

# טקסט כאינטרטקסט: שירי אהבה עבריים וספורת האהבה הערבית בימי הביניים

## חביבה ישי

"כל טקסט הוא צומת של טקסטים",<sup>1</sup> קבעה יוליה קריסטבה, מי שאף טבעה בראשונה את המושג "אינטרטקסטואליות". מאמר זה מבקש לבחון את חלותה של קביעה גורפת זו לגבי השירה העברית בימי הביניים, ובאופן מיוחד לגבי שירי אהבה עבריים שנכתבו בספרד. "כל טקסט הוא מוצר מובהק של עולם השיח התרבותי שבתוכו הוא נוצר"<sup>2</sup> כך מרחיבה קריסטבה את התפיסה האינטרטקסטואלית והופכת גם את המכלול התרבותי למכלול טקסטואלי. מאמר זה מנסה להראות כיצד באמצעות מהלכים אינטרטקסטואליים מתממשות אפשרויות קריאה הגלומות במרחב השיח התרבותי. כמו כן מעלה מאמר זה הצעה חדשה, והיא, שהמרחב האינטרטקסטואלי של שירי האהבה העבריים החילוניים מימי הביניים כלל לא רק את שירת האהבה הערבית, אלא גם קשת רחבה של סיפורי אהבה ערביים.

### א. שיר החול העברי הספרדי כאינטרטקסט

השיר העברי מימי הביניים הוא "צומת של טקסטים" בלשונה של קריסטבה, "תיבת תהודה של טקסטים אחרים" בלשונו של ז'אק דרידה, או "ספיגה של טקסט אחר ותשובה לו" בלשונו של מיכאיל באחטין.<sup>3</sup> השיר העברי הספרדי הוא

\* מאמר זה הוא חלק מעבודת דוקטור שנכתבה בהדרכתם של פרופ' ישראל לוין ופרופ' יוסף סדן.

1 קלייטון-רוטשטיין, עמ' 19. במסגרת הדיאלוג של קריסטבה עם התאוריות של באחטין היא מחליפה את ה"מילה" אצל באחטין ב"טקסט".

2 קריסטבה, סמיוטיקה, עמ' 67-68.

3 קלייטון-רוטשטיין, עמ' 19-21.

אינטרטקסט מובהק. הוא צריך להיקרא במודע, או שלא במודע בצורה הקושרת אותו לטקסטים אחרים. אחת הטענות המרכזיות של המחקר האינטרטקסטואלי היא שכל טקסט נקרא ביחסי גומלין עם טקסטים אחרים. תופעה זו כונתה בשם "כשירות אינטרטקסטואלית" והכוונה היא לכך שאף טקסט אינו נקרא באופן בלתי-תלוי בטקסטים אחרים.<sup>4</sup> כשירות זו היא שמאפשרת את הבנת הטקסט מתוך הקונטקסט והנסיבות של הקריאה. קורא בן הזמן שקרא את השיר העברי הספרדי היה מצויד במטען תודעתי שהכיל נוסף על היכולת האינטלקטואלית שלו גם את המקרא, גם שירים עבריים אחרים וגם שירים ערביים. רבות נכתב על זיקתה הלשונית של שירת ספרד למקרא וללשונו. הציטוטים, השיבוצים והרמיזות הם לב-לבו של הסגנון המקראי שאפיין את האסכולה העברית בספרד. לצד הסגנון המקראי ניזונו השירים העבריים הספרדיים מתמות, מקונוונציות וממוטיבים שהיו קיימים ומוכרים בשירה הערבית.<sup>5</sup> כמו כן תורגמו ועובדו טקסטים שיריים ערביים לעברית. מוכרת התופעה של שירים שמתכתבים עם שירים אחרים השייכים לאותו סוג ומפעילים אותן קונוונציות (שירים אפיסטולריים עושים זאת באופן מודע ומובהק, אבל גם שירים אחרים).

הכרת המקרא (לשונו, פשוטו ומדרשו), הכרת שירים עבריים אחרים (שנכתבו בתקופת ספרד וקודם לה) והכרת השירה הערבית (ג'אהלית, אומיית, עבאסית ואנדלוסית) היוו את הרקע המשותף ליוצר ולקהל נמעניו. הקורא עצמו הוא צומת של כל ה(אינטר)טקסטים ששמע וקרא והכיר, ואלה כולם נוכחים כשהוא קורא את השיר. השיר, למעשה, איננו מציג משמעות, כי אם מצפה למשמעות, והוא מקבל אותה מהקורא (ומטענו התודעתי).

