

השירה העברית בארצות-המזרח לאחר הגירוש

יוסף טובי

במאמרו המאלף, המובא לעיל בחוברת זו, סוקר פרופ' יוסף יהלום את הפעילות הרוחנית הספרותית הענפה והמגוונת בקהילות היהודיות שהוקמו על-ידי המגורשים מספרד ומפורטוגאל לתפוצותיהם. פעילות זו הרי היא המשך ליצירה הספרותית של היהודים בספרד גופא במאות ה־14 וה־15, שכבר עמדה תחת השפעתה של הספרות הספרדית הנוצרית.

הדברים שלהלן מכוונים להשלים את בחינתה של השירה העברית בארצות-המזרח לאחר הגירוש על שתי פניה — החול והקודש — מעבר למאה ה־16, כדי להשיב על שאלה כפולה: מחד גיסא — מה גרם להידרדרותה, ולבסוף להעלמותה המוחלטת למעשה, של שירת-החול בקרב מגורשי ספרד; ומאידך גיסא — במה היה גדול כוחה של שירת-הקודש החדשה, הכתובה בסגנון החדש, לעומת החלשותה של שירת-הקודש הליטורגית מימי-הביניים. כדי להשיב על שאלות אלו, מן הראוי לסקור בתחילה בקצרה את קווי אופיין של שירת-החול ושירת-הקודש הספרדיות ואת הרקע שהן צמחו עליו. המטרה היא להוכיח, כי עם השתנות רקע זה נתחייב גם השינוי באיפיוניהן הספרותיים של שירת-החול ושירת-הקודש הללו וכי התפתחות זו של שינוי אין עיקריה ושוורשיה במאורע הגירוש, אלא היא תהליך שנמשך מאז סוף התקופה הקלאסית בשירת-ספרד באמצע המאה ה־12 וסימומה במאה ה־17.

א. השירה העברית בספרד — צמיחתה וירידתה

השירה העברית בספרד באמצע המאה העשירית צמחה על רקע חברתי מובהק. שירת-החול נוצרה אמנם תוך כדי חיקוי ברור של כל מרכיבי השירה הערבית, לבד מעצם הכתיבה בלשון העברית, אך ודאי קשורה היא בטבורה למציאות החברתית החדשה שנוצרה בספרד, ובעיקר בקורדובה, כלומר בחצר חסדאי אבן שפרוט. בתוככי חצר זו ולמענה יצרו מנחם בן סרוק ודונש בן לברט. משהתרחבה מציאות חברתית זו, שהיא עצמה היה בה חיקוי לחצרנות המוסלמית, נתרבו המשוררים ונתגונו סוגי שיריהם ותכניהם אף לתחומים שלא היו מקובלים בשירה העברית זה מאות שנים, לעיתים אף מימי המקרא, ולעיתים אף כאלו שלא היו מקובלים בשירה העברית מעולם. אף

שקיומה של החברה החצרנית היהודית היה תלוי מנגד, כפי שהוכיחו מאורעות 1013, 1066, 1090 ו-1140, בעקבות התהפוכות המדיניות ושנאת ההמונים המוסלמים לחצרנים היהודים, עלתה כפורחת השירה החצרנית למן אמצע המאה העשירית עד סמוך לאמצע המאה ה-12.¹

אף שירת הקודש כל עצמה, כפי שנמשך הדבר מן הפיוט המזרחי הקדום והמאוחר, לא לשם היוצרת-המשורר באה לעולם אלא לצורך בני הקהילה, לצורך עבודת האלוהים בבית-הכנסת.²

אמת, בתוך מסגרת זו של יצירה חברתית, הן בחול והן בקודש, נתנו גדולי המשוררים כולם פורקן לרגשותיהם ולמאווייהם האישיים, ככל שניתן היה לסגל רגשות אלה לאחד מסוגי השיר המקובלים, אם מן השירה הערבית ואם מן הפיוט הקדום.³ אף-על-פי-כן לא יצאה שירת ספרד בתקופתה הקלאסית מהגדרתה כשירה בעלת רקע חברתי מובהק.

מציאות חברתית זו נתערעה באמצע המאה ה-12, בעיקר בעקבות פלישת המוחרדון לספרד בשנת 1140 וחורבן של קהילות ישראל בדרום מזרחה, קהילות שהיוו במת החיזיון של השירה הקלאסית שבדיוננו. לא רק משום שגדולי המשוררים עזבו במה זו סמוך לשנת 1140 בהפליגם מזרחה – ר' יהודה הלוי ויצחק אבן עזרא למצרים ולבבל, ר' אברהם אבן עזרא – לאיטליה, ועוד ב-1091 יצא ר' משה אבן עזרא מגרנאדה לצפון ספרד ולא שב אליה; אלא אף משום שהרקע החברתי של השירה הקלאסית, אשר לא היה מעולם מציאות מוצקה, נתערער כמעט לגמרי, ודאי בדרום ספרד המוסלמי ואף בצפונה הנוצרי, שהלך והתרחב על פני חצי-האי כולו. אמנם גם בתחומיהן של הממלכות הנוצריות בספרד היו חצרנים יהודים, כך, למשל, בחצר אלפונסו העשירי מלך קאסטיליה (1252-1284), שקירב אליו חכמי מדע מבני שלוש הדתות, פעל המשורר טודרוס אבולעאפיה, בסגנונם של המובהקים שבמשוררי ספרד המוסלמית.⁴ אלא שתופעות מעין זו היו נדירות וחרירות למדי.

לא בכדי פסקה כמעט כליל הפעילות היוצרת בתחום שירת-החול בסגנון הקלאסי לאחר אמצע המאה ה-12. אחרי כן, במשך כמאה שנה ויותר, הזאנר ששלט בספרות היפה של חול הוא המקאמה, שבה יש ביטוי למציאות חברתית שונה, של שכבות העם הרחבות, ולסאטירה החברתית, ומאוחר יותר למתח בין הפילוסופיה לשירה, כשהשירה יוצאת וכנפיה מקוצצות.⁵ לא יפלא אפוא, שלבד מטודרוס אבולעאפיה לא קם בספרד הנוצרית שום משורר חול של ממש שיצר בסגנון השירה החצרנית. שירת-חול שנכתבה מכאן ואילך הריהי בעיקרה אפיגונית, חיקוי של השירה החצרנית מן

1 ראה: רייס: פגיס, חידוש, עמ' 7-50.

2 ראה: פליישר, עמ' 333-339.

3 ראה, למשל: פגיס, אבן עזרא, עמ' 307-309.

4 ראה: בער.

5 ראה: פגיס, חידוש, עמ' 199 ואילך.

התקופה האסלאמית הקלאסית. גם יצירתם של משוררי פרובאנס במאה ה-13 ביטאה מציאות חברתית שונה, בהיותה מושפעת משירת הטרובאדורים.⁶ אף שירת-הקודש נחלש כוח חיותה למן המחצית השנייה של המאה ה-12 ואילך, שכן פסקה כמעט כליל הפעילות היוצרת בסוגים המרכזיים, המקיפים והיוקרתיים של הליטורגיה היהודית: היוצרות והקרובות. בבתי-הכנסת אמנם נמשכה והלכה המסורת של אמירת פיוטים בתוך התפילה, אלא שבתקופה הנוצרית (איני יודע מתי בדיוק, ודאי קודם לסוף המאה ה-14) נתגבשו ה'מנהגים' הליטורגיים של ספרד, וכן אלו של אשכנז. כלומר, נקבעו ונסתיימו סדרים שונים של פיוטים בקהילות השונות, בעיקר לראש-השנה וליום-הכיפורים אבל גם לשלוש רגלים, סדרים שנודעו כמנהג קאטאלאן, מנהג קאסטיליה, מנהג אראגון וכדומה. סדרים אלה היו מורכבים באופן כמעט בלעדי מיצירות פייטני ספרד מן התקופה האסלאמית הקלאסית, למן ר' שלמה אבן גבירול עד ר' יהודה הלוי, אף שלא נשמרו בקפדנות המבנים המקוריים של היצירות הפייטניות לחלקיהן השונים, אלא אירע בהן מה שאירע ליצירות של קדמוני הפייטנים במזרח במנהגיהן של קהילות ישראל במאה העשירית.⁷ התגבשות זו של המנהגים הליטורגיים בספרד הנוצרית הפחיתה בהרבה את הצורך – ובעקבות כך את הכתיבה – בליטורגיה היוצרת.

