

במשך מאות בשנים עוד לפני התחלת השירה בספרד, החל ביצירת הפייטנים הארצישראלים הקדומים. במשך דורות השתרשה מעין מתכונת קבועה של "חרוז עברי", שהספרדים ירשו מקודמיהם. נורמה בסיסית שלו קבעה את היקפו המינימאלי של החרוז, קבוצת הצלילים שחזרתה על עצמה יותר מפעם אחת בונה את החרוז: הוא כלל את הצלילים מן העיצור שלפני התנועה האחרונה (שכמקובל נקרא "העיצור התומך") עד סוף השורה. "חוק העיצור התומך" נשמר בקפידה בשירה שוות החרוז, בחרוז הסיומי הקבוע בסוף כל בתיו של השיר (שנתכנה כ"חרוז מבריח"), כמו גם בחרוזים הפנימיים של המספוט. ויתור על העיצור התומך מופיע רק בחרוזי שירי האיזור, ככל הנראה בהשפעת השירה הערבית והשירה הספרדית הרומאנית העממית, אך גם כאן רק לעתים רחוקות מאוד.

את הנורמה המינימאלית של החרוז אפשר היה להעשיר בתוספת צלילים שלפני העיצור התומך. במקרה הקיצוני נוצרה חריות-צימוד (תגנים בערבית) בין מלים זהות בצורה ושונות במשמעות (=הזמונימים). למשל:

הגביר, נכפלו באורך מאורי / רום ושבז פצהרים ערבים (=מלשון "ערב")
 זהרו כל בני אדמה ועלה / עץ הדסים מקום צמח ערבים (=מלשון עצי "ערבה")
 חברו כך נעים חסדים והשכל / כאשר חברו שתי עם ערבים (=מלשון "ערב")
 נגוד יקרעו יונים בחקמת / השחקים, ואף בצחות - ערבים (=מלשון "ערב")
 (משה אבן עזרא, ספר הענק, שער א, קז)

שירת הקודש העברית בספרד

שירת הקודש בספרד הופיעה בה בעת עם שירת החול. קדמה לה מסורת ארוכה בת מאות שנים של שירת קודש עברית, יצירת דורות של פייטנים נערצים, שבעצם טבעה נתנה נגד שינויים קיצוניים וחדושים מופלגים. בשלביה המוקדמים אכן היתה הפייטנות הספרדית המשך נאמן לקודמתה, אך בהדרגה, ובתנופה גדולה משלמה אבן גבירול והלאה, התעצם תהליך התחדשותה בכל תחום אפשרי - בלשון, בסוגים הליטורגיים, בתכנים, בצורות ובאיכויות האסתטיות - עד שנעשתה כעין "אסכולה" מקורית עם מאפיינים ייחודיים.

פייטני ספרד דחו, כאמור, את לשונם הקשה והמעורפלת של קודמיהם ואימצו לעצמם את לשון המקרא היצחה. דעתם השלילית על סגנון הפייטנות הארצישראלית ושלוחותיה משתקפת בבהירות בביקורתו הקשה של אברהם אבן עזרא ובפירושו לקהלת ה, א) על יצירתו של אלעזר הקליר, המפורסם והנערץ בפייטנים הקדמונים. לאחר דורות אינספור שבה שירת הקודש העברית ל"לשון הקודש" של הספרות המקראית, לריתמוס הפנימי של מבניה, ללחני שירתה ולאמצעיה הרטוריים. תבניות לשון רבות, קטעי פסוקים ואפילו פסוקים שלמים שעיטרו את "הסגנון השיבוצי"³ רמזים לדמויות או למאורעות מקראיים שונים וכדומה, גררו עימם לטקסט הפיוטי החדש את זכר מקורותיהם, הפעימו אותו בהדים ובני הדים, יצרו בו רובד עשיר של הקשרים ורמזים, שנעשה מרכיב חשוב במשמעותו והעניק לו מימד של עומק. הספרדים היו בקיאים במקרא, הם התחנכו עליו והוא היה שמור בזיכרונם ושגור על לשונם. הם קלטו ברצון וזיהו בנקל את המסרים החבויים בלשון השירים.

התפתחויות חשובות חלו גם בתיפקודה של שירת הקודש בתפילות בית הכנסת. עד התחדשות השירה העברית בספרד עיטרו הפיוטים רק את שתי החטיבות הגדולות של תפילת הציבור: מערכת "פיוטי היוצר" נקשרה בברכות שסביב "קריאת שמע", והמערכת האחרת, שכונתה "קרובה", נקשרה בברכות תפילת העמידה (=תפילת "שמונה עשרה"). כל מערכת היוותה מבנה מאורגן שבו לפיוט הבודד לא היה מעמד עצמאי ומלכתחילה נועד לו מקום מסוים בקומפוזיציה בהתאם לסוג המיוחד ברצף. פייטני ספרד בקשו לעטר גם את חלקי התפילה שלפני התחלת תפילת הציבור. כאן לא נאלצו להתמודד עם מסורת פייטנית ארוכה ומקודשת ויכלו לקרוא דרור לדחפרייצירה מקוריים. הם חידשו סוגי פיוט שלא נהגו לפנייהם ואיש לא חיבר כמותם בדורות שקדמו להם. ביניהם בולטת קבוצה גדולה של שירי־פתיחה, מן הסוג שנתכנה בשם הכללי "רשויות". "הרשויות" שובצו לפני ברכות היוצר: רשות לתפילת "נשמת", רשות ל"קדיש", רשות ל"ברכה" ומתוך – אף הוא פתיחה ל"נשמת". לדעת רבים שירים אלה אינם רק המקוריים ביותר בפייטנות הספרדית אלא גם מהמצויינים בהישגיה הספרותיים.

בספרד חלה התפוררות של הקומפוזיציות הפייטניות המסורתיות. המבנה הקומפוזיציוני של פיוטי "היוצר" התפורר כבר בשלביה המוקדמים של התהוות "האסכולה" החדשה. פייטן יכול היה לכתוב רק "מאורה" או רק "אהבה", או רק "גאולה", להעמידם לעצמם כתבניות שלימות וסגורות,

לשחררם מסימני-צורה מלאכותיים שהעידו על "חלקיותם" ולהפקיעם מכל זיקה לשירים אחרים זולתם. יתרה מזאת, בספרד התרבו בהדרגה שירי קודש שזוהתם הליטורגית אינה ברורה: תכנם אינו מעיד על ייעודם ואין בהם רמז, לא בסיומם ולא בכל מקום אחר בלשונם, שיצביע על מיקומם בסדר התפילה. הם כאילו נכתבו לעצמם, בלא תכלית תיפקודית מחייבת. הפיוט העצמאי נוצר כעין שיר-קודש "ספרותי" שעיקרו באיכויותיו האמנותיות – והפייטן יכול היה לעצבו על פי מיטב כשרונו.

אבל האלמנט החשוב מכל במהלך המהפכני של הפייטנות הספרדית היה הפיכת האני-הפרטי לדוברו ו"גיבורו" של השיר. הסיבות לכך רבות: כגון עושרה ומורכבותה של תרבות יהודי ספרד שתכניה החדשים "תבעו" את ביטויים בשירה, התחדשות החיים הדתיים בהתעניינות הגוברת והולכת ביחובות הלבבות" (בנוסף על חובות עשה ואל תעשה של ההלכה המסורתית), השפעת זרמים רוחניים מן העולם המוסלמי, התרופפות קשריו של הפיוט הבודד למערכות התפילה וכן הלאה. על אלה יש להוסיף, קרוב לוודאי, גם את השפעת שירת החול. גדולי הפייטנים הספרדים היו, כידוע, גם משוררי שירת החול, שחיברו בין השאר שירי יין נהנתנים ושירי חשק ארוטיים. שיר החול, כמצויין לעיל, ביטא את עולמו של הפרט. עתה משניתנה הרשות לפרטי ולאיש לבוא בתחומה של שירה, שוב אי אפשר היה לגדרם בשירת החול בלבד ולהדירם משירת הקודש, האישיות האחת, של משורר-החול-ופייטן-הקודש ביקשה לבטא את עצמה במלואה ולא יכלה עוד לגזור אֵלם על תחום כלשהו מתחומיה. הפייטן לא נמנע עוד מלכתוב שירי קודש המבטאים אותו כיחיד בזהותו האישית, שאינו נטמע בקהל המתפללים או בעדתו הדתית-לאומית ואינו משמש להם כשליח-ציבור שמדבר בשמם.

בהתפתחות המהירה של הפייטנות החדשה גדל עד מאוד מרחבה התימאטי ונושאים חדשים שכמעט לא טופלו לפני העשיריה ושינו מאוד את פניה. היא נפתחה בפני הפילוסופיה, התיאולוגיה והמדע בני זמנה. פיוטים רבים בעלי אופי אוניברסאלי מובהק ביטאו ברגישות רבה את החוויה הדתית של היחיד, חווית האדם כאדם – חפה מעיקריה של דת מסוימת ומכרונות היסטוריים-אתניים כלשהם. משוררי ספרד הפליאו לבטא את הפרדוקסים הדתיים הגדולים החיים בניגודיהם בכוחה של חוויה ריגשית עזה: ההיקסמות, הכמיהה, האושר שבתחושת הקירבה לאלהים – והמורא הגדול מפני כוחו וגבורתו, הרגשת ההתעלות במגע החסד האלוהי – ואימת

היצור אשר "להבל דמה" מפני יוצרו, ההכרה בריחוקו הטרוסצנדנטי של אלהים שאין להשיגו, בסוד ההעלם שלו, בשאלת "איה מקום כבודי" שאין עליה מענה – ובהיגלותו בכל מעשיו בבריאה, במציאותו בכל, במסתורין של שכינתו בלב המאמין, הדחף להלל ולהודות ולשבח את אלהים בשירים הימנוניים – וההכרה שרק דומייה תהילה לו, וכדומה. במספר רב של סליחות "אישיות" חשפו הפייטנים בעמקי נפשו של הפרט תחומים "מגודים" שלא מצאו עד אז ביטוי ראוי בעולמה של השירה הבתרמקראית, כגון עצמתם של יצרי הבשר והדם, מאבקו הנואש של האדם בחטא, פחדיו האפלים מן העונש הצפוי לו, מסלול חייו הפגיעים והמיוסרים – ותחנונו לסליחה, למגע הגואל של החסד האלהי. בדרגות שונות של נהירות משתקף כל האמור לעיל ביצירה המונומנטאלית של אבן גבירול "כתר מלכות", מיצירות המופת המופלאות ביותר של השירה העברית לדורותיה.

הספרדים עיצבו מחדש את השירה הלאומית בסוגרפיוט ליטורגיים שונים, בעיקר ב"רשויות", בפיוטי "יוצרי", בסליחות ובקניות. נושאה העיקרי של השירה הלאומית הוא הסבל, המתואר בדרך כלל בלשון ציורית עשירה ובשפע מטאפורי ששואב מן המקורות העבריים הקדומים ובראשם מן המקרא. סבל האומה מתואר כסבלו של אסיר בכלאו, של מצורע מנודה וחשוך מרפא, של יונה נסה מפני ציידים או עופות דורסים, של טובע במצולות, של בן מגורש משולחן אביו, של כבשה בין חיות טרף, של נרדף שאין לו עוזר, וכיו"ב. השירים זועקים לנקם, מתפללים לגאולה וחולמים על "קץ הפלאות". בדרגות שונות של בהירות מבוטאת בהם השקפת עולם דתית-לאומית שלפיה שורר בגלות סדר עולם מעוות, הפך סדר העולם התקין שנופץ בחורבן, באשמת "חטא קדמוני" והעונש האלוהי שבא בעקבותיו. מעוות זה לא יתקן, אלא בשוב הסדר הישן לקדמותו. שרה הגבירה משועבדת עתה לשפחתה הגר; יצחק המועדף נרדף ונהרג בידי ישמעאל הפרא; המארה רובצת על יעקב ועשיו ירש את ברכתו, ישראל שנגאל בנסים גדולים בעבר ואלהים נשאו על כנפי נשרים אל ארצו, טובע במצולות, אויביו גברו ורודפיו משיגים אותו – באלויות כאלה ודומיהן לסיפורי המקרא, חושפים השירים הווית יסוד אחת, בלתי משתנה, שמתממשת בווריאציות שונות בכל חליפות העתים בארצות הגלות השונות.

חשיבות מיוחדת נודעת לדרך שבה החיו פייטני ספרד את דמותה של כנסת ישראל כאישה אוהבת ואת דמות אלהים כדודה-אוהבה. בהשראת מדרש שיר השירים וחזיונות נביאים ולעתים

קרובות גם בהשפעת שירת־החשק "החילונית", הם עיצבו את היחס בין הדמויות האלה בדיאלוגים דרמטיים עזי מבע כיחסי אהבה בכל תהפוכותיהם. הדמות הנשית זועקת ממצוקתה לעזרה, מתלוננת על "העברי" שברח ממעונה לחיק זרות, מתגאה בנאמנותה לבעל נעוריה שנטשה בין חיות טרף ובמיאונה לבגוד בו. היא מתרפקת על זכר האהבה המאושרת בעבר הרחוק וחולמת על נקם וגאולה. האל משיב בדברי חיבה וניחומים, מביע נכונות להיחלץ לעזרה, מבטיח לחדש אהבה כקדם, להשיב אליו את "אשת נעוריו" שתמו ימי גירושיה, לנקום ברודפיה, לחזור עימה לביתם ולקוממו מחורבנו. לפעמים, כאילו נחלץ הגואל להושיע עוד בטרם נקרא לכך, מנסח השיר כולו כמונולוג דרמטי של בשורה והבטחה, גם בלא שיקדם לו שלב של זעקה. על רקע נוכחותם הבולטת של הדיאלוגים והמונולוגים האלה נשמעים הפיוטים הרבים שרק משוועים מן הסבל כזעקה לעזרה שאינה נענית, כקול אובד בריק, כתפילה מול שמים שותקים, כקינה שאין לה ניחומים.

עם חידושי התוכן מופיעים בשירת הקודש העברית גם חידושי הצורה. המקצבים והתבניות הצורניות של שירי הפייטנות הקדם־ספרדית הוסיפו אמנם להתקיים ברב או במעט גם בשירי "האסכולה" החדשה, אולם בצידם, ובהיקף גדל והולך בהתמדה, הופיעו בה מקצבים ותבניות צורניות, שאולים משירה "חילונית" וזרה או מעוצבים בהשפעתה. פיוטים שונים נכתבו במשקל הכמותי "הערבי" ששלט בשירת החול. מהם שעוצבו כשירים שווי חרוז - ברובם קצרים מאוד מן הסוג הליטורגי של ה"רשויות", ומיעוטם ארוכים בתבנית ה"קצידה", כמו הסוג הליטורגי של "הבקשה השקולה", ואחרים שעוצבו כשירים סטרופיים, ברובם בתבנית המושח או הזגל הקרוב אליו, בעיקר מן הסוגים הליטורגיים של ה"מאורה" ו"האהבה" מפיוטי "היוצר", "המחוק" וקצת מן ה"סליחות". פייטני ספרד שקלו רבים משירי הקודש שלהם גם במשקל ה"סילאבי" - משקל הברות (הדקדוקיות) וייחדו אותו בעיקר לפיוטים בצורה הסטרופית המעין־איזורית שהם חידשו. הם גם לא היססו לעטר את פיוטיהם בקישוטי סגנון ה"פדיע" האורנמנטאלי ולהעשירם במערכות מטאפוריות ואלגוריות מורכבות. בשבירת מחיצות רבות בינו ובין שיר החול מתעצמת מהותו הספרותית של שיר הקודש - ועימה גם כשרו לעמוד לעצמו כיצירת אמנות גם מחוץ לסדרי התפילה ולכתלי בית הכנסת.

המקאמה

השירה העברית בספרד הגיעה לשיאי הישגיה עד אמצע המאה הייב באנדלוסיה תחת שלטון המוסלמים. אחר כך, תחת שלטון הנוצרים בספרד ובפרובנס, נתמעטה דמותה ושפלה קומתה. גם אז אין השירה העברית קופאת על שמריה. לשון השירה מתרחבת בלשונות חזיל וחידושי מדקדקים ומתרגמים, זרמים רוחניים גדולים כהתפתחות הקבלה מעשירים את תכניה; היא נוטלת חלק פעיל בפולמוס על כתבי הרמב"ם, לעתים, אם כי רחוקות, ניכרת בה השפעת שירת הטרוכורים, על הרדיפות והפרעות, בעיקר מגזירות קנ"א והלאה, היא מקוננת בסגנון המובהק של הקינות "האשכנזיות" מתקופת מסעי הצלב ועלילות הדם, מתרבים בה שירי שנינה ושירי יכוח, ובשולי דרך המלך שלה מתגלות צורות שיר מלאכותיות ומורכבות שנועדו להפגין וירטואוזיות לשמה. אולם ככלל מעטו מאוד חידושיה והליכתה היתה על פי רוב בדרכי המשוררים והפייטנים האנדלוסיים הגדולים. חידושה העיקרי של השירה בספרד הנוצרית היה ביצירת המקאמה, סוג ספרותי ערבי שנוצר על ידי שני משוררים ערבים "מורחיים": אחמד אבן חוסיין אלהַמְדִיאֲנִי (967–1008) שחי בהַמְדִיאן שבפרס וכונה "בְּדִיעַ אַלְמֵאן" (=פלא הזמן), ואבו אחמד אלקאסם אַלְחַרְרִי שחי בבצרה בעירק (1054–1122).

בתבניתו הקלאסית המשוכללת מצוי הסוג הזה בדרך כלל כקובץ של מקאמות (בערבית "מְקַאמַאֲת" ובעברית "מחברות" או "שערים"). הן כתובות בפרוזה מחורזת (סג'ע בערבית) שמשולבים בה שירים שקולים. כל אחת מהן היא יחידה עצמאית: בשלימות תכנה, בעלילה שהיא רוקמת, במעמד שהיא מתארת או בלהטוט הרטורי שהיא מלהטת היא יכולה להתקיים באופן בלתי תלוי בזולתה. גם מחוץ למסגרת הקובץ. השירים מוסיפים לה נוי, לפעמים מניעים את עלילתה, לפעמים מסכמים במרוכז את שלביה השונים ולפעמים אינם אלא אתנחתה אסתטית ש"מעכבת" זמנית את התנועה האפית של הסיפור, הנאום וכדומה. במרכז כל אחת ממקאמות הקובץ מצויות שתי דמויות קבועות: הגיבור והמספר. הגיבור מצטייר כנודד ברחבי ארצות, ערים, נופים ואתרים נידחים שונים ומפליא את הרבים בעלילותיו. הוא רב תהפוכות, נוטה ללבוש זהויות שונות, נוכל וקונדס ולהטוטן, איש ריב ומדון – וידיד נאמן, גנב – וישר דרך, פיכח וערום, המוני – ורב כישרון כמלומד ומשורר. הוא מסוגל להפתיע בדבר והיפוכו: להטיף בלהט את תורת "אכול