השיר העברי הספרדי יוצר זיקה לטקסטים אחרים לא רק באמצעות הפניה ישירה לטקסט אחר כמו 'רמיזה' למשל, אלא באמצעות תהליך של הבנת הטקסט על-ידי הקורא תוך התייחסות אל טקסט אחר. מראייה זו נובעת התפיסה שהאינטרטקסט קיים רק בתהליך הממשי של התקשורת. הוא מופיע כחלק מהפרגמטיקה של הקריאה בפועל, המזוהה כחלק מהאקט התקשורתי של הקורא.<sup>6</sup>

4 קריסטבה, סמיוטיקה, עמ' 66–67 טוענת, שכשירות זו נוצרת כתוצאה מאינטראקציה בין שלושה גורמים, ובלשונה: הנושא, הנמען והטקסט האחר. כמו כן מרחיב את התופעה אקו, הקורא, עמ' 3–4.

5 על כך ניתן לקרוא במחקריהם המקיפים של ילין, תורת השירה; לוי, מעיל תשבץ; פגיס, חידוש ומסורת; טובי, קירוב. כמו כן ניתן להסתייע בביבליוגרפיה הנרחבת בספרו של י. טובי, קירוב.

6 בדרך זו מתארת קריסטבה את האינטרטקסט. קריסטבה, סמיוטיקה, עמ' 66.

ב. תפקידו של הקורא במימוש הטקסט

בהגותו על השירה כותב המשורר הצרפתי פול ולרי: "המשורר כותב, למעשה, אי-משמעות: דבר שאינו צריך להציג משמעות, כי אם לקבל משמעות. השיר מצפה למשמעות. השיר מאזין לקוראו".<sup>7</sup> חוקרים רבים בתחומי חקר השיח, הספרות והאינטליגנציה המלאכותית מסבים את תשומת הלב אל הקורא כמי שאחראי ליצירת המשמעות בטקסט הספרותי.<sup>8</sup> הודות להפריה ההרדית בין חומרי הטקסט לבין כל הטקסטים שהקורא מביא עימו.<sup>9</sup> ה'קישור' כמו גם ה'הפריה' מדגישים את חשיבות מאגר הידע ואת המהלך האינטרפרטיבי המתרחש בתודעתו של הקורא. רולאן בארת' פיתח תאוריה המתמקדת בקורא כמארגן את האינטרפרטציה, וקבע כי "טקסט עשוי מטקסטים רבים, לקוח מהרבה תרבויות, אבל יש מקום אחד שבו ריבוי זה מתאחד. מקום זה הוא הקורא"<sup>10</sup> (ולא כפי שנהוג היה לחשוב, היוצר).

הקורא, יחד עם היוצר, ופעמים יותר מן היוצר, אחראי למימוש הטקסט, לנתינת משמעות למרכיביו. לתיאור התהליך המתבצע בשעה שנותנים משמעות למרכיבי הטקסט אקרא מעתה 'תהליך של מְשֻׁמָּע' ובאותו הקשר אשתמש בשם הפועל 'לְמִשְׁמָע'. לכל קורא יש יכולת פוטנציאלית 'לְמִשְׁמָע' טקסט נתון. היכולת הפוטנציאלית היא שילוב של יכולת אינטלקטואלית עם ניצול מאגרי ידע. על-פי בארת', "האני הזה שניגש לטקסט הוא עצמו ריבוי של טקסטים אחרים, של קודים אינסופיים ואבודים".<sup>11</sup> בתהליך הקריאה של הקורא, שהוא תהליך פסיכולוגי שבו הופך הכתוב לדבר בעל משמעות מודעת, יש חשיבות עצומה למטען התודעתי שמביא עמו הקורא. המטען התודעתי מכיל את היכולת האינטלקטואלית של הקורא, את מאגר הידע שלו, הכולל את כל סוגי האינפורמציה הרלוונטיים העומדים לרשותו, ואת המסגרות האינטרטיקטואליות שמתוכן הוא מפנה את המידע אל הטקסט 'החדש' שהוא קורא.<sup>12</sup> מיכאל ריפאטר מוסיף: "לא

7 המובאה כאן היא בתרגומו של דורי מנור, "הארץ", תרבות וספרות, 6.4.01.

8 תפיסה זו ביחס למאפייני הקורא, המשפיעים על עצם מימוש הטקסט באה לידי ביטוי למשל אצל קריסטבה, הקורא, עמ' 3-9; אקו, הקורא, עמ' 7-11.

9 כך מתייחסים לעניין וורטון-סטיל, עמ' 30; ריפאטר, קורא, עמ' 56.

10 קליטון-רוטשטיין, עמ' 21; וכן בארת', מות המחבר, עמ' 148.

11 קליטון-רוטשטיין, שם.

