר.  
 נגי מן כל אלֶאֶשְׂרָאָר.  
 וּהְדַם בַּל גְּבַאָר  
 וְאַמְרָפֶל וְאַרְיוֹף. / מְלוֹף שְׁנָאָב וְאַדְמָה.  
 אָחֶזֶם אִיד וְנֶבֶד. / וְסָר פֶּחַ וְעֶצְמָה:<sup>55</sup>

הַנְּשֵׂאָח (דהיינו מחבר שיר־אזור) התימני הבולט ביותר הוא ר' שלום שבזי, אביר השירה העברית בתימן, בן המאה ה־17. כחמש מאות משיריו שנותרו בידינו מהווים כשליש משירת תימן.<sup>56</sup> כמחציתם שירי־אזור.<sup>57</sup> הבחינה הכמותית לבדה דיה להעמיד את שבזי בשורה הראשונה של משוררי־אזור, יהודים וערבים כאחד. שירת־האזור של שבזי, כמו כלל שירתו, היא שירה קבלית מובהקת. הזיקה בין צורת הַנְּשֵׂאָח התימני המורכב, ששבזי הביאו לגמר שכלול, ובין התכנים המיסטיים שלה, ראויה לעיון ספרותי מדוקדק, שהוא מחוץ לתחום דיוננו כאן. מן הראוי לתת את הדעת על מידת תרומתה של החרוזה המשוכללת ושל הריתמוס המורכב למבע הרעיוני שבשיריו. על מקומו של משורר זה בשירת תימן כותב י' רצהבי: 'שירת תימן לא פסקה אחרי ר' שלום שבזי. היא נמשכת עד ימינו, אך היא לא זכתה אחריו להתפתחות ושגשוג אלא המשיכה בקול ענות חלושה את שירת קודמיה, לא נטתה כלשהו ממסלולם ולא חדשה דבר' להוציא את ר' סעדיה מנצורה,<sup>58</sup> גדול משוררי תימן במאה ה־19 (שדוגמה משיריו נביא להלן).

## ז. שיר־האזור בכורדיסתאן ובבבל

בין פיוטיהם הסטרופיים של יהודי כורדיסתאן מצויים שירים, העונים לכאורה לתבניתו של שיר־האזור. ספק אם שירים אלה יונקים ממסורתה העתיקה של שירת־האזור. שיר־האזור שמר על קיומו — ועל חיוניותו — באותם מקומות שבהם נשמר הקשר ההיסטורי־התרבותי הרצוף עם מסורתה של ספרד. בכורדיסתאן, שבה חלה ראשיתה של השירה העברית במאה ה־16, ללא זיקה תרבותית מובהקת למורשת הספרדית, אין שיר־האזור ממוצא ספרדי מהווה גורם צורני משפיע. אמנם אפשר להצביע על דוגמאות מעניינות אחדות, כמו פיוט לפורים של יפת (משורר בן המאה ה־17 או ה־18), שתבניתו היא אא בבבב אא, ומשקלו קרוב למשקל המרוכב, או פיוט לפורים בארמית, באותה תבנית סטרופית ובמשקל לא־סדיר, מאת סעדיה סירבאני

55 שם, שם, עמ' רכד.

56 י' רצהבי, 'שירי ר' שלום שבזי' (ביבליוגרפיה), קרית ספר, מג (תשכ"ח), עמ' 141.

57 הנ"ל, ילקוט שירי תימן, עמ' 44.

58 שם, שם, עמ' 44-45.



(זמנו כנ"ל).<sup>59</sup> תופעות מעין־אזוריות אלה, יותר משהן מעידות על השפעת המְנַשֵּׁחַ, הרי הן, כנראה, פרי התפתחות ושכלול של צורות סטרופיות פשוטות יותר, שהיו בשימוש של יהודי כורדיסטאן, ודמיונן לצורת־האזור אינו אלא מקרי. הדים מאוחרים להשפעתה ארוכת־הטווח של שירת־האזור על משוררים בדורות האחרונים נוכל למצוא בשירתם של יהודי בבל במאות ה־18 וה־19. אמנם אין בידינו כל ידיעות ותעודות על שירתם במאות 14-18; עם זאת העיון בשירתם החדשה מעיד על היכרותם עם שירת ספרד, צורותיה ונושאייה. אפשר אפילו לדבר על מידה של התחיות הפואטיקה הספרדית בין יהודי בבל. במסגרת זו אפשר לראות את כתיבתם של שירים סטרופיים משוכללים, הקרובים בחלקם קרבה רבה לשיר־האזור.<sup>60</sup>

### ח. שירי־אזור עבריים במאה הי"ט

נציין להלן כמה מנציגיו האחרונים של שיר־האזור במאה שעברה, שיש בהם כדי להעיד על הישרדותה של שירת־האזור העברית כמזרח בתמורות העיתים, בחליפת המקומות ובשינוי הטעמים והסגנונות.