הרי זו תופעה פנימית-אבולוציונית בספרות הליטורגית, שיש לה מקבילות במקומות ובתקופות אחרים. אולם יוקרתה של שירת-הקודש נתמעממה גם בשל ביקורת שבאה עליה מחוצה לה, מן הפילוסופים ואנשי הדת. כבר נרמז לעיל, ששירת-החזל בתקופה הנוצרית ניסתה להתגונן בפני התקפות הפילוסופים היהודים, בדרך-כלל בלא הצלחה מרובה. גם שירת-הקודש לא שפר חלקה. ביקורתו החריפה של הרמב"ם על השירה בכלל ועל שירת-הקודש בפרט, מטעמים פילוסופיים-דתיים, שלפיה אין לנו לסמוך בתפילתנו על דברי פייטן, שכן קרוב לוודאי אין בהם הרעיונות הראויים להיכלל בתפילה – ביקורת זו נטלה לא-מעט מיוקרת הליטורגיה.⁸ ואף זו, הרמב"ם, בסדר התפילה שערך בסוף 'ספר אהבה' בחיבורו 'משנה תורה', לא נתן כל דריסת רגל לפיוט, דבר שלא עשהו אדם לפניו, גם גאוני בכל, שדעתם לא היתה נוחה מן הפיוט; ובדומה לו – בן זמנו מצפון-אפריקה, ר' שלמה ב"ר נתן סג'למסי בסידור שערכו.⁹ הרמב"ם לא היה היחיד בעמדתו נגד פייטנים ופיוטיהם; שהרי עוד ר' אברהם אבן עזרא אמר דברים קשים על פיוטי הקילירי ופייטני צרפת ואשכנז.¹⁰ צמידותם של חזנים לפיוטים, בין אם נכתבו בידי אחרים וכמיוחד אם נכתבו בידי עצמם, לא הרנינה ליבותיהם של אנשי דת ומחשבה, או של מחברי סאטירות חברתיות שביקשו להוקיע

6 ראה: שירמן, לתולדות, עמ' 397-438.

7 ראה: גולדשמידט, עמ' 217-288.

8 ראה: שירמן, הרמב"ם.

9 ראה: טובי, סידורו, עמ' 354.

10 בפירושו לקהלת ה:א.

תופעות שליליות.¹¹ גם בספרות המוסר בת תקופה נכתבים דברים קשים נגד החזנים המסלסלים בקולם ורואים בנגינה עיקר ולא בתוכנם של דברים. יפה לענייננו היא המחברת העשרים וארבע בספר 'תחכמוני', שבה כותב אלחריזי בעקבות ביקורו בקהילות המזרח, כי התפילה היא מן התורה, לא כן הסליחות והפיוטים למיניהם. מובן שלא היה בכל אלו כדי לעודד את היצירה הליטורגית, אף כי בבתי הכנסת הוסיפו המתפללים — ליתר דיוק: שליחי הציבור — לומר פיוטים בתפילות החגים, אם מכוחה של מסורת ואם מכוחו של ניגון אשר ליווה את הפיוט ונוסח תפילת הקבע היה משולל הימנו.

נמצינו למדים, שלא הרי שירת החול ושירת הקודש בתקופה הנוצרית כהרי אלו שמן התקופה האסלאמית. קיומן מאמצע המאה ה-12 ואילך נובע בעיקר מהשפעתה ומהמשכחה של אסכולה ספרותית מפוארת, שלא היה קל להינתק הימנה, כמין התרפקות על עבר שלא נשכח, על ימי קדם שזיווים לא הזעם, על בית מדרש ספרותי שנתקדש להיות קלאסי.

ב. לאחר הגירוש — הסגנון הספרדי

הגירוש מספרד ומפורטוגאל בעשור האחרון של המאה ה-15 לא גרם להעלמותה של המסורת החברתית והרוחנית של הקהילות היהודיות הספרדיות. המגורשים שנפוצו תחילה לכל רוח החלו לאחר מספר שנים להתרכז אט אט במקומות שונים. יש שנתלקטו יחד בני אותה קהילת-אם, יצרו מסגרות קהילתיות חדשות והמשיכו בהן במידה רבה את חייהם הקודמים. ככל שחלפו השנים נחלש כוח חיותן של המסורות הספרדיות ונתחזקו קווי האופי שנצטיירו בהשפעת התרבות של המקום החדש. בכלל המסורת הספרדית נשמרה הזיקה לשירה בסגנון הקלאסי. אלא שכאן יש להבדיל בביור בין שירת החול לשירת הקודש. מבחינת הזיקה הפאסיבית נמשכה ההתעניינות בשירת החול כבשירת הקודש של משוררי ספרד. שירת החול נעתקה בידי המגורשים וצאצאיהם מתוך טפסים שהובאו מספרד, כגון הדיואן המפורסם של שמואל הנגיד, הכולל את כל שיריו, שהעתיקו ר' תם בן גדליה בן יחיא בשנת 1584.¹² עניין רב יותר גילו צאצאי המגורשים בספרות המקאמות העברית הספרדית מן התקופה הנוצרית, הפוסט-קלאסית. ראייה לכך היא הפעילות האינטנסיבית בהדפסת ספרי מקאמות אלו בבתי הדפוס העבריים בערי איטליה ובסאלוניקי. כמעט כל ספרי המקאמות המקיפים של משוררי ספרד, כגון 'ספר שעשועים' לר' יוסף אבן זבארה, 'תחכמוני' לר' יהודה אלחריזי, 'בן המלך והנזיר' לר' אברהם בן חסדאי ו'משל הקדמוני' לר' יצחק אבן סהולה, ואף חיבורי מקאמות קטנים יותר, כגון: 'מליצת עפר

11 די לציין את העמדת החזן באור שלילי בספרות המקאמות, לא רק כמי שאינו מכין את משמעות הדברים שהוא מוציא מפיו אלא גם כנוכל וכנואף — וראה: דישון, החזן.

12 ראה: ששון, עמ' xxxvi.

ודינה' לדון וידאל בנבנשת ו'בגידת הזמן' למתתיה, נדפסו במהלך המאה ה-16, מהם בכמה מהדורות. לעומת כן לא נדפסו כלל קבצי שירת-החול הספרדית, אלא בידי אנשי חוכמת ישראל למן אמצע המאה ה-19 ואילך. הטעם לכך ברור. שירת-החול, שעיקרה שירה חצרנית המיוסדת על מציאות של חברה חצרנית, לא היתה עוד קרובה לרוחם של בני השכבות הרחבות של המגורשים, כפי שכבר לא היתה קרובה אליהם במאות השנים האחרונות לחיי אבותיהם בספרד גופא. באשר לשירת-הקודש, המשיכו מגורשי ספרד לכלול בתפילותיהם במועדים השונים, במיוחד בשלוש רגלים וכימים הנוראים, את פיוטיהם של פייטני ספרד הקלאסיים, כפי שיעידו המחזורים הנדפסים במאה ה-16, הכל כמנהג אבותיהם.

אולם מבחינת הפעילות היוצרת, חל שינוי גדול, הן באשר לשירת-החול והן באשר לשירת-הקודש. נתעלם מאיטליה ומתימן, שבכל אחת מהן התפתחה אסכולה ספרותית מובחנת, אמנם בהשפעתה של שירת ספרד ובודהאי עוד קודם הגירוש והן מחייבות דיון בפני עצמן — הרי היצירה בשירת-החול לאחר הגירוש התבססה בשלושה מרכזים שהגיעו אליהם המגורשים: ארצות הבאלקאן — בעיקר בסאלוניקי ובקושטא. מצרים וצפון-אפריקה — בעיקר מארוקו. בכל אחד מן המרכזים הללו היתה מסורת שירית בעלת ערך ספרותי לא מבוטל מן העבר הרחוק או הקרוב. אציין שמותיהם של כמה מן החשובים מנושאי מסורת זו: בתורכיה — המשורר הקראי החשוב כלב אפנדופולו (נולד בשנת 1464/5); במצרים — יוסף בן תנחום הירושלמי (המאה ה-13-ה-14) ובצפון-אפריקה — הריב"ש והרשב"ץ, ממגורשי קנ"א (1391).¹³ אולם המשוררים מדור גירושי רנ"ב ורנ"ו וצאצאי אותו דור לא יצרו באותה מציאות חברתית של אבותיהם בספרד או של קודמיהם בארצות מושבם. החברה החצרנית ודאי לא היתה עוד במציאות וכל הנושאים המסתעפים ממנה כבר לא היה להם ערך ומעמד בחיי המגורשים. שירת-החול הספרדית, שמעולם לא היתה עניינם של חוגים רחבים בעם, נצטמצם העניין בה עוד יותר לאחר הגירוש. משוררים בתקופה זו כתבו שירי-חול בעבור עצמם בלבד. בכך ניטל מן השירה אופיה החברתי, שהיה משוך על פניה מאז אמצע המאה העשירית. השירה היתה מעתה עניינם של המשורר וחוג רעיו המצומצם, משוררים גם הם, או ברהפלוגתא הספרותי שלו. אלא שהמעבר מן הכלל אל הפרט, לכאורה בניגוד למצופה, לא היה לטובת השירה, שכן נעלמה ממנה הליריות, הביטוי לחוויה הרגשית האותנטית של המשורר, כפי שנהגו משוררי ספרד הקלאסיים אף בסוגי השיר הקונבנציונאליים. השירה נתפסה עתה כאמצעי לשוני, ככלי להוכיח בו כישרון וירטואוזי מילולי, כאשר חשיבות התוכן מתבטלת כמעט כליל.