12 בארת', מות המחבר, עמ' 146, מבחין בין "המאפיינים הקבועים" של הקורא, שאם ישתנו, תשתנה גם היכולת הפוטנציאלית של הקורא לְמִשְׁמָע את הטקסט, לבין "המאפיינים תלויי-המצב" של הקורא שאם ישתנו לא תשתנה היכולת הפוטנציאלית של הקורא, אלא ישתנה המימוש בפועל.

רק הטקסט, גם הקורא וכל התגובות האפשריות של הקורא".<sup>13</sup> לאור תפיסה זו ביחס למאפייני הקורא המשפיעים על עצם תהליך המשמוע ניתן להבין היטב את כוונתם של החוקרים המעלים את מעמדו של הקורא למעמד של כותב הטקסט. הקורא, לטענתם, ולא הכותב, הוא שיוצר את המרחב האינטרטקסטואלי שבו מתקיימים קשרים שונים בין הטקסטים. הקורא, לפיכך, הוא היוצר את הטקסט. המהלך האינטרטקסטואלי שהוצע כאן הוא מהלך הרואה את כל הטקסטים כמתקיימים באופן סימולטני, ומבליט את תפקידו של הקורא במימוש הטקסט. מהלך זה הוא תוצאה של אינטראקציה בין שלושה גורמים: הטקסט, הקורא והקונטקסט (התרבות).<sup>14</sup>

### ג. הקונטקסט – התרבות

במושג "תרבות" כוונתי להקשר הממשי שבו מתבצע תהליך הקריאה: המנהגים, המוסכמות, הערכים, המיומנויות ואורח החיים של הקהילה שהקורא משתייך אליה. הדבר הרלוונטי ביותר לאינטרפרטציה טקסטואלית אינו עצם הזיהוי של מקור אינטרטקסטואלי מסוים כשלעצמו, אלא מבנה השיח הכללי יותר שהוא משתייך אליו. משייכות זו נגזר סוג הידע שייראה לקורא רלוונטי לקריאת הטקסט. האופן שבו ימושמעו אלמנטים שונים בטקסט ויזוהו כ"אלמנטים אינטר-טקסטואליים" תלוי בנורמות הסוציו-תרבותיות השוררות בתקופה שבה נקרא.<sup>15</sup> קריאת טקסט היא מהלך אינטרטקסטואלי בתוך הטקסט של החברה וההיסטוריה – התרבות.<sup>16</sup> על-פי תפיסה זו, לא רק המערכת הספרותית נחשבת למרחב אינטרטקסטואלי, אלא גם המרחב התרבותי.

### ד. נרטיבים ערביים כחלק מן המרחב האינטרטקסטואלי

הכרת המרחב האינטרטקסטואלי שבו נמצאים היוצר, הטקסט והקורא היא דרישה מוקדמת, הכרחית לניסיון מימוש אפשרויות הקריאה השונות הגלומות בטקסט. הקורא יכול לקשור כהלכה בין פרטי הטקסט ולשחזר נכונה את האווירה ואת העולם המעוצבים בו אם יש במאגרו התודעתי מספיק ידיעות מן המרחב האינטרטקסטואלי. אי-אפשר להבין רומן היסטורי בלי להכיר את

13 קלייטון-רוטשטיין, עמ' 23.

14 אינטראקציה זו באה לידי ביטוי בדבריהם של פלת, אינטרטקסטואליות, עמ' 6–7; ריפאטר, טקסט, עמ' 3.

15 פרו, אינטרטקסטואליות, עמ' 47.

16 קריסטבה, סמיוטיקה, עמ' 67–68.

התקופה ההיסטורית המעוצבת בו, כפי שאי-אפשר להבין סיפור מיתי ללא הכרת המיתולוגיה. ה'היסטוריה' וה'מיתולוגיה' במקרים אלה הם חלק מן המרחב האינטרטקסטואלי שללא הכרתו תיפגם הבנתו של הטקסט על-ידי הקורא. לפי תאוריית הטקסט של הרושובסקי, כל מבע לשוני קשור ל"שדה רפרור",<sup>17</sup> שממנו משיג הקורא אינפורמציה נוספת על כל הרפרנטים שמדובר בהם. הכרת שדות הרפרור שהטקסט שולח אליהם באמצעים שונים תסייע מאוד במשמועו של הטקסט על-ידי הקורא. לעולם אי-אפשר להיוודע בתהליך הקריאה לכל מרכיביו של הטקסט, או לכל שדות הרפרור שלו, אך ככל שהכרת שדות הרפרור תהיה מלכתחילה רחבה יותר, וככל שההתמצאות במרחב האינטרטקסטואלי תהיה מקיפה יותר, כך ייטיב הקורא לפענח את לשון הטקסט, לקשר כהלכה בין פרטיו, לזהות, להבין ולעתים אף להשלים את הסיטואציה המעוצבת בו.

