

הַיֵּשׁ לְרִיבֵי שֵׁם מְרִיבֵי?
בחינה מחודשת של דמות המריב
ושל אורחותיה
בשירת האהבה העברית מספרד

חביבה ישׁ

החלוקה לז'אנרים שונים וקבועים היא מן המפורסמות שבתכונותיה של השירה העברית מספרד. חלוקה זו היא אחד מיסודותיה העיקריים של הפואטיקה בת הזמן: הדיוואנים חולקו ברובם לשערים, וכל שער נתייחד לאחד מן הז'אנרים המקובלים. "הסוגים נתפסו כקטגוריות ברורות, כמעט כישויות נפרדות, המתחייבות מעצם מהותה של שירת-החול ומייעודה במציאות. אבל על-פי רוב לא עסקו בעלי הפואטיקה בפירוט תכונותיו הפנימיות של כל סוג, אולי מפני שבעיניהם לא הייתה עצם החלוקה צריכה לימוד מיוחד, להבדיל מקישוטי הסגנון: היא הייתה ידועה לכול וכביכול מובנת מאליה. גם המחקר החדש לא העמיק בעניין זה. לעתים עמדו החוקרים על רישומו של סוג זה או אחר, ובהערות-אגב הזכירו את רובם; אבל הם לא דנו במהותם ובסגנונם, או שנטו להכללות סטטיות. הדעות הרווחות בעניין הסוגים, יש להן אמנם יסוד כלשהו, אבל עדיין הן טעונות הרחבה ואפילו תיקון".¹

1. דן פגיס, חידוש ומסורת בשירת-
החול העברית: ספרד ואיטליה, כתר,
ירושלים 1976, עמ' 141.

לא רק החלוקה הז'אנרית הייתה ידועה ומוכרת לכול, ולכן לא הצריכה הסבר ולימוד. גם מערכת המוסכמות, המוטיבים והדמויות האופייניות לכל ז'אנר הייתה ידועה ומובנת מאליה. המחקר החדש לא העמיק בעניין המערכות הקונבנציונליות שעל-פיהן נוצרו השירים. גם כאן עמדו החוקרים על עיקרי המוטיבים והדמויות, אך בדרך-כלל לא דנו במהותן, או במקורותיהן. עם זאת, דמות או מוטיב בז'אנר מסוים, יכולים להתקיים במערכת תרבותית מסוימת, ויכולים גם להיות חלק ממערכת בין-ז'אנרית ובין-תרבותית. השיח הסביבתי-תרבותי יכול לשמש לא אחת קטליזטור לדיון בקיומם ובאופן קיומם של הדמויות ושל המוטיבים בז'אנר, כחלק ממרכיבי המגוונים.

במאמר זה אעסוק בפן אחד של אותו ליקוי מחקרי, עליו הצביע דן פגיס:

הנטייה להכללה, והיעדר הדיון במהותם ובסגנונם של מרכיבי הז'אנר. אדון במהותה ובמקורותיה של אחת הדמויות השכיחות בז'אנר האהבה העברי של ימי הביניים, היא דמות המריב. אנסה גם להראות כיצד מגע בין ז'אנרי (שירה-פרוזה) ובין-תרבותי (עברית-ערבית) יכול להסביר את קיומה ואת אופייה של הדמות כאחת מתכונותיו של ז'אנר האהבה. כקוראים צייתנים, הנאמנים למוסכמות הז'אנר, למדנו לקבל את דמות המריב כאילו הייתה אקסיומה: מעצם טבעו וטיבו, על המריב להוכיח את האוהב על אהבתו. מטרתו המוצהרת (והבלתי מוסברת בשירים) היא לגרום נזק בלתי הפיך למערכת היחסים של האוהבים. כקוראים מודרניים, המתבוננים בשירים ממרחק של זמן, של מקום ושל תרבות, למדנו להקשות ולא להשלים עם מוסכמות, שאינן עולות בקנה אחד עם קריאתנו והבנתנו את הטקסט הקדום.

אדגים בהמשך דבריי קריאה מסוג זה, שאינה מוותרת ואינה מתפשרת, ומכריזה בקול על חריגות ועל פערים המתגלים בשירים, למרות, ואולי בגלל, המוסכמות הז'אנריות המחייבות. הניסיון למלא את הפערים ולהבין את החריגות "שולח" את הקורא העברי אל מרחב תרבותי-טקסטואלי אחר, ערבי. המסקנות העולות מקריאה זו הן, שהשירים העבריים "הולידו" דמות חדשה של מריב, בעקבות השיח שהם קיימו עם הספרות הערבית. דמות זו היא פעמים שליח, פעמים צופה, פעמים רכילאי ופעמים מריב. כולן דמויות שהיו כבר קיימות ביצירות ערביות, שהיו פופולריות מאוד באותה עת, אך "נולדו מחדש" בשירים העבריים. תהליך הולדתן מחדש של דמויות המריב המגוונות בשירה העברית יכול להתבהר לנו אם נתוודע לדמויות "האב" בפרוזה הערבית, שהייתה חלק בלתי נפרד ממרחב השיח המשותף לשתי התרבויות.

א. המריב מיהו?

מלבד דמויות האוהב ואהובתו או אהובו, יכולות להופיע בשירי האהבה מימי הביניים גם דמויות נוספות, המקדמות או מעכבות את עלילת האהבה, ומטיבות או מרעות עם גיבורה של דרמת האהבה: האוהב. רבות הדמויות המגבירות את סבלו של האוהב מאלה המסייעות לו באהבתו. המריב משמש מעין שם כללי לדמויות המקטרגים למיניהן, על האהוב, על האוהב או על האהבה. כך נמצא, שהמריב מגדף את האוהב בשל חטא אהבתו, מוציא דיבתו רעה ומאשים אותו לשווא בעיני מושא אהבתו. הוא מפתה ומסית את החשוק כדי להפריד בינו ובין חושקו, מונע מן החושק לגלות את דבר אהבתו לחשוקו ומגנה ומוקיע את אופיים של החשוק או החשוקה כדי להסיט בדרך זו את לב החושק מהם.²

2. ישראל לוי, מעיל תשבץ: הסוגים השונים של שירת החול העברית בספרד, ב. הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1995, עמ' 299, 316 ו-320.
3. דוד פישלוב, "במקום סיכום: איך נולד ז'אנר?", נתן וסרמן (עורך), חוטים נטוויים: ראשיתן של סוגות ספרותיות בתרבויות עתיקות, ירושלים 2002, עמ' 149-159.

לדמות ביצירה ספרותית יש שני מודלים אפשריים של קיום, השונים

לחלוטין זה מזה. לפי האחד "נולדת" הדמות, "מתבגרת" ואחר כך, כחלק מתהליך בלתי נמנע, "מזדקנת" ועוברת מן העולם.³ לפי השני "מתרבה" הדמות, כלומר מאמצת תכונות ופנים שונים, כתוצאה מן היחסים המורכבים שהיא מקיימת עם סביבתה התרבותית.⁴

כאשר מדובר בדמות המופיעה בספרות קדומה, אין בידינו ברוב המקרים חומר עובדתי-טקסטואלי רב, שיתעד את השלבים השונים של התפתחות או "התרבות" הדמות. לפיכך, לא נוכל להתחקות אחר "האב המייסד" של דמות המריב, אך נוכל לבדוק את הווריאציות על דמות זו. את השירים, כפי הנראה, יש לקרוא ביחס ליצירות אחרות, שבהן מופיע המריב. חלקן מוכרות לנו יותר (המקרא, המדרש), חלקן מוכרות פחות (השירה הערבית למן הג'הליה ועד לשירה האנדלוסית). אדגים כאן כמה מן היצירות האלה, בעיקר סיפורים ערביים בפרוזה לא קשוטה מן התקופות האומיית והעבאסית.⁵ ביחסים הנוצרים עם יצירות אחרות, ובאופן הקריאה שיחסיים אלה מזמינים (בו אדון להלן), טמונה אולי מהותה של דמות המריב, הולדתה, ויותר מכך – התפתחותה ו"התרבותה".

ב. דמות המריב בשירי האהבה העבריים הימיים

"הז'אנר הוא ערוץ יצירה ממוסד המתווך ומקשר בדרכים דיאלקטיות שונות בין יוצר לקהל".⁶ חוקי הז'אנר בימי הביניים הכתיבו מערכת מוסכמת של שימוש בנוסחאות, של דרכי עיצוב ושל אופן העמדת המוטיבים. המערכת היתה מוכרת ומובנת ליוצר ולקהל קוראיו. שימוש בשם עצם, בשם תואר, או בפועל מסוימים, המקובלים ומוסכמים במרחב השיח התרבותי, יכול היה להחליף את הצורך בפירוט ובדברי הסבר. הקורא המודרני אינו מודע תמיד לדיאלקטיקה שהיתה נהוגה בין היוצר לקהל, ואינו מזהה תמיד את הצפנים הטמונים בשירים, כמו גם את היצירות שהשירים מרפררים אליהן. אותו ערוץ יצירה ממוסד, שתפקידו לתווך ולקשר בין היוצר לבין קהל, אינו ממלא את תפקידו בשלמות כאשר מעיין קורא מודרני בספרויות קדומות. זאת אחת הסיבות לכך, שתיאור מוסכמות הז'אנר אינו מספיק תמיד כדי להבהיר לקורא המודרני עניינים סתומים בשירים. לענייננו, היכרות עם מוסכמותיו של ז'אנר האהבה בשירה העברית מימי הביניים אינה ממלאה את תפקידה בשלמות, כשמבקש הקורא המודרני לשרטט קווים לדמותו של המריב. נדייק יותר אם נקרא לו בשלב זה: "הדמות השלישית", המופיעה בדרמת האהבה בשירי החשק העבריים מספרד.

"הדמות השלישית", המוסיפה ממד דרמטי וחיות מגוונת לשיר האהבה, מופיעה בשירים רבים בין כדמות ממשית ובין כמכתב, כיונה או כעב מספוריים. הדמות המעכבת את מימוש האהבה, נפוצה יותר מזו המקדמת

5. על הניסיון להציג את הפרוזה הערבית הנרטיבית כחלק מן המאגר התורעתי של הקוראים והכותבים שירה עברית בימי הביניים, שיש בהיכרות עמה כדי להעמיק את הבנתנו ואולי אף את ענייננו (כקוראים מודרניים) בשירה זו, ראו כחיבור הדוקטורט שלי: "דגמים בספרות האהבה (גזל) החילונית במרחב התרבותי של ספרד בימי הביניים", אוניברסיטת תל-אביב, 2001.
6. פישלוב, הערה 3 לעיל, עמ' 159.

אותה. היא מבקשת, ולעתים אף מצליחה, לפגוע במימוש האהבה, אך במקרים רבים אינה מצליחה לגבור על אהבתו ועל נאמנותו של האוהב. כינויים שונים הוצמדו לדמות זו בשירה העברית. מהם הזוכים לפיתוח ומהם הנותרים בצירופיהם המטפוריים המקובעים. לעתים הכינויים הם סתמיים לגמרי כגון: "אֲנָשִׁים", "הֵם", "בְּנֵי־אִישׁ", "וְיֵשׁ אֲזַמְרִים", ולעתים הם מקפלים בתוכם את אופייה של הדמות: "מְרִיבִי", "מְשֻׁטְיָנִי", "צוֹפִי", "מְעַנְנִי", "יוֹעֵץ", "מוֹכִיחַ", "מְלִין", "כְּסִיל", "פְּתִי", "מְקַנְאִים", "אוֹרְבִים". למרות שמשמעויותיהם הדנטטיביות של הכינויים הללו שונות מאוד אלה מאלה, הם משמשים באותו תפקיד ובאותו אופן.

נדמה, שכל הדמויות שמעכבות, או שמנסות לעכב את עלילת האהבה או את מימושה, התאחדו בשירה העברית לדמות אחת: היא לא תמיד מדברת, וכשהיא מדברת אין דבריה ברורים תמיד. יש והיא אף איננה מופיעה בסיוטאציה המתוארת, אך די באזכורה כדי לקדם או לעכב את העלילה. הפעלים, שמות העצם והצירופים המשרתים את עיצוב הדמות, רבים ומגוונים: "תִּגְרַת מְרִיבִי", "רִיב כָּל בְּנֵי־אִישׁ", "יֹוכִיחוּהוּ", "יְרִיבוּהוּ עָלַי חֶשֶׁק", "רִיק תְּלוּנָה", "שֶׁקֶר". ריבוי השורשים הנלווים אינו מפתח בכל שיר עלילה אחרת, אלא דומה שהוא רק מחזק תחושות קיימות: הוא מגביר את סבלות האוהב, הסובל ממילא, מעמת בין האוהב לבין אוהבו או אוהבתו ומחריף את המתח, שקיים ביניהם ממילא. הוא מדגיש ומדגיש את נאמנותו ואת אהבתו של האוהב נוכח בוגדנות האוהב או האוהבה.

קשה להעלות על הדעת ש"ענקי השיר" העבריים בספרד היו משתמשים בכל כך הרבה כינויים, פעלים וצירופים כשכוונתם לדמות אחת, שגם היא לא תמיד דמות ממשית, אלא אמצעי לקידום או לעיכוב העלילה, או ליצירת אווירה מסוימת בשירים. אותם משוררים, שכל שירתם הייתה מעשה רוקם מדויק ומתוכנן להפליא, לא היו מגירים דיו כה רבה מקולמוסיהם כדי להעמיד דמות אחת שטוחה ובלתי בהירה, המכניסה לעתים יסודות דרמטיים לשירתם. שירו של שלמה אבן גבירול "לא דִּי הִיִּתִי בְּחֶשֶׁקִי" יכול לשמש דוגמה מצוינת לאופן שבו "פועלת" דמות המריב בשירים העבריים:

7. שלמה אבן גבירול, דייואן שירי החול (מהדורת דב ירדן, א, ירושלים 1984, שיר רכד, עמ' 374).

"לֹא דִּי הִיִּתִי בְּחֶשֶׁקִי נַעֲנָה עַד לְמוֹל/ חֲצִי לְשׁוּנָה כְּמִטְרָה תְּקִימִנִי תִסֵּב תִּנְחַמִּנִי מְרִיב חֲדַל נָא וְאִם מִשְׁפֵּט אֲמַת תִּדְרֹשָׁה/ הִבֵּט וַיִּפֶּה רָאָה טָרַם תְּרִיבִנִי לֹא יַעֲרֵב לִי נַעִים תִּבַּל בְּרַחֲקָה, וְלוֹ/ עַל יַד יְמִינָה כְּמוֹ חוֹתֵם תִּשְׁיַמִּנִי מִי יִתְנֶה תִּחְנַן אוֹתִי בְּחִבְרָה וְטָרַם מוֹת פִּיד הַנְּדוּד תִּשׁוּב תִּחְיִנִי."

המריב מופיע כדמות שטוחה ביותר; האוהב אמנם פונה אליו בלשון נוכח, אך השיח המצופה נותר בגדר מונולוג דרמטי בלבד. הבית השני מבין ארבעת בתי השיר הוא היחיד שמזכיר למעשה את המריב, ודומה מה שדי באזכורו בלבד. איננו שומעים את דבריו של המריב, איננו יודעים מה

הייתה הסיבה לתוכחה שהוא משמיע באוזני האוהב, והאם התוכחה אכן השפיעה על מערכת היחסים בין האוהבים: "מְרִיב חֶדְל נָא וְאִם מִשְׁפָּט אָמַת תְּדַרְשֶׁה / הַבֵּט וַיִּפְּיָה רָאֵה טָרָם תְּרִיבֵנִי". אם נפסח על בית זה נקבל שיר בן שלושה בתים, המתארים את ייסורי אהבתו של האוהב, שחייו ומותו נתונים בידיה של אהובתו. לא די לו לאוהב בייסוריו שלו, אלא שנוספים עליהם דברי התוכחה של המריב. בכך ניתן לסכם את תרומתו של המריב לעלילה השירית.

האם חסרו לו לשלמה אבן גבירול, הוירטואוז הגדול של שירת ספרד, צירופי לשון לתיאור הסבל, עד שהיה עליו להכניס את דמות המריב לשירו כדי לתאר? או שמא היה המריב מוכר כל כך לקוראיו שדי היה באזכרו כדי להכניס לרבדיו העמוקים של השיר את מכלול תכונותיו ופעולותיו גם ללא מילים? דרכו של המריב, כמו תפקידו ומידת הצלחתו, היו, כפי הנראה, כל כך ברורים ליוצר ולקהל קוראיו, שדי היה בפועל "תְּרִיבֵנִי" כדי להטיל נימה של אירוניה עזה על סיום השיר. שאיפתו של האוהב לקרבתה ולחברתה של אהובתו בסיומו של השיר מקבלת ממד אירוני. אין לה שום סיכוי להתגשם; לא רק מכוחו של הז'אנר המתווך בין היוצר לקהל, אלא גם מכוח הופעתו של המריב בגוף השיר.

ניתן להניח שהיוצר וקהלו באותה עת ידעו להבחין במרחב השיח התרבותי, שבו חיו, בהבדלים שבין דמויות המריבים השונות: הדמות ש"רְבָה", "מוֹכִיחָה", "מִשְׁטִינָה", "מְלִינָה לְרִיק", "מְקַנְאָה", "צוֹפָה", או "אוֹרְבַת". בחלוף העתים הפכו הפעלים כולם למוטיב קבוע ואחיד, המציג בשירים עמדה הפוכה לעמדת האוהב בקולה של "הדמות השלישית". בהליך ביולוגי אבולוציוני רגיל הייתה "זקנה" זו מובילה בהכרח למוות, אך לא כאן! "הדמות השלישית" הולידה באמצעות הכינויים, הפעלים והשמות המגוונים שהוצמדו לה מספר דמויות, ששמותיהן שונים, תפקידיהן שונים ודרך פעולתן ומטרותיהן שונות. אם ננסה להתייחס למגוון הכינויים ל"דמות השלישית" כאל צפנים הטמונים בשיר ומצפים לפענוח ולמשמעות, נוכל אולי להיות שותפים חלקיים לאותו תהליך של הולדה.

א. "הדמות השלישית" בשירי האהבה העבריים מימי הביניים

הכינויים, הצירופים והפעלים הנלווים בשירי האהבה העבריים ל"דמות השלישית", המקדמת או מעכבת את עלילת האהבה, שימשו בידי מפתח למיון ראשוני של השירים. השורש השכיח ביותר היה רי"ב, על גזרותיו ועל נגזרותיו השונות:

1. א. "אָעַר בְּכַל מְרִיבִי" - "המריב הרע"
המריב קשור תמיד בדמותו של האוהב. את האוהב הוא מוכיח ועליו הוא

8. לוי, הערה 2 לעיל, עמ' 400.

9. שמואל הנגיד, דיוואן (מהדורת דב ירון, ירושלים 1966, שיר קסז, עמ' 299).

מרבה תלונות. דברי המריב או טענותיו מעוררים, ולפעמים נדמה כי רק לשם כך נועדו, את תגובתו של האוהב, את הסבריו, את התנצלותו או את "התקפת הנגד" שלו.⁸ ברוב המקרים גוער המריב באוהב על עצם אהבתו, הגורמת לו סבל וייסורים. גערתו ותוכחתו מוסיפות על סבלו של האוהב. את תוכחת המריב וגידופו מדמה האוהב באחד השירים לפעולת המחרשה החורשת, כביכול, את גבו ומענה אותו: "אֲשַׁמַּע גְּדוּפָה, וְעַל גְּבִי כְּמוֹ מַעֲנִית - חוֹרֵשׁ אֲרָכָה, לְמַעַנְנָךְ וְעֲלִיכִי".⁹ דברי התוכחה מדומים לכאב פיסי של ממש. מעניין לציין כי המשמיעים את דברי התוכחה, למרות שהם מסבים סבל רב לאוהב, אינם נוכחים באופן ממשי בשיר, אלא רק באמצעות דבריהם, אותם מציין בשיר רק שם התואר "גְּדוּפָה". הפרט היחיד המפורש בשיר הוא סיבת הגידוף: "לְמַעַנְנָךְ וְעֲלִיכִי". מי משמיע את הגידוף? מה תוכנו? פערים אלה לא יכול הקורא להשלים ממילות השיר:

"אֲשׁוּט כְּהֶלֶךְ עָלַי גִּבְעַת לְבוּנָה וְאֵד/בִּיק אֶת לַחְיֵי אֵלֵי מְדַרְבֵּה הַלִּיכִיכִי,
אֲשַׁמַּע גְּדוּפָה, וְעַל גְּבִי כְּמוֹ מַעֲנִית/ חוֹרֵשׁ אֲרָכָה, לְמַעַנְנָךְ וְעֲלִיכִי.
אֲכֹן כְּבָר שְׁעָרוֹ אִישִׁים אֲשֶׁר אֵין בְּתוֹךְ/ אֲרָץ-אֱלֹהִים יִפְהַפְּיָה כְּמוֹתִיכִי.
לְמָה בְּפוּךְ תִּקְרָעִי עֵינַי שְׁחָרָה, וְעַל/ מָה תִּצְבְּעִי בְּאֵגוֹז אֲדָם שְׁפָתֶיכִי?"

פערים שמילות השיר ולעתים גם מוסכמות הז'אנר אינן יכולות למלא, מצויים באופן זה או אחר בשירים לא מעטים הגוזרים את השורש רי"ב.¹⁰ המריב מוכיח את האוהב על "רִדְף אַהֲבִי"; "עֲלִי-חֲשֵׁק צְבִי חוֹ"; על "רְבִי דְמַעְיוֹ", כמקובל בז'אנר. על פי אותן מוסכמות מקובלות יוצא האוהב להגן על אהבתו, ונשבע בשם האהבה כי לא ישמע לדברי ה"מְרִיב יְרִיבוֹ". אין בכוחן של מוסכמות אלה להשלים את הפרטים החסרים בשירים, כגון: מיהו המריב, או המריבים? מדוע הם מוכיחים את האוהב על אהבתו ועל ייסוריו? מתוך דאגה? מתוך קנאה? האם יצליחו במזימתם למרות הצהרתו של האוהב כי לא ישמע בקולם?

דרמת האהבה מורכבת יותר בשירי האזור¹¹ מאשר במיניטורות¹². לכן גם שאלות מסוג זה הופכות שכיחות יותר כשדנים בשירי אזור. למרות ששירי האזור מתאפיינים ברוחב היריעה בהשוואה למיניטורות, אין הם מספקים יותר מידע ברוב המקרים.¹³ בשיר האזור "תְּאֵנוֹת לְבָבִי" למשה אבן עזרא¹⁴ מופיעה כמקובל דמות המריב כאנטיתזה לדמות המשרה שמחת חיים:

"תְּאֵנוֹת לְבָבִי וּמַחְמֵד עֵינֵי
עִפְרָ לְצַדִּי וְכֹסֶם בִּימִינִי.

רְבִי מְרִיבִי וְלֹא אֲשַׁמַּע
בֹּא הַצְּבִי וְאֵנִי אֲכַנִּיעַם
וְזָמַן יְכַלֵּם וּמֹת יִרְעֵם
בֹּא הַצְּבִי קוּם וְהִבְרִיאֵנִי

10. למשל שמואל הנגיד, שם, שיר קצד, עמ' 309 ושיר קצח, עמ' 311; שלמה אבן גבירול, הערה 7 לעיל, שיר כד, עמ' 374; משה אבן עזרא, דיוואן (מהדורת חיים ברארי, א, ברלין 1935), שיר יח, עמ' כג). כמו כן ראו: לוי, הערה 2 לעיל, עמ' 402; דן פגיס, שירת החול ותורת השיר למשה אבן עזרא ובני דורו, מוסד ביאליק, ירושלים 1970, עמ' 269.

11. שיר האזור (מִשְׁחָ) הוא מבנה שירי סטרופי, שסגולו לעצמם המשוררים העבריים בספרד במחצית הראשונה של המאה האחת עשרה. נושא האהבה שכיח בתבנית צורנית זו, שאורכה יכול לנוע בין ארבע לשמונה סטרופות. ראו טובה רוזן, לאזור שיר: על שירת האזור העברית בימי הביניים, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, חיפה 1985.

12. המיניטורה (קְטִיעָה) היא מבנה שירי שווה משקל ושווה חרוז, שהיה מקובל מאוד בשירה הערבית והעברית בימי הביניים. אורכו של שיר בתבנית צורנית זו יכול לנוע בין ארבע לתשע שורות (בתים).

13. ראו, למשל, משה אבן עזרא, הערה 10 לעיל, שיר יח, עמ' כג ושיר רג, עמ' רסג.

14. שם, שיר רמט, עמ' רסא-רסב.

מצורף שפתך והשביעני.

לְמָה יִנְיֵאוּן לְבָבִי לְמָה
אִם בְּעִבּוּר חָטָא וּבְגִלְלֵי אֲשָׁמָה
אֲשָׁגָה בְּיַפְיָךְ אֲדֹנָי שָׁמָה
אֶל־יֵט לְבַבְךָ בְּנִיב מְעֵנִי
אִישׁ מְעַקְשִׁים וּבֵא נִסְגִּי.

נִפְתָּה וְקָמְנוּ אֱלֹהֵי־בֵית אֱמוֹ
וַיֵּט לְעַל סִבְלֵי אֶת־שַׁכְמוֹ
לְיִלָּה וַיּוֹמֶם אֲנִי רַק עֲמוֹ
אֲפֹשֵׁט בְּגָדָיו וַיִּפְשִׁיטֵנִי
אֵינֶק שִׁפְתָיו וַיִּנְקֵנִי.

כְּאֲשֶׁר לְבָבִי בְּעֵינָיו נִפְקֵד
גַּם־עַל פְּשָׁעֵי כִידּוֹ נִשְׁקֵד
דָּרַשׁ תְּנוּאוֹת וְאִפּוֹ פִקֵּד
צָעַק בְּאֶף רַב־לֵךְ עֲזָבֵנִי
אֶל־תְּהַדְרֵנִי וְאֶל־תִּתְעֵנִי.

אֶל־תִּאֲנַף בִּי צָבִי עַד־כֹּלָה
הַפְּלֵא רְצוֹנָה יְדִידֵי הַפְּלֵא
וַיִּשְׁק יְדִידָהּ וְחִפְצוֹ מְלֵא
אִם־יֵשׁ בְּנַפְשָׁךְ חַיּוֹת חִינֵי
אוֹ חִפְצָה לְהַרְגֵּ הַרְגֵנִי.

הקורא יכול למלא את הפערים האינפורמטיביים בשיר לגבי דמות המריב מן הניגוד שבינה לבין הדמות האחרת, המתוארת בשיר לפרטים. כאן, באופן מפתיע, מוסר לנו הדובר פרטים נוספים על המריב, על תפקידו, על דרך פעולתו ואף על הדרך שבה הוא מתייחס אליו, שמשתנה במהלך השיר. בכך תורם עיצוב הדמות להתפתחותה של מעין עלילה קטנה בשיר, ומזרים חיוניות ודרמטיות למוטיבים הקפואים המשובצים בו.

שתי הסטרופות הראשונות מתארות, כמקובל, את אהבתו הבלתי ניתנת למימוש של הדובר בשיר לצבי. בהמשך חל מפנה באהבת הצבי. המריבים מופיעים שלוש פעמים בשתי הסטרופות הראשונות והם האחראים לאי־מימושה של האהבה, כפי שהם, אולי, אחראים למפנה בסטרופה השלישית. המריבים מופיעים תחילה בלשון רבים: "מְרִיבֵי" ואחר כך בלשון יחיד: "מְעַנְנִי". כפי הנראה, אין הכוונה לדמות ספציפית. בפעם הראשונה בה מוזכרים המריבים הם זוכים להתייחסויות שונות מצד האוהב: התעלמות מדבריהם, רצון לגבור עליהם ומיד אחר כך הטחת קללה בהם: "רְבוּ

מְרִיבֵי וְלֹא אֲשַׁמְעֵם / בּוֹא הַצֵּבִי וְאֲנִי אֲכַנִּיעֵם / וְזִמְן יִכְלֵם וּמּוֹת יִרְעֵם.¹⁴
 דומה שהתעלמותו של האוהב מן המריבים לא עזרה לו כדי "לנצח", ולכן הוא עובר מפסיביות חסרת אונים לשון קללה מפורשת. בסטרופה הבאה משתנה לשון הקללה לשון שאלה: "לָמָּה יִנְיֹאוּ לְבָבִי לָמָּה". מן השאלה אנו למדים, כי האוהב מאשים את המריבים בהסתת אהובו לבל יאהב אותו. איננו שומעים את תשובתם, אך גם מן השאלה וגם מן הבקשה הבאה בהמשך: "אֵל יֵט לְבַבְךָ בְּנִיב מְעַנְנִי" אנו מבינים כי המריב מנסה להסיט את לב האהוב מאוהבו. בייאושו פונה האוהב בבקשה לא שגרתית לאהובו: "בֵּא נִסְנִי". במקום להקשיב לדברי המריב, מבקש האוהב מאהובו לבחון ולנסות אותו בעצמו. לראות אם יש ממש בדברי ההסתה של המריב. לא רק הבקשה נדירה בשירת האהבה העברית הספרדית, נדירה ביותר גם הנכונות להיענות לבקשה מצד האהוב. כל הצהרות האהבה והנאמנות, כמו כל ייסורי הגוף והנפש של האוהב, לא הצליחו בשירת האהבה להטות אל לב האהוב לאוהבו. בשיר שלפנינו מצליחה קריאת האוהב לבדוק את אמינות דברי המריב לפתות את אהובו, ומרגע זה נענה האהוב להפצרות האהבה שלו: "נִפְתָּה, וְקִמְנוּ אֱלֵי־בֵית אִמּוֹ [...] לִלְהָ וְיִוָּמֵם אֲנִי רַק עִמּוֹ / אֶפְשֵׁט בְּגָדִי וְיִפְשֵׁטֵנִי / אֵינֶק שְׁפָתָיו וְיִנְקֵנִי".

האהבה, שלכאורה מתממשת כדי להוכיח לאהוב שאין שחר לדברי המריבים, כמו גם המקום שבו מתממשת אותה אהבה (בית אמו של האהוב), חריגים מאוד בשירת האהבה העברית. מילות השיר, כמו מוסכמות הז'אנר, אינם יכולים ליישב את הקושי. יתר על כן, בחינתם מבליטה ומחדדת יותר את סימני השאלה: האם המריב הוא היחיד שמונע מן האהוב להיענות לאוהבו? האם ברגע שיוסר ממשול המריב תתממש האהבה ותיעשה הדדית? ומה עניין "אמו" ו"בית אמו" של האהוב לסיפור האהבה? שאלות אלה יכולות להצביע על דיאלוג פורה עם סיפורי אהבה ערביים, שהיו מוכרים, כפי הנראה, ליוצרים ולקהלם באותה עת.¹⁵ בתקופה זו לא היה חיץ ברור בין דוברי הערבית לבין דוברי השפות הרומאניות, נוצרים משוערבים, או יהודים שנהו אחר התרבות הערבית. היה זה עולם אחד, שתכניו התרבותיים היו משותפים. על כן שירים עבריים יכלו לרפרד באותה עת למקרא, למדרש, לשירים עבריים אחרים, לשירים ולסיפורים ערביים.¹⁶ סיפורי אהבה ערביים רבים מתארים את הדמויות המנסות מסיבות שונות לפגוע בפגישת הנאהבים, לסכל את נישואיהם או להסית אחד מהם כנגד רעהו. ברוב המקרים מצליחים המריבים לפגוע באיחוד האוהבים. גם אם אינם מצליחים לכבות את אש האהבה, הם מסכלים את איחוד הנאהבים ומגבירים את ייסורי האהבה.

סיפורי אהבה אלה, שלא כמו השירים (הערביים והערביים), לא הסתפקו באזכור הדמות או בציון שמה. דמות המריב תוארה בהם באופן ממש, כדמות עגולה המקדמת את העלילה: המריב היה לעתים המושל או השליט, שנענה לבקשתם של קרובי משפחתה של האהובה ומנע את מימוש

15. כוונתי לסיפורים, מעשיות ואגדות הידועים כ"אֶחְבָּר", "חֶפְאִיָּת" ו"קֶצֶץ", שהיו פופולריים מאוד ומוכרים היטב לכל משכיל. על נושאים ותפוצתם ראו: M. I. Gerhardt, *The Art of Story-telling*, E. J. Brill, Leiden 1963, pp. 415-420; D. Pinault, *Story-telling Techniques in the Arabian Nights*, E. J. Brill, Leiden 1992, pp. 82-147; J. Sadan, "Harun al-Rashid and the Brewer: Preliminary Remarks on the Arab of the Elite versus Hikayat", S. Ballas and R. Snir (eds.), *Studies in Canonical and Popular Arabic Literature*, Canada 1998, pp. 1-10; H. Kilpatrick, "Context and Enhancement of the meaning of Ahbar in Kitab al-Agani", *Arabica*, 38 (1991), pp. 351-355; S. Lader and H. Kilpatrick, "Classical Arabic Prose Literature", *JAL*, 23 (1992), pp. 2-10

16. עדויות לקליטתה של הספרות העממית הערבית בחברה היהודית בימי הביניים ניתן לראות, למשל, בטקסטים רבים ששרדו בגניזה הקהירית, הכללים רומנסות ערביות, סיפורי הרפתקאות, משלים ומעשיות מן הפולקלור הערבי של ימי הביניים, הכתובים ערבית באותיות עבריות. ראו: מאירה פוליאק, "סוגי הספרות הערבית יהודית בגניזת קהיר", י. טובי (עורך), בין עבר לערב, תל אביב 1998, עמ' 9-26; חגי בן שמאי, "סיפורי אברהם בערבית יהודית ממקור מוסלמי", ח. בן שמאי (עורך), הקרי עבר וערב: ספר היובל ליהושע בלאו, ירושלים 1993, עמ' 111-133.

17. אברהמים אלחמיד, קצין אלעשאק אלנח'רה פי אלעצור לאמרי וחמ'ר' המושל או השליט הופיעו פעמים רבות כסמל למשולטים או לקשיים העומרים בפני האוהבים. כינוייהם היו: "הורסי ההנאות" ו"מפירי האוהבים".

18. דוגמאות לכך ניתן למצוא בסיפור האהבה הערביים הקלסיים, כגון סיפור "קיס ול'לא" הידוע גם כ"מג'נן ל'לא". ראו: דאוד אלמנטאכי, תזיין אלעשאק בתפציל אשואק אלעשאק (מהדורת אלחונג', ביירות 1994, א, עמ' 150-190); אלסראג' אלקאראא, מצרע אלעשאק, ביירות וחש'ר', ב, עמ' 32, 46-47 ו'285-288; אבן אלג'זיר, ד'ם אלחנא (מהדורת עבד אלואחד אלגואלי, קהיר וחש'ר', עמ' 380-408); אבו אלפרג' אלעפאחני, כתאב אלגאנא (מהדורת עבד אלעזיז מטר, ביירות 1981, ב, עמ' 1-59).
 לסיפור "עבדאללה בן עז'לאן והג'ר", ראו תזיין אלסראאק, שם, עמ' 204; מצרע אלעשאק, שם, עמ' 27; ד'ם אלהוא, שם, עמ' 542. לתמצית של שני הסיפורים בעברית ראו דגמים בספרות האהבה, הערה 5 לעיל, עמ' 202-203.

19. ראו, למשל, סיפורם של "מצ'אצ ומ'ר", דגמים בספרות האהבה, הערה 5 לעיל, עמ' 137.
 20. לרזגמה: סיפור "ע'רוה ועפ'ראא", שם, עמ' 66-67; סיפור "קיס ול'גנא", שם, עמ' 63-65; סיפור "מג'נן ל'לא", שם, עמ' 202-203.
 21. שמואל הנגיד, הערה 9 לעיל, שיר נא, עמ' 164.

22. אבן חזם אלגנדלסי, ס'ן אלחמאקה פי אל'לפה ואל'אלאפ (מהדורת פארוק סעד, ביירות 1986). זהו קודקס אהבה ערבי נודע שנכתב בספרד ב' 1027 כידו אבן חזם איש אנדלוס. בספר קובצו, נערכו וסודרו בדרך של הרצאה שיטתית כל הנושאים והמוטיבים של "תורת האהבה". הספר כולל שלושים ושישה

אהבתה.¹⁷ במקרים אחרים איישו ההורים את תפקיד המריבים, והצליחו להשפיע על הגבר, למשל, לגרש את אשתו.¹⁸ פגיעתם של המריבים בסיפורי האהבה מתוארת לפרטיה: הסתה, שקר, הפעלת לחץ עז. גם הסיבות בגללן פעלו המריבים אינן סתומות בסיפורים: פעמים היה המריב עצמו מאוהב באהובה, ועל ידי הרחקת האוהב ניסה להשיג אותה לעצמו.¹⁹ אז לא היה המריב בוחל בשום דרך כדי להטות את לבה של האהובה אליו. פעמים אחרות ניסו קרובי המשפחה להפריד בין האוהבים (אף לאחר נישואיהם) בשל הבדלי מעמדות או ייחוס, בשל מצבו הכלכלי הירוד (לדעתם) של האוהב, מפאת חששותיה של החמות מכלתה או מפאת חוסר הצלחתה של האישה להרות.²⁰ עם זאת, אין זה ניסיון לקשור את שיר החשק של משה אבן עזרא, בו פתחתי דיון זה, לסיפור ערבי ספציפי (למרות שניתן לעשות זאת), כי אם להראות כיצד "הוליד" השיר העברי דמות ממשית של "מריב רע" בעקבות השיח שקיים עם הסיפורת הערבית.

2.2. 'אָעַר בְּכַן מְרִיבִי? - הַמְרִיב הַחוּב

שירו של שמואל הנגיד "הַתְּזַפִּיר אֶל"²¹ הוא תשובת הנגיד לר' יוסף בן חסדאי על "שירה יתומה". פתיחתה של הקצידה, כמקובל, היא שיר אהבה. למעשה, אלה הם דברי המריב אל האוהב:

"הַתְּזַפִּיר אֶל יַפֵּת מְרִאָה לְבוֹנָה/ וְגִלְגַּלְתָּךְ כְּמוֹ חֶלֶב לְכָנָה
 וְהַעֲרַנָּה שְׂנֵאתָךְ בְּרוּן/ וְאֵיךְ תִּשְׁגָּה בְּאַהֲבַתְךָ עֲדִינָה?
 -שְׂמַעֲנִי, מְרִיבִי, עַל בְּכוֹתִי/ יְמֵי נַעַר, וְאַחַר כֵּן עֲנֵה נָא:
 חֲדָשָׁה נִכְרְאָה עַל קַרְקָדִי, לֹא/ אֶהְבֵּתִיהָ, וְאַהֲבֵהּ הִישְׁנָה..."

זהו אחד המקרים הנדירים בשירה העברית מספרד המוסלמית בהם מופיעים דבריו של המריב. כאן מוכיח המריב את האוהב לא באורח סתמי על עצם אהבתו, אלא על אהבתו בזקנתו. האוהב, באופן מפתיע, אינו כועס על המריב ואף אינו משתיקו, אלא משיב לו בנימה מפויסת ונינוחה: "שְׂמַעֲנִי, מְרִיבִי, עַל בְּכוֹתִי יְמֵי נַעַר, וְאַחַר כֵּן עֲנֵה נָא". תשובתו האדיבה של האוהב, כמו דברי התוכחה הברורים והמפורשים של המריב, חורגים ממוסכמות הז'אנר. הדרשיח הבלתי צפוי הזה בין האוהב לבין מריבו, יוצר, למעשה, רבישיח בין המריב שבשיר לבין מריבים אחרים; הוא יכול לרפרר אל מריב אחר.

על פי השער השישה עשר ב"ענק היונה",²² המריב (אלעאד'ל) הוא הראשון מבין גדולי הפוגעים באהבה. קיימים סוגים שונים של מריבים, אומר אבן חזם,²³ בהם גם ה"מריב הטוב", היודע מתי להשמיע דברי תוכחה וכיצד להשמיעם. גערתיו מועילות מאוד לאוהב, לעתים אף יותר מעצות הידידים. זן זה, מודה בעל ה"ענק", נדיר מאוד בקרב המריבים, אך הוא נמצא. כמי שתומך את קביעותיו התאורטיות בקטעי שירה, בדברי הסבר ובסיפורים, הוא מביא גם לעניין ה"מריב הטוב" סיפורים ששמע ממקור

שערים, שכל אחד מהם מתאר תחום אחר של האהבה, על טבעה, סימניה ותוצאותיה. בעת החדשה תורגם הספר לשפות רבות. בעברית הוא עתיד לראות אור בקרוב, בתרגומה של ד"ר אלה אלמנור, בהוצאת מוסד ביאליק, ירושלים.

23. שם, שער שישה עשר, עמ' 135-

136.

מהימן, לדעתו, או שהכיר בעצמו. נראה ששירו של הנגיד מציג את ה"מריב הטוב" והנדיר, שעליו מצביע אבן חזם. אני רואה חשיבות רבה לא בהבאת הסיפור המסוים, שאליו, אולי, מרפרר שירו של הנגיד, אלא בתהליך שתוארת קודם: השיר העברי "מוליד" דמות מריב חדשה בעקבות השיח שהוא מקיים עם הסיפורים הערביים. דמות שהייתה כבר קיימת בספרות הערבית, ובתודעתם של היוצרים ושל הקוראים העבריים, אך "נולדה" מחדש בשירה העברית.

כקוראים צייתנים למדנו לקבל מוטיב שכיח כאילו היה אקסיומה: טבעו של המריב להוכיח את האוהבים על אהבתם. מטרתו – לפגוע במערכת היחסים שבין האוהבים. השיח הטקסטואלי עם הסיפורים הערביים מפיח רוח חיים במריב המוכר, משחרר אותו מן הקיפאון ומן הקיבעון המאפיינים אותו ו"מוליד" מריבים אחרים, שיכולים לשמש גיבורים של עלילות שונות, שיכולים להיות להם שמות, תפקידים ותחבולות חדשים. הם מתפתחים ומשתנים, ומקדמים או מעכבים את דרמת האהבה באופנים שונים. ייתכן שהיכרות עם הדמויות המגוונות, בקרב קהל הקוראים הימדיניים, אפשרה ליוצרים להסתפק באזכורה של דמות המריב בשיריהם, מבלי שיתעורר הצורך להוציא אותה מקיפאונה.

3.א. "וְהַצּוֹפֶה יְהִי נֶרְדָּם?! - דְמוּיוֹת הַצּוֹפֶה" ו"השוואר"

בשירו של שלמה אבן גבירול "תְּבַרְךָ מִבְּלֵי קֶצֶה"²⁴ שוקע האוהב באשליית מימוש אהבתו. הוא קובע מפורשות, כי האפשרות היחידה להגשים את אהבתו היא: "וְהַצּוֹפֶה יְהִי נֶרְדָּם / וְרֵאוֹתָיו מְעֵט יַעֲצָה". רק אם הצופה יעצום עיניו ויירדם, ולא יהיה עד לפגישה, יוכל האוהב להתאחד עם אוהבו:

24. שלמה אבן גבירול, שירי החול (מהדורת בראד-שיירמן, ירושלים 1975, שיר קעה, עמ' 105).

"תְּבַרְךָ מִבְּלֵי קֶצֶה / כָּכֵל תְּבֵא וְכָל תַּצָּא
 קְרָאנִי שְׁלוּחָךְ / וְהוּא נֶחֱפֵז וּמְתַרְצָה
 וְשִׁשְׁתִּי בּוֹ כְּאֵלּוֹ עַד / וְשָׁלַל רַב אֲנִי מוֹצָא
 וְהַבְּעִיר אֵשׁ בְּתוֹךְ גּוֹפִי / כְּמִקְצֶה וְעַד קֶצֶה
 וּבֵאתִי אֶל נְהַר חֶשְׁקוֹ / אֲשֶׁר צִוָּאָר וְרֵאשׁ יַחֲצָה
 וּמִי יִתֵּן יַחֲנֹנִי / וַיַּעֲתֵר וַיִּרְצָה
 וַיּוֹאֲלֵנָא וְאַרְדָּה צוֹף / דְּבִשׁ פִּיהוּ וְגַם אֲמַצָּה
 וְהַצּוֹפֶה יְהִי נֶרְדָּם / וְרֵאוֹתָיו מְעֵט יַעֲצָה
 וּמִדְּבָרָיו מִשְׁהֵמִים / בְּעֵת יִנּוֹב וְעַת יַפְצָה
 יִמְיִתְנִי בְּעֵת יַעֲסֵ / יַחֲנִי בְּעֵת יִרְצָה
 וּמִשְׁחַת יַחֲדִתִּי / אֲנִי נְצִיל וְגַם יַפְצָה
 צָבִי פָּנָיו וְאוֹרָהוּ / כְּאוֹר שְׁמֶשׁ בְּעֵת יַצָּא."

המכשול היחיד, על-פי השיר, העומד בפני האוהב, הוא הצופה שעניו פקוחות תמיד, ואינו מניח לפגישת האוהבים להתממש. אפשר היה

להתייחס לשם "צופה" כאילו הוא כינוי נוסף למריב, אך הוא מופיע בשירים נוספים ומייחד לעצמו תכונות ופעולות משלו.

25. שם, שיר קסה, עמ' 102.

שיר אחר של שלמה אבן גבירול, "בְּלִבִּי אֵשׁ"²⁵ מציב במרכזו את עיניו הפקוחות של הצופה. עיניו הן למעשה האיבר הבולט והמרכזי בדמותו, סינקדוכה לדמויות הצופים והשומרים בשיר:

"בְּלִבִּי אֵשׁ כְּשֶׁלֶהֲבַת רְשָׁפִים / לְרֹאשׁ זָקוּף וְעֵינַיִם כְּפּוֹפִים
וְלִחֵי לָהּ מִשְׁחָק עַל-לִחְיָי / בְּעֵת יִרְאֶה דְמַעֵי כִּסְ עֵרוֹפִים
אֲשֶׁר נִבְנָה עָלָי צוּאָר כְּמַגְדָּל / וְשֹׁמְרִים נִתְּנוּ עָלָיו וְצָפִים
הָלֹא חָנָם מְכַרְיָנִי יְדִידִי / נִתְּנוּנִי בְּיַד אֲנָשֵׁי כְּשָׁפִים
וְאֵלּוּ כְּאֲחֵי יוֹסֵף הָיִיתָם / אֲשֶׁר נִמְכַר בְּעֵשְׂרִים הֶכֶסֶפִים."

כאן מתוסף לתפקידן המסורתית, המקובל בז'אנר, של עיני האהוב, הירוות חצים לעבר לבו של האהוב וממיתות את אהבתו (ולעתים גם אותו), תפקיד נוסף: עיני האהוב משמשות כצופים, הקבועים בראשו ומונעים מן האהוב להתקרב. הצגת עיני האהוב כשומרים וכצופים היא מוטיב בלתי קונבנציונלי בשירת החשק העברית. החריגה מן הקונבנציות המקובלות, והשימוש בשורש צפ"ה, שולחים אותנו אל דמות הצופה המוכרת בספרות הערבית: "אלֶרְקִיב", הוא הצופה או המרגל, המעמיד באופן שיטתי מכשולים רבים בדרכם של האוהבים ומצליח ברוב המקרים למנוע את איחודם בדרכים מדרכים שונות.²⁶ בדרך כלל הוא מופיע במקום פגישתם החשאי של האוהבים, כשהם בטוחים שהם נסתרים מעין רואה. אז הוא נגלה לעיניהם ומפר את שמחת אהבתם. ייחודו של הצופה הוא בכושר הריגול וההפתעה שלו. ייתכן שדמות הצופה המרגל בספרות הערבית הייתה ההשראה לדימוי עיניו של האהוב לצופים בשירו של אבן גבירול.

26. השער השמונה עשר, עמ' 142-

145 בספרו של אבן חזם, הערה 22

לעיל, עוסק בדמות הצופה.

הצפנים שהוטמנו בשיר (השימוש בשורש צפ"ה, החריגה מן המוסכמות) שלחו את הקוראים אל המרחב הטקסטואלי הערבי, ו"הולידו", למעשה, דמות חדשה בשירה הערבית: אל דמות "המריב הרע" חוברת דמות "רעה" נוספת, הצופה. "חמור מן המריב הוא הצופה: תפקידו להשיג על החושקים כדי למנוע את התייחדותם. כל עוד פקוחות עיניו של זה אין השניים יכולים להיפגש. הוא אויבם המושבע, ורק לעתים רחוקות יימלטו מעונשו".²⁷ תפקיד זה של הצופה, שהיה מוכר במרחב השיח התרבותי של היוצרים והקוראים בספרד בימי הביניים, יכול, אולי, להסביר את העובדה, שהשיר היחיד של משה אבן עזרא שבו מופיעה דמות הצופה,²⁸ הוא דווקא שיר המתאר, שלא כמקובל, אהבה הדדית בין האהוב לבין היפהפיות החשוקות:

27. לרין, הערה 2 לעיל, עמ' 320.

28. משה אבן עזרא, הערה 10 לעיל,

ספר העונק, שער שני, שיר ג, עמ' שכט.

"עַל אֶף צָפִי / אֲחִיוֹת שְׁמֵשׁ / כְּלִמְה־תֵּאֲכֶה / נִפְשֵׁי אוֹכוֹת

אִם-הִנֵּיפּוּ/ קוֹמוֹת תָּמַר/ לְרִקְדַּת כָּלָה/ יֵיגֵי אֲבוֹת
 או הִנֵּיעוּ/ יתרי כנור/ הוכישו כָּל- בְּעֵלֵי אֲבוֹת."

כדי להדגיש ביתר עוז את האהבה ההדדית הנדירה כל כך בז'אנר החשק העברי, מזכיר הדובר-האוהב את הצופים. האווירה בשיר יוצאת דופן, מלאת שמחת חיים ואופטימיות: ידה של האהבה על העליונה; היא ניצחה אפילו את הצופים!

באחד משירי האהבה של שמואל הנגיד מופיע הצופה-מרגל כשומר. כך "נולדת" דמות נוספת, הדומה בתכונותיה לדמותו של הצופה, אך שואבת את כוחה מן המקרא (ולא רק מספרות ערב), היא דמות השומר.²⁹ הדובר בשירו של הנגיד מתאר בגוף ראשון סיטואציה מוזרה, בה מכים ופוצעים אותו "שומרים":

"אָהָה, שׁוֹמְרִים/ מְצַאֲוֹנִי/ וְהַכּוֹנֵי/ פְּצָעוּנִי!
 אָהָה, שְׂרִים/ אֶהְבִּינִי/ בְּיַד צְרִים/ עֲזוּבוּנִי,
 טְפָחוּנִי/ וְרַבּוּנִי- וְלֹא שַׁעַר/ לְעֵלְבוּנִי,
 וְהַשְׁקוּנִי/ וְכִסּוּנִי- וְסוּף דָּבָר/ מְאֻסּוּנִי!"³⁰

29. השורש שמ"ר משמש גם כשירי אהבה נוספים. ראו, למשל, בשירו של אבן גבירול, הערה 24 לעיל, "וְשִׁמְרִים נִתְנוּ עָלָיו וְצָפִים", שיר קעה, עמ' 105.

30. שמואל הנגיד, הערה 9 לעיל, שיר קפ, עמ' 304.

דברי האוהב מרפררים כמעט סימולטנית אל מגילת שיר-השירים המקראית: "פִּתְחֵתִי אֲנִי לְדוּדֵי וְדוּדֵי חֶמֶק עֶבֶר [...] בְּקִשְׁתִּיהוּ וְלֹא מְצַאֲתִיהוּ קְרָאתִיו וְלֹא עָנְנִי: מְצַאֲוֵי הַשְּׂמֵרִים הַסְּבִיבִים בְּעִיר הַכּוֹנֵי פְּצָעוּנִי וְנָשְׂאוּ אֶת רִדְדֵי מַעְלֵי שְׂמֵרֵי הַחוֹמוֹת" (שיר השירים ה 6-8). הטקסט המקראי יכול לענות לפחות על חלק מן השאלות שמילות השיר ומוסכמות הז'אנר לא הצליחו לענות עליהן, למרות שבטקסט המקראי מכים השומרים את האהובה ולא את האוהב: מי הם אותם שומרים? מדוע הם מכים את האוהב? על מי הם שומרים? מדוע הם מתוארים גם כ"צרים"? מדוע נכלל השיר בשער האהבה? מדוע שינו ה"שרים" את יחסם אל הדובר? המגילה המקראית מגלה לעינינו דרמה של אהבה, בה שוטטה האהובה האומללה לבקש את האוהב שחמק ממנה, ונתפסה בידי השומרים שהפליאו בה מכותיהם. אמנם לא מתברר לנו הקשר בין שומרי החומות המטפוריים שבטקסט המקראי לבין השומרים שבטקסט הספרותי, אך הוא יתברר מן השיח שמנהל השיר עם סיפורים ערביים. אלה מתארים סיטואציה בלתי אפשרית בה שומרים "השומרים" את צעדיו של האוהב, פן יצליח להחליף מילה עם אהובתו. הם מופיעים כאשר נדמה שהאהובה עשויה להשיב לו אהבה, ולא יפקירו את משמרתם בטרם יצליחו במשימתם.³¹

31. ראו, למשל, את "סיפורו של נַצִּיב", מצאירע אלעשאק, הערה 18 לעיל, ב, עמ' 51; רגמים בספרות האהבה, הערה 5 לעיל, עמ' 140.

אמנם, דמות ה"שומר" הייתה מוכרת לקוראים מטקסטים אחרים (כגון המקרא והספרות הערבית), אך המיזוג המיוחד, אולי החד-פעמי, בין מקורותיה השונים, גרם לדמות להתפתח, להתרבות ו"להיוולד" במקום

32. שלמה אבן גבירול, הערה 24 לעיל, שיר לט, עמ' 23.

גנטי אחר, חדש. שירו של שלמה אבן גבירול "קולי לצופי"³² פותח בפניית האוהב לצופים, שכפי הנראה הצליחו במזימתם:

"קולי לצופי כתריו עד אחזה / צמוד מיסר על מכות אדן
אשוב תלוי נפש דוה לבב כמו / אדם בשובו מנוה גן עדן".

השיר אינו מגלה, אף אינו רומז, מה עשו הצופים ומדוע. הכתובת המקדימה את השיר, הכתובה, כמקובל, ערבית באותיות עבריות, יכולה לסייע, אך גם להגביר את המבוכה: "ולָהּ פִּי רָקְבָה אֲלוֹאֲשִׁין" שתרגומה הוא: "ולו על ריגולם של המלשינים". הכתובת מלמדת אותנו על דבר קיומן של שתי דמויות שונות: המרגל-הצופה והמלשין-הרכילאי. השיר אינו "מקיים" את הבטחתה של הכתובת שבראשו. לא רק שאינו מבחין בין הצופה לבין הרכילאי, אלא שהוא כורך את פעולותיהם יחדיו. אולי כדי לרמוז לקורא כי אין חשיבות לדרך הביצוע, או לדמות המבצעת, כמו לתוצאה; אולי כדי להעצים את אומללותו של האוהב, שיותר מדמות אחת אחראית לה, ואולי משום שההבדל בין מלאכת הריגול של הצופה לבין הוצאת הדיבה של המלשין היה כל כך ברור ליוצר ולקהלו, שלא היה צורך להרבות בפרטים. מכל מקום יש כאן "הולדה" של דמות נוספת.

4.ג. "מִי זֶה הַסִּיחָךְ בִּי?! - לְדַמּוֹת הַרְכִּילָי, הוּא הַמְלַשִּׁין?!

33. שם, שיר נא, עמ' 27.

"כָּל חוֹשְׁקֵיהָ דְבִרְרִלָהּ פִּי שְׁנֵאתִיהָ וְשֵׁנֵאתִי מֵאֵד נִצְחָה"³³ - כך הדובר האוהב בשירו של אבן גבירול. "למריבים הרעים" כאן יש סיבה של ממש לסכל את סיפור האהבה: הם עצמם חושקים באהובה. על כן הם מסיתים אותה כנגד האוהב ומוציאים את דיבתו רעה:

"מֵה לְאַבְיגִיל אֲשֶׁר לְקַחָהּ נִפְשִׁי בְעֵינֶיהָ וְשֵׁם הַנִּיחָה
כָּל־חֹשְׁקֵיהָ דְבִרְרִלָהּ פִּי שְׁנֵאתִי / תִּיהָ וְשֵׁנֵאתִי מֵאֵד נִצְחָה
עַם־זֹאת וְאִם שְׂכָחָה יְדִידֹתִי הִלְאֵ / אֲשֶׁמֶר בְּרִית אֶהְבֶּה וְלֹא־אֲשַׁכַּחָה
וְשָׁלַח בְּנוֹ יִשִּׁי לְבֵיתָהּ וְאֲנִי / אֶלֶךְ אֵלֶי בֵּיתָהּ וְלֹא־אֲשַׁלַּחָה
אִם־אֵין בְּיוֹם גְּלוֹת לְאֵל קָרְבָּן הִלְאֵ / עֲלוֹת וְקָרְבָּנוֹת לְזֹאת אֲזַכַּחָה".

פעולת ההסתה, והטיעון בו משתמשים המסיתים, יוצרים דמות נוספת של מריב מן הסוג הרע, שלא הכרנו קודם. זהו המריב המסית, המשמיץ, המשטין, המדובר לשון הרע. דמות כזאת יכולה לרפרד אל סיפורם של "מִצְאֵץ וּמִי"³⁴ וכך לרקום עור וגידים: אל תוך סיפור אהבתם היפה ונישואיהם הקרובים של מִי וּמִצְאֵץ פרץ מסית - מלשין אשר אהב את מי בעצמו, על אף שהיא לא שעתה לחיזוריו. הוא סיפר למי כי מִצְאֵץ מאוהב באישה אחרת. אפילו ציטט בפניה שירים, שמִצְאֵץ שר, כביכול, לאהובתו האחרת. דברי הבלע הבדויים הפכו את סיפור האהבה לטרגדיה, שנסתיימה במותם של הנאהבים.

34. כתאב אלאגאני, הערה 18 לעיל, טו, עמ' 20-26; דגמים בספרות האהבה, הערה 5 לעיל, עמ' 137.

תפקיד זה של הסתה ושל הוצאת דיבה נתון היה בספרות הערבית בידיו של "אלואשי", הוא המלשין או הרכילאי. חללים רבים נפלו בשדה האהבה בשל אותם מלשינים ורכילאים, למרות, ואולי משום, שברוב המקרים היו דבריהם דברי שקר מוחלט.³⁵ דברי השקר וההסתה מופיעים גם באחד משירי האהבה של יהודה הלוי. בשיר "עֲפְרִי צְבִי"³⁶ טוען הדובר כלפי אהובו: "מִי זֶה הַסֵּיתְךָ בִּי וּמִי הוֹדִיעַךָ". השימוש בפועל "הסית" הוא מעין צופן, שפענוחו מגלה דמות נוספת. דמות זו של המלשין-הרכילאי, אותו פגע רע של ממש בדרמת האהבה, מתפתחת ומתרבה בשירי האהבה של שמואל הנגיד: "הוא מגלה את סוד האהבה שמבקשים להצפינו, מעורר מדנים בין החושקים ומרבה אי-הבנה ביניהם, מוציא דיבת החושק רעה באוזני החשוקה, מעוות עובדות ובודה דברים מלבו".³⁷ הפעלים שהביאו ל"הולדתו" של הרכילאי, הם גם אלה שמקטלגים אותו: פעם הוא "מְשַׁנְאִי", פעם הוא "חֹמֵד", פעמים הוא "מְסִית" ופעמים הוא "מְשֻׁטֵן".

35. אבן חזם, הערה 22 לעיל, עמ' 146-148, מזהה את הרכילאי המלשין עם השקרן, ומגדירים כחסרי אמונה.
36. יהודה הלוי, דיוואן (מהדורת חיים ברארי, ברלין 1901, שיר כז, עמ' 31).

37. לוי, הערה 2 לעיל, עמ' 400.

במיניטורה "הלא תַעֲנִי"³⁸ דחה האהוב את אהובו בשל ה"משנאים" שהוציאו דיבתו רעה:

38. שמואל הנגיד, הערה 9 לעיל, שיר קנט, עמ' 296.

"הַלֵּא תַעֲנִי, בְּהַמּוֹתִי בְּלִי דְמִי: / בְּשִׁלְמֵי הַרְעוֹת לְעַבְדְּךָ, בְּשִׁלְמֵי?
וְאֶשְׁקֵךְ לְשַׁחֲרֵךְ וְשִׁשׁוֹן שְׁמִי, אֶבֶל / בְּשׂוֹכֵי בְכוֹר־מִרְ / יִקְרָאוּ לִי, כִּנְעָמִי
וְתִקְצֵף וְתֹאמַר כִּי אֲנִי מוֹסֵ אֲשׁוּ בְךָ / מְשַׁנְאִי, וְחִי אֵל דְּבָרוֹ זֹאת עָלַי שְׁמִי!"

האהוב האמין לדברי הרכילאים-המשנאים כי האהוב מצא בו מוס, וכך הצליחו אלה לפגוע באהבתם בדברי שווא. מיניטורה זעירה זו מבהירה, שלא כמקובל, את דרך פעולתם של הרכילאים, את השפעתם על האהוב ואת הצלחתם במזימתם. במיניטורה אחרת אין הרכילאי-המסית מצליח במזימתו. הנמען בשיר הוא, כפי הנראה, הרכילאי, שאינו מכונה בשם, אלא מזוהה על-פי הפועל בגוף שני: "כַּפְּהָ תַפְתְּנִי וְתִסִּית אֶת / דוֹדִי – אֲנִי לְדוֹדִי וְדוֹדִי לִי".³⁹ האהוב מתריס הפעם בפני הרכילאי מעמדת ניצחון, כי גם אם יפתהו לעזוב את אהובו וגם אם יסית את האהוב לעזבו, הוא לא יצליח במזימתו: "אֲשֶׁק אֲנִי שְׂאֵהְבָה נְפִשִׁי / מֶה תַעֲשֶׂה אֶתְּ לִי – אֲדַנִּי לִי!" אולי רב כוחו של הרכילאי המסית והמפתה, אך לא כאשר האל תומך באהוב... נמצאנו למדים, שגם ידו של רכילאי לא תהיה תמיד על העליונה. הדמות ש"הולידו" השירים היא דמות ממשית, חיה ונושמת, דומיננטית מאוד, כוחנית. מניעה אינם קבועים וידועים מראש, אלא משתנים משיר לשיר. גם מידת הצלחתה של דמות הרכילאי, כפי שראינו, משתנה משיר לשיר. על הקורא המודרני לאתר את ההבדלים האלה.

39. שם, שיר קפב, עמ' 305.

נדמה ש"הגולם" – "הדמות השלישית" הקבועה והשטוחה שמטרתה לפגוע בסיכויי הצלחתו של סיפור האהבה – קם על יוצריו: "הדמות השלישית" יכולה להפגיע. מעשיה, דרכי פעולתה ומטרותיה אינם צפויים וידועים תמיד מראש. בשיר האזור של שמואל הנגיד "עֵינִי בַת מְדֻן"⁴⁰

40. שם, שיר רג, עמ' 315-316.

אנו עדים, שלא כצפוי ולא כמקובל, לדו־שיח בין הרכילאי (המשמיץ, המשטיין) לבין האוהב. באורח כלל-לא-שגור מפרט המשטיין את הסיבה שהביאה אותו לנסות להפריד בין האוהבים:

“עֵינֵי בַת נְדִיבֵי מְדִינָה
אֶת נַפְשִׁי, וְחַצֵי יָפֶיךָ
[...]
דְּבַרְתִּי בְעַמְדֵי לִפְנֵי
עַת אָמַר: הֲלֹאֵת תִּפְנֶה
מִשְׁטִינָה שְׁהֵנָה
לֹא תִחַן לְךָ וּבְעֵינֵי
עַת תִּהְרַס יָגַם עַת תִּבְנֶה בְנִינָה.”
[...]

המשטיין מופיע כדמות שכוונתה טובה: הוא מנסה להציל את האוהב מפגיעתה של האהבתו ההפכפכה, שאין לתת בה אמון. הרומנטיקן הקלאסי נוטה להתעלם ממומיה של האהבתו, לראות בחסרונותיה מעלות וב"מְהַרְסָה" – "בְּנִינָה". על כן הוא אינו מעוניין כלל בכוונתו הטובה של המשטיין. הוא מבקש מן המשטיין המסוים שלפניו ומכל האחרים שעשויים להופיע: "אֵל נָא בֵּה עָלֵי כָּל עֵנָן תְּרִיבוּ". אמת, בקשתו של האוהב מחזירה לשיר את דמות הרכילאי המקובלת והצפויה, זאת שאין מעוניינים כלל בהתערבותה. אך אי אפשר להתעלם מן הדמות החדשה ש"נולדה" בשיר, שמחליפה דברים עם האוהב, שמבहירה את כוונותיה, שהחשש מפניה כל כך גדול שאין חפצים בפעולתה, גם אם כוונתה להיטיב. החשש, כפי הנראה, מוצדק, משום שהדמויות המבקשות להיטיב עם הנאהבים נוהגות בדרך שונה.

5.ג. "מְלֹאכֵי שְׁלוֹם" – "השליח" ו"הרע האסייע"

אחד משירי האהבה החורגים בגלוי ממוסכמות הז'אנר הוא שירו של שלמה אבן גבירול "חֶקֶד הַיֵּטֵב יְדִידִי"⁴¹:

“חֶקֶד הַיֵּטֵב יְדִידִי יִגְעֲנֵנִי / מִצָּא פֶּלֶס לְאַהֲבָתְךָ וּמַעְגָּל
עָרִי שְׂרָתִי בְּחֶקְרֵי הָאֱהָבִים / עֲדִינָה יִשְׁבֶּה אֶצְלִי כְּשֶׁגֶל
וְאִמְרַת וְעֲרָאן אֶהֱבָתְךָ / מִסְתַּרְתָּ וְלֹא-תִרְאֵה וְתִגָּל
וְהַקְצִיר כְּבִשֵׁל יִקְצַרְהוּ / וְשִׂית חֲרַמְשׁ עָלֵי קָמָה וּמִגָּל
וּכְנֻדֵי שִׁי בְּעַצֵּם אֶהֱבָתְךָ / הֲלֹא שָׁלַח וְקָרָא לְאַבְיָגַל.”

"הדמות השלישית" המופיעה בשיר מנסה להסביר לאוהב כי עליו לנהוג בשיקול דעת באהבתו, ולמצוא את הדרך הנכונה ואת המידה הנכונה באהבה: "חֶקֶד הַיֵּטֵב יְדִידִי יִגְעֲנֵנִי / מִצָּא פֶּלֶס לְאַהֲבָתְךָ וּמַעְגָּל". לכאורה, מזכירים דברים אלה את דבריהם של המריבים למיניהם, המנסים להניא את האוהב מאהבתו, אך הכינוי "יְדִידִי" ונימת הדברים הרגועה

41. שלמה אבן גבירול, הערה 24 לעיל, שיר כא, עמ' 16. שיר זה מופיע תחת השם "חֶקֶד וְאֶהֱבָ יְדִידִי" באנתולוגיה של חיים שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, מוסד ביאליק, ירושלים ותל אביב 1960, א, שיר ב, עמ' 213.

והמפויסת מבהירים לנו כי מדובר בדמות שונה, שמניעה ומטרותיה אחרים לגמרי. הבית השני תומך בתחושה זו – כשפעל האוהב על-פי עצת ידידו, הצליח להושיב את אוהבתו לצדו כשהיא הדורה כמלכה. שלא כמו ברוב שירי החשק, האהבה כאן הדדית ונדמה שיש לה זכות מימוש: גם הנערה חושקת באוהבה, ואף פונה אליו בדברי פיתוי ומעודדת אותו לגלות את סוד אהבתו. החריגה מן הנורמות הז'אנריות המקובלות היא קודם כול בכך, שקולה של הנערה-האוהבה נשמע, ולאחר מכן בתוכן דבריה.

הדלת הפותחת את השיר "מולידה" דמות שלישית חדשה בשיר: הידיד. הסוגר המסיים את השיר "משוחח" עם דמות מקראית מוכרת: השליח. ניתן, אולי, לזהות בין שתי הדמויות ו"להעתיק" את תכונותיו של השליח המקראי⁴² אל הידיד-השליח הספרותי, המשמש כ"דמות שלישית" בשיר אהבה. האם השליח הזה, שנולד מן ההתייחסות של השיר לטקסט המקראי, הוא שהניע את הנערה בשיר להודות בתשוקותיה? אולי סייע לאוהב לממש את אהבתו?! השליח הזה מרפרר גם אל הדמות המקבילה בספרות הערבית: השליח (אלספיר) בסיפורי האהבה הערביים, דמות האחראית לסיומו המוצלח של סיפור האהבה. הוא נאמן, רגיש וחכם, ונבחר בקפידה כדי להצליח במשימתו ולא להזיק.⁴³ דמות אידאלית כזאת מופיעה בסיפורי ערב גם בכינוי: הַרְעַ המְסִיעַ (אלמסאעד מן אלאחואן).⁴⁴

הדמות המיטיבה ש"הוליד" שירו של אבן גבירול, מתרבה ומתפתחת בשיריו האחרים ובשיריהם של משוררים אחרים בני זמנו. בשיריו של אבן גבירול מופיעים גם "אחי", "רעי מידעי", ונקראים לעזור לאוהב האומלל: לבקש מרפא לכאבו, לעודדו, לסייע בידו לפגוש את אוהבתו. בחלק גדול מן השירים הדמות איננה ממשית, מצטיינת בפסיביות רבה, ואפילו הסיוע המבוקש ממנה איננו מפורש, אלא משובץ בלשון נבואותיהם של ישעיהו וירמיהו, אך קשה להתעלם מקיומה ומהשפעתה. בשירים אחרים ישנה פניה של ממש אל הרע המסייע, ובקשת העזרה מפורשת:

"אֲמַנּוּן אֲנִי חֲלָה קְרָאוּ אֵלַי תָּמַר / כִּי חֲשָׁקָה נָפַל בְּרִשְׁתִּי וְגַם מִכְמָר
רְעִי מִיְדַעִי אֵלַי הִבִּיאִיהָ / אַחַת שְׁאֵלְתִי מִכֶּם אֲשֶׁר אֲמַר
קָשְׁרוּ עֲטָרַת עַל-רֵאשָׁא וְהִכִּינוּ / עֲדִיָּה וְשִׁימוּ עַל-יְדֵי בְּכוֹס חֶמֶר
תְּבֹא וְתִשְׁקֵנִי אוֹלֵי תִכְבֶּה אֵשׁ / לְבִי אֲשֶׁר בָּלָה בְּשָׂרִי אֲשֶׁר סָמַר".⁴⁵

דמותו המקראית של יונדב בן שמעון, העולה מן הטקסט המקראי שהשיר מרפרר אליו בגלוי, מעניקה תכונות נוספות לרע המסייע המופיע בשיר: הרע המסייע המקראי הוא איש חכם, רגיש מאוד לתחושותיו של רעו, אמנון, פיקח וערמומי דיו כדי לסייע לאמנון במימוש אהבתו.

דמות הרע המסייע "מתרבה" בדרך אחרת בשיריו של יהודה הלוי. בשיר

42. על השליחים ששלח דוד אל אביגיל כדי לממש את אהבתו ראו שמואל א כה 39. גם שירים אחרים של שלמה אבן גבירול מתייחסים לסיפור המקראי על דוד ואביגיל. ראו, למשל, שלמה אבן גבירול, שם, שיר נא, עמ' 27: "וְשִׁלַּח בְּנֵי יִשְׂרָאֵל לְבֵיתָהּ וְאֵנִי / אֶלֶךְ אֵלַי בֵּיתָהּ וְלֹא-אֶשְׁלַחָה".
43. אבן חזם, הערה 22 לעיל, עמ' 137.
44. שם, עמ' 137-138. לדעתו של אבן חזם, בתפקיד הרע המסייע יכולות לשמש נשים מבוגרות, שיועצות להיות נאמנות וידידות טובות, חכמות ושומרות סוד.

45. שלמה אבן גבירול, הערה 24 לעיל, שיר קח, עמ' 61: השיר "אמנון אני חולה" מעלה סימולטנית את סיפור אמנון ותמר המקראי, שמואל ב, פרק יג.

46. שירמן, הערה 41 לעיל, א, עמ' 441-440.

האזור "פְּנֵי אָדָם וְצַח"⁴⁶ מופיע במפתיע ציטוט ישיר מפיו של הרע המסייע:

"סְתוּ עֵבֶר, וּבֹא
זְמַן הָאֱהָבָה.
יְדִידִי, קוּם שָׁבָה
וְהִגְוֹן רִצָּח / בְּכוֹסוֹת עֲרֹבוּ.

כְּכֹר נְהַפֵּךְ זְמַן
לְרַע נֶאֱמָן,
וְטַל עֲבִיו קָמָן
לְחֹשֶׁק נֶאֱנַח / בְּכַכְּיָם נִדְבֹו".

האהוב עונה לדבריו בחיוב. הוא מצטרף לשתייה בגן ואף מזמין למשתה את חבר מרעיו, מטביע יגונו בכוסות היין ומתנחם בדברי ידידו:

"לְנִגְדַּי מִחֲנָה
יְדִידִים אֶעֱנֶה
בְּלִבְךָ נֶעֱנֶה:
נָסִים אֶלְרוֹץ / פֶּאֵחַ / פְּקוּמוּ נִשְׂרֹבוּ!"

הקורא, הבקיא במוסכמות הז'אנר, ניצב פעור פה לנוכח סיומו האופטימי של השיר בח'רג'ה, שתרגומה: "רוח הגינה הפיחה ריחות, קומו ונשתה!"⁴⁷ האם כוחו של הרע המסייע רב כל כך שהפך סבל וכאב למשתה של שמחה? האם די היה בקריאתו של הידיד "לרצוח" את היגון בכוסות יין, כדי להשכיח את סבלות האהבה? נדמה לי, שהתשובה לשאלות אלה משנית בחשיבותה. הטקסטים אליהם נשלח הקורא במודע ושלא במודע, באורח גלוי או סמוי, הם החשובים, משום שהם יכולים לסייע במתן תשובה חיובית לשאלות אלה. הם גם יכולים לעזור לדמות החדשה שנולדה בשיר לצמות, להתפתח ו"להתרבות".

אפשר וטקסטים אלה הם סיפורי האהבה הערביים הרבים, שמסתיימים ב"סוף טוב" (באיחוד הנאהבים, בנישואיהם או בפגישה מוצלחת). הם מעמידים במרכז עלילתם את השליח או את הרע המסייע (שההבחנה ביניהם אינה משמעותית כל כך לעניינינו), העמלים קשות ומחוללים פלאות ממש, כאשר הם מגייסים לעזרה אישיות רמת מעלה כמו הח'ליף,⁴⁸ המסייע בממונו ובכוחו, או המושל,⁴⁹ המנצל את מעמדו כדי להשיא זוג אוהבים; ומחבלים תחבולות שונות ומשוונות כדי למצוא את האהובה ולקשור עמה קשר.⁵⁰ לאורם של סיפורים אלה אין לתמוה על הופעתם של השליחים בשיר האזור של יהודה הלוי "יעלת חן רחמי ללב"⁵¹ כצירים המכונים "מְלֻאֲכֵי שְׁלוֹם", מלאכים של מעלה. באותו תפקיד משמשים השליחים גם בשיר אחר של יהודה הלוי, "מה־לך צביה",⁵² בו נמנעת האהובה מלשלוח

47. שם.
48. ראו, למשל, תזוין אלסואק, הערה 18 לעיל, א, עמ' 150.
49. ראו, למשל: קצין אלעשאק, הערה 17 לעיל, עמ' 25; מצארע אלעשאק, הערה 18 לעיל, ב, עמ' 197-198; הסיפור על "האהוב המקופח", דגמים בספרות האהבה, הערה 5 לעיל, עמ' 141.
50. ידועים הסיפורים על הרע המסייע שנכנס לשכונה בה גרה האהובה באמתלות שוא, כמו בהמה שתעה ואחרות, וכך יצר קשר עם משפחתה, או עם שפחתה של האהובה. לפעמים היה הרע המסייע מתחפש לאישה זקנה כדי לסייע לפגישת האוהבים. ראו, למשל: מצארע אלעשאק, שם, ב, עמ' 148-151; תזוין אלסואק, הערה 18 לעיל, א, עמ' 243-244; הסיפור על "בִּשְׂרֵי וְנִדְאָה", או הגבר בלבוש אישה", דגמים בספרות האהבה, שם, עמ' 139. ראו גם את דמויות החייט, הניכר, שיער הח'אן ואשתו בסיפור "אִיבְדָאֵהִים וְנִמְלִיָה", יואל יוסף, אלף לילה ולילה, ד, תרגם י. ריבלין, ירושלים, 1999, עמ' 1223-1229.
51. יהודה הלוי, הערה 36 לעיל, ספר שני, שיר ג, עמ' 6-7.
52. שם, שיר ד, עמ' 7-10.

את צירייה־שליחיה אל האוהב, ועל כן נמשכים ציריו־כאביו לאורך השיר כולו. הבית הפותח את השיר מעיד כבר בראשיתו, כי מצבו של האוהב לא ישתנה הפעם (כמו בשיר הקודם, למשל) במהלכו של השיר הארוך, משום שהפעם לא יישלחו השליחים המסייעים: "מֶה־לָךְ צְבִיָּה תִּמְנְעִי צִרְיָה / מְדוּד צִלְעִיו מְלֹאוּ צִרְיָה".

מעניין מאוד אופן התפתחותה של דמות השליח, או הרע המסייע, בשירה העברית מספרד, מדמות ממשית ששאבה את כוחה פעמים מן המקרא ופעמים מסיפורי ערב, לכוח שאין בו ממש: שמואל הנגיד "מגייס" את הטבע ויציריו שישמשו בשיריו בתפקיד השליחים המסייעים: באחד משיריו משמשת העב כשליחתו של האוהב: "נִסְעוּ – וְנִסְעָה עָב עָלַי רֵאשִׁים"⁵³. האוהב מבקש מן העב שתעכב את נדודיהם של האהובים. אם לא תצליח בכך, לפחות שתמטיר עליהם גשמי ברכה לכשיגיעו למקומם. בשיר אחר משמשת היונה כשליחתו של האוהב, המתבקשת להביאו אל אהובו בטרם יגווע: "יֹזְנָה עָלַי בֵּן הַדָּס, מֶה לָךְ תִּקְוִינִי? [...] יֹזְנָה, הַתּוֹכְלִי שְׂאֲתִי עַל כְּנָפֶיךָ? אֵלֶיךָ וְאֶרְאֶה דְמוֹת דּוֹדִי בְּעוֹדְנִי"⁵⁴. קשה להתעלם כאן מן היונה המקראית המוכרת כל כך כשליחת הצלה. גם בשיר משמשת היונה כשליחה שיש בכוחה להציל את האוהב ממוות.

53. שמואל הנגיד, הערה 9 לעיל, שיר קסח, עמ' 299-300.

54. שם, שיר קצח, עמ' 311.

יהודה הלוי השתמש באיתני הטבע כשליחי האהבים בשירי האהבה שכתב, כמו נחלץ הטבע כולו לעזרתו של האוהב האומלל: בשיר "שְׁלוֹמוֹתִי מְסוּכִים בְּדַמְעוֹת"⁵⁵ פונה הדובר־האוהב אל ההרים ואל הגבעות בבקשה שישמשו כשליחיו; בשיר "לוֹ שְׁחָרִים"⁵⁶ השחר, הרוח והעננים הם שליחי האוהב הפוטנציאליים. לו אכן היו נחלצים לעזרתו, אזי הייתה אהבתו נענית לאהבתו: "לוֹ שְׁחָרִים יִרְדְּפוּנִי בְרוּחַ / הַמְנַשֵּׁק פִּיהָ וְגוֹפָה יִנּוֹף / וְעֵנָנִים לוֹ נִשְׂאוּ לָהּ שְׁלוֹמִי / אֲזַ כְּמַתְנָה קִשִּׁי לְבָבָה יְרוֹפֵף"; בשיר האזור "יְרַעִית צְבִי"⁵⁷ שליחו של האוהב הוא הרוח,⁵⁸ המשמש כבלדר, המעביר מכתב אהבה מבושם לאהוב. נראה, שאין זה מקרה שהשליח, בשר ודם או רוח, מופיע דווקא בשירים בהם מסתיים סיפור האהבה בהצלחה.

55. יהודה הלוי, הערה 36 לעיל, שיר יב, עמ' 16.

56. שם, שיר מו, עמ' 45.

57. שם, שיר כג, עמ' 26-27.

58. הרוח משמש כשליחו של האוהב גם בשיר "אֶשֶׁא שְׁלוֹמִי", שם, שיר כ, עמ' 21.

ד. "גם לשיר נושן יש רגע של הולדת" – סיכום

"הדמות השלישית" המופיעה בשירי אהבה עבריים מספרד אינה אחת. גם מניעיה ומטרותיה אינם זהים בכל השירים, והפעלים המתלווים אליה ושמות התואר המתארים אותה מעידים עליה, שהיא רב־גונית, רב־תרבותית ורב־טקסטואלית. ניסיתי להציע כאן מספר אפשרויות למקורותיה, להולדתה, לצמיחתה ולהתרבותה של אותה "דמות שלישית", שנדמה, שהיא מושרשת היטב במערכת הז'אנרית של שירת האהבה. הדמות הזאת, ש"נולדה", אולי, במדברות ערב הגאהליים (בתקופת הבערות, בטרם אסלאם), "התבגרה" בערים הגדולות של האימפריה

המוסלמית, תחת שלטון של מלכויות בית אומייה ובית עבאס, "הזדקנה" בספרד, בארמונות אלאנדלוס המוסלמיים ובחצרותיה היהודיות, אך לא מתה! כמו הידרה בת אלמוות היא החלה להתרבות בשירי האהבה העבריים הספרדיים בימי הביניים. "הדמות השלישית" הולידה את המריב הרע ואת המריב הטוב, את הצופה, את הרכילאי, את השליח ואת הרע המסייע. כך הפכה למוטיב שכיח, אולי אף מחייב, בז'אנר האהבה, שלמעשה הצמיח אותה (בתרבות אחרת).

כמובן, שהדיון כולו מניח מראש שהיצירה הספרותית היא סטרוקטורה, שיחסי גומלין מורכבים, לא תמיד גלויים ולא תמיד ברורים, מתקיימים בין רכיביה השונים. יוצרי השירים טמנו רמזים, מהם גלויים ומהם סמויים, לטקסטים ששימשו להם מקורות השראה, או לעניין, שביחס אליהם אמורים הקוראים (אז כמו היום) לקרוא את השירים. אינני מתכוונת לרמיזות מקומיות-מסוימות לטקסטים אחרים; גם לא התכוונתי, כאמור, להעמיד שיר מול שיר, או סיפור מול שיר, או כל אפשרות מגע אחרת (למרות שהיא אפשרית). אין בכך, לדעתי, כדי להפרות בדרך כלשהי את הדיון.

בכל פעם שקראנו שיר אהבה עברי שהשתתפה בו "הדמות השלישית", אך לא השתבצה במוסכמות הז'אנריות המקובלות, החל תהליך גילוייה של דמות חדשה. פעמים הושלם ופעמים נפסק. חשוב לציין, כי כאשר נולדה דמות חדשה (צופה, מלשין, רכילאי, שליח או רע מסייע) היא לא נולדה "יש מאין"; היא התקיימה כבר בתרבות אחרת, אף הייתה מוכרת, אך המגעים החדשים כמו הקוראים (והיוצרים) החדשים הולידו בכל פעם דמות חדשה. מספר הפעמים בהן השתמשתי בצירופים: "שלא כצפוי", "שלא כמקובל", "באורח לא שגור", "חורג ממוסכמות הז'אנר" הוא גדול. כל מקרה כזה חייב בבדיקה קפדנית, כדי להבין מדוע בכל זאת שייך השיר לז'אנר, למרות חריגותו ממוסכמותיו.⁵⁹ הבדיקה הייתה נאמנה לכללי התאוריה הבין-טקסטואלית, וניסתה לשחזר את תהליך הולדתה של "הדמות השלישית" מחד גיסא, ואת התקבעותן של המוסכמות הז'אנריות מאידך גיסא. נדמה לי, שבאורח פרדוקסלי, דווקא הניסיון להבין את הולדתן, בגרותן וזקנתן של הדמויות, המוטיבים והמוסכמות הז'אנריות הקבועות והקפואות, יכול להזרים דם חדש בעורקיו של המחקר הקלאסי של שירת ימי הביניים העברית מספרד.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

59. החלוקה לז'אנרים שונים וקבועים הייתה, כאמור, יסוד עקרוני ומודע בפואטיקה של ימי הביניים. הז'אנרים נתפסו כקטגוריות ברורות ומחייבות. החלוקה לז'אנרים נזכרת על ידי מוסרי השירה הערביים כבר במחצית המאה התשיעית. משה אבן עזרא מזכיר אותה בכתאב אלמחאצ'רה, שדן בשירה העברית בת התקופה. ראו: פגיס, הערה 1 לעיל; לוין, הערה 2 לעיל.