

מעיל תשבץ

מתי הוס

ישראל לויז, מעיל תשבץ: הסוגים השונים של שירת החול העברית בספרד, תל-אביב תשנ"ה, מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל-אביב והוצאת הקיבוץ המאוחד, כרך א 324 עמודים; כרך ב 434 עמודים; כרך ג 437 עמודים.

שאלת השפעתה של השירה הערבית על שירת החול העברית היא אחד הנושאים המרכזיים המעסיקים את המחקר מראשיתו, במסגרת חכמת ישראל במאה התשע-עשרה, ועד לימינו אלה, ואין ספק שסוגיה זו תעסיק גם את החוקרים בדורות הבאים.

'מעיל תשבץ' הוא מחקר ראשון המציג תיעוד מלא, מסודר ומפורט של הזיקות שנזכרו בין מערכת הזיאנרים העברית לבין מקבילתה הערבית. ישראל לויז לא הסתפק במיפוייה של מערכת זיקות זו. הוא צירף אליו דיון ממצה במשמעויותיה ובהשלכות שיש למשמעויות אלו על מחקרה של שירת החול העברית. חשיבותו של דיון זה נובעת מן הקורפוס הרחב שעליו הוא מבוסס, קורפוס שלא עמד עד עתה בפני החוקרים שעסקו בנושא זה.

המחקרים שטיפלו בעבר באספקטים שונים של ההשפעה הערבית על השירה העברית אמנם סיפקו לנו אינפורמציה חשובה, אבל הם עסקו בעיקר בציון מקבילות של נושאים, של מוטיבים ושל ציורים לשוניים; המחקרים המעטים ביחס שבחנו את זיקתם של זיאנרים עבריים אל מקבילותיהם הערביים התמקדו על פי רוב בזיאנר אחד ולא במערכת של זיאנרים, וגם נושא זה הוגבל בחלק מן המקרים לשירים שנכתבו במסגרת הזיאנר האחד על ידי משורר מסוים. נקודת המוצא של 'מעיל תשבץ' שונה לחלוטין. הוא דן בחיי הזיאנר כפי שהם משתקפים ביצירותיהם של משוררים שונים מראשית האסכולה ועד לסופה מתוך מודעות ליחסי הגומלין הנוצרים בינו לבין הרכיבים האחרים במערכת הספרותית. יחסי גומלין אלו ממלאים תפקיד מרכזי בעיצובו של הזיאנר ובקביעת מעמדו במערכת. מבחינה זו ספרו של לויז מקדם באופן משמעותי את חקר זיקותיה של שירת החול העברית לשירה הערבית. אין ספק שהאינפורמציה הרבה הכלולה בו, אינפורמציה שרק בחלקה עמדה בפני החוקרים בעבר, תספק אבני בניין חדשות רבות למחקר.

ישראל לויז מצביע בספרו על תופעות רבות, חלקן בלתי ידועות, המציגות באור חדש מוסכמות שגורות. כך, למשל, במחקר שפורסם לאחרונה והולתה הטענה כי שירו של שמואל הנגיד 'התדע את פעלי לחכמים'¹ הוא שיר משונה ויוצא דופן שחריגותו העמידה אותו במוקדו של פולמוס ספרותי קדום.² אבל ניתוחו של השיר ב'מעיל תשבץ' (א, עמ' 201-202) מלמד כי לאמיתו של דבר הוא איננו כזה, ולפיכך

1 הנגיד, עמ' 280-283.

2 כץ, עמ' 151-152.

קשה לתלות בו את העילה לאותו פולמוס. שירו של שמואל הנגיד בנוי כתבנית מורכבת.³ פתיחתו כוללת שיר יין ואילו גופו הוא שיר התפארות. חטיבת היין מסתיימת בדברי הדובר המתאר כיצד ניגש להעיר למחרת ליל המשתה את המוזמנים השרועים בעלפון חושים מוחלט. למרבה המבוכה כאשר הללו מקיצים משנתם הם אינם מצליחים לזהות את מארחם ושואלים אותו בתמיהה 'מִי אַתָּ וּמָה לְךָ'.⁴ הדובר מנצל שאלה זו כדי לעבור לגוף השיר העוסק בהתפארות. לוינ מראה כי המעבר הזה שנתפס כחריג אינו אלא וריאציה מבודדת על דברי משורר עבאסי בשם בַּשְׂאָר בֶּן בְּרִד שכתב באחד משיריו בזעם גדול כי רק משוגעים גמורים אינם מודעים למעלותיו הרבות וניצל קביעה זו כעילה למעבר לדברי התפארות עצמית מופלגים (א, עמ' 202).

מהלך דומה נעשה לגבי 'אמרה הכי',⁵ שירו של טדרוס אבולעאפיה, מן המשוררים הבולטים באסכולה העברית בספרד הנוצרית. השיר בנוי כדו־שיח בין חושק מזדקן לבין חשוקתו הצעירה המבקשת לנטוש אותו. במחקר הובא השיר כדוגמה לשינויים שחלו ביחסה של השירה העברית כתקופה הנוצרית אל הקונוונציות האנדלוסיות הקלאסיות.⁶ לוינ מראה כי חלקו הראשון של השיר הוא תרגום של שיר ערבי מאת אבו אלעלא אלמערי (א, עמ' 221). לחשיפת המקור הערבי יש כמובן חשיבות רבה, אם כי היא אינה מבטלת לחלוטין את הסגולות שיוחסו לו במחקר. דומה כי העובדה שהמשחק המיוחד במוטיבים הקונוונציונאליים המצוי בשירו של אלמערי נקלט בשירה העברית רק למעלה ממאה שנים לאחר שהאסכולה האנדלוסית הגיעה אל קיצה איננה מקרית.

חשיבות רבה נודעת לדיון במבנה המשולש של שירי שבח הכתובים בתבנית שיר האזור (ג, עמ' 340 ואילך).⁷ לוינ מציג את מבנם המשונה של שירים אלה הפותחים בחטיבת חשק שממנה הם נחלצים לגוף של שבח המסתיים בחטיבת חשק נוספת. למרבה הפליאה מתברר כי דווקא מבנה זה הוא המבנה הדומיננטי בשירי השבח הכתובים בצורת שיר אזור, ושירים הכתובים במבנה מונוליטי שכולו שבח או במבנה כפול שפתיחתו חשק וגופו שבח נדירים יותר. לוינ טוען כי העדפתה של התבנית המשולשת מלמדת כנראה על ראשוניותה, והוא מביא גם התייחסות מפורשת למבנה זה מתורת הספרות הערבית של ימי הביניים. השוואת השירים בעלי התבנית המשולשת לשירי שבח קלאסיים הכתובים בתבנית המורכבת ולשירי אזור מונוליטיים ובעלי מבנה כפול מאפשרת לעמוד על האפקטים הספרותיים המיוחדים הנוצרים בתבנית זו. חטיבת הפתיחה של הקצידה הקלאסית מובילה תמיד ובהכרח אל גוף השיר. אלמנט ההפתעה שנוצר עקב השימוש בתבנית זו מתמקד בשאלת היקפה של חטיבת הפתיחה וכתחבולה המסוימת שבאמצעותה נחלץ הדובר מן ההקדמה אל הגוף. בניגוד לכך דברי האהבה בתחילת שיר האזור גם אם הם ארוכים אינם מעוררים בהכרח ציפיה למעבר לגוף של שבח, והם יכולים

3 היא תבנית הקצידה, ראה: פגיס, חידוש, עמ' 150-160.

4 הנגיד, עמ' 282 בית 34.

5 טדרוס, עמ' 50.

6 פגיס, חידוש, עמ' 97-98; פגיס, שירה, עמ' 29.

7 ראה גם: רזון, עמ' 178-211.

עקרונית להימשך גם עד סוף השיר ולהעמיד שיר חשק עצמאי. משורר שבחר לכתוב שיר אזור בתבנית המורכבת סיפק הפתעה כפולה לקוראיו בעיתוי המעבר מן ההקדמה לגוף וגם בעצם קיומו. אפקט דומה נוצר בשירי האזור בעלי התבנית המשולשת גם ביחס למעבר השני מגוף השיר לחטיבת החשק המובאת בסופו. דברי השבח של גוף השיר יכלו להימשך עקרונית עד לסופו. המעבר לחטיבה אירוטית מסיימת היה אפוא בגדר של אפשרות שמימושה בלתי צפוי מראש.

מטרתו המוצהרת של הספר היא כאמור הצגת דיון מפורט בזיקתם של הזיאנרים השונים של שירת החול העברית לזיאנרים המקבילים בשירה הערבית. ליון מניח בצדק כי הבנה כזו מהווה תנאי יסודי להערכת ייחודה של השירה העברית. המסקנות העולות מהשוואת שני הקורפוסים מאפשרות לו לשפוט בצורה מדויקת את מידת ההתאמה של השיר הבודד לזיאנר שבמסגרתו הוא נכתב, או לחלופין לעמוד על ייחודו ועל מקורו של ייחוד זה ביחס למערכת הזיאנרית כולה.

אחת הסכנות האורכות למחקר העוסק בסוגים ספרותיים של שירה קדומה היא יצירתם של קריטריונים נוקשים שמסקנתם העיקרית היא טקסונומיה המיוסדת על סיווג כמעט טכני של השירים למגירות זיאנריות המוגדרות בקפידה, ותו לא. השאיפה הזאת לארגון ולסדר היא אולי תגובה מובנת לבעיות הסבוכות שמעוררת קריאתה, הערכתה ומחקרה של שירה קדומה. אין ספק ששירת החול העברית בספרד מהווה הישג ספרותי מרשים ביותר ויש בה גם יופי רב מאוד ומיוחד מאוד. אבל אי אפשר להתעלם מכך שיופיה הוא מבתניות מסוימות גם זר ומורז לטעמו הספרותי של הקורא המודרני. סדר, ארגון ומיון מהווים כלי נשק יעילים לביטולה של מבוכה זו, אבל הם גם מעוותים את מתאר פניה של השירה הקדומה ומקשים בחשבון סופי על הבנתה.

ישראל ליון מודע היטב לסכנה שמציג הדחף הטקסונומי הזה והוא אינו נופל למלכודות המיון העקר. הוא מצליח ליצור בימעיל תשבץ איזון עדין בין איפיון מכליל של קונוונציות ספרותיות לבין דיון מפורט המציג את גבולותיהם בקווי מתאר גמישים. השילוב הזה מאפשר לו למפות את התנועה הרבה והמגוונת המתרחשת במסגרת הזיאנרים השונים ואת הזיקות המורכבות הנוצרות ביניהם בשלבים שונים בהתפתחותה של האסכולה.⁸ האופי הדינמי של השירה הערבית והעברית העולה מתיאור זה מנוגד קרוב לודאי לציפיותיו של הקורא שהורגל לראותן כקורפוסים של שירה קפואה ונוקשה. שבירתה של תגובה מותנית זו מהווה אחד מהשיגיו החשובים של הספר. ליון אינו מתעלם כמובן מן המקום המרכזי שיש לקונוונציה בעיצובם של הזיאנרים והוא אף מדגישו בנוקטו בראש וראשונה גישה סינכרונית המבליטה את הנורמה של הסוג. אבל במקביל מציג ליון בכל אחד מפרקיו של הספר אספקטים מסוימים בחיי הזיאנר מתוך עמדה דיאכרונית-התפתחותית. כך למשל הוא מתאר מעמדה סינכרונית את מאפייני הפתיחה לקצידה בשירה הערבית והעברית: המוטיבים הקונוונציונאליים של הבכי על חורבות המעונות העזובים, הדמות המשוטטת והדמות ילידת הדמיון (א, עמ' 17 ואילך); אבל במקביל הוא מבליט בפרק זה גופו מעמדה דיאכרונית-התפתחותית את

השינויים שחלו בעיצוב הפתיחה לקצידה בשירה העבאסית ובאסכולה העברית (שם, עמ' 29 ואילך). לדבריו המשוררים העבריים הפועלים בראשית האסכולה ממעטים לשלב בפתיחות לקצידות את המוטיבים הללו. לויין טוען כי מגמה זו נבעה מרצונם של בני הדורות הראשונים להבליט בפני קוראיהם העבריים את זיקתם לזרמים החדשים והמודרניים של השירה העבאסית. ניתוח השירים העבריים המעטים ביחס המשלבים בכל זאת מוטיבים אלה בראשית האסכולה מחזק הבחנה זו. עיצובם של המוטיבים הקונוונציונאליים בשירים הללו נעשה ברוח המסורת הערבית המודרנית: הפתיחה שומרת על מעגל המוטיבים הקלאסיים אך ממעטת בפיתוחם העלילתי; הממד הצירורי של הלשון השירית הופך לדומיננטי וגובר על היסודות הערכים הקדומים של תוכן ועלילה. יש עניין בכך שעם התבססותה של האסכולה העברית בתקופתם של משה אבן עזרא ויהודה הלוי נעשה שימוש תדיר יותר במוטיבים הקלאסיים. לויין מסביר שינוי זה בביטחון העצמי שרכשה לעצמה האסכולה. ביטחון עצמי שאיפשר לה לחרוג מאילוץ הקונוונציה הערבית המודרנית ולהטמיע אל תוכה גם יסודות קלאסיים ארכאיים.

באופן דומה מטפל לויין במתח הנוצר משילוב התיאור הנורמאטיבי של הסוג עם הצגת אופיין הייחודי של חלק מן היצירות הנכתבות במסגרתו. אופי ייחודי הנובע ממוסכמות הז'אנר וגם מערער, בעצם קיומו, על הנורמות המאפיינות אותו. דוגמה מובהקת לכך מספק הפרק העוסק בשירת ההתפארות (א, עמ' 150 ואילך). לויין מבליט במהלך תיאור הנורמה של הז'אנר מאפיינים דוגמת עמדתו האגוצנטרית של הדובר, שאיפתו להגיע אל יעדים רחוקים, השימוש שהוא עושה בצירורים של שאיפה למרום, עלייה לפסגות גבוהות, התנשאות מעל לענני השמים או מעל לכוכבים; ודרכי פיתוחו של גרעין עלילתי המיוסד על המיתוס של האדם הבודד המנוכר לחברתו העוינת והצבועה והיוצא מתוך בחירה חופשית למסע שמטרתו כיבוש התהילה (שם, עמ' 175 ואילך). אבל במקביל מראה לויין כיצד בשירים אחדים מסגלים משוררים עבריים את האלמנטים הנורמטיביים והקונוונציונאליים הללו לצרכים אישיים על ידי הפיכתם למטאפורות המבטאות מצבים ביוגרפיים ומצוקות פרטיות, כפי שעושה, למשל, שמואל הנגיד בחטיבת ההתפארות של 'נשמה מאשר';⁹ או על ידי ריאליזציות של מוטיבים קונוונציונאליים הנוצרות על ידי השלכתם על חוויות סובייקטיביות אישיות כפי שקורה בחלק משירי ההתפארות של אבן גבירול.

המתח הקיים בשירים אלו בין אלמנטים קונוונציונאליים לאלמנטים ייחודיים מאפשר לויין להציע הסבר מעניין לתגובות החריפות שעוררו שירי ההתפארות של אבן גבירול. אנו מוצאים תגובות כאלה אצל קוראים היסטוריים דוגמת משה אבן עזרא¹⁰ וגם בקרב קוראים מודרניים דוגמת חיים שירמן.¹¹ הקוראים הללו האשימו את אבן גבירול בגאוה וביוהרה שנתפסו על ידם גם כפגם מוסרי וגם כפגם פואטי שיש לראותו כגנאי לשירתו. לויין מציין בצדק כי תגובות אלה מעוררות תמיהה רבה. קשה להסבירם בריבוי מופלג של שירי התפארות במורשתו השירית של אבן

9 הנגיד, עמ' 209.

10 אבן עזרא, עמ' 70-71.

11 שירמן, א, עמ' 176-177.

גבירול שכן מספרם אינו גדול במיוחד; גם הטענה כי סגנונם חורג מן המקובל בז'אנר איננה מתקבלת על הדעת. מונחים לפנינו שירים הכוללים דברי התפארות ויהירות קיצוניים בהרבה. לויך טוען כי תגובותיהם החריפות של הקוראים נובעות מתחושתם כי אבן גבירול מנצל את המאפיינים הקונונציונאליים והעל-אישיים של הסוג כדי להביע באמצעותם סיטואציות ייחודיות שמקורן בצרכי ביטוי אישיים. צרכי הביטוי הללו, המיוסדים על הצגת אמת פרטית המעוגנת בחוויה סובייקטיבית ולא אמת קונונציונאלית המעוגנת בדגם ז'אנרי מכליל, צרמו את אונם המיומנת של אבן עזרא ושל שירמן. התגובות החריפות לא נבעו לפיכך מהחלטתו של גבירול לכתוב שירי התפארות אלא מהשימוש הייחודי שהוא עשה בהם. ההתנגדות שמהלך זה עורר מזכירה את הבחנתו של משה אבן עזרא בין שירי חשק המשקפים חוויה אישית ואותנטית של המשורר, והם פסולים מבחינה מוסרית, לבין שירי חשק המיוסדים על התכונות ותיאור שאינם נובעים מנסיונו האישי והם כשרים מבחינה מוסרית.¹²

אחת התופעות המסקרנות בפואטיקה הערבית והעברית של ימי הביניים היא העדרו הכמעט מוחלט של דיון תיאורטי בתורת הז'אנרים. הדבר בולט על רקע המקום המרכזי שנושא זה תופס בשנים האחרונות במחקר. ההסבר המקובל טוען כי העיסוק המועט בתחום נבע מכך שמעמדם של הז'אנרים השונים ומאפייניהם היו ידועים לכל ומובנים מאליהם.¹³ אבל אפשר להציע הסבר חלופי לתופעה. העניין המועט בתורת הז'אנרים קשור במעמדם של הסוגים הספרותיים ומשקף אותם. שירת החול היתה בעיני המשוררים וקוראיהם ההיסטוריים הרבה פחות קונונציונאלית, נוקשה וקפואה מבחינה ז'אנרית וגם מבחינות אחרות מאשר בעיני המחקר המודרני; ולפיכך היא היתה גם הרבה פחות מתאימה במהותה לגיבושה של תורת ז'אנרים מסודרת וברורה.¹⁴ התמונה העולה מ'מעיל תשבץ' מחזקת רושם זה. לויך אינו מתעלם כמובן מן החלוקה לז'אנרים, והוא מציג את מאפייניו הייחודיים של כל סוג וסוג; אבל בה בעת הוא מבליט ומדגיש את הבעייתיות הכרוכה במהלך כזה ומציין בהבלטה את החריגים הרבים שנוצרו באופן טבעי במסגרתו של כל ז'אנר וז'אנר. מן הדיון בנושא זה משתמע כי תריגה מן המוסכמה לא נתפסה כאיום על מעמדו של הז'אנר. יש עניין רב בעובדה שהשירים הללו לא נכתבו על פי רוב מתוך מגמה של מרידה בקונונציה ורצון לשנותה, אלא היו פועל יוצא הכרחי והגיוני של העיקרון הקלאסי שתבע מן המשורר להציג בשיר נושא שגור בצורה ייחודית באמצעות משחק חופשי במערכת גדולה של מוטיבים קונונציונאליים. המערכת הזו, כך עולה מן הספר, היתה מערכת פתוחה ודינאמית הרבה יותר ממה ששיערנו עד כה, והיא הקנתה לשירה העברית וגם לשירה הערבית גבולות ז'אנריים גמישים וניזילים שאיפשרו למשוררים חופש יחסי רב במעשה היצירה.

לויך מדגיש עניין זה באמצעות המקום המרכזי שהוא מעניק לדרכי המיון לסוגים המוזכרים בהערות אגב בספרי פואטיקה ערביים ועבריים בימי הביניים ובכותרות שמשוררים, עורכי ספרי שירה ומעתיקי כתבי-יד צירפו לשירים ולפרקים שהשירים

12 אבן עזרא, עמ' 276-279.

13 פגיס, חידוש, עמ' 141.

14 ראה על כך: פגיס, חידוש, עמ' 142, 160-169; פגיס, שירה, עמ' 7, 23, 26.

נכללו בהם בדיואנים (א, עמ' 33 ואילך). הערות כאלה נמצאות בספרות הערבית החל במאה התשיעית, וניכרות בהן שתי מגמות מרכזיות. מגמה אחת מבקשת למיין את השירה לקבוצות יסוד על פי נושאי השירים. מסקנתה הקיצונית של מגמה זו באה לידי ביטוי באנתולוגיה שערך אַלְבַּחְתוּרִי המציגה חלוקה של מאה שבעים וארבעה נושאים שיריים שונים; אבל העמדה המקובלת צימצמה את מספר הדיואנים לעשרה, כך עשה, למשל, אבו תמאם אַלְטַאֲי בדיואן אלחמאסה והוא גם הבחין בין סוגים מרכזיים יותר וחשובים פחות; מגמה שנייה שהתגבשה קרוב לודאי כתגובת נגד למיזן המפורט ביקשה לצמצם את הסוגים השונים למספר תבניות יסוד ולחשוף מעין תבנית עומק של המערכת הדיואנית שממנה נגזרות מספר רב של תבניות שטח. דרך כזו נקט, למשל, אברהים בן אסחאק בנקד אלנתי'ר. לדבריו יש בשירה ארבעה סוגי על: שבח, לעג, שעשוע וחכמה שמהם נגזרים סוגי המשנה השונים. מן השבח: ההתפארות, הקינה ואמירת התודה; מן הלעג: התוכחה, הגנאי וההתלוננות על האיחור במתת; מן השעשוע: האהבה, היין, ההוללות והצידי; ומן החכמה: פתגמים ומשלים, עצות ופרישות.

מגמה שונה של מיזן דיואני מיוסדת על סיווג השירים לקבוצות משנה על פי נמעניהם. אמת המידה המונחת ביסודה של שיטה זו מזכירה את מחקריו של באחטיין בדבר ההשלכות שיש לנמענו של שדר על עיצובו בידי מוענו. לויזן מציין מיונים דיואניים המיוסדים על קריטריון זה ביחס לשירי התוכחה והם מאפשרים להבחין בין תוכחות המופנות לפטרונים עשירים, לשאר גדולים, לשווי ערך, לידידים ולאהובים כאשר לכל תת־סוג יש מאפיינים ייחודיים משלו (א, עמ' 280, 287-288); וכך נעשה גם ביחס לשירי קינה הממוינים על פי מושאם: קינת המשורר החי על עצמו, על פטרונו, על ילדיו, על אחיו, על נשים וכדומה (ב, עמ' 9). גם כאן מאפשרת החלוקה לעמוד על מאפייניו הייחודיים של כל סוג משנה, כפי שעולה, למשל, מהשוואת מחזור הקינות של שמואל הנגיד על אחיו או קינותיו של משה אבן עזרא על בנו לקינות חצרניות רשמיות.

עיקר עניינו של 'מעיל תשבץ' הוא בסוגים השונים של שירת החול העברית בספרד. אבל ההשוואה שהוא עורך עם השירה הערבית מספקת לקורא היסטוריה ספרותית מעודכנת ומפורטת שלה המיוסדת בחלקה על ספרי מחקר ערביים שהתפרסמו בשנים האחרונות, ספרים שנגישותו של החוקר העברי אליהם אינה תמיד פשוטה. דוגמה מובהקת לכך מספק הדין באסכולה הערביסטית בדבר מוצאו של שיר האזור (ג, עמ' 393-394). מייצגה המובהק של אסכולה זו, מארטין הרטמן, טען כי מקור החריזה של שיר האזור הוא בצורת המסמט המיוסדת על חריזה פנימית בין שלוש צלעיות של בית השקול במשקל קלאסי וחרוז בחרוז מברית. השקפה זו עוררה התנגדות ובין היתר הועלתה כנגדה הטענה כי המסמט היא צורה נדירה ומאוחרת בשירה הערבית ולכן קשה ללמוד ממנה על התפתחותה של שירת האזור. חשיפתם של מסמטים מן המאה השמינית שנעשתה בשנים האחרונות בידי חוקרים ערביים מקהה את חודה של טענה זו.

בבסיסו של 'מעיל תשבץ' מונחת אנתולוגיה עשירה מאוד של תרגומים מן השירה הערבית שכולם מעשי ידיו של לויזן הם. אנתולוגיה זו מייצגת את הספרייה של השירה הערבית שהיתה מונחת לפני המשוררים העבריים האנדלוסיים ולפני

קוראיהם ההיסטוריים. שיחזורה של ספרייה זו מאפשר לווין לתאר בכירור את מנגנוני ההטמעה והברירה שהפעילו המשוררים העבריים על הקורפוס הערבי. כך, למשל, השוואת שירי המלחמה של הנגיד לשירי מלחמה ערביים (א, עמ' 67-59) מלמדת כי הנגיד בחר לאמץ רק חלק ממאפייניהם. בשירי המלחמה הערביים הקלאסיים אין פיתוח עלילתי ומאפיינים אותם חוסר בהירות וחוסר ארגון; אבל הם יוצרים אפקטים ריאליסטיים, למשל בתיאורים המפורטים של אכילת גוויות המתים על ידי חיות המדבר. בשירי המלחמה של הנגיד ניכר בניגוד לכך ארגון קפדני של החטיבות השונות, פיתוח ברור ובהיר של יסודות עלילתיים ושילובם של יסודות קדומים דוגמת תיאורי אכילת הגוויות כמטפורות לאלימות ולאכזריות ולא כמייצגי מציאות. זאת ועוד, ההשוואה בין הד'אנרים מאפשרת מיווי מדויק של יסודות עבריים מקוריים של הנגיד שאינם נמצאים בשירת המלחמה הערבית: חטיבות המוקדשות לשבח האל, פתיחות לאומיות, פניות של המשורר לבנו ועוד.

המשוררים העבריים הפעילו עקרונות של ברירה גם לגבי שירת השבח הערבית (א, עמ' 123-120). שירה זו מיוסדת על תבנית ניגודית בין שתי מערכות יסוד: שבחה של גבורת הנדיב ושבחה של נדיבותו. המשורר הערבי מנצל שתי מערכות אלו כדי לתאר את הניגוד שבין הצד המיטיב והשופע של הנדיב לבין צדו הנוקשה, האלים והזועם. שירת השבח העברית איננה מאמצת תבנית יסוד זו וחסרות בה חטיבות המוקדשות לשבח גבורתו של הנדיב. העדרו של נושא זה מחולל שינוי במאזן הפנימי האופייני לשירת השבח הערבית ומקנה לשירת השבח העברית מעמד ייחודי משלה.¹⁵

דוגמה מעניינת מספק תיאור זיקתה של שירת היין העברית לשירת היין הערבית (ב, עמ' 150 ואילך). עצם קיומה של שירת יין ערבית מיוסד על התרסה כנגד הממסד האסלאמי הדתי האוסר על שתיית יין. לפיכך עמדת הדובר בשירת היין הערבית היא בהכרח עמדה מתגרה: הוא מתאר כיצד הוא עצמו שותה יין, או מטיף לשתייתו בידי אחרים מתוך מודעות מלאה לכך שמעשה זה מהווה חטא דתי חמור. בשירת היין העברית איננו מוצאים סגנון קיצוני זה של מרי ותוקפנות, שכן שתיית יין ביהדות איננה בגדר של חטא. לווין מתאר כיצד למרות שוני בסיסי זה הוטמעו יסודות מן ההתרסה הזרה בשירה העברית בעיקר בהתגרות סמויה בעניינים שבקדושה, בדרך כלל באמצעות שיבוצים ורמיזות (ב, עמ' 176-177). דוגמה מובהקת לכך הם דברי שמואל הנגיד: 'אַרְאָה בְּכֹסֵי אֵשׁ וְלֹא יִכְעַר כְּמוֹ אֵשׁ בְּפִסְגָּה' 16 הגוררים את ההתגלות הנסית של משה אל הקשרו הנמוך והחילוני של שיר השיכורים. מהלך דומה מתרחש בשיר אחר של הנגיד המתאר את קשריו של הדובר עם היין בלשון זו: 'בְּכֹס מִנֵּת חֶלְקֵי וְכֹסֵי וְהוּא דוֹדֵי אֲשֶׁר תִּפֵּץ אֲנִי בּוֹ וְהוּא כִּי / בְּמִקוֹם אֲשֶׁר אֶמְצָא גְבִיעִים אֲנִי שׁוֹכֵן וְשֶׁם אֶלֵּין וְיִיטֵב לְבָבִי'.¹⁷ מערכת היחסים שבין הדובר ליין מוצגת כמערכת אירוטית באמצעות שיבוצים הלקוחים מהקשרים מקודשים כדוגמת דברי כנסת ישראל לקב"ה בשיר השירים ו, ג: 'אני לדודי ודודי

15 ראה גם: וייס, עמ' 397-398.

16 הנגיד, עמ' 289.

17 שם, עמ' 284.

לי הרועה בשושנים' ודברי המשורר בתה' טז, ה: 'ה' מנת חלקי וכוסי אתה תומיך בגורלי'. על רקע זה ראוי לציין כי הנגיד כתב גם שלושה שירי יין המציגים את שתייתו דווקא כפעולה חיובית שהיא לרצונו של האל, במהלכם הוא שילב כראיה התומכת בכך שיבוצים המחזקים את דבריו.¹⁸ כך, למשל, הדובר מדגיש עמדה זו ב'לך ידידי' באמצעות שיבוץ מקה' ט, ז: 'לך ידידי אכול קגיל לחמך וקלב טוב שתה דמי ענןך [...] קום ומלא שחוק לשונך ופיך פי פבר נרצו לאל מעשיך'. דומה כי שמואל הנגיד, מעצבה של שירת היין העברית, כתב שירים אלו על מנת להבהיר לקורא העברי כי בצד ההטמעה של היסודות הערביים יש הבדל מהותי במעמדם של שני הז'אנרים המקבילים.

ספרו של ישראל לוין מציג בפני הקורא תמונה בהירה של הסוגים השונים שבמסגרתם יצרו המשוררים העבריים באנדלוסיה את רוב שיריהם. הספר מתאר במפורט את הדינמיקה האחראית לגיבושה ולעיצובה של מערכת הז'אנרים ומבליט בצד תהליכי ההטמעה של יסודות זרים גם תהליכים של ברירה ודחיה. ממאות ואלפי פרטים ופרטי פרטים המלמדים על נקודות המגע שבין השירה העברית לשירה הערבית מצליח לוין ליצור קווי מתאר ברורים ומכלילים, אבל בה בעת הוא מקפיד על כך שהחתימה למסקנה המכלילה לא תשטשש את הפרטים שעליה היא מיוסדת. 'מעיל תשכ'י' מהווה אפוא תרומה חשובה לתחום ומן הסתם התפוך מעתה ואילך למסגרת הכרחית למחקר.

הפניות ביבליוגרפיות

אבן עזרא	משה אבן עזרא, ספר העיונים והדיונים, מהדורת א"ש הלקין, ירושלים תשל"ה.
הנגיד וייס	דיואן שמואל הנגיד: בן תהלים, מהדורת ד' ירון, ירושלים תשכ"ו. י' וייס, 'תרבות חצרנית ושירה חצרנית', ספר הכינוס העולמי למדעי היהדות א (תשי"ב), עמ' 396-403.
טדרוס	טדרוס אבולעאפיה, גן המשלים והחידות, מהדורת ד' ילין, א, ירושלים תרצ"ב.
כץ	ש' כץ, פתוחים פתוחים ואטורים: עיוני מחקר ביצירת שלמה אבן גבירול, ירושלים תשנ"ב.
פגיס, ושחה	ד' פגיס, "ורשתה בלב טוב יינך": לבחינת היסוד הרעיוני בשירי יין של שמואל הנגיד, בתוך: ד' פגיס, השיר דבור על אופניו, ערך והתקין לדפוס ע' פליישר, ירושלים תשנ"ג, עמ' 29-49.
פגיס, חידוש	ד' פגיס, חידוש ומסורת בשירת-החול העברית: ספרד ואיטליה, ירושלים 1976.
פגיס, שירה	D. Pagis, <i>Hebrew Poetry of the Middle Ages and the Renaissance</i> , Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990.
פגיס, שירת החול	ד' פגיס, שירת החול ותורת השיר למשה אבן עזרא ובני דורו, ירושלים תשל"ל.
רוזן	ט' רוזן, לאזור שיר: על שירת-האזור העברית בימי הביניים, חיפה תשמ"ה.
שירמן	ח' שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, א-ד, ירושלים-תל-אביב תשכ"א.

18 עליכם לפועלכם, שם, עמ' 286; ידידי כל, שם, עמ' 279; לך ידידי, שם, עמ' 287; על השירים הללו ראה: פגיס, ושחה.