אני טוענת שמספר שדות הרפרור של שיר עברי מימי הביניים היה גדול יותר ממה שתואר עד כה, או בלשון אחרת; מטענו התודעתי של הקורא הימי-ביניים היה רחב יותר ממה שהובן עד כה.

אנסה להציע אינטרטקסטים שהיו זמינים וגלויים לקורא בן הזמן, אך הם סמויים מעינו של הקורא, או של החוקר המודרני. הכרתם (הגדלת המרחב האינטר-טקסטואלי) תגלה לחוקר דינמיקה מורכבת יותר מזו שהושם לב אליה עד כה. אייחד את דברי לסוגת שירי האהבה העבריים החילוניים מספרד, אך ראוי גם לבדוק אם הטיעונים שאעלה כאן יהיו נכונים לשירת ספרד העברית בכלל, ולסוגותיה השונים של השירה החילונית בפרט.

דומה שלא הייתה תקופה בתולדות הספרות העברית כדוגמת התקופה הספרדית, שבה הייתה התרבות העברית כל-כך פתוחה אל התרבות שסבבה אותה.<sup>18</sup> הדבר נכון בכל תחומי התרבות, והוכח בלי ספק באשר לספרות. המחקר בדק את המגעים ואת ההשפעות שבין השירים העבריים לבין השירים הערביים, וכן בין המקאמות העבריות לבין המקאמות הערביות. המחקר לא בדק את יצירות הפרוזה הערביות שהשתתפו אף הן במגעים הבין-תרבותיים שבין היצירות העבריות לערביות. לצד שירת האהבה הערבית והמקאמות העוסקות באהבה נכתבו יצירות פרוזה רבות מאוד שעניינן אהבה. כוונתי לחכאִיאת (מעשיות, אגדות) ולאֶחְבָּאר (ידיעות היסטוריות, או סיפורים על תולדות משוררים, או אישים מפורסמים אחרים ואף מסורות דתיות).

17 field of reference. הרושובסקי, טקסט, עמ' 13.

18 טובי, קירוב, עמ' 11-12; רצהבי ולוין חקרו את הז'אנרים העבריים בזיקה לז'אנרים הערביים; וכן ראה הערה 5.

השימוש בלשון הנרטיבית, בסיפורים, לצורך הבהרת השירה, ליצירת רקע הולם לשירה, או להעמקת העיון בה, היה מקובל מאוד בתרבות הערבית. כוונתי למשל לאַחַבְאֵר המבארים את השירים על-ידי ביאור לשוני, או על-ידי רקע מסייע. לעתים נדמה כאילו הסיפור נולד מתוך הצורך לבאר דבר מה סתום, לשונית או עניינית, בבתי השיר. במקרה כזה המציאו רקע כלשהו שביאר את הסתום. מקרים כאלה בולטים מאוד למשל בפתגמים (אַמְת'אל) שנותרו מתקופה קדומה וסביבם המציאו סיפור מבאר. הסיפור העתיק התקצר לקוד, למוטיב או לפתגם, ומשנשכח הרקע הסיפורי לאותו פתגם המציאוהו מחדש בווריאציות שונות. עשויים, כמובן, להיות גם מקרים הפוכים, שבהם הוליד הסיפור את בתי השיר, ואף מקרים שבהם חלקי הסיפור והשיר נולדו יחדיו, או סמוכים זה לזה.<sup>19</sup> מְסַפֵּר הסיפורים הערביים שעסקו בנושא האהבה מגיע לעשרות רבות.<sup>20</sup> חוקרים רבים תהו על טיב היחסים המופלאים שבין סיפורי האהבה לבין שירי האהבה המשובצים בהם.<sup>21</sup> מתי הצריך הסיפור יצירת שיר? או מתי הצריך השיר הסבר סיפורי-עלילתי? לעתים נדמה כאילו הסיפור נולד מתוך הצורך לבאר את הטעון בירור בבתי השיר. אך לעתים הוליד הסיפור חרוזי שיר כדי לתאר שיא עלילתי, התרגשות או זעזוע, נקודת מפנה כלשהי, או פשוט כדי לך צות את הטעם הערבי, שהעדיף את לשון המליצה השירית.

קשה לקבוע בוודאות מה קדם למה. חוקרים רבים יותר נוטים לחשוב כי השירים היוו את גרעין הסיפורים,<sup>22</sup> ואילו הסיפורים נוצרו כדי להסביר ולהרחיב את יריעת השיר הקצרה והמרוכזת, ואולי גם כדי לבאר קשיים לשוניים, שמות של אנשים ושל מקומות בשיר. אפשר שהפרוזה שימשה קונקרטיזציה של המליצה השירית. כך שֶׁמְרוּ הסיפורים והפיצו את השירים, שהיו מתוחכמים מאוד לשונית ופיגורטיבית. מוטיבים שיריים רבים זוכים לחזרה ולהדגשה בשירה, אולי בזכות העובדה שכולם הכירו את הסיפור המשמש רקע לשיר הנמלץ ואהבו לשמעו. בסביבה הערבית הכללית היטיבו קוראי השיר הערבי להבינו כשהיה מלווה בסיפור. הסיפור הפך את המוטיב לאירוע ולכן היה בעל השפעה חזקה מאוד. מוטיבים שיריים אלה התקיימו, כידוע, לא רק בשירה הערבית.

19 סדן-לדר, עמ' 130–132; פינן, עמ' 82–147.

20 גיפן, עמ' 3–4, 48–50; צמח, עמ' 65–78 סוקרים את ספרי האהבה הערביים ולא מצליחים למנות את כולם.

21 וראו למשל סדן-קשת, עמ' 163.

22 זאת גם הסיבה להימצאותם של סיפורים רבים המתארים סיטואציות דומות. הגרעין נשמר, אך הסיפורים סביבו קיבלו גוון שונה.

קשה להעלות על הדעת, שהמשכילים היהודים בספרד, שעשו בספרות הערבית כבשלהם, לא הכירו את יצירות הפרוזה הערביות, לא שמעו את מספרי הסיפורים וקראו רק שירה. היהודים הכירו את הסיפורים הערביים לא פחות מאשר את השירים; בגניזה שרדו טקסטים רבים הכתובים ערבית באותיות עבריות ופוללים רומנסות ערביות (כגון "עֲנָתָר"), סיפורי הרפתקאות (מתוך "אלף לילה ולילה" למשל), משלים (מתוך "פְּלִלָּה וּדְמָנָה" לדוגמה).<sup>23</sup> כל אלה מהווים עדות לקליטתה של הספרות הערבית, גם זו העממית, בחברה היהודית של ימי הביניים. נשאלת השאלה, מדוע לא יצרו היהודים ספרות מקבילה בעברית, כפי שיצרו מקבילות עבריות לשירי האהבה הערביים ולמקאמות הערביות? לנוכח הסימביוזה התרבותית שכה מרבים לדבר עליה, חיסרון זה תמוה מאוד.

במחקר ההשוואתי כמעט שאין מזכירים כלל את היצירות הנרטיביות כמרכיב במימוש הטקסטים השיריים.<sup>24</sup> כאן נשאלת ביתר שאת השאלה, מדוע התעלם המחקר ההשוואתי מן הנרטיבים הערביים?

התשובה הישירה האפשרית לשאלה זו היא העדרו של חומר נרטיבי מקביל הכתוב בעברית בקרב היהודים בימי הביניים; אם אין סיפורים עבריים אין למעשה צורך מידי או ישיר לבדוק את הצלע הערבית המקבילה.

לשאלת חסרונו של החומר הנרטיבי העברי בקרב היוצרים בימי הביניים ניתן להשיב במישור הלשוני: בעקבות הפואטיקה הערבית ייחדו המשוררים העברים בספרד את הלשון החגיגית והטקסית שברשותם, היא העברית, ללשון השירה הנמלצת. כל שאר ההיגדים שלא דיברו שירה נכתבו על-ידי היהודים בשפתם היומיומית, הערבית (לעתים באותיות עבריות). הערבית ענתה על הצרכים התקשורתיים והאינפורמטיביים של היהודים בספרד. יצירות נרטיביות לא נכתבו בעברית משום שלא היו "חגיגיות" מספיק כמו השירים.<sup>25</sup> נוסף על כך, גם קהל היעד של הכתיבה בעברית בתור הזהב הספרדי היו אנשי החצר האצילים, שהיה להם פחות עניין בפרוזה (הפשוטה יחסית) ויותר בשירה (המסוגנת, המתוחכמת יותר).

23 פוליאק-טובי, עמ' 9–26; בן שמאי-בלאו, עמ' 111–133; יסיף, סיפור העם, עמ' 630, הע' 2.

24 היו בין החוקרים שנתנו דעתם על שאלת הקשר בין השירה העברית לבין ספרי אֲדָב ערביים נודעים, הכתובים בפרוזה, אך עדיין במסגרת הכוללת של תרבות משותפת ושל הלכּי-רוח משותפים. ראו למשל לוי, השירה, עמ' 21. מכל מקום, היצירות הנרטיביות הערביות עדיין לא נחקרו כחלק מן המערכת הנרחבת של הספרות העברית-ערבית.

25 דרורי, ראשית, עמ' 46–54. חלוקת התפקידים בין שתי הלשונויות הופכת להיות כל-כך חד-משמעית, עד שתופעה נפוצה היא, שבאותו טקסט עצמו מופיעים שירים בעברית, ואילו כותרותיהם, או דברי ההסבר להם, נכתבים בערבית.

כאמור, השימוש בסיפורים לצורך הבהרת השירים, או ליצירת רקע ואווירה הולמים לשירים, היה מקובל מאוד בספרות הערבית. שאלה מרתקת היא, אם דגם זה נקלט בצורה כלשהי בקרב יוצרי השירה העברית בספרד, ואם ניתן להתחקות אחריו בשירים עצמם. אם כן, הוא יכול לשמש מקור חשוב נוסף לבחינתה של השירה העברית הספרדית, וכלי חשוב נוסף המסייע להבנתה ולהארתה. ניתן היה להניח כי באופן דומה, גם בסביבה היהודית היטיבו קוראי השיר העברי להבינו אם הכירו את אותם סיפורי רקע. היה זה עולם אחד, שתכניו התרבותיים היו משותפים, ולכן, מוטיבים המקננים בסיפורי הרקע היו מוכרים גם לקורא העברי. עד כה הניח המחקר שהקורא העברי הכיר את השירים הערביים. אם נרחיב הנחה זו גם לסיפורים הערביים, נוכל להבין בצורה בהירה ומעניינת יותר את תהליך מימוש הקריאה אז. המטען התודעתי של הקורא, שהכיל גם את הסיפורים, אפשר למשמע אלמנטים שהיו חבויים בטקסט בלא מימוש, יכול היה לשחזר אווירה מסוימת, להבהיר ציורים וביטויים סתומים משהו בלשון השיר, להעניק 'ממשות' ו'חיות' לקונוונציות המאובנות ואולי להוביל לתהליכי קריאה שונים.

#### ה. שיר עברי, שיר ערבי, סיפור ערבי ומה שביניהם

אדגים את התזה שהוצעה לעיל באמצעות שיר עברי, שהמרחב האינטר-טקסטואלי של כותבו ושל קוראיו הכיל גם ידע בסיפורת הערבית. תהליך הקריאה שאדגים מנסה לשחזר את קריאתו של הקורא הימני-ביניימי במרחב האינטר-טקסטואלי שלו ואף להראות כיצד הכרת הסיפורת הערבית יכולה להוביל למשמוע הטקסט בצורה עמוקה, מורכבת, בהירה ומעניינת יותר.

#### ה.1. שיר עברי — שירו של שמואל הנגיד

שירו של שמואל הנגיד "אש אהבים נשקה בי — ואיך אתאפקה"?<sup>26</sup> מעמיד סיטואציה מוכרת של אהבה בלתי-מומשת, ולשם כך הוא משתמש במאגר המטפורי העשיר של שירת החשק העברית והערבית: אש האהבה, סוד האהבה המתגלה על-ידי הדמעות, תחנוני האוהב לאהובו, פנייה לרעים שיסייעו בידו, הסבל הפיזי שנגרם בשל האהבה, הפרידה הבלתי-נמנעת. לנוכח כל אלה מתמיהה נוכחותן של הח'רג'ה ושל הסטרופה שלפניה, שמעמידות סיטואציה שונה: לבות

26 שמואל הנגיד-ירדן, שיר ר"ב, עמ' 314-315. עפ"י יהלום, אהבה, עמ' 163-164, זהו אחד משירי האזור העבריים העתיקים ביותר שהגיע לדינו.



החושקים שנפרדו זועקים, קוראים זה לזה, מתחבקים, מתנשקים ומתחברים שוב ו  
ואולי לא ייפרדו שוב לעולם!

כי — ואיך אתאפקה?

אש אהבים נשקה

צמתתני אהבה,  
כי לידי ארבה.  
נפלה פנפול שבא,

את לבכי בתקה.

בחקרי אף דלקה,

יום דמעי נגרו  
סוד לבכי הערו.  
מה לדודי תאמרו?

לי — כמה אצטדקה?

אין בדמעה צדקה

דברו לו על שמי  
את ארשת נאמי:  
אל דמי לך, אל דמי!

אתה שנתקה.

מדונה לב רחקה

נחמוני, נחמו,  
כי קרבי יהמו  
על פאבים עצמו,

נדדה גם עתקה.

ושנתי רתקה,

הלכבות נתקו  
זעקו, יתחבקו,  
ולבכי דחקו

נדבקה נתנשקה!

לחבק — נתחבקה,

שיר, אהובי, מענה  
[נה]  
שיר ידידות תענה

רַבּ לֹא יִפְתָּרָא.<sup>27</sup>

עאשקין אעתנקא

[תרגום הח'רג'ה: שני אוהבים שנתחבקו — לעולם לא ייפרדו].

27 ניקוד ותרגום הח'רג'ה כפי שהובא לעיל מופיע בדיואן שמואל הנגיד-ירדן, עמ' 315. אני מודה לפרופ' אלברט ארזי שהאיר את עיני בהערתו על ניקודה של המילה 'רַבּ'. הניקוד האפשרי הנכון עפ"י כללי השפה הערבית איננו 'רַבּ' אלא 'רַבּ', או 'רַבּ'; בכל מקרה לשון פניה לאל. תרגומה המדויק יותר של הח'רג'ה יהיה: שני אוהבים שנתחבקו — הוי אלוהים, [עשה] שלא ייפרדו.

הח'רג'ה והסטרופה שלפניה עוברות כפתאומיות וללא הסבר מתיאור סבלו של האוהב, שאהובו רחק ממנו (כמקובל בשירי האהבה) לתיאורם של לבבות האוהב ואהובו, שנפרדו בעל כורחם, אולי גם שלא כמקובל בעל כורחו של האהוב. מכיוון שהניתוק נכפה, יש מקום להביע תקווה שהאהבה תזכה למימוש, ואף זה שלא כמקובל בז'אנר.

על-פי הפואטיקה של המושח,<sup>28</sup> החרג'ה איננה חייבת להמשיך את נושא השיר. היא יכולה לעבור כפתאומיות לנושא אחר, לדובר אחר, לסגנון אחר, או שיש להניח קיומו של שיר עממי יותר (בניב ספרדי כגון קסטיליאני), שהמחבר 'שואל' ממנו קטע. כך שסיומו של השיר החורג משהו מקונוונציות החשק המקובלות יכול עדיין להוות סיום מקובל ואף מעניין לשיר חשק שכתוב בצורת המושח. לפנינו שיר חשק המבטא את סבלותיו של האוהב, שאש האהבה הביאה עליו כליה. באמצעות לשון שיבוצית עשירה ומערכת מטפורית סבוכה ושזורה בצימודים רבים מעמיד השיר את האהבה כדמות אנושית הנוהגת באכזריות רבה כלפיו, והוא — אף אין לו הזכות להזיל דמעות. לנוכח מצבו העגום הוא אולי מתיר לעצמו לפחות להתנחם בתקווה, שמצב זה יכול להתהפך בסיומו של השיר. שירו של שמואל הנגיד יכול לעמוד כשיר עצמאי מרתק על-פי הפואטיקה של המושח ושל הגזל ללא צורך במקורות חיצוניים כלשהם.

שירו של הנגיד מסתיים בתחושה של ניצחון האהבה; לבות האוהבים מתחבקים, מתנשקים ומתאחדים למרות הסבל והפרידה שתוארו במהלך השיר. סיום זה מרפרר אל שירו של משורר אהבה ערבי מפורסם, שגם הוא מסתיים בחיבוקם של אוהבים שהצליחו לממש את אהבתם לאחר סבל ממושך.

#### ה.1. שיר ערבי — שירו של עֵרְוָה בן חֵזֶם<sup>29</sup>

- |                                  |                                |
|----------------------------------|--------------------------------|
| 1. غصنان من دوحة طال ا نلا فهما  | فيها، فجالت صروف الدهر فافترقا |
| 2. فصار ذا في يد تحويه ليس له    | منها براح، وهذا في الفلاة لقا  |
| 3. حتى إذا نوى يوما وضمهما،      | بعد التفرق، بطن الأرض واتفقا   |
| 4. حنا على العهد في أرجائها فحنا | كل على إلفه في التراب واعتنقا  |

<sup>28</sup> שטרן, שירה סטרופית, עמ' 39–40; רוזן, לאזור שיר, עמ' 80–83.

<sup>29</sup> עֵרְוָה בן חֵזֶם, אחד ממשוררי האהבה המפורסמים בספרות הערבית. אין יודעים בוודאות את שנת הולדתו ואת מקום הולדתו. כפי הנראה, מת בשנת 650. תזיין אלאסואק, I, עמ' 196.

1. יש שני ענפי עץ, אשר חברו ממושכות, [ואז] סבכו חולפות הזמן והם נפרדו.
2. ענף אחד נפל ליד האוחזת בו באין לו ממנה מפלט, והשני — מוצאותיו במדבר רחב הידיים.
3. עד שיום אחד, לאחר שקמלו בעקבות הפרידה, אספה אותם בטן האדמה ויהיו שוב יחדיו.
4. כל אחד מהם, מתוך געגועים להבטחת [האיחוד] רכן לעבר רעהו בתוך העפר ויתחבקו.

השיר מעמיד סיטואציה סתומה משהו המתארת שני ענפי עץ שהיו כרוכים יחדיו. יד הגורל ניתקה אותם וגרמה לנבילתם. במעמקי האדמה, בין רגבי העפר, הם התאחדו בחיבוק מחודש. איך צומח עץ רחב ידיים במדבר? איזו יד מנתקת את ענפי העץ? לאיזו הבטחה התגעגעו הענפים הכרותים? כיצד מתאפשר חיבוקם בין רגבי העפר? תשובות לשאלות אלו אין השיר מספק, אך הן מתבהרות ומתבארות כשקוראים את סיפור הרקע.

סיפור הרקע שאביא בהמשך מופיע במקורות הערביים לפני השיר. הקורא הערבי היה בקיא בפרטיו של הסיפור כאשר קרא את השיר המרוכז על מערכותיו המטפוריות. מכיוון שעֲרֹנָה היה משורר מפורסם ואף אוהב מפורסם, שסיפור אהבתו לעפראא היה מוכר וידוע לקהל הרחב, גם אם הופיע שיר זה או אחר במנותק מן הסיפור הוא מיד רפרר אל סיפור האהבה הפופולרי של יוצרו.

## ה.2. ספור אהבתם של עֲרֹנָה ועפראא<sup>30</sup>

עֲרֹנָה ועפראא היו צמד אוהבים עֲדִיָּי<sup>31</sup> מוכר. אחד הסיפורים עליהם מעיד על נצחיותה של האהבה ועל יכולתה להתגרות אפילו במוות.

לאחר שאביו של עֲרֹנָה נפטר, כשהיה ילד קטן, הוא גדל ונתחנך אצל דודו עקאל. שם שהה עם בת דודו עפראא ונקשרו נפשותיהם בקשרי אהבה עזים. עֲרֹנָה ועפראא גדלו יחדיו, שיחקו יחד, וידעו כי הם מיועדים זה לזו. כך עד שבגרו. משבגרו פנה עֲרֹנָה לדודתו הנד, סיפר לה על אהבתו לעפראא והיא

30 אביא כאן את הסיפור כפרפרזה מקוצרת. ניתן למצוא אותו בגרסתו המורחבת ובשינויים קלים ב: אלאצפהאני, אלאגאני, כרך 23, עמ' 300–316; מצארע אלעשאק, I, עמ' 264–265; עמ' 316–317; II, עמ' 75; עמ' 118; תזיין אלאסואק, I, עמ' 191–204.

31 שבט עֲדִיָּה היה שבט קטן בחצי האי ערב שהוציא מתוכו את חשובי משורריה של "האסכולה העֲרִית" ("האסכולה הבדואית"). שירת החשק הער'רית מוכרת כשירה שיש בה מגמה כמו "אפלטונית", והיא מדגישה את ייסורי האהבה והגעגועים שאינם חדלים. ראה לויז, מעיל תשבץ, ב, עמ' 350–351.

פנתה לאחיה וביקשה ממנו כי ישיא את עפראא לערנה. האח אמר כי איננו מתנגד, אך ערנה טרם צבר נכסים. כשנודע לערנה שבחור עשיר מתכוון לבקש את ידה של עפראא פנה לדודו, וזה אמנם הסכים עמו שהוא, שגדל בביתו, עדיף על פני הזר, אך לא שכח להוסיף כי אמה של עפראא לא תשיאנה ללא מוהר גדול. ערנה החליט לצאת לאסוף מוהר לעפראא והוריה הבטיחו לו שיחכו עד שישוב. ערנה יצא אל ערבות תימן, אל בן דודו, וזה העניק לו מאה נאקות.

בינתיים הופיע בחור עשיר מאוד מסוריה והתארח בקרבת מגורי עפראא. היא מצאה חן בעיניו והוא פנה לבקש מאביה את ידה. האב סירב וסיפר לו כי הבטיחה לבן דודה. הבחור ניסה לפתות אותו במוהר גדול, אך האב סירב. לעומתו, האם הסכימה להשיא את בתה לעשיר והחלה לשכנע את האב עד שהצליחה. עפראא נישאה ועזבה עם בעלה לסוריה.

אביה של עפראא בנה מצבה חדשה על קבר ישן וביקש מבני המקום לשמור את דבר נישואיה של עפראא בסוד מפני ערנה, ואם ישאל על אודותיה, יאמרו לו כי מתה וכי זהו קברה.

ערנה אכן הגיע כעבור זמן ואביה של עפראא הובילו אל הקבר. היה ערנה מבקר יום יום את קברה של אהובתו כשהוא מדוכא ותשוש. יום אחד סיפרה לו שפחה אחת את האמת. ערנה יצא בדרכו לסוריה לחפש את עפראא. הוא הגיע אל בעלה, חבר אליו ושהה בסביבתו הