

# שירת האהבה של טדרוס בן יהודה הלוי אבולעפיה -

## בין המשך לחידוש

שולי י. ביטון<sup>1</sup>

מעמקים, גיליון 56 \* ניסן תשע"ה \* אפריל 2015

[http://www.daat.ac.il/daat/ktav\\_et/index.asp?ktavet=1](http://www.daat.ac.il/daat/ktav_et/index.asp?ktavet=1)

### תחום הדיון

תוך כדי התהליך הממושך של כיבוש ספרד מחדש בידי הנוצרים המשיכו היהודים את יצירתם הרוחנית והאינטלקטואלית גם תחת השלטון הנוצרי. יצירת שירת חול עברית המשיכה להתקיים בספרד הנוצרית במאה השתים-עשרה, לאחר שנחרבו מרכזיה התרבותיים בדרום, ועד גירוש היהודים מספרד בסוף המאה החמש-עשרה. מרכזי התרבות היהודיים החלו להתפתח במחוזות חדשים כגון בטולדו, בירת קסטיליה, שהייתה בתקופה זו מרכז תרבותי תוסס שמשוררים ומלומדים מבית ומחוץ נהרו אליו, יצרו ופעלו בו. המלכים הקתולים נהגו להזמין לחצרותיהם מלומדים ומשוררים מתושבי המקום, ואלה גמלו למארחיהם ביצירותיהם. שכבת החצרנים היהודים, שכללה אנשי מנהל וממשל, גובי מסים, בעלי משרות ונושאי תפקידים בתחומי המדינה והמסחר, היוותה משקל חברתי ותרבותי רב-זכויות (בער, 1987: 65-66). החצר המפורסמת ביותר הייתה זו של המלך אלפונסו העשירי (1221-1284), המכונה 'החכם' (El Sabio) (דורון, 1989: 117). המלך קירב לחצרו חכמים יהודים וכמה מחצרנים אלה נעשו פטרוניים של השירה העברית כדוגמת דון שלמה אבן צדוק ובנו דון יצחק, ששימשו פטרוניים לטדרוס (שירמן, 1997: 371, 373-374 הערה 32).

השירה העברית בתקופה זו שמרה על המסורת האנדלוסית, אך גם חידשה בה, והוסיפה עליה בהשפעת תהליכים חברתיים וספרותיים. שירה זו נחקרה פחות, וחוקריה בחנו אותה בדרך כלל על רקע השירה האנדלוסית ופחות על רקע מעגלי זמנה. החוקרים נטו לראות ביצירות שנכתבו לאחר התקופה הקלאסית של השירה העברית, תקופה שכונתה בשם 'תור הזהב', בבואה של האסכולה האנדלוסית ולא אסכולה בפני עצמה. דן פגיס טוען כי מוטעית היא הגישה המקובלת, שלפיה השירה העברית בספרד היא חטיבה אחת שאופייה נקבע כבר בראשית האסכולה במאות העשירית והאחת-עשרה. לדעתו, "השאפה אל החידוש לא פסקה מעולם" (פגיס, 1976: 1-2). החוקר מדגיש "דווקא בתקופה זו גילתה השירה תודעה היסטורית עצמית, אולי יותר מאשר באנדלוס, וראתה עצמה בעימות עם ראשוני האסכולה" (שם, 173). לעומת התקופה הקודמת, שרק לעתים רחוקות התירה לעצמה להרחיב או לחרוג מן הקיים, נטו בתקופה זו לחידושים רבים בעיקר במסגרת המקאמה ובני סוגה וכן בשירה (שם, 185).

השאלה אם משוררי תקופה זו הם ממשיכי האסכולה האנדלוסית, אחרונייה, מחדשיה או מחקים גרועים שלה העסיקה גם את המשוררים עצמם. יהודה אלחריזי תיאר את דורו כדור של אפיגונים בכותבו: "והראשונים אכלו הסולת, ועזבו לנו הפסולת" (אלחריזי, 1899, מחברת יח: 186-187). אחרים ראו במשוררי התקופה ממשיכי המסורת של קודמיהם, שאין בשירתם כל חידוש.<sup>2</sup> האמירה כי השירה העברית בתקופה הנוצרית היא המשך ישיר ובבואה של שירת אנדלוס תופסת את התקופה הנוצרית כפרק שלא

<sup>1</sup> המאמר מתבסס על עבודת הגמר של המחברת לקבלת תואר מוסמך האוניברסיטה שנכתבה בהנחיית פרופ' אביבה דורון. ראו: ביטון, 2008.

<sup>2</sup> מראשיתן ספגו שירת החול ושירת הקודש דברי ביקורת המבוססים בין השאר על נימוקים מוסריים-דתיים ופילוסופיים. הגם ששירת החול תפסה מקום נכבד בחיי הרוח של העם בספרד, לא פסחה עליה הביקורת וקמו לה מתנגדים. הביקורת הלכה וגברה בשלהי המאה השתים-עשרה דווקא בקרב משוררי התקופה ובקרב חוגים שדגלו בפתחות כלפי תרבויות האסלאם ויוון וכן כלפי הפילוסופיה, המדעים ושירת החול כמובן. לעומת קודמיהם מהתקופה הקלאסית שביטאו הערצה ורצינות ביחס לשירתם, נעשו המשוררים בתקופה זו יותר ספקנים באשר לערכה המהותי של השירה. ראו למשל דברי ביקורת על השירה אצל יהודה אלחריזי, משולם דפיירה, שם טוב אבן פלקירה, ואף אצל טדרוס אבולעפיה. ראו: טובי, 1989: 283-290.

נערך בו כל שינוי או חידוש. שינוי או חידוש אינו מחייב דווקא ניפוץ מוסכמות ספרותיות קיימות. הגיוון במוסכמות או סטייה מהן הם פרי התפתחות האסכולה וכן פרי חירותם של המשוררים.

מי שנחשב כאחד הבולטים מבין המשוררים העברים שפעלו בקסטיליה הוא טדרוס בן יהודה הלוי אבולעפיה,<sup>3</sup> יליד טולדו. הוא היה בן לאחת המשפחות המכובדות של הקהילה היהודית במאה השלוש-עשרה ושימש חצרן בתפקיד כלכלי מרכזי בחצרותיהם של המלכים אלפונסו העשירי, בנו סאנצ'ו הרביעי והאינפנטי (יורש העצר) דון אנריקה, דודו של המלך המנוח (שירמן, 1997: 386-387).<sup>4</sup> טדרוס עצמו עמד על חידושים בשירתו, אם כי ציין ששירתו אינה נרתעת משימוש במקורות. הוא לא ראה פסול בשילוב בין חדש וישן או בעובדה שהשתמש במקורות כהוכחה לאי-חידוש (פגיס, 1976: 179).

טדרוס היה משורר פורה. ניכר כי לכתיבה היה מקום מרכזי באישיותו ובחייו,<sup>5</sup> ודומה כי היה יכול לכתוב על כל דבר בכל עת וליצור ללא שום מאמץ (שירמן, 1997: 417). הוא עצמו כינס את שיריו תחת השם 'גן המשלים והחידות' וכתב דברי פתיחה לספר כולו.<sup>6</sup> פרסום שיריו עורר עניין וסקרנות בזכות המספר הרב של השירים שנוספו לכלל שירי החול העבריים מימי הביניים ובזכות המידע שעלה מהם על אודות היהודים בקסטיליה. במחצית הראשונה של המאה העשרים, עם פרסום המהדורה המדעית של דוד ילין, החלה גם ההתעניינות בשירתו של טדרוס.<sup>7</sup>

המאמר ידון בשירת האהבה של טדרוס, ובזיקותיה לשירת האהבה העברית האנדלוסית ולשירת האהבה הטורבדורית בת זמנו.

#### מאפיינים בשירת האהבה האנדלוסית והטורבדורית

בטרם אפנה לעסוק במאפיינים האנדלוסיים והטורבדוריים הניכרים בשירי האהבה של טדרוס, אקדים ואסכם מאפיינים אלה.

שירת האהבה האנדלוסית, הידועה גם בכינויה 'שירת החשק', היא שירה חילונית המפארת את התענוגות ומטיפה להנאות החושים, וכמו שירי היין והגן היא נהנתנית בעיקרה. בשירה זו ניכרים מוטיבים קבועים וידועים, שהמשוררים התחייבו לקיימם בצורה מסוגנת (שירמן, 1960, ב: נג-נד; לוי, 1995, ב: 324).

הסיטואציה הטיפוסית בשירי החשק היא של חושק אומלל ומיוסר ושל חשוקה יפה, הפכפכה ואכזרית, הדוחה את חיזוריו ומסרבת להיענות לו, והיה ונעתרה לו היא עתידה לבגוד בו. למעשה, כל עולמו תלוי בהדגשת סיפוקו אם החשוקה נענתה לו, או בהדגשת תחושת האומללות אם לא נענתה לו. אם אינו מצליח לממש את הרגע הנהנתני עם החשוקה, האשמה היא בחשוקה שמסרבת להיענות לו בגלל אכזריותה והתגרותה בו ולא בגלל רגשות צניעות. במסגרת הקבועה והמסוגנת ובלשון הנוטה להכללה כללו

<sup>3</sup> טדרוס נולד בטולדו בשנת 1247. שנת מותו אינה ידועה בוודאות, אך ידוע שהיה עוד בחיים בשנת 1298. ראו: שירמן, 1960, ב: 413. עוד על חייו של טדרוס ראו: ביטון, 2008: פרק שני.

<sup>4</sup> ספר זה הוא המשך ישיר לספרו של שירמן 'תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית', שפורסם בשנת 1995. שני הספרים נתגלו בעזבונו לאחר מותו בשנת 1981, ונראה כי עסק בכתיבתם בין השנים 1968-1974. המהדורה המאוחרת, משנת 1997, נערכה, עודכנה והושלמה על-ידי פרופ' עזרא פליישר.

<sup>5</sup> על חשיבות הכתיבה בחייו אפשר ללמוד מהשירים שבהם הביע את חרדתו מהרגע שבו ייסתמו מעיינותיו. ראו לדוגמה את שירו 'קחש פרי מחשבותי', גן המשלים, ב/1, תרפה, עמ' 113.

<sup>6</sup> שירמן, 1997: 388-389. קובץ שיריו של טדרוס נשמר בשלמותו, בהעתקה אחת, בידי אספנים. החכם שאול עבדאללה יוסף, שהיה סוחר עשיר וחובב שירה, העתיק לעצמו את הקובץ. לאחר מותו פרסמו בניו את הקובץ מכתב ידו בצירוף הקדמה אנגלית קצרה של מ' גסטר (מהדורת גסטר, לונדון, תרפ"ו), אך היה קושי לקרוא ולפענח את כתב היד. המהדורה המדעית הראשונה של שירי טדרוס התפרסמה בין השנים 1934-1937 על-ידי דוד ילין בשלושה כרכים, בתוספת מבוא נרחב והבהרות מפורטות. עוד על תולדות שאול עבדאללה יוסף, תרומתו לחקר השירה העברית וזיקותיה לשירה הערבית ראו: גן המשלים, א: IV-I; טובי, 2000: 21-24. על כתבי היד השונים שבהם השתמש ילין להוצאת 'גן המשלים והחידות' ראו: גן המשלים, א, עמ' XIV-V. שיריו של טדרוס כפי שפורסמו במהדורת ילין אינם מסודרים בסדר הכרונולוגי המקורי. על סידור השירים בכתבי היד ובהוצאת ילין ראו: שם, XVI-XIV; בער, 1937: 19-21.

<sup>7</sup> אביבה דורון הייתה הראשונה שפרסמה מונוגרפיה שנושאה טדרוס כמשורר הבולט והחשוב מאוד בתקופתו. ספרה 'משורר בחצר המלך' הוא ניסיון לתאר את שירתו על כל קווי הייחוד שבה. היא העמידה כיווני מחקר ברורים המציגים את טדרוס כמשורר אינדיבידואליסטי, שיש בשירתו מידה רבה של מקוריות והדים לזרמים ספרותיים חדשים וביטוי לעולם נפשי מיוחד.

התיאורים מוטיבים קבועים לתיאור דמות החושק האומלל והמיוסר, לתיאור דמות החשוקה היפה, ההפכפכה והאכזרית, ושניהם נשמרו על-ידי צופים, מוכיחים ומריבים.

הדמות המרכזית בשירי החשק היא אפוא דמות החשוקה או החשוק. מושאי האהבה מתוארים על-פי סממנים חיצוניים ושבחם במראם, בטעמים ובריחם. ואילו החושק שייסוריו מביאים אותו לא אחת לכדי תלונה, מקבל ייסורים אלה באהבה, מברך על הייסורים הבאים מכוח הנאמנות וההתמדה של הרגש העז ונשאר נאמן למושא אהבתו בשם ברית האהבה. החשוקה או החשוק מזוהים בכינויים שונים ולא בשם הפרטי, שכן אין מדובר בחשוקה מסוימת או בחשוק מסוים אלא במושא אהבה אידאלי על-פי תכונותיו החיצוניות. תיאור דמות החשוקה או החשוק מעוצב במערכת ציורית מסוגנת ומגוונת. מערכת זו כוללת למשל תיאורים ציוריים ובהם כינויים של בעלי-חיים כגון צביה, צבי, עופרה, עופר, יעלת-חן וגוזל, שבמשמעותם המטפורית מבטאים עדנה, רוד, אצילות, חן ויופי; כינויים ישירים כגון אהובה, אהוב, ידיד, דוד ורעה; וכינויים הכרוכים בדימויים הנלווים למאורות השמים. יופיים האידאלי של מושאי האהבה מבטא שלמות. החשוקה היא בעלת פנים מאירים, נעימים ויפים כגן שושנים, עיניה שחורות, שיערה שחור ומשמש מסגרת לפניה הבהירים, והניגוד החד והבולט רק מדגיש את יופייה וזוהרה. שפתיה ולחייה אדומות, שיניה צחות ולבנות, ידיה לבנות, ציפורניה צבועות באדום, שדיה כתפוחים וכרימונים, ירכיה עבות וגופה נוטה כתמר. ואילו הצבי שתיאור פניו כולל את אותה מערכת ציורים, זקוף כארז וגמיש, ותנועתו מלאת חן. כאמור, שבחם לא רק במראם אלא אף בטעמים ובריחם המבשם. תיאור הריח המבשם, שבחו של הרוק וטעם הנשיקה, ושילוב הצבעים שחור, לבן בוהק ואדום בתיאור דמותם מבטאים חושניות ומדגישים את התענוגות.

התנהגותם של החשוקה או החשוק אינה צפויה. רוחם הפכפכה והם פועלים בשני כיוונים מנוגדים בעת ובעונה אחת. ניגודים שונים באים לידי ביטוי בתיאורם החיצוני, בתפקיד שהם נושאים ובדפוס התנהגותם. הם מושכים אליהם את החושק, אך גם דוחים את חיזוריו, מסרבים להיענות לו ומביאים אותו לכדי ייסורים קשים (פגיס, 1970: 268; לוי, תשל"א: 116; פגיס, תשנ"ג: 53; לוי, 1995, ב: 299). כפילותם מתבטאת בכך שהם הגורם למחלת החושק, אך גם התשובה להחלמתו. ביכולתם להמיתו אך גם להחיותו, לפוצעו ולרפאו, והם תמיד ידונו אותו לכף חובה בעוד הוא מתייסר, הן בקרבתו אל מושא אהבתו הן בריחוקו ממנה או ממנו (לוי, 1995, ב: 294).

הבכי, נדודי השינה, האנחות ורזון הגוף והתבלותו הם מסימני החולי של האהבה. החושק מרבה לבכות בשל הלהט הבוהק בלבו וצער הרב. אולם הדמעות, כשאר סימני החולי של האהבה, יכולות לחשוף אותו ולסכנו, ולכן עליו לשמור דבר אהבתו בסוד. הגם שאין חטא בתשוקה, נתפסת האהבה כסירוף הדעת בעיני אנשים שלא ידעו ואינם יודעים אהבה, ולכן על החושק להקפיד להסתירה (פגיס, 1970: 269).

החושק הנהנתן, שוחר התענוגות, אינו חפץ בדבר זולת אהבת השרים ומתקיים רק באהבה מסוג זה. שירת החשק אפוא היא שירת הלל שמטיפה להנאות החושים ולתענוגות האהבה, היין, הזמר והנגינה. ושירים רבים כורכים יחד תענוגות אלה.

לעומת שירת האהבה או החשק האנדלוסית, העמידה שירת האהבה הטרובדורית במרכזה את המושג 'אהבה', וביטאה חלום, אשליה ביצירת אידאל האהבה המושלמת, ולפיו הגיבור מקריב עצמו למען גבירת לבו, והאהבה החושנית המגולמת בו נקייה מחטא ועומדת בניגוד גמור להלכי הרוח ולקביעותיה של הכנסייה הקתולית (שחר, 1990: 140). ספרות התקופה הכתיבה שינויים גדולים, וחיבורים שונים נכתבו בעקבותיהם. מושא אהבתו של הטרובדור הייתה 'גבירה', והיא נתפסה כפאודל שהטרובדור הוא נתינה. השירה הטרובדורית יצרה הקבלה בין יחסי האוהב והאהובה לבין מערכת היחסים שבין הווסל והפאודל,

יחסים של כניעה מוחלטת, ובהם הטרובודור משרת את הגבירה וכל כולו נתון לה. הם אף נטלו מהעולם הפאודלי את המונח midnos, שפרושו 'אדוני', והעניקו אותו לאהובה שאותה ביקשו לשרת, כלומר לאהוב. בתהליך ההתקרבות שבין האהוב וגבירת לבו ניכרים קווי דמיון אל הטקס הפאודלי שבו הווסל הביע נאמנות לאדונו. מתקיימים ארבעה שלבים בתהליך זה, כפי שציין מחבר אנונימי בן המאה השלוש-עשרה:

1. שלב ההעזה (fenhedor): הדובר החושק מעז להצהיר על רגשותיו.

2. שלב החיזור (pregador): הדובר מביע את אהבתו בפני גבירת לבו.

3. שלב ההתפעלות (entendedor): הגברת מאירה פנים ומשיבה לו בחיוכים ובשאר סימנים.

4. שלב מימוש האהבה (drutz): הקשר ביניהם מתממש כשהגברת לוקחת אותו למיטתה.

היחסים בין המשורר וגבירתו פורצים את המסגרת האפלטונית-הרוחנית ומצביעים גם על ארוטיקה וחושניות (דורון, 1989: 118-119). הגם שמהמציאות החצרנית נבעה שירת אהבה שכיוונה רוחני, המשוררים לא ויתרו כליל על החושניות והתשוקה. עם זאת, רובם לא מימשו שלב זה ביצירתם ונאלצו להסתפק בהבעתם בלבד ובהצפנתם, כי במציאות החצרנית הייתה האהבה קשה להשגה, ויחסים מחוץ למסגרת הנישואים היו אסורים.

הטרובודורים פנו בשירתם אל נשים נשואות, וכדי שלא לפגוע בנימוסים ולסכן אותן ואת עצמם, הם הסתירו את זהות האהובה או העניקו לה כינוי ושם בדוי – תחבולה זו נקראת Senhal (שירמן, 1997: 409). בשל טיבה זה נשאה האהבה אופי חשאי ונתפסה כאהבה האמתית והראויה להסתכן למענה, אהבה שמכוונת לניצחון ולשמחת האוהבים, לעומת האהבה הטרגית הנשלטת בידי גורל ומוות (דורון, 1989: 121). הנעורים, השמחה וההנאה הם מסימני האוהבים בשירת האהבה הטרובודורית, ומסייעים להאיר את האהבה באור חיובי. בשיר משלבים הטרובודורים בין ביטויי האהבה החצרנית גם מבעי יצר וחושניות, ובכך סיפק השיר את צרכי הביטוי הארוטי של התקופה באמירות הנושאות ביקורת כנגד הסדר החברתי הקיים וערכיו.<sup>8</sup>

#### מאפיינים אנדלוסיים וטרובודוריים בשירי האהבה של טדרוס

טדרוס כקודמיו השתמש אף הוא בתחבולות שונות, שנודעו אצל המשוררים הערבים. אולם לעומת קודמיו, שרק לעתים רחוקות הרחיבו או חרגו מן הקיים, הוא נטה לחידושים רבים והרבה בהתחכמויות לשוניות. ילין עסק במבוא ל'גן המשלים והחידות' (ב/2, XVI והלאה) בהרחבות הלשוניות של טדרוס והצביע על מקורות תלמודיים בביאורים לשירים. טדרוס הכניס דברים שלא היו בשימוש בלשון והיו על-פי ילין בבחינת ליקויים שנעשו בגלל המשקל. אמנם ליקויים כאלה נמצאים גם אצל קודמיו, אך בשל המספר הרב של שיריו ורצונו להעשיר ולהרחיב את השפה, הדבר בולט אצלו במיוחד. עם זאת, ציין ילין שניתן למצוא בצד הליקויים גם חידושים שאותם ראה כיתרונות ו"כתבלין למטעמים" (שם, XXXI-XXVII). אבל טדרוס התעניין לא רק במליצה המילולית אלא אף בעניין עצמו. והשירה שימשה אותו בכל רגע ובכל מצב עד שנדמה שקיומו תלוי ביכולתו ליצור.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> עוד על מאפיינים בשירת האהבה העברית האנדלוסית ובשירת האהבה הטרובודורית ראו: ביטון, 2008: פרקים שלישי ורביעי.  
<sup>9</sup> שירתו של טדרוס משובצת בהתייחסויות ארס-פואטיות, והוא מבטא קשר מיוחד מאוד בינו ובין שירתו. כך למשל בשיר שצ (גן המשלים, 117-120) הוא מתייחס אליה כאל "אֶהוּבָתִּי" (שם, 119, שורה 54), ומצהיר בגאווה שאין בה אמירות מיותרות, אלא היא "יִפְיָהּ, נְקִיָּה מְדַבֵּר שְׁנָא" (שם, שורה 62). בשיר תצח (שם, ב/1: 26, שורה 1) הוא מתפאר וקובע "אֶנִּי הַשִּׁיר, נְהַבְנוֹת בְּנוֹתֵי / וְנִשְׁחוּ בְּנוֹת הַשִּׁיר לְפָנָי". ובשיר תכב (שם, א: 170-171, שורות 93-101) מתפאר הוא כדרך הטרובודורים, בכך ששירתו מכוונת לקהל מסוים, אף ששפתו ברורה ואין בה זרויות, ושאיפתו היא להרחיקה מן ההמון הפשוט ומאוילים המבקשים לחקות את דבריו ולגנבם:

אֶבֶל אֶעֱמִיק צְדִיָּה דְבָרוֹתֵי / לְהַרְחִיק הַפְּתָאִים מֵאֶהְלִי  
לְהַרְחִיק לְךָ אֶנִּי שֵׁם בְּעָרוֹגַת / בְּשָׂמִי נַעְצוּצִי, נְהַלּוּלִי  
וּבִין חוֹחֵי נְדָדִים עִם כְּפָרִים / נְשׁוּשֵׁי מְשָׁלִי בֵּין חָרוּלִי

יצירתו של טדרוס כוללת את סוגי השיר שהיו קיימים באסכולה של השירה העברית האנדלוסית, ואף משלבת ביניהם בשיריו. לדוגמה, שירי אהבה הכלולים בשער הקרוי "שירי אהבה ועגבים" כלולים גם בפתיחות לשירי תהילה, ובחלקם אף כתובים בשלמותם או כמעט בשלמותם במתכונת שירי חשק,<sup>10</sup> וכן במחזורי שירים שחוברו לגבירים המכובדים עליו, כגון הרב טדרוס ור' שלמה בן צדוק, ובשירי אזור. כמו כן הוא מפגיש בשיריו מוטיבים אנדלוסיים במבע הלשוני, עם מאפיינים טרובדוריים בתיאור נושאם וביחסו החיובי אל האהבה. לדוגמה, בשירים הבאים הכתובים כסיפור, הוא מתאר את חיי התענוגות האסתטיים, את אהבתו לאחת הצביות ואת תוכחת חברו על כך ותשובתו לו (שם, ב/1, תשטו: 125-126), ובשיר הבא (שם, תשיז: 127-128) הוא מתאר את החושק החולם על אהבתו "אַחְרֵי זֶךְ מִחֶשְׁבוֹ" ו"לא אַחְרֵי אֶקְלָה וְשֵׁתָה" (שם, שורה 3), ומבקש מהדובר לפתור בעבורו את החלום. בשירה הטרובדורית האהבה נחשבת לראויה ולאמתית כשהיא מציינת גם את טהרת המחשבה. הדובר מבהיר כבר בפתיחת השיר שיש מי שישן ושנתו ערבה לו "וְהוּא חוֹשֵׁב בְּחֹשֶׁק יַעֲלֵתוֹ" (שם, שורה 1, סוגר), לעומת החולם בשיר זה ש"נִפְסָו טְהָרָה פִּי שְׁלֵפָה גו / וְלִבּוֹ זֶךְ קְצָאָתוֹ מִנְּתוֹ" (שם, שורה 2). הבהרה זו מצד הדובר מזמינה את הקורא להתייחס לחלום ברצינות, ולראות בו רגע חיובי ואמתי שאינו קשור בחטא ובזימה, ושאינו עוד חלום ארוטי שבא אחרי אכילה ושתייה לשכרה. קריאה מעמיקה בשיר חושפת את יחסו החיובי של הדובר אל האהבה. ועוד, הוא אינו תופס את הרגע הנהנתני כחטא. בחלומו מבטא החושק את שאיפתו לשאת לאישה את הנערה שבה הוא חושק. החלום, אחד המוטיבים בשירת החשק האנדלוסית, משמש ראי למצבו הרגשי של החושק בשיר זה, ובו הוא מביע את רצונו, את חשקו ואת כיסופיו. החלום משרת את תהליך ההתקרבות אל האהובה, ובו הוא מעז לחשוף את רגשותיו, להצהיר על אהבתו ואף מגיע לשלב המימוש "וְהַקִּים אֶת-בְּרִיתוֹ" (שם, שורה 6, סוגר). הדובר בשיר מספר את סיפורו של החושק, מסייע לו בפתרון החלום, ועל-פי אותותיו הוא מבשר לחושק שחלומו אינו שקר ולא לשווא ראה אותו (שם, שורה 8). ועוד, כל זה הוא אות משמים (שם, שורה 11). הבחירה לכתוב את השיר כסיפור מעמידה את נושאו במרכז השיר, מוסיפה לו חיות, מרתקת את הקורא ומזמינה אותו לבחון מקרוב את מחשבתו של הדובר.

גם בשירים הבאים (שם, תשטו: 127; תשיז: 128), המוקדשים לאהבה לנער, מעצים הדובר את דמות האהוב, ואהבתו אליו נתפסת באור חיובי. הדובר בשיר אינו עושה הפרדה בין גוף ונפש. מדבריו עולה כי אחד הם וקשורים זה בזה: "אַבְּקָה – וְלִבִּי וְנַפְשִׁי / הַפִּיל לְאֵט בְּעֶצְמוֹי" (שם, תשטז, שורה 2). הנער בשיר זה כל-כך מיוחד שאפילו אורם של הירח והכוכבים מאפיל נוכח אורו ונוכחותו. ועל הקשר המיוחד בינו ובין הנער בשיר תשיח הוא כותב: "יִלְדוֹנוּ תְּאוּמִים הָאֶהָבִים / וְיָפִיזוּ לוֹ לְעֶבֶד סִגְרָנִי" (שם, תשיח, שורה 11). הדובר מצא את תאום הנפש שלו והופך להיות עבדו. והאהוב המיוחד בעיניו זוכה לכינוי "אַח", כנראה Senhal (שם, שורה 12, דלת) ו"אַדוֹנִי", כדרך הטרובדורים שהעניקו את הכינוי midnos לאהובה אותה ביקשו לשרת ולאהוב (שם, שורה 12, סוגר). גם בשיר זה הופך החושק עבד למושא אהבתו. ושני השירים מצטיינים בתיאורים נועזים של המבע החושני: "יִשְׁטַפְּנִי זְרָמְיוֹ" (שם, תשטו, שורה 4, סוגר), "פּוֹכֵב לְהַשְׁלִים חֶפְצִי / מוֹכֵן, וְלִשְׁלִים זְמָמְיוֹ" (שם, שורה 16), "וּבִפְנֵי הַצְּבִי גָנִי יַעֲדָנִי" (שם, תשיח, שורה 3, סוגר), "וְשֵׁם יְהִל עֲרָבִי מְלִשׁוֹנִי" (שם, שורה 13, סוגר), ו"אַשׁ תְּשׁוּקָה תֵּאֲכַלְנִי" (שם, שורה 15, סוגר).

ומה-לְכַסִּיל לְנַכְבְּדֵי אֶמְרֵי / חֲמוֹר או שׁוֹר הִיגָעָה עַל בְּלִילִי?  
וְלֹא אֶעֱמִיד כְּלִי שִׁירֵי עָלֵי קו / לְבַל יִסְגְּרוּ בִּידֵי עוֹנִילִי  
הַכֵּל-חֵלֶל יְחַלֵּל בְּחִלְלִילִי / וְכָל נָבֵל יִנְבֵּל אֶת-נְבִילִי?  
מֵעַט זְרוֹת גְּבוּל לְשִׁיר אֶשְׁוֶה / לְבַל יִסְיֵג אֲנוֹשׁ פְּתֵי גְבוּלִי  
לְמַעַן יְהִי כָל-מִחֶשְׁבוֹתֵי / כְּנַבְּדוֹת, וְנִפְרָדוֹת שְׂכָלִי  
וְיִתְפַּשׂ מִגִּנְבֵי אֶת-דְּבָרֵי / וְאִם אֵין עַד, וְנִכְרִים פְּתִילִי.

<sup>10</sup> ראו למשל את שירי השבח הבאים לכבוד ר' יצחק בן צדוק, הכתובים בשלמותם במתכונת שירי חשק: שם, א, לח: 24; מד: 27; מו: 28. וכן שיר תהילה שצ (שם, 117-120), המתאר את דרכם המופקרת ומנהיגיהם של הנמנים עם בני חוגו, ובו כולל טדרוס דברי תלונה על הפירוד ברוח שירת האהבה האנדלוסית (שורות 20-29).

האהבה על-פי טדרוס משמשת לעתים מקור כוח ולא חולשה הגורמת לחושק סבל וייסורים ומאיימת על קיומו. למעשה האהבה היא הסיבה לקיומו, "הַאֲהָבָה לִי, הִיא שְׁשׁוֹנִי" (שם, ב/2, שיר אזור לח: 45-46, שורה 20), ויחסו החיובי אל הנושא הוא כדרך הטובדורים. טדרוס עוסק בנושא החשק והאהבה בהנאה גלויה ומעיד על עצמו כמי שידוע בשני כינויים: "שֶׁר וְחוֹשֶׁק" (שם, א, סז: 37, שורה 5, דלת), ובכירגיה של שיר אזור כב הוא כותב:

פִּלְתַּעְדִּי לֹוא אוּ לֹא תַעְדִּילוּ  
לִם יִכְיֶרְךָ אֶלְסֶלְנָאן קֵט בְּכִיאֲטֵרִי  
אֲנִי עֶרְפֶּת מְדִי חִייתִ בְּשֵׂאֲטֵר  
עֲאֲשִׁיקְךָ פִּי צְנֵרִי הָאִימָן פִּי כְּבֵרִי.<sup>11</sup>  
תרגום הכירגיה:

רִיבֹו בִּי אוּ לֹא תִרְיִבוּ  
מֵעוֹלָם לֹא עֲלֶתָה הַשְׂכָּחָה עַל לִבִּי  
נֹדַעְתִּי מִיֹּס חִיֹּתִי כְּחֵרוֹץ  
חוֹשֶׁק בְּקִטְנוֹתִי סוֹעֵר בְּגִדְלוֹתִי.<sup>12</sup>

בשיר פד שם המשורר דברים בפי האהבה המתפארת, ונותן לה את הבמה לטעון טיעוניה. האהבה פותחת בהכרזה: "אֲנִי הַאֲהָבָה" (שם, פד: 41, שורה 1, דלת).<sup>13</sup> האהבה משתמשת במערכת ציורים מתחום המלחמה כדרך שירת האהבה האנדלוסית, ומתפארת בכך שכולם נכנעים לה. האהבה תופסת את עצמה כערך עליון ואומרת ברהב: "וּמָה-לִּי עוֹד לְסַפֵּר נִפְלְאוֹתַי / וְתַבְעֵנָה תְּהַלְתִּי שְׁפָתַי" (שם, שורה 9). כך מייחסת לעצמה האהבה מעמד כשל אלוהים. היא גם מייחסת לעצמה אמירות שמיוחסות בפי מאמיניו של האל רק לו כשהיא אומרת על עצמה בביטחון וביהירות "וְתַבְעֵנָה תְּהַלְתִּי שְׁפָתַי" (שם, שם), ובתהלים כתוב "יִמְלֵא פִּי תְּהַלְתֶּךָ כָּל-הַיּוֹם תִּפְאֶרְתֶּךָ" (תהי' עא, ח). טדרוס מרבה לדבר בשבחה של האהבה ואינו רואה כל חטא בקיומה או בעיסוקו בה. התאוה מגונה בעיני הטוענים נגדה בשם התבונה והמוסר כביכול, והם קרוב לוודאי לא ידעו אהבה בחייהם. ועל אלה שכן חווים את האהבה הוא אומר:

אֲשֶׁרִי אִישׁ הַגְּדִיל אֲדַנִּי מְשׁוֹשׁוּ  
שֶׁם בְּבִיתוֹ עֶפְרַת אֶהְבִּים וְכוֹסוֹ  
כִּי יַחַן קוֹל, שֶׁשׁ בְּחֶלְקוֹ וְכוֹסוֹ.<sup>14</sup>

ומסכם המשורר את הרעיון בכירגיה של אותו שיר האומרת ומה יש לאלוהים להוסיף לתת לאדם אחרי שהעניק לו כל אלה כלומר אהבה, עפרת אהבים ושמחה. התשובה המתבקשת היא כלום, כי האהבה היא מתנת האל, ומי שזכה בה התברך על-ידו. האהבה היא הסיבה לקיומו, ובאהבה הוא מתקיים כי:

אֵיךְ אֲחִי מִבְּלֹתִי צָבִי אוּ צָבִיָּה? / מִבְּלִי רוּחַ אֵיךְ תַּחֲי הַגְּוִיָּה?<sup>15</sup>

<sup>11</sup> שם, ב/2, שיר אזור כב: 28-29, שורות 32-35.

<sup>12</sup> שם, ביאורים והערות לשירי אזור, עמ' 15.

<sup>13</sup> השווה עם שירו של אברהם אבן חסדאי "אֲנִי חֶשֶׁק, יְדִידוֹת – מִשְׁפָּנוֹתִי", המשולב בספור "בן המלך והנזיר", ובו מונה האהבה את שבחי עצמה. ראו: שירמן, 1960, ב: 266.

אֲנִי חֶשֶׁק, יְדִידוֹת – מִשְׁפָּנוֹתִי, / וְצִבְאוֹת גִּיל וְחֶדְנָה – מִחְנוֹתִי.

אֲנִי שְׁלוֹם וְשִׁלְוָה כִּי אֲדַבֵּר- / וְיִנְחוּ עָלַי כָּל מִשְׁכָּבוֹתַי.

וְלֹא אֲשַׁכַּח לְבַד חֲדָרֵי שְׁמֵחוֹת- / וְאֲדַדָּה בְּתוֹכָם כָּל שְׁנוֹתַי.

וְלִי יִכְנַעוּ נַפְשׁוֹת מַלְכִּים / וְכָלֵם יִשְׁכְּבוּ אֶל מַרְגְּלוֹתַי,

וְגִבּוֹרִים אֶקְשֶׁר עַל אֲזוֹרֵי / וְאֶמְשֶׁךְ אֶת לִבְבָם בְּעִבּוֹתַי.

תִּמְהַר כָּל לְשׁוֹן עֲלֵג לְדַבֵּר / דְּבַר צְחוֹת כְּדַבְרֵי אֶהְבּוֹתַי,

וְחֻלֵּשׁ יַעֲנֶה "גִּבּוֹר אֲנִי", יוֹם / אֲשֶׁר יֵאָסֵר לְרַכְבוֹ מַרְכָּבוֹתַי.

אֲנִי חֶשֶׁק עָלַי אֲבִי שְׁמֵחוֹת / וְאֲבִי גִיל אֶפְתַּח אֶת שְׁמוֹתַי!

<sup>14</sup> גן המשלים, ב/2, שיר אזור מו: 54-55, שורות 18-20.

<sup>15</sup> שם, שורה 1.

אמירה דומה משתקפת גם בשיר הבא :

איך יחיה איש שזפו עין צביה? ואיך / זמות אשר עין צביה לא שזפתו?<sup>16</sup>

להלן דוגמאות נוספות שבהן מאחל הדובר לעצמו לאהוב תמיד, וגוער באלה שטוענים נגד האהבה בשם המוסר כביכול :

(1) באהבת יעלת חן או צבי חן / אהי לעד מאד הוגה ושוגה

ואם שוגה בזה איש יחשבני / חשבתיהו אני פתי ושוגה.<sup>17</sup>

(2) מה-בערו חושבים שביל חשק / סכלות, ודרך אהבה כסל

אשרי אנוש מעד שדי עפרה / ויעשה פימה<sup>18</sup> עלי כסל.<sup>19</sup>

(3) אמרו למוכיחי, עלי מה-זה / חשקי יקללו בתוכחותם?

עלמה וחש עם מי נער - / המה דמות חותם בתוך חותם.<sup>20</sup>

הביטוי "עלמה וחשק עם ימי נוער" ידוע כמוטיב בשירת האהבה הטרובדורית, המזהה את האהבה עם נעורים, שמחה והנאה.

ספר תהלים פותח בפסוקים הבאים: "אשרי-האיש אשר לא הלך בעצת רשעים ובדרך חטאים לא עמד ובמושב לצים לא ישב: כי אם בתורת ה' חפצו ובתורתו יגה יומם וְלַיְלָה" (תה' א, א-ב). כאמור טדרוס אינו רואה כל חטא בתשוקה, ובעיניו מבורך כל אדם שזכה באהבה, והוא בוודאי אינו שומע בעצת רשעים המנסים להרחיקו מאהובתו, או להוכיחו על כסילותו. ועוד, כל חפצו לדבר בשבח האהבה ולהגות בתורתה. בשיר הבא הוא כותב "נדת חשקך אני שומר" (גן המשלים, א, רנח: 84, שורה 1, סוגר), ובשיר אחר הוא כותב "בדת חשקה אהי מחזיק לעולם" (שם, רעב: 87, שורה 2, דלת). הדובר מביע את נאמנותו לחשוקה או לחשוק ודבקותו בה או בו, כאדם מאמין המביע נאמנותו לאלוהיו ודבקות בתורתו:

(1) יא מלתי היא

קבלני ואנצ'ים אלי –

מן תחתי ואלא פפון עלי.<sup>21</sup>

תרגום הכריגיה:<sup>22</sup>

הוי דתי, הבה

נשקני והזבד אלי

מלרעי, ולא היה מלעילי.<sup>23</sup>

(2) עת ריב בחשקה ערכו לי שחתי:

דת אהבה מיום היותי בנתי

נער רדפתיה ובה זקנתי.<sup>24</sup>

אנדריאס קאפלנוס בן המאה השתיים-עשרה, תופס אף הוא את רעיון 'האהבה האמתית' כדת, ומכנה אותו 'דת האהבה'. הוא מציין בין מרכיביה העיקריים של 'האהבה האמתית' ערכים כגון ענווה ונימוסים,

<sup>16</sup> שם, א, רעח: 88, שורה 1.

<sup>17</sup> שם, רלג: 79.

<sup>18</sup> פימה = חלב, שומן, וכן כינוי לכפל-בשר מתחת לסנטר, סנטר כפול. וילין מפרש זאת קמטי בטנו. ראו: שם, ביאורים והערות: 57. טדרוס משלב בסוגר פסוק מספר איוב טו, ב, בשינוי 'ויעש' ל'ויעשה' לצורך המשקל. והפסוק אומר "ויעש פימה עלי-כסלי" כלומר שמן, הגדיל כרסו. לעומת כסל בסוגר של הבית הראשון שכוונתו כסילות, איוולת.

<sup>19</sup> גן המשלים, א, רלד: 79.

<sup>20</sup> שם, רלה: 79.

<sup>21</sup> שם, ב/2, שיר אזור ה: 10-11, שורות 28-30.

<sup>22</sup> שם, ביאורים והערות: 6.

<sup>23</sup> כלומר: "מתחתי (=מלרעי), ואם לא היה מעלי (=מלעילי)".

<sup>24</sup> גן המשלים, ב/2, שיר אזור כב: 28-29, שורות 29-31.

התמסרות וקנאה לבן הזוג כמו לדת. רעיון האהבה כדת, כערך עליון שאין בו חטא, מופיע גם אצל אבו נוואס, שמעדיף את חטא התאוה על התפילה, וטומאה שנטמאה בחשק טוהר היא בעיניו:

אַהֲבִיתִּיהָ, וּמָה פְּסוּל בְּאַהֲבָה?  
אַהֲבָה כְּזֹאת לֹא חוֹתֵתִי מֵעוֹדִי,  
מָה לִי וְלְאַנְשִׁים, שְׁנָא יִגְנוּ אוֹתִי,  
לְהֵם דְּתָם וְלִי דְתִי.<sup>25</sup>

טדרוס מרבה לדבר על יופיים של החשוקה והחשוק במערכת הצוירים הקיימת מהשירה האנדלוסית, ושבתם במראם, בריחם ובטעמם. בשירים אחדים הוא מפליג בתיאורם, ורואה בהם את הנעלה והמובחר שביצירת האל:

- (1) אַפְדָּה צְבִיָּה, טוֹעֲמֵי רֵקָה / לֹא יִדְעוּ מָה הוּא הַצּוֹף אוּ מֶן?  
וּשְׁנֵי חֲרוֹזִים שָׁם בְּפִיהָ אֵל / מִמַּעֲשָׂיו לֹא מַעֲשֵׂה אֶמֶן.<sup>26</sup>
- (2) מַחוֹשְׁקָה מִהִנְשָׂמָה לְקַחָה / הַנְּעָרָה, לֹא לְקַחָה מְצַלַּע  
מִשְׁד תְּנִיקָהוּ דְבֶשׁ, הַפְּלָאוּ: / אֵיכָה תְּנִיקָהוּ דְבֶשׁ מִסְּלַע?<sup>27</sup>
- (3) מַה-טוֹב עֲפָר חוֹ, מְלַחִיזוּ / תִּזְרַח שְׁמֶשׁ אֵל עֵין רוֹאִים  
פְּפִיו לְנוֹשְׁקִים נִבְעוּ יָם / צוֹף מֵאַבְנֵי הַמְּלוֹאִים.<sup>28</sup>
- (4) רְדוֹת רֵקוֹ מְנַעֲנֵי, וּמֵאִין / רְצוֹנוֹ בְּחֵלוֹם לִיל רְדִיתִיו  
וְנָד מְנִי לְעֵנוֹתֵי בְּנוֹדוֹ / וּבִיקְשֵׁתִיו וְתוֹךְ לְבִי מְצֹאתִיו.<sup>29</sup>
- (5) אֵל נָא תְּמִיתִיו, יַעֲלֵת הַחוֹ, / אֶת-חוֹשְׁקֶיךָ בְּאַשְׁוִינֶיךָ  
אֵל תַּעֲשֵׂי עוֹד רַע בְּעֵינֶיךָ, נָא / שׁוּבִי עֲשֵׂי הַטוֹב בְּעֵינֶיךָ.<sup>30</sup>
- (6) תִּדְמָה בְּקוֹמָתָה לְתִמְרָה, אֵךְ / אֵל הַלְּבָנָה בְּלַחֵי תִדְמָה  
שְׁחָקָה בְּעֶרְכִּי נִיב לְפָנֶיהָ / אֵז נִגְרָה עֵינֵי וְלֹא תִדְמָה.<sup>31</sup>
- (7) יַפֵּת מְרָאָה אֲשֶׁר אֵל חוֹשְׁקָה אֵין / בְּפִיהָ כּוֹ, וּפִיהָ מַעֲשֵׂה כּוֹ  
דְּמַעֵי הוֹלְכִים רְכִיל בְּחִשְׁקָה / אֲבָל לְבִי עָלִי סוֹדָה מְאוֹד כּוֹ.<sup>32</sup>
- (8) צִנָּאר צְבִי לְךָ וּשְׁמֶשׁ בְּלַחֲךָ  
כָּל-כּוֹכְבֵי אוֹר? הוֹדוֹן לְפָנֶיךָ  
יַפֵּית עָדִי כִי עָדִי אֶת לְעֵדֶיךָ  
מַה-לְךָ לְנִזָּם וְחִלָּה?  
אַחוֹת לְשֶׁמֶשׁ וְרַעֲיָה  
יַפֵּית וְנַעֲמַת עִירָם וְעָרְיָה.<sup>33</sup>

תיאור שיערם של החשוקה או החשוק, המשמש מסגרת לפנייהם, בדמות נחשים או עקרב, חוזר על עצמו בכמה משיריו של טדרוס. אלה שומרים עליה או עליו מפני המבקשים להתקרב. השיער השחור משמש מסגרת לפנייהם הבהירים, לשיניהם הלבנות וללחייהם ושפתותיהם האדומות. הניגוד החד והבולט בין הצבעים מדגיש את יופיים וזוהרם, ומשווה להם מראה של דמות מיתולוגית, חצייה אנושית וחצייה אלה או אל, מסתורית, מרוחקת ובלתי-מושגת כמעט מקברית, ארוטית ומפתה מאוד, וגם מסוכנת וקטלנית:

<sup>25</sup> אבו נוואס, 1999: 80.

<sup>26</sup> גן המשלים, א, סח: 38.

<sup>27</sup> שם, ע: 38.

<sup>28</sup> שם, עא: 38.

<sup>29</sup> שם, עג: 39.

<sup>30</sup> שם, עד: 39.

<sup>31</sup> שם, רפ: 88.

<sup>32</sup> שם, רפד: 89. הדוגמאות שהובאו כאן לקוחות מעשרת השערים שכתב המשורר לכבודם של הרב טדרוס ור' שלמה בן צדוק.

<sup>33</sup> שם, ב/2, שיר אזור ה: 10-11, שורות 13-18.



- (1) צְבִיָּה עוֹרְכָה בְּלֵב קִרְבוֹת / וְחוֹשְׁקִים לוֹחֲמָה מֵאִין חֲרְבוֹת  
וּמְשַׁעְרָה בְּגֹן לַחֲזֵה פְּדֻמִּיּוֹן / נְחָשִׁים נוֹשְׁכִים אֶת-הַתְּנוּבוֹת  
אֲבָל עֶקֶב יְשׁוּפוֹן הַנְּחָשִׁים / וְאֵלֶּה לֹא יְשׁוּפוֹן רַק לְבָבוֹת.<sup>34</sup>
- (2) עֲפָרָה, וּמְשַׁעְרָה עֲלֵי לַחֲזֵה / פְּדֻמוֹת נְחָשִׁים נוֹטְרִים פְּרִיָּה  
הַתְּמַהֲמָהוּ וְרָאוּ פְּלָאִים כִּי / הֵם מַחֲלֵת לְבִי וְהֵם צְרִיָּה  
וַיִּנְשְׁכוּ לְבִי וְלֹא נִשְׁכוּ / אוֹתָהּ, וְאִם הִמָּה עֲלֵי לַחֲזֵה.<sup>35</sup>
- (3) שְׁעָרָה עֲלֵי לַחֲזֵה דְמוֹת עֶקֶב / שׁוֹמֵר לְבַלְתִּי לֶה אֲנוֹשׁ יִקְרַב  
רוֹשׁ אֶל שְׁנוֹאֵיָה בְּפִיָּה, אֲדָ / צוּף אֶל אֶהוּבִיָּה מְאוֹד יַעֲרֵב  
כִּן כְּאֲשֶׁר מוֹת לְכָל-צַר יֵשׁ / וְלִכְלֹל צָרִי חַיִּים בְּיַד הַרֵב.<sup>36</sup>
- (4) מָה אַעֲשֶׂה, אַחִי, וְהִנֵּה נִעְרַת / חֵן לְהַפִּיצֵנִי בְּחֻשְׁקָה סְעָרָה  
שְׁעָרָה עֲלֵי לַחֲזֵה דְמוֹת נְחָשׁ, וְאִם / אֶקְרַב יְשׁוּפְנִי אֲשֶׁר בְּשַׁעְרָה.<sup>37</sup>
- (5) שְׁעַר עֲלֵי לַחֲזֵה דְמוֹת נְחָשׁ / אִם אֶקְרַבָּה לֶה רֹאשׁ יְשׁוּפְנִי  
מִלַּחֲזֵה אוֹר בְּעַדְנִי, אֲדָ / מְשַׁעְרָה חֲשֶׁךְ יְשׁוּפְנִי.<sup>38</sup>

הדובר שמתקשה להתקרב אל מושא אהבתו מתייסר בשל כך ומגיע אף לכדי תלונה. רבים הם גילויי ייסוריו של החושק. אלה משפיעים על חזותו, על מצבו הפיזי והנפשי, על יחסיו עם סביבתו, מקשים עליו את ימיו ומדירים שינה מעיניו. ייסורי האהבה מעוצבים במערכת ציורית מסוגננת מתחום המלחמה, הציוד והטרף, החולי והאש הבווערת. הצער הרב גורם לו לעתים להתחנן בפני החשוקה או החשוק לחמול עליו, הן בפנייה ישירה אליה או אליו, והן באמצעות יחיד יחיד או ידידים רבים. דמעותיו וכאבו מובילים אותו גם לכדי תלונה על אכזריותם של החשוקה או החשוק. יש ויבקש הוא ממנה או ממנו להמיתו, אם אין בכוונתה או בכוונתו להיענות לו. ועל-אף כל הכאב ימשיך לבקש "להשָׁרֵף בְּאֵשׁ חֲשֶׁק" (גן המשלים, א, קב: 45):

- (1) אֲנָא, יְדִידִי, דְּבָרוּ אֶל-הַצְּבִי / אוֹלֵי לְבָבוּ יַחְמַל עַל אוֹהְבֵי  
אֲנָא, צְבִי חֵן, חֲמַל עַל חוֹשְׁקֶךָ / אֶל תִּתְּנָהוּ נָא בְּנַפְשׁ אוֹיְבֵי.<sup>39</sup>
- (2) מֵה-לְצַבִּי לְשָׁרֵף בְּאֵשׁ פְּרוּד / אַח יַחְשֵׁב חֲבָרָה לְתַפְאֲרָת  
אֵשׁ הַנְּדוּד הַבְּעִיר, וְשֵׁם נַפְשׁ / הָאֵחַ לְפָנָיו כִּה מְכַעֲרָת.<sup>40</sup>
- (3) בְּקִרְבִּי אֵשׁ נְדוּד הַבְּעִיר צְבִי חֵן / בְּפִיָּהוּ נַחֲלִי חֲמָאָה וְנִפְתִּי  
אֲשׁוּרְנִי וְלֹא קְרוֹב, וְעֵינֵי / בְּגֹן עֲדוֹן אֲבָל לְבִי בְּתַפְתִּי.<sup>41</sup>
- (4) חֲזִיד, עֲפָרִי, אִם אֵין אֶת- / נַפְשְׁךָ לְפִיק אֶת-מְאוּנֵי  
קַח נָא אֶת-נַפְשִׁי מִמֶּנִּי / כִּי טוֹב לִי מוֹתִי מִחֲזִי.<sup>42</sup>

- (5) בְּלֹא עֵתִי, אֶהָהּ, שְׁבַתִּי / בְּיוֹם נְדָ הַצְּבִי מְנִי  
וְנִדְלַתִּי, וְכַמְעַט קֵט / וְעֵין לֹא תִשׁוּרְנִי.<sup>43</sup>

<sup>34</sup> שם, א, עט: 40.

<sup>35</sup> שם, פא: 40.

<sup>36</sup> שם, פב: 40. השיר מוקדש לכבוד הרב טדרוס.

<sup>37</sup> שם, רנז: 84.

<sup>38</sup> שם, רעד: 87. השיבוצים 'אור בעדני' ו'חושך יושפני' המופיעים בבית השני לקוחים מספר תהי' קלט, יא שם נאמר: "וְאֶמַר אֲדָ-חֲשֶׁךְ יְשׁוּפְנִי וְלִלְלָה אוֹר בְּעַדְנִי", וכוונתם: אם החושך יוטל על הדובר ויכסהו, אזי החושך יהיה אורו והלילה יהיה הצלתו.

<sup>39</sup> שם, עה: 39.

<sup>40</sup> שם, עו: 39.

<sup>41</sup> שם, עז: 39.

<sup>42</sup> שם, קח: 46.

- (6) חֶשֶׁק עֶפֶר כֶּלֶה רוּחִי / וַיְנַדֹּדוּ עֲצָמוֹתַי שֶׁבֶר  
וַאֲדַל בְּפִרְיָדְתוֹ, עַד / לֹא נִשְׁאַר בִּי רַק הַדְּבַר.<sup>44</sup>
- (7) הֵה, כִּי דָמִי גוֹף נִחְלָה בְּכִיתִי / וְאֲנִי בְּלִי גוֹף נֶעְלַם הַיִּיתִי  
עַת תִּשְׁמְעוּ אֹחֵי בְּאֶרֶץ קוֹל כְּאוֹב / בֵּינוּ הֲכִי שָׁם אֶהְלִי נְטִיתִי  
וְעַת יֵאוֹר דָּם תִּחְזוּ נִגְדִי, דְּעוּ / כִּי לִי יֵאוֹרִי וְאֲנִי עֲשִׂיתִי.<sup>45</sup>
- (8) יְקוֹד חֶשֶׁקִי בְּתוֹךְ לִבִּי צְפִנְתִּיו / וְדָם לִבִּי בָּבַת עֵינַי שֶׁפְּכִתִּיו  
אֶמֶת, לוֹ אֶאֱנַח עַל עַץ, שֶׁרְפִתִּיו / וְלוֹ אֲבִכָה בְּנִים, אֵל דָּם הַפְּכִתִּיו.<sup>46</sup>
- (9) אֲנָא, צְבִי, רַחֵם עָלַי דְּלוֹת / גּוֹי בְּחֶשֶׁקְךָ, בִּי אֲדַנִּי, בִּי!  
אִם עֵינֶיךָ קִשְׁתָּ וְאֵת רוּבָה / אֵל, הִנְדִיד, חֲצִיו תִּכְלָה-בִּי.<sup>47</sup>
- (10) צְבִיָּה, עַל יְדִידֶךָ רַחֲמֵי נָא / וְהֵעֲלִי נָא אֶרוּכָה אֵל מְזוֹרוֹ  
שֶׁפְּתִיךָ תִּנְנִי נָא לוֹ וְיִמְצֵ / עֲסִיס רַק פִּיךָ, הֲכִי בּוֹ הוּא מְזוֹרוֹ.<sup>48</sup>
- (11) חֶשֶׁק צְבִי חֲחוֹן / כֶּלֶה בְּשָׂרִי / וַיִּלְבִּין שְׁעָרַי.  
בֵּינוֹת צְלַעִי / אִשׁ תִּאֲכַל וְתִשְׂרֹף  
נַחַל דְּמַעִי / בִּי יִשְׁטֹף וַיִּגְרֹף  
אֶחָד בְּרַעֲי לִבִּי יִצוּד וַיִּטְרֹף  
וּבִלְהִטּוֹ מֵאִין / פָּצַע בְּעוֹרִי / יִקְרַע אֶת-סְגוֹרִי.<sup>49</sup>
- (12) הַפְּרִידָה שְׁלָחָה תוֹךְ צְלַעִי –  
אִשׁ נְדוּד לֹא יָכְלוּ לָהּ דְּמַעִי  
הֵה, וְאִין לִי לִבִּי וְרַבּוֹ נִגְעִי  
כִּי בְיוֹם הַרְחִיק נְדוּדוֹ אֶהוּבִי / לְבַבִּי / נָדַד וְנִשְׁאַר לְהִבִּי.<sup>50</sup>
- (13) נִפְלְאָה אֶהְבֵּתִי / עַד-מֵאֵד גְּדָלָה  
לְךָ, וְהִנֵּה שְׁנֵתִי / בְּנְדוּד נִגְזָלָה  
נִגְדָךְ תִּאֲוֹתִי / קֵט מַעַט אֲשִׁאֲלָה  
בִּי, צְבִי חוֹן, חֲמֹל! / וְחֲסִדִים גָּמַל  
וְעַדִּי אֵן בְּלִי נוֹם / בְּנְדוּד אֶעֱמַל.
- לְךָ אֶהוּבֶךָ – וְהִנֵּה / בְּנְדוּד נִאֲבָד  
תַּחֲמַל אוֹ תַעֲנֶה / לְךָ אֲנִי נֶעֱבָד  
וְעָלִי אֵף מְקַנָּא / אֵת יְדִידִי לְבָד  
בִּי חֶשֶׁק אוֹ גָּאֵל / הִנְנִי בָּא בְּעַל –  
חֶשֶׁקְךָ, קוֹם לְךָ קוֹם / חֲפָצְךָ בִּי פְעַל.<sup>51</sup>
- (14) עֲלֵמָה לְעֵנוֹת הַלְּבָבוֹת נוֹצְרָה

<sup>43</sup> שם, קכד : 48.

<sup>44</sup> שם, קכט : 51.

<sup>45</sup> שם, קמב : 54.

<sup>46</sup> שם, קמג : 54.

<sup>47</sup> שם, רמו : 81.

<sup>48</sup> שם, רס : 84.

<sup>49</sup> שם, ב/2, שיר אזור ד : 10-9, שורות 1-5.

<sup>50</sup> שם, שיר אזור ט : 16-15, שורות 5-8.

<sup>51</sup> שם, שיר אזור יט : 24-25, שורות 1-10.

בַּה נְקַשְׁרָה נִפְשֵׁי וְהִיא בִּי קִשְׁרָה  
 מִתְקָה וְאֶת-חַיֵּי בְנוֹדָה מְרָה  
 וְאִמְרָה : / בִּי נַעֲרָה  
 בְּד נְקַשְׁרָה נִפְשֵׁי וְאִיךְ בִּי תִקְשְׁרֵי?  
 אֶת מַחֲלַת לִבִּי וְאֶת הַצָּרִי  
 אִיךְ בְּפִיךְ יִהְיֶה מְרִי / יַעֲלֶה וְתִמְכְּרֵי?  
 חָרָה מְאֹד אָפָה בְּגִשְׁתִּי לְאֲרוֹת –  
 בְּשָׁמִי לְחַיִּיהָ, וְאָפָה בְּחֵרוֹת  
 הַבֵּין לִבִּי כִי רְצוֹנָה חַץ יְרוֹת  
 וְאֶעֱנֶה .....  
 אִם חַץ יִפִּי לִירוֹת בְּעֵינֶיךָ תִּבְחָרִי  
 הִנֵּה לִבִּי לְךָ לְמִטְרָה – יְרִי!  
 מָה רְצוֹנֶיךָ סִפְרִי / אִם לְהַרְגִי – מִהְרִי!

עַת רְאֵתָה נִפְשֵׁי אֲשֶׁר בָּה חֲשָׁקָה  
 תִּפְשֶׁה סְגוּר לִבִּי וְאוֹתִי רְחֵקָה  
 וְתִשְׁרָפְהוּ בְּנֹדוֹד וְאֶצְעָקָה :  
 אִם תִּתְפַּשֵּׂי / לִבִּי, עֲשֵׂי –  
 כְּטוֹב בְּעֵינֶיךָ, רְצִי אוֹ גַּעֲרִי  
 כִּבִּי יִקוּד אֵשׁ ..... בְּעָרִי  
 בְּךָ לְבַדְךָ בְּחָרִי / אִין בְּלִבִּי לְךָ מְרִי.<sup>52</sup>

בשיר זה משלב המשורר כמה מוטיבים משירת החשק האנדלוסית, ומתאר את הסיטואציה הטיפוסית של יחסי חושק מיוסר, וחשוקה המסרבת להיענות לו, מזווית אישית. מנקודת מבט של דובר בגוף ראשון הוא פותח את דבריו בתובנה מכלילה, שאותה הגה קרוב לוודאי מכוח הנסיבות וממקומו כחושק מיוסר. לדבריו, העלמה נוצרה כדי לענות את הלבבות. ואחר-כך פותח הוא בתיאור יחסיו עם עלמה כלשהי שגרמה לו להתענות בסירובה להיענות לו. החושק מבהיר שמדובר בקשר שקשור בנפש. אבל הרגש לא היה הדדי, שכן היא חדרה לנפשו, אבל הוא לא חדר לנפשה. בהמשך הוא מתאר איך ניסה להתקרב אליה, אך היא דחתה אותו בכעס רב. משסירבה להיענות לו פונה הדובר להדגיש את אומללותו. הוא מתחנן לפניו שתחמול עליו, ומבקש ממנה להחליט אם להיענות לו או להמשיך בסירובה, ומבחינתו הכוונה היא אם לדון אותו לחיים או למוות. חייו בידיה, וממילא אין לו חיים בלעדיה והיה רוצה שתבחר להיענות לו. תיאור הסיטואציה בגוף ראשון, שילוב השיחה ביניהם והאמירות האמוציונליות משוות לשיר נימה אישית וחיות. השיר מאפיין את אופי כתיבתו של טדרוס, המשלב מוטיבים אנדלוסיים עם תיאורים כנים של רגשותיו ותשוקותיו ועם אמירות מודרניות לזמנו, והוא מבטא זאת בלשון קלה ומובנת יותר. התיאורים הכנים של רגשותיו רק מעצימים את המבע בשיר. הקורא שמוזמן להיחשף אל עולמו הפנימי של טדרוס קשוב יותר לתוכן דבריו בגלל הנימה האישית. כתיבתו הפרסונלית מעידה על מודעות עצמית, והוא התיר לעצמו להרחיב או לחרוג מן הקיים ולחדש.

<sup>52</sup> שם, שיר אזור כב: 28-29, שורות 21-1. סימון הנקודות כוונתו טקסט חסר בכתב היד.

כאמור, טדרוס התעניין לא רק במליצה המילולית אלא אף בעניין עצמו. הוא ראה את גדולת שירתו מהיותה בבואה לאירועי חייו ולעולמו הפנימי, והיה חשוב לו להביע את האמת האישית שלו ללא מחסומים וללא צנזורה או ביקורת. בשיר הבא למשל פונה טדרוס אל נפשו, מעודד אותה, מחזק אותה ומכוון אותה באומר:

דְּבָרֵי שִׁיר דְּבָרֵי, אֵל תְּכַאֲבֵי  
 בְּחָרֵי נַפְשִׁי בְּחֶשֶׁק אֶהְבֵּי  
 אֶחְרָיו רוּצֵי וְרָדְפֵי כְּצָבִי  
 אֶהְבֵּה אֵל תִּאֲזִינֵי עוֹד חֲכִי / דִּין תִּלְנֶה בָּהּ, וְרִיב אֵל תִּשְׁמָעֵי.<sup>53</sup>

הדובר מבקש מהנפש לדבר שיר, לא לכאוב ולא להקשיב לאומר (למריב) כי יש להתלונן על האהבה. כי האהבה היא מהות הקיום, והוא רוצה להתקיים באהבה גם אם גורמת היא לסבל. היא אינה חטא, ואין בה כל אשמה. היא מתת האל, ואשרי האיש שידע ויודע אהבה. האהבה עצמה היא ערך עליון, והאשמה היא בחשוקה או בחשוק המסרבים להיענות לחושק. לכן את התלונה יש להפנות לצבי, או אל המשקה שאמור לספוג את תלונתו ולהשכיח ממנו את מכאובו:

עַד לְמַתִּי אֶתְּ צָבִי חֵן טוֹרְפִי  
 יָם בְּעַפְעָפִי וְצִמְאוֹן בְּפִי  
 לְךָ אֲנִי צִמְאָה וְלְךָ הַכֶּסֶף  
 אֶיְהֵא אֶלְסָאקִי אֶלְיֶךָ אֵל מִשְׁתַּכִּי / כִּסְ דְּעוֹנָאךְ וְאֵן לִסְ תִּסְמָעֵי.<sup>54</sup>

המשורר מרבה לפנות בתלונה אל החשוקה או החשוק, ומפנה אליהם שאלות ישירות והם משיבים לו. מעניינת ביותר תשובתה של הצבייה בשיר הבא. בתשובתה מציעה היא לו בעוקצנות פתרון פשוט והגיוני כביכול לצרותיו ולסבלו. כל שעליו לעשות כדי שלא יסבול ושלא יתענה הוא לא לאהוב, ואז ירווח לו:

צְבִינֵי חֵן וְאַיְלָה שְׁלוּחָה / לְעֵנוֹת חוֹשְׁקִים מֵאֵין מְנוּחָה –  
 בְּשִׁמְעָה אֶת-תְּלוּנָתִי בְּאֶמְרֵי / חֲכִי נַפְשִׁי בְּחֶשֶׁק נֶאֱנָחָה –  
 הִשְׁבִּיבֵנִי: יָדִיד אִם צָר לְךָ בִּי / עֹבֵב חֶשֶׁק וְהִיָּתָה הֶרְנוּחָה.<sup>55</sup>

וראו את תשובתו האכזרית של הצבי לחבריו של החושק, שפנו אליו בעבורו:

בְּעִבּוּרֵי אֲזוֹ אֶמְרוּ לְצָבִי:  
 עַד לְמַתִּי יִדְאָג וְיִלְךְ שְׁבִי?  
 שְׁחַ בְּקֶצֶף-לִי אֶמְרוּ-אוּהְבִי:  
 אִם רְצוֹנֵנוּ לְחֶשֶׁק יְהִי נֶאֱבָק / או יִצּוּ אֵל בֵּיתוֹ וְיִחְנֶק.<sup>56</sup>

הדובר מדווח על הסיטואציה אף שלא נכח בה. הוא מדווח על ידידיו שפנו אל הצבי בעבורו. העובדה שמדובר בידידים מקנה לסיטואציה אמינות מבחינתו. למרות דבריו הקשים של הצבי מפגין החושק נאמנות למושא אהבתו:

רִק שְׁפִתָּיו כְּדָבַשׁ וּמְלִיו כְּמֶן

<sup>53</sup> שם, שיר אזור מ: 47-48, שורות 14-17.  
<sup>54</sup> שם, שורות 18-21. תרגום הכירגיה: הוֹי הַמְשָׁקָה! אֶלְיֶךָ הֶתְלוּנָה / כְּמָה קְרָאנֶךָ אֶף כִּי אֵינְךָ שׁוֹמֵעַ (ראו: שם, ביאורים והערות לשירי אזור: 26).  
<sup>55</sup> שם, א, פט: 42.  
<sup>56</sup> שם, ב/2, שיר אזור יב: 18, שורות 6-9.

אין כּמכּאוב חשקו חלי נאמן.<sup>57</sup>

והכירגיה אומרת :

לו כּאן אלעשק באלקבל ואלענאק / לס תכּן תס מלאח ולא עשאק.<sup>58</sup>

אם כּן מוכּן החושק לקבל עליו את ייסורי האהבה, ובלבד שיחווה אהבה. חייו חשובים בעיניו פחות מאהבתו, ומוכּן הוא בחפץ רב להיות כּופר למושא אהבתו, או לפדותו בחייו :

(1) אפדה צביה, טועמי רקה / לא ידעו מה הוא הצוף או מן?<sup>59</sup>

(2) אהי כּפר לליל קלה בחבוק.<sup>60</sup>

(3) נפשי פדיון / ליל ששתי בו.<sup>61</sup>

(4) אהי כּפר לעת היו מעילי / אפל-ליל ביד שחר קרועים

ואור שחר באפל ליל מערב / כּעיני נערה בפונד קרועים.<sup>62</sup>

(5) נפשי פדות לו.<sup>63</sup>

כאמור, על-פי רוב מקבל החושק את ייסוריו באהבה ונשאר נאמן לה או לו ולאהבתו אליה או אליו. הוא מעדיף את קרבתם של החשוקה או החשוק ומוכּן להקריב רבות למענה או למענו. בשיר קכב שבחלק א, משתוקק המשורר להיות דקיק עד שיוכל להיות החוט שעליו נשזרים חרוזי הענק המונח על צווארה של הצבייה דרך קבע :

נשחתי, אהה, תארי, ניששך זחרי, / בנדוד צביה בתוך לפי מעונייה

חשך כּשערה מאור לחיי, והלבין שער / ראשי כלחיה, ושב גופי כּמתניה

מי יתנני כמו חוט דל, ואולי אהי / לפתיל באחד ענק מצוארוניה.<sup>64</sup>

הדובר שואב את מראהו ממראה החשוקה. השתקפות זו מחשיכה אותו, מזקינה אותו וגורמת לדלות גופו. כל שנותר לו לייחל לעצמו הוא להיות חלק ממנה, להתאחד אתה. בשיר סט מצויר המשורר תמונה הפוכה, ובה החשוקה שואבת את מראה ממראהו. כאן ההשתקפות מאירה אותה, ומשווה לה מראה מלבב :

בשחור לבבי קרעה עיניה / ובדר דמעי מלאה שניה

תלבין ותאדים פי בלבנת שערי / ובדם כּבדי צבעה פניה.<sup>65</sup>

בשיר הבא מקבל החושק את עול האהבה כּרביד, ומוכּן להיות לצבי לעבד, שהרי ידוע מאז ומתמיד שחשק הצבאים מעביד רוזנים :

אם על אהבים הצבי הכּבד / על אהבים אכּשב רביד

או מעבדי חשקך – מאז / חשק צבאים רוזנים העבד.<sup>66</sup>

<sup>57</sup> שם, שורות 10-11.

<sup>58</sup> תרגום הכירגיה: לו הנה החשק רק בנשיקות ובחבוק / לא היו פני תאר ולא חושקים (ראו: שם, ביאורים והערות לשירי אזור: 11).

<sup>59</sup> שם, א, סח: 38, שורה 1.

<sup>60</sup> שם, שנח: 105, שורה 1.

<sup>61</sup> שם, שנט: 105, שורה 1.

<sup>62</sup> שם, שס: 105.

<sup>63</sup> שם, ב/2, שיר אזור ד: 9-10, שורה 19.

<sup>64</sup> שם, א, קכב: 48.

<sup>65</sup> שם, סט: 38.

<sup>66</sup> שם, פה: 41.

בשיר הבא מתבטל החושק בפני החשוק :

יְדִידִי, אֵין בְּלִבִּי כִי צָבִי חוֹ, / אֲנִי מְדַרְךְ לְכַף רַגְלוֹ וְנָעַל  
הַכִּי מִיּוֹם רָאִיתִיו בָּא בְּלִבִּי / וְסָגַר בְּעֵדוֹ דָּלֶת וְנָעַל.<sup>67</sup>

גם בשיר הבא מתבטל הדובר, ומוסיף התחכמות נפלאה בבית השני :

צָבִי חוֹ נִקְשָׁרָה נִפְשִׁי בְּנִפְשׁוֹ / וְאֶתְאָב לְהִיּוֹת מְדַרְךְ לְרַגְלוֹ  
בְּרֶק פִּיּוֹ<sup>68</sup> הוּא מְאֹד כִּילִי, וְעַל כֵּן / אֲנִי חוֹשֵׁק לְכָל-כִּילִי לְרַגְלוֹ.<sup>69</sup>

נשיקת האדמה שנחתמו בה עקבות רגליה של האהובה, או עקבות גמלי השיירה שהרחיקה אותה מהחושק למקום לא-ידוע, אופיינית להתנהגות החושק בשירת האהבה העד'רית.<sup>70</sup> היא נזכרת גם בשירת האהבה העברית האנדלוסית, כמו בשיר הבא של שמואל הנגיד :

אֲשׁוּט כְּהַלֵּךְ עָלַי גִּבְעַת לְבוּנָה וְאֶדְ- / בִּיק אֶת לְחַיִּי אֶלִי מְדַרְךְ הַלִּיכִיכִי,  
אֲשָׁמַע גְּדוּפָה, וְעַל גִּבִּי כְּמוֹ מַעֲנִית / חוֹרֵשׁ אַרוּכָה לְמַעֲנִיךְ וְעֶלְיִכִי.<sup>71</sup>

השיר הבא מופיע בשער השישי המוקדש לכבוד הרב טדרוס, ונושאו: "בהגות היונים והתורים, ובכי החושקים הערים". המוטיב המסוגן של בכי היונה משמש בשירה האנדלוסית מטפורה לבכי החושק, לכאבו ולייסורים שמונעים ממנו שנתו, ויופיע בסוגי שירים המבטאים מצוקה קשה כגון בשירי תלונה ובשירי קינה (לוי, 1995, ב, : 297-298). טדרוס משאיל מוטיב זה כדי לתאר את מצוקת החושק על הנדוד והריחוק מאהובתו או מאהובו. בעיני הדובר משול הדבר להתמודדות עם אובדן. האמפתיה הקיימת בין החושק הסובל והיונה המתייסרת מעניקה לשיר קדרות, ומדגישה את הצער והכאב. הדובר בשיר מנסה להסתיר את כאבו ולתת הסבר לנדודי שנתו, אולם השימוש במוטיב היונה הבוכה והמקוננת מזמין את הקורא להתחבר אל החושק ולהרגיש את כאבו :

נִמְתִּי וְנַעֲוֹרְתִי לְקוֹל יוֹנִים / בּוֹכִים, וְזֶה לָזָה בְּנִי<sup>72</sup> עוֹנִים  
קִמְתִּי וְאֶמְרֹתִי לְנִפְשִׁי : אֵיךְ / אוֹתִי מֵתִים בְּאֶהְבָּה מוֹנִים?<sup>73</sup>  
חִי אֶהְבָּה, אִם אֶהְיָה חוֹשֵׁק / לֹא קִדְמוֹנִי בְּכִי יוֹנִים.<sup>74</sup>

דוגמאות נוספות :

(1) יוֹנִים חִמְדוּ שֶׁבַת בְּאֵלִים / וְקוֹנֵנִים עַל פְּרִידָתָם עֲלֵיהֶם  
וְאֵל נָא תַחֲשֹׁבוּן כִּי בְעֵצִים / יְבֹשִׁים מֵתַחוֹ אֶת-אֶהְלִיחֶם  
בְּעֵצִים רַעֲנָנִים קִנְנוּ, אֵךְ / בְּעַת בָּם קִנְנוּ יְבֹשׁוּ עֲלֵיהֶם  
לְבָבִי, רַחֲמִי, נִקְרַע לְיוֹנִים / בְּנִיחֶם נִשְׂאוּ קוֹל עַל בְּנִיחֶם  
וְהִמָּה עֲלֵיגִים, אִישׁ לֹא יְבִינֵם / אֲבָל חוֹשְׁקִים יְבִינוּן מַעֲנֵיחֶם

<sup>67</sup> שם, רלז : 80.

<sup>68</sup> המשוררים הערבים והעבריים משבחים את רוקם של החשוקה או החשוק, שטעמו כיון הטוב. ראו : שם, ביאורים והערות לשיר לא : 20, שורה 10. עניין זה נזכר בשה"ש ז, י : "וְחִפְךָ כִּיִּין הַטּוֹב". חכך – הכוונה לנשיקותיה.

<sup>69</sup> גן המשלים, א, רמו : 82. לרגלו= בגללו. ראו : שם, ביאורים והערות : 58.

<sup>70</sup> עוד על האסכולה העד'רית ראו : לוי, תשלא : 141-142; לוי, 1995, ב : 337-350.

<sup>71</sup> שירמון, 1960, א/1, א : 151-152, שורות 1-2.

<sup>72</sup> בני= בנהי, בבכי. ראו : גן המשלים, א, ביאורים והערות : 37.

<sup>73</sup> מונים= מגנים ומקנטרים (ב"ר ס' פ"ח). ראו : שם, שם.

<sup>74</sup> שם, קלג : 52.

- למען כי כאב חֶשֶׁק כְּאַבִּם / וְרַעַת הַנְּדוּד נֶגֶד פְּנֵיהֶם.<sup>75</sup>  
 (2) בְּכִי, בְּבִכְיָה עוֹרְרָה יוֹנָה / בּוֹכָה בְּרֹאשׁ אֲמִיר בְּתוֹךְ קִנְיָה  
 אֲבָכָה, וְעֵינֵי תַעְרָף דָּם, אֵךְ / תִּבְכֶּה וְדָם לֹא תַעְרָף עֵינָה  
 לֹא יַעְרָף דָּם תוֹךְ דְּמָעֵיהָ / עַד אֲחֻשָׁב כִּי חוֹשֶׁקָה אֵינָה.<sup>76</sup>

התנהגותם של החשוקה או החשוק אינה צפויה, רוחם הפכפכה והם פועלים בשני כיוונים מנוגדים בעת ובעונה אחת. כפילותם זו מתבטאת בכך שהם הגורם למחלת החושק אך גם התשובה להחלמתו, ביכולתם להמיתו אך גם להחיותו, לפוצעו ולרפאו, והם תמיד ידונו אותו לכף חובה בעוד הוא מתיישר, הן בקרבתו אל מושא אהבתו הן בריחוקו ממנה או ממנו:

- (1) אֶת מַחְלַת לְבִי וְאֶת הַיָּרִי.<sup>77</sup>  
 (2) רַבּוּ הַפְּכִים בָּהּ וְנִחְמַד מְאֹד  
 תַּחֲלִים בְּחִבְרָתָהּ וְתַחֲלִיא בְּנְדוּד  
 חֶשֶׁךְ בְּשַׁעֲרָהּ אֵךְ בְּלִחְיָהּ אֹרֶךְ וְהוּד.<sup>78</sup>  
 (3) יָמִית אֲבָל יַחְיָה / כִּי חוֹן וְחַץ בְּעֵינָיו.<sup>79</sup>

מלבד דמויות החושק והחשוקה או החשוק מופיעות או נרמזות דמויות נוספות, ולכל אחת מהן תפקיד מוגדר שמכתיב את התנהגותה ביחס לגיבורי העלילה, כגון השליח (=السفير), שפועל לאיחודם של בני הזוג ומטעמם, הצופה או המרגל (=الرقيب), שנחשב לדמות עוינת, מוציא הדיבה או הרכלן (=الواشي), והמריב או המוכיח (=العاذل), הקשור בשירים רק בדמותו של החושק.<sup>80</sup> על המריב אומר אבן חזם: "לאהבה פגעים רבים וראשון בהם המוכיח".<sup>81</sup> ואילו טדרוס מכנה את הצופה, הרכיל והמוכיח בכינויים "רשעים", "פתאים" ו"כסילים":

- (1) מַה-לִּי וְלָכֶם, הַמְּרִיבִים, אִם / בְּאַהֲבָה נִפְשִׁי תִכַּל שְׁנִי?  
 הַאִם יִקוּדִי לְבָכֶם יִשְׂרוּף? / או אִם דְּמִיכֶם יִזְלוּ עֵינָי?<sup>82</sup>  
 (2) עָלִי חֶשֶׁקִי יְרִיבוֹנִי פְּתָאִים / וְיִשָּׁן יַחֲשִׁבוּנִי וְאֵנִי עַר  
 וְאַהֲבָתִי לְכַבּוֹת יַחֲשִׁבוֹן / וְיִמְרוּחִי לְאֵט אוֹתָהּ לְבָעַר  
 וְהִיא כְּאֵשׁ, וְדַבְּרֵיהֶם כְּרוּחַ, / וְהָרוּחַ יִקוּד הָאֵשׁ תִּבְעַר.<sup>83</sup>  
 (3) אֵיכָהּ, כְּסִיל, תִּלְיִן עָלִי אָדָם אֲשֶׁר / חִבֵּק צְבִית חוֹן וְתָרִים קוֹלְךָ?  
 אֵיכָהּ – וְהִנֵּה אֲמָרָה הַדֹּת: בְּעַת / תִּרְאֶה יַפֶּת תִּזְאָר וְלִקְחָתָ לְךָ.<sup>84</sup>  
 (4) תַּעֲנִנִי בְּנוֹדָה הַצְּבִיָּה / יְרִיבוֹנִי עָלִי חֶשֶׁקָה כְּסִילִים

<sup>75</sup> שם, קלה: 53.

<sup>76</sup> שם, קלו: 53.

<sup>77</sup> שם, ב/2, שיר אזור כב: 28-29, שורה 6.

<sup>78</sup> שם, שורות 22-24.

<sup>79</sup> שם, שיר אזור לח: 45-46, שורה 6.

<sup>80</sup> עוד על הדמויות הנוספות ראו: ביטון, 2008: 38-39.

<sup>81</sup> والحب افات, فاولها العاذل. ראו: אבן חזם, 1992: 150.

<sup>82</sup> גן המשלים, א, קג: 46.

<sup>83</sup> שם, קד: 46.

<sup>84</sup> שם, קו: 46. אשר לשורה 2 ראו: דברים כא, יא.

וְכַל-הַלִּילָה אֲרַעָה צָבָא רוּם / וְיִרְעֵ, אֲמַת, רוּעָה כְּסִילִים.<sup>85</sup>

(5) וּמַה-לִּי אִם ?רִיבוּנֵי פְתָאִים / וְתַחַת אֶהְבְּתִי יִשְׁטַנּוּנִי?<sup>86</sup>

(6) כְּסִיל, עַל אֶהְבַּת עֶפְרָה מְרִיבִי, / חֲדַל מְרִיבְךָ כִּי אֵין מְרִי בִי.<sup>87</sup>

(7) מַה-בְּעָרוּ פְתָאִים / לִי עָרְכוּ תִלְנָה

יַעַן אֲשֶׁר צָבָאִים / לִי אֶקְחָה לְמִנָּה

מַה-יֵשׁ לְבֵית מְרִי אִם / הָאֶהְבָּה מְעַנָּה.<sup>88</sup>

ובשיר הבא מתרעם הדובר על הרשעים שחושבים שכל עניינו בתאוות בשרים:

בוֹאִי, יְפַת מְרָאָה, שְׂבִי עִמִּי / וּבְתַאֲרֵךְ תִּשְׁתַּעֲשַׁע עֵינִי

כִּי אֵין רְצוּנִי רַק חֲבִיב וְנִשְׁקִי / וְנַעֲצַת רְשָׁעִים רְחֻקָּה מִנִּי.<sup>89</sup>

ועוד, טדרוס אינו מסתפק בלהעמידם על טעותם ועל קנאתם, לכנותם "כסילים" ו"פתאים" ולראות בהם רשעים, כי אם גם מבקש רעתם ומקללם:

(1) צָבִי חֵן הוּא, וּמִבֵּיט בּוֹ / בְּעֵינָיו יַעֲשֶׂק לְבוֹ

וְסוּד יֵשׁ-לִי לְדַבֵּר לוֹ / וְצוּפָה – אִירָאָה אֶרְבּוֹ

וּמִי יִתֵּן נִשְׁקֵנִי / וּפָה אֶל פֶּה אֲדַבֵּר בּוֹ.<sup>90</sup>

(2) שְׁחַתִּי לְמִרִיב עַת עָלִי חֲשָׁקִי / אֶת-הַצָּבִי "פְתִי" קִרְאֵנִי

לוֹ תַחֲזֶנָּה עַל מַה-תִּרְיַבֵּנִי / יִרְשִׁיעַךְ פִּיךָ וְלֹא אֲנִי.<sup>91</sup>

(3) אֶלְהִים יַחֲשִׁיךְ כָּל-עֵין-מְצַפָּה / וְיִשִּׂים כָּל-אֲנוּשׁ מְלִים כְּבֹד פֶּה

וְיִתֵּן רַחֲמִים בְּלִבָּב צָבָאִים / וּמַחֲלַת חוֹשָׁקִי כִפָּא יִרְפֵּא.<sup>92</sup>

בשיר קט (גן המשלים, א: 47) מעמיד טדרוס את החשוק והצופה זה מול זה ואומר ששניהם גורמים לו ייסורים וממיתים אותו. החשוק הורגו בעיניו הטובות, ואילו הצופה, שאותו הוא מקלל שתחשך עינו, הורגו בעינו הרעה. בעוד החושק מקבל את ייסורי הצבי באהבה ומוכן למות למענו אם ירצה בכך הצבי, הצופה מבקש רעתו, וגורם לו למפח נפש. הגם שמעשיהן ודיבורן של הדמויות הנוספות צפויים מראש, הן מגוונות את העלילה, מוסיפות דרמה ומעניקות לה חיות.

<sup>85</sup> שם, שיג: 96.

<sup>86</sup> שם, קיב: 47, שורה 2.

<sup>87</sup> שם, ב/2, שיר אזור לב: 39-40, שורה 1.

<sup>88</sup> שם, שיר אזור לח: 45-46, שורות 16-18.

<sup>89</sup> שם, א, צו: 44.

<sup>90</sup> שם, קא: 45.

<sup>91</sup> שם, קז: 46.

<sup>92</sup> שם, קי: 47.



כאמור, נתן טדרוס במה לאהבה להתפאר ולדבר בשבח עצמה בשיר פד. והאהבה, שתופסת עצמה כערך עליון, מתפארת בשיר בכך שכולם נכנעים לה. אין חטא בתשוקה. החטא הוא בעיני אלה שאינם אוהבים, ובעיני אלה שתופסים את האהבה כטירוף הדעת, ואת האוהבים כאווילי-חשק וכפתאים. גם משברי חייו של טדרוס לא שינו, כפי שעולה מנימת שיריו, את התנהלותו כחצרן וכנהנתן ואת תפיסתו את האהבה. בנימה אישית, ולעתים נועזת ומתריסה, מטיף הוא לשומעיו לדבוק בחיים בעלי משמעות, ואינו רואה פסול בקיום תענוגות בצד קיום מצוות. האהבה, מתנת האל, היא הסיבה לקיומו, והוא מתקיים באהבה. האהבה היא ארץ שבה האוהבים נעים ונדים כדי לתור אותה, והיא בוחרת את נתיניה ויכולה להעדיף נבזים על רוזנים. החברה יכולה לכלול מעמדות שונים, ואלה יכולים לשלוט זה על זה, ולהילחם זה בזה, אבל גם אלה וגם אלה נופלים ברשתה של האהבה, מוכנים להקריב חייהם למענה ונכנעים לה (ראו דוגמאות: שם, שיר פד: 41, שיר פו: 42, ושיר צ: 43).

שירים צב (שם, 43) ו-צג (שם, שם) שנכתב לכבוד הרב טדרוס, מדברים גם הם על הכניעה לאהבה והם קשורים זה בזה מבחינה רעיונית. השירים עוסקים במושגי החשק והיופי ובודקים את הקשרים ביניהם, ואת השפעתם על הדובר בשיר. קשה למדוד יופי, שכן אין מידות ידועות וקבועות לאסתטיקה. היופי נבחן בעיני המתבונן, וגם אם התקופה קובעת מדדים מסוימים כמודל לחיקוי, אין בהם כדי להעיד על דעת הכלל. כל אחד מודד את האדם שעומד מולו על-פי טעמו האישי, ובוחן את הפרמטרים שמדברים אל החושים האסתטיים שלו. היופי והחשק הם הכלים המשרתים של החשוק, והם פועלים על החושק בו-זמנית. כולם נכנעים לאהבה, וכולם מבקשים את היפה והנחשק. היופי מזמין את החשק, והחשק לאותו מושא אהבה מעצים בעיני החושק את יופיו. האהבה האמתית תלויה ביכולת לקבל הכול מבלי לשפוט ומבלי לנסות לשנות. טדרוס בוחר בריגושים, בוחר להיות קרוב ליפה ולנחשק מבלי להרגיש אשם או חוטא. כאמור, הוא מעיד על עצמו כמי שידוע כ"שֶׁר וְחֹשֶׁק" (שם, סז: 37, שורה 5), ומבקש להמשיך להתקיים באהבה מבלי לעורר עליו גילויי גינוי ושנאה.

בשיר תלג (שם, 187-190), המוקדש לשר יוסף בן טדרוס הלוי אבולעפיה, בנו של הרב טדרוס שהיה בן גילו של המשורר, יוצא המשורר נגד האדם שדיבר בגנותו באוזני השר. על-פי תגובתו נראה שהשר מיהר לשפוט אותו כמו שאר אנשי הקהילה מבלי לשמוע את גרסתו. שמו של טדרוס כחובב נשים יצא לפניו והוא מבקש להגן על עצמו. השיר כתוב בנימה מאוד וכחנית ואמוציונלית, והוא חשוב לענייננו בשל הדברים המובאים בשורות 70-78, שמהם עולה שטדרוס לא רואה פסול וחטא באהבה, ולא רואה בעיה לקיימה בצד קיום חי דת. מעניין גם לבחון את הכתובת שהקדים לשיר כדרך הטרובדורים שהקדימו razos לשיריהם, כלומר מבוא שמסביר את נושא השיר ואת נסיבות כתיבתו:

ובימי העלומים לבי והנפש החיה, לקו בהיזק ראייה, וישבו באהבה רבה (תאומי) צביה, ובאש חשקה נכות הגווייה, כווייה תחת כווייה, ולא היה ריק הדבר ביני ובין הרעיה, והיא שפחה נחרפת לאיש מבני עליה, ורוח קנאה עברה בי עליו מדבר לא נברא ולא היה. ודגל אחד מדגלי מחנה הלויה,<sup>93</sup> בעבור הדבר הזה נהפך לי כקשת רמייה, ויהי לי גן בעדן מקדם וישב מדבר וצייה, והוא קללני קללה נמרצת לפני יושב כמו ארב כחיה, אחד הנבלים ושמו יצחק גדול המרמה ורב העלילה, ויצא ישחק לשוח ותהום כל הקריה, ולא שב אפי ועוד ידי נטויה, עד עשותי אח לטבח עשויה, בת שיר מגדת מה שהיה, ודשנתי בשמן ראשה וכוסה רוויה, מתקרבת בימינה ובשמאלה דחוייה, מלובשת בגדי נקם ותעד נזמה וְחֹלְיָה, והאהבה שמת...<sup>94</sup>

<sup>93</sup> הכוונה לשר יוסף הלוי שהשיר נכתב לו. ראו: שם, ביאורים והערות 126.

<sup>94</sup> חסר ההמשך בכתבי היד. ראו: שם, שם.

המשורר פותח את דבריו בניסיון להבין מדוע הפך השר פניו אליו. הנימה מיתממת כדרך המליצה הערבית, ומעידה עליו שהוא נפגע מאוד מהשר, שהרי יודע הוא מדוע השר קרא לו "בוגד, חסר לב / וְרַע הַמְעֲשִׂים" (שם, 188, שורה 18). ואת המריב, יצחק הגדול, מכנה הוא "מְרַגֵּל" ו"רְכִיל" (שם, שורה 19). טדרוס נפגע מהכינוי "בוגד", ובדברים נרגשים מוכיח הוא את השר על שמיהר לשפוט אותו ולגנותו "לְפָנַי פְּלוּנִי" (שם, שורה 18). טדרוס, לעומת חברו, אינו שוכח את ברית ידידותם וטוען שלעולם לא היה עושה לחברו את מה שזה עשה לו. הוא תמיד יעמיד את חברותם בראש מעייניו ויזכור לו את עמידתו לצדו. אחרי דברים אלה משמיע הוא דברי תוכחה (שם, 189-190, שורות 69-78). הוא טוען בנחישות שלא חטא. ומוסיף, גם אם חטא לא היה חברו צריך לגנותו ברבים. ועוד הוא טוען להגנתו שהוא אינו היחידי בעסקי האהבים, אלא גם אלה שטוענים נגדו בשם המוסר כביכול ואחר-כך חוזרים לנהל חייהם כדתיים. כולם נכנעים לאהבה. גם שלמה המלך נעבד לה. טדרוס רואה בדברי הגינוי צביעות והתחסדות מיותרת, שכן התאוה טבעית ואין בה כל חטא.<sup>95</sup>

תאוה טבעית מגלה טדרוס גם כלפי נשים נוכריות. בזמן מעצרו של בני הקהילה בשנת 1281 בפקודתו של המלך אלפונסו העשירי, הרב טדרוס שלא נעצר, פעל למען שחרורם וחזרתם לחיק הדת. מנהיגי הקהילה זקפו את הצרות ואת הסיבה למאסרם של בני הקהילה להתרחקות מדפוס התנהגות שהדת דורשת. הם דרשו לנדות את אלה שלא יקבלו על עצמם לחזור לדרך הישר וימשיכו למשל להתחבר עם נשים מוסלמיות או נוצריות, וביניהם טדרוס. מעשיו בעבר, טרם מעצרו ואולי גם אחריו, כללו יחסים עם נשים נוכריות.<sup>96</sup> בשיר אזור לד (שם, ב/2: 41-42, שורות 6-25) חושף הוא את ניסיונותיו עם נשים נוכריות, את רצונו בקרבתן ואת דעתו עליהן כחשוקות. הדובר בשיר חושק בבת ערב שהוא מייחס לה את המעלות הטובות שבבחורה. הוא מנהל אתה דיאלוג אינטימי ומתגרה כיאה לשני נאהבים, ובו שואלת אותו החשוקה אם החושק ישן, ואגב כך מעירה אותו. החושק עונה לה כי הוא ישן בתקווה שיראה את דמותה גם בחלומו, וכעת, משהעירה אותו, חדר בו החשש שמא תתרחק ממנו, ולכשיקום היא לא תהיה שם עוד. ניתנת כאן במה לחשוקה להביע את רגשותיה ביחס למקומה כחשוקה, ומדבריה עולה כי היא אוהבת את מעמדה כמפתה, כמתגרה וכמי שגורמת לחושק לחפוץ באש האהבה. הכירגיה בשיר זה מסכמת את רצונו לקשר עם בת ערב, אפילו אם יהיה זה רק בחלום. בין אם עוסק השיר בחוויה אישית, ובין אם עוסק בהבעת דעה בנושא שהעסיק את בני חוגו, ניתן לראות שברבים משיריו נתן טדרוס ביטוי אישי לתשוקותיו. ושירמן מדגיש שלא רבים ממשוררי ספרד עשו זאת (שירמן, 1997: 406).

גם בשיר תשכג (גן המשלים, ב/1: 130) מביע הדובר-החושק את רצונו העז לקשר עם בת ערב שאהב. בכתובת השיר נאמר: "ועל בת ערב ערבה לי אהבתה, ובתוך עלמות ראיתי אותה, משיקות [=נושקות] אישה אל אחותה" (שם, ביאורים והערות: 133). החושק יעד לרגע שבו החשוקה, בת ערב, נפגשת עם חברותיה ובמחווה של נימוס הן מברכות זו את זו בנשיקה. החושק מייחל לקרבתה ומתקנא בחברותיה, עד שברצונו להפוך לנקבה כדי שיוכל גם הוא לנשקה או לזכות בנשיקה ממנה. אבל משום שהוא זכר הוא מפסיד. כאמור, טדרוס רואה בבת ערב את החשוקה האידאלית. ראו לדוגמה את שיר תשכא (שם, שם) בו משווה המשורר בשפה נועזת ובוטה בין סגולותיהן המיניות של הנערות בנות ערב, ובין אלה של הנערות האדומיות. הדובר אינו רואה כל חטא ואשמה באהבה, והאהבה הטובה מכולם היא אהבת בת ערב. לאהוב

<sup>95</sup> ראו למשל שם, שיר קסג: 60. בשיר זה מטיף המשורר לקיום ליל אהבים.

<sup>96</sup> טדרוס שלח מן המאסר שיר לרב טדרוס (ראו: שם, תכב: 169-172), ובו תיאר את מצבו במאסר וביקש מן הרב לדאוג לשחרורו. הוא ראה בעינויי המאסר עונש הולם על מעשיו בעבר, הכוללים יחסים עם נשים נוכריות (ראו: שם, שורות 127-131). הוא הביע נכונות לחזור בתשובה ולהצטרף לדברי הביקורת שנשמעו נגדו ונגד בני חוגו, אולם לאחר שחרורו הוא פעל להחזיר לעצמו את מעמדו. עוד בעניין זה ראו: ביטון, 2008: פרק שני.

בת ערב זו דת, וגם אם אינה יפה ותמה יש בה חן שאי-אפשר לעמוד בפניו. בבת ערב הוא רואה את כל המעלות הטובות שמיוחסות לחשוקה האידיאלית, ובת ערב בקיאה ביותר במלאכת האהבה. היא מחיה מתים כשהיא עושה אהבה. בהשוואה בין בת ערב ובין האדומית, אומר המשורר שגם האדומית היפה ביותר, המהודרת והמטופחת ביותר אינה בקיאה במעשי אהבים ולא טובה בהם, ולכן יש להתרחק ממנה. ועל מי שחושק בה הוא אומר בגסות רבה, בבוטות ובניבול פה "הוא כְּאֶדָם / אֲשֶׁר יִתֵּן שְׁכָבְתוֹ בְּהֶמְהָ" (שם, שורה 11). אולם נראה שהמשורר אינו מסתפק בבת ערב ומוצא שגם בת כנען יכולה לעורר הערצה. ראו לדוגמה שיר אזור לה (שם, ב/2: 42-43, שורות 11-22) שמצטיין בחריפות לשון ובציורים נועזים. הכינוי "כנען" מציין בשפת המשוררים הספרדים את בן האומה הסלאבית. אלה נקראו 'כנענים' משום שרובם היו עבדים משוחררים. המריבים בשיר לועגים לחושק על אהבתו לבת כנען, לסלאבית, וכוונתם להדגיש את עובדת היותה שפחה. שהרי לא נאה שאדם במעמדו יהיה עבד לה ויתן לה לעשות בו כחפצה (שירמן, 1997: 406, הערה 132):

הלשון המתארת בשירת האהבה נטתה לניבולי פה. טדרוס מפגין כישרונו גם בתחום זה של השפה, ואף פונה לתיאורים ארוטיים החושפים את תשוקותיו העזות:

- (1) רְדוֹת רְקוֹ מְנַעֲנִי, וּמֵאֵין / רְצוֹנוֹ בְּחֵלוֹם לַיִל רְדִיתִיו  
וְנָד מְנִי לְעֵנֹתַי בְּנוֹדוֹ / וּבִיקְשֵׁתִיו וְתוֹךְ לְבִי מְצֵאתִיו.<sup>97</sup>
- (2) לְשׁוֹנִי, נַעֲרָה, תִּדְבֶּק לְחִפִּי / בְּבִגְדֵי בְּךָ, בְּעֵת לֹא אֶזְכְּרֶכִּי<sup>98</sup>  
בְּאֶמְרֶךָ לִי: "יְדִידִי, חֲבִקֵנִי / וְנָשִׁים נָא יִדְךָ תַּחַת רִכְבִּי!"<sup>99</sup>

טדרוס משבץ בשיר השני<sup>100</sup> פסוקים שלא בהקשרם המקראי, כדי לתאר את תשוקותיו ויוצר בהתחכמות נפלאה תמונה מאוד ארצית וארוטית. הדובר-החושק נשבע לנערה ברית אמונים לזכור את בקשתה לחבקה ולשים ידו תחת ירכה, ובעצם מסכים לקבל עליו הסכמתה להיענות לו. שבועתו, כמו גם בקשתה משווים למעמד המיני טקסיות כמו זו המתקיימת בין האדון לעבדו, הנדרש להוכיח נאמנות מוחלטת.<sup>101</sup>

טדרוס חיקה במספר שירים גם את דגם שירי הווכחנות של הטרובדורים, הלא הוא הטנסו (tenso). הטנסו הוא שיר ריב וגנאי, ולוקחים בו חלק שני טרובדורים המתווכחים על נושא מנושאים שונים, ובעיקר על נושא מתחום האהבה. בלהט הוויכוח הם יכולים להגיע לחילופי דברים קשים, לדברי גנאי וניבולי פה, ובכך עיקר חינו של הטנסו, אבל אלה אינם ממגדירי הסוג (שירמן, 1997: 409, הערה 150). משוררים המחליפים ביניהם שירי גנאי שכחים הן בשירה הערבית הקדומה, הן בשירה העברית האנדלוסית. אולם לפני טדרוס לא נכתבו בעברית מחזורים גדולים של מכתמים ושירי וכחנות. הוא ניהל כמה חליפות שירים עם משוררים בני דורו, למשל עם דוד בן שושן ומקורביו, ובגדולה שביניהם השתתף פנחס הלוי. שני המשוררים חיברו יחד 35 מכתמים. מכתמים אלה מצטיינים בדברי גנאי וניבול פה ומזכירים בכך את סגנון הטנסוונות.

<sup>97</sup> גן המשלים, עג: 39.

<sup>98</sup> ראו: תה' קלוז, ה-ו. מזמור זה הושר בגלות בבבל, ומדבר על ברית קדושה עם ירושלים, ברית נצחית.

<sup>99</sup> ראו: ברי' כד, ב. הפרק פותח בבקשה של אברהם מעבדו הקרוב אליו, להישבע לו לא לקחת ליצחק אישה מהכנענים, אלא להביאו לארצו ולמצוא לו שם אישה. במעמד ההשבעה אומר אברהם לעבדו לשים את ידו תחת ירכו.

<sup>100</sup> גן המשלים, א, צח: 45.

<sup>101</sup> דוגמאות נוספות ראו: שם, רמח: 82- שורות 1-2, תשכה: 131, תשכח, שם, תשיט, ב/1: 129, שיר אזור ה, ב/2: 10-11, שורות 25-27, שיר אזור יד, שם: 20, שורות 2-5, שיר אזור לא: 38-39, שורות 11-12, ושיר אזור לה: 42-43, שורות 7-10.

## סיכום

השירה העברית בתקופה בה פעל טדרוס, שמרה על המסורת האנדלוסית, אך גם חידשה בה, והוסיפה עליה בהשפעת תהליכים חברתיים וספרותיים. היא גיוונה ופיתחה בה יסודות חדשים וסגנונות פואטיים שנקלטו מהספרות הנוצרית, מהשירה בלשון הספרדית ומשירת האהבה הטרובדורית. לעומת התקופה הקודמת, שרק לעתים רחוקות התירה לעצמה להרחיב או לחרוג מן הקיים, נטו בתקופה זו לחידושים רבים בעיקר במסגרת המקאמה ובני סוגה וכן בשירה. השירה העברית בספרד הנוצרית נחקרה פחות, וחוקריה בחנו אותה בדרך כלל על רקע השירה האנדלוסית ופחות על רקע מעגלי זמנה. החוקרים נטו לראות ביצירות שנכתבו לאחר התקופה הקלאסית, שכונתה 'תור הזהב', בבואה של האסכולה האנדלוסית ולא אסכולה בפני עצמה. השאלה אם משוררי תקופה זו הם ממשיכי האסכולה האנדלוסית, אחרונה, מחדשה או מחקים גרועים שלה העסיקה גם את המשוררים עצמם. בתקופה זו, אשר ידעה תהליכים היסטוריים, חברתיים ותרבותיים משמעותיים, התפתחו זרמים וכיווני ספרות חדשים, ויש להניח שהשפעתם לא פסחה גם על הקהילה היהודית ותרבותה. רק טבעי הוא הדבר שככל שהתרחקו מתקופת אנדלוס כך גדלה השפעתה של הסביבה הנוצרית, שגרמה לעתים גם להתרחקות מתרבותם ומדתם. לכן האמירה כי השירה העברית בתקופה הנוצרית היא המשך ישיר ובבואה של שירת אנדלוס תופסת את התקופה הנוצרית כפרק שלא נערך בו כל שינוי או חידוש. שינוי או חידוש אינו מחייב דווקא ניפוץ מוסכמות ספרותיות קיימות. הגיוון במוסכמות או סטייה מהן הם פרי התפתחות האסכולה וכן פרי חירותם של המשוררים. לכן ניתן לקבוע שטדרוס מהיותו חצרן בתפקיד מרכזי וחשוב שלט בקסטיליאנית, בילה בחוגי החברה הגבוהה, נפגש עם משכילים ואנשי תרבות נוצרים והיה מעורה בסביבתו, והוא קלט השפעות מן הספרות בת זמנו.

עיון רחב בשירת האהבה של טדרוס מגלה אפוא זיקה בין שירתו לשירת האהבה העברית האנדלוסית ולשירת האהבה הטרובדורית. הוא מגלה בקיאות בשירת קודמיו, הן העברים הן הערבים, פתיחות אל הספרות בת זמנו, וזיקה בין דעותיו ובין הדעות שהפיצו המשוררים הנוצרים בני תקופתו. שירתו פרסונלית ומצטיינת בתיאורים כנים של רגשותיו ותשוקותיו. אלה מעצימים את המבע בשיר ומזמינים את הקורא אל עולמו ואישיותו המיוחדת והמסקרנת, ואל חיי תקופתו. דיון נרחב בשירתו מעלה היבטים חדשים על הישגיה של השירה העברית בספרד הנוצרית, בזיקותיה לספרות העברית האנדלוסית ולספרות הכללית, ופותח דלת אל גילוייו של זרם חדש שנטה יותר מקודמיו לחידושים רבים ולא ראה פסול בשילוב בין ישן וחדש.

## קיצורים ביבליוגרפיים

- אבו נוואס, 1999: אבו-נוואס, *שירי יין ואהבה*, בתרגומם של עפרה בנגיו ושמואל רגולנט, תל-אביב, מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- אבן חזם, 1992: אבן חזם, *طوق الحمامة في الإلفة والالاف*, تونس.
- אלחרזי, 1899: יהודה אלחרזי, *ספר תחכמוני*, מהדורת א' קמינקא.
- ביטון, 2008: שולמית יהל ביטון, *שירת האהבה של טדרוס בן יהודה הלוי אבולעפיה וזיקותיה לשירת האהבה העברית האנדלוסית ולשירת האהבה הטרובדורית*, עבודת גמר לקבלת התואר מוסמך האוניברסיטה, בהדרכת פרופ' אביבה דורון, אוניברסיטת חיפה.
- בער, 1937: יצחק בער, "טדרוס בן יהודה הלוי זמנו", *צינן*, ב', עמ' 19-55.
- בער, 1987: יצחק בער, *תולדות היהודים בספרד הנוצרית*, תל-אביב, עם עובד.

- דורון, 1989: אביבה דורון, משורר בחצר המלך, טדרוס הלוי אבולעפיה, שירה עברית בספרד הנוצרית, תל-אביב, דביר.
- טובי, 1989: יוסף טובי, "ביקורתו של ר' שם טוב אבן פלקירה על השירה", דברי הקונגרס העולמי העשירי למדעי היהדות, (ג1), עמ' 283-290.
- טובי, 2000: יוסף טובי, קרוב ודחייה – יחסי השירה העברית והשירה הערבית בימי הביניים, אוניברסיטת חיפה, זמורה-ביתן.
- ילון, 1932: דוד ילון, גן המשלים והחידות, דיוואן טדרוס אבולעפיה, ירושלים, חלק א', 1932, חלק שני כרך 1, 1934, חלק שני כרך 2, 1936.
- לוי, תשל"א: ישראל לוי, "ביקשתי את שאהבה נפשי", הספרות, ג' 1, עמ' 116-149.
- לוי, 1995: ישראל לוי, מעיל תשבץ, תל-אביב, הקיבוץ המאוחד.
- פגיס, 1970: דן פגיס, שירת החול ותורת השיר למשה אבן-עזרא ובני דורו, ירושלים.
- פגיס, 1976: דן פגיס, חידוש ומסורת בשירת החול העברית בספרד, ירושלים, כתר.
- פגיס, תשנ"ג: דן פגיס, השיר דבור על אופניו, ירושלים, מאגנס האוניברסיטה העברית.
- קאפלאנוס, 1964: Andreas Capellanus, *The Art of Courtly Love by André Le Chapelain*, intro., transl., J.J. Parry, New York, Columbia University Press.
- שחר, 1990: שולמית שחר, האישה בחברת ימי-הביניים – המעמד הרביעי, תל-אביב, דביר.
- שירמן, 1960: חיים שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, ירושלים, תל-אביב, מוסד ביאליק ודביר.
- שירמן, 1997: חיים שירמן, תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית ובדרום צרפת, עדכן והשלים עזרא פליישר, ירושלים, י"ל מאגנס ומכון בן-צבי.