השיר הבא, מאת סעדיה מנצורה, נחבר בתימן בשנת תר"ב (1842) בסעודת־מצווה של חתן. משורר זה חי בצנעא במחצית הראשונה של המאה ה־19, בתקופה של רדיפות וסבל ליהדות־תימן. השיר, שרצהכי מגדירו כאחד 'משירי הגאולה המעולים ביותר בשירת תימן', ממשיך את מסורת השירה הלאומית בתימן בתלונותיו על ענות הגלות ואכזריות אומות־העולם ובתקוותו לבניין בית־המקדש, לגאולה ולנקמה בגויים. נצטט כאן מתוכו את הבית הראשון:

שְׁמַחֵי עֲנִיָּה נִגְנֵי בְּכַנּוֹר / עֲמָדֵי לְשׁוֹרֵר  
 פִּי קוֹל מְבַשֵּׁר / בָּא מְשַׁנֵּיר וְתַבּוֹר / יְחִישׁ יִמְהָר  
 מֵרֵאשׁ גְּבַעוֹת הָרִים וּמִיִּשׁוֹר / יִשְׁמַע / וְיִגַּל  
 כָּל עַם נְפוּצִים  
 יִהְיוּ קְבוּצִים  
 מִבֵּין פְּרוּצִים  
 יִנַּחֵם אֱלֹהִים / עַל צַב וְסוּסִים / וּבְנֵי פְרָדִים  
 גַּם לֹא בְחַפְזָה / יַעֲבְרוּ חֲמוּשִׁים / רַק בְּמַלְכִים.

מבנה הסטרופה (המייצג, כרגיל בשירי־אזור, את מבנה בתי־השיר כולם) הוא בתבנית

59 ראה: א' בן יעקב, קהילות יהודי כורדיסטאן<sup>2</sup>, ירושלים תשמ"א, שיר לז, עמ' 186; שיר מט, עמ' 195.

60 ראה: שירה ופיוט של יהודי בבל בדורות האחרונים, העתיק א' בן־יעקב, ערך מ' בניהו, ירושלים תשל"ו, שיריהם של עבדאללה חנין (עמ' 109, 115, 128), יחזקאל חנין (עמ' 213), אברהם משה שמואל (עמ' 295).

האופיינית לשירי־האזור התימניים. השיר מסיים ברמזים קבליים, כמקובל בשירת־  
 תימן למן המאה ה־16 ואילך:

נִרְאָה לְטוֹב צָפוֹן בְּגֵן עֵדֵנִים / נִשְׁתָּה רְסִיסִים  
 נִשְׁיֵג לְסוֹד עֶשֶׂר בְּכָל גִּנְנִים / בֵּין הַהַדְסִים  
 רַעֲיָה וְדוֹד יַחַד יֵהוּ נְכוֹנִים / אֶל בֵּית מְעוֹנִים  
 אוֹרֶם מְגֵלָה  
 חֶתֶן וְכֵלָה  
 בְּנִים סְגֵלָה  
 יַעֲקֹב וְרַחֵל בֵּן וּבַת מְכֻנָּים / הֵמָּה חֲנוּנִים  
 יִמְחָה דְמַעוֹת יִכַּל שְׁטָנִים / יִהְיוּ נְבוּכִים.<sup>61</sup>

דומה לו בנושאו שירו של יחזקאל ב"ר סלימאן ב"ר עבדאללה חנין בן כבל,<sup>62</sup> אלא  
 שסגנונו נראה מושפע באורח בולט מסגנון השירה הלאומית בספרד בתור־הזהב:

יְדִידֵי חֵלְקִי	חֲשָׁקִי	לְמָה שְׁמַתְנִי
לְמַכִּים גּוֹי	כְּוִי	וְעִזְבֹתַי
בְּיַד צַר מוֹזֵר	אֲכַזֵּר	וַיִּשְׁטַמְנִי
צָא לְעִזְרָתִי,	עַז יִשׁוּעָתִי,	נָא לְקַדְמוֹתַי,
אוֹתִי,	הֲשֵׁב עַל פְּנֵי.	

השיר בן ששת הבתים נמשך כדו־שיח מסורג בין כנסת־ישראל לקב"ה ומסתיים  
 בהבטחת הגאולה.

שני שירים אלה אינם מעלים כל חידוש בעיצוב נושא הגלות והגאולה והולכים בו  
 בדרך, שסלולה קדמונים מאות שנה לפניהם. ואילו שני השירים שלהלן הם בעלי עניין  
 מיוחד בשל הנושאים החדשים, שהם נותנים בקנקן הישן של שיר־האזור.  
 הראשון בהם הוא שירו של אברהם דאנון (1857-1925), 'משכימי קום', שנדפס  
 בשנת 1888 באדריאנופול שבתורכיה.

הִרְרִים יוֹפִיעַ	יִשְׁלַח בְּרָקִים
תְּמִיד כְּבוֹד יִבִּיעַ	לְיוֹצֵר שְׁחָקִים
וּבְלֵי שְׁפָה יִשְׁמִיעַ	עַד אֶרֶץ מְרַחֲקִים
הַדָּר מְלֻכּוֹתַי וְהוֹדֵךְ	עוֹשָׂה עַד אֵין מִסְפָּר גְּדוֹלוֹת
לְהַגִּיד בְּבִקְרַת חֶסֶדֶךְ	וְאֲמוֹנָתָךְ בְּלִילוֹת

61 יהודה רצהבי, ילקוט שירי תימן, עמ' 128. על המשורר — שם, עמ' 45.  
 62 היגר להודו ויסד דפוס בכלכתא. שיר זה נדפס בשנת 1880 בשבועון 'פרח' בכלכתא. הוא מצוטט  
 מתוך 'שירה ופיוט של יהודי כבל בדורות האחרונים' (לעיל, הערה 60), עמ' 284.

גַּם הוּא בְּמִסְלָתוֹ	וּצְבָא הַשָּׁמַיִם
יְרוֹן לְעַמּוֹתוֹ	כְּלֵי שְׁפָתַיִם
גַּם הוּא בְּזִמְרָתוֹ	בְּעַל כְּנָפַיִם
מִבֵּין עֲפָאִים יִתֵּן קוֹלוֹת	מִבֵּין אֲרָזִים יְהוֹדֶךָ
	לְהַגִּיד...

קָרְבָתְךָ יַחְפְּצוֹן	אִז גַּם אֲנָשֵׁי חַיִל
בְּטָרֵם יְנוֹסוֹן	צְלָלֵי הַלֵּיל
עַד הַלּוֹם יְרוֹצוֹן	בְּאִמְץ וְחַיִל
וּלְזִמְרַת שְׁמֶךָ בְּמִקְהֵלוֹת	לְהַקְשִׁיב לְקוֹחַ מִחֲמַדְךָ
	לְהַגִּיד...

עַל עֲנָנֵי סַעַר	שְׂדֵי אֲשֶׁר תִּרְכַּב
הַגָּה גַּם הַסֶּהַר	חֲנָה גַּם הַפּוֹכֵב
עַם פְּדוּרֵי זָהָר	יְהוּדֶיךָ בְּמִרְחָב
יִשְׁחַרְוֶךָ בְּאַפְּלוֹת. <sup>63</sup>	שְׂדֵי כָּל יְצוּרֵי הַלְדָּךָ
	לְהַגִּיד...

למרות הרמזים המצויים בשיר, העשויים להביא להבנתו בהקשר דתי (הפזמון החוזר והסטרופה השלישית, שעניינם תפילתם של 'משכימי בבוקר' בבית-הכנסת), בולטים בו תיאורי הטבע בנוסח המובהק של שירת-ההשכלה העברית האירופית, שהמחבר ודאי הכירה. כמו כן, למרות הסטרופיקה הספרדית שלו, השיר שקול במשקל ההברתי.

אולי עוד יותר אנאכרוניסטי הוא שיר-האזור שחיבר יצחק מרעלי (1867-1952), משורר ומחנך יהודי באלג'יר, לכבוד נצחונה של צרפת על גרמניה במלחמת-העולם הראשונה. צורתו של השיר היא הצורה הבסיסית של שיר-האזור (אא בבב אא), הוא שקול במשקל יתדות ותנועות וחתום בו אקרוסטיכון המחבר, פעם בסטרופה הראשונה ופעם נוספת בראשי הסטרופות.