מן הראוי להרחיב בזה במקצת את הדיון ביחס שבין התוכן ובין שני המרכיבים האחרים בשירה, הלשון והצורה, בתפיסתם של המשוררים והפואטיקנים בימי-הביניים. בפואטיקה של השירה הערבית, שכלליה נתקדשו על שירת-החול העברית,

13 ראה עליהם על-פי סדר זה: שרף; נוה; מרעלי. על השירה העברית בארצות המזרח ובצפון-אפריקה בכלל — ראה: טובי, השירה, ושם פרטים כיבליוגראפיים מלאים.

הודגשה מאז ומתמיד עדיפותן של הצורה והלשון על פני התוכן. אלא שהמשוררים העבריים הקלאסיים ידעו לשמור על איזון נאות בין המרכיבים השונים והעמידו יצירות בעלות ערך ספרותי עליון. זאת, למרות מגבלות הצורה, ובעיקר המבנה החיצוני של השיר ומשקלו, ועל אף הצורך להקדיש תשומת לב רבה ללשון בפני עצמה. העמוסה אמצעים רטוריים תכופים וגדושים. בתקופה הפוסט־קלאסית הופר איזון זה לרעת השירה, כאשר הצורה והלשון נעשו עיקר ביתס לתוכן. הדוגמה המובהקת לכך היא שירתם של משוררי פרובאנס במאה ה־14, ובמיוחד שירתו של אברהם הברדשי.¹⁴ לאחר הגירוש נתרוקנה שירת־החול העברית ממה שהיה בה, ולא נותר בה אלא לבוש חיצוני, צורה ולשון בלבד. אלו רעיונות, אלו תכנים, אלו רגשות ומאוו־יילב נאמרים בשירה — לאלו לא היתה חשיבות. העיקר היה השמירה על כללי המבנה השירי, החריזה והמשקל, ובמיוחד על הוירטואוזיות הלשונית. אף המטאפורה, וביתר הכללה האמצעים הרטוריים, הצורניים והצליליים למיניהם, שהיו עיקרה של שירת־החול הקלאסית מבחינת המארג הלשוני שלה, פחתה חשיבותם, ולעומתם התחזק כוחם של הקישוטים הפיגוראטיביים למיניהם.

נייחס עתה אבחנות אלה באופן נפרד לכל אחד משלושת המרכזים הנ"ל. בקושטא, בסאלוניקי וברודוס פעלה במאה ה־16 חבורת משוררים נכבדה, ובראשם דוד עונקינירה, יעקב טרפון וסעדיה לונגו.¹⁵ אמנם הם כתבו שירי אהבה, יין וטבע, וכמובן שירי ידידות וויכוח, על־פי מיטב הסגנון הספרדי הקלאסי, אולם שירתם היא אפיגונית, כלומר נושאה אינם משקפים מציאות בת הזמן, אלא חיקוי מכוח המסורת. משוררים אלה חשו, כי אין חידוש בתכני שירתם לעומת הראשונים ששימשו להם אות ומופת הן מבחינת התכנים והן מבחינת הצורה והלשון. אולם משוררים אלה במאה ה־16 רצו לתת ביטוי לייחוד כשרונם הספרותי ומצאו בקעה לעצמם להתגדר בה — הקצנה, הפלגה והגזמה בדרכי הביטוי הלשוני. שירתם עמוסה אפוא אמצעים רטוריים, בעיקר פיגוראטיביים, עד כדי הפיכתה לגיבוכי מילים, צחצוח־לשון וניפוח מליצי. הביטוי הקיצוני לכך הוא 'שירי אמונות', שהחליפו ביניהם יעקב טרפון וסעדיה לונגו, שירים באנאליים חסרי משמעות מצד תוכנם, וכל שיש בהם הוא המשקל והחרוז.¹⁶

דומים לסגנון זה הם שיריהם של המשוררים במצרים במאה ה־17: משה יהודה עבאס, יצחק די־ליאון ורחמים קלעי.¹⁷ אף שירתם כתובה לכאורה בסגנון הקלאסי, אלא שמכל נושאה האוטנטיים של השירה התצרנית הם בחרו בעיקר את שירי הידידות והויכוח. גם שיריהם מתאפיינים בניפוח מליצי מופלג, שבאמצעותו מבקשים

14 ראה: שירמן, לתולדות, עמ' 397-420.

15 ראה: פטאי, עמ' 86-125.

16 ראה: בראדי.

17 ראה: ולנשטיין, עבאס; ולנשטיין, די־ליאון; ולנשטיין, קלעי.

כותביהם להפגין את כשרונם השירי ולגנות את בני־הפלוגתא שלהם, תוך כדי שימוש בביטויי נאצה ובלשונות גסים.

אמת, הזקקות זו לניפוח לשוני ולשירי גנאי אינה חידושם של משוררי המזרח בדורות שלאחר הגירוש. אמנם משוררי ספרד הקלאסיים נמנעו בתוקף מלהזקק לאמצעים אלה, שכן מעולם לא זלזלו בכבוד השירה ואף בנושאים מפולפלים של חשק הקפידו על עידון פואטי. אולם אלה מצויים כבר בגודש בספרות המקאמות, המאופיינת בסגידה ללשון ובתכנים הוולגאריים, וכן בשירת המשוררים הפרובאנסאליים, כמו אברהם הברדשי וידעיה הפניני. המשתמע מכך הוא, כי שירת ספרד שלאחר הגירוש אינה אלא שלב – וכפי שנראה בהמשך, שלב אחרון – בהידרדרות רצופה של השירה העברית בימי־הביניים, שנכתבה בהשפעת השירה הערבית. הידרדרות זו תחילתה בדור שלאחר ר' יהודה הלוי.

במרכז השלישי, בצפון־אפריקה, היתה ההתפתחות שונה במידה רבה. במארוקו ובאלג'יריה פעלה במאה ה־16 חבורת משוררים מן המגורשים וצאצאיהם, שבמרכזה עמדו: ר' אברהם אבן אבי זמרה ובנו המפורסם יצחק, שנודע בכינויו 'מנדיל', וכן בני משפחת גבישון – אברהם האב. הבן יעקב והנכד אברהם. גם משוררים אלה המשיכו בנתיבים שנסללו בשירה העברית הספרדית בתקופה הקלאסית, אך לא מצד הלשון. הצורה או התכנים של השירה החצרנית על ביטוייה האסתטיים, כי אם מצד אחר, הם הירבו לכתוב שירי פרישות ושירי הגות, בהשפעה ברורה וישירה של משוררים ופילוסופים מוסלמים.¹⁸

את כיווני ההתפתחות השונים בשירה הנדונה בארצות הבאלקאן ובמצרים לעומת צפון־אפריקה יש לתלות כנראה בשוני שבמציאות החברתית ביניהן. תנאי החיים תחת שלטון העות'מאנים היו נוחים ליהודים ורוחם היתה פנויה לעסוק לא רק בתורת ישראל ובמורשתו הלאומית כי אם גם בשירת־חול ובתרבות חילונית. לעומת כן, קשים היו חיי היהודים במארוקו השריפית, שיחסה לשאינס־מוסלמים היה מדכא ומשפיל, ולא היתה דעתם פנויה לעסוק בשירת־חול ממש. ואף זו, משוררי צפון־אפריקה, שהערבית היתה שפת דיבורם ובוודאי יכלו לשמור על זיקה ישירה לתרבות ערב, אף־על־פי־כן לא עלה בידם להגיע לדרגתם של משוררי ספרד בשירי ההגות והפרישות שלהם. שכן הפילוסופיה האוניברסאלית שעליה נוסדו שירים אלה שוב לא היו לה מהלכים בקרב המגורשים וצאצאיהם, שהירבו לענות בקיומם הלאומי.

התחזקות זו של מעמד הצורה והלשון בשירה לעומת התוכן יש לה ביטוי גם בספרות הפואטיקה. אמנם רוב ספרי הפואטיקה הערביים בימי־הביניים, וכן ספר הפואטיקה היחיד המתייחס לשירה העברית – 'כתאב אלמחאצ'רה ואלמד'אכרה' לר' משה אבן עזרא, עוסקים בעיקר במרכיבי הלשון והצורה, אבל מרכיב התוכן לא נעדר מהם, אף שמקומו מצומצם יחסית. כך גם בקטעים בספר 'תחכמוני' לר' יהודה

אלחריזי, במיוחד בשער השלישי ובשער השמונה-עשר. אולם ספרות הפואטיקה בספרד מן המאה ה-14 ואילך, כגון חיבורו של ר' דוד אבן ביליה 'דרך לעשות חרוזים'¹⁹, כולה מוקדשת לענייני מבנה, חרוז ומשקל בלבד, ולפעמים גם לאמצעים הרטוריים, ובמיוחד לריבוי השימוש במטאפורות. דוגמה אופיינית לכך מצויה בשער השלישי של 'ספר המשלים' ליעקב בן אלעזר, שחי בראשית המאה ה-13 בטולדו, בסיפור התחרות בין משוררים, בדבר יכולתו של מי יפה לדחוס יותר דימויים בבית שיר אחד.²⁰ לא מעטים הם ספרי הפואטיקה שנכתבו בדור הגירוש ולאחריו, כגון 'מלאכת השיר' לר' סעדיה אבן דנאן, 'שקל הקודש' לר' שלמה אלמולי, 'מאזני משקל' לר' יעקב רומאן ו'קונטרס פרק בשיר' לר' יהושע בנבנשתי²¹ — אך אלה כולם עוסקים בחריזה ובמשקל בלבד. ואין תימה בדבר, שכן החינוך לשירה, ביקורת השירה והויכוחים על השירה שהתנהלו בין משוררים, סבבו כולם על הדיוק בחריזה ובמשקל, ולא על עניינים שבתוכן. השירה נתפסה כחלק ממדע הלשון, אם מצד דקדוק החריזה והשקילה, ואם מצד יפי הלשון, אך לא מצד מטענה הרגשי והמסר החווייתי-הרוחני שבה.

שינוי מרחיק לכת עוד יותר מבחינת הפעילות היוצרת היה בתחום שירת-הקודש. למעשה פסקה כמעט כליל היצירה על-פי כלליה של הפייטנות הקלאסית, הן מתקופת הפיוט המזרחי הקדום והמאוחר והן מתקופת ספרד. לא נתחברו עוד לא רק קונטרסות שלמות כקוביות למיניהן, יוצרות ומעריבים, אלא גם פיוטים בודדים כסליחות, רשויות וכדומה. זאת, אף שבתפילה בבית-הכנסת המשיכו לומר פיוטים. הסיבה לחוסר היצירה בתחום זה כפולה. ראשית — מטבעה של ליטורגיה שהיא מקדשת טקסטים ומגבשת 'מנהגים', באופן שאין למעשה מקום לחידוש, במיוחד בתקופה של 'ירידת הדורות', כפי שהיתה התחושה בעקבות הגירוש, ולמעשה מאז דורו של ר' יהודה הלוי. הליטורגיה הספרדית למעשה מבוססת על פיוטי המשוררים שמר' שלמה אבן גבירול עד ר' אברהם אבן עזרא ואיננה כוללת פיוטים של פייטנים מאוחרים להם. ובמקום שאין צורך בפיוטים חדשים ודאי לא יטרחו משוררים לכותבם. אולם נימוק חשוב אחר לפיחות במעמדה של השירה הליטורגית הוא יחס חכמי ההלכה אליה. כידוע, מאז ומתמיד התייחסו חכמי ההלכה במזרח בשדנות לפיוטים, שנועדו מעיקרם להחליף את נוסח הקבע של התפילה. לכן, ובעיקר בהשפעת גאוני בבל, נהגו כבר בספרד כמאה העשירית ואילך לומר את הפיוטים בתוך התפילה בסמוך לקטעים המקבילים בנוסח הקבע. אף-על-פי-כן, כאמור לעיל, לא נחה דעתם של חכמי הלכה כהרמב"ם ושל אסתטיקנים כר' אברהם אבן עזרא מן הפיוט, אלא שלא היה בכך כדי לעקור את אמירת הפיוטים בתפילה. אולם ברבות הימים, בשל חוסר ההיגיון שבקיום הפיוט בצד נוסח הקבע בתפילה, העלו חכמי

19 ראה: אלוני, דרך.

20 ראה: דוד; פגיס, דימויים.

21 ראה: זעפרני, עמ' 88-99; ילון; אלוני, מספרות, עמ' פט-קד.

ההלכה נימוק חדש לשלילת הפיוט, זו טענת ההפסק – כלומר, הכנסת גוף זר אל תוך נוסח הקבע, דבר שיש בו כדי לפגום ברציפות התפילה. דומני, שהחכם הראשון שהעלה נימוק זה של הפסק, כדי לשלול אמירת פיוטים הוא ר' מאיר הלוי אבולעאפיה (הרמ"ה, חי בטולדו בסוף המאה ה-12 ובראשית ה-13), שאמר בדברי תשובתו:

בענין ההפסקה שמפסיקין בברכות שמע לומר קרובץ ראוי היה שלא להפסיק, והרמ"ה נשאל על זה והשיב כך ראינו שאסור להפסיק, והרי בפ"י שנינו ברכות [יא ע"א] במקום שאמרו לקצר אינו רשאי להאריך, ועוד שנינו [שם מ ע"ב; עיין ברמב"ם ובכסף משנה פ"א מהלכות ברכות הלכה ז] כל המשנה ממטבע שטבעו חכמים בברכות לא יצא ידי חובתו, ואשר הוגד לכם שאני יושב ביניהם ושומע ושותק, אמת הוגד לכם, ולא מפני שהדבר ישר בעיני אני בא בעת הקרובץ אלא כדי שלא אמנע עצמי מסדר הקדושות והקדישים ועניית אמן ולהתפלל עם הצבור, אך מה שהוגד לכם שיש בידי למחות, לא הוגד לכם האמת, על כן אמרתי הנח להם לישראל, מוטב שיהו שוגגין ואל יהו מזידין, וזו היא סיבת שתיקתי.²²

אלא שדעת חכמי ההלכה לא נתקבלה, וכפי שמעיד שם הטור: 'אמנם נוהגין בכל המקומות לומר בהם קרובץ'. אך עם פסקו הברור של ר' יוסף קארו (ב'שולחן ערוך, אורח חיים' סימן סח): 'יש מקומות שמפסיקים בברכות ק"ש לומר פיוטים ונכון למנוע מלאמרם משום דהוי הפסק', ניחתה מכה ניצחת על הפייטנות הקלאסית והיא נעקרה ממקומה הטבעי בתחומה הליטורגי, דהיינו בין 'ברכו' שקודם היוצר או המעריב ובין סוף תפילת העמידה, ונאמרה לפני 'ברכו' או לאחר סיום העמידה. אף האר"י, שהאסכולה הקבלית שלו פשטה בכל קהילות ישראל, לא היה מחסידי הפיוט הספרדי והתיר רק את פיוטי הקילירי, שנחשב על-פי המסורת כתנא ר' אלעזר בן ערך. הסגנון הספרדי בקהילות המזרח וצפון-אפריקה המשיך את קיומו במאה ה-16 ובמאה ה-17 מכוח המסורת של המגורשים וצאצאיהם ומכוחן של החיבה וההערכה שנודעו לו בקרבם, אף שנעקר כבר לפני זמן רב ממקור חיותו. קיום קלוש זה, על ספיחיו וסחיטתיו ועל פרפורי הגסיסה שלו בזמנים ובמקומות מסוימים, שהיה בהם כדי ליצור אשליה של חיות ספרותית אמיתית, בא אל קיצו עם התנועה השבתאית

22 תשובתו זו צוטטה על-ידי הטור, סימן סח באורח חיים (הפיטוק בציטוט – שלי). והשווה: יוסף, סימן לו, עמ' לג-לו. ואחר המח"ר [המחילה רבה] נראה, כי לא דק בכותבו (עמ' לב) כי הרמב"ם כתשובתו פוסל אמירת פיוטים משום הפסק. שכן זו לשון הרמב"ם (בתרגום מערבית לעברית): 'הראוי שלא לומר דבר מדברי השיר האלה בתפלה. ואם אין ההמון רוצה אלא לאמרם ויד הבערות על העליונה, יהא זו קודם ברכות קרית שמע ולא יוסיפו דבר בשום פנים בעצם הברכות ולא יפסיקו בניניהן ובין קרית שמע' – ראה: תשובות הרמב"ם, סימן רז, עמ' 365-366. כלומר, הפסול בפיוטים הוא בעצם מהותם, ובהיותם תוספת לנוסח שקבעו חז"ל, וכנגד אלה שחשבו למצוא תיקון להיות הפיוטים תוספת. על-ידי אמירתם בין הברכות ולא בתוכן, כתב הרמב"ם שאסור להפסיק בין ברכות קריאת שמע, אבל ודאי שאין מקום לעניין זה כשאמרו פיוטים בתוך הברכות. ואכמ"ל.

וכשלונה, בעשור השביעי של המאה ה-17. הטלטה העזה שניטלתו כל קהילות ישראל בארצות הבאלקאן, בארצות המזרח ובצפון-אפריקה עקרה מתוכן סוף סוף את שרידיה המנוונים והמעוותים של השירה החצרנית. וזאת, הן משום שכשלוך השבתאות היה מאורע טראומאטי יותר מן הגירוש. בשל האכזבה העמוקה והמתסכלת מן הגאולה שפעמי משיחה נשמעו מתדפקים על הדלת, והן מחמת ריחוק הזמן והמקום מקרקע גידולה של השירה החצרנית.

במשך למעלה מ-500 שנים, מאז אמצע המאה ה-12 עד ימי שבתי צבי, חיו משוררים רבים באשליה שהם הם ממשיכי דרכם של שמואל הנגיד, אבן גבירול, ר' יהודה הלוי ובני דורותיהם. אך מה גדול הוא המרחק מול שירתם הגדולה של משוררי ספרד הקלאסיים, שכלליה ומוסכמותיה של הפואטיקה הערבית היו להם רק כלי חיצוני ליצוק בהם את הגיגי רוחם ואמונתם. אין להעמיד באותה מעלה את המשוררים מתקופת ספרד הנוצרית וודאי לא את אלה שמן הדורות שלאחר הגירוש, שהכלי נעשה להם עיקר.

ג. לאחר הגירוש – הסגנון החדש

במקביל להמשך התקיימותו של הסגנון הספרדי בדור הגירוש ולאחריו נוצר הסגנון החדש של השירה העברית בארצות-המזרח ובצפון-אפריקה. סגנון זה כובש בסערה את הארצות הללו וסופו שהוא דוחק כליל את הסגנון הישן. מבחינות שונות תואם הסגנון החדש את המציאות החברתית שלאחר הגירוש ואת ערכיה הרוחניים והאסתטיים, ועל-כן הוא מצליח במהרה להעמיק שורשיו בקהילות היהודיות השונות. באסכולה חדשה זו בא לידי ביטוי המרד בכלליה הנוקשים ובמוסכמותיה הכובלים של שירת ספרד במה שנוגע למשקל, לחרוזה, למבנה, ללשון ולרטוריקה. השירה החדשה לא חששה מלקבל על עצמה את גישתה המקלה של השירה העממית בכל המרכיבים הללו של השירה, תוך כדי כך שהיא מתנערת מן ההתנשאות האקסקלוסיבית של כתיבה על-פי כלליה של שירת-החול הקלאסית, הלקוחים מן השירה הערבית, שנתפסה בשעתה כמופת הראוי לחקותו כפי שהוא.²³ נבדוק עתה את הדברים אחד לאחד.

משקל. שירת ספרד היתה שקולה בשני סוגי משקלים: (א) המשקל הכמותי המבוסס על האבחנה שבין תנועות קצרות לארוכות (בשירת-החול, ובמידה לא-מבוטלת גם בשירת-הקודש); (ב) המשקל ההברתי המבוסס על התעלמות מן התנועות הקצרות (רק בשירת-הקודש). שני המשקלים היו זרים לעברית המדוברת בפי יהודי ספרד, שכן הראשון הובא לשירה העברית על-ידי דונש בן-לברט, על-פי העברית שבפי יהודי ככל במאה העשירית, ואילו השני הוכנס לשירה העברית באותה תקופה לערך משירה זרה.

23 ראה: משה אבן עזרא, עמ' 163, 223-225; אלוני, רמב"ע.

משקלים אלו נזנחו בסגנון החדש, המאמץ לעצמו את המשקלים ההכרתיים הטוניים, שמחד גיסא אינם מבחינים בין תנועה קצרה לארוכה, אלא מעניקים לשתיהן מעמד שווה בשיר מבחינה ריתמית, ומאידך גיסא כוללים גם את יסוד ההטעמה, כל זאת בהתאם להגיית העברית בפיהם של בני הדורות שלאחר הגירוש, ביוון ובאיטליה.²⁴ חריזה. שירת ספרד קידשה את החריזה בהברות שלמות, בין אם הן פתוחות בנות עיצור אחד (cv) ובין אם הן סגורות בנות שני עיצורים (cvc), לעומת זאת היא שללה את החריזה בהברות שאינן שלמות (vc), שכונתה על-ידי אברהם אבן עזרא 'חריזת שור בחמור', משום שזו לא היתה מותרת על-פי תורת החריזה הערבית.²⁵ דווקא בעניין זה הקפידה השירה בסגנון החדש, כפי שאפשר להיווכח לא רק מן השירים עצמם, אלא גם מספרי החרוזים המרובים שנתחברו במאות השנים שלאחר הגירוש²⁶ וכן מן הפרקים העוסקים בחריזה הכלולים בספרי הפואטיקה או בספרי הדקדוק מאותה תקופה. אולם לפחות מן המאה ה-14 ואילך, עוד בספרד גופא ובפרובאנס, וכוודאי לאחר הגירוש, התירו המשוררים לעצמם לחרוז בעיצורים ובתנועות שאינם זהים, כי אם דומים במבטאם, כגון ט-ת, צ-ס, כ-ק, וכן חולם בשורוק, צירי או סגול בחיריק ועוד.²⁷ בכל אלו יש התפשרות עם הגיית העברית בלשונם של בני הקהילות השונות, כגון סאלוניקי, צפון-אפריקה ותימן.²⁸ גם החרוז בסיומת דקדוקית, שהיה נדיר למדי בשירה הקלאסית ונחשב כפסול, נעשה שכיח יותר בשירה שבסגנון החדש. מבנה. בשירה הקלאסית בספרד, של חול ושל קודש, היו מקובלים שלושה מבנים עקרוניים: המבנה הקלאסי של הקצידה בחרוז מברית, מבנה שיר האזור בצוורתיו הפשוטות או המורכבות, והמבנה הסטרופי המעין-אזורי בדגם חריזה מסוג אאבב גגבב וכו'. העממי שבכל המבנים הללו הוא השלישי, והוא המבנה של השירה הערבית המושפעת מאוד מן השירה העממית, והידועה בשם זג'ל. השירה בסגנון החדש המעיטה ליצור בשני הסוגים הראשונים, המחייבים מציאת מילים רבות המסתימות באותה הברת חרוז לאורך כל טורי השיר (בשירים שבמבנה הקלאסי) או מאמץ רב ליצירת מבנים מסובכים ומורכבים של חריזה (בשירי האזור). כנגד זה התרכה השימוש במבנה של שירי הזג'ל, שמצד אחד הוא פשוט ומצד אחר אינו מחייב מציאת מילים רבות באותו חרוז. כמו כן חודש השימוש הנרחב במבנה הפשוט ביותר של שירה חרוזה, דהיינו אאאב בבבב גגגב וכו', שהיה הנפוץ ביותר בפיוט הקדום, מאזימי ניני (המאה השישית), והוא אופייני מאוד לשירה עממית כלשהי.

