

על המצע המוסיקלי של 'המהפכה הספרדית' בצורות השיר העברי בימי הביניים

עזרא פליישר

א.

שירתנו בתקופת ספרד משתבחת ברגיל בשלל צורותיה ובשפע הבלתי נדלה של מקצביה ותבניותיה הסטרופיות.¹ ססגוניות שופעת זו אינה מוטלת בספק; היא אחת מן הסגולות הכולטות שבהן היא נבדלת משירתנו הקדם-ספרדית. עד שהפציע אורה של תקופת ספרד לא ידעה השירה העברית שקילה מדויקת במובן המקובל של המילה, ומערכות חרוזיה בדגמיה הסטרופיים פשוטות וראשוניות היו.² על עונייה של השירה העברית הקדומה בנקודות הללו אין אנו חדלים לתמוה. שהרי אנו מדברים בשירה גדולה ועשירה ביותר, שנוצרה במשך הרבה מאות שנים רצופות, והפיקה כמות עצומה של יצירות שיר, מעשי ידי מאות משוררים גדולים. היא אימצה סוגים, לשון, פואטיקה, תבניות, כללי חרוזה, אמצעי קישוט, מוסכמות רטוריות, תכנים ועקרונות אסתטיים מפליאים ברמתם ובמורכבותם, ומקוריים וייחודיים באופיים.³ ורק בשתי הנקודות הללו היא נשארה נאמנה, (כמעט) עד הסוף, לשלב הקמאי של הווייתה. עד אמצע המאה העשירית — היא לא חידשה ולא אימצה לצרכיה שיטת שקילה מדויקת. שיטת השקילה הנפוצה בפיוט הקדם-ספרדי היא שיטה הטעמתית טהורה: היא מונה בכל טור של שיר סך אחד (פחות או יותר) של מילים או צירופי מילים 'חשובים', תוך התעלמות אופציונאלית ממילות קשר ויחס וזיקה, וממילים חד-הברתיות. צירופי סמיכות, מספרים, כינויים, צירופי שם ותואר או נושא ונשוא וכדומה נמנים בה, בשעת הצורך, כהטעמה אחת. מצד אחר היא מאפשרת להפיל שתי הטעמות על מילה תלת-הברתית. השיטה אינה מדויקת, והאחידות שהיא משליטה על טורי השיר רפויה. רק בשולי היצירה הפייטנית הקדומה הופעלה שיטה מדויקת (קצת) ממנה, זו הקרויה 'משקל התיבות'. שיטה זו מונה לכל טור מספר מילים זהה במדויק. אבל גם בטקסטים השקולים בדרך זו האפקט הריתמי המופק אינו של תואם אמיתי, כי אין השיטה לוקחת בחשבון את אורכן של המילים הנספרות: מילה

1 על הצורות הסטרופיות בשירה העברית בספרד ראה למשל: פניס (תשל"ו: 131); על המצב בשירת הקודש ראה פליישר (תשל"ה: 344); שפע אפשרויות העיצוב של הצורות הסטרופיות הספרדיות מודגם למשל אצל לוי (תש"ס: 660), ואין שם אלא מה שמופק משיירי הקודש של משורר אחד. ראה כיוצא בזה במפתח הצורות אצל שירמן (תשכ"ו: 492).

2 עיין על כל זה להלן, בפירוט.

3 על אופייה של השירה העברית הקדם-ספרדית בכל הנקודות הללו ראה בפירוט: פליישר (תשל"ה: 79-329).

חד הברתית ומלה של שלוש או ארבע הברות שוות על פיה במניין. פרופ' שירמן ע"ה נמנע באופן עקיב לכנות את השיטות הללו בשם 'משקל'; הוא העדיף על פני המונח הזה את המונח 'קיצוב'.⁴

יש לזכור שהשירה העברית היתה נתונה בתקופה שאנו מדברים בה בלב לבן של תרבויות שירה גדולות, שכולן שקלו את שירתן בדקדוק. בעת עליית שירת הקודש העברית הקדומה (סביב ראשית המאה החמישית) הכירה ארץ-ישראל הביזנטית את שיטות השקילה היווניות והרומיות הקלסיות, וכן את שיטת השקילה המדויקת והמורכבת להפליא של השירה הכנסייתית היוונית, הנהוגה בהימננות המקיפים מסוג הקונטקיון. השירה הכנסייתית הרומית פיתחה בעת הזאת גם שיטת שקילה סילבית פשוטה וגם שיטה טוני-סילבית, שיטות שמקומן ליד השיטה הכמותית הקלסית נרחב יותר ויותר. השירה הסורית שפרחה בעת הזאת בבבל הכירה גם היא שיטת שקילה סילבית. פלא הוא שהמשוררים וצרכני השירה העבריים לא הרגישו צורך להידמות אל סביבתם בסגולה זו.⁵ אמת, גם שירת המקרא אינה נשקלת בדיוקנות, אבל השירה הפייטנית זנחה את הפואטיקה המקראית כבר בראשית דרכה, והרחיקה עצמה ממנה כמעט ככול: אין דרך להסביר את זלולה במשקל כאות של נאמנות למסורת המקראית. השירה המקראית גם אינה נחרזת, אבל שירת הפייטנים לא ויתרה על השימוש בחרוזים למן העת שגילתה את האמצעי הזה (סביב ראשית המאה השישית): היא חרזה עשרות אלפי יצירות, בלי לחוש שיש בכך בגידה במסורות המקראיות.⁶

אבל גם באופני שימושה בחרוזים נשארה השירה הפייטנית הקדם-ספרדית צמודה בעקשנות בלתי מובנת אל שלבי הווייתה הראשוניים.⁷ אמנם היא ראתה בחרוז חובה גמורה, ואף תבעה ממנו תביעות נמרצות ומכבידות ששום שירה לא תבעה כיוצא בהם מחרוזה,⁸ אבל בשירים הסטרופיים (וכאלה היו הרוב המכריע של יצירות השיר העבריות

4 על דרך שקילתה של השירה העברית הקדם-ספרדית ראה: פליישר (תשל"ז: 70).

5 על הנושא הזה ראה למשל: פליישר (תשנ"ד/ב: 80). רק השירה השומרנית נשארה בעת הזאת, כמוה כשירה הפייטנית שלנו, בלא משקל מדויק. אבל זו לא היתה שירה גדולה, ובוודאי אין להניח שהיא השפיעה על שירת הפייטנים.

6 לעניין זיקתה של השירה הפייטנית הקדומה אל הצורות המקראיות ואל הפואטיקה המקראית בכלל ראה למשל פליישר (תשנ"א/א: 201). על ראשית החרוז בשירה הפייטנית על רקע הפגנת א-תלותה במודל המקראי ראה: פליישר (תשמ"א: 226).

7 יש לזכור שהשירה הקדם-ספרדית רובה המכריע סטרופית. רוב המחרוזות הנהוגות בה מרוכעות (וכך הוא בכל תרבויות השירה שבעולם), אבל יש בה שימוש שגור גם בדגמים אחרים, למן המחרוזות הדו-טוריות ועד לזו המכילה 10-12 שורות ואף יותר. המחרוזות המרכיבות שיר בתקופה הזאת סימטריות: הן זהות לגמרי בהיקפן ובסימני המבנה שלהן. ליד הצורות הסטרופיות הכירה השירה הפייטנית גם קטעים חד-חרוזיים, אבל אלה נדירים הרבה יותר, והופעתם קשורה על פי רוב בגורמים קומפוזיציוניים.

8 ראה על כך: הרושובסקי (תשל"א: 721). בחרוז הפייטני המילים החוזרות שוות זו לזו (בעיקרון) בשני עיצורים שורשיים, גם כשסופן בהברה פתוחה, אבל אין הן זהות בהכרח גם בתנועות המצטרפות אל העיצורים האלה, פרט לתנועה הבאה בהכרתן האחרונה. מטעם זה כינה הרושובסקי את השיטה בשם 'החרוז המופסק'.

