

על מרידתו האדיפילית של טדרוס אבולעאפיה, רויזיוניסט אינטלקטואלי במאה השלוש-עשרה בספרד

חביבה ישי

"אישיות רבת אנפין זו היא אחת הדמויות הציוריות ביותר שהעמידה לנו האסכולה העברית-ספרדית. לרגע הוא מצטייר לעינינו כאופורטוניסט רודף בצע ושררה, טרזן קל-דעת וליברטיניסט פורק עול, בעל גינוני אבירות נוכריים, ובמשנהו הוא נגלה כחוזר בתשובה כן ובעל נטיות רליגיוזיות עמוקות". כך מתארת טובה רוזן את טדרוס אבולעאפיה,¹ ומוסיפה כי האיש ניחן ב"אישיות מסוכסכת".²

כמו במקרים רבים אחרים, גם כאן העירו תיאוריה וקביעותיה של פרופ' טובה רוזן ועוררו את מחשבותי ונעשו מקור לאנרגיה חדשה. זו הזדמנות נפלאה להודות לה על כך ולהגיש לה את הרהורי – מנחת הוקרה ותודה.

כבר נכתב שטדרוס בן יהודה הלוי אבולעאפיה, בן טולדו, בירתה של קסטיליה הקתולית, היה חריג בדורו, אפיגון מבריק, ברוך כישרון ונטול כישרון, חותם תקופה החושש לכיליונה ובה בעת וירטואוז ספרותי ותרבותי.³ מיטב החוקרים לא נשאר שווי נפש לשירתו: דוד ילין חשב ששירתו "יותר חדישה, יותר קלה, יותר מובנה"; יצחק בער ראה בו "מקרה מרתק במיוחד"; דן פגיס הגדיר אותו "אחד מאחרוני המשוררים הגדולים שקמו לאסכולה בספרד"; שטרן ראה בו "אישיות גדולה בשירה הספרדית העברית"; שירמן סבר ש"דבריו מובעים בדרכים חדשות" ולוין ציין כי "ניכרים בשיריו תווי ייחוד". אולם באותה עת העלו כמה מהחוקרים האלה ספקות באשר למעמדו הספרותי ולכישרונו: "חלילה לנו מהשוות אותו עם רשב"ג או עם ריה"ל", הסתייג בער; "שירתו אינה מזהירה ומבריקה", קבע ילין; "אין מקומו של טדרוס בשורת משוררינו הראשונים במעלה", טען שירמן, ולוין ראה בו "אפיגון מבריק [...] שנכשל בניסיונו להחיות בסוף המאה ה-13 את שירת תור הזהב".⁴

- 1 טובה רוזן, "מאנייריזם ספרותי כפן של ארכאיזם תרבותי – קווים לדיקונו התרבותי של טדרוס אבולעאפיה", סדן א (תשנ"ד), עמ' 49.
- 2 שם, עמ' 50.
- 3 אביבה דורון, משורר בחצר המלך: טדרוס הלוי אבולעאפיה, שירה עברית בספרד הנוצרית, תל אביב 1989, עמ' 12-13.
- 4 רוזן, "מאנייריזם ספרותי", הערה 1 לעיל, עמ' 51.

האם, אכן, ניסה אבולעאפיה להחיות את השירה העברית האנדלוסית? "להחזיר עטרה ליושנה" בלשונו של פליישר? האם עולמה הפנימי, אכן, נשאר זר לו, כדבריו של לוינ, ורק תבניותיה החיצוניות נודעו לו? האומנם ניסה להשוות למסורת פנים חדשות, כדעת פגיס?

קשה לענות על שאלות אלה בהחלטיות, ולא יהיה הוגן מצדי לענות עליהן בשלילה כלאחר יד, אך הן מובילות למחשבה שאולי הגיעה העת לחדול מ"להעריך" את משוררי ימי הביניים הבתר־קלסיים יחסית לשלמה אבן גבירול וליהודה הלוי, ואת שירתם – כחידוש או כחיקוי שהצליח, או שנכשל. אנסה לשאול את השאלות בדרך אחרת: מה הביא את אבולעאפיה "לשמר" את המסורת האנדלוסית? איזה מנגנון בתוך המערכת של הספרות העברית של זמנו אפשר לו לאמץ תבניות ארכאיות ולקלוט תכנים חדשים? מדוע בחר בדגמים מסוימים ולא באחרים? אילו תפקידים תרבותיים מילאו הדגמים האלה?

הספרות העברית למן תקופת ההשכלה ואילך מופתה כרב־מערכת⁵ שיש בה חזקים וחלשים, מרכזיים ושוליים, הנאבקים על הבכורה ויוצרים במאבקם דינמיקה סבוכה ומעניינת. הספרות העברית של ימי הביניים טרם זכתה למיפוי כזה, אף על פי שהגדולים במשורריה יצרו בצמתים מהותיים או על פרשות דרכים רבות עניין. אבולעאפיה היה אחד מהם. אשרטט תחילה את הצומת הקסטייליאני שבו התנהלו חייו ובו נכתבו שיריו, לא רק כמתווה גאוגרפי והיסטורי, אלא גם בהיותו מצע תרבותי, דתי ופואטי.

הדות קסטיליה במאה השלוש־עשרה

קסטיליה בתקופתו של אבולעאפיה (משנת 1247 לסה"נ ועד אחרי שנת 1300) הייתה נתונה בסימן שליטתם של שני מלכים: פרננדו השלישי, שזכה למעלת קדושה בכנסייה (1217–1252) ואלפונסו העשירי, המכונה "החכם" (1252–1284). את מרבית שטחה של אנדלוסיה כבש פרננדו במסעות כיבוש גדולים, ובשטחים שנכבשו ניתנו ליהודים שטחי קרקע וסדנאות למלאכה. "ספרי חלוקת הנכסים מוסרים על כפרים שלמים שיושבו בידי יהודים [...] השלטון סמך ידו על פועלם של יהודים במדיניות יישוב הספר, ונמצאו אף יהודים שלקחו חלק במסעות הכיבוש עצמם".⁶ יהודים רבים מערי אנדלוסיה הכבושה התיישבו בטולדו. התכונות המיוחדות של משטר המדינה והחברה בקסטיליה, קובע בער, הניחו בידי היהודים במאה השלוש־עשרה והארבע־עשרה תפקידים פוליטיים חשובים:

בקסטיליה נתמזגו באורח משונה המסורת של חצרות השרים הערביים, סגולותיה המיוחדות של המדינה האגרארית־הפיאודלית ועקרוני החסידות הנוצרית [...] מובן שלא היה מקום בשביל היהודים בהנהגת הצבא ובכתי־הדין הגבוהים, אבל הם ישבו כמעט בכל שאר המשרדים המרכזיים של חצר המלכות [...] בימי מלכותו של אלפונסו העשירי נקראו יהודים אחדים בפירוש בתואר מזכירי המלך [...] חוג קטן של יהודים,

5 איתמר אבן־זהר, "עיון מחדש בהיפותזות הרב־מערכת", הספרות 27 (דצמבר 1978), עמ' 1–6.

6 חיים ביינארט, "יהדות קסטיליה", חיים ביינארט, (עורך), מורשת ספרד, ירושלים תשנ"ב, עמ' 21.

בעיקר תושבי טולדו, שפעל בחצר אלפונסו העשירי, בהשתתפות נוצרים מעטים, אירגן את משק המיסים והפינאנסים של כל המלכות [...] בעיקר היו היהודים, אנשי הכסף ואישי הרוח, מצויים בחצר המלך, הנוסע ממקום למקום [...] בין גדולי היהודים ובני עמם הכפופים להם התקשרו קשרים דומים לאלה שבין האדונים הפיאודלים הנוצרים והטרובדורים האבירים [...] הביטחון החיצוני והמשמעת הפנימית של הקהילות היו תלויים גם עכשיו, כמו בתקופת המשטר הזעיר-מדינתי במאות ה"א והי"ב, בעלייתם וירידתם של ה"גבירים" שעמדו בראשן.⁷

המאה השלוש-עשרה הייתה מאה של פריחה בחיי יהדות קסטיליה, חבל ארץ שהלך ונכבש מחדש. היהודים בני המשפחות הוותיקות כבר היו מוכרים לשלטון, ויהודים חדשים התחילו להשתתף בענייני השלטון. השליט נזקק לתיוכום של יהודים ברחבי הממלכה כשנסע ממקום למקום, והיהודים נזקקו לשליט שישמור על ביטחונם. ביינארט רואה בצורך הכפול הזה, שהביא לעלייתה של חצרנות יהודית בקסטיליה, את שורש הרע:

ניידות זו של חצר המלך והליכתו ממקום למקום, כאשר נמצאים גם חצרנים יהודים וגדולי מלכות יהודים בהיותם משמשים באדמיניסטרציה המלכותית, היא היא שהייתה בעוכריהם של אותם חצרנים. הללו מנותקים היו מעמם ומסביבתם היהודית, וניתוק זה פתח פתח לפריצות במנהגים ואורח חיים שהיה לרועץ להם. הללו בסופו של דבר רבקו בהם וקבעו את דמותם ואת אופיים כחצרנים.⁸

על פי תפיסתו של ביינארט, השררה שניתנה לחצרנים היהודים מטעם הכתר כדי שיוכלו למלא את תפקידיהם (למשל, גביית מסים, חכירת אדמות, מימוש ערבויות), מגעם עם החברה הגבוהה הנוצרית והשאיפה להידמות אליה, הפכו אותם למושא לאיבה מצד כלל האוכלוסייה. היהודים ראו בהם מתנשאים ומנוכרים, והציבור הנוצרי חיפש דרך להתנקם בהם. למרות החינוך היהודי שקיבלו –

החיים ברווחה, השאיפה להידמות לצעירי החצר בכל הליכותיהם הם מגורמי ההתדרדרות בחצר היהודית, שסופה יציאה מן הכלל והזדהות גמורה עם הציבור הנוצרי [...] החצרנים היו הראשונים שעברו על איסורי המלכות בענייני צניעות וצניעות הלבוש; הם נקראו בתואר "דון", שלעתים מזומנות אסר השלטון את השימוש בו; הם רכבו על סוסים ונהגו בכול כאצילים מבטן ומלידה ללא חשש כלשהו, ולא חסרו ביניהם אלימים ובעלי זרוע שלא פעם הוציאו את ריבת הקהל רעה והיו חשודים במלשינות.⁹

יהדות קסטיליה וחצרניה לא ידעו יציבות כלכלית, חברתית, או דתית במאה השלוש-עשרה. גורמים חיצוניים ופנימיים ערערו את יסודות הווייתה של הקהילה היהודית. החצרנות היהודית נעשתה למטרה מפני עצמה:

7 יצחק בער, תולדות היהודים בספרד הנוצרית, תל אביב 1986, עמ' 71-73.

8 חיים ביינארט, פרקי ספרד, א, ירושלים תשנ"ח, עמ' 52.

9 שם, עמ' 58-59.

שירות בחצרות שרים, רוזנים ומלכים ועמהם כל טובות ההנאה הנובעות מן ההתהלכות עם שרים ומן ההיראות לפני נדיבים וגדולים. משהתחילה החצרנות היהודית מחפשת בראש ובראשונה את טובתה הפכה דרכה זו לרועץ למחפשים ולעמם [...] כדי לעמוד בכל אלה דרוש כוח מוסרי רב שיהא מושתת על יסודות מוסריים ואיתנים [שלא נמצאו אצל החצרנים היהודים באותו זמן] [...] החצרנים הללו לא היו מסד לציבור היהודי, לכן נתלשו על נקלה והלכו בדרך שהלכו כפי נטיות לבם וכפי שהשיאם יצרם. אלה היו בעוכריו של הציבור היהודי [...] ¹⁰.

שירמן מתאר בפירוט את אורח חייהם של עשירי יהדות קסטיליה באותה תקופה, הם סיגלו לעצמם את אורחות סביבתם והתנכרו לאמונתם, למנהגיהם ואפילו לשפתם העברית.

אנשים אלה זלזלו גם בחיי המשפחה המסורתיים: רבים מהם לא רק קיימו יחסים עם נשים מחוץ לנישואין, אלא אף חיו בתוך ביתם עם שפחות מוסלמיות ונוצריות [...] שחיתות מידות זו לא הייתה נחלת יחידים, אלא הקיפה רבים מבני המעמד העליון, כפי שמעידות התלוונות התכופות הנשמעות מכתביהם של בני התקופה, מורי הלכה ומקובלים ¹¹.

חצרנות יהודית זו הייתה "המליה" של אבולעאפיה.

טרום אבולעאפיה - משורר בחצר קסטיליאנית

אבולעאפיה מתאר בשיריו את חייה של החצרנות היהודית בקסטיליה של זמנו, ואולי אף מתעד אותה. הוא היה משורר החצר של דון שלמה אבן צדוק, המכונה דון סולימה, ממוחסי טולדו. בער מתאר אותו כאישיות הגדולה ביותר בתקופתו: "הארי שבחבורת החצרנים [...] בימי אלפונסו העשירי היה שליח דיפלומטי וגובה מסים עליון, בערבית ניתן לו התואר 'די אלוזירתינ' (בעל שתי המשרות) ובעברית היה לו תואר רב" ¹². לאחר מותו שימש אבולעאפיה משורר חצר של בנו, דון יצחק בן צדוק. דון יצחק היה מהחצרנים היהודים שזכויותיהם יוצאות הדופן אצל הכתר גרמו לחיכוכים רבים בעולם היהודי והנוצרי בני זמנו ומקומו ¹³ אבולעאפיה היה ממקורביו של דון יצחק ומבאי ביתו, ובהיותו משורר חצר נתלווה אל פטרונו במסעות העסקים והתענוגות.

שיריו של אבולעאפיה משקפים את הווי החיים בחצר, מתארים את דרכי החצרנים ואנשי החצר, וכדברי בינארט –

לא רק שתאיר את דרכם אלא שהוא עצמו נתפס ללכת בדרכים אלה [...] המשורר נתפס

10 שם, עמ' 62.

11 חיים שירמן, תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית ובדרום צרפת, ערך והשלים עזרא פליישר, ירושלים תשנ"ז ירושלים תשנ"ז, עמ' 369.

12 בער, תולדות היהודים, הערה 7 לעיל, עמ' 73.

13 הוא דון צאק די לה מליחה, ששטחי הפקת המלח שזכה בהם מן הכתר עוררו קנאה גדולה בלב מתחרי. ראו שירמן, תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית, הערה 11 לעיל, עמ' 373-378.

בתשוקה עזה להעשיר, לעלות ולהיות אחד המקורבים אצל המלכות, לעסוק בחכירות כאילו זהו האידיאל הציבורי והחברתי שיש לשאוף אליו. בשיריו העלה באותם ימים את הרעיון לכו, ואלה הועלו שעה שייסרוהו כליותיו על הדרך שבה בחר ללכת, ומהם יוצאות הסכנות הגדולות שבעיסוקי החצר. ברי, שהללו היו ידועות לו. ואין בחצרנות אלא הליכה לקראת קסמים ועזיבת ארחות של ישרים ומנהגם של חסידים תמימים, שכחת דת וקנים ואבות, כדבריו שלו, הם שערערו כל נחלה טובה ופרצו ואכלו בכל פה כל חלקה טובה ביהדות [...] איננו יודעים מה פעל בדרכו החדשה למען עמו, הגם שביקש לראות, והתפאר על כך, שהצלחתו בפועלו סימן הוא שהאלוהים רוצה במעשיו שלו, כך נדמה ביקש להצדיק את שהייתו בכל אוירת החצר.¹⁴

לא רק באווירת החצר הקסטיליאנית, אלא גם במעמדו של אבולעאפיה כמשורר חצר היה משום חוסר ביטחון וחוסר יציבות. אחת מן התופעות הייחודיות לתקופה זו בקסטיליה הייתה המספר הקטן מאוד של נדיבים תומכי שירה יחסית למספר המשוררים שנוקקו לתמיכה. על כן היה על אבולעאפיה "להילחם" במשוררים שהתחרו על מקומו בחצר הנדיב.¹⁵ מלחמתו של אבולעאפיה על מקומו ועל מעמדו כמשורר בכלל וכמשורר חצר בפרט באה לידי ביטוי בדיאלוג שניהל עם המסורת הדתית-היהודית והפואטית-האנדלוסית.

הדיאלוג של אבולעאפיה עם המסורת הדתית-היהודית התנהל בין רדיפתו אחר המעמד האבירי הרם בחצר השליט וסיגול אורח החיים ההדוניסטי המזלזל במנהגי המסורת, לבין רצונו העז בקשר איתן עם רבה של טולדו, הרב טדרוס:

הרב טדרוס בן יוסף הלוי, קרוב משפחתו, ממורי ההלכה החשובים בזמנו, הוגה דעות ומקובל, מטיף לחיי פרישות ומסתייג מחילון אורחות חייהם של עשירי הקהילה. עם זאת היה מקורב מאוד למלך, בעל מעמד רם ורב השפעה בחצרו וער לדרכי ההתנהגות בה, וככל הנראה הוכר באופן רשמי כרב הממלכה, רבם של כל יהודי קסטיליה ודיינם העליון [...] המשורר טדרוס ביקש את קירבתו וקשר קשרים גם עם בנו יוסף. מודע לתוקף מעמדו הרם של הרב הוא התייחס אליו ביראת כבוד, אך נותר רחוק מעולמו הרוחני ומנוכר לתכניו הדתיים, המוסריים והמיסטיים.¹⁶

מחד גיסא, אבולעאפיה מספר בשיריו על חייו רצופי התענוגות של דון יצחק, פטרונו, על יחסיו עם נשים נכריות, משחקי קובייה ומעשי שוחד, והוא, המשורר, היה שותף מלא לחוויות אלה;¹⁷ אבולעאפיה התאהב בשפחה לא יהודייה, לא קבע שעות ללימוד תורה ולא חי לפי רוח ההלכה.¹⁸ מאידך גיסא, כאשר נתלה דון יצחק קבל עם ועדה על פי גזרת

14 ביינארט, פרקי ספרד, הערה 8 לעיל, עמ' 58-59.
 15 שירמן, תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית, הערה 11 לעיל, עמ' 374-375.
 16 סדרום אבולעאפיה: שירים, ישראל לוי (עורך), תל אביב 2009, עמ' לג.
 זן המשלים והחידות: אסף שירי טדרוס בן יהודה אבו אל עאפיה, א, דוד ילין (מהדיר), ירושלים 1936-1937, ס' שצ, עמ' 117.
 18 שירמן, תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית, הערה 11 לעיל, עמ' 378-379.

המלך,¹⁹ תיאר טדרוס את המעמד בקינה ארוכה,²⁰ והתעכב בהתרגשות רבה על שהשר היהודי הקפיד לשמור על אמנות אבותיו לפני המוות, ביקש רשות להתפלל וקידש את השם במותו.

הדיאלוג החילוני שניהל אבולעאפיה עם המסורת הדתית-היהודית בא לידי ביטוי במלוא עוצמתו בשבתו במאסר ובשירים שכתב מבית הכלא.²¹ בשיר ארוך שכתב אל הרב טדרוס מן הכלא הוא מודה שהייסורים שבאו עליו הם עונש על משובות נעוריו, ובעיקר על קשריו עם נשים זרות.²² בשיריו אלה הוא מרבה לפנות אל אלוהיו ומתוודה על עוונותיו. לאחר ששוחרר מן הכלא ניסה לתקן את אורחות חייו, אך, כדבריו של שירמן, מסתבר ש"בתשובה שלמה לא חזר".²³

אבולעאפיה לא בעט במסורת אבותיו. המסורת הדתית-היהודית שימשה לו מקור של ביטחון ויציבות שהוא היה זקוק להם מאוד, אך הוא לא היה יכול לדבוק בה ולאמצה כפי שהיא. ההווה שבו הוא חי היה חזק ממנו: "נשמתו כאילו נמשכה ברוח כשפים אל ארמון המלך [...] ניסיונותיו לכבוש את יצרו עלו בתוהו. לא רק תאוות העושר והתשוקה לתענוגות הבעירו את רוחו; באחד משיריו הוא מודה בגילוי לב כי יותר ממה שהוא שואף לקניין הוא שואף לשררה".²⁴

הדיאלוג שניהל אבולעאפיה עם המסורת הפואטית-האנדלוסית הוא דיאלוג מורכב, הממשיך את התפיסה של הדיאלוג עם המסורת הדתית-היהודית. גם המסורת הפואטית-האנדלוסית שימשה לו מקור לביטחון וליציבות שהוא היה זקוק להם מאוד בעולם היהודי-הקסטיליאני. בעבורו תורת השיר העברית הייתה תורת השיר האנדלוסית, והמודלים הספרותיים שלו הם המודלים האנדלוסיים העבריים והערביים. לפי הבנתה של רוזן, ואני רוצה לחזק את דבריה מכוון נוסף, אבולעאפיה בחר לו "את העבריות" החילונית כמקלט תרבותי ארכאיסטי. עבריותו המוצהרת וכן נטיותיו הניאו-קלאסיות והמנייריסטיות הן ניסיון לדבוק בתבניות תרבותיות מוכרות ובטוחות, ובו-בזמן להימנע מעימות ישיר או מהידברות עם רעיונות רוחניים חדשים בעולם יהודי משתנה".²⁵

החלק היהודי המשתנה והמעורער בעולמו הקסטיליאני של אבולעאפיה גרם לו לאחוז בקרנות המזבח הפואטיים (והדתיים) המסורתיים. הם כבר הצליחו לעמוד במבחן הזמן ואפשר לבטוח בהן. לכן הוא בחר לא רק ב"עבריות החילונית" כמקלט, אלא גם במודלים

19 שם, עמ' 380-381.

20 גן המשלים והחידות, הערה 17 לעיל, סי' תה, עמ' 134.

21 שירמן, תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית, הערה 11 לעיל, עמ' 381-385.

22 גן המשלים והחידות, הערה 17 לעיל, סי' תכב, עמ' 167.

23 שירמן, תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית, הערה 11 לעיל, עמ' 385.

24 שם, עמ' 386.

25 רוזן, "מאנייריזם ספרותי", הערה 1 לעיל, עמ' 73.

אנדלוסיים ערביים שלא נכנסו לשירה העברית בספרד המוסלמית,²⁶ למשל, סוגת בית האסורים. שירים רבים מבית האסורים נכתבו בספרות הערבית למן התקופה הג'הלית ועד לתקופה העבאסית.²⁷ בשירה העברית בספרד המוסלמית יש בידינו שיר אחד בלבד מסוגה זו – האגרת הארוכה שכתב מנחם אבן סרוק לחסדאי אבן שפרוט מבית הסוהר, ובה הוא מנסה לערער על גזר דינו שניתן ללא דין ועל לא עוול בכפו.²⁸ כשלוש מאות שנה אחרי כתיבת אגרת זו מבית הסוהר בקורדובה, כתב אבולעאפיה שירים מבית הסוהר בטולדו. הוא כתב את שיריו על פי המודלים של אָבוּ פְּרָאס אלחַמְדָּאני²⁹ ושל אלמַעְתַּמַּד אָבֶן עֶבְאָד,³⁰ שני משוררי בית האסורים המוכרים ביותר בתולדות הספרות הערבית. לא רק את רכיבי הזמן והמרחב הייחודיים לבית האסורים שאל אבולעאפיה מן המשוררים המוקדמים, אלא גם את אופן תיאור חווית המאסר, את הסמלים ואת הציוורים הפיגורטיביים.³¹ בחירתו של אבולעאפיה במסורת הערבית הקדומה כמקלט בטוח נעשית מורכבת עוד יותר משום שהתרבות הערבית בקסטיליה כבר לא נכחה בתקופתו בעוצמה רבה – יהודים רבים בקסטיליה לא ידעו ערבית, הספרות הפילוסופית וספרות המוסר תורגמה בידי התיבונים מערבית לעברית ונבנה קורפוס עברי חדש. השירה לא הייתה חלק מהקורפוס העברי החדש. יסודותיה, שהחלו להתערער עם חורבנה של אנדלוסיה, התערערו יותר ויותר. גם התפשטותו של הרציונאליזם הפילוסופי דחקה את השירה, המייצגת עולם בדוי, למקום שולי ודחוי. כדי להתגבר על הקושי שבהיעדר מסורת שירית חיה בקסטיליה בתקופתו, פנה אבולעאפיה אל המופת הקלסי הבטוח של השירה – המופת האנדלוסי הערבי.

אם כן, אבולעאפיה אינו מחקה את המודלים הערביים הקדומים, אלא מחייה אותם כדי לפצות את נמעניו (ואת עצמו) על אובדן הערביות המופתית (הלשונית והספרותית גם יחד), שטרם נמצא לה תחליף הולם, לטעמו. לא רק סוגות ומוסכמות ספרותיות ערביות הוא מחייה, אלא, כדברי רוזן:

באחדים משיריו מתפאר המשורר בתרומתו להגמשת הביטוי בלשון העברית ול"הרחבתה" הסמאנטית. רעיון חידוש הלשון באמצעות הרחבתה איננו רעיון חדש מכול-יכול, ויש להבינו כהמשך ההתמודדות של השירה העברית עם האידאל של ה"עֲרַבְיָה". המשוררים העבריים שאפו להוכיח בשיריהם כי "צחותה" של העברית ועומק ביטויה אינם נופלים מאלה של המופת הערבי [...] משוררנו, שחי בטולדו כמאתיים שנה לאחר שזו נכבשה על-ידי הנוצרים וחדלה להיות מרכז יצירה ערבי, ממשיך לקרוא לערבים "עמי הארץ"

Arie Schippers, "Arabic influence in the Poetry of Todros Abulafia", *Eleventh World Congress of Jewish Studies* (c) 3, Jerusalem 1994, pp. 17-23

27 חביבה ישי, "שירי בית הסוהר של טודרוס אבולעאפיה: ביוגרפיה של ז'אנר" (בדפוס).

28 חיים שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, א, ירושלים ותל אביב (תשט"ו) תשכ"א, עמ' עמ' 30-8.

29 הוא ה"נסיך האסיר". נולד בשנת 932 לסה"נ בעיראק.

30 הוא ה"מלך המשורר". חי בשנים 1040-1095 והיה מלך סביליה בתקופת אלפונסו השישי, מלך קסטיליה.

31 ראו הערה 26 לעיל.

ומוסיף להתפלמס בשם ה"עבריות" עם המודל הערבי ולהתחרות בו. בכך הוא מעיד על עצמו כי ה"מילייה" הספרותי שלו אינו תולדו של זמנו אלא השירה האנדלוסית הישנה שהוא רואה עצמו כממשיכה.³²

ארכאיזם כביטוי לחרדת השפעה

באורח פרדוקסלי תחייתה של הלשון העברית מחד גיסא, וזרותה של התרבות הערבית בצפון הנוצרי מאידך גיסא, דחפו את אבולעאפיה אל המסורת הערבית הקדומה והבטוחה. אבולעאפיה לא היה רק "נושא דגל התרבות העברית-חילונית אנדלוסית של העבר", כדברי רוזן,³³ אלא גם מחייה התרבות הערבית האנאכרוניסטית הטרום-אנדלוסית. הארכאיזם הכפול הזה בא לידי ביטוי בשירתו של אבולעאפיה, גם בהחייאת סוגות ערביות קדומות וגם בקונפליקט הניכר בשיריו בין טקסט לבין אינטרטקסט. קונפליקט כזה הוא עניין מרכזי בתאוריית "חרדת ההשפעה" של המבקר האמריקני הרולד בלום:³⁴ "כל יצירה חדשה, בין אם היא מציגה את עצמה ככזו ובין אם לאו, היא בגדר קולאז', אוסף של מרכיבים ושיירים, סידור מחדש של נושאים, מוטיבים ודימויים קודמים הנטולים מיצירות אחרות. המשורר אינו עפרוני ואינו זמיר. המשורר הוא עורב חטפן".³⁵ על פי תפיסתו של בלום, תולדות השירה הן תולדותיה של חרדת ההשפעה, וחרדת ההשפעה היא שגורמת למשורר להיות מקורי; על כל משורר פועלים שני כוחות: הכוח לחקות את קודמיו והכוח להשתחרר מהם ולהיות עצמאי ומקורי. המאבק בין שני הכוחות האלה, על פי הבנתו, הוא מאבק אדיפלי בין המשורר שרוצה להידמות לאבותיו (המשוררים) ובאותה עת גם להשתחרר מהשפעתם ולהיות מקורי, כמו ילד המפתח תסביך אדיפוס כלפי אביו; בדרכו אל מקוריותו מנסה הילד (המשורר) להשתחרר מהשפעתו ומסמכותו של אביו (המשוררים הקודמים), הוא רוצה להינתק אך אינו יכול לעשות זאת: "באותה עת שבה המשורר החדש מתרחק מהיצירה המוקדמת – מתיק, הופך, מרוקן, מחליש, מגביל או מנשל את שיר-ההורה – הוא נותר כבול בחבלים הטבוריים אל שושלתו הספרותית".³⁶

אמנם, כדי לנסח את תפיסתו בדק בלום את המשוררים הגדולים של הקאנון המערבי, אך אני רוצה להציע אותה גם לקאנון של השירה העברית בימי הביניים. אם נקבל את תפיסתו הבסיסית של בלום, היא תוכל לסייע לנו להבין את אופייה המיוחד של שירת אבולעאפיה.

32 רוזן, "מאנייריזם ספרותי", הערה 1 לעיל, עמ' 70.

33 שם, עמ' 71.

34 הרולד בלום, חרדת ההשפעה: תיאוריה של השירה, מאנגלית: עופר שור, תל אביב 2008; Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York 1997. על פי הגדרתו של בלום, חרדת ההשפעה היא פחדו של המשורר שמא לא נותרה לו עוד עבודה ראויה לעשות. שם, עמ' 176.

35 שם, עמ' 15-16.

36 שם, עמ' 17.

חרדת ההשבעה של סדרום אבולטאפיה

אבולטאפיה סבל מחרדת ההשפעה: הוא חרד שמא לא יצליח להשמיע קול אישי ומקורי, אך חרדתו לא נבעה מקולם החזק והמהדהד של אבותיו, המשוררים הגדולים שקדמו לו, אלא מן הקולות שהדהדו בסביבתו, בצפון הקסטיליאני. כמו כל משורר, הוא בעט, אך לא בעבר אלא בהווה. אבולטאפיה לא סבל מנטל העבר אלא מנטל ההווה. שני הכוחות שפעלו עליו הם הכוח להיות מקורי והכוח להשתחרר מנטל ההווה, והוא נעשה מקורי באמצעות הארכאיזם. הוא השתחרר מן ההווה (הספרותי והדתי) על ידי חיקוי הסוגות הקדומות, הפואטיקה הקדומה, השירים והמשוררים הקדומים והנחתם. אבולטאפיה נאבק על קולו המקורי באמצעות אותם מנגנוני הגנה שעל פי בלום, כל משורר משתמש בהם כדי להתמודד עם חרדת ההשפעה. פנייתו של אבולטאפיה אל הפואטיקה הקדומה (הערבית והאנדלוסית-העברית) לא נבעה ממגמה חקיינית, קלסיציסטית, ניאוקלסיציסטית או רומנטית. היא נבעה מן הצורך למצוא "אב ספרותי" שאת יצירתו אפשר "לקרוא מחדש" ו"לכתוב מחדש". פנייה זו נועדה למלא את הריק בשירת זמנו של אבולטאפיה.

מכאן גם ריבוי הפנים בשירתו של אבולטאפיה, שהזכירו כמה חוקרים; השירים מנסים לקיים מערכת יחסים אינטרטקסטואלית ענפה עם טקסטים מקראיים, פרשניים ומדרשיים, עם טקסטים ספרותיים אנדלוסיים וערביים, עם טקסטים ספרותיים ערביים קדומים ועם תרבות הסיביבה. הטקסטים הספרותיים הקדומים (ובכללם השירה האנדלוסית) שימשו לאבולטאפיה "יצירת-על". שירתו לא באה לבטל את השירה האנדלוסית ולהחליפה,³⁷ אלא לאשר מחדש את מעמדה ואת תוקפה, לרענן אותה ולכתוב אותה "כתיבה מחדש" ברוח זמנו ומקומו של אבולטאפיה עצמו. "כתיבה מחדש", כפי שבלום רואה אותה, אינה "שכפול" המודל הקלסי של השירה העברית האנדלוסית.³⁸ על כן אני מתנגדת לקביעה ששירתו של אבולטאפיה היא "שירה אפיגונית, שהרי היא משתדלת בכל מאודה ובגלוי להיות השתקפות של מודל קדום ורב יוקרה, ונמנעת ככל יכולתה ממהלכים בולטים של חידוש".³⁹ השפעה פואטית, אליבא דבלום, אינה העברה של רעיונות, ציורים וסמלים ממשורר מוקדם למשורר מאוחר, אלא מכלול היחסים בין שיר מאוחר ומשורר מאוחר, לבין שיר מוקדם ומשורר מוקדם. כל שיר הוא "פירוש מוטעה", "קריאה מוטעית", "קריאה משבשת", "קריאה מחדש", או "כתיבה מחדש". שיר יהא תמיד תגובה לשיר, כפי שמשורר הוא תגובה למשורר. כדי להתקיים המשורר חייב לקרוא "קריאה מוטעית", או לפרש "פירוש מוטעה" ולשבש את האב הספרותי. ה"קריאה המשבשת" הזאת היא למעשה ה"כתיבה מחדש".⁴⁰

37 כשירתו של משולם דיפארה, קודמו של אבולטאפיה הקרוב אליו בזמן, למשל, ש"שב אל הצורות האנדלוסיות כדי לבעוט משם ברגל גאוה בכל קודשי הפואטיקה האנדלוסית. הוא ביקש להעמיד במקום עקרונות השירה ההם עקרונות אחרים, חדשים, משלו, ולעצב בכך בגלוי, בהתרסה נמרצת, פנים חדשות לשירה העברית", שירמן, תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית, הערה 11 לעיל, עמ' 393.

38 וראו דברי שירמן, שם, עמ' 391: "כדי שימלא את המוטל עליו על פי מעמדו ושאיפותיו, צריך היה אפוא סדרום לשכפל, בדיוק נמרץ ככל שניתן, את המודל הקלאסי של השירה העברית החילונית".

39 שם, עמ' 399.

40 Harold Bloom, *A Map of Misreading*, New York 1975, pp. 18-19.

אם נאמץ את גישתו של בלום, לא נוכל לראות באבולעאפיה אפיון. הוא משכתב את שירת קודמיו ולא משכפל אותה; "כוח שירי", קובע בלום, "לא יכול לבוא אלא ממאבק עטור ניצחון עם גדולי [המשוררים] המתים".⁴¹ לפי בלום, המושגים "שיר", "השפעה" ו"מסורת" הם מושגים בלתי ניתנים להפרדה, ו"שיר אינו כתיבה אלא 'כתיבה מחדש'".⁴² השכתוב של אבולעאפיה את הפואטיקה האנדלוסית העברית ואת השירה הערבית הקדומה אינו מעשה חקיינות אלא התמודדות עם השירה החזקה של העבר. פעולת ההתמודדות עשויה לסייע לנו להבין את המושג "השפעה" כפי שבלום מכוון אותנו להבינו: לא כיחס של התוצר למקור, אלא כ"יחס מקיף של משורר מאוחר לקודמו, או של קורא לטקסט, או של שיר לדמיון יוצרו, או של הדמיון לטוטליות של חיינו".⁴³ השירה העברית האנדלוסית שימשה לאבולעאפיה "יצירת-על". שירתו לא באה לבטל אותה או להחליפה, אלא לאשר את תוקפה בסביבה זרה ובזמן מאוחר. שירתו של אבולעאפיה יונקת את כוחה ממערכת היחסים האינטרטקסטואליים המתקיימים בינה לבין שירת המשוררים האנדלוסיים הקדומים. "יצירת-העל" מתקיימת ותקפה, אך שכתובה (ולא חיקויה) גורם לה לעבור לגולים כאלה ואחרים, והיא יכולה לקבל אופי פארודי או סאטירי, אירוני או מלגלג.

אבולעאפיה עשה רוויזיה במסורת האנדלוסית הקדומה: המוטיבים, הדימויים, מערכת הקישוטים והפיגורות הלשוניות מן השירה האנדלוסית ומן הפואטיקה שלה משמשים אותו בשירתו, אך האוטומטיות שלהם, שאפיינה את המסורת האנדלוסית, מופרת, והם מקבלים אופי אחר. על פי בלום, יחסים רוויזיוניסטיים –

מפרטים את הקשרים האפשריים של האגו הפואטי עם מרכיביו הקדומים. בד בבד ובאופן פרדוקסלי מהווים היחסים עמדות של התנגדות, של שאיפות לחירות, אפילו בזמן שהם מעידים על הקשרים הבלתי ניתנים לניתוק של העבר [...]. אין זה נכון ש"אינך יכול לחזור הבייתה שוב" [...]. אלא שלעולם אינך יכול לעזוב אותו; או ליתר דיוק, הוא לעולם לא יעזוב אותך לנפשך [...]. לפיכך, אף על פי שכל אחד מהיחסים הרוויזיוניסטיים כרוך במתקפה, בפעולה תוקפנית, הוא גם מצביע על האגון, על המשבר והייסורים של ההגנה העצמית. היחסים הם בעת ובעונה אחת מנגנוני הגנה וצורות התעמתות של קריאה מנכסת.⁴⁴

בלום מלמד אותנו שש דרכים של רוויזיוניזם (או שישה מנגנוני הגנה) שנועדו לסייע למשורר לנצח את המקום ואת הזמן. אנסה להראות איך אבולעאפיה "השתמש" בטכניקות שמנה בלום מאות שנים מאוחר יותר. לזמן הכרונולוגי אין חשיבות במקרה זה, שכן "חרדת ההשפעה הינו נרטיב של מסע וחיפוש בכך שהוא שואף להגיע לחוקים אוניברסאליים, נצחיים ובלתי משתנים של הנפש הפואטית".⁴⁵ שש הדרכים האלה יוצרות "שיבושים" או "תיקונים" מְכוּוּנים ביצירתו של המשורר המאוחר ביחס ליצירות קודמיו, וכך מתאפיינת

41 שם, עמ' 9. (כל התרגומים הם שלי, ח"י, אלא אם כן מצוין אחרת).

42 Harold Bloom, *Poetry and Repression*, New Haven, 1976, p. 3.

43 Bloom, הערה 40 לעיל, עמ' 71.

44 בלום, חרדת ההשפעה, הערה 34 לעיל, עמ' 17-18.

45 שם, עמ' 21.

יצירתו האותנטית. כל שיר הוא "קריאה מנכסת", "קריאה משבשת" או "קריאה מנשלת" של שיר הוֹרָה. קריאה כזאת דווקא היא הקריאה הפותחת פתח לשיר חדש. "שיר אינו התגברות על חרדה, אלא הוא עצמו אותה חרדה".⁴⁶

"שיר משמעו למלא כד, ויחרה מזאת, לנכץ את הכד"⁴⁷

שום דבר אינו ניתן בחינם, אומר בלום, ונטילה משל אחרים כרוכה בחרדה גדולה של התחייבות. בגלל התחייבות זו אין למשורר המאוחר אלא לשבש ולסלף את מה שנטל. כך נהג אבולעאפיה בשיריו. אדגים זאת בעזרת אחד מן השירים המעניינים מגן המשלים והחידות, השיר "משורר לא ידבר רק התולים".⁴⁸ המעשה שהיה בשיר הזה כך היה:

סדרוס שלח שיר תהילה אל יוסף בן הרב טדרוס, ובו, תוך שהוא מעריף שבחים מופלגים על ראש נמענו [...] הטיל פגם בנדיבות אביו, הרב טדרוס. הרב הגיב על השיר בזעם מוצדק. בשיר התנצלות ארוך ומפותל שהריץ אל יוסף בן הרב מצטדק טדרוס בדרך מקורית: הוא מטיל את אשמת כישלונו על מקצועו, שלימד את לשונו לומר שקר: מיטב השיר הלא כזבו הוא, ואין כזב גדול יותר מלומר על סדרוס הרב שהוא קמצן. מעתה שיר שכזב גדול כזה אמור בו – ממיטב השירים הוא.⁴⁹

על פי בלום, הפעולה הרוויזיוניסטית הראשונה היא הקריאה המוטעית, הקריאה המנשלת או התפנית.⁵⁰ משורר מאוחר יכול להשמיע את קולו האותנטי רק מכוח קריאה כזאת של משוררים שקדמו לו, רק מכוח פירוש שגוי. המשורר בוחר בפירוש השגוי מתוך חירות גמורה, והסטייה הרוויזיוניסטית שלו – היא שתאפיין את יצירתו. אבולעאפיה כתב שיר התנצלות, סוגה מוכרת בספרות הערבית, ואף שלא נעשה בה שימוש רב בקרב המשוררים העבריים באנדלוסיה, כתבו בה גדולי המשוררים.⁵¹ למרות שכוונתו להתנצל ברורה מן הכתובת הקודמת לשיר, אבולעאפיה מפר בשיר זה את חוקיותו של שיר ההתנצלות הקלסי. הוא אינו מאמץ אף אחד ממאפייני ההתנצלות, אך שומר על המסגרת הז'אנרית. זו אחת האפשרויות של קריאה מנשלת ומשבשת. נוסף על כך, אבולעאפיה מפרש את הכזב הפואטי של אבותיו ואת "מיטב השיר – כזבו" פירוש שגוי מכוון וטוען שהוא שקר אמתי כבר בפתיחת השיר:

מְשׁוֹרֵר לֹא יִדְבֵר רַק הַתּוֹלִים / וְעַל לֹא נְהִיָּה יִשָּׂא מְשָׁלִים
וְמֵה הַשִּׁיר לְבַד דְּבָרֵי שְׁקָרִים / מְשׁוֹרֵר יִפְרָטֵם עַל פִּי נְבָלִים?

46 שם, עמ' 121.

47 שם, עמ' 24.

48 גן המשלים והחידות, הערה 17 לעיל, סי' תכד, עמ' 173.

49 שירמן, תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית, הערה 11 לעיל, עמ' 397.

50 Clinamen או Poetic Misprision. ראו בלום, חזרת ההשפעה, הערה 34 לעיל, עמ' 49-74; Bloom, הערה 34 לעיל, עמ' 19-48.

51 ישראל לויך, מעיל תשבץ: הסוגים השונים של שירת החזל העברית בספרד, א, תל אביב תשנ"ה, עמ' 298-308.

משורר לא ידבר אלא התולים, דברי שקר בטלים על דברים שלא קרו. קריאתו ה"מוטעית" של אבולעאפיה את הכזב השירי, אחד מיסודותיה המוסכמים של שירת אבותיו, והמשמוע המסולף שלו מאפשרים לו להשמיע את קולו החדשני אך באותה עת גם המוכר והבטוח.

סוג עדין יותר של יחס רוויזיוניסטי מציעה הפעולה השנייה של בלום: *ההשלמה והאנטיתזה*.⁵² המשורר המאוחר ממשיך להחזיק במונחיהם של קודמיו, משתמש בהם, אך מעניק להם משמעות אחרת; הוא ממשיך להשתמש בשדות הסמנטיים, בציורים ובכינויים של קודמיו, אך מכיוון שהוא קורא אותם "קריאה מוטעית" ומשמע אותם אחרת, הוא יוצק, למעשה, תוכן אחר לדגמים המוכרים. כך הוא מרחיב את המשמעויות ואת האפשרויות של קודמיו. ההרחבה וההשלמה הזאת, קובע בלום, היא קריאה מנשלת לא פחות מההתקה הרוויזיוניסטית שתיארנו קודם. לאחר שהתיק אבולעאפיה את הכזב מן השיר והפך אותו לכזב ממשי, הוא משלים את העניין ומרחיב אותו; הוא מוכיח לקוראיו את שקריו של השיר ושל המשורר. ההוכחות נעשות בדרך הרוויזיוניסטית שבלום מראה: אבולעאפיה משתמש במערכת שלמה של ציורים קונונציונליים ופיגורות לשוניות שנהגו בשירת השבח והחשק של אבותיו, אך מנשל אותם ממשמעותם ויוצק לתוכם את המשמעות המשלימה, לדעתו, שהיא אנטיתזה למשמעות האנדלוסית, הקודמת:

- 5 פְּעָמִים יִקְרָאוּ כִּילֵי לְנָדִיב / וְאִישׁ נָדִיב – לְאַחַד הַנְּבָלִים
 וַיֵּשׁ בְּמִשׁוֹרְרֵים קֹרָא זְמָנוּ / "זְמַן קֶשֶׁה וְרַע הַמְּעַלְלִים"
 וְהוּא בְּטוֹב מְבַלָּה כָּל שְׁנוֹתָיו / וְנִפְּלוּ בְּנַעֲמֵיִם לוֹ חֻבָּלִים
 וְרַבִּים לֹא יִשִּׁירוּן רַק עֲגָבִים / וּבְחֶשֶׁק זְמִירָהֶם מְכָלִים
 וְזֶה עַל הַנְּדוּד תְּמִיד יְדַבֵּר / וַיֹּאמֶר כִּי אֶחְזוּהוּ חֻבָּלִים
 10 וּבַיּוֹם יִהְיֶה מֵאֵין הַפּוֹגוֹת / וְכָל הַלִּילָה רוּעָה כְּסִילִים
 וְשֹׁמֵשׁ בְּחֻצֵי שַׁחַק – וַיַּעֲד / הַכִּי אֶרְץ וְשָׁמַיִם אֶפְלִים
 וְזֶה נִשְׁבַּע הַכִּי לְבוֹ וְנִפְשׁוֹ / לְעַפֵּר נִמְשָׁכוּ מֵאֵין חֻבָּלִים
 וַיֹּאמֶר כִּי צָבִי גִזַּל לְכַבּוֹ / וְהוּא נָקַב אֵלַי בֵּית הַחֻלְלִים
 וַיַּעֲד כִּי בְּאוֹר לְחַיּוֹ מְאוּרֵי / זְבוּל יְכָלִים, וְאֵין דְּבַר לְהַכְלִים
 15 וַיֹּאנַח הַכִּי גּוֹפּוֹ מְאֹד דָּל / וּכְמַעֵט קֵט סַחְבֻּוֹהוּ נְמָלִים
 וְהִשְׁמַן מְאֹד טַפֵּשׁ בְּקָרְבוֹ / וְהַחֲלַב אֲשֶׁר עַל הַכֶּסֶלִים

מידת הנדיבות, אומר אבולעאפיה, אחד המיתוסים בשירת השבח העברית והערבית, אינה אלא אחיזת עיניים, וייסורי החושק, אחד מעמודי התווך בשירת החשק של אבותיו, גם הם דברי הבל ושווא ואין להאמין להם. לשון התיאור, סגנונו וצירוריו הם המשך ישיר לשירת החשק של קודמיו: תמונת "רוּעָה הַכְּסִילִים" היא תמונה שגורה בשירה הערבית

52 Tessera או Completion and Antithesis, ראו בלום, חרדת ההשפעה, הערה 34 לעיל, עמ' 77-100; Bloom, הערה 34 לעיל, עמ' 49-73.

ובשירה העברית הקדומות לתיאור נדודי השינה, וכזאת היא גם תמונת החושק שגופו רזה מחולי חשקו: "גופו מאד דל, וכמעט קט סְחָבוּהוּ נְמָלִים". כך גם ה"עֶפֶר" וה"צְבִי גָזַל לְבָבו", או השימוש במטפורה שלילית (בית 12) שהיה נפוץ מאוד אצל משוררי ספרד שקדמו לו. כל אלה חברו יחדיו בשירו של המשורר המאוחר כדי להשלים ולהוכיח את האנטיזה שלו:

ומי יוכל לְחוֹזֵת הַפְּרָטִים / אֲשֶׁר שָׁרִים, וִירָאָה הַפְּלָלִים?
 אֲבָל זֶה הַפְּלָל: אֵין חֵן לְשִׁירָה / בְּלִי שֶׁקֶר, בְּלִי דְבָרִים בְּטָלִים
 וְעַל כֵּן בְּעֵשׂוֹתֵי שִׁיר תְּהִלָּה / לְשֶׁר יוֹסֵף, נְשִׂיא אֵל, רַב חִילִים
 20 מְסַכְתִּיהָ בְּשֶׁקֶר, וְאֶקְלָל / גְּבִיר טְרוֹס אֲבִי הַמְהַלְלִים
 הֲכִי אֵין שׂוֹא בְּשֶׁקֶר קְלָלָתוֹ / בְּכָל מִינֵי שֶׁקָרִים וְאֵלִילִים

אבולעאפיה משמיע את קולו האותנטי בקריאתו המשבשת והמשלימה. הוא זקוק לשירת קודמיו הקלסית, הבטוחה, כמנגנון הגנה, בעיקר מפני סביבתו, אך גם כדי לנסח את שירתו האחרת. זה איננו חיקוי. הראליזציה שעושה אבולעאפיה למטפורה "מיטב השיר – כזבו" היא המניפולציה שלו על שירת אבותיו, והיא בחירה מכוונת ומודעת מראש של התקה ממטפורת האב, ולא חוסר הבחנה או בלבול בין הכזב השירי לשקר העובדתי. לאור תפיסתו של בלום אפשר לחשוב מחדש על ביקורתו של לויז:

הרעיון הנפוץ על "הטוב בשירים הוא הכוזב שבהם" מואר כאן באור מוזר ושטחי. הטיפול בו נוטה לולוגאריות שטחית שאין עימה דבר ממורכבות הטיעון התיאורטי של בעלי תורת-השיר בימי הביניים. הוא כאילו אינו יודע דבר על ההבדל בין לשון ההשאלה [המג'אז] הפיוטית ובין לשון האמת [החקיקה] ה"עובדתית". את קביעותיה של האחת הוא בוחן באמות מידותיה של האחרת ובדרך מעוררת פליאה הוא משווה את ציוריה האקסטרואוגנטיים של לשון-השיר ל"עובדות" שבמציאות החוץ-ספרותית. נוצרת עירובייה נלעגת בין "השקר העובדתי" המוצהר בלשון ייצוגית פשוטה, ובין "השקר השירי" שבלשון הפיוטית הפיגוראטיבית [...] כך נקלע "המתנצל" לסתירה פנימית: את "חטאו" ביקש לבטל מכוון שקרם המהותי של דברי-פיוט, ואילו השבחים הקיצוניים שהרעיף על הרב בסוף שיר התנצלותו ביקשו להתקבל כדברי "אמת". קשה לגלות בדברים מימד אירוני או הומוריסטי אשר ימתן את רושםם הקשה. בדרך מיוחדת מתגלה גם כאן כישלון ניסיונו של טדרוס אבולעפיה להחיות את סגנונה של התקופה הקלאסית.⁵³

על פי בלום, לא מדובר כאן בשגיאה, או בניסיון חיקוי והחייאה שנכשל, אלא במנגנוני הגנה וצורות התעמתות של "קריאה מוטעית" ו"השלמה" שמובילות אל מנגנון ההגנה השלישי. "הקריאה המנכסת או השירים של משוררים [מאוחרים]", קובע בלום, "הינם דרסטיים יותר מהפירושים השגויים או הביקורת של מבקרים".⁵⁴

53 לויז, מעיל תשבץ, הערה 51 לעיל, עמ' 308-309.

54 בלום, חרדת ההשפעה, הערה 34 לעיל, עמ' 121.

אבולעאפיה ממלא את גרעין הדימוי הקונוונציונלי של לשון ההשאלה ולשון האמת בתוכן חדש ואוטנטי. כדי למלא אותו בתוכן חדש עליו "לרוקן" אותו מן המטען של קודמיו, וזו הפעולה השלישית של בלום: ריקון, או חזרה וקטיעות.⁵⁵ פעולה זו דומה למנגנוני ההגנה שהתודעה מפעילה נגד חזרות ודחפים כפייתיים מגבילים. "כל משורר הוא יצור הלכוד במערכת יחסים דיאלקטית (העברה, הישנות, שגיאה, תקשורת) עם משורר או משוררים אחרים",⁵⁶ וכדי להציל את עצמו מ"להפוך לטאבו בעצמו ולעצמו"⁵⁷ הוא בוחר בפעולה הרוויזיוניסטית של פירוק וריקון. אבולעאפיה מפרק את הדימוי, אולי הדימוי הקונוונציונלי ביותר של קודמיו, אך שומר על רכיבו. הוא מרוקן אותו, אך שומר על הקנקן. המסגרת הקלסית הבטוחה הכרחית לו גם בשל הסביבה התרבותית שהוא חי בה וגם בשל ידיעתו ש"הוא יחדל להיות משורר אם לא ימשיך לחיות את ההמשכיות של 'שחזור קדימה', של פריצה אל דבר מה רענן החוזר עם זאת על הישגי מבשריו".⁵⁸ אבולעאפיה שומר בקנאות לא רק על המבנה הקלסי של הדימוי הקונוונציונלי, אלא גם על המבנה הקלסי של השיר. הוא כותב את שיר ההתנצלות הרוויזיוניסטי שלו במבנה הכפוף למערכת הנוקשה ביותר של הקונוונציות הקדומות, הוא מבנה הקצידה הקלסית.⁵⁹

הפעולה הרביעית, או השלב הרוויזיוניסטי הרביעי שבמנגנוני ההגנה של בלום, היא הדמוניזציה, או הנשגב־שמנגד.⁶⁰ בשלב הדמוניזציה המודעות הפואטית המוגברת של המשורר המאוחר, שהצליח "לרוקן" את יצירתו מהשפעת קודמיו, פתוחה לקבל את הכוח הנמצא ביצירתם. הוא רוצה להשתמש בכוח של קודמיו ובאותה עת לא להציגו כנשגב. כך נוהג אבולעאפיה בתארו את הרב טדרוס בהמשך השיר:

וְאֵלֶּה הֵם שְׁמוֹתַי הַיְדוּעִים: / נְדִיב לֵב, תַּחֲכַמּוּנִי, רַב פְּעָלִים
מְאֹד הַדּוֹר אֲשֶׁר אֵין לוֹ אִפְלוֹת / וַיֵּם הַיֶּקֶר אֲשֶׁר אֵין לוֹ גְבוּלִים
אֲשֶׁר מְדַרְךְ עָלַי כָּל רֹאשׁ לְרִגְלוֹ / וְתוֹךְ כָּל לֵב לְאַהֲבָתוֹ אֶהְלִים
25 וְכָל תַּאֲוֹת לִבְכוֹ לְעִשִׂיר דָּל / וְרֶשׁ, וְלִהְחִיּוֹת רוּחַ שְׁפָלִים
לַיֵּם חֶסְדוֹ יִשְׁמֹן יָם לְדַמְיוֹן / וְהַדְמִיּוֹן, אֲמֵת, דַּמְיוֹן אֲוִילִים
הֵכִי זֶה יָם מְמַלֵּא עַל גְּדוֹתָיו / וּמְנַהֵו יוֹצְאִים יָמִים וְגִלִּים
וְהֵם לֹא יְהִי מְלֵא לְעוֹלָם / וְאֵלֶּיּוֹ הוֹלְכִים כָּל הַנְּחָלִים

סימני ההיכר הקונוונציונאליים של קודמיו מופיעים אצל אבולעאפיה כשהם מלאי ביטחון וכוח; כך הם כינויי של המשובח, תכונותיו ומעשיו. כך הם גם הציורים הפיגורטיביים האופייניים לשירה הקלסית, כגון "אוהל האהבה בלב", "ים היקר" ו"ים החסד". בבית

55 Kenosis או Repetition and Discontinuity. ראו שם, עמ' 103-118; Bloom, הערה 34 לעיל, עמ' 93-77.
56 בלום, חרדת ההשפעה, הערה 34 לעיל, עמ' 116-117.
57 שם, עמ' 113.
58 שם, עמ' 108.
59 על כך ראו בפעולה הרוויזיוניסטית החמישית, הערה 63 להלן.
60 Demonization או The Counter-Sublime, ראו בלום, חרדת ההשפעה, הערה 34 לעיל, עמ' 125-138; Bloom, הערה 34 לעיל, עמ' 99-112.

ספרו של המשורר המאוחר לא לומדים את נשגבותם של הציורים, אלא את שלילתה של הטכניקה המייצרת אותם, היא "ההקבלה הרצופה בין הציור לפשט"⁶¹. אבולעאפיה משתמש ברכיבי הכוח של הציורים הקדומים: "לֵים חֶסְדוֹ יִשְׁמוּן יָם לְדָמִיִן", אך בה בעת דואג לדכא אותם: "וְהַדְמִיִן, אָמַת, דְּמִיִן אֲוִלִים". הוא מטשטש את נשגבותם ואת ייחודם של הציורים הקדומים שהוא נזקק להם על ידי ראליזציה של המטפורה הקלסית בגוף השיר: "הֲכִי זֶה יָם [ים החסד] מְמֹלָא עַל גְּדוּתִיו, וּמְנֵהוּ יוֹצְאִים יָמִים וְגִלִים – וְהֵים [ים המים הטבעי] לֹא יֵהִי מְלֹא לְעוֹלָם, וְאֲלִיו הוֹלְכִים כָּל הַנְחָלִים". ראליזציה של מטפורה כמימוש של מוביל מטפורי כאילו היה ריאלי, היא תופעה שכיחה בשירה העברית האנדלוסית,⁶² אך טשטוש מכון בין מטפורה לבין אמירה של פשט, שנוצר כאשר צירוף כלשהו יכול להתפרש הן כפשוטו והן באופן מטפורי, נדיר למדי בשירה זו. אבולעאפיה מטשטש במכוון בין ים החסד לבין הים הטבעי ובכך הוא "מגיב" על הנשגב ביצירת קודמו: ים החסד נתפס כפשוטו, ולכן יכולים לצאת ממנו ימים וגלים, אך במקום להעלות את ההפלאה המתבקשת מן הצירוף "נשגב", הוא קובע שהצירוף המטפורי הזה הוא צירוף אווילי, ואף מסביר את קביעתו.

החמישי במנגנוניו של בלום, או הפעולה הרוויזיוניסטית החמישית, היא האסקיסיס, או טיהור וסולפיפסיזם.⁶³ זוהי סובלימציה המשמשת הגנה טובה ביותר נגד חרדת ההשפעה. סובלימציה פואטית, קובע בלום, "היא אסקיסיס, דרך של טיהור המתכוונת להגיע למצב של בדידות בתוך יעד משוער"⁶⁴. זו הדרך היחידה של משורר מאוחר להוליד את עצמו מחדש, לבאר ולהגשים את עצמו ולזכות באוטונומיה. כך "הוא יוצר את תרבותו והוגה מתוך עניין רב במקומו המרכזי בה. אך הגות מחייבת קורבן [...] הכתיבה (והקריאה) של שירה היא תהליך של הקרבה, טיהור המרוקן יותר משהוא ממלא"⁶⁵. הטיהור הזה סולפיפסיסטי משום שהמשורר רואה רק את עצמו ואת הכוח שהצליח להשיג לעצמו בפעולת הדמוניזציה. אנוכיות זו נותנת בידו, לא תמיד במודע, את הכלים להשמיד את המשוררים (ואת השירים) שקדמו לו, שכן "קלינאמן וטסרה שואפים לתקן את המתים או להשלים עמם, וקנוסיס ודמוניזציה עמלים להרחיק את זכרון המתים, אך אסקיסיס הוא התחרות עצמה, הקרב-עד-מוות עם המתים"⁶⁶.

בחירתו של אבולעאפיה במבנה הצורני של הקצידה לשירו היא האסקיסיס, או הטיהור. זו איננה בחירה מקרית, ולהבנתי אין די בהסבר המקובל, שבתקופתו של אבולעאפיה הקצידה עדיין נחשבה לדגם הקלסי של השירה. בחירתו של אבולעאפיה בדגם המבני המייצג ביותר

61 דן פגיס, שירת החזול ותורת השיר למשה אבן עזרא ובני דורו, ירושלים תשל"ז, עמ' 78-79.
 62 שולמית אליצור, "ריאליזציה של מטפורה – לבחינתה של תבנית עומק המונחת ביסודם של אמצעים אמנותיים ייחודיים בשירה העברית בספרד", מחקרי ירושלים בספרות עברית יד (תשנ"ג), עמ' 69-79.
 63 Askesis או Purgation and Solipsis. ראו בלום, חרדת ההשפעה, הערה 34 לעיל, עמ' 141-163; Bloom, הערה 34 לעיל, עמ' 115-137.
 64 ראו בלום, חרדת ההשפעה, הערה 34 לעיל, עמ' 141.
 65 שם, עמ' 145-146.
 66 שם, עמ' 147.

של השירה הקלסית הקדומה היא "קרב־עד־מוות עם המתים". הקצידה סימלה את מסורתה העתיקה והממושכת של השירה הערבית, ודגמיה המדבריים הקדמונים הטרומ־אסלאמיים נותרו ללא שינוי. גם המשוררים העבריים שאימצו אותה בספרד המוסלמית היו כפופים ליסודות הצורניים של המשקל והחריזה, למבנה הפנימי שלה, לארגון היסודי של חלקיה ולמערכת נוקשה של קונוונציות.⁶⁷ הקצידה היא דוגמה נדירה למרותו של דגם ספרותי קדום. על כך יעידו דבריו של לוי:

עם הקמת האימפריה (המוסלמית), משנשתנו התנאים ההיסטוריים ודרכי החיים ובעיקר לאחר ייסוד החליפות העבאסית, חברו גורמים שונים ומורכבים לחולל שינויים עמוקים גם בשירה, בנושאים, בסגנונה ובתפישתה האסתטית. בחברה עירונית מורכבת [...] נתרבו והלכו יותר ויותר קולות מחאה נגד רודנות השפעתה של השירה העתיקה ומשורריה ותיאורטיקנים חברו יחד כדי לתקוף את העיסוק בעולם האבוד של חיי הברואים ונופי הישימון [...] (הקצידה) עמדה בכל ההתקפות; גם המרדנים המשיכו לעצב רבות מהקצידות שלהם בדרכי הקדמונים.⁶⁸

מאות רבות של שנים אחר כך, בספרד הנוצרית, כתב אבולעאפיה לקהל שלא היה אמון על הלשון הערבית ושירתה בדגם הקלסי הקדום, אך הוא פותח את הקצידה (וגם מסיים אותה) בקריאת תיגר: "מְשׁוֹרֵר לֹא יִדְבֵר רַק הַתּוֹלִים / וְעַל לֹא נִהְיָה יִשְׂא מְשָׁלִים [...] וְעַל כֵּן נִהְיָה שְׁרִים לְקֵדָם / בְּרֹאשׁ כָּל מְהַלְל דְּבָרֵי הַתּוֹלִים". אבולעאפיה תוקף את פתיחת הקצידה, אחת מאבני היסוד שלה, ומאשים את המשוררים הכותבים בדגם זה שהיו מקדימים לדברי השבח פתיחות שאינן "אמת", אלא "דברי התולים". קריאת התיגר על הקונוונציות של הקצידה בתוך הקצידה, לאחר שבחר להשתמש בה מרצונו החופשי ולהיות נאמן לכלליה הפרוזודיים והתמטיים, היא האסקיסיס, הטיהור העצמי של אבולעאפיה: הוא מציב את הקצידה שלו מול הקצידה הקלסית הקדומה בבתים 1-28, מפחית מערכה של הקצידה הקדומה ובה בעת מאמץ את כלליה. כך הוא עורך "קרב עם המתים" ומנצח.

מנגנון ההגנה השישי של בלום הוא האפופראדס, או שובם של המתים:⁶⁹ "המתים רבי העוצמה חוזרים, אך הם חוזרים בצבעינו שלנו ומדברים בקולותינו שלנו".⁷⁰ דווקא השלב האחרון ברוויזיוניזם הפואטי הזה נראה כאילו אינו רוויזיוניסטי כלל; מתחוללת בו תחיית המתים, והמשורר המאוחר כמו כותב את יצירתו הקלסית של קודמו. החטיבה המסיימת את שירו של אבולעאפיה כאילו נלקחה משיר שבח אנדלוסי קלסי שיש בו כל הקונוונציות של הז'אנר: המהולל הוא כליל השלמות; נדיב גדול, חכם, עניו ובעל תושייה. אבולעאפיה נענה גם לנוסחה הקבועה של השבח הסתמי המנוסחת בגוף שלישי, וגם לנימה האובייקטיבית של ה"מספר יודע־כול" האופיינית לשירי שבח:

67 לויז, מעיל תשבץ, הערה 51 לעיל, עמ' 16-33.

68 שם, עמ' 19-20.

69 Apophrades או The Return of The Dead, ראו בלום, חרדת ההשפעה, הערה 34 לעיל, עמ' 167-183; Bloom, הערה 34 לעיל, עמ' 139-155.

70 בלום, חרדת ההשפעה, הערה 34 לעיל, עמ' 169.

להגיד טוב שמו חסדו מרוצץ / ברקים נחשבו לו כעצלים
 שמו גבר ונודע מבלי אות / וחותמת ומטה עם פתילים 30
 אבל נפר ברחמה ועונה / וטוב מפעל וכשרון מעללים
 והמעלות כמעלי פעמיו / ומה יפו פעמיו בנעלים

הנטייה להגזמה קיצונית המאפיינת את השבח הקלסי בולטת מאוד גם כאן: דמותו של המהולל ניחנה בכל המעלות, ואבולעאפיה נוהג כמנהג משוררי השבח הקדומים, שלוין מתאר אותו כך: "מושקע מאמץ גדול, בלתי פוסק ומתוחכם להבקיע גבולות קיצוניים ולחתור אל מידת ההפלגה המוחלטת. הדבר מושג בדרכים הרבה – בהיגדים נועזים, בציורים היפרבוליים מפתיעים, בתחבולות תחביריות שונות ובמערכת עשירה של אמצעים רטוריים".⁷¹ דברי השבח של אבולעאפיה, כמו מושא השבח, מזוכים וטהורים, כאילו עברו דרך "כור מצרף", תנור המזכך כל מתכת מסיגיה. כך מתעצם השבח גם באמצעות השדה הסמנטי של מתכות משובחות, אבני יקר ותכשיטים:

קחה, רב, מענים מאין עלילות / צרפם מחשב מאין עלילים
 והם שיגים, וסיגים אין בכסףם / ומים אין בסבאיהם מהולים 35
 לצנאר חסדך שמתים ענקים / ואל אין תהלתך עגילים
 ומלואם בספירים וטעמם / כצוף ודבש וריחם כאהלים
 ונכר מאמרם כך באמרם / במעלתך כמעלת האצילים.
 לך שרתי, ושרתי כל אנוש שר / כך יגיע ולא יוכל להשלים
 היסוף מהלל כך, או התוסיף / תהלה אור אלי אורים גדולים?

כמו בשבח הקלסי, גם כאן אבולעאפיה משתמש בציורי האור, וכפי שמציין לוי, כוחו של המהולל נהפך ל"כוח האדיר של איתני עולם, הגובה שאין לו שיעור, ההדר הנעלה של מרחבי הקוסמוס. אולם גם אם אין גדול מאור גרמי השמים ולא גבוה ונישא מהם, מצאו השירים דרכים להוליך את שבחו של האדם אל מעבר לגבולם".⁷² המאורות הגדולים בשירו של אבולעאפיה מתכבדים בכבודו של המהולל. סיומו של השיר מוסיף את הדימוי לאריה, מציורי התשתית של השבח הערבי והעברי הקדום, ומוביל את המהולל באמצעות הציור של "מביא ענף תמר לאלים" ("ושם שתיים עשרה עינת מים ושבעים תמרים", שמות טו, כז) לשיאים נוספים. גם כאן אבולעאפיה נאמן למגמות היסוד של סגנון השבח הקלסי:

בדרך פרדוקסאלית כלשהי ידגיש לפעמים השבח, כי ראוי להלל רק את הנדיב הנעלה ורק בו "להתם כל החרוזים". רק השרים תהילתו יצדקו, והשרים תהילתו זולתו משקרים, רודפים הבל וריק, תעו מדרך הישר וסילפו צדק והם רופאי אליל "והולכים אחרי הבל". ותהילתו תסופר "בכל עת" ו"לעד" יתנו "הוד פעליו".⁷³

71 לוי, מעיל תשבץ, הערה 51 לעיל, עמ' 100.
 72 שם.
 73 שם, עמ' 106.

אבולעאפיה חותם את שירו ברעיון הזה במפורש: מי שיכתוב שיר שבח לאחרים מלבד המהולל, יהיו דבריו דברי שווא בטלים:

40 וּבְמִשְׁרָה כְּאַרְיֵה נִחְשְׁבֶת / וְהָיוּ כָּל בְּנֵי אֱלִים כְּאֵלִים
 וּמִבְּיַא מִהֶלְלִים לָךְ חֲשַׁבְתִּיו / כְּאִישׁ מִבְּיַא עֲנַף תְּמָר לְאֵלִים
 וְאִישׁ הֶלֶל לְאִישׁ בִּלְתָּהּ, כְּפִתִי / עֲגִילִים שָׁם עָלַי אֲזַנִּי עֲגִלִים
 וְכָל שׁוֹר הֶלְלֶךְ – מְלִיו בְּלִי שׁוֹא / מְזַקְקִים כְּפִז מֵאִין בְּדִילִים
 אֲכַל אֶל בִּלְתָּהּ אִם שִׁיר יִחְבֵּר / "מְשׁוֹרֵר לֹא יִדְבֵּר רַק הַתּוֹלֵם"

בשלב הרוויזיוניסטי האחרון אבולעאפיה מוכיח שהוא יכול להנכיח את יצירות קודמיו באופן כזה שיצירתו תיראה כאילו הייתה יצירה קלסית קדומה.

שירה אפיגונית או שירה רוויזיוניסטית

את ששת המהלכים הרוויזיוניסטיים שבלום מונה אפשר למצוא בשירו של אבולעאפיה. הוא קורא את שירת קודמיו "קריאה מנשלת פואטית" וכך יוצר שיר עצמאי וחזק בקולו שלו: "המתים ישובו או שלא ישובו, אך קולם מתעורר לחיים, באופן פרדוקסלי לא בכוח החיקוי אלא בקריאה המנשלת האגוניסטית המבוצעת על משוררים קודמים רבי-כוח מטעם יורשיהם המוכשרים ביותר ומטעמם בלבד".⁷⁴

יש ו"הקריאה האגוניסטית המנשלת" נתפסה במחקר כמעשה חקיינות שנכשל:

טדרוס פוטר עצמו מן האחריות על פליטת הקולמוס שלו בכדיחה. אבל מאחורי הכדיחה מסתתרת מן הסתם מודעות צורכת למופרכות מרכיביה השבלוניים של השירה המסורתית, שהמשורר הזה עצמו היה גדול מטפחיה בתקופה הזאת. אין תמיהה בכך שטדרוס אינו "מסיק מסקנות" ממה שנאמר בשירו: הוא לא הסיק מעולם מסקנות מעשיות מדעותיו. מלבד זאת הלא גם אם השיר היפה אכן משקר בעליל, עדיין שאלה היא אם האמת השכלתנית היבשה חשובה מן היופי. טדרוס כנראה לא חשב כן. הוא בוודאי גם בז בלבו לתמימים שעטים על השיר כדי לחפש בו את האמת, ואינם מסתפקים ביופיו. אבל בדורו של טדרוס ובחוגו רעיונות מן הסוג הזה לא יכלו להתנסח אלא בצחוק.⁷⁵

אבולעאפיה, להבנתי, לא רק שלא היה מודע ל"מופרכות מרכיביה השבלוניים של השירה המסורתית", אלא שהיה גדול מעריציה. בשל כך היה יכול להצליח בפעולה המורכבת של הקריאה המנשלת, או המנכסת החזקה: "חייב להיות אקט רבי-כוח של קריאה מנכסת, שהוא סוג של התאהבות ביצירה ספרותית. קריאה שכזו תהיה בהכרח ייחודית, וכמעט לבטח אמביוולנטית [...] אלמלא קריאתו של קיטס את שייקספיר [...] לא היינו זוכים לאודות ולסונטות של קיטס".⁷⁶ כתיבה גדולה, על פי בלום, קוראת

74 בלום, חרדת ההשפעה, הערה 34 לעיל, עמ' 203.

75 שירמן, תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית, הערה 11 לעיל, עמ' 399.

76 בלום, חרדת ההשפעה, הערה 34 לעיל, עמ' 203.

תמיד קריאה מנשלת את הכתיבה שקדמה לה, או מתקנת אותה תיקון יצירתי שהוא פירוש שגוי.

"אין ספק", כותב שירמן, "ששירתו של טדרוס, אם לשפוט אותה בהכללה גדולה, היא שירה אפיגונית, שהרי היא משתדלת בכל מאודה ובגלוי להיות השתקפות של מודל קדום ורב יוקרה, ונמנעת ככל יכולתה ממהלכים בולטים של חידוש".⁷⁷ "חרדת ההשפעה" של בלום יכולה להטיל ספק גדול באפיגוניות זו; שירתו של אבולעאפיה עונה על תפיסתו המקורית של בלום, הרואה בשירה המאוחרת החזקה מעין פיצוי עצמי, עיוות, סטייה ורוויזיוניזם מודע ומכוון.⁷⁸ מהלכים אלה יוצרים זיקות אינטרטקסטואליות מורכבות ומגוונות בין שירתו של אבולעאפיה לשירת קודמו. שירתו של אבולעאפיה יונקת את תוקפה ואת כוחה ממערכת יחסים אינטרטקסטואלית עם אותו "מודל קדום ורב יוקרה", אך אינה משתדלת או אינה מתכוונת להיות בבואה מדויקת שלו. אבולעאפיה לא ניסה "להקים לתחייה שירה שכבר כלתה מן העולם",⁷⁹ ולכן לא הצליח וגם לא נכשל בכך. הוא גם לא ניסה "לחדש את פרצוף פניה של זו כדי להתאימה למציאות החדשה שבה נועדה להשתלב",⁸⁰ ולכן אין אנו צריכים לחפש את אופן החידוש.

אבולעאפיה אינו אפיגון. הוא "משורר חזק" על פי הגדרתו של בלום, משורר שניחן בכוח התמדה שאפשר לו להפוך את ההשפעות הפואטיות לתובנות רוויזיוניסטיות. "אין הכרח", אומר בלום, "שהשפעה פואטית תהפוך משוררים למקוריים פחות; לעתים קרובות היא הופכת אותם למקוריים יותר, אף על פי שלא בהכרח לטובים יותר".⁸¹ יש בתפיסה זו כדי להשיב גם על שאלותיהם של שירמן ופליישר:

מופלא הוא (ואולי לא?) שטדרוס נראה בעיני עצמו כמשורר מקורי: פעמים רבות הוא מדגיש את העובדה הזאת בקול רם ובביטחון עצמי מוחלט. הייתכן שהאיש טעה באופן עמוק כל כך בהערכת יצירתו? או שמא היה חכם דיו להבין שחקיינותו היא חקיינות בלבד, ושברוב עמוק של מהות שירתו – בגידותיו הערמומיות ("קטנות" אבל ההרסניות) בהלכה הקלאסית של שירת אנדרלוס מדברות כבר בשפה אחרת, חדשה, "רומנטית", שצריכה מילון אחר ופרשנות אחרת שתחשוף את מקוריותה?⁸²

בסיומה של סדרת שאלות רוזן ושואלת: האם היה אבולעאפיה "בנה האמיתי של המאה השלוש עשרה – חדשן ופורץ דרך?"⁸³ המודל של בלום מסייע לי לענות בחיוב על השאלה.

77 שירמן, תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית, הערה 11 לעיל, עמ' 399.

78 Bloom, הערה 34 לעיל, עמ' 30.

79 שירמן, תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית, הערה 11 לעיל, עמ' 399.

80 שם.

81 בלום, חרדת ההשפעה, הערה 34 לעיל, עמ' 37.

82 שירמן, תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית, הערה 11 לעיל, עמ' 399. לעניין מקוריותו של אבולעאפיה ראו גם עמ' 403, 405, 407-413, 416-417, וכן רוזן, הערה 1 לעיל, עמ' 51, 53, 63, 70; דן פגיס, חידוש ומסורת בשירת החזן, ירושלים, 1976, עמ' 180, 186.

83 רוזן, הערה 1 לעיל, עמ' 50.

שירתו של אבולעאפיה היא אוסף מכוון של סטיות רוויזיוניסטיות. הוא ממשמע את שירת אבותיו בדרכו וכך יוצר את שירתו האותנטית. אם הוא עושה שימוש בדברי אבותיו, אין זה משום שהוא אפיגון. אין זה גם משום שהוא נזקק לכלים בָּלִים. כך הוא מעיד על עצמו: "וְאִם אֲשָׂא מִשָּׁל קִדְמוֹן, לְהוֹסִיף / יְקַר בּוֹ, לֹא לְהַעֲזֹר בְּבָלוֹ"⁸⁴.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

84 גן המשלים והחידות, הערה 17 לעיל, סי' תכב, עמ' 81.