לשון. כנגד הטהרנות הלשונית המקדשת רק את הרובד המקראי של העברית, גישה

24 ראה: מירסקי; פגיס, היאמבוס; בארי, המשקל. על המשקל של דונש בן לברט – ראה מאמרי העומד לראות אור.

25 ראה: דרורי.

26 מהם שנרפסו, כגון: 'יד חרוזים' לגרשון חפץ; ומהם עדיין בכתב-יד, כגון כ"י מכון בן-צבי.

27 ראה: טובי, מודיאנו, עמ' 216-217; בארי, נג'ארה, עמ' 110-114.

28 ראה למשל: חזן, פרג'י, עמ' 48-49; חזן, סדבון, עמ' קנ"ו; מורג; רצהבי, המדרש; טובי, צירי.

שהיתה מקובלת בשירת-החול העברית מאז ימי דונש, היתה גישתה של השירה בסגנון החדש הרבה פחות מקפידה ומחמירה, בוודאי הותר להשתמש בשירה גם ברבדים המאוחרים של העברית. נטייה זו ראשיתה כבר במקאמה העברית. למן ספר שעשועים' ליוסף אבן זבארה, המרבה במובאות מלשון חכמים.²⁹ גם בעניין זה יש התפשרות עם לשון הכתיבה הרבנית, ששימשה את ספרי העיון של חכמי המזרח בדורות שלאחר הגירוש.

רטוריקה. שירת-החול העברית בספרד, ובמידה לא-מבוטלת אף שירת-הקודש, קיבלו עליהן כידוע את דרישותיה של תורת הבדיע, הרטוריקה הערבית, כפי שפותחה על-ידי המשוררים הערבים בראשית התקופה הקלאסית. ביטוי ברור לכך מצוי בכתאב אלמחאצ'רה ואלמד'אכרה' לר' משה אבן עזרא, במיוחד בפרקו השמיני, שבו נמנו עשרים מקישוטי השיר, בלויית הדגמה מספרי המקרא. מן השירה הערבית ומן השירה העברית.³⁰ הסגנון החדש התרחק מתורת הבדיע, המחייבת התמודדות לא-קלה עם הלשון, והסתפק בקישוטים הצליליים הפשוטים, כפי שנמצאו כבר בפיוט הקדום, ובעיקר צימודים ואליטראציות למיניהם, וכן שיבוצים וכינויים.³¹

על צד האמת ייאמר, שאף כי נהנתה השירה בסגנון החדש מחיוניות עממית, שהיתה כה חסרה בשירה האפיגונית שחיקתה את הסגנון הקלאסי הישן, הנה לא תמיד היתה לברכה הסרת הכבלים של הנורמות הספרותיות שפורטו לעיל. גדדי השירה נעשו מפולשים לכל עבר, ועם קהל הפייטנים נמנה כל חרוזן שהיה ביכולתו להעמיד טורי שיר, שלפעמים אין עיקרם אלא שרשרת של שיבוצים מלשון המקרא, השקולים במשקל הברות פשוט והחורזים בחריזה סטרופית פשוטה. אף טעמו הספרותי של קהל השומעים נעשה פחות מעודן מן הבחינות הצורניות-הלשוניות וציפיותיו מן הפייטנים בוודאי לא היו גבוהות. במקומן של בחינות אלו הועמדו בראש — גם מצד צרכני השירה — בחינות התוכן והמוסיקה, כפי שעוד יפורט להלן.

שינוי אחר המאפיין את השירה בסגנון החדש הוא ביטול האבחנה בת מאות השנים בין שירת-חול לשירת-קודש, אבחנה שנתהוותה עם שהחלו משוררי ישראל לכתוב שירתם בהשפעת השירה הערבית. ביטול האבחנה נוצר לא רק משום שלא היתה קיימת שירת-חול בסגנון החדש, אלא אף משום שהשירה בסגנון זה לא היתה יותר פיוט כמשמעות הקלאסית, דהיינו שירה ליטורגית המחליפה את נוסח הקבע של התפילה או מצטרפת אליו. המונחים שירת-חול ושירת-קודש הפכו להיות אנאכרוניסטיים ונעשו מיותרים למעשה. השירה בסגנון החדש הריהי כולה קודש על-פי טיבה ותכניה, שירה דתית-לאומית מובהקת, העוסקת ביחס שבין אדם לאלוהיו, ועוד יותר בין כנסת-ישראל לאלוהיה ובמעמדה בין האומות. אלו הנושאים שמילאו נפשם של מגורשי

29 ראה: דישון, אבן-זבארה.

30 ראה: משה אבן-עזרא, עמ' 220 ואילך; דנה, עמ' 106 ואילך.

31 לצורך הצימודים חוברו ספרים מיוחדים, כגון 'אהל מועד' לשלמה בן אברהם מאורבינו. והשווה: חזן, פרגי'.

ספרד, אשר תהו על שבט אפו של אלוהים שניחת עליהם, ושל מאמיני שבתי צבי אשר כלו עיניהם להתגשמות האמונה המשיחית. הם נמשכו אל הסגנון החדש מכוחו של האיסור ההלכתי, ועוד יותר מן הצורך ליצור מסגרות חברתיות-רוחניות חדשות המשוחררות מכבליה של מסורת – ואפילו זו התפילה – כדי לבטא בהן בדרך חדשה את יחסי האדם והאומה עם האל. מכוח רגשות וחוויות אלו, געגועים עזים וכיסופים מרקיעי שחקים ומעמיקי תהומות, נעשו התפילה המסורתית ומסגרותיה צרים ונוקשים, בלתי גמישים, להכיל אותם. מחמתם, ובהשפעת הקבלה, דמיונה המופלג החובק זרועות עולם וציוריה הארוטיים-האלגוריים, נתפתחו המסגרות החדשות, בעיקר תיקון-חצות וסעודות השבת והמועדים. במסגרות אלו נוצרו ונאמרו מעתה הפיוטים החדשים, הלייריים ומלאי הרגש, שיש בהם למלא נפשם של יהודים מכל השכבות, ולא רק לענות על צרכיו ותחושותיו האסתטיים של המשכיל האמון על מדעי הלשון והפילוסופיה, או של בן השכבות הגבוהות המתחכך בחצרנים. כך נוצרה שירת-הבקשות בצפת, בפאס ובחלב, שנטלו בהן חלק כל בני הקהילה, ולא רק הפייטנים ובני חוגם. בקשות אלו לא הוקראו או דוקלמו על-פי כלליה של שיטה לשונית שתכליתה להדגיש את המשקל הממושכל, אלא הושרו בנעימות מלאות ערגה. לרוב היו אלו נעימות שאולות משירת האהבה העממית של העמים, אשר בקירבם שכנו הקהילות או שאת מורשתם הרוחנית הביאו למקומות גלותם החדשים: נעימות קאסטיליאניות – בארצות הבאלקאן, בצפון-אפריקה ובמזרח; בִּרְבָּרִיּוֹת – בצפון-אפריקה; ערביות ותורכיות – במזרח.³² פיוטים אלה כה ריגשו במנגינותיהם השאולות את בני הקהילות בהתכנסויותיהם, עד שחכמי ההלכה בני-הזמן התירו במפורש את השימוש במנגינות אלו, אף שמקורן בשירי עגבים זולים של מי שאינם בני-ברית.

למעלה מכך, למוסיקה ניתן מעמד מהותי בפולחן האל – אם במסגרת התפילה הקאנונית בבית-הכנסת ואם במסגרת אמירת הפיוטים. כך עולה מדברי יצחק בן חיים הכהן, ממגורשי ספרד שהגיע לאיטליה, בחיבורו 'עץ חיים'. הוא קובע בבירור, כי דברי שבח והודאה לאל הנאמרים על 'דרך השיר... במדה במשקל ובחרז' נעלים יותר מאלה הנאמרים בפרוזה, וכי על-ידי הניגון 'כלי המושיקא החומריים' מושגת 'הכוונה לעורר שכל האדם ולהביט לעבודת בוראו כי באמצעותם יזמרו זמיריהם ושיריהם בהדרגה ובהשכל לא על דרך מקרה וההזדמן'. הקב"ה ציווה את האדם ללרות את תפילתו בניגון לא בשל ערבותו, כי כלי-הניגון הם כלים חומריים שאין להם יחס אל הקב"ה שהוא 'שכל פשוט', מהות רוחנית טהורה, אלא כדי להכשיר את שכל האדם אל המושכל.³³

32 ראה: זעפרני, עמ' 113-128; פנטון; אמזלג, עמ' 99-106; סרוסי, עמ' 113-119.

33 החיבור 'עץ חיים' עדיין לא נדפס, והוא מצוי בכ"י אוקספורד (Ms. Heb. f16 (N2770). המובאה לקוחה מדף 6א. על ההיתר של חכמי ההלכה להשתמש במנגינות אלו – ראה: רצהבי,

זאת ועוד, יחס ההערצה המופלג כלפי ראש משוררי צפת, ר' ישראל נג'ארה, דבק בו דווקא בשל המוסיקה המלווה את פיוטיו, כאמור ב'חמדת ימים':

וצא ולמד ממעשה שהיה בימי האר"י זלה"ה, שהיה בזמנו הרב ישראל נג'ארה ז"ל והיה נעים זמירות ישראל, רי"א [ויש אומרים] שהגיד עליו האר"י זלה"ה שהיה ניצוץ דוד הע"ה [המלך עליו השלום], ופעם אחת בליל ש"ק [שבת קודש] היה החכם הנז' שורר על שולחנו כמנהגו הטוב וראה האר"י זלה"ה מלאכים לאלפים ורכבות עולים ויורדים בביתו לשמוע אל הרינה, כי כל שיריו היו ברוח הקודש.³⁴

גם משוררים אחרים בצפון-אפריקה ובמזרח, בני זמנו של נג'ארה ובני הדורות שלאחריו הפכו להיות דמויות קדושות בעיני העם, כגון: ר' יצחק אבן אבי זמרה (מנדיל) במארוקו ור' פרג'י שוואט בתוניסיה במאות ה-16 וה-17, וכן ר' שלום שבזי בתימן במאה ה-17. קדושה זו נבעה מאותה תחושה של הקהילה היהודית על כל שכבותיה, ששירתם של פייטנים אלה אכן מבטאת את רגשותיהם ומאוויהם.

מרכז האסכולה החדשה היה בצפת עיר המקובלים, שהשפעתה בתחומי הרוח השונים — פרשנות המקרא, הלכה, קבלה, מחשבה ומוסר ושירה — כבשה בסערה את כל קהילות ישראל במאה ה-16. ראש וראשון בין המשוררים היה ר' ישראל נג'ארה, שחי במחצית השנייה של המאה ה-16, ושעוד בימי חייו נדפסו קבצי שיריו בכמה מהדורות ונפוצו בקהילות ישראל במזרח ובצפון-אפריקה.³⁵ אולם הוא לא היה המשורר היחיד בצפת באותם ימים שהשתייך לאותה אסכולה. מעניין שדווקא פיוטים בודדים של שלושה חכמים אחרים בני-הזמן, שעיקר יצירתם בתחומי רוח אחרים, נעשו נכסי צאן ברזל של הליטורגיה היהודית. המכוון לפיוט 'ידי נפש אב הרחמן' לר' אלעזר אזיכרי בעל 'ספר חרדים'; 'לכה דודי לקראת כלה' לר' שלמה אלקבץ בעל 'מגות הלוי'; ושלושת פיוטי סעודות השבת לאר"י. המסגרות החברתיות-הליטורגיות אשר שני הפיוטים הראשונים נכתבו להן נתחדשו בצפת באותם ימים: הראשונה היא תיקון חצות והשנייה — קבלת שבת.

אמנם צפת היתה המרכז, נג'ארה היה מעצבה של האסכולה החדשה, ושירתו קבעה את הפואטיקה של האסכולה החדשה ושימשה דגם לחיקוי למשוררים בני-זמנו ובדורות שלאחריו. עם זאת, התהליכים שהצמיחו אסכולה זו היו גם קיימים בקהילות אחרות במזרח ובצפון-אפריקה, כפי שאפשר להיווכח מיצירתם של בני זמנו, ר' יצחק

הניגון; יוסף, סימן ה, עמ' כד-כח. על מעמדה המאגי והתיאורגי של המוסיקה בתקופה הנדונה — ראה: אידל.

34 ראה: חמדת ימים, חלק א, דף קא ע"א. יחס דומה לפייטן היה קיים בקרב קהילות אשכנז בימי הביניים, כפי שהוא בא לידי ביטוי בדברי רבנו תם: 'שמעתי מאבא מרי ששמע מרבותיו שכשפייט ר' אלעזר 'וחיות אשר הנה מרובעות פנים בכסא' ליהטה האש סביביו ומפי רבותיו גאוני לוותר שמע כן'. — ראה: שבלי הלקט, סימן כח.

35 ראה: יהלום.

אבן אבי זמרה, ר' פרג'י שוואט וכן ר' שמעון לביא, מגולי ספרד שהשתקע בטריפולי שבצפון־אפריקה בשנת 1549, אשר פיוטו 'בר יוחאי אשריך' נעשה אף הוא נכס צאן ברזל של הליטורגיה היהודית שלאחר גירוש ספרד.

אסכולה זו נתקיימה מן המאה ה-16 עד הדורות האחרונים ממש. מאות פייטנים שחיברו אלפי שירים פעלו בארצות־המזרח כולן, בארצות־הבאלקאן ובצפון־אפריקה, ואף באיטליה ובתימן. שירים אלה הם שהושרו במסיבות החברתיות־הדתיות של היהודים בקהילות, מחוץ לבית־הכנסת ולעיתים אף בבית־הכנסת, אם כי לא נכללו במסגרת התפילה עצמה אלא לעיתים רחוקות בלבד.³⁶ אין כמעט מאורע ממחזור החיים וממחזור השנה בקהילות אלו, שלא היה מלווה באמירת פיוטים. אמנם פייטנים מועטים הצליחו להתעלות לרמתו הספרותית של ר' ישראל נג'ארה; ולפי טעם בני־דורנו, או בהשוואה לשירה הקלאסית בספרד, הרי שיריהם הינם לעיתים קרובות חרזנות פשוטה לכאורה. אך אין להתעלם מערכה ומחשיבותה החברתית של שירה זו, שהשביעה את טעמם האסתטי־הרוחני של קהילות ישראל הדויות והסכופות תחת עול שלטון האסלאם, שציפו בכל עת לבוא המשיח. יהודי בן־ימינו, חניך התרבות המערבית, עשוי להשתאות נוכח ההתלהבות האוחזת חבורות מתפללים בהתכנסויות של אמירת בקשות בלילי שבתות, כמנהג קהילות מארוקו וחלב (מנהג שהשפיע גם על יוצאי קהילות מזרחיות אחרות), במיזוג שבין תוכנם של הפיוטים האלגוריים העוסקים ביחסי עם ישראל ואלוהיו ובין הנעימות השאלות מתרבות העמים. ועדיין לא הוכרעה השאלה, ממה נובע ערכה של יצירה ספרותית אמנותית: מגופה עצמה בלבד כשהיא מנותקת מן הסובב אותה, או שמא מהפעלותם של בני הדור שכתובם ולמענם נוצרה? אסיים בשתי הערות. האחת – הדיון לעיל לא עסק כלל בשירת יהודי איטליה ובשירת יהודי תימן, שכל אחת מהן הינה אסכולה בפני עצמה, על־פי תכניה וצורותיה, ובהן נשמרה יותר השפעתה של שירת ספרד הקלאסית; באלו יש לדון בנפרד. והשנייה – אף שהאסכולה החדשה שנדונה לעיל הריהי כולה קודש, שירה דתית־לאומית, לא משכו בני־המזרח וצפון־אפריקה את ידם משירת־חול. אלא שזו נוצרה לא בלשון העברית, שנתקדשה לביטוי החוויות הלאומיות, אלא בלשונות המדוברות בפי בני אותן קהילות: הרומאנסות והקאנסיונרו בלשון הספרדית־היהודית בקרב מגורשי ספרד וצאצאיהם ושירים אחרים בניבים הערביים השונים בארצות הדוברות ערבית. חטיבה מוגדרת ומובדלת לעצמה מהווה שירת האפוסים והשירה הלירית בלשון הפרסית־היהודית לניביה השונים. כל אלה אינם נכללים בגדר דיונו של מאמר זה.

הפניות ביבליוגרפיות

מ' אידל, 'הפירוש המאגי והתיאורגי של המוסיקה בטקסטים יהודיים מתקופת הרנסנס ועד החסידות', יובל, ד (1982), עמ' לג-סג.	אידל
נ' אלוני, 'דרך לעשות חרוזים לדוד אבן בליה', קבץ על יד, טז, חלק א (תשכ"ו), עמ' 225-246.	אלוני, דרך
— —, 'תגובת ר' משה אבן עזרא ל"ערבייה" בספר הדיונים והשיחות', תרביץ, מב (תשל"ג), עמ' 97-112.	אלוני, רמב"ע
— —, 'מספרות ימי הביניים, ירושלים תש"ה.	אלוני, מספרות
א' אמולג, 'הקצידה ב"שיר ידידות", המקורות, הטקסט והמוסיקה', פעמים, 19 (תשמ"ד), עמ' 88-112.	אמולג
ט' בארי, 'עלייתו של המשקל ההברתי-הפוניטי בשירה העברית בימי הביניים', מחקרי ירושלים בספרות עברית, ח (תשמ"ה), עמ' 50-70.	בארי, המשקל
— —, 'בחניות צורה ותוכן בשירי "עולת חדש" לישראל נג'ארה', עבודת גמר בחוג לספרות עברית, האוניברסיטה העברית, ירושלים תשמ"ג.	בארי, נג'ארה
י' בער, 'טדרוס בן יהודה הלוי זמננו', ציון, ב (תרצ"ז), עמ' 19-55.	בער
ח' בראדי, 'שירי אמונות', מנחה לדוד — קובץ מאמרים בחכמת ישראל, מוגש ליובל השבעים של החכם ר' דוד ילין, ירושלים תרצ"ה, עמ' רה-רכ.	בראדי
א' גבישון, עומר השכחה, ליוורנו תק"ח; מהדורת צילום עם מבוא מאת רנה-שמואל סירא, ירושלים תשל"ג.	גבישון
ד' גולדשמידט, מחקרי תפילה ופיוט, ירושלים תשל"ט.	גולדשמידט
י' דוד, 'השער השלישי מ"ספר המשלים" ליעקב בן אלעזר', סיני, פ (תשל"ז), עמ' רא-רו.	דוד
י' דנה, הפואטיקה של השירה העברית בימי הביניים עפ"י ר' משה אבן עזרא ומקורותיה, ירושלים-תל-אביב תשמ"ג.	דנה
י' דישון, 'דרכו של יוסף אבן-זבארא בשימוש במובאות מן התלמוד ב"ספר שעשועים', בראילן, יב (תשל"ד), עמ' 200-223.	דישון, אבן-זבארא
— —, 'החזן במקאמה העברית בספרד', סיני, עד (תשל"ד), עמ' רמב-רנא.	דישון, החזן
ר' דרווי, הפואטיקה של החריזה בספרות הערבית הקלאסית, תל-אביב תש"ס.	דרווי
י' וייס, 'תרבות חצרנית ושירה חצרנית', ספר הכינוס העולמי למדעי היהדות, א, ירושלים תשי"ב, עמ' 396-403.	וייס
מ' ולנשטיין, 'המשורר יצחק דיליאון', תפארת ישראל — ספר היובל לכבוד ר' ישראל ברודי, לונדון תשכ"ז, עמ' 171-178.	ולנשטיין, דיליאון
— —, 'משה יהודה עבאס', מלילה, א (תש"ד), עמ' 54-68; ב (תש"ו), עמ' 135-148; ג-ד (תשי"י), עמ' 240-254.	ולנשטיין, עבאס
— —, 'המשורר רחמים קלעי, סביבתו וחוגו, על פי כ"י שוקן 37', ספר שירמן, ירושלים תשל"ל, עמ' 111-134.	ולנשטיין, קלעי
ח' זעפרני, השירה העברית במרוקו, ירושלים תשמ"ד.	זעפרני
א' חזן, 'בחניות בשירתו של רבי אליהו סרבוין', ספר הזכרון להרב יצחק נסים, סדר חמישי, ירושלים תשמ"ה, עמ' קמז-קפב.	חזן, סרבוין
— —, 'שירי פרג'י שוואט, ירושלים תשל"ו.	חזן, פרג'י
חמדת ימים, מהדורת איזמיר תצ"א.	חמדת ימים
ג' חפץ, יד חרוזים, ויניציאה ת"ס.	חפץ
י' טובי, 'השירה העברית בארצות-המזרח ובצפון-אפריקה', פעמים, 2 (תשל"ט), עמ' 55-64.	טובי, השירה
— —, 'פיוטים משיחיים לרבי שמואל יצחק מודיאנו', ספונות, טז (תש"ס), עמ' 205-234.	טובי, מודיאנו
— —, 'סידורו של ר' שלמה בן נתן מסג'למסה — עיונים ראשונים', יד להימן	טובי, סידור

- מחקרים בתרבות העברית לזכר א"מ הברמן ז"ל, לוד תשמ"ד, עמ' 360-345.
- טובי, צירי — — 'צירי וחולם במבטא יהודי תימן', בואי תימן, תל-אביב תשכ"ז, עמ' 57-52.
- טור אורח חיים יהלום ר' יעקב בן אשר, טור אורח חיים, הוצאת ט' רובינשטיין, בני-ברק חש"ד. י' יהלום, ד' ישראל נג'ארה והתחדשות השירה העברית במזרח לאחר גירוש ספרד, פעמים, 13 (תשמ"מ), עמ' 96-124.
- יוסף ילון יוסף, ספר שאלות ותשובות יחיה דעת, חלק שני, ירושלים תשל"ח.
- מורג ש' מורג, 'דרכי החריזה של משוררי תימן ושאלת ייחוסו של מדרש הגדול לר' דוד אלעזני', תרביץ, לד (תשכ"ה), עמ' 262-257.
- מירסקי א' מירסקי, 'משקל התנועות האיטלקי', ספר חנוך ילון, ירושלים תשכ"ג, עמ' 227-221.
- מרעלי י' מרעלי, 'פליטת שירי הריב"ש והרשב"ץ זיע"א', קבץ על יד, ז (תרנ"ז-תרנ"ז), עמ' 47-1.
- משה אבן עזרא משה אבן עזרא, ספר העיונים והדיונים, עריכה ותרגום על ידי א"ש הלקין, ירושלים תשל"ה.
- נוה פ' נוה, 'משורר חצר במאה הי"ג', מולד, חוברת 8 (218) (תשכ"ט), עמ' 244-237.
- סרוסי א' סרוסי, 'שינוי והמשכיות בשירת הבקשות של יהודי מארוקו', פעמים, 19 (תשמ"ד), עמ' 129-113.
- פגיס, אבן עזרא פגיס, שירת החול ותורת השיר למשה אבן-עזרא ובני-דורו, ירושלים תשל"ד.
- פגיס, דימויים פגיס, 'ציבורי דימויים', מחקרי ירושלים בספרות, א (תשמ"א), עמ' 210-196.
- פגיס, היאמבוס פגיס, 'המצאת היאמבוס העברי', הספרות, ד, חוברת 4 (תשל"ד), עמ' 712-651.
- פגיס, חידוש פטאי — — חידוש ומסורת בשירת החול העברית: ספרד ואיטליה, ירושלים 1976.
- פליישר פ' פליישר, שירת-הקודש העברית בימי-הביניים, ירושלים 1975.
- פנטון P. Fenton, 'Les Baqqāsōt d'Orient et d'Occident, aperçu historique et descriptif', *REJ*, 134 (1975), pp. 101-121.
- רצהבי, המדרש י' רצהבי, 'על מחברו של "המדרש הגדול"', תרביץ, לד (תשכ"ה), עמ' 271-263.
- רצהבי, הניגון ר' — — 'הניגון הזר בשיר ובפיוט', תצליל, ו (תשכ"ז), עמ' 13-8.
- שבלי הלקט ר' צדקיה ב"ר אברהם הרופא, שבלי הלקט, מהדורת שלמה באבער, וילנה תרמ"ז.
- שירמן, הרמב"ם שירמן, 'הרמב"ם והשירה העברית', מאונים, ג (תרצ"ה), עמ' 436-433.
- שירמן, לתולדות שירמן, לתולדות השירה והדראמה העברית, כרך ראשון, ירושלים תשל"ט.
- שלמה מאורכינו שלמה בן אברהם מאורכינו, אהל מועד, ויניציאה ש"ח.
- שרף מ' שרף, 'ויכוח היין והמשורר לכלב אפנדופולו הקראי', שי להימן (ספר הברמן), ירושלים תשל"ז, עמ' 361-343.
- ששון ד' ששון, דיואן שמואל הנגיד, אוקספורד תרצ"ד.
- תשובות הרמב"ם, מהדורת י' בלאו, כרך ב, ירושלים תש"ך.