שְׁלוֹם כְּנָהַר אֱלִינוּ	נְטָה כְּטוֹבוֹ אֱלִינוּ:
יּוֹם נִשְׁבְּרָה יַד צִרְנוּ	
צָץ צִיץ פְּדוּת סֵר צִרְנוּ	
חֲשָׁנוּ לְהוֹדוֹת צוּרְנוּ	

63 א' דאנון, ספר משכיל לא"י דן, אדריאנופוליס התרמ"ח, עמ' 52; וראה גם קינה בצורת שיר-אזור, שם, עמ' 80 על תולדות חייו ופעולותיו כהיסטוריון וחוקר, כרב ומשכיל, ראה: אברהם אלמאליח, 'רבי אברהם דאנון', מזרח ומערב, כרך ראשון (ירושלים תר"פ), עמ' 364-377.

קָשָׁב בְּצַר פְּלוּלָנוּ  
 צָרְפַת! טְהַר־לֵב נִישֵׁר  
 שְׂדֵי זָבֵדָה נַעֲשֶׂה  
 עַנְדֵי עֲטָרְתֵנוּ<sup>64</sup> הָאֲשֶׁר  
 שָׁכַחֵי יְגוֹן אֶת־מוֹלָנוּ  
 חֲלֵד נִשְׁחַק רַעֲשׂוּ  
 אַף מִי תְהוֹם הַתְּנַעֲשׂוּ  
 יַת נֹכְלִים לַקָּרֵב עֲשׂוּ  
 אַז נַעֲנֶה מִגְּדֻלֵינוּ  
 מָרוֹם זָבֹל חָס עֲלֵינוּ:  
 עַז אֲשַׁכְנֶנּוּ מָט מוֹלָנוּ  
 עוֹד רַב בְּקָרָם חֵילָנוּ<sup>65</sup>

אכן, מוזר הוא תיאור נצחונה של צרפת בתבנית שיר-אזור לכל פרטיו ודקדוקיו, ובלשון השאולה כאילו הישר משירי-הגאולה המסורתיים ('צץ ציץ פדות, סר צירנו'), אבל אולי דוגמה זו, עם כל זרותה, היא הממחישה ביותר את התמשכותה החיונית של מסורת שיר-האזור.

## ט. לסיכום

רוב תולדותיה של שירת-האזור — שערש הולדתה במערב המוסלמי — חלות דווקא במזרח.

שיר-האזור החילוני העברי מתקיים באותן סביבות נדירות בעלות סממנים פסבדו-חזרניים, הדומות לבית גידולו האנדלוסי המקורי (ראה דוגמת יוסף ירושלמי ועונקינרה).

שיר-האזור הדתי מקיים את זיקתו הצורנית לתבנית המובהקת של המְנַשֵּׁח באותם זמנים ומקומות, המקיימים את מורשתה הספרותית של ספרד כמופת של יצירה (כגון: תימן בתקופה הראשונה; פרגי שוואט).

לברית הזמנית, הנכרתת בין צורות אזוריות ובין רעיונותיה של קבלת צפת, תוצאות מופלגות בכמות היצירות ואף באיכותן במאות 16-17 (שוואט; שבזי). והיא מציינת שיא חדש בתולדות הזינר, עם שהיא מסמנת תחילתה של פרידה מן הנורמות הספרדיות הותיקות (הווה אומר: מבנה סטרופי מוקפד, תבנית חריזה מדוייקת ומשקל יתדות ותנועות, או לחילופין משקל-הברות ספרדי). לזמן-מה עוד דוות בכפיפה אחת מוסכמותיה של ספרד עם ההשפעות הרעיוניות החדשות, אך שירת-

64 'ערת' בגימטריא 679, מרמזת לשנת סיום המלחמה 5679 (היא 1918).

65 יצחק מרעלי, עת מלחמה ועת שלום, שירים עבריים עם תרגום צרפתי בחרוזים, אלג'יר 1929. עמ' 64 (תחת הכותרת: קול רינה וישועה או 'ערת שלום', ובתרגום הצרפתי: Ode à la France). על תולדותיו ופועלו של המחבר, ראה: אברהם אלמאליח, 'שירי משוררי ספרד באלג'יריה, הרב יצחק מרעלי', בקובץ חמדת ישראל, ירושלים תש"ו, עמ' 43-85.

האזור של המאה ה-18 מסמנת פרידה ממורשתה הצורנית של ספרד, התרופפות הזיקה אל שיר־האזור המקורי והיטמעות השיר הסטרופי העברי מן המוצא הספרדי בתוך שלל צורות סטרופיות מזרחיות עתיקות ומחודשות (ראה דוגמת יעקב אבן-צור).

משעה ששיר־האזור מאבד את צביונו התבניתי, המובהק, הופכת הופעתו ספוראדית ובלתי רצופה. הדי הדים אחרונים להשפעתו מוצאים אנו בדוגמאות בודדות מן המאה ה-19.