בתקופת הפיוט הקדם-ספרדי) היא אסרה עליו להתגונן. עקרון החד-חרוזיות של מחרוזת השיר הוא מן העקרונות המקודשים של השירה הפייטנית שלפני תקופת ספרד. לפי עיקרון זה, החרוז הוא נחלת המחרוזת, ואין למחרוזת, אפילו היא ארוכה מאוד, אלא חרוז אחד בלבד. רק בשולי שוליה של השירה הזאת נוכחים מבנים סטרופיים דו- או רב-חרוזיים. מספר היצירות המעוצבות בדרך זו נער יספרם, וברוב המקרים אין הן אלא חיקויים מחורזים של דגמי שיר בלתי מחורזים, או חיקויים של חיקויים כאלה. במקרים אחרים אופיין החריג מתחייב מסיבות טכניות, לעתים גלויות ולעתים גלויות כמעט.⁹ החריגים האלה רק מחזקים את הכלל הגדול המקוים בריבואות יצירות-שיר קדם-ספרדיות: האופי החד-חרוזי העקיב של הסטרופה הוא מן המגדירים הבולטים והבטוחים של השירה העברית הקדם-ספרדית.

ב.

בשתי הנקודות הללו תיקנה האסכולה הספרדית תיקון גדול ומהפכני בהווייתה של השירה העברית, ובשתיהן היא שינתה את פניה כמעט בבת אחת.¹⁰ אפשר לומר שראשיתה האמיתית של האסכולה בקבלת השקילה המדויקת כעקרון קבוע וכמעט כללי ליצירתה הפואטית.¹¹ באופן משונה — האבן שמאסו המשוררים מאות בשנים נעשתה לכאורה לפתע, בראשית תקופת ספרד, תל שכל הפיות פנו אליו: השירה העברית בספרד נראתה בראשית דרכה כאילו אינה יכולה לחיות עוד אפילו שעה אחת בלא תיקון הווייתה המטריה. היא 'המציאה' כמעט בבת אחת שתי שיטות שקילה: אחת כמותית, היא שיטת היתדות והתנועות המיוחסת לדונש בן לברט, ששימשה לימים בעיקר בשירת החול, ואחת הברתית-דקדוקית, שנוצרה לכאורה בה בעת ממש, ושימשה כמעט באופן בלעדי בשירי הקודש.¹² זו הכמותית, הידועה כאמור גם בשם שיטת היתדות והתנועות, היא התאמה (מוצלחת ביותר) של שיטת השקילה הערבית לטקסטים הנכתבים עברית. שיטה

9 דיון מפורט בדגמים האלה ראה פליישר (תשל"ל: 194). על התפתחויות מאוחרות (עדיין קדם-ספרדיות) בתחום הזה ראה למשל: פליישר (תשנ"ג: 6), ובמיוחד שם, עמ' 14 ואילך. וראה גם פליישר (תשמ"ד/ג: 296); פליישר (תשמ"ח: רלח). וראה בספרות המובאת שם. התופעה נשארת באופן קבוע בשוליים בשירה הקדם-ספרדית.

10 מובן שהשירה העברית נשתנתה בספרד גם מהרבה בחינות אחרות. ראה לעניין זה שירמן (תשנ"ו, המבוא), וראה גם: פליישר (תשנ"ד/א: 4). כל השינויים האלה צריכים עיון לגופם. אנו מתייחסים לשתי הנקודות הנדונות כפנים מפני שאלו אין להן הסבר גלוי, ומפני שהמהפך שנתהווה בהן הוא, בהקשר הזה, הרדיקלי והכללי ביותר.

11 אמנם ראשיתה הכרונולוגית של השירה בספרד ביצירתו (הבלתי שקולה עדיין) של מנחם בן סרוק. ראה עליו במאמרי (פליישר תשמ"ח). אבל ייחודה של האסכולה מתגבש לראשונה בשיריו של דונש בן לברט, בסימן שלטונה של השקילה החדשה.

12 על עקרונות השקילה הכמותית ראה למשל אצל פגיס (תשל"ו: 108). על השיטה הברתית-דקדוקית ראה למשל בספרי (פליישר תשל"ה: 349). שיטה זו מופיעה לראשונה ביצירתם של בני הדור השני למשוררי ספרד (יצחק אבן קפרון, ובעיקר יצחק אבן מר שאול).

זו מונה לכל טור של שיר סכום קצוב של יחידות הגייה (הברות), וקובעת בתוך זה, בסכימות מטטריות נתונות מראש, מספר ומקום קבועים ליחידות הארוכות (ה'י'דות' = הברות שיש בראשן שווא נע או תנועה חטופה) וליחידות הקצרות ('התנועות' = הברות שאין בראשן שווא נע וכו'). שיטה זו מופעלת עקרונית הן בשירים שווי חרוז, הלא הם השירים ה'קלאסיים', העשויים לפי הדגם הנפוץ של השירה הערבית הקדומה ב'בתים' בעלי 'דלת' ו'סוגר' וחרוז מבריה, והן בשירי האזור הסטרופיים, ה'מִשְׁחָתָא', הנכנים על פי מודלים ערביים חדשניים שעוצבו באנדלוס. השיטה ההברתית-דקדוקית מופעלת בעיקר בדגמי שיר סטרופיים שאינם ידועים מן השירה הערבית: היא קובעת לכל טור של שיר, ולפי בחירתו של המשורר, סך מסויים של הברות, בלי להבדיל בין ארוכות לקצרות. שתי השיטות משמשות באלפי 'יצירות-שיר שנכתבו בספרד ובשאר מרכזי היצירה של השירה העברית בימי הביניים שהושפעו בתחומים אלה מן האסכולה הספרדית. מספר השירים הבלתי שקולים הנכתבים בספרד למן המאה ה"א ואילך מועט, והוא מתמעט והולך עם הזמן: האסכולה נתונה באופן גלוי בסימנן של שיטות שקילה מדויקות. בשעת היוולדה כמעט, ביטלה השירה העברית הספרדית גם את עקרון החד-חרוזיות בשירתה הסטרופית. בתחום הזה היא אימצה תחילה את הצורות הסטרופיות המעין-אזוריות, וזמן לא רב אחר כך – גם את צורת שירי האזור.¹³ בשני הדגמים הללו המחרוזת מביאה לפחות שני חרוזים, אחת בראשיתה ואחת בחתימתה, אבל לעתים קרובות, ובפרט בשירי האזור, היא מביאה שלושה, ארבעה ואף יותר:¹⁴ חלקת שירים זו ביצירתה של ספרד היא המעוררת את רושם ססגוניותה הצלילית המרהיבה. אבל כל יצירתה, בין בחול ובין בקודש, עומדת בסימן שתי הבחינות הצורניות הנזכרות: ההיענות לחוקי שקילה מדויקים והעיצוב הדר- (או הרב-) חרוזי של המחרוזת בשיר הסטרופי. נוכחות כל אחת מהן לתוד, ומכל שכן של שתיהן גם יחד, מבדילה באופן חד וברור בין יצירה קדם-ספרדית לבין יצירה 'ספרדית'.¹⁵ אף על פי שהשירה הספרדית שונה מן השירה שלפניה בשפע רב של סגולות, סגולות אלו הן הבולטות ביותר.

13 על הצורות הסטרופיות המעין-אזוריות ראה: פליישר (תשל"ה: 351), וראה עוד להלן. וראה עוד: פליישר (תשמ"ט: 197). על המבנה הספציפי של המחרוזת בשיר האזור ראה להלן. וראה: פגיס (תשל"ו: 133), וראה עוד: פליישר (תשמ"ג: 165). הצורה חודרת אל שירת הקודש רק במחצית הראשונה של המאה ה"א, עם פיוטי של ר' שלמה אבן גבירול. על שירת האזור ראה: רוזן-מוקד (1985). ראה עתה גם: לרין (1995: 217). על הסוג אצל הערבים ראה למשל Stern (1974: 1ff).

14 בשתי הצורות יכול כל טור להתפצל לשתיים או יותר צלעיות חרוזות. במקרים אלה מתמלאת הסטרופה חרוזים שונים. דבר שאין צריך לומר הוא שכל המחרוזות המרכיבות שיר אחד הן סימטריות לגמרי, הן בשיר האזור והן בשיר המעין-אזורי. מערכות החרוז נכפלות בהן כדיוק נמרץ.

15 שירים 'ספרדיים' מן הבחינות הנזכרות נכתבו לאלפים גם מתוך לגבולותיה של ספרד, אבל תמיד בהשפעתה.

אין אני יודעים לומר מה גרם לשירה העברית להשתנות בשני פניה הנזכרים עם ראשית גיבוש אסכולתה הספרדית. באשר להיענותה לשקילה הכמותית, הטיפוסית לשירת החול הספרדית — אנו תולים את הסברינו בהשפעת השירה הערבית, שאליה, אל יופיה והדרה, נפתחו עיניהם ונמשך לבם של משכילי ישראל כבר במזרח, מימיו של רב סעדיה גאון (882-942), ובוודאי גם מלפני כן. באשר לחלקה הזאת ביצירתם של קדמונינו בספרד — דיינו בהסבר הזה. שירת החול העברית צמחה משכבה חברתית יהודית בעלת צביון ערבי, ונקראה לשקף עולם רוחני בעל קווי היכר ערביים; אין פלא שהיא אימצה פרצוף פנים ערבי.¹⁶ שירת החול העברית נוצרה בספרד לא כדי להיות שונה משירת החול הערבית, אלא כדי להיות דומה אליה.

אבל באשר לשירת הקודש — ההסבר תופס פחות. שהרי הצורך בפיוטים בספרד לא היה צורך 'ערבי', אלא צורך יהודי מסורתי. ה'רפורמה' הספרדית בשירת הקודש גם לא נעשתה על דרך הערבים: פייטני ספרד כתבו מעט פיוטים בצורות ערביות מובהקות והחלו לעשות כך מאוחר יחסית. שקילתם ההברתית-דקדוקית לא היתה על דרך הערבים.¹⁷ גם אם נכון הוא שהתעדנות טעמם של משכילי ספרד, עם השתלבותם ההדרגתית בחיי התרבות המקומיים, חייבה שינוי ערכים גם בתחום שירת הקודש, עדיין אין זה מסביר למה חשו יהודי ספרד הכרח לשקול חלק נכבד מפיוטיהם בשיטת שקילה שהשירה הערבית לא הכירה כלל, ולמה ראו חובה לעצמם להמיר את המסורת ארוכת הימים של הסטרופיקה החד-חרוזית הפייטנית ברפוסים סטרופיים שגם הם לא נודעו בשירה הערבית. רגישותם האסתטית המעודנת של היוצרים הספרדים הלוא יכלה להתבטא ביצירתם בפנינת אחרות, חשובות לא פחות: בלשון, בנושאים, ברעיונות, באמצעי קישוט רטוריים וכדומה.¹⁸ הערצת המודל הערבי יכלה כמוכן גם לכפות על

16 שירת החול העברית עלתה כידוע מקרקע האצולה היהודית של ספרד ונשאה בראשיתה אופי חצוני מובהק. היא שיקפה את העולם האידיאי, הרגשי והמנטלי של עשירי המקום ונדיביו. מכאן גם קרבתה הגדולה אל השירה הערבית, ששיקפה בשעתה מציאות רוחנית דומה. שכבת האצילים בספרד היתה בהתחלה בוודאי דקה, אבל תפיסת עולמה אומצה תוך זמן מועט על ידי רוב משכילי ספרד. היא השפיעה השפעה עזה על סביבתה, ונעשתה, בגילויה האמנותיים והאידיאולוגיים השונים, נחלת היהדות הספרדית כולה.

17 השקילה הערבית מניחה כדבר המוכן מאליו שהמלים בנריות מהברות ממינים שונים, בעוד בשיטה ההברתית-דקדוקית כל ההברות שוות. השיטה ההברתית יוצאת להבטיח אורך שווה לטורי השיר, בעוד השקילה הכמותית מעצבת גם את פנים הטורים באופנים שונים ומורכבים. שיטת היתדות והתנועות העברית מסדירה את בתי השיר הקלסי ואת טורי שיר האזור על דרך השירה הערבית. לשיטה ההברתית-דקדוקית אין מקבילה בשירה הערבית. וראה על כך עוד להלן.

18 הפיוט הספרדי נשתנה באמת מן הפיוט הקדם-ספרדי גם מכל הבחינות הללו. אבל השינויים המתחוללים בתחומים האלה ניכרים בו אך מעט קודם לימיו של שלמה אבן גבירול, בעוד שינויי המשקל והמבנה ניכרים בו כבר עם ראשית קיומו הפעיל של המרכז. יש ללמוד מזה שחידירת השפעתה של הרוח החדשה, המשכילית, שהגיעה אל שירת הקודש בספרד בתיווכה של שירת החול העברית, היתה איטית יחסית. השינויים שאנו דנים בהם בפנים לא היו אפוא פועל יוצא של ההשפעה הזאת.

שירת הקודש את דרכי המשקל והחריזה הערביים, כפי שכפתה על שירת החול הקלסית. אבל היא לא עשתה זאת, או לא הצליחה בזה. התמיהה מחייבת אפוא הסבר אחר.

ד.

את התשובה לתמיהה הזאת יש לחפש לדעתי לא בעולמן של המילים אלא בעולמם של הצלילים. במאה העשירית, מועד עלייתה של האסכולה החדשה בספרד, הניגון תפס בבתי הכנסיות שבמזרח (ובוודאי גם באלה שבספרד) מקום מרכזי. אמנם, מעולם לא היו בתי הכנסיות של ישראל פנויים לגמרי מן הניגון. גם עד שלא החלו לקשט את תפילת הרבים בפיוטים, הושמעו נוסחי התפילה הקבועים מפי שליחי הציבור בוודאי בלחן מסוים, ככל טקסט ספרותי שהושמע בימי קדם בקול. הפיוטים, אף יותר מתפילות הקבע, נועדו להישמע בקול זמרה. ואולם, מתבניות השירה הפייטנית הקדומה, וביותר מעוז לשונם של הפיוטים ועמקות עניינותיהם ודקותם, ניתן ללמוד שהמנגינות הקדומות שבהן הושרו בציבור פשוטות היו: רק בזכות פשטותן יכלו המאזינים לרכז את תשומת דעתם במילים ובתכנים ולקלוט את המכוון בהם; מכיון זה, כידוע, אכן דרש ריכוז רב.¹⁹ ואולם מצב זה התחיל להשתנות סביב המאה השביעית, כשהתפילה המפויתת החלה לתת פתחון פה בביצוע הפיוטים גם למקהלה מיומנת.²⁰ ההיתר שניתן בעת הזאת לקול נוסף, מלבד קולו של החזן, להישמע בבית הכנסת, פתח שער לפיתוח נרחב של המרכיב המוסיקלי במעמדי התפילה החגיגיים. מכאן ואילך, ובפרט למן ראשית המאה התשיעית, מתמעטת והולכת חשיבותן של המילים בתפילה המפויתת, ומתרחב והולך משקלם של הלחנים. הקהלה, שהתענג עד עתה על עוצמת לשונם וענייניהם והדר ביניים של

19 על מעמדה של המנגינה בעולמה של התפילה המפויתת הארכתי במאמרי (פליישר תשנ"ד/ב: 82). סתימות השירה הפייטנית הקדומה היא מן המפורסמות. ראה על זה: אליצור (תשנ"ד: 14). יש לזכור שקליטת המילים והבנתם היו הכרח גמור בהקשר (הליטורגי) שהשירה הפייטנית היתה ממוקמת בו: היא לא יכלה להתעצב בקביעות מסורתית כסימנם של מסרים כבדים וסתומים אילו נועדה מראש להילוות על מוסיקה מפותלת ושובת לב. בתקופות הקדומות הפיוטים פוזמו מן הסתם ברציטטיב פשוט, שלא היה שונה מאוד מזה שליווה את תפילות הקבע. תוכנם העמוק והסתום ולשונם הגבוהה עיכבו מן הסתם זמן לא מועט את פיתוח הצד המוסיקלי בעבודת ה' בבית הכנסת הקדום. אין כוונתנו לומר שדברי שיר עמוקים וסתומים אי אפשר שיושרו במנגינות מפותחות, אלא שאופייה הקבוע, המסורתי, של שירה מסוימת בנקודה זו ממחיש בעקיפין את אופייה הקבוע והמסורתי של המוסיקה שנתלוותה אליה. במקרה שלנו — תפקידה המינורי של המנגינה בתקופת הפייטנות הקלסית משתמע גם מעדויות חיצוניות. ראה על כך בסמוך.

20 על נכחותן של המקהלות בבתי הכנסיות הקדומים שבמזרח ועל השפעתן על עיצוב סוגי הפיוט, ראה פליישר (תשל"ד). מקומה הקבוע של המקהלה בתפילות החג ניכר לראשונה בשלהי המאה השישית. יש להניח שמתחילה לא כוונו המקהלות להעשיר את המצע המוסיקלי של התפילה אלא להקל על החזן למלא את שליחותו. שליחות זו חייבה בתקופת הפיוט הקלסי, בשבתות ובפרט בימות החג, שעות ארוכות של דיבור בקול. אבל ניצול המקהלה גם להעשרת הצד המוסיקלי של מעמד התפילה לא איחר לבוא.

החיבורים הפייטניים, התחיל מעתה ליהנות מקולם הערב של החזנים, ובמיוחד משירתן המלוטשת של המקהלות.²¹ למן העת הזאת בערך לא זו בלבד שקול המקהלה נשמע בבתי הכנסיות ברמה, הרבה יותר מקול החזנים, אלא גם השכלתם המוסיקלית של שליחי הציבור נתרחה: מתקני הקבצים הליטורגיים, שהסתפקו עד כה בהעתקת הפיוטים, מתחילים כעת לרשום, בכותרות מיוחדות, גם הוראות מוסיקליות.²² שליחי הציבור אמורים היו ללמוד מכותרות אלו מהו הלחן שבו מומלץ היה שישמיעו את הפיוטים. חזן שכיבד את עצמו ידע סך לא מבוטל של מגנינות מופת והשתמש בחומר המוסיקלי הזה לפי ההוראות. התהליך הזה, המתעצם והולך במאה העשירית ומגיע לשאיא באמצע המאה הזאת, הפך את עולמה של השירה הפייטנית על פיו. הוא אילץ את הפייטנים לפנות ביצירותיהם מקום רחב למקהלה, וחייב אותם לדלל את לשונם ואת תוכני שירתם.²³ הוא אף הביא לשידוד מערכות בעיצובם של סוגי השיר הקומפוזיציוניים וגרם להופעתם של דגמי־סוד מקהלתיים ברוב סוגי הפיוט. אבל הוא לא הביא שום שינוי בעקרונות הבינוי הבסיסיים של השירה הפייטנית המסורתית. הוא לא חייב לא שקילה מדויקת ולא היערכות חדשה, דר- או רב-חרוזית, במחרוזות השיר.

העובדה שספרד לא יכלה לעמוד במצב הזה בשום אופן אפילו שעה אחת אחרי שהגיעה אל דרגה ראויה של בגרות יוצרת מלמדת לא על הטעם הספרותי של המתפללים הספרדים שנשנתנה מטעם אחיהם שבמזרח, אלא היא מלמדת על אופי הלחנים שבפיהם (ושבלבם) ששונה היה מאופי הניגונים המזרחיים המסורתיים. אמת, הלחנים האלה אין אנו יודעים דבר על טיבם ומהותם, אבל אפשר לומר עליהם בכיטחון שהם תבעו מן השירים שנתלוו אליהם דייקניות ריתמיות, שהפרוזודיה הפייטנית המסורתית לא דאגה לצייד אותם בהן. השקילה הסילבית הפשוטה שחודשה בשירת הקודש הספרדית לא נועדה להשוות את הפיוטים אל שירי החול הערביים או לתת ביטוי לטעם ספרותי

21 ראשית המאה התשיעית מציינת, על פי המקובל במחקר, את חיתומה של התקופה הקלסית בתולדות שירת הקודש העברית הקדומה. התפוררות התקופה הקלסית היא במידה ידועה פועל יוצא של התרחבות היסוד המוסיקלי בתפילה. ראה על כך במאמרי (פליישר תשל"ד) וראה גם בספרי (פליישר תשל"ה: 290). הרבה קומפוזיציות קדומות ורבות יוקרה עוכדו בעת הזאת, כדי לאפשר את ביצועם בליווי מקהלה. ברוב סוגי הפיוט הגדולים גם נוספות עכשיו תבניות משנה מקהלתיות על התבניות הקבועות, המסורתיות. ראה על כך למשל בספרי (פליישר תשמ"ד: 392)

22 הכוונה לצינוי ה'לחן' בראשי הפיוטים בהעתקות הנעשות בעת הזאת. המונח 'לחן' הוא, כידוע, ערבי, וכבר משימוש ניתן ללמוד שמדובר בנהג מאוחר (יחסית). ה'לחן' מציין את פתיחת השיר שעל פי מגנינתו מומלץ להשמיע את הפיוט המועתק בהמשך. אין ציוני 'לחן' בהעתקות קדומות מן הגניזה, וגם בהעתקות מאוחרות — אין ציונים כאלה בראש קטעי פיוט קדומים המובאים בהקשרם הקומפוזיציוני המקורי.

23 הקטעים שנועדו למקהלה בולטים תכופות בלשונם הדלילה, בטוריהם הקצרים ובקצבם הקליל בהשוואה לגופי השירים. התופעה בולטת ביצירות הכלאיים, שבהן מצורפים 'פזמונים' מאוחרים לפיוטים או לשברי פיוטים קלסיים.

שנתעדן בינתיים; היא באה להתאים את מילות הפיוטים לאופי הריתמי הסילבי (האירופי) של המנגינות שבהן הושרו.²⁴ בתקופת ספרד, גם בראשיתה, אפשר היה כמובן לכפות על שיטת השקילה הסילבית הפשוטה גם חומרות כמותיות, אבל נראה שהניגונים שליוו את הפיוטים בבתי הכנסיות הקדומים של ספרד יכלו להסתפק בפחות מזה. גם שאר תרבויות השירה במערב אירופה הפעילו בעת הזאת (או קצת מאוחר יותר) בלשון שירי הזמר שלהם, הן בלטינית והן בלשונות המדוברות, סדרי משקל סילביים (או טוני-סילביים) פשוטים. מכל מקום, העובדה שלא עבר זמן רב עד שגם פיוטים שעוצבו לפי החוקה הכמותית המחמירה של שירי האזור נקלטו בבתי הכנסת מלמדת שסדן של המנגינות שווה היה, וששירי אזור ושירים מעין-אזוריים יכלו לשמש זה ליד זה ברפרטואר הפייטני: סוף כל סוף גם שקילתם של שירי האזור המובהקים סילבית היתה, אלא שהיא היתה גם כמותית. הלחנים האזוריים והמעין-אזוריים נבדלו זה מזה בוודאי בדקויות ריתמיות ספציפיות, אבל דיוקים אלה, שהעניקו מן הסתם חן מיוחד לשירי האזור, לא נחשבו הכרחיים בשירת בתי הכנסיות.²⁵

ה.

השינוי שנתחולל בספרד בשבירת אופיה החד-חרוזי של הסטרופה נבע בוודאי גם הוא מן האופי השונה של הטעם המוסיקלי של צרכני השירה במרכז הזה. שירי האזור הערביים ושירי האזור העבריים החילוניים (ולמים גם הפייטניים) שירי זמר היו: ססגוניותם הצלילית, המתבטאת (על פי הרוב) הן במקצביהם התוססים והן בעושר המובלט של חרוזיהם, משקפת ססגוניות דומה של המצע המלוּדי שאותו נקרא לממש. אבל בהקשר הזה לא ההתגוונות הצלילית – השופעת לעתים, אבל האופציונלית בלבד – של שיר האזור היא המשמעותית באמת; משמעותית ממנה מערכת העקרונות המאפיינת את תבניותיו. שלא כמצוי בשירה הערבית הקלסית ובכל סוגי השירה השקולים והמחורזים הקדומים שמעולם (כולל השירה הפייטנית הקדם-

24 קיימת לאחרונה נטייה במחקר להניח ששיטת השקילה ההברתית-דקדוקית גובשה לראשונה במרכז היצירה העבריים המסורתיים שבמזרח. ראה למשל: יהלום (תשמ"ג: 25); דרורי (תשמ"ז-מ"ח: 494); מורג (תשנ"א: 405). להנחה הזאת אין לא תימוך כרונולוגי ולא אישוש גיאוגרפי ולא יסוד הגיוני. יש בה כנגד זה התעלמות מאדישותה המסורתית, בת מאות השנים, של שירתנו במזרח לענייני שקילה, ומקורפוס כביר בממדיו של יצירות שירה מזרחיות בנות הזמן שאין בו זכר לשקילה ההברתית. השיטה ההברתית-דקדוקית נשאת, אגב, שולית לחלוטין גם ביצירתם של פייטני המזרח המאוחרים יותר: הם מעדיפים על פניה באופן גלוי את משקל התנועות והיתדות, ללמדנו ששיטה זו התאימה לטעמם ולטעם קהלם יותר מאחותה ההברתית. ראה על זה לפי שעה פליישר (תשמ"ה: 142). אני מקווה לשוב ולדון בפירוט בנושא הזה בשעה אחרת.

25 בשירי האזור מזמינות היתדות, ליתר דיוק: השוואים הנעים והתנועות החטופות שבראשן, התגוונות ריתמיות דקות של המנגינה במקומות קבועים בטור המלוּדי. הטור השקול לפי משקל הברתית-דקדוקי אינו מזמין (ומאפשר רק בקושי) גיוון כזה.

ספרדית) — המבנה הבסיסי של שיר האזור הוא אסימטרי. הוא אסימטרי לא רק בכלליו, אלא גם בפרטיו ובפרטי פרטיו. מחרוזת המִשָּׁח מחולקת תמיד, בחלוקה אסימטרית חדה, לשני מקטעים: גוף המחרוזת והאזור. שני המקטעים אינם שווים בהיקפם: גוף המחרוזת ארוך יותר מן האזור.²⁶ חלוקה זו משרה על שיר האזור אווירה של חוסר איזון חריף, והוא קבוע לחלוטין בכל דוגמאות הסוג: 'היו מערכות חרוזי המושח פשוטות במוחלט או סבוכות ועשירות ככל שיהיו — החלוקה הזאת (והאסימטריה הסטרוקטורלית שבמהותה) לעולם עומדת. בין החלקים הנזכרים של הסטרופה האחת מפרידה תהום (שעליה גושר לעתים המשפט השירי בתנועות תחביר ורטואוזיות):²⁷ הם שונים זה מזה לא רק בעצם חלוקתם, בהיקפם ובחרוזים השונים המשמשים בהם; הם שונים זה מזה גם בהתנהגות חרוזיהם בשיר השלם: החרוזים שבגופי המחרוזות מתחלפים ממחרוזות למחרוזות, בעוד אלה שבאזורים נשארים כהווייתם בכל המחרוזות, עד סוף השיר. שני החלקים שונים זה מזה לעתים קרובות גם בדפוסי המשקל שלהם.²⁸ קרוב להניח ששני חלקי המחרוזות גם הושמעו בדרך כלל על ידי מבצעים שונים: גופי המחרוזות על ידי סולן, והאזורים על ידי מקהלה. יש לזכור ששיר האזור שימש במקורו כסביבה אצילית, במשתאות ובהתכנסויות של חצרנים ומשכילים. התכנית האמנותית של המעמדים האלה היתה מחוכמה ועדינה: נוכחותם של סולנים ומקהלות ותזמורות (ורקדנים) מתועדת בהם כתכיפות ביצירות בנות הזמן. אופני ביצוע מורכבים היו טבעיים לגמרי בסביבה הזאת.²⁹

אבל לא רק מבנה הסטרופה בשירי האזור והיערכות החרוזים בה אסימטריים. גם שיטת השקילה הנהוגה בשירי האזור אסימטרית בעיקרון. שירי האזור שקולים, כאמור, לפי השיטה הכמותית, כלומר תוך הקפדה על כמות קבועה וסדר קבוע בכל טור של הברות ארוכות וקצרות. צד זה שווה (עקרונית) בינם לבין השירים השקולים במשקלים

26 עיין על כך בפירוט במקורות שצוינו לעיל, סוף הערה 13, ובספרות המובאת בהם. מערכת המונחים המסמנת את חלקי שיר האזור רופסת. יש המכנים את גוף המחרוזת, על פי הערבית, 'ענף'.

27 בשירי האזור תכוף מאוד השימוש בפסיחות; הפוך מזה המצב בבית הקלסי, שבו הפסיחה נחשבת פגם. המתח בין גבולות הטור המטרי וגבולות המשפט השירי הוא מן המאפיינים השגורים של סוג היופי שהמושח שואף אליו. סגולה זו עומדת גם היא בסימן ההעדפה המתריסה של האסימטרי. ראה עוד להלן.

28 לפי חוק המושח, הסכימות המטריות של גופי המחרוזות ושל האזורים אינן חייבות להיות זהות. אף על פי שבהרבה מקרים אין ביניהן הבדל, לעתים קרובות מאוד יש. ההבדל לעתים זעיר, אך לעתים הוא גדול. נכון הוא (ומובן מאליו) שגם במקרים שבהם יש הבדל בין משקל גוף המחרוזת ובין משקל האזור — קיימת זיקה מטריית בין שני החלקים. אבל לעתים עיקר יופיו של השיר בהעדר זיקה כזאת.

29 שירי האזור, שעיקר חנינם היה טמון במנגינתם ושבוצעו בליווי כלי זמר, הושמעו בהקשרם המקורי מפי מקהלה מיומנת של זמרים וזמרות. לא כך היה ה־Sitz im Leben של שירי התהילה והשעשועים הקלסיים: אלה הוקראו באוזני הפטרון ומקורביו על ידי מחבריהם. שטרן בספרו (Stern 1974: 44) מביא מעשה כאבן באג'יה, שבהיותו מוזמן למשתה אצל פטרונו, שלט סרגוסה, לימד את הזמרות לשיר מושח שחיבר. השיר בוצע בנוכחותו, והלהיב את השליט. כשנסתיימה המנגינה הוא קרא קריאות שמחה, קרע את בגדיו, ואמר: 'מה יפו גם ההתחלה וגם הסוף'!

הקלסיים. אבל בדרך הפעלתו של העקרון הכמותי הזה בשתי החטיבות יש הבדל גדול. דפוסי המשקל הקלסיים מציגים סימטריה פנימית מושלמת, גם אם מחוכמת לעתים: הבית הקלסי מתחלק לשני חצאים סימטריים מבחינה מטריית.³⁰ הם כוללים בתוכם, בכל אחד מדפוסי המשקל, 'עמודים' (כלומר: חטיבות הגייה) החוזרים על עצמם בסימטריה מושלמת מספר פעמים קבוע.³¹ העמודים עצמם מכילים סך מתחלף של יתדות ותנועות בסדר מתחלף, כגון יתד ותנועה (פְּעוּלִים), יתד ושתי תנועות (מְפּוּעָלִים), תנועה ויתד (פּוּעָלִים), שתי תנועות ויתד (מְתַפְּעָלִים) וכדומה, הנכפלים בבית, בין הם לבד ובין בשילוב עם עמודים בעלי הרכב אחר, כמות שהם, בלי שינוי, פעמים מספר. עיקר יופיו המטרי של הבית מופק מן הסימטריה הנוצרת בדרך זו ביחידות השיר. משקל המרנין למשל ערב לאוזן מפני שהוא מביא בשתי צלעותיו את העמוד 'מפועלים' ארבע פעמים. משקל המתפשט מביא באותו אופן ארבע פעמים את רצף העמודים 'מתפעלים פועלים'. משקל השלם מציג הן כדלת והן בסוגר שלוש פעמים את העמוד 'מתפעלים', וכן הוא בכל המשקלים.³² לא כן הדבר בשיר האזור. משורר הכותב שיר אזור אינו חייב שום חוב לדפוסי המשקל הקלסיים: את משקל הטור בשירו הוא קובע כרצונו, וברוב המקרים – על פי המנגינה שלצילייה ולמקצבה הוא עובד. השורה השגורה של המושח אינה סימטרית כשהיא לעצמה, אלא להפך, היא מציגה רצפים אסימטריים של ארוכות וקצרות.³³ הנה למשל פתיחת מושח של שמואל הנגיד, ראשון המשוררים העבריים הספרדיים שהשאירו אחריהם שירי אזור:

עֵינַי בַּת נְדִיבִי מְדִינַת הַדְּיָבוּ
אֶת נַפְשִׁי וְחַצִּי יִפְּזֵן בִּי רֵבִי³⁴

משקל הטורים הללו הוא: - - - - - ◡ - - - - - , דהיינו נפעלים פעולים נפעל נפעלים. אין כאן שום דבר המזכיר את העקרון המלודי, ההרמוני, של סכימת הבית הקלסי. אמת, החזרה (המדויקת) על משקל הטורים האלה בכל גופי המחרוזות (ובמקרה הספציפי של

30 בדגמי שקילה מועטים יש הבדל מטרי מזערי בין הדלתות והסוגרים, מפני השמטה קבועה של קצרה אחת בסופי הבתים. השמטה זו נועדה לאפשר סלסול מלודי מסוים בסופי יחידות השיר, בפיוזום הטקסט השקול בקול רם. אין היא פוגעת בסימטריה המטריית המושלמת שבין שני חלקי הבית. להפך, באופן פרדוקסלי, היא מבליטה אותה.

31 באופן זה מעוצבים, כמפורסם, דפוסי המשקל גם בשירה היוונית ובשירה הרומית. המקבילה ל'עמוד' העברי במינוח הכללי הוא ה'ירגל'. בדרך זו נשקלים גם הטקסטים המאוחרים בשפות הלאומיות, הן בימי הביניים והן בימינו.

32 לוח מפורט של דפוסי המשקל הקלסיים השכיחים בשירה העברית השקולה ראה למשל אצל פגיס (תשל"ו: 108).

33 אמנם אין האסימטריה בנקודה זו חובה. המשוררים השתמשו לעתים בשירי האזור שלהם במרכיבים (סימטריים) מדפוסי המשקל השכיחים, שאליהם ואל מקצבם הורגלו בשגרת יצירתם הקלסית. אבל המקרים הללו מעטים, והם בוודאי גם משניים (שלא מקובל במחקר השגור).

34 ראה: דיואן שמואל הנגיד, מהד' ר' ירדן, ירושלים תשכ"ז, עמ' 315.

השיר הזה: גם באזורים) יוצרת בדיעבד סימטריה ריתמית ערבה לאוזן — אבל זו סימטריה שונה באופן מהותי מזו המאפיינת את השיר הקלסי. היא מעין הסימטריה הנוצרת בשיר האזור השלם מכוח הצורה הזוהה (לחלוטין) של כל המחרוזות, או מכוח זהותם המטרית של כל גופי המחרוזות לחוד ושל כל האזורים לחוד. בדרך צחות ניתן לומר שהטור הוא ה'עמוד' של המושח, והסטרופה היא ה'בית' שלו. אבל הסימטריה בשיר הקלסי מורכבת מסימטריות,³⁵ בעוד הסימטריה של המושח מחפה על שפע גדול של אסימטריות. בחשבון סופי, כמובן, כל יצירה אמנותית מדיאבלית סימטרית (במובן זה או אחר), אחרת אין היא יצירה אמנותית.

אבל החיבה לאסימטריה בשיר האזור בולטת גם מעבר להיבט הפרוזודי. כבר אמרנו שהטורים במושח מתפצלים לעתים קרובות לצלעיות חוזרות, לעתים לשתיים, אבל פעמים רבות לשלוש או יותר. קרובה לזו התפצלותו של הבית הקלסי לשתי צלעותיה הנודעות, הדלת והסוגר. אבל בעוד בשיר הקלסי נודעת החלוקה הזאת להבטיח סימטריה בסיסית, מחייבת, לבית השקול, בשיר האזור יש העדפה ברורה לחלוקה לא סימטרית של שטח הטורים. שתי השורות של שמואל הנגיד שהבאנו לעיל מתחלקות על פי חרוזים פנימיים חדים לארבע צלעות באופן זה:

עִינֵי בַת נְדִיבֵי מְדִינָה הַדִּיבִי
אֶת נִפְשֵׁי וְחַצֵי יָפִינָה בִּי רָבוּ

וכך חלוקת הטורים גם בהמשך השיר, בגופי המחרוזות ובאזורים כאחד. באופן דומה מתחלקים הטורים גם בשיר אזור פייטני של יהודה הלוי:

שֶׁלְשׁוֹ / קְדוֹשׁ וְכִשְׁרָפִים שְׂמוֹ קְדָשׁוֹ³⁶

משקל הטורים הוא:

— — — — — / — — — — —

הצלעית השנייה שבכל טור ארוכה פי שלושה ויותר מן הראשונה. הדגם הזה הלהיב פייטנים רבים: חיקו אותו יוסף אבן צדיק, אברהם אבן עזרא (בשלושה פיוטים), ר' אלעזר הכהן ופייטנים נוספים לרוב.³⁷

35 באופן זה מתגוננת לעתים חריזתם של בתים קלסיים בדפוסי המשקל הארוכים במיוחד, בדגמים הידועים בשם 'מִסְמַט' (אצלנו: ה'מרובעים'). ב'מסמט' מתחלק הבית הקלסי על ידי חרוזים פנימיים, לארבע (או יותר) צלעיות שוות, שהראשונות מהן נחרזות זו בזו בחרוז פנימי, בעוד האחרונה שומרת על החרוז המבריח של השיר. בכל המקרים הללו הבית הקלאסי נשאר כהווייתו, בלא שום שינוי מבני: השיטה באה לגאול את הבית הארוך, המביא חרוז רק בטופו, משממונו הצלילי. אין שום דרך להזיק את הדגם הזה למושח. המושח הערבי שונה מן השיר הקלסי לא בכך שיש בו יותר חרוזים, אלא בכך שהוא מציג תפיסה סטרוקטורלית (ופואטית) שהיא ההפך מן המקובל בשיר הקלסי כמעט מכל הבחינות.

36 ראה: שירי הקדש לרבי יהודה הלוי, מהר"ד' ירון, ב, ירושלים תש"ם, עמ' 373.

37 ראה על כך: Fleischer 1988: 137ff., esp. 141.

המשוררים תחכמו את המהלך הזה לעתים עוד יותר. דוגמה לכך יכול לשמש שיר אזור אחר של שמואל הנגיד, שפתיחתו (ומבנה אזוריו) כך:

1 אֲדָם הַלְחִי בְרָדָה 2 קֶצֶף וְנָסַע מִגְבוּלֵי 3 וְעֵינַי תִּדְמַע
4 עָלָיו וְאַצְרִיחַ בְּקוֹלִי 5 וְהוּא לֹא יִשְׁמַע³⁸

הסכימה המשקלית של הצלעות הראשונות היא:

1 - - - - -
2 - - - - -
3 - - - - -

שאינן מעמידות שום סימטריה. שתי הצלעות האחרונות (4 ו-5) כופלות את משקל צלעיות 3-2 ואף חורזות אתן. אבל אין שום סימטריה בין צלעיות 2 ו-3 ובין צלעיות 4 ו-5, ובין כך ובין כך הצלעית הראשונה נשארת תלויה באוויר; היא נענית, גם במשקלה וגם בחרוזה, רק באזורים שלאחרי כן. היא מפירה אפוא בזדון את הסימטריה המתהווה (בדוחק) מן התואם המשקלי של ארבע הצלעיות שבהמשך, שמשקלן (האסימטרי) נכפל. את התבנית הסבוכה הזאת חיקה יצחק אבן גיאת במושח פייטני; סימן שהתסבוכת המטרית הזאת נתפסה בעת ההיא ערבה בכל זאת לאוזן.³⁹ דוגמאות כאלו ניתן להביא בשפע מאוצר המושחאת העבריים.

קווי האופי שתוארו כאן אי אפשר שהם פועל יוצא של תפיסה מטרית חדשה, מהפכנית. מצד עקרונות הקיצוב של הטקסט, משקל רוב שירי האזור ודרכי חריזתם וחלוקת טוריהם הם אבסורד גמור. אין שום דרך להניח שטקסטים כאלה כפו את עצמם על המוסיקה שאליה נלוו, עד שהמלחינים עיצבו את מנגינותיהם על פיהם. ובהכרח יש לומר את ההפך: הסגולות הללו נתקבעו בטקסטים מפני שהיו קבועות במנגינות. המשוררים שכתבו מילים למנגינות ידועות התאימו את מבנה שיריהם לניגונים שעל פיהם עבדו, ובמקרים שבהם המציאו את המנגינות יחד עם מילות השיר הלחינו ושרו על פי הטבעים המסורתיים של המוסיקה המקומית שטעמם עוצב על פיה. האסימטריה הסטרוקטורלית והמטרית של המושח משקפת דפוס אסימטרי דומה של הנעימה שהשיר בוצע בה.

אין ספק ששיר האזור מייצג בצורה הבולטת ביותר את אופיה ואת סגולותיה של המוסיקה האנדלוסית הקדומה. הפער שבין השיר הערבי הקלסי ובין המושח הוא עמוק ורחב הרבה יותר מאשר הפער שבין שיר האזור העברי והשיר העברי הקדם-ספרדי. כי את המרחק שבין השיר שווה החרוז והשיר הסטרופי, הנפער בין השיר הערבי הקלסי לבין המושח האנדלוסי, לא היה צריך לעבור בשירה העברית: היא הרי היתה בעיקרה,

38 ראה: דיואן שמואל הנגיד (לעיל, הערה 34), עמ' 312. השלמה לשיר הזה ראה: פדבה (תשמ"ו: 323).
39 ראה על כך פדבה (תשמ"ו: 333).

באופן מסורתי, סטרופית. המושח האנדלוסי, דגם מחוכם ובעל צביון חילוני הולל, אכן הגיע כמעט אל קצה הגבול בהתרחקותו המתריסה מן המודל הערבי הקלסי. התקבלותו המיידית בשירה העברית מוכיחה שקווי האופי הבסיסיים של תבניתו התאימו להפליא לטעמים (בתחום המוסיקה!) של יהודי ספרד המשכילים.

1.

הטמיעה בתרבות המוסיקלית של הסביבה מסבירה יפה גם את התהוותם, וביותר את התפתחותם והתפשטותם של דגמי השיר המעין-אזוריים בשירת הקודש העברית בספרד. שני הדגמים, האזורי והמעין-אזורי, אינם זהים כידוע, וספק אם נבעו ממקור משותף. אבל אין ספק שהם מדברים בשם עקרונות (מוסיקליים) זהים. הסטרופה המעין-אזורית גם היא, בעיקרון, דו-חרוזית ואסימטרית. היא דו-חרוזית (לפחות) מכוח הטור האחרון שלה, הוא הטור ה'מעין-אזורי', השונה בחרוזו מן הטורים שלפניו, ונשאר קבוע מראשית השיר ועד סופו.⁴⁰ מטעם זה — הדגם גם אסימטרי במהותו. אמת, אי אפשר לומר שהמחרוזת המעין-אזורית עשויה שני חלקים, מפני שה'חלק השני' קטן בה מכדי שיוגדר כן. ואולם התמעטות זו אינה אלא התמעטות שלכאורה: הטור המעין-אזורי הבודד של המחרוזת המעין-אזורית נכפל בזכות רפרין (חד-טורי) המצטרף אליו וחוזר בחרוזו (הקבוע).⁴¹ דגם היסוד של המחרוזת המעין-אזורית קרוב אפוא לדגם היסוד של מחרוזת שיר האזור. הקווים האסימטריים האחרים של שיר האזור בולטים כמובן פחות בשיר המעין-אזורי: האסימטריה בדגמי המשקל אינה עניין לשיר המעין-אזורי, שהרי עיקרה של זו ברצפים אסימטריים של ארוכות וקצרות בטור, והשיר המעין-אזורי, השקול במשקל הברתי דקדוקי פשוט, אין בו הבדלה בין ארוכות וקצרות. הטורים בשיר המעין-אזורי גם מתחלקים תכופות לצלעיות סימטריות דווקא, והמשחקים המדהימים האופייניים בנקודה הזאת לשיר האזור נדירים בו. כנגד זה, ההיקף הגדול לעתים קרובות של גופי המחרוזות איפשר בשיר המעין-אזורי משחקים וירטואוזיים במערכות חרוז ומקצב פנימיים: חיבתם של משוררי ספרד הקדומים לסוגי היופי האסימטריים יכלה לבוא על סיפוקה בשטח הזה באין מפריע. משוררי ספרד אכן ניצלו את האפשרות הזאת לעתים לא

40 הסכימה הבסיסית של המחרוזת המעין-אזורית היא אאאב גנגב וכו' (כ — חרוז קבוע בסופי כל המחרוזות בשיר הנתון). אבל דגמי המחרוזות המעין-אזוריות עשירות על פי הרוב יותר. לעתים קרובות מאוד טוריהן מתפצלות לצלעיות חרוזות. המחרוזת בשיר המעין-אזורי נוטה לאריכות, דבר המבדיל אותה ממחרוזת המושח, שבה גוף המחרוזת היא כמעט תמיד שלוש שורות, ורק לעתים יש בו ארבע או חמש; גופי מחרוזות של יותר מזה כמעט שאין. הסטרופה המעין-אזורית מונה לעתים למעלה מעשרה טורים.

41 כך הוא ברוב המכריע של המקרים, וכך הוא תמיד בשירים המעין-אזוריים המפותחים יותר. רק בסוג אחד מסוגי הפיוט (ב'מי כמכה') ובדוגמאות מסוימות של סוגי פיוט אחרים באות מחרוזות שחרזותן מעין-אזורית מבלי שיש בהם רפרין; עיין על הדגם הזה בספרי (פליישר תשנ"ג: 575). אבל העיקרון הדר-חרוזי האסימטרי מקיים גם כדגם הזה, גם אם בזעיר אנפין. מן הבחינה העקרונית הזאת, וכרמה המוסיקלית (גרדיא), אין מחרוזת כזאת שונה ממחרוזת המושח.

רחוקות: דיינו בהתבוננות חטופה במבנה המחרוזות בתוכחה המפורסמת של שלמה אבן גבירול 'שכחי יגונך' כדי להיווכח ששירי האזור יכלו להציע למשוררים אופציות רבות לעיצובים אסימטריים. הנה למשל המחרוזת השנייה של השיר המופלא הזה:⁴²

לְמָה וְלָמָּה / נֶפֶשׁ נִדְהָמָה
 תְּלַבְּשֵׁי שְׂמָמָה / עָלֵי תֵבֵל אֲדָמָה
 בְּצֵאת הַנְּשָׂמָה / גִּוְיָה נֶאֱלָמָה
 בְּשׁוֹבֶהָ אֶל יְסוֹדֶהָ
 לֹא תִשְׂאֵי בְּדָהָ
 מְאוּמָה מְכַבֶּדֶהָ
 אֶף יַחֲשֵׁי נִגְדֶהָ
 כְּצַפּוֹר אֶל קִנְיָה
 יוֹם תְּצַפֵּי פְעֻלַת קִנְיָה

הסטרופה עשויה שלוש קומות: תחילתה בשני 'גופים' הנבדלים באופן כולט זה מזה בחרוזיהם, וסופה בטור מעין-אזורי הנצמד אל רפרין ('יום תצפי' וכו'). הגוף הראשון מביא שלושה טורים כפולים בחרוז '-מָה', הגוף השני – ארבעה טורים בודדים (או שנים כפולים) בחרוז שונה, '-נָה'. בגוף הראשון הטורים מחולקים לחצאים לא סימטריים: הצלעית הראשונה היא של ארבע הברות, השנייה היא של חמש. האסימטריה בחלוקת הצלעות בגוף הראשון אינה נכפלת בגוף השני: כאן כל הטורים הם של חמש הברות. 'כצפור אל קנך', הטור המעין-אזורי שחרוזו הקבוע '-נָה', אף הוא של חמש הברות. הרפרין 'יום תצפי פעלת קנינך', הנצמד אליו בחרוזו, חורג ממנו במשקלו. הדגם נקבע לדורות כמופת בשירה העברית,⁴³ אבל יש גם מסוככים ממנו בדגמים המעין-אזוריים בפיוט הספרדי ובשירת הקודש שהושפעה ממנו.

אמת, מבנים כאלה מועטים יחסית בשירה המעין-אזורית. אבל צריך לזכור שהשירה המעין-אזורית עוצבה בעיקר לשימוש בפיוטים, ושירה ליטורגית, בכל התרבויות, נוטה הרבה יותר מן השירה החילונית למבנים מסודרים ולעיצובים סימטריים. אבל כאשר לעיקר תפישת היופי בשני הדגמים, בשיר האזור ובשיר המעין-אזורי, אנו באותו מקום ממש. המצע האסתטי של שני הדגמים זהה: שניהם מדברים בשם השאיפה לדיוק מטרי, בשם אהבת הגיוון, ובשם האהדה לאיכויות אסימטריות. אלא שאחד מהם (שיר האזור) משקף את המאפיינים האלה בהידור ובתחכום קיצוני והשני מייצגם בביצועים פשוטים ובסיסיים יותר.

42 ראה: שירמן (תשט"ו 234).

43 על דגם זה ראה: פליישר (תשנ"א: 111). כידוע, רבים מן השירים המעין-אזוריים מתקרבים בתבניתיהם (ולעתים אף כשיטת שקילתם) לשירי האזור. אבל מן הבחינות המעניינות אותנו כאן שירים אלה דינם כשירי האזור ממש.

העובדה שאין לנו בעת הזאת במזרח, לא בהקשר ערבי ולא בהקשר עברי, שום התהוות ספרותית המזכירה את צורות המושח ואת צורות השיר המעיין-אזורי מן הבחינות שצוינו, מוכיחה בעליל שספרד של המאה העשירית שונה היתה באופי תרבותה המוסיקלית מאחיותיה שבמזרח. שלא כאנשי המזרח, בני ספרד (הערבים, אך בוודאי גם היהודים) אהבו בשירי הזמר לא רק את הדיוק הריתמי ואת הגיוון, אלא גם את צירופם זה אל זה של יסודות לחן שונים, אסימטריים. האופי האירופי של הצורות האלו (ואם כן: האופי האירופי של המוסיקה שמומשה בהן) מוכח בעליל מנוכחותן הקבועה והנפוצה ביותר של צורות דומות, דו-חרוזיות (או רב-חרוזיות) ואסימטריות כמותן, בשירי הזמר של כל התרבויות המערב-אירופיות של ימי הביניים. חוקרים ראשונים ואחרונים ציינו קווי אופי כאלה לא רק בזוג'ל, הנכתב (בספרד) בערבית מדוברת מעורבת ברומנס, ולא רק בצורות היסוד של הסטרופיקה הטרובדורית הקדומה, אלא גם בסוגי שירה עממיים נפוצים, כגון ה-virelai הצרפתי, ה-villancico הספרדי, ה-carol האנגלי וה-lauda האיטלקית.⁴⁴ ההנחה שכל תרבויות השירה המערב-אירופיות שאלו את הצורות הללו באיזה אופן זו מזו, או כולן — מן המושח הערבי, נתקלת בקשיים גדולים, כרונולוגיים, גיאוגרפיים ועקרוניים. היא בלתי סבירה גם מפני שהז'אנרים הנזכרים עממיים הם ברובם, ושאלות של צורות שיר ברמה הזאת, בפרט בהיקף עצום כזה, מתרבות לתרבות ומלשון ללשון, אינן סבירות. אבל אם נזכור שכל סוגי השיר הללו סוגי זמר הם, יציע לנו המצע המוסיקלי האירופי המשותף של כל התרבויות הנדונות הסבר נוח ומתקבל על הדעת מאוד לדמיונות המתמיהים האלה. לנו הוא מושיט בקנה הסבר יפה וטבעי למהפך המתחולל בעולמן של צורות השיר העבריות בספרד, באמצע המאה העשירית.

*

דברים מעטים אלה נכתבים בהוקרה וברגשי ידידות עמוקים לכבוד פרופסור ישראל אדלר, ליובלו. ישראל אדלר מזוהה יותר מכל אדם בדור הזה עם חקר המורשת המוסיקלית של עם ישראל, מקצוע אשר נוכחותו השגורה והמוכנת מאליה בתוכניות ההוראה והמחקר של האוניברסיטאות שלנו היא אחת (ולא הקטנה) מאין-ספור זכויותיו. החיבורים הרבים והגדולים שכתב, המוסדות המפוארים שייסד וארגן וניהל, והכוחות האדירים שהשקיע וגייס לקידום המחקר במקצוע הזה אומרים את כבודו יותר משיוכלו מאמר או ספר. יהי רצון שחשבון זכויותיו ייכפל ויישלש במה שמכאן ואילך, עד מאה ועשרים.

44 על המצע המוסיקלי של שירי הזמר האירופיים בימי הביניים ראה למשל: Gennrich (1970) וגם Spanke (1983). אהרה ברורה לדגמים פרווודיים אסימטריים ניכרת גם בשירה הלירית (הסטרופית) היוונית והרומית. התופעה בולטת גם שם על רקע האופי הסימטרי המוצק של השירה האפית.

מקורות

- אליצור, ש'
תשנ"ד
לגלגולי החידתיות בפיוט המזרחי מראשיתו עד המאה הי"ב. פעמים 59
(אביב תשנ"ד): 14-34.
- דרורי, ר'
תשמ"ז-מ"ח
חידושו של דונש בן לברט לאור תפיסת המשקל הערבית — עיון מחדש.
מחקרי ירושלים בספרות עברית י-יא (חלק שני): 483-500.
- הרושובסקי, ב'
תשל"א
השיטות הראשיות של החרוז העברי מן הפיוט עד ימינו. הספרות ב:
721-749.
- יהלום, י'
תשמ"ג
לויך, י'
תשנ"ה
תש"ם
מורג, ש'
תשנ"א
משקלי השירה העברית בימי הביניים: בחינות בלשוניות אחדות. תרביץ ס:
405-421.
- פגיס, ד'
תשל"ו
פדבה, ו'
תשמ"ו
צייד הו צייד — גילוי חדש מן הגניזה; מחקרי ירושלים בספרות עברית
ט: 323-339.
- פליישר, ע'
תשל"ל
תשל"ד
תשל"ה
תשל"ז
מבנים סטרופיים מעין-אזוריים בפיוט הקדום. הספרות 2: 194-240.
עיונים בהשפעת היסודות המקהלתיים על עיצובם והתפתחותם של סוגי
הפיוט. יובל ג: יח-מח.
שירת הקודש העברית בימי הביניים. ירושלים.
עיונים בדרכי השקילה של שירת הקודש הקדומה. הספרות 24: 70-83.

- תשמ"א בחינות בתהליך עליית החרוז בשירה העברית הקדומה. מחקרי ירושלים בספרות עברית א: 238-226.
- תשמ"ג עיונים בשלבי עלייתה והתקבלותה של צורת המושח (שיר האזור) בשירה העברית של ימי הביניים. מלאת 1: 197-165.
- תשנ"ד היוצרות בהתהוותם והתפתחותם. ירושלים.
- תשמ"ה בחינות בעליית שיטות השקילה המדויקות בשירה העברית. לשוננו מח-מט: 162-142.
- תשמ"ח לקדמוניות שירתנו בספרד — עיון בשירים ופיוטים של רב מנחם בן סרוק. אסופות ב: רכז-קסט.
- תשמ"ט לתולדות שירת החול העברית בספרד בראשיתה. בתוך: תרבות וחברה בתולדות ישראל בימי הביניים — קובץ מאמרים לזכרו של ח"ה בן-ששון. ירושלים, 197-225.
- תשנ"א/א שירה עברית בנוסח המקרא בימי הביניים. תעודה 7: 248-201.
- תשנ"א/ב תחנות בהתפתחות שיר-האזור העברי (מספרד ועד תימן), בתוך: מחקרים בספרות עם ישראל ובתרבות תימן (ספר היובל לפרופ' יהודה רצהבי). רמת גן, 159-111.
- תשנ"ג מקומו של רב סעדיה גאון בתולדות השירה העברית. פעמים 54: 17-4.
- תשנ"ד/א למהותה של שירת החול העברית בספרד. פעמים 59: 13-4.
- תשנ"ד/ב שירת הקודש העברית הקדומה על רקע תרבויות סביבתה (ניסויים השוואתיים). בתוך: הרצאות ע"ש משה סטרוסטה ז"ל, סדרה ראשונה, עורך י' גייגר. ירושלים.
- רוזן-מוקד, ט'
1985 לאזור שיר. חיפה.
- שירמן, ח'
תשט"ו השירה העברית בספרד ובפרובאנס. א-ב.
- תשכ"ו שירים חדשים מן הגניזה. ירושלים.
- תשנ"ו תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית (ערך, השלים וליווה בהערות ע' פליישר). ירושלים.

Fleischer, E.

1988 Additional Data Concerning the Poetry of R. El'azar ben Chalfon. In: *Occident and Orient, A Tribute to the Memory of Prof. A. Scheiber*, pp. 137-153. Leiden.

Gennrich, F.

1970 *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*. Tübingen.

Spanke, H.

1983 *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters.*
Hildesheim.

Stern, S. M.

1974 *Hispano-Arabic Strophic Poetry.* Oxford.

יובל

קובץ מחקרים של המרכז לחקר המוסיקה היהודית

כרך ז

מחקרים לכבוד ישראל אדלר

נערך בידי

אליהו שליפר ואדוין סרוסי

ירושלים, תשס"ב

הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית