

השתקפות ביקורתו של יהודה הלוי על התרבות החצרנית ב"נאום אשר בן יהודה" לשלמה אבן צקבל

מתי הוס

א

עזרא פליישר ציין כי הידיעות שהגיעו אלינו מן הגניזה המדברות ב"מהומה המלווה את תנועותיו של יהודה הלוי במצרים למן יום בואו לשם, מסייעות בידינו להבין לראשונה במידת העומק הראויה את מעמדו האמיתי של ריה"ל בספרד ואת דמותו בעיני בני דורו".¹ פליישר למד מן התעודות הללו כי יהודה הלוי לא היה רק "משורר גדול ונערץ" ה"מעורב בדעת עם הבריות" אלא גם, ואולי בראש וראשונה, "מנהיג המוכר של יהודי ספרד" ש"אצילי ספרד ומשכיליה ראו בו את מגלמם המובהק, השלם והאידיאלי, של ערכי התרבות שלהם, את הביטוי המתומצת של שאיפותיהם הרוחניות [...] את 'מעוזם ומנהיגם'".² בעקבות התובנות האלה טען פליישר כי "הסתייגותו של ריה"ל מן המודל התרבותי הספרדי המסורתי, ושילתו הנחרצת, באחרית ימיו, את הדגם התרבותי הזה, מקבלות לאור המימד המנהיגותי של דמותו היקף אחר ומשמעות אחרת".³ המונעת מאתנו, כפי שמנעה מבני דורו, מלראות בה ביקורת בעלת אופי נקודתי ואידיוסינקראטי.

ביקורתו החריפה של יהודה הלוי על כלל מרכיביה של התרבות החצרנית האנדלוסית נחשפה בפני בני דורו לכל המאוחר בסוף שנות העשרים של המאה השתיים-עשרה, עם הפצתו הראשונית של ספר הכוזרי ועם חיבור "המאמר על המשקלים".⁴ יהודה הלוי חזר

1 עזרא פליישר, "תמצית ארצנו ומשמעותה": לדיוקנו של רבנו יהודה הלוי על פי ממצאי הגניזה, השירה העברית בספרד ובשלוזחותיה, ג, שולמית אליצור וטובה בארי (עורכות), ירושלים תש"ע, עמ' 1505.

2 שם.

3 שם, עמ' 1507.

4 על מועד הפצתם של שני החיבורים ראו שלמה דב גויטיין, "אוטוגרפים מידו של ר' יהודה הלוי", תרביץ כה (תשט"ו), עמ' 401-402, 409-411; שלמה דב גויטיין, "הפרשה האחרונה בחיי רבנו יהודה הלוי לאור כתבי הגניזה", תרביץ כב (תשט"ו), עמ' 24; משה גיל ועזרא פליישר, יהודה הלוי ובני זוגו: 55 תעודות מן הגניזה, ירושלים תשס"א, עמ' 67-68, 185-187, 324-326. דוד צבי בנעט השיג על קביעתו של גויטיין כי הנוסח הראשון של ספר הכוזרי הופץ "כבר בשנת 1125 או לפניה",

והביע את הסתייגותו מן התרבות החצרנית בכמה שירים ואגרות שחיבר מתקופה זו ועד למותו ב־1141. ביקורתו הופנתה כלפי "החכמה היוונית"⁵ – צירוף שציין את מערכת המדעים הערבית-מוסלמית כפי שהוטמעה בתרבות היהודית האנדלוסית,⁶ כלפי "עבודת השרים" – שילובם של חצרנים יהודים במנגנוני השלטון המוסלמים והנוצרים, שהייתה תנאי הכרחי לכינונה של התרבות החצרנית,⁷ וכלפי השימוש במשקל הכמותי בשירה העברית.⁸ משמעות הביקורת החריפה על המשקל הכמותי הייתה ביטול ערכה של שירת החול על כל סוגיה, שירה שנכתבה רובה ככולה במשקלים הללו, וגם של חלק ניכר משירת הקודש האנדלוסית השקולה בהם. בספר הכוזרי ובבקשה "אברך את ה'" פסל יהודה הלוי במיוחד את שירת החשק וההיתול ואת ההקשר החצרני, המשתאות, שהיא בוצעה בהם.⁹ החוקרים שדנו בביקורת החריפה הזאת וניתחו אותה הדגישו בצדק כי למרות פסילתה הנוקבת של התרבות החצרנית האנדלוסית, המשיך יהודה הלוי לכתוב שירת חול במשקלים כמותיים ושילב בה תמות חצרניות מובהקות, שכללו לעתים גם מבעים הלוקחים משירת החשק.¹⁰

- ראו דוד צבי בנעט, "לאוטוגרפים של יהודה הלוי ולהתהוות ספר הכוזרי", תרביץ כו (תשי"ז), עמ' 300; וראו גם טובה רוזן, "המהלך הסטרופי בשירת יהודה הלוי: פואטיקה אלטרנטיבית?", ראוברן צור וטובה רוזן (עורכים), ספר ישראל לוי: קובץ מחקרים בספרות העברית לדורותיה, א, תל אביב תשנ"ה, עמ' 315-328.
- 5 ראו "דברך כמר", חיים שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, ספר ראשון, ב, ירושלים ותל אביב (תשט"ו-תשי"ז) תשכ"א, עמ' 493-494, בתים 27-32; שרגא אברמסון, "מכתב רב יהודה הלוי על עלייתו לארץ ישראל", קרית ספר כט (תשי"ג-תשי"ד), עמ' 140 (נדפס שוב: יוסף יהלום, "עלייתו של ר' יהודה הלוי לארץ-ישראל: במראה ובחידות", שלם ז (תשס"ב), עמ' 44); יהודה רצהבי, "אגרת מר' יהודה הלוי לר' חביב", גיליונות כה (תשי"ג), עמ' 270.
- 6 Ross Brann, *The Compunctious Poet*, Baltimore and London 1991, p. 88.
- 7 ראו יצחק בער, תולדות היהודים בספרד הנוצרית, תל אביב 1965, עמ' 42: "יהודה הלוי כפר בערכה של עבודת השרים, שבה נמצא הבסיס לחיי החברה החצרנית ותרבותה ובה היה קשור, לפי השקפת אנשי הדור, קיום הגולה בכלל"; ספר הקבלה לר' אברהם אבן דאוד הלוי, גרשון דוד כהן (מהדיר), פילדלפיה תשכ"ז, עמ' 296: "הצורה החמורה ביותר של הונאה עצמית, של בגידה באמונה הדתית, נמצאה לדעתו [של יהודה הלוי] בשירות שחצרנים יהודים העניקו למלכים מוסלמים ולמלכים נוצרים" (כל התרגומים הם שלי, מ"ה, אלא אם כן מצוין אחרת); וראו גם Brann, הערה 6 לעיל, עמ' 116; חיים שירמן, תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית, ערכן והשלים עזרא פליישר, ירושלים תשנ"ו, עמ' 462-463; "התרדף נערות", שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, הערה 5 לעיל, עמ' 494, בית 2; "היוכלו הפגרים", שם, עמ' 498, טורים 25-32; ספר הכוזרי, אברהם צפרוני (מהדיר), ירושלים ותל אביב תשכ"ה, ה, כה, עמ' 332-333.
- 8 ספר הכוזרי, שם, ב, סט-עד, עה, עמ' 124-129; "המאמר על המשקלים", בתוך: רוזן, "המהלך הסטרופי", הערה 4 לעיל, עמ' 325-328.
- 9 ספר הכוזרי, שם, ב, ס, עמ' 117; ג, ה, עמ' 145-146; שירי הקדש לרבי יהודה הלוי, א, דב ירדן (מהדיר), ירושלים תשל"ח-תשמ"ו, א, עמ' 134-135.
- 10 בראן הציג סקירה ביקורתית של הפתרונות שהועלו במחקר בסוגיה זו, ראו הערה 6 לעיל, עמ' 95-101; ניתוח מפורט של המקורות המדברים בשלילת המשקל הכמותי אפשר לבראן לגבש הסבר משכנע לסתירה שנוצרה עקב החלטתו של יהודה הלוי לכתוב שירה חצרנית שקולה למרות ביקורתו החריפה עליה, ראו שם, עמ' 103-118.

במחקרים אחרים עמד פליישר על ההתפתחויות הספרותיות שאפיינו את המשוררים בני דורם של משה אבן עזרא ויהודה הלוי. כך למשל, באחת מן התוספות החשובות שצירף לספרו של שירמן, תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית, ציין פליישר כי בשירי המשוררים הללו "לעתים ניתן לחוש [...] איזו העדפה צורנית הנראית מבשרת התפתחויות חדשות. רובם למשל נראים נוטים חסד לצורת המושח [...] דפוס של שירה שעמד רוב השנים בצל ויצא למרחב רק ביצירתו של יהודה הלוי"¹¹, והוא הוסיף בהערת שוליים כי "שירת החול של יהודה הלוי, אף על פי שחלקים נכבדים ממנה עדיין נתונים בעולמה של הקלאסיקה האנדלוסית, מבשרת בכמה מאפיינים ברורים שלה את שקיעתה של פואטיקה זאת"¹². עם זאת, הוא נמנע במופגן מלקשור את "שקיעתה" של הפואטיקה האנדלוסית במורשתו השירית של יהודה הלוי עם הביקורת החריפה שמתח עליה בשנות חייו האחרונות, ומיעט לעסוק בסתירה שבין ביקורת זו לבין השירים הרבים שיצר יהודה הלוי לאחר ניסוחה והפצתה.¹³ עמדה דומה עולה ממחקריו ביחס לתופעה החריגה של השימוש במשקל הברתי-הדקדוקי בשירי חול הכתובים בתבנית שיר האזור, תופעה שעלתה בהיסוס בשירתו של משה אבן עזרא ופותחה בידי יהודה הלוי. באשר לשיר האזור "דמעי מלבד עזרי", שאת ייחוסו למשה אבן עזרא חשף במאמרו "תוספות למורשתם של משוררי ספרד הקלאסיים", ציין פליישר כי "אף על פי שהמושח חילוני במובהק – אין הוא שקול לפי שיטת היתדות והתנועות, אלא לפי השיטה הברתית-הדקדוקית הנהוגה בספרד כמעט באופן בלעדי בשירת הקודש"¹⁴. פליישר הוסיף כי "ממצא זה יוצא דופן הוא [...] אמנם בין ט"ו השירים הסטרופיים החילוניים של משה אבן עזרא יש אולי עוד אחד השקול בדרך זו [...] כנגד זה יש לא מעט ממושחא חילוניים הברתיים במורשתו של ר' יהודה הלוי"¹⁵. אולם פליישר לא סבר כי ריבויים היחסי של שירי אזור השקולים במשקל הברתי-הדקדוקי אצל יהודה הלוי קשור לביקורתו על התרבות החצרנית וגם לא לשינוי מהותי בפואטיקה של שירת החול האנדלוסית שהתחולל בשירתו. נהפוך הוא, מגילוי של שיר האזור הברתי-הדקדוקי של משה אבן עזרא הוא למד כי "הנוהג לעצב כך [במשקלים הברתיים] שירי אזור חילוניים היה נפוץ באנדלוסיה יותר ממה שחשבנו"¹⁶. גם העובדה החריגה ש"כל השירים שכתב" יהודה הלוי "לכבוד הנגיד" שמואל בן חנניה הם שירים סטרופיים, שכולם "להוציא" שניים, "אף על פי שהם שירי חול מובהקים [...]" שקולים לפי השיטה הברתית-הדקדוקית,¹⁷ אינה קשורה לדעתו למהפך שחל בתפיסתו

11 שירמן, תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית, הערה 7 לעיל, עמ' 482.
 12 שם, עמ' 483, הערה 6.
 13 למעשה הוא ביטל את תוקפה של סתירה זו כאשר טען כי "כשנפרד ריה"ל מבית גידולו והגשים את מה שנתחייב מדעותיו – הוא לא ראה את עצמו כחוזר בתשובה המנתק את קשריו עם העולם הזה [...] הוא היה צליין חילוני מאוד [...] אורחות חייו בחורשי שהותו במצרים לא היו שונים במאומה מאורחות חייו בספרד", פליישר, "תמצית ארצנו", הערה 1 לעיל, עמ' 1509.
 14 עזרא פליישר, "תוספות למורשתם של משוררי ספרד הקלאסיים", השירה העברית בספרד ובשלוזוחותיה, הערה 1 לעיל, ב, עמ' 705.
 15 שם, עמ' 705-706; וראו גם עזרא פליישר, "עיונים בשלבי עלייתה והתקבלותה של צורת המושח (שיר האזור) בשירה העברית של ימי הביניים", שם, א, עמ' 263, הערה י; עזרא פליישר, "בחינות בעליית שיטות השקילה המדויקות בשירה העברית", שם, עמ' 92-93, הערה 62.
 16 פליישר, "תוספות", הערה 14 לעיל, עמ' 706.
 17 גיל ופליישר, יהודה הלוי ובני חוגו, הערה 4 לעיל, עמ' 229-230.

הפואטית. אמנם הוא הדגיש כי "קשה לראות בתופעה מקרה בלבד", אבל לדעתו "נראה יותר שיהודה הלוי התאים את עצמו בעניין הזה למה שהיה שגור או מועדף בחצר הנגיד"¹⁸, והשמרנות שאפיינה חצר זו ביחס לאנדלוסיה ולארכסנדריה היא שהביאה אותו לשקול את רוב השירים ששלח לנגיד במשקל ההברתי-הדקדוקי.¹⁹

1

בניגוד לעמדתו של פליישר, קישרו טובה רוזן ובעקבותיה רוס בראן בין ביקורתו של יהודה הלוי על התרבות החצרנית לבין ריבויים היחסי של שירי חול בתבנית שיר אזור השקולים במשקל ההברתי-הדקדוקי שכתב במצרים. בספרה לאזור שיר דנה רוזן בשני שירי שבח בתבנית שיר אזור השקולים במשקל ההברתי-הדקדוקי שחיבר יהודה הלוי במצרים.²⁰ רוזן ציינה כי –

שירים אלה מוותרים על הפתיחה האירוטית ומוקדשים רובם ככולם לשבח. הכרגות שלהם עבריות. המגמות הפוריטאניות שלהם ניכרות לא רק בצמצום השדה התימאטי אלא גם בויתור על גינוני משקלים ערביים ובכחירה במבנים פשוטים. אולי אפשר לראות בכך אחת ההשלכות החיצוניות לשינוי העמוק שחל בהשקפת עולמו הכללית של ר' יהודה הלוי בשנותיו האחרונות.²¹

רוס בראן פיתח הערה זו. לדבריו –

למרות שטף היצירה של שירת חול בסגנון אנדלוסי שאפיין את שהותו של יהודה הלוי במצרים, אנו יודעים כי בו בזמן הוא חיפש חלופה פרווודית למשקלים הכמותיים. הדבר עולה מניסוייו בכתיבת שירי חול סטרופיים השקולים במשקלים הברתיים ומוקדשים לנדיבים, שלהם כתב במקביל שירי חול שווי חרוז השקולים במשקלים כמותיים. שני שירי אזור שאינם שקולים במשקלים כמותיים, "צאנה בנות נוא אמון" ו"פעמון זהב

18 שם, עמ' 230.

19 על שמרנותה של מצרים ביחס לאנדלוסיה ראו יוסף יהלום, "שירה וחברה במצרים, בחינתן על-פי היחס לשירת החול של רב יהודה הלוי", ציון מה (תש"ס), עמ' 289-290; על השוני שבין האליטה היהודית באלכסנדריה לבין חצר הנגיד השמרנית יחסית בקהיר, ראו יוסף יהלום, "יהודה הלוי במעגלות ארץ-ישראל על פי מאספי שיריו במצרים", שלם ח (תשס"ט), עמ' 79-81; על אופייה של שירת החול העברית במזרח במאה האחת-עשרה ובמאה השתיים-עשרה, ראו יוסף טובי, "השירה העברית בארצות המזרח ובצפון-אפריקה", פעמים 2 (תשל"ט), עמ' 55-64; אפרים חזן, השירה העברית בצפון אפריקה, ירושלים תשנ"ה, עמ' 22-26; 31-32; טובה בארי, "עלי החבר בן עמרם: משורר עברי במצרים במאה האחת עשרה", ספונות ס"ח, ח (כג) (תשס"ג), עמ' 290; עזרא פליישר, "שירי חול עבריים מסוריה בשלהי המאה הי"ב", השירה העברית בספרד ובשלושזותיה, הערה 1 לעיל, ג, עמ' 1405-1426; שרה כהן, שירי ר' אהרן אלעמאני, ירושלים תשס"ח, עמ' 132-157.

20 "פעמון זהב", דיואן יהודה בן שמואל הלוי, חיים בראדי (מהדיר), ברלין תרנ"ד-תר"ץ, א, שיר סז, עמ' 93-94; "צאנה בנות", יהודה רצהבי (מהדיר), מגנזי שירת הקדם, ירושלים תשנ"א, שיר פב, עמ' 231-233.

21 טובה רוזן-מוקד, לאזור שיר: על שירת האזור העברית בימי הביניים, חיפה תשמ"ה, עמ' 50-51.

וריומן²², אפילו נמנעים משילוב הנסיב הקונונציונאלי [...] לפני גוף השיר שבמוקדו שבה. שני השירים מסתיימים בכ'דג'ה עברית ולא כמקובל בכ'דג'ה בספרדית-ערבית מדוברת או בכ'דג'ה רומאנית. שני השירים הללו מייצגים את הפואטיקה השמרנית ביותר של יהודה הלוי, משום שבהם התרחק כל כך מן הנורמות הפרוזודיות והתמטיות של השירה האנדלוסית [...] ניסויי הפרוזודיים והתמטיים של יהודה הלוי במשקלים ההברתיים האופייניים לשירת הקודש האנדלוסית הם האתר הקרוב ביותר לשינוי ערכים מוחלט של צורה ותוכן בשירת החול של יהודה הלוי.²³

כמה שנים אחר כך שבה רוזן ועסקה בסוגיה זו במאמרה "המהלך הסטרופי בשירת יהודה הלוי – פואטיקה אלטרנטיבית?" במאמר זה היא פיתחה את השערתה בדבר כינונה של פואטיקה חלופית לפואטיקה האנדלוסית בשירתו המאוחרת של יהודה הלוי. להבדיל מטענתו של בראן כי "זמרת הלוויים, טעמי המקרא והפיוט" אינם "אלטרנטיבות מעשיות העשויות להחליף את השיטה הכמותית, וכי 'הלוי בעל כורחו מודה בתבוסתו'²⁴ של השיטות העבריות למול ההגמוניה של הפרוזודיה ערבית",²⁵ רוזן סבורה כי "לעומת זמרת הלוויים וטעמי המקרא שהם אכן דגמים לא שימושיים לשירה החיה, נתפס הפיוט כדגם מעשי ובר-יישום";²⁶ יהודה הלוי "אינו מציע להמציא שיטה חדשה במקום השירה השקולה, אלא מצביע על הפואטיקה הפייטנית כעל חלופה אפשרית".²⁷ עיקרה של פואטיקה זו נמצא לדעתה בהעדרת הכתיבה בתבניות סטרופיות במשקלים לא-כמותיים. רוזן ציינה תשעה מאפיינים של פואטיקה זו, שרובם ככולם קשורים לנושאים פרוזודיים וצורניים,²⁸ אבל בדבריה על המאפיין התשיעי היא ציינה "שני סוגי שירה שהמחקר התקשה אם לסווגם כשירי חול או כשירי קודש הם הקינות הסטרופיות ושירי החתונה הסטרופיים [...] בשני סוגים אלה הרבה הלוי לכתוב יותר מקודמיו. נראה כי גם כאן מתבטאת נטייתו של הלוי ליישם את הפרוזודיה של הפיוט לשירת החול".²⁹

א

בדברים שלהלן אדון באחד משני הז'אנרים האלה, בשירת החתונה של יהודה הלוי. שלא כמו רוזן ובראן, לא אעסוק בצדדים הפרוזודיים והצורניים הגלומים בו אלא בשינויים התמטיים שהכניס אליו יהודה הלוי, ככל הנראה בעקבות משה אבן עזרא, ובשימוש בדיבור ישיר של הכלה ובדיאלוגים בין החתן לכלה, הניכרים בחלק מן השירים, שהם ככל הנראה,

- 22 בראן ציין שיר נוסף הכתוב בתבנית זו, "חן חן", דיואן יהודה הלוי, הערה 20 לעיל, א, שיר נו, עמ' 77-76. ראו Brann, הערה 6 לעיל, עמ' 203, הערה 59.
- 23 שם, עמ' 94, וראו גם Ross Brann, "Judah Halevi", Maria Rose Menocal, Raymond P. Scheindlin and Michael Sells (eds.), *The Literature of Al-Andalus*, Cambridge 2000, pp. 271, 276.
- 24 התרגום מספרו של בראן הוא של טובה רוזן המפנה אליו, Brann, הערה 6 לעיל, עמ' 115-114.
- 25 רוזן, "המהלך הסטרופי", הערה 4 לעיל, עמ' 320-319.
- 26 שם, עמ' 320.
- 27 שם.
- 28 שם, עמ' 324-323.
- 29 שם, עמ' 324.

בהקשר האנדלוסי, חידוש מובהק שלו.³⁰ המאפיינים החדשים הללו נמצאים לא רק בשירי קודש אלא גם בשירי חול, לא רק בשירים סטרופיים אזוריים ומעין אזוריים שחלקם שקולים במשקל ההברתי-הדקדוקי, אלא גם בשירים במתכונת הקלסית השקולים במשקל כמותי. קודם שאעמוד על השינויים שחלו בשירת החתונה של משה אבן עזרא ויהודה הלוי אתאר בקצרה את מאפייני שירת החתונה שנכתבה קודם זמנם.

שירי חתונה, בדומה לשירי הספד, הם מן הז'אנרים הקדומים ביותר בשירה העברית. ראשיתה של שירת החתונה במקרא (מזמור מה בתהלים) והמשכה בטקסטים מעטים יחסית שנשמרו בספרות חז"ל.³¹ מן התקופה הביזנטית הגיעו אלינו שירי החתונה הארמיים שפרסמו יוסף יהלום ומיכאל סוקולוף,³² ומאותה התקופה ומהשנים שלאחריה – שירי חתונה שנכתבו בתקופת הפייטנות הקלסית ובתקופת הפייטנות המזרחית המאוחרת.³³ המשך תולדותיו

30 קדם לו בכך ינון בר צמח שפעל בסוריה במחצית הראשונה של המאה האחת-עשרה לערך, ראו "פיפיה וחמודה", שולמית אליצור, "פיוטי ר' ינון בר צמח", קבץ על יד ס"ח, יט (תשס"ו), עמ' 63, טורים 26-36, ועמ' 54.

31 ראו למשל משנה, תענית ד, ה; בראשית רבה, ע, יז (מהדורת תיאודור-אלבק, ב, עמ' 818); בבלי, תענית לא ע"א; בבלי, כתובות טז ע"ב-יז ע"א; אהרן מירסקי, "שירת ספרד: תכניה וסוגיה", הפיוט, ירושלים תש"ן, עמ' 593; ניסן רובין, שמחת החיים: טקסי אירוסים ונישואים במקורות חז"ל, תל אביב תשס"ד, עמ' 192-198, 290-294.

32 יוסף יהלום ומיכאל סוקולוף, שירת בני מערבא: שירים ארמיים של יהודי ארץ-ישראל בתקופה הביזנטית, ירושלים תשנ"ט, עמ' 258-281.

33 ראו, למשל, "אהבת נעורים" מאת אלעזר בירבי קיליר, עזרא פליישר, שירת-הקודש העברית בימי הביניים, ירושלים [תשל"ה] תשס"ח, עמ' 154-164; שירו של הנ"ל: "אשל טע", יוסף מרקוס, גנזי שירה ופיוט, ניו יורק תרצ"ג, עמ' 64-66; אברהם מאיר הברמן, "ברכות מעין שלוש ומעין ארבע", ידיעות המכון לחקר השירה העברית ה (תרצ"ט), עמ' פג-ז; אבי שמידמן, "ברכות המזון המפויטות לשמחת כלולות מן הגניזה הקהירית: מבוא ומהדורה מדעית", עבודת מוסמך, אוניברסיטת בר אילן, תשס"ה; אבי שמידמן, "ברכות מזון מפויטות לאירוסין מן הגניזה", פרקי שירה: מגנזי השירה והפיוט של קהילות ישראל ד (תשס"ט), עמ' 9-25; אבי שמידמן, "ברכות המזון המפויטות מן הגניזה הקהירית: מבוא ומהדורה מדעית", עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר אילן תשס"ט, עמ' 609-702; "אש ואש", פיוטי רבי פינחס הכהן, שולמית אליצור (מהדירה), ירושלים תשס"ד, עמ' 741-749; "א... אל... לתחתן", שם, עמ' 749-751; "ממקומו יצמח", פיוטי רב יהודה בירבי בנימן, שולמית אליצור (מהדירה), ירושלים תשמ"ח, עמ' 283-284; השיר האנונימי: "אורך חתן", סדור רב סעדיה גאון, ישראל דודזון, שמחה אסף ויששכר יואל (מהדירים), ירושלים תשל"ל, עמ' תכג-תכה; "יהי אור", החזן הגדול אשר בבגדאד: פיוטי יוסף בן חיים אלברדאני, טובה בארי (מהדירה), ירושלים תשס"ג, עמ' 377; "ישמח יי", שם, עמ' 378; "אל באמונתו", שם, עמ' 378-381; "... אני אפנה", עזרא פליישר, "שירו של רב האי גאון אל רב יהודה ראש הסדר מקירואן – נסיבותיו וסביבותיו", השירה העברית בספרד ובשלושחזותיה, הערה 1 לעיל, ג, עמ' 1317-1327; השיר האנונימי: "ארוםם אל", שם, עמ' 1313-1314; השיר האנונימי: "ארוםם בתהלה", שולמית אליצור, "ארוםם בתהלה", הצופה, כ"ה בסיוון תשנ"ח; השיר האנונימי: "אוהלך נשא", שולמית אליצור, "על פיוטי חתנים והפטרות חתנים", מסכת א (תשס"ב), עמ' 67-69; השיר האנונימי: "אישרתה שמחה", שם, עמ' 71; "אמנם בת", אליצור, "פיוטי ר' ינון בר צמח", הערה 30 לעיל, עמ' 59-61; "פיפיה וחמודה", שם, עמ' 62-63; "ישושום מדברות", שם, עמ' 64-66; "קול ששון", שם, עמ' 67-68; "מנחם וגם צמח", שם, עמ' 68-71; "יצר הכל", פייטן בעידן של מפנה: ר' יהושע בר כלפה ופיוטיו, שולמית אליצור (מהדירה), ירושלים תשנ"ד, עמ' 171-174; שירי דוסא חזן בן יהושע "אגילה ואשמחה", שרגא

של הז'אנר נמצא באסכולה האיטלקית והאשכנזית שאינה רלוונטית לדיונונו³⁴ ובשירת החול והקודש האנדלוסית שנכתבה קודם זמנם של משה אבן עזרא ויהודה הלוי.³⁵ שירי החתונה הללו נכתבו במגוון של תבניות סטרופיות וחד-חרוזיות במסגרת שירת הקודש³⁶ ושירת החול.³⁷ מספרם של שירי החתונה מתקופה ארוכה זו שראו את אור הדפוס אינו

- אברמסון (מהדיר), "קרובות לחתן", תרביץ טו (תש"ד), עמ' 57-59; "אשת חיל", שם, עמ' 60-62; "יאר לך", שם, עמ' 62 (על בעיות ייחוסם של פיוטי דוסא ראו עזרא פליישר, היוצרות בהתחוותם והתפתחותם, ירושלים תשמ"ד, עמ' 454-456); "[...] והצופן בנדבותיו", טובה בארי, "עלי החבר בן עמרם", הערה 19 לעיל, עמ' 299-300; "אמנם הנח", עזרא פליישר, "מדיואן שירי החול של רב נתן בן שמואל נזר החברים", השירה העברית בספרד ובשלוזחותיה, הערה 1 לעיל, ג, עמ' 1367-1371.
- 34 המשורר האנדלוסי היחיד שבשירתו ניכרת השפעתה של אסכולה זו הוא יוסף אבן אביתור. זולת שלו לפסח, "אהבני מנער", הוא "מעין חיקוי לזולת של אמתי לחתונת כסיאה אחותו" (עזרא פליישר, "בחינות בשירת פייטני איטליה הראשונים", הספרות 30-31 [1981], עמ' 159). על השפעות נוספות של האסכולה האיטלקית על שירתו ראו שם, עמ' 151; עזרא פליישר, פיוטי שלמה הבבלי, ירושלים תשל"ג, עמ' 34-36; עזרא פליישר, "חדותה (!)", איטליה יג-טו (תשס"א), עמ' כא; שולמית אליצור, "בין יוסף ליוסף: לזהות מחברו של יוצר קדום", תרביץ עא (תשס"ב), עמ' 83-86.
- 35 ראו למשל "דבוק חתן", דונש בן לבראט: שירים, נחמיה אלוני (מהדיר), ירושלים תש"ז, עמ' סא-סג; "אל שוכן", עזרא פליישר, "בחינות בשירתו של רבי יוסף אבן אביתור", השירה העברית בספרד ובשלוזחותיה, הערה 1 לעיל, ב, עמ' 445-446; "אבות הראשונים", שם, עמ' 447-450; "יבורך חתני", שם, עמ' 450; "ליהודה אברכה", שם, עמ' 451; "רבות בנות", שם, עמ' 452; "מאן דילדה", שם, עמ' 452-453; "לכבוד יושב גבוהים", שם, עמ' 453-454; "אין זולתך אל", שם, עמ' 438; וראו גם שם, עמ' 455, הערה 141 על פיוטים נוספים שלו לחתן; "אז בהיות", עזרא פליישר, "הפייטן ר' יצחק בר לוי ופיוטיו", השירה העברית בספרד ובשלוזחותיה, הערה 1 לעיל, ב, עמ' 561-567; "לבכי מארעיו", שירי ר' יצחק אבן כלפון, אהרן מירסקי (מהדיר), ירושלים תשכ"א, עמ' 63-66; "[...] ואם כלת", שם, עמ' 70-71; "שלחה לבת נדיב", שירי הקדש לרבי שלמה אבן גבירול, ב, דב ירדן (מהדיר), ירושלים תשל"ג, שיר קלו, עמ' 462-463; "שמש כחתן", שם, שיר קמא, עמ' 466; "יפו אמרי", שירי ר' יצחק אבן גיאת, יונה דוד (מהדיר), ירושלים תשמ"ח, שיר רסה, עמ' 374-375; "יקר רוח", שם, שיר רפב, עמ' 389-390; "ידיד קדם" מאת ריצ"ג, פליישר, היוצרות, הערה 33 לעיל, עמ' 597-598; "אם תראי", "משירי ר' משה הכהן אבן ג'יקטילה", חיים בראדי (מהדיר), ידיעות המכון לחקר השירה העברית ג (תרצ"ז), שיר י, עמ' פז-צ; "כוסות יין" למשה (אבן ג'יקטילה?), חיים שירמן, שירים חדשים מן הגניזה, ירושלים תשכ"ו, עמ' 312; השירים האנונימיים "קול שמחת", שירמן, שירים חדשים, בהערה זו לעיל, עמ' 321; "לשוני אגבירה", שם, עמ' 332-333 (פליישר טען שהשירים "אם תראי", "כוסות יין" ו"לשוני אגבירה", הם שירי חתונה אבל בשירים עצמם אין כל רמז לכך. לדבריו על השיר הראשון ראו שירמן, תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית, הערה 7 לעיל, עמ' 353, הערה 37; לדבריו על שני השירים האחרונים ראו עזרא פליישר, "מבנים סטרופיים מעין אזוריים בפיוט הקדום", השירה העברית בספרד ובשלוזחותיה, הערה 1 לעיל, א, עמ' 124, הערה 22).
- 36 שירי חתונה נכתבו במגוון סוגות פייטניות: קדושתאות, קרובות יח, שבעות, מערכות יוצר ופיוטים שהיו שייכים במקורם למערכות כאלה או שנכתבו כפיוטים נפרדים בתקופות שכתבתן של מערכות שלמות לא הייתה שכיחה (גופי יוצר, מאורות, אהבות, זולתות, יי מלכנו), ברכות מזון מפויטות, רשויות, רהטים, קילוסים ועוד.
- 37 על מעמדם של שירי החתונה וזיקתם אל שירת הקודש ושירת החול ראו אפרים חזן, תורת השיר בפיוט הספרדי לאור שירת הקודש של ר' יהודה הלוי, ירושלים תשמ"ו, עמ' 17-19; כנרת שוצמן, "שירי החתונה של ר' יהודה הלוי: בחינת מאפיינים צורניים ותוכניים", עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, תשס"ח, עמ' 35-36.

רב,³⁸ אבל הוא מאפשר לשרטט בצורה מדויקת למדי את קווי המתאר של הסוגה. למרות ההיסטוריה הארוכה של הז'אנר, חוזרים ועולים בו בצורות מגוונות מספר מצומצם יחסית של נושאים. לעתים שיר חתונה יפתח רק נושא אחד מן הנושאים הללו, במקרים אחרים ישולבו בו בדרכים מגוונות כמה נושאים. התמות הדומיננטיות בשירים האלה לתקופותיהם הם: מהלל האל; מהלל החתן והכלה תוך התייחסות לייחוסם הנכבד, ולעתים תוך השוואתם לאבות האומה ולאמותיה; ברכות לפריייה ולרבייה; איחולים להצלחתו הכלכלית של החתן; דברי שבח על השכלתו ובקיאותו בהלכה ובמדרש; איחולים לבנים שיהיו בבגרותם תלמידי חכמים מופלגים; תיאור בריאת אדם וחיה וחתונתם וקישורה לחתונה הנוכחית; ותפילות לאל על גאולת העם ושיבתו לארצו, תפילות המנוסחות לעתים כפשוטן ולעתים במהלכים אלגוריים מורכבים, המציגים לצד חתן וכלה בשר ודם חתן וכלה אלגוריים – כנסת ישראל והקב"ה. בשירי החתונה הללו חסרים מבעים שבמהלכם מתייחסים הכלה והחתן בדיבור ישיר או בדיאלוג אל אהבתם ותשוקתם זו לזה.³⁹ כמו כן נעדר מהם תיאור של היבטים ארוטיים הכרוכים במימוש הנישואין. גם במקרים הספורים שיש בהם תיאורים כאלה הם קצרים, נקודתיים ומאופקים ביחס למבעים הארוטיים בשירי החתונה של משה אבן עזרא ויהודה הלוי.⁴⁰

38 יש פער ניכר בין מספרם הרב של שירי חתונה שזוהו במפעל לחקר השירה והפיוט בגניזה ע"ש עזרא פליישר, לבין מספרם המועט של שירי חתונה שהגיעו לידינו מן האסכולה האנדלוסית קודם לזמנו של יהודה הלוי. ככל הנראה, הסיבה לכך היא מעמדם של שירי החתונה שנחשבו ל"טקסטים א־קנוניים [...] שבמהותם הם חד פעמיים, ושימוש חוזר בהם כמעט אינו אפשרי [...] אלה אינם יפים אלא לשעתם ומלכתחילה לא נועדו להיקרא אלא פעם אחת" (שולמית אליצור, "שירה ופיוט בגניזה: תהליכי הישרדות וקנוניזציה של טקסטים א־קנוניים", מנחם בן-ששון, ירחמיאל ברודי, עמיה ליבליך ודנה שלו [עורכים], הקנון הסמוי מן העין: חקר קנון וגניזה, ירושלים תשע"א, עמ' 235). הסיבה להימצאותם של מספר רב של שירי חתונה בגניזה היא שהם "הושלכו" אליה "מרגע שנסייתם תפקידם" (אליצור, שם, עמ' 236). הישרדותה של גניזה בית הכנסת בן עזרא בפוסטטט היא הסיבה העיקרית להשתמרותם. אליצור ציינה כי "מחוץ לגניזות השונות לא נשתמרו טקסטים א־קנוניים לדורות אלא במתי מעט" (אליצור, שם). זו הסיבה העיקרית לכך שמן התקופה האנדלוסית, שגניזות בתי כנסיותיה לא הגיעו לידינו, שרדו רק שירי חתונה מועטים. המספר הרב של שירי החתונה שנשמרו בדיואנים של יהודה הלוי נובע, ככל הנראה, ממעמדו המרכזי בתרבות היהודית בת זמנו והמאחרת לו. סוגת שירת החתונה, שבמהותה היא סוגה א־קנונית, עברה לפיכך, מכוח מעמדו של יהודה הלוי וההערכה שזכו לה שירתו ודמותו בקרב בני דורו, תהליך של קנוניזציה, ראו אליצור, שם, עמ' 257-258; רוזן-מוקד, לאזור שיר, הערה 21 לעיל, עמ' 212.

39 מבעים שבהם בני זוג מביעים את אהבתם זה לזה קיימים בפייטנות המזרחית בעיקר בחטיבות אלגוריות בשירי חתונה, המתארות את מערכות היחסים שבין כנסת ישראל לקב"ה כמערכות יחסים שבין כלה לחתנה, ובפיוטים אלגוריים מזרחיים ואנדלוסיים שאינם שירי חתונה העוסקים בנושא זה, ראו להלן הערה 40.

40 ראו, למשל, "אשריך חתן" מאת אלעזר בירבי קיליר, הברמן, "ברכות", הערה 33 לעיל, עמ' פז, טור ב (נדפס שוב: שמידמן, "ברכות לשמחת הכלולות", הערה 33 לעיל, עמ' 123; שמידמן, "ברכות המזון מבוא ומהדורה", הערה 33 לעיל, עמ' 654): "גורל וּמְנָה תְּהֵא לָךְ / דְּרִיָּה דְּבֵשׁ יִמְצוּ לָךְ"; השיר האנונימי: "אשר עידן", שמידמן, "ברכות לאירוסין", הערה 33 לעיל, עמ' 21, טורים 17-20 (נדפס שוב: שמידמן, "ברכות המזון מבוא ומהדורה", הערה 33 לעיל, עמ' 619): "טוב דָּגָן וְתִירוֹשׁ יִקְבִים / טָרֶף יִתְעַלְסוּ בְּעֵילוֹס אֲהָבִים / יַעֲלֶת חֵן וְאַיְלִית אֲהָבִים / יִתְחַבְּרוּ כְּחֹק נְבִיאִים הַמְתַּנְבְּאִים"; "א... אל... [...]. תתחתן", פיוטי רבי פינחס הכהן, הערה 33 לעיל, עמ' 750, טורים 19-20: "סְמִיחַ"

התמונה החד-גונית למדי של חיי הז'אנר עוברת שינוי מהותי בשלושה מתשעה שירי חתונה של משה אבן עזרא,⁴¹ ובשלושים וחמישה משבעים וחמישה שירי החתונה של יהודה הלוי.⁴² המהלך החדש הניכר בשירים האלה אינו ממוקד בהיבטים פרוזודיים של

חֲתָנוֹן עִם פְּלָה לְהַצְהִילָה / עַת כִּי יִבְעַל בְּחֹרוֹ בְּתוּלָה. במקרים אחרים מוסכים מבעים ארוטיים על חתן וכלה אלגוריים, כנסת ישראל והקב"ה, ולא על החתן והכלה הממשיים. ראו, למשל, "אהבת נעורים" לקילירי: "בְּהַתְלוּנְנִי בֵּין שְׁנֵי שְׂרִיף / תִּקְשִׁיבִי: מֵה יָפוּ דוֹדֵיךְ" ("אהבת נעורים", הערה 33 לעיל, עמ' 158, ה, טורים 11-12); מבעים כאלה שכיחים בפיוטים אלגוריים אנדלוסיים שאינם שירי חתונה. במקרים אחרים, כאשר משולבים בשירי חתונה מבעים ארוטיים, הם מוסכים על זוג הנישאים הראשון, אדם וחווה, אבל לא על הכלה והחתן הממשיים, ראו, למשל השיר האנונימי: "חתן ארמך", הברמן, "ברכות", הערה 33 לעיל, עמ' פה, טורים ג-ד (נדפס שוב: שמידמן, "ברכות לשמחת הכללות", הערה 33 לעיל, עמ' 128; שמידמן, "ברכות המזון מבוא ומדהורה", הערה 33 לעיל, עמ' 659): "פְּלָה גִידְלָתָה בְּמַרְכּוּלוֹת / דְּמַתָּה לְתַמָּר וְשְׂדֵיָה לְאַשְׁכוּלוֹת"; "אש ואש", פנחס הכהן, הערה 33 לעיל, עמ' 742, טור 8: "חֲבוּק חֲבוּר חֲמָדָה חָדָר כְּפֶלֶשְׁתָּה". התחושה העולה משירי החתונה האלה היא שהמשוררים שקדמו למשה אבן עזרא וליהודה הלוי נרתעו מבעים מפורשים המדברים באהבתם ההרדית של החתן והכלה הממשיים והמתארים את מימוש נישואיהם.

41 שתי קצידות בתבנית הקלסית: "הריח מר", משה אבן עזרא: שירי החזן, א, חיים בראדי (מהדור), ברלין תרצ"ה, שיר קס, עמ' קנט-קסא; "אולי בקרבת", שם, שיר קצט, עמ' קצט-רא; ושיר אזור אחד: "מה נעמו", שם, שיר רנא, עמ' רסד.

42 כנרת שוצמן כללה במהדורתה לשירי החתונה של יהודה הלוי (שוצמן, "שירי החתונה", הערה 37 לעיל) שבעים וארבעה שירים, ועליהם הוספתי שיר נוסף, "את יונה" שפרסם רצהבי (יהודה רצהבי, "שיר החתנים לר' יהודה הלוי", בצרון ח [תשמ"ו-תשמ"ז], עמ' 50-53). מתוך שלושים וחמישה השירים הללו שמונה-עשר כתובים בתבנית הקלסית, שבעה בתבנית שיר אזור במשקל כמותי, שניים בתבנית שיר אזור במשקל הברתי-דקדוקי, חמישה בתבנית מעין אזורית במשקל הברתי-דקדוקי, שנים בתבנית מעין אזורית במשקל כמותי ואחד בתבנית סטרופית בלתי שקולה. שירים בתבנית קלסית: "יונת רחוקים", שירי הקדש, הערה 9 לעיל, ג, שיר שפא, עמ' 864; "שאו כנפי", שם, ד, שיר תמא, עמ' 976-977; "בכנפי החלום", שם, שיר תמד, עמ' 979-981; "מה לצבי", שם, שיר תמח, עמ' 984-985; "אמר לעב", שם, שיר תנ, עמ' 987; "עזב לראות", שם, שיר תנד, עמ' 991-992; "זמן מערנדך", שם, שיר תנה, עמ' 992-993; "קחה מן", שם, שיר תנט, עמ' 996-997; "אמרו בני", שם, שיר תסג, עמ' 1001; "חתן תנה", שם, שיר תעה, עמ' 1016; "זרח חתן", שם, שיר תפ, עמ' 1019; "בכל אף", שם, שיר תסז, עמ' 1007; "חתני מה", שם, שיר תעז, עמ' 1017-1018; "אל ההרס", שם, שיר תפג, עמ' 1021-1023; "אתי להר", שם, שיר תפו, עמ' 1028; "בחדר ענג", דיואן יהודה הלוי, הערה 20 לעיל, ב, שיר ל, עמ' 32; "יונה מקוננת", שם, שיר קטו, עמ' 315; "צאי יפה", שם, שיר קה, עמ' 316. שירים בתבנית שיר אזור במשקל כמותי: "הלא עלה", שירי הקדש, בהערה זו לעיל, ד, שיר תלח, עמ' 969-971; "רעית צבי", שם, שיר תמ, עמ' 974-976; "שור אם", שם, שיר תמה, עמ' 981-983; "מן ההרס", שם, שיר תסו, עמ' 1006-1007; "אחלי לי", שם, שיר תפה, עמ' 1026-1027; "בא ידירי", דיואן יהודה הלוי, בהערה זו לעיל, ב, שיר קיא, עמ' 320-321; "עפרה עת", שירמן, שירים חדשים, הערה 35 לעיל, עמ' 313-314 (על ייחוס השיר ליהודה הלוי ראו: שוצמן, "שירי החתונה", הערה 37 לעיל, עמ' 26, הערה 49). שירים בתבנית שיר אזור במשקל הברתי-דקדוקי: "יפה עתות", שירי הקדש, בהערה זו לעיל, ד, שיר תפכ, עמ' 1020-1021; "את עפרה", שם, שיר תסב, עמ' 999-1001; שירים בתבנית מעין אזורית במשקל הברתי-דקדוקי: "בואו וראו", שם, שיר תלב, עמ' 965-966; "מלאכי האהבה", שם, שיר תלט, עמ' 972-974; "יבא דודי", שם, שיר תסד, עמ' 1002-1003; "יונה על", שם, שיר תסה, עמ' 1003-1005; "מה יפית", שם, שיר תנב, עמ' 988-989; שירים בתבנית מעין אזורית במשקל כמותי: "לפלא הרמון" (נ"א: "כפלא הרמון"), שירמן, שירים חדשים, הערה 35 לעיל, עמ' 368; יהודה רצהבי, "שיר חתנים לר' יהודה הלוי", תרביץ

חריזה ומשקל: רק שמונה משלושים וחמישה שירי החתונה הללו של יהודה הלוי כתובים בתבניות סטרופיות במשקלים לא-כמותיים המייצגות את הפואטיקה האלטרנטיבית שרוזן התייחסה אליה;⁴³ לעומת זאת, כמעט מחציתם כתובים במתכונת קלסית – שבעה מהם בתבנית שיר אזור השקול במשקל כמותי,⁴⁴ ושניים בתבנית מעין אזור השקולה במשקל כמותי. השינויים הניכרים בשירים האלה בהשוואה לשירי החתונה שקדמו להם יסודם בתמות, בציורים, בדרכי אפיון ובסיטואציות שיח שמקורם בשירת החשק בתבנית

נו (תשמ"ז), עמ' 429-432; "את יונה", רצהבי, "שיר החתנים", הערה זו לעיל, עמ' 50-53. שירים בתבנית סטרופית: "הנך יפה", עזרא פליישר, "שיר חדש של יהודה הלוי", השירה העברית בספרד ובשלווחותיה, הערה 1 לעיל, ב, עמ' 978-986.

43 שוצמן הגיעה לאותה מסקנה כאשר בחנה את כלל שירי החתונה של יהודה הלוי. לדבריה מתוך שבעים וארבעה שירי החתונה שכללה במהדורתה "רק בשליש מיושמת הפואטיקה האלטרנטיבית הלכה למעשה" (שוצמן, "שירי החתונה", הערה 37 לעיל, עמ' 70). ממצאים דומים עולים משירי החתונה האנדלוסיים שנכתבו קודם לזמנם של משה אבן עזרא ויהודה הלוי, ראו שם, עמ' 76-77.

44 בשירי האזור האלה אין כ'רג'ה לועזית. קשה לקבוע אם מדובר במהלך מכוון. מצד אחד, הדבר אינו נראה מקרי משום שרק באחד משירי החתונה שהגיעו לידינו, "סמכוניי בין" ליהודה אבן גיאת (חיים שירמן, "המשוררים בני דורם של משה אבן עזרא ויהודה הלוי: סדר ראשון", ידיעות המכון לחקר השירה העברית ב'תרצ"ו, עמ' קפח-קפט) משולבת כ'רג'ה לועזית. מצד אחר, מונחים לפנינו כמה שירי חול בתבנית שיר אזור, ובהם שירי שבח (רוזן-מוקד, לאזור שיר, הערה 21 לעיל, עמ' 198) החסרים כ'רג'ה לועזית. ראו, למשל "מי זה", "אבן ג'קטילה", הערה 35 לעיל, שיר י, עמ' עח-פ; "יונה בצל", משה אבן עזרא: שירי החול, הערה 41 לעיל, שיר רמז, עמ' רנח-רנט; "סותי אהבים", שם, שיר רמח, עמ' רנט-רסא; "תאות לבבי", שם, שיר רמט, עמ' רסא-רסב; "רדי יפת", שם, שיר רנ, עמ' רסג (שולמית אליצור העירה לי כי בשיר זה מספר המחרוזות קטן מן הרגיל ושלוש ולא ארבע או חמש כמקובל, ראו רוזן-מוקד, לאזור שיר, הערה 21 לעיל, עמ' 15) ולכן ייתכן כי במקורו הייתה בו מחרוזת נוספת ובה כ'רג'ה לועזית שהושמטה בידי מעתיקים; "תימן האצילי", שיר יוסף אבן צדיק, יונה דוד (מהדיר), ירושלים תשמ"ב, שיר ד, עמ' 27-28; "אי ישן", שם, שיר ו, עמ' 31-32; "לבי מעירי", דיואן יהודה הלוי, הערה 20 לעיל, א, שיר נה, עמ' 73-74; "הגיע זמן", שם, שיר נט, עמ' 81-82; "פעמץ זהב", שם, שיר סו, עמ' 93-94; "דרשי תורה", שם, שיר קיד, עמ' 173-174; "בדמי גביעיני", שם, ב, שיר קטו, עמ' 326-327. בחלק משירי החתונה היעדר הכ'רג'ה הלועזית נובע ממעמדם כשירי קודש (ראו פליישר, שירת-הקודש, הערה 33 לעיל, עמ' 347; פליישר, "צורת המושח", הערה 15 לעיל, עמ' 236). גורם נוסף האחראי, כנראה, להיעדר כ'רג'ה משירי חתונה שאינם שירים ליטורגיים, נעוץ בזיקתם של שירי החתונה האלה אל שירת הקודש ובעובדה שחלק ניכר מהם בוצעו במהלך טקס החתונה ובשבעת ימי המשתה (ראו חזן, תורת השיר, הערה 37 לעיל, עמ' 18-19). ייתכן גם כי יהודה הלוי ביקש ליצור הבחנה, באמצעות אי-הכללתה של כ'רג'ה לועזית, בין שירי חשק הכתובים בתבנית שיר האזור והכוללים כ'רג'ה, שרבים מהם זומרו בטקסי חתונה (עדות ביקורתית על נוהג זה עולה מדברי הרמב"ם בביאורו למשנה, אבות א, טז [מסכת אבות עם פירוש רבנו משה בן מימון, יצחק שילת (מהדיר), מעלה אדומים תשנ"ח, עמ' ככו-קכז] ובאחת מתשובותיו [תשובות הרמב"ם, ב, יהושע בלאו (מהדיר), ירושלים תש"ך, סימן רכד, עמ' 398-400], וראו על כך יהלום, "שירה וחברה", הערה 19 לעיל, עמ' 287-288; וראו גם דברי אברהם בר נתן הירחי, פירוש מסכת כלה רבתי השלם, ברוך טולידאנו [מהדיר], טבריא תרס"ו, עמ' יט, כ-כא) לבין שירי החתונה האלה שנועדו למלא תפקיד זהה. שוצמן סברה כי היעדרה של הכ'רג'ה מצביע על כך שאין מדובר ב"שירי חול מובהקים" (שוצמן, "שירי החתונה", הערה 37 לעיל, עמ' 35), אבל על פי אמות המידה של הפואטיקה האלטרנטיבית שהציגה רוזן ("המהלך הסטרופי", הערה 4 לעיל), שירי האזור הללו, למרות היעדר הכ'רג'ה, חורגים ממסגרתה של פואטיקה זו.

הקלסית, בחטיבה האחרונה הכוללת את הכ'ר'גה בשירת האזור ובשירת הקודש האלגורית האנדלוסית. אלו מוטמעים בשירי החתונה הללו תוך שינוי תפקידם ומשמעותם בהקשרם המקורי, ומשולבים בהם לצד מאפיינים מסורתיים של הסוגה. השילוב הייחודי הזה, החסר בשירי החתונה שקדמו למשה אבן עזרא ויהודה הלוי, יצר סוג משנה של שירת חתונה ארוטית. קריאה קרובה בשירים מאפשרת להבחין בשישה מאפיינים עיקריים של סוגת משנה זו. בחלק מן השירים מפותח רק מאפיין אחד מהמאפיינים הללו, באחרים אפשר למצוא שניים או שלושה מאפיינים, ולעתים אף ארבעה.⁴⁵

מאפיין ראשון שעליו עמדה כנרת שוצמן, כרוך בשילובם של תמות, ציורים ודרכי אפיון שמקורם בשירת החשק, המשולבים כצורתם בשירת החתונה, אבל הקשרם החדש מנטרל בדיעבד את התפקיד שמילאו בז'אנר המקור: "המוטיב המקובל של שיר החשק" משולב בשיר החתונה אך [...] מפורק כאשר האיום מוסר מתדמית הכלה ואתו נעלמים גם ייסורי החתן [...] באמצעות שילוב הציור משיר החשק כמות שהוא בתוך הסיטואציה החדשה של שיר החתונה עיצב ריה"ל כלה מאיימת, אך כאשר היא פועלת בניגוד לחשוקה – מזמינה את החושק אליה או מתאחדת עימו [...] האיום נמוג מדמותה.⁴⁶

כך למשל ב"עזב לראות" ליהודה הלוי מוסב תיאור אופייני של כוחה הפלאי והמאיים של החשוקה על דמות הכלה: "צָבִי יָצוּד בְּעֵינָיו הָאֲרִיּוֹת / תְּצוּדְנִי בְּעֵינֶיךָ צְבִיָּה // בְּעֵין אִם תְּמִיתְנִי וְיָמוּת / וְשָׁפָה אִם תְּחַיֶּהוּ וְחָיָה"; אבל מיד לאחר מכן הדובר מבהיר כי התכונות המאיימות האלה מאבדות מכוחן משום שאין מדובר במערכת היחסים הדיסרמונית המאפיינת את שירת החשק העברית, אלא במערכת יחסים הרמונית שגילומה בנישואין: "שְׁנֵי אֲבָנֵי יָקָר הֵמָּה וְהָאֵל / אֶסְפֶּם לְהִיּוֹת אֶבֶן שְׁתֵּיהֶּ [..] יָקָר נִתְּלָה בְּכָבוֹד מִן בְּמִינוֹ"

45 מאפיין אחד כלול בשירים הבאים ליהודה הלוי: "מה לצבי", "אמר לעב", "עזב לראות", "זרח חתן", "בכל אף", "אתי להר", "בחדר ענג", "יונה מקוננת", "יפה עתות", "מלאכי האהבה", "את יונה" (הערה 42 לעיל); שני מאפיינים נמצאים ב"מה נעמו" למשה אבן עזרא (הערה 41 לעיל) ובשירים הבאים ליהודה הלוי: "יונת רחוקים", "שאו כנפי", "בכנפי החלום", "זמן מעדנד", "קחה מן", "חתן תנה", "אמרו בני", "חתני מה", "אל ההרס", "יפה צאי", "רעית צבי", "מן ההרס", "בא ידידי", "עפרה עת", "בואו וראו", "מה יפית", "יבא דודי" (הערה 42 לעיל); שלושה מאפיינים יש ב"הריח מר" למשה אבן עזרא (שם) ובשירים הבאים ליהודה הלוי: "הלא עלה", "שור אם", "אחלי לי", "את עפרה", "יונה על", "לפלח הרמון" (שם); ארבעה מאפיינים נמצאים ב"אולי בקרבת" למשה אבן עזרא (שם) וב"הנך יפה" ליהודה הלוי (שם).

46 שוצמן, "שירי החתונה", הערה 37 לעיל, עמ' 42-43; האיום אינו "נמוג" מדמותה – אי אפשר למחוק את התכונות הרמוניות לאחר העלאתן המפורשת בטקסט, אבל כוחן להרע אכן מושעה באופן זמני לפרק זמן מוגדר במהלך החתונה והטקסים הנערכים סביבה. טובה רוזן הראתה כיצד היסודות המיזוגניים המפורשים בשירת החשק מנוטרלים מכוחם בשירת החתונה רק כדי לחזור אל תפקידם המקורי, גם אם בעיצוב לשוני השונה מזה שנהג בשירת החשק והחתונה, בכמה מן הסיפורים המחורזים שבמרכז דמותה של האישה הנשואה, ראו Tova Rosen, "On Tongues Being Bound and Let Loose: Women in Medieval Hebrew Literature", *Prooftexts* 8 (1988), p. 77; טובה רוזן, ציד הצבייה: קריאה מיגדרית בספרות העברית מימי הביניים, תל אביב תשס"ו, עמ' 19-27. על הכלה המזמינה את החתן להתעלס עמה ראו אפרים חזן, "שירי חתונה לרבי יהודה הלוי", דוכן יא (תשל"ח), עמ' 30-31; רוזן, ציד הצבייה, בהערה זו לעיל, עמ' 22.

/ כְּהַתְּלוֹת כְּהִנָּה בְּלוּיָהּ.⁴⁷ מהלך דומה מתרחש ב"אל ההדס". הכלה מאופיינת כחשוקה אכזרית: "רֵן פָּצְחוּ שְׁפִתַי רְשָׁפִיָּה / לֵב יִהְיֶה תִמְס בְּשִׁיחִיָּה // יוֹרוּ בְּלֵב חָץ בּוֹ בְטֵל הַשְּׁקוֹ / מִדָּם לְבַב חוֹשְׁקִים רְצוּחִיָּה [...] לְחִיָּה [...] נוֹשֵׁךְ כְּנָחַשׁ מִבְּלֵי לְחַשׁ / לוֹהֵט כְּעֵינַי לְהֵט רְמֻחִיָּה"; אבל המאפיינים המאיימים הללו מאבדים מכוחם בהקשרה של החתונה מכוח הערך האסתטי המיוחס להם על ידי הדובר, הפונה אל החתן ומסביר לו את משמעותם: "חֶתֶן בְּבִיטָךְ מְצָאנוּךְ / חֶתֶן וְזוֹ שִׁירַת שְׁבָחִיָּה // קוּם וְעֵלָה חֶתֶן וְתֵן תּוֹדָה / לְאֵל עָלִי כָּל טוֹב מְנַחִיָּה".⁴⁸

במקרים אחרים מקטעים מעלילת החשק על ציוריהם האופייניים משולבים כצורתם בשיר החתונה, אבל מבחינת סדר הזמנים הם ממוקמים, לעתים במפורש לעתים במובלע, בתקופה שקדמה לחתונה.⁴⁹ כך למשל, ב"זמן מעדנד" מתוארת התנהגותה של הכלה "בימי פרוד" שקדמו לחתונה בלשון אופיינית לתיאורי החשוקה האכזרית בשירת החשק: "צְבִילַת חֵן אֲשֶׁר פָּצְעָה לְבַבְךָ / יְמֵי פְרוּד פְּצָעִים נְאֻמָּנִים [...] וְשִׁפָּה שְׁלָחָה אֶזְרָא בְּךָ רְשָׁפִים"; אבל הדובר מבהיר כי הייסורים הללו, שנגרמו בשל "ימי פרוד" שהפרידו את החתן מכלתו, בניגוד לייסורי החושק בשירת החשק, הם ייסורים זמניים בלבד העתידים לפקוע במהרה. בבית הקודם לבית זה הדובר הצהיר כי גופה של הכלה, המגן על עצמו מפני החתן קודם לחתונה, שמור לו ולו בלבד: "בְּפְרֻדְסֵךְ חֵן שְׁמְרוּהוּ כְּרוּבִים / וְרְמוּנֵי לֶךְ בְּלֵבְךָ צְפוּנִים"; בהמשכם הישיר של הדברים הוא קובע כי עיני הכלה שפצעו את לבו של החתן ירפאו בעתיד הקרוב את הפצעים האלה: "אֲשֶׁר פָּצְעָה לְבַבְךָ [...] בְּעֵינַיִם עֲשָׂאם אֵל לְצָרֶיךָ / כְּהַעֲשׂוֹת צָרִי מִן הַפְּתָנִים"; ומיד לאחר מכן הוא מתאר את השינוי הגמור ביחסה של הכלה אל החתן לאחר החתונה: "וְשִׁפָּה שְׁלָחָה אֶזְרָא בְּךָ רְשָׁפִים / וְהֵן הִיא בֵּין שְׁפָתֶיךָ פְּנִינִים [...] נְעָם חֶתֶן וְהִתְעַנְגְּ".⁵⁰ מהלך דומה מתרחש בשיר "בא ידידי". החתן מתלונן בפני הכלה בדיוק כמו החושק המיוסר בפני חשוקתו האכזרית: "הָאֶבֶד נִצְחִי שְׁחֹר מִחֻלְפוֹת [...] לְקָרֵב לְבָבוֹת קָרְבִים // וְעָלִיהֶם שְׁמַת חַיִּי תֵּלְאִים / כִּי לְמוֹתֵי אוֹ חַיּוֹתֵי בְּרָאִים [...] דִּי לְלִבִּי מְנֻשׂוֹא אֶת נִדְדֶךָ / דִּי לְחַרְבְּךָ מְנֻטוֹת עַל יְדִידֶךָ". אולם בשיר החתונה, בניגוד לשיר החשק, תחינותיו של החתן נענות בחיוב כאשר הכלה מצהירה בתגובה לבקשתו: "וְעַדִּי אֲתִי בְּמֵלִים עֲרָבִים / טוֹבִים וְלוֹ מְכַזְּבִים": "הִנְנִי דוֹדִי יְדִידַת אֶעֱוֹרֵר / אֶהְבֵּתִי מִתְּנוּאוֹת אֶבְרָר / בְּאִמוּנָה וְאִמַּת לֶךְ אֲשׁוּרֵר / בֹּא יְדִידִי בֹא לְבֵית בֵּית נְדִיבִים / נִתְעַלְסָה בְּאֶהְבִים".⁵¹ ב"הנך יפה", כמו בדוגמאות הקודמות, החתן מתלונן על התנהגותה האכזרית של הכלה לפני הנישואין בלשון האופיינית לשירת החשק: "בְּצֵלָאט עֵינֶיךָ יְעוֹרְרוּ נְקָמָה / אֲנִי לְשָׁלוֹם עִם יוֹנָה תִמָּה / וְהִמָּה לְמִלְחָמָה // גַּם מִיְדֵיךָ תִשְׁקָנִי כּוֹס עֲדָנִים / וּמַעֲיָנֶיךָ תִשְׁכִּירְנִי בְרוֹשׁ פְּתָנִים". אולם בשיר זה, בתגובה חריגה, הכלה מאשימה את חתנה במטבעות לשון דומים

47 "עזב לראות", הערה 42 לעיל; שוצמן, "שירי החתונה", הערה 37 לעיל, עמ' 45.
 48 "אל ההדס", הערה 42 לעיל; שוצמן, "שירי החתונה", הערה 37 לעיל, עמ' 42.
 49 שם, עמ' 47.
 50 "זמן מעדנד", הערה 42 לעיל; שוצמן, "שירי החתונה", הערה 37 לעיל, עמ' 45, מביאה לצד שיר זה דוגמאות נוספות למהלך זה.
 51 "בא ידידי", הערה 42 לעיל; רוזן-מוקד, לאזור שיר, הערה 21 לעיל, עמ' 215; שוצמן, "שירי החתונה", הערה 37 לעיל, עמ' 44; ראו מהלכים דומים אצל יהודה הלוי ב"עפרה עת"; "יונה על"; "מלאכי האהבה"; "לפלא הרמון", הערה 42 לעיל.

לשלו בכך שהוא זה שהתאכזר אליה לפני החופה לאחר שגרם לה להתאהב בו: "דַּרְכָּתָּ כְּהַיּוֹם קִשְׁתוֹתַיִךְ / וַתִּמְשַׁךְ לְבָבִי בֵּינַי דְּבָרוֹתַיִךְ [...] הָאֲרֻכָּת פְּרוּד וַתִּשְׁלַף חֲרָבָךְ / שׁוֹדֵד לְכַבּוֹת וְלֹא שׁוֹדֵד לְבָךְ / וּבּוֹגֵד וְלֹא בְּגָדוֹ בְּךְ". במהלך הדיאלוג המתנהל ביניהם לאורך השיר הכלה פונה אל החתן ומזמינה אותו לתנות עמה אהבים לאחר החופה: "לָךְ נָא יָרֵד אֶל גֵּן כִּי הִסְתָּו הֶלֶךְ / וּפְרִי מְגָדִים אֲשֶׁר יֵצֵא בְּגוֹרְלֶךָ / דוֹדִי צַפְנִתִּי לָךְ"⁵². המהלך הזה, שבדומה למהלכים הקודמים, אינו אפשרי בסוגת החשק העברית, יוצר אפקט של הדדיות במערכת יחסיהם של החתן והכלה: שניהם מאוהבים ושניהם סובלים מייסורי האהבה.

המאפיין השני יסודו בשילובה של לשון ציורית שמקורה בשירת החשק תוך שינוי מהותי של אופייה. טובה רוזן התייחסה למאפיין זה כאשר ציינה כי "שירי החתונה שואבים את דימוייהם מדימוייה של שירת" החשק "ובו בזמן מפרקים אותם"⁵³; במקום אחר היא העירה כי בשירי החתונה ניכר "שימוש מודע במוסכמות הציוריות והמוטיביות של שירת החשק, תוך סיגולן לעמדת דובר שונה"⁵⁴. רוזן, בדומה לחוקרים אחרים שהתייחסו למאפיין זה,⁵⁵ מכוונת לחומרי לשון ציורית מאיימים ואלים: נחשים, עקרבים, חרבות, חניתות, חצים, אורה המכלה של השמש ועוד, המוסבים בשירת החשק אל איברי גופה של החשוקה: שערותיה, פניה, עיניה, לחייה, שפתיה ושדיה. את הציורים הללו העבירו משה אבן עזרא, וככל הנראה בהשפעתו יהודה הלוי אל שירי חתונה. אולם להבדיל מהמאפיין הראשון, ציורים אלו אינם מובאים בשירי החתונה כצורתם בשירת החשק, אלא מפורקים מיד לאחר הצגתם באמצעות אמירות מפורשות המבהירות כי בניגוד לתפקידים המאיים בגופה של החשוקה, הכללתם בגופה של הכלה לא נועדה לאיים על החתן או למנוע ממנו את קרבתה, אלא להפך, מטרתם לפתות "את הגבר הצעיר שחרדה אוחזת אותו למול גופה" של הכלה.⁵⁶ כך למשל, בניגוד לשירת החשק שבה נחשי שערותיה של החשוקה נועדו להרתיע את החושק מאהובתו ולפגוע בו אם יהיו להתקרב אליה, בשירי החתונה "החתן מתבקש להתעלם מהנחשים המקיפים את אהובת לבו, וליהנות מפרי גן תענוגותיה [...] 'דְּמִי סְעִיף רָוָה / שְׁמֵרָם מֵעֵינַיִם // כִּי תוֹצִיאֵם מֵאֲחֶר / צְעִיף צַפְעוֹנִיָּה // אַךְ אֶת מָהֶם אֵל תִּירָא / אֵין רוֹשׁ בְּפִתְנִיָּה"⁵⁷. ב"הלא עלה" הכלה עצמה מסבירה זאת לחתן: "וְאֵם תִּרְאָה תוֹךְ / עֲרוּגַת לְחֵי נְחָשִׁי // גִּשְׁה אֵל תִּירָא / הֵלֹא שְׁמֵתִיו לָךְ לְהִשְׂאִי"⁵⁸. המאפיין הזה מופיע, כאמור, ככל הנראה בפעם הראשונה, בשירי החתונה של משה אבן עזרא. כך למשל, ב"הריח מר" הדובר פונה אל החתן ומבהיר לו: "וְאֵל-תִּבְרַח לְצַפְעֵנִי

52 "הנך יפה", הערה 42 לעיל; שוצמן, "שירי החתונה", הערה 37 לעיל, עמ' 44; שוצמן גורסת במהדורתה: "דוֹרִי (צ"ל: "דוֹדִי") אֶתְנֶהוּ לָךְ", שם, עמ' 61.

53 רוזן, ציד הצביה, הערה 46 לעיל, עמ' 21.

54 רוזן-מוקד, לאזור שיר, הערה 21 לעיל, עמ' 219.

55 מירסקי, הפיוט, הערה 31 לעיל, עמ' 593; חזן, "שירי חתונה", הערה 46 לעיל, עמ' 30.

56 רוזן, ציד הצביה, הערה 46 לעיל, עמ' 22; וראו גם רוזן-מוקד, לאזור שיר, הערה 21 לעיל, עמ' 216.

57 רוזן, ציד הצביה, הערה 46 לעיל, עמ' 21-22, הציטוט לקוח מ"שור אם", הערה 42 לעיל; ראו גם: רוזן-מוקד, לאזור שיר, הערה 21 לעיל, עמ' 218-219; מירסקי, הפיוט, הערה 31 לעיל, עמ' 593; חזן, "שירי חתונה", הערה 46 לעיל, עמ' 30.

58 "הלא עלה", הערה 42 לעיל.

קְוֹצוֹת / עֲלֵי פָּנִים בְּמִי-בִשֶׁת כְּבוֹסִים // הֲכִי לְקָרְאֲתֶךָ יִצְאוּ לְשָׁלוֹם;⁵⁹ ב"אולי בקרבת" נעשה מהלך דומה: "שֶׁרְפִי קְוֹצוֹת נִמְשְׁכוּ לֹא-יִשְׁכּוּ / בְּשֵׁם מְקוֹם חֲמָה וּמִר יִרְקוּ";⁶⁰ ב"מה נעמו" מפורקת בדרך דומה מטפורת אור פניה של הכלה המאיימת על החתן: "וְאִם אוֹר יִבְהֶ־ / לְךָ וְתִבְרַח / פֶּסֶה בְּשִׁעְרָה / לֹאֵט וְיִסְרַח".⁶¹ יהודה הלוי משלב מאפיין זה בתכיפות יחסית רבה בשירי החתונה שלו. כך למשל, ב"שאו כנפי" מְצוּיִם כִּנְפֵי הַשְּׁחָרִים וְהַעֲרָבִים עַל הַחֲרוּבוֹת וְהַכְּרוּבִים הַמִּגְנִים עַל הַכֹּלָה לְסוּר מִמְקוֹמָם: "וְצִוּוּ לְהִטִּי חֶרֶב סְבִיבָם / וְיִסוּרוּ וְיִרְמוּ כְּרוּבִים", כדי לאפשר לחתן להסתופף "בְּגִן בְּעֵלְיוֹ" – כלומר, להתייחד עם כלתו;⁶² ב"כנפי החלום" הדובר יועץ לחתן להשתמש באותו אמצעי שהוצג ב"אולי בקרבת" למשה אבן עזרא כדי להגן על עצמו ממאור פניה של הכלה: "קָרֵב וּבְעִיַת יְבַהֲלֶךָ מְאוֹרָה / פֶּרֶשׁ מִשִּׁעְרָה עָלְיוֹ עֲנָנָה";⁶³ מעט קודם לכן מבהיר הדובר בשיר זה כי חצי עיניה של הכלה הפוגעים בגברים אחרים נועדו להגן על החתן: "תְּמָה אֵיכָה מְצָאוּהוּ כְּחֻצִים / וְהוּא עִמָּךְ פְּסוּחָרָה וְצָנָה".⁶⁴

שני המאפיינים הבאים שלובים על פי רוב זה בזה, האחד מתגלם בדיבור ישיר של הכלה הפונה אל החתן, והאחר כרוך בתוכנה של פנייה זו, פנייה שהכלה מביעה בה את אהבתה העזה אל החתן, ובחלק מן השירים אף מזמינה אותו להתעלס עמה באהבים.⁶⁵ בעיצובם של המאפיינים האלה ניכרת השפעת שירת הקודש האלגורית המדברת בכנסת ישראל ובקב"ה ומציגה אותם בדמותם של נערה מאוהבת ואהובה בעלה שזנחה;⁶⁶ בכמה מהשירים הללו דמותה האלגורית של כנסת ישראל פונה אל אהובה, בדומה לכלה בשירי החתונה של יהודה הלוי, ותוך שימוש בלשון ציורית וצורות פנייה המצויות בשירים האלה, מצהירה בפניו על אהבתה ומזמינה אותו לתנות עמה אהבים. לעתים הקב"ה, בדמות בעלה, נענה בחיוב לפניותיה ומתחייב בפניה לחדש את כלולותיהם;⁶⁷ גורם נוסף שהשפיע על עיצובם של שני המאפיינים האלה נמצא בחטיבה האחרונה של שיר האזור ובכ"ר'ג' שבה: "דוברת של הכר'ג'ה הוא החושק [...] אך תוכנה [...] הוא שיר אהבה נשיי המצוטט על ידיו, ושבו הנערה היא המתחננת לחושקה החומקני לבוא אצלה".⁶⁸ רוזן ציינה כי "בח'ר'ג'ות רבות

59 "הריח מר", הערה 41 לעיל.
 60 "אולי בקרבת", שם; רוזן-מוקד, לאזור שיר, הערה 21 לעיל, עמ' 216.
 61 "מה נעמו", הערה 41 לעיל.
 62 "שאו כנפי", הערה 42 לעיל.
 63 "בכנפי החלום", שם.
 64 שם.
 65 ראו רוזן-מוקד, לאזור שיר, הערה 21, עמ' 214-217.
 66 ראו שם, עמ' 174.
 67 ראו, למשל, "שוכנת בשדה", שירי הקדש לרבי שלמה אבן גבירול, הערה 35 לעיל, שיר צה, עמ' 323; "שוכב עלי", שם, שיר קלא, עמ' 457; "שחר עלה", שם, שיר קלג, עמ' 460; "באו ימי", שירי ר' יצחק אבן גיאת, הערה 35 לעיל, עמ' 192-193, שיר קג; "בעלת אויב", שם, שיר קי, עמ' 200-201; "רוח ששוני", חשה אבן עזרא: שירי הקדש, שמעון ברנשטיין (מהדיר), תל אביב תשי"ז, שיר מב, עמ' מ; "יה למיחלים", שירי הקדש לרבי יהודה הלוי, הערה 9 לעיל, ב, שיר קמז, עמ' 350-351; "יודעי הפיצוני", שם, שיר קמח, עמ' 352-353; "יודעי מכאובי", שם, ג, שיר רעא, עמ' 664-665; "מה אתנה", שם, שיר שכב, עמ' 761-763; "ימי חרפי", שם, שיר שלא, עמ' 776-778; "יונה בפח", שם, שיר שעט, עמ' 860-862; "יונת אלם", שם, שיר שפ, עמ' 862-864, ועוד.
 68 רוזן-מוקד, לאזור שיר, הערה 21 לעיל, עמ' 175, וראו גם שם, עמ' 187-201.

[...] נוטלות לעצמן הנשים הצעירות [...] תפקיד פעיל ביחסי האהבה. ברוב תעוזה הן מציעות פגישות חשאיות [...] הן מעניקות את גופיהן לאהובי-לבן [...] מדריכות אותן בפרטי מעשה האהבים".⁶⁹ מהלכים דומים נוקטת הכלה בחלק משירי החתונה הארוטיים ביחס לחתנה. במקום אחר העירה רוזן כי בשירי החתונה "המסתיימים בדברי הכלה, בא דיבורה באותו המקום המיועד בתבנית השירית לדברי הנערה הנאמרים בכרג'ה [...] החתימה העברית (התופסת את מקומה של הכרג'ה הלועזית) היא ציטוט הנערה את דברי עצמה [...] וקודמים לה פועלי אמירה אופייניים" בדומה לאלה המופיעים בחטיבות האחרונות של שירי האזור.⁷⁰ השפעת הדיבור הישיר של הנערה בחטיבה האחרונה בשיר האזור איננה מוגבלת רק לחטיבה האחרונה בשירי חתונה הכתובים בתבנית זו, והיא ניכרת גם בחטיבות הקודמות לה בשירי האזור וגם בשירים בתבנית הקלסית והמעין אזורית. להבדיל מהמאפיין הקודם, לשון ציורית שמקורה בשירת החשק העוברת פרוק במהלך הטמעתה בשירת החתונה, ובדומה למאפיין הראשון המיוסד על שילובן של תמות שמקורן בשירת החשק כצורתן בשירת החתונה, מועברים המאפיינים הללו משירת הקודש האלגורית ומשירת האזור כצורתם אל שירת החתונה, תוך ביטול מעמדם האלגורי בשירת הקודש והמרת הקשר החשק שהם נתונים בו בשירת האזור בהקשרה של החתונה. כך למשל ב"הלא עלה" הכלה פונה אל חתנה ואומרת לו: "יְדִידִי צָמְחוּ בְּגִיט עֲדָנִי עֲדָנִים / שְׁנֵי שָׂדִים נְתוּנִים הֵם לְךָ נְתוּנִים / וְהַיּוֹם לְמִנָּה לְיָדְךָ הֵנָּה נְכוּנִים";⁷¹ ב"רעית צבי" היא מורה לו: "לְעֵלוֹת וְלָרְעוֹת בְּגָנִים / רַד צְבִי וְלִלְקֹט שׁוֹשְׁנִים / וְאַחַז בְּתָמָר סַנְסָנִים [...] לִיל אַחְבָּקְךָ נֶשֶׁף חֲשָׁקִי / וּפְרִי שִׁפְתֶיךָ מִתְקִי / אֶקְרָא לְךָ נְחֵלֶת חֶלְקִי // הִנֵּךְ מְאֹד יָפָה דוּדִי [...] רַק לְךָ אֶתְנָה דוּדִי / וְתִלִּין בְּבִין שְׂדֵי";⁷² וב"מה יפית": "דוּדִי אֲשֶׁר יַעִיר לְהַבִּים / לְכָה נִתְעַלְסָה בְּאַהֲבִים / מִיּוֹן חֲכִים כִּי טוֹבִים / דוּדִיךָ מִיּוֹן".⁷³

בחלק משירי החתונה משולב במקומם של שני המאפיינים הללו מאפיין חלופי הממלא את תפקידם. במקרים אלה הדובר פונה אל החתן או אל הכלה, ומורה להם כי הגיע מועד מימוש הנישואין תוך מתן הנחיות מפורשות באשר לדרך שעליהם לנהוג בה בעניין זה,⁷⁴ או שהוא מתייחס, ללא פנייה אל החתן או הכלה, להיבטים ארוטיים הכרוכים במימוש החתונה. כך למשל ב"הריח מר" למשה אבן עזרא הדובר אומר לחתן: "וְהִתְעַדָּן בְּקוֹמַת-חֵן כְּתָמָר [...] וְרִמּוֹנִים בְּגֵן שׁוֹשָׁן וְאֶכֶן / בְּרֵאשֵׁי מְשֻׁמְרוֹת בְּשֵׁם תְּפֹשִׁים // וְיָדִיךָ בְּעֵבְרָם עַל פְּנִיָּהם / לְאֶטָם מְעֻכִּים אוֹתָם וְעֹשִׂים";⁷⁵ ב"אולי בקרבת" נוקט אבן עזרא מהלך דומה: "יִתְעַדְנּוּ עֵינָיו וְיָדָיו יֵאָרוּ / בְּשִׁמָּם וְאִם לְבוֹ בְּעוֹז יִדְחֶקוּ // יִגִּיל וְאֵל-יִחִיל לְרַגְשֵׁת הַחֲלִי /

69 רוזן, ציד הצבייה, הערה 46 לעיל, עמ' 20.

70 רוזן-מוקר, לאזור שיר, הערה 21 לעיל, עמ' 215.

71 "הלא עלה", הערה 42 לעיל.

72 "רעית צבי", שם.

73 "מה יפית", שם, וראו גם "בא ידידי", "יבא דודי", "אחלי לי", "באו וראו", "הנך יפה", שם; שוצמן,

"שירי החתונה", הערה 37 לעיל, עמ' 49.

74 פניות כאלה משולכות לעתים גם בשירים שיש בהם דיבור ישיר של הכלה המזמינה את חתנה להתעלס

עמה, ראו למשל "הלא עלה", "אחלי לי", הערה 42 לעיל.

75 "הריח מר", הערה 41 לעיל.

כי-לו עֲנָקִים לְעֹדוֹת הָעֲנָקוֹ"76; ב"יונת רחוקים" ליהודה הלוי הדובר מסביר לכלה: "דוֹדֶךָ רְצוֹנוֹ מֵצֵא דָבֶשׁ וְצָרִי / אֲמָרִי לְדוֹדֶךָ רָאָה רְצוֹנְךָ בְּפִי"77; ואילו "בכנפי החלום" הנחיייה דומה מופנית אל החתן: "לְעוֹרֶר אֶהְבֶּה בְּתַעֲנוּגִים / קָרֵב וְשָׁכֵב בְּעֶרְשׁ רַעֲנָנָה [...] וּפָה אֶל פֶּה בְּמִרְאָה לֹא בְחִידוֹת / שִׁבְעַע וְרָאָה וְהִבֵּט אֶל תְּמוֹנָה"78; וכך גם ב"את יונה": "קוֹם דוֹד רְדֵה דְדִיָּה / וּלְקַח אֲמִיר יְדִיָּה / וְשָׁכֵב בֵּין שְׁנֵי שְׂדֵיָה"79.

מאפיין חמישי מגולם בהתייחסויות שונות למערכת היחסים שבין החתן והכלה. אלו כוללות הצהרות אהבה של החתן אל הכלה, המעוצבות בהשפעת הצהרות מקבילות של החושק אל חשוקתו בשירת החשק ושל האל אל כנסת ישראל בשירת הקודש האלגורית; או בפניות דומות של הכלה אל חתנה, המעוצבות בהשפעת הצהרות אהבה של כנסת ישראל אל האל בשירת הקודש האלגורית ושל הנערה המאוהבת בחטיבות המסיימות בשירת האזור. ב"יונה מקוננת" ליהודה הלוי החתן פונה אל כלתו ואומר לה: "זֹאת אֶהְבְּתִי לָךְ חֲדָשָׁה אֶךְ דְּעִי / כִּי לֹא לְעוֹלָם תִּהְיֶה נוֹשָׁנָת // אֶפְקִיד בְּיָדְךָ אֶת שְׂאֵר רוּחִי עֲשִׂי / הַטּוֹב בְּעִינֶיךָ וְאֶת נְאֻמָּנָת"80; ב"הלא עלה"81; בשירים אחרים מתייחס הדובר אל אהבתם של // וּמְתֵי אֶרְאָה שְׂמָאלוֹ תַּחַת לְרֵאשִׁי"82; בשירים אחרים מתייחס הדובר אל אהבתם של בני הזוג. כך למשל, ב"חתן תנה" הוא מפנה את תשומת לבו של החתן לאהבתה של הכלה אליו: "חֲתָן תְּנֵה הוֹדֶךָ עָלַי כְּלָה / כְּלוֹ לָךְ לְבָה וְעִינֶיָה"83. בשירים אחרים מדובר על אופייה ההדדי של האהבה, יסוד שאיננו אפשרי בשירת החשק הקלסית. כך למשל, ב"הריח מר" למשה אבן עזרא הדובר פונה אל החתן ואומר לו: "וְגִיל בְּחוֹר בְּאֵילַת אֶהְבִּים / וְהִרְנִינוּ שְׁנֵיכֶם נְעֻלְסִים"84; ב"צאי יפה" ליהודה הלוי הדובר מסביר לכלה כי נשיקותיו של החתן הן מענה לאהבה שהיא עוררה בלבו: "וְיִחְצַב מְשֻׁפְתֵיךָ פְּנִינִים / כְּמוֹ חֲצַבְתָּ מְלִבּוֹ לְבָבוֹת"85; ב"רעית צבי" בני הזוג מחליפים ביניהם אגרות אהבה מטפוריות הנישאות על גבי ריחות הבשמים העולים מגופם: "זֶה שְׁלוֹם צְבִי חוֹן רְקוּחַ [...] גַּם אֲנִי עָלַי כְּנָפֵי רוּחַ / אֶמְסָכָה בְּמֹר עוֹבֵר סוּדִי / אֶכְתְּבָה אֶהְבִּי לִידִידִי"86; ב"בואו וראו" מתוארים בני הזוג הישובים ומתרפקים זה על זה: "בְּשִׁבְתָּה לְנִגְדוֹ קְשָׁדָה / וְהוּא מְתַרְפֵּק לְצַדָּה"87; ב"לפלח הרמון" מצהיר החתן: "לְבָבִי וּלְבָבָהּ בְּאֶהְבָה נְקֻשְׁרוֹ"88; וב"יבא דודי" הכלה מצהירה אגב שימוש בשיבוץ משיר השירים ב, טז: "לִי דוֹדִי נְאֻנִי לוֹ"89.

76 "אולי בקרבת", שם.
 77 "יונת רחוקים", הערה 42 לעיל.
 78 "בכנפי החלום", שם.
 79 "את יונה", שם, וראו גם "אחלי לי"; "אמור לעב"; "שור אם", "קחה מן", "חתן תנה", "שור אם", שם, ועוד.
 80 "יונה מקוננת", שם.
 81 "הלא עלה", שם.
 82 "חתן תנה", שם.
 83 "הריח מר", הערה 41 לעיל.
 84 יהודה הלוי, "צאי יפה", הערה 42 לעיל.
 85 "רעית צבי", שם.
 86 "בואו וראו", שם.
 87 "לפלח הרמון", שם.
 88 "יבא דודי", שם.

מאפיין שישי ואחרון, שלהבדיל מחמשת המאפיינים הקודמים מוכר לנו ממסורת הסוגה שקדמה ליהודה הלוי, נחשף בהתייחסות מפורשת של הדובר אל צניעותה של הכלה. אולם תפקידו של מאפיין זה בשירים האלה הוא תפקיד חדש ומטרתו להבהיר לשומעי השיר כי ציטוט המבע הארוטי הנועז מפי הכלה אינו פוגם במעמדה כנערה כבודה וצנועה. יהודה הלוי מבהיר עניין זה בשני אופנים: הראשון, כאשר הוא מתייחס באמצעות דובריו אל מקומה של הכלה במרחב: דיבורה נעשה כאשר היא נמצאת ספונה בפנים הבית,⁸⁹ והאחר נוגע לתיאור פניה המכוסים ברעלה. כך למשל, ב"צאי יפה" מתייחס הדובר למיקומה של הכלה במרחב: "הלא די לך שכן חדרי חדרים" ולרעלה המכסה את פניה: "והאיך בעד צמה פשמש";⁹⁰ ב"הלא עלה" מזכיר הדובר את דיבורה של הכלה תוך התייחסות אל מקומה: "תנה בן נקיר / תנה און אל אמרים // אשר תהגה בם / צבית חן מחדרים";⁹¹ ב"שור אם" הוא מכנה את הכלה "עפרת נוה", כינוי המבהיר כי היא נמצאת בין כתליו השומרים של הבית, ומתאר את פניה המכוסים: "אורה שבעתים // תחפיה לולי מסוה / כל כוכבי שמים";⁹² וכך גם ב"עפרה עת": "לולי תארה פי העלמת / הכלמת // כוכבי רום ואחור נסוגים";⁹³ ב"את עפרה" הכלה מאופיינת כ"צבית ארמון" שפניה מכוסים בצעיף: "בעד צעיף / דמות צפונים";⁹⁴ ב"אחלי לי" הדובר מתייחס אל פניה הרעולים כאשר הוא מורה לחתן: "את צעיף תארה פשט ותגל";⁹⁵ וב"מה יפית" החתן מתאר את פניה המכוסים של כלתו כאשר הוא מבקש ממנה: "נא הראי את מראיך / מה תחשכי את פניך".⁹⁶

תפקידם של שני המאפיינים האלה במערכת הפטריארכלית האנדלוסית, שמנסחה השירי המובהק היה שמואל הנגיד, היה להבהיר כי אישה המקפידה על מימושם היא אישה הגונה וצנועה: "לאשה נעשו קירות וטירות / ותפארתה פרש מטה ומטוה // ופניה כערוה על דרכים / ולהם נארג צעיף ומסוה".⁹⁷

ד

שירי החתונה של משה אבן עזרא ויהודה הלוי שמשולבים בהם המאפיינים הללו מציבים תמונת תשליל כמעט מדויקת למוסכמותיה של שירת החשק העברית. החשוקה האכזרית

- 89 ראו שוצמן, "שירי החתונה", הערה 37 לעיל, עמ' 48.
- 90 "צאי יפה", הערה 42 לעיל; על משמעות זו של "צמה" ראו יונה בן ג'נאח, 199 השרשים, בנימין זאב באכער (מהדיר), ברלין תרנ"ו, עמ' 431.
- 91 "הלא עלה", הערה 42 לעיל.
- 92 "שור אם", שם.
- 93 "עפרה עת", שם.
- 94 "את עפרה", שם.
- 95 "אחלי לי", שם.
- 96 "מה יפית", שם.
- 97 בן משלי, שרגא אברמסון (מהדיר), תל אביב תש"ח, שיר תשכג, עמ' 210; על שיר זה ראו רוזן, ציד הצבייה, הערה 46 לעיל, עמ' 94-95; מתי הוס, "ייצוגים שליליים של נשים ונשיות בשירת האסכולה האנדלוסית", תעודה יט (תשס"ג), עמ' 30-31. וראו גם שירו "קנה חדר", בן משלי, בהערה זו לעיל, שיר תתרלד, עמ' 294.

והיפה, שפניה גלויות והיא נעה בחופשיות בינות לגברים במשתאות, היא ניגודה הגמור של הכלה היפיפייה שפניה רעולות והיא ספונה בחדרי חדרים; החשוקה המסרבת בעקביות לחיזורי החושקים האומללים בשירת החשק העברית ומונעת עצמה מהם באמצעות שתיקתה, היא היפוכה הגמור של הכלה היפיפייה המחזרת אחר החתן תוך הבעת הצהרות אהבה והזמנות מפורשות להתעלסות; חצי עיניה של החשוקה, חניתות שדיה וצפעוני שערותיה, שבשירת החשק נועדו לאיים על החושקים ולהרחיקם מן החשוקה, משולבים בשירי החתונה מתוך מטרה הפוכה: שידולו של החתן הנבוך לבוא במחיצתה. התפקידים המסורתיים של החושק האומלל והחשוקה האכזרית אף הם מתהפכים בשירים הללו – הכלה המחזרת אחר החתן קרובה אל דמות החושק המחזר אחר החשוקה, ואילו החתן, שלעתים דומה כי הוא נרתע מקרבתה של הכלה הנאלצת לפתותו, מזכיר במקצת את החשוקה הדוחה את חיזורי חושקה.

השערותם של רוזן ושל בראן כי יהודה הלוי הציג בחלק משיריו פואטיקה שנועדה להציע חלופה לפואטיקה של שירת החול, מעלה את האפשרות כי בגיבושו של שיר החתונה הארוטי ביקשו משה אבן עזרא ויהודה הלוי להציע חלופה "כשרה" לשירת החשק. דומה כי שני גורמים שונים שחברו זה אל זה דווקא בתקופה זו ורק בתקופה זו אחראים למהלך הזה. הגורם האחד המוכר לנו גם קודם לזמנם של אבן עזרא והלוי וגם לאחריו הוא התנגדותו של הממסד ההלכתי לביצועם של שירי חשק עבריים וערביים במשתאות החתונה. התנגדות כזו עולה מתשובותיהם של גאוני בבל סמוך לראשית האסכולה ומתשובות הרמב"ם ושמאל בן עלי גאון כמה עשרות שנים לאחר סופה. הגורם האחר מתגלם בביקורתו החריפה של יהודה הלוי על התרבות החצרנית הספרדית שבמהלכה פסל באופן ממוקד את שירת החשק וההיתול ואת ההקשר החצרני, המשתאות, שבהן היא בוצעה. שילובם של שני הגורמים הללו הוא שעורר ככל הנראה את רצונם של בני הדור האחרון באסכולה ליצור חלופה לשירת החשק שאיננה נטולה מן המערכת של שירת החול החצרנית. חלופה זו, שיר החתונה הארוטי, נועדה להשתלב במשתאות החתונה ולספק מצד אחד מענה הולם לביקורתם של אנשי ההלכה על שילובם של שירי חשק בטקסי הכלולות ומצד אחר לשמור על חלק ניכר ממאפייני שירת החשק שהיו אהובים על יהודי אנדלוסיה והמזרח, תוך התאמתם לסוגה החדשה.⁹⁸ שירי החתונה האירוטיים הציגו חלופה שהלמה ברוחה ובתכניה את הקשר ביצועם ופתרה את התחושות הביקורתיות שהתעוררו עקב שילובם של שירי חשק בטקס הכלולות. חלופה זו גם ביטלה את הסתירה שבין עלילותיהם המיניאטוריות של השירים האלה,⁹⁹ המדברים בייסורי אהבה בלתי ממומשת, לבין מערכת יחסיהם של הכלה והחתן המיוסדת על אהבה "הדדית, הרמונית ומספקת עבור שני בני הזוג".¹⁰⁰ על הרצון ליצור חלופה שכזאת

98 ראו: הערה 44 לעיל; אברהם אליהו הרכבי (מהדיר), תשובות הגאונים, ברלין תרמ"ז, עמ' 27-28, סימן ס; שמחה אסף (מהדיר), תשובות הגאונים, ירושלים תרפ"ז, עמ' מה, סימן כא; בנימין מנשה לוין (מהדיר), אוצר הגאונים, י, מסכת גיטין, ירושלים תש"א, עמ' 8-12, סימנים טו-כג; שמחה עמנואל (מהדיר), תשובות הגאונים החדשות, ירושלים תשנ"ה, עמ' 59-62; יוסף ינון, "תשובה לר' שמואל בן עלי גאון מבגדאד בענין המוסיקה", תצליל, 24 (תש"ם), עמ' 12-13.

99 וגם של שירי חשק בתבנית הקלסית ובתבניות הסטרופיות.

100 רוזן, ציד הצבייה, הערה 46 לעיל, עמ' 77.

מלמד כנראה שיר חתונה בתבנית שיר אזור שחיבר יהודה אבן גיא, בן דורו וידידו של יהודה הלוי. שיר זה, "סמכוני ביין", שונה באופיו הן משירי החתונה המסורתיים והן משירי החתונה הארוטיים. השיר כתוב כשיר שבח בתבנית המורכבת. בחלקו הראשון חושק אומלל מתלונן על אהובו שאינו משיב אהבה אל חיקו. בבית המעבר הדובר פונה אל החושק ומורה לו: "דין עפרים זנח ואל תוסף / רק להפליא במהלל יוסף", הוא החתן יוסף בן אלכתוש. גוף השיר כולל שתי מחרוזות של מהלל ולאחריהם מתאר הדובר את הזר שעושה לחתן אמו; במחרוזת האחרונה, כמקובל בשירי האזור, מתחלפים הדוברים "ממוען ונמען גבריים בחטיבה השבח [...] לדובר ונמענת נשית" ה"הופכת לדוברת בכ'רג'ה עצמה":¹⁰¹ "יעלה הרבטה הרוגיה / לבבות כל אנוש נמוגיה / שפרתהו בדם שריגיה / ותרנן בחין הגיגיה // ג'רר אלדליל אימא ג'ר / ואצל אלסכר מנהו באלסכרי"¹⁰² (תרגומו של שמואל מ' שטרן: "סחוב את שולי בגדיך [תמונה רגילה בשביל חיינו] והוסף את השיכרון ממנו [ז"א מהאהוב] על שיכרון [היין]").¹⁰³ קשה לקבוע אם בתיאורה של נערה זו כיוון אבן גיא ללכה, או שמא, והדבר נראה סביר יותר, דמותה של הכלה עוצבה כאן בהתאם לקונוונציה של הדמויות הנשיות הפועלות בכ'רג'ות. בין כך ובין כך נראה כי בשיר זה ביקש אבן גיא, בדומה למשה אבן עזרא וליהודה הלוי, להציע חלופה לשירי החשק שבוצעו בטקסי החתונה. חלופה זו, בניגוד לשירי החתונה הארוטיים, צמודה מבחינת סיטואציית השיח והיסודות התמאטיים למוסכמות שירת החשק העברית. העובדה שרק שיר אחד כזה הגיע לידינו מלמדת, ככל הנראה, שהחלופה שהציעו אבן עזרא ויהודה הלוי לשירי החשק התקבלה במערכת הספרותית, ואילו החלופה שהציג אבן גיא נדחתה. דומה שהכללתם של יסודות משירת החשק ללא נטרולם או פירוקם וצירופה של כ'רג'ה לועזית מילאו תפקיד בדחיית סוג זה של שירי חתונה – שירו של יהודה אבן גיא היווה מקבילה מדויקת מדי לשירת החשק בתבנית שיר האזור שביצועה במהלך משתה החתונה נחשב בעיית.

אינני סבור כי המהלך שנקטו אבן עזרא ויהודה הלוי היה מהלך מודע, לא בעניין זה וגם לא בעניין השימוש במשקל ההברתי-הדקדוקי שרוזן ובראן הצביעו עליו. נהפוך הוא, סביר בעיני כי החידושים הללו, הפרוזודיים והתמאטיים, מבטאים באופן בלתי מודע תחושות והסתייגויות שהעלה יהודה הלוי במפורש בהקשרים אחרים.

ה

ראיה העשויה לתמוך בתוקפה של השערה זו נמצאת באחת משתי המקאמות שחיבר שלמה אבן צקבל איש אלמריה, בן דורו ובן חוגו הספרותי של יהודה הלוי, בשנות העשרים של

101 רזון-מוקד, לאזור שיר, הערה 21 לעיל, עמ' 194.
 102 "סמכוני ביין", שירמן, "המשוררים", הערה 44 לעיל, עמ' קפח-קפט; יוסף יהלום, "התגשמות האהבה בשירי אזור עבריים", מחקרי ירושלים בספרות עברית יד (תשנ"ג), עמ' 164-165.
 103 שמואל מ' שטרן, "חיקויי מושחות ערביים בשירת ספרד העברית", תרביץ יח (תש"ז), עמ' 175, הערה 26.

המאה השתים-עשרה.¹⁰⁴ אבן צקבל מציג במקאמה זו במפורש את העימות המובלע שהתנהגו בשירי החתונה הארוטיים עם מוסכמותיה של שירת החשק העברית האנדלוסית.

בתחילת העלילה, אשר בן יהודה, גיבורה הבדיוני של המקאמה, נמצא בחיק הטבע, לבוש בבגדים מפוארים ומעביר את זמנו ב"מלכותה" של "יעלת חן" – נערה יפיפייה: "הייתי בימי נעורים / כִּאֲחַד הָעֶפְרַיִם / דּוֹלֵג עַל הַהָרִים / וְשׁוֹכֵן בַּיַּעֲרִים / שָׁמָּה חֲדָשִׁי וְשִׁבְתִּי / וְאֵין אִישׁ אֵתִי / כְּתַנֶּת פְּסִים כְּתַנֶּתִי / וְיַעֲלֶת-חֵן חֲבֵלִי וּמִלְכָּדְתִּי"¹⁰⁵. פרשת אהבים זו, המתוארת תוך שימוש בלשון ציורית האופיינית לשירת החשק העברית, מציגה מערכת יחסים שבדומה למערכות היחסים האופייניות לשירת החשק, הייתה חופשית ולא התקיימה במסגרת ממוסדת של נישואין.¹⁰⁶ כאשר אשר שב לביתה, לאחר "ימים וְשָׁנִים"¹⁰⁷ הוא סבור כי גם בתחום התרבות שהוא שב אליו, מערכות יחסים בין גברים לנשים מתנהלות על פי הצופן של שירת החשק. לאורך כל העלילה הוא אינו מסוגל להבין, למרות סדרה של רמזים, חלקם בוטים למדי, כי בתחום התרבות מערכות יחסים בין גברים ונשים מוכתבות על פי צופן שונה, וצופן זה מיוסד בחיבורו של אבן צקבל על שירי החתונה הארוטיים שחוברו והופצו בתקופה זו ממש. אשר מבלה עם בני משפחתו וידידיו שלושה ימים ושלושה לילות באכילה ובשתייה, וביום הרביעי החבורה יוצאת לטיול בגן חצרני – חלקת טבע מבויתת המנוגדת במהותה למקבילתה הפראית. לפתע הוא משגיח בדמות הרומזת לו מאחד החלונות, פונה אליו ומבקשת שיתקרב אליה: "וְהִנֵּה כּוֹכֵב מְשָׁאֵחַ מִן הַחֲלוֹנוֹת / וּמִצִּיץ מִן הַפְּנוֹת, / קוֹרֵץ אֵלַי בְּעֵינֵי / וּמוֹלֵל בִּימֵינוּ [...] אֲנִי חוֹלֵף וְעוֹבֵר / וְהִנֵּה קוֹל מְדַבֵּר / 'קָרֵב עַד הֵנָּה וְאֶדְבְּרָה אֵלֶיךָ"¹⁰⁸. לאחר שאשר נענה לפנייתה היא משליכה לעברו תפוח שחרותים עליו שני שירי אהבה. בשיר הראשון מורה לו הדמות לחדול מציד העופרים:¹⁰⁹ "אֲשֶׁר יְרוּץ לְצוּד הָעֶפְרַיִם / בְּמַדְבַּר יִם וְהָרֵי הַבְּתָרִים // חֲדַל, כִּי הֵם כְּלוּאִים בְּחֻצְרִים / וְנִמְצְאִים בְּחֻצְרֵי הַחֲדָרִים!"¹¹⁰

104 שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, הערה 5 לעיל, עמ' 556-565. על שלמה אבן צקבל ראו חיים שירמן, תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית ובדרום צרפת, ערך והשלים עזרא פליישר, ירושלים תשנ"ז, עמ' 100-109 וכביבליוגרפיה המצוינת שם. על מועד חיבור קובץ המקאמות של אבן צקבל ראו מתי הוס, "מחברת שליח הציבור: לשאלת מקורותיה וזיקתה לספרות העברית ההומאורוסית בימי הביניים", תרביץ עב (תשס"ג), עמ' 232-233. על כך שהיה תושב אלמריה, ראו גיל ופליישר, יהודה הלוי ובני חוגו, הערה 4 לעיל, עמ' 294, שורה 10 (תרגום עברי, עמ' 295, שורה 10).

105 שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, הערה 5 לעיל, עמ' 556, שורות 6-9.

106 ראו להלן, סמוך להערה 122.

107 שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, הערה 5 לעיל, עמ' 556, שורה 9.

108 שם, עמ' 557, שורות 22-27.

109 זהו אחד הכינויים הנפוצים בשירת החשק האנדלוסית לחשוקות היפיפיות, וכוונתה כאן לאהבהביו עם יעלת החן בטבע הפראי. השימוש בלשון זכר ("עֶפְרַיִם") כאן אינו משמעותי. בשירת החשק הכינויים "עופר" ו"צבי" מוסכים לעתים קרובות בבירור על נערות. אם כי, בדיעבד, טמונה בו כאן ככל כהנראה כוונה אירונית, שכן בסוף הסיפור מתברר כי הדמות שנשקפה מן החלון אינה אישה אלא גבר.

110 שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, הערה 5 לעיל, עמ' 557, שורות 30-31.

לדברי הדמות הנשקפת מן החלון, העפרות הללו אינן נמצאות עוד בתחומו של הטבע, "בְּמִדְבַּר יָם וְהָרֵי הַבְּתָרִים", אלא הן כלואות בתחום התרבותי "בְּחֻצְרִים" ו"בְּחֻדְרֵי הַחֲדָרִים". לטענתה המעבר של אשר ממרחב הטבע למרחב התרבות הפך את קשריו עם הדמויות הנשיות שבמחיצתן בילה בעבר לבלתי אפשריים. זאת ועוד, אמצעי האפיון של הדמות שנשקפה מן החלון נועדו להבהיר לאשר כי מדובר בנערה הגונה ולא בחשוקה, וכי נערה זו ממלאת את דרישותיה של החברה הפטריארכלית, כפי שאלו נוסחו בשירו של שמואל הנגיד שהובא לעיל: היא כלואה בין קירות וטירות ומקפידה שלא לחשוף את פניה לעיניו של אשר. גבירת הארמון המתארת את השינוי שחל בעפרות הטבע מכוח מעברו של אשר לתחום התרבותי, מעוררת במפורש שאלה שעלתה במובלע כבר קודם לכן: כיצד אמורה להתנהל מערכת יחסים עם אישה הגונה במסגרת החברה התרבותית? מקומן החדש של העפרות נועד להבהיר לאשר כי המהלך האופייני לשירת החשק שהיה מורגל בו בעבר, ציד, לא יצלח כאן, שהרי העפרות הללו אינן סובבות חופשיות בטבע אלא הן כבר "כלואות" ומסוגרות בין כתליו של הארמון. האמצעי החלופי ליצירת קשר עם נשים בחברה התרבותית הוא מוסד הנישואין, והנערה רומזת לכך בשיר הכתוב בצדו השני של התפוח: "אֲשֶׁר שָׁכַר בֵּינֵן חֶמֶר וְתִירוֹשׁ / וַיִּנְוַע כְּעֵץ תְּמָר וְכַבְרוֹשׁ // לֶךְ יִשְׁפָּר וַיִּנְוַע לְבָבִי / וְהָאֵהָבָה תִּשְׁדָּד בִּי וְתִחַרְשֵׁ!"¹¹¹

פענוח הרמז הטמון בדבריה מתאפשר בזכות מודעותם של הקוראים למשמעות הנודעת במערכת הספרותית העברית האנדלוסית למהלך שבו נערה יוזמת קשר עם גבר ומצהירה בפניו בדיבור ישיר על אהבתה. כפי שנוכחנו לדעת, הצהרות כאלה שנערו בשר ודם מפנות אל גברים מופיעות בעיקר בז'אנר אחד ומסוים, והוא ז'אנר שירת החתונה הארוטית, שנוצר בזמנו של אבן צקבל בידי בני חוגו הספרותי. כפי שראינו, בחלק ניכר משירי החתונה הארוטיים הפנייה של הכלה אל חתנה נעשית בדיוק כפי שקורה ב"נאום אשר בן יהודה" – על ידי נערה הדוברת מבין כתליו המגנים של בית או של ארמון.¹¹² הדמות המסתורית מן החלון, המתנהגת ככלה, מבקשת יחד עם המספר להבהיר לאשר כי בתחום התרבות הדרך הנאותה ליצור קשר עם אישה הוא במסגרתם של יחסים מותרים – נישואין, ולא במסגרתם של יחסים אסורים – חשק. אולם אשר אינו מבין את דברי הנערה ואינו מסוגל לקרוא נכונה את מחוותיה ואת שירה משום שהוא חסר את המפתח הנחוץ לפענוח כוונותיה, מפתח הנמצא במוסכמות הז'אנר החדש שגיבשו משה אבן עזרא ויהודה הלוי. את מחוותיה ודבריה הוא מפענח באמצעות הצופן היחיד המוכר לו – הצופן של שירת החשק. לפיכך הוא מנסה להתאים את דברי הנערה ואת מחוותיה הגופניות למוסכמות שירת החשק, והוא עושה זאת בתחילה באמצעות היפוך תפקידיהם הקבועים של החושק והחשוקה. מנקודת מבטו הנערה המבקשת ליצור עמו קשר של אהבה נוהגת בדיוק כמו החושק בשירת החשק. בלית בררה הוא מחליט לפיכך לקבל על עצמו את התפקיד היחיד שנותר במערכת ולנהוג כחשוקה אכזרית הדוחה בבוז כל ניסיון קרבה מצד חושקיה:

111 שם, שורות 33-34.
112 ראו לעיל, סמוך להערה 90.

וְכַאֲשֶׁר רָאִיתִים / וְהִכִּינוּתִים / גְּכָהָה נִפְשִׁי [...] וְאָמַרְתִּי: [...] מִי זֹאת אֲשֶׁר רָאִתָּה
צָבִי / וְחֲשָׁקָה בִּיפְיִי? / חֵי נִפְשִׁי, בְּאֶרֶךְ נְדוּדִים אֲכַעֲסֶנָּה / וְכֹאֲהֲבֹתִי אֲנִיחֶנָּה /
וְאֶעֱזֹבְנָה בְּחֵילָה / וְאֶדְעָה מֶה יִהְיֶה לָּהּ! / וְנִטִּיתִי מֵעֲלֶיהָ / וְלֹא פָנִיתִי אֵלֶיהָ.¹¹³

אשר דוחה בגאווה את חיזוריה של הנערה, מחליט להכעיסה "בְּאֶרֶךְ נְדוּדִים" ולעזובה "בְּחֵילָה" – בכאב – ובכך לגרום לה, בתפקידו החדש כ"חשוקה אכזרית", סבל וייסורים. אולם אשר מגלה במהרה כי היפוך התפקידים אינו תורם דבר להיווצרותה של מערכת יחסים ביניהם, אלא מבטיח דווקא את אי-מימושה. מודעות זו גורמת לו לנקוט מהלך אחר. בתהליך אטי ומכאיב, העומד בסתירה לאירוועי העלילה, הוא מנסה להיכנס לנעליו של החושק המיוסר ולנסות לכפות על המציאות התרבותית את הדגם הזר לה של שירת החשק. במשך שלושה ימים ושלושה לילות, בלא שינה, אכילה ושתייה הוא ניצב מתחת לחלונה של הנערה ונושא בפניה סדרה של שירי חשק. בבוקר היום הרביעי הוא מתעלף מחמת ייסורי האהבה וגם מחמת צמא ורעב וזוכה בתגובה מצד הנערה – היא שולחת אליו איגרת שיר בידי שפחותיה ובה היא חושפת בפניו, במהלך שירי מורכב ומרשים, את הבעיה הרגשית החמורה שהציב בפניה:

דוֹפֵק עָלַי דָּלֶת וְלֹא / מֵאֲזוּ בְּפָנָיו נִנְעָלָה –
רַק הוּא אֲשֶׁר תֵּעָה וְחָ- / לִי לֹא בְּאֶפְסֵי תוֹחֶלָה
אִם אֶפְתָּחָה – אֵיךְ אֶשְׁכָּחָה? / אוּ אֲנַעֲלָה – אֵיךְ אוֹכְלָה?¹¹⁴

גבירת הארמון מבהירה לאשר כי הוא שדחה את דברי אהבתה אליו, ולפיכך היא אינה יכולה להיענות לו ולשכוח את עלבון הדחייה, אבל גם לסרב לו אינה מסוגלת משום שהיא מאוהבת בו. באמצעות שיר זה היא מספקת לאשר רמז שני באשר לפתרון המיוחל. רמז זה מתגלם בחזרתה על הצהרת האהבה שכללה בשירי התפוח, הצהרה שבמרחב התרבותי של יצירה זו יש לה משמעות אחת ויחידה: שְׁאֲנִי לַאִישָׁה. אולם אשר אינו מבין דבר ומפענח את דבריה כאן, בדיוק כפי שעשה שלושה ימים קודם לכן, באמצעות הצופן של הטבע ושל שירת החשק. הוא מתמקד בפרט היחיד בדבריה שאפשר לפענח באמצעות צופן זה – הדחייה: "אִם אֶפְתָּחָה – אֵיךְ אֶשְׁכָּחָה?" אבל מתעלם לחלוטין מהצהרת האהבה שהיא מציגה מיד לאחר מכן: "אוּ אֲנַעֲלָה – אֵיךְ אוֹכְלָה?" אשר מגיב לפיכך לדחייה המדומה כפי שכל חושק אנדלוסי ראוי היה מגיב עליה: אש מתלקחת בקרבו, הוא מתמלא ברחמים עצמיים ומנסה בייאושו לקרוע את בגדיו. השפחות שהעבירו אליו את איגרתה של גבירת הארמון ממהרות לתמוך בו ומכניסות אותו אל בית הנשים.

איזו משמעות נושאת חדירתו של אשר אל בית הנשים? מבחינתו של אשר מהלך זה הוא פרק נוסף בעלילת החשק הקונוונציונלית: ציד החשוקה, אבל בתחום התרבות נודעת לחדירה זו משמעות אחרת. היא נחשבת לגיטימית אם מדובר בבעלה של אישה, אך אסורה

113 שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, הערה 5 לעיל, עמ' 557-558, שורות 35-39.

114 שם, עמ' 561, שורות 104-106.

ופסולה בכל הקשר אחר. השפחות מספקות לו רמזים עבים למדי על כך, ואשר, שאינו מבין דבר, מספר עליהם לפי תומו:

אָנִי הוֹלֵךְ בְּצַד הָעֲלִיָּה / טָרַם אָבוֹא אֵלַיָּהּ / וְאַחֲסָה בְּצִלָּיהָ / שְׁמַעְתִּי אֶחֶת מְשֻׁנָּת
/ וּבְכַנּוּרָה מְנַגֶּנֶת / "יָבֵא דוּדֵי לָגְנוֹ / וַיֹּאכַל פְּרֵי מִגְדָּנוֹ" / וְעִנְתָּה אַחֲרַי / וְעַל
נְבִלָה מְשׁוּרָרֶת / "מְרַבְּדִים רַבְדֵּי עֲרָשִׁי. חֲטָבוֹת אֶטוֹן מִצְרִים".¹¹⁵

השיר הראשון "יבא דודי לגנו / ויאכל פרי מגדנו" מיוסד על פסוק משיר השירים ד, טז, והוא לקוח מדברי הרעיה המזמינה את דודה לתנות עמה אהבים. השיר והשיבוץ שעליו הוא מיוסד מציגים לפני אשר ולפני קוראי הסיפור מהלך מקביל לזה שנעשה בשליחת שירי התפוח ובאיגרת השירית: נערה היוזמת קשר עם גבר, שאליה נלווית, כמו בחלק משירי החתונה הארוטיים, הזמנה להתעלסות. משמעותו של המהלך הזה הוא נישואין, והפסוק שהנערות שרות מובא בהקשר זה גם בספרות חז"ל: "אמר ר' יוחנן למדתך תורה דרך ארץ שאין חתן נכנס לחופה עד שתהא כלה נותנת לו רשות, הה"ד: 'בא דודי לגנו ויאכל פרי מגדיו'; ואחר כך 'באתי לגני אחתי כלה'".¹¹⁶

השיר השני "מרבדים רבדי ערשי. חטבות אטון מצרים" מספק רמז הפוך. הוא מיוסד על פסוק מפרשת האישה הזרה (משלי ז, טז), והקונוטציות שהוא מעורר, כמו ההקשר שהוא נתון בו במקורו, הם של יחסים אסורים ושל מעשה ניאוף. המסר המועבר לאשר באמצעות שירי הנערות הוא ששהותו בבית הנשים יכולה להוביל לשני מסלולים: האחד, המסלול החיובי והמותר – נישואין, והאחר, הפסול והאסור – ניאוף או יחסים שלא במסגרת הנישואין. אשר אינו מבין את משמעותם של הרמזים הללו; הוא אינו מבין כי המשך שהותו בבית הנשים איננה נתפסת בחברה התרבותית כשלבנים האחרונים לקראת מימושה של עלילת החשק, אלא כשלבנים המקדימים עלילת ניאוף או קשר מיני אחר הפסול מבחינה הלכתית ומוסרית. בהמשך העלילה הוא מקבל רמזים נוספים על כך. תחילה, באמצעות נערה יפיפייה המחופשת לאדון הארמון המבקש להורגו – מהלך שנועד להבהיר לו כי שהותו בבית הנשים כחושק היא הפרה חמורה של חוקי המוסר הנוהגים בחברה התרבותית, הפרה שעונשה מוות. מעט לאחר מכן, כאשר הגבר המחופש חושף את זהותו האמתית – נערה יפיפייה¹¹⁷ – היא מעבירה לאשר רמז נוסף בדבר הדרך שראוי לו לברור לעצמו. הנערה מסבירה לאשר כי גבירת הארמון שלחה אותה "לְשַׁעֲשַׁעַךְ / וּלְדַבֵּר עַל לִבְךָ וְנִפְשְׁךָ / כִּי אִמְרָה אֶקְדָּמָה פָּנָיו בְּמִנְחָה הַהוֹלֶכֶת לְפָנָי / וְאַחֲרַי כִּן אֶרְאֶה פָּנָיו אוֹלֵי יֵשָׁא פָּנָי / לְרִקְמוֹת תוֹבֵל לְמַלְךָ / בְּתוֹלוֹת אַחֲרֵיהָ רְעוּתֵיהָ מוֹבָאוֹת לְךָ".¹¹⁸ המשפט המסיים את דבריה מיוסד על שיבוץ מתהלים מה, טו, המתאר את הכלה המובאת לטקס כלולותיה מלווה ברעותיה; ואם לא די בכך, מיד לאחר מכן

115 עמ' 562, שורות 123-127.

116 ויקרא רבה ט, ו (מהדורת מרגליות, עמ' קפה) ומקבילות.

117 הנערה נוהגת כמנהג הכלה בחלק משירי החתונה הארוטיים כאשר היא מכסה את פניה בשערותיה: "וְיִבְאֶשֶׁר הַבְּהִילָנִי מְאוּרָה / פִּסְתָּהּ בְּשַׁעֲרָה" (שירמון, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, הערה 5 לעיל, עמ' 564, שורה 160), ראו לעיל סמוך להערות 61 ו-63.

118 שם, שורות 167-170.

המספר מתאר כיצד גבירת הארמון מובאת אל אשר מוקפת ברעותיה בסצנה המבוימת בדיוק על פי שיבוץ זה:

שְׁמַעְתִּי קוֹל הַמּוֹן / וְצִלְצַל פְּעָמוֹן / וְהִרְיַחְתִּי קִנְיָה וְקִנְמוֹן / וְאָרָא וְהִנֵּה שְׁפַעַת
 עֲדִינּוֹת / מִבְּחֹרֵי בָנוֹת / וּבִתּוֹכָן עֲלָמָה מְשַׁכְּמָה וּמַעֲלָה גְבוּהָה עַל כְּלָן / וְנָס
 מִפְּנֵיהָ צִלְן / כְּלִילֵי מַלְכוּת כְּלִילֵיהָ / וּפְעָמוֹנִים בְּשׁוּלֵיהָ / בְּצַעֲרֵיהָ גְאוּהָה מִתְעַשְׂפֶּת
 / וְכִסְעִיף הָדָס מִתְנוּפֶפֶת / בְּלֵאֵט מִתְנַהֵלֶת / וְעַל רַעוּתֶיהָ מִתְגַּדֶּלֶת.¹¹⁹

גבירת הארמון נוהגת ככלה קודם לטקס הנישואין – פניה מכוסים ברעלה, ואשר, שאינו מודע למשמעותו של פרט זה, מציינו בהבלטה: "ולא ראו עפעפי עיניה / כי כסתה פניה".¹²⁰ רמז נוסף לנישואין עולה מדברי הנערות המלוות את גבירת הארמון בריקודים ובזמרה: "והנה יענו אותה בקולות / בתפים ובמחולות / אמרי נא המרד המשד יקרד. או שכרת מתירושיך".¹²¹ השיר שהנערות מזמרות אינו אלא טור משיר חתונה ארוטי של יהודה הלוי שראשיתו "את עפרה".¹²² במהלך הזה מבהיר אבן צקבל לקוראים שעדיין לא הבינו את מהלכי העלילה כי העימות המתנהל כאן אינו רק בין אשר בן יהודה לאהובתו המסתורית, אלא גם בין נורמות שירת החשק למוסכמות שירת החתונה. אולם אשר מתעלם מן הרמזים הללו, כשם שהתעלם מן הרמזים הקודמים. כאשר נערותיה של גבירת הארמון משאירות אותה במחיצתו במקום לבחור בדרך המכובדת, הצעת נישואין, הוא בוחר בדרך הפסולה, יחסים אסורים, וכאשר הוא ניגש לחשוף את פניה הרעולות מתגלה לפניו, בפעם השנייה בסיפור, גבר מזוקן ומאיים. אשר משוכנע גם הפעם כי סופו הגיע, אבל הגבר פורץ בצחוק, מזהה עצמו כחברו הטוב, העדולמי, השניים סועדים את לבם, ולאחר מכן העדולמי משיא את אשר לבתו ומוריש לו את כל רכושו.

העימות המתנהל ב"נאום אשר בן יהודה" בין מוסכמותיה של שירת חשק הממוקמת בטבע הלא-מיושב, לבין מאפייני הז'אנר החדש של שירת החתונה הארוטית המזוהה עם התרבות ועם החברה הממוסדת, עימות המסתיים בניצחונה הגמור של החתונה על החשק, מפתיע ביותר – בחברה החרזנית היהודית-האנדלוסית הייתה שירת החשק מרכיב מהותי בחיי החצר. הדרתו של החשק ומוסכמותיו מתחום התרבות, הוצאתו אל מרחב הטבע הבלתי מיושב ופסילתו מחזקת את תוקפה של ההשערה שהעליתי בדבר הזיקה שבין יצירה זו לבין ביקורתו הגלויה של יהודה הלוי על החברה החרזנית בכוזרי, בשירתו ובאיגרותיו, וביקורתו הסמויה עליה המתגלמת בחלק משירי החתונה שחיבר. אפיון חייו של אשר בטבע ומערכת יחסיו עם יעלת החן: "הייתי בימי נעוריים / קאחד העפרים / דולג על ההרים [...] כתנת פסים כתנתי / ויעלת-חן חבלי ומלכדתי"¹²³

119 שם, שורות 171-177.

120 שם, שורה 178.

121 שם, שורות 177-178.

122 "את עפרה", הערה 42 לעיל.

123 הערה 105 לעיל.

המנוסחים בלשון כמעט זהה ללשונו של יהודה הלוי בתוכחה "בן אדמה" כאשר הוא מתאר באופן ביקורתי את אורח חייו של בן העשרים: "מֵה נְעִימִים יָמִים לְבָן עֶשְׂרִים! / קַל כְּעֶפֶר דּוֹלֵג עַלֵי הָרִים, / בְּזַ לְמוֹסֶר, לּוֹעֵג לְקוֹל מוֹרִים, / יַעֲלֶת חֵן חֲבָלוֹ וּמִלְפָּדָתוֹ"¹²⁴, הם ראייה נוספת לתוקפה של השערה זו. גם שילובו של טור מאחד משירי החתונה הארוטיים של יהודה הלוי והתפקיד שהוא ממלא במקאמה מחזקים את הרושם כי ביקורתו הנוקבת של יהודה הלוי על התרבות החצרנית המשתקפת במובלע בשירת החתונה הארוטית מילאה, ספק במודע ספק שלא במודע, תפקיד מרכזי בעיצוב עלילתו של חיבור זה.¹²⁵ ראייה נוספת לזיקה שבין ביקורתו של הלוי לביקורת על שירת החשק ועל מעמדה בתרבות החצרנית ב"נאום אשר בן יהודה" עולה מהדהודיה של יצירה זו בספורי האהבה המחרוזים שנכתבו בעקבותיה בספרד הנוצרית ובמזרח. בכל היצירות האלה, להוציא אחת, המחברת השמינית ב"ספר המשלים" של יעקב בן אלעזר, לא נמצא עימות דומה בין החשק לנישואין,¹²⁶ והן מאמצות בשלמותו את המסר העולה מ"נאום אשר בן יהודה" באשר למעמדה של שירת החשק ומוסכמותיה. אמנם שירי חשק משולבים לרוב בחיבורים הללו, אבל הם אינם ממלאים את התפקיד שנועד להם בתרבות החצרנית האנדלוסית אלא מופקעים ממעמדם הז'אנרי כשירי חשק המיוסדים על מונולוגים של חושק מיוסר שחשוקתו האכזרית מסרבת להיעתר לחיזוריו, ובמקום זאת מעוצבים כשירי אהבה וחיזור דיאלוגיים המוחלפים בין בני הזוג בעלילה המכוונת אותם, בין היתר באמצעות השירים הללו, אל מימושה של מערכת יחסיהם במסגרת מוסד הנישואין.¹²⁷ למעשה, בעקבות "נאום אשר בן יהודה", דחתה המערכת הספרותית העברית את האפשרות לפתח את עלילת שיר החשק העברי בהקשר נרטיבי, להוציא

124 עמר על כך ש"י קמפף, ראו, *Saul Isaac Kaempff, Nichtandalusische Poesie andalusischer Dichter*, II, Prag, p. 197; "בן אדמה", שירמן, השירה העברית בספרד ובפורובאנס, הערה 5 לעיל, עמ' 588. על ייחוס השיר ליהודה הלוי ראו שירמן, תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית, הערה 7 לעיל, עמ' 84, הערה 341. אני מודה לשולמית אליצור שהפנתה את תשומת לבי למקבילה זו.

125 האמביוולנטיות העמוקה שיהודה הלוי נמצא בה כאשר הוא תוקף את התרבות החצרנית וממשיך ליצור במסגרותיה ניכרת גם ב"נאום אשר בן יהודה": הביקורת על מוסכמות החשק משולבת ב'אנר זר, המקאמה, שאבן צקבל היה הראשון שהכניסו אל המערכת הספרותית העברית.

126 במחברת השמינית ב"ספר המשלים", כמו ב"נאום אשר בן יהודה", העימות בין שתי תפיסות האהבה מסתיים בניצחונה המוחלט של האהבה הממוסדת על פני החשק. יונתן פ' דקטר, שהציג ניתוח יפה של המקאמה, לא עסק במישרין במתח הניכר בה בין האהבה הבלתי ממוסדת המזוהה עם החשק לאהבה הממוסדת שמטרתה נישואין, וטען כי העימות המתנהל בה הוא בין תפיסת האהבה האנדלוסית לתפיסת האהבה האירופית, ראו *Jonathan P. Decter, Iberian Jewish Literature: Between al-Andalus and Christian Europe*, Bloomington Indiana 2007, pp. 164-174 (esp. pp. 169-170), 186-188.

127 כך ב"נאום טוביה בן צדקיה" ליוסף בן יהודה אבן שמעון, ב"מחברת תמימה" המיוחסת לאברהם בן חסדאי, ב"מנחת יהודה שונא הנשים" ליהודה אבן שבתאי, ב"עזרת הנשים" ליצחק ובמחברות השישית, השביעית והתשיעית ב"ספר המשלים" ליעקב בן אלעזר. על עוצמתה של מגמה זו מלמדת העובדה שהיא חלחלה גם אל סיפור האהבה ההומוארוטי הכלול במחברת החמישית ב"ספר המשלים" של יעקב בן אלעזר. מערכת יחסיהם הסוערת של ספיר ואהובו שפיר מסתיימת בסוף טוב לאחר שהשופט אריך גוזר פסק דין מות על ברשע הרשע שפיתה את שפיר לעזוב את אהובו.

חריגים ספורים.¹²⁸ ביקורתו הסמויה של יהודה הלוי על שירת החשק, שאבן צקבל עיבד עיבוד מזהיר ב"נאום אשר בן יהודה", מילאה תפקיד מרכזי במהלך זה והביאה להיעלמותו הכמעט מוחלטת של שיר החשק כז'אנר פעיל בשירת החול¹²⁹ ובסיפורת המחורזת בספרד הנוצרית.

האוניברסיטה העברית בירושלים

128 המחברת העשרים ב"תחכמוני" וכמה מסיפורי האהבה ב"מחברות עמנואל הרומי".
129 חורגים מכלל זה יהודה אלהריזי, טדרוס אבולעאפיה, וידאל בנבנשת, שלמה בונפיד וסעדיה אבן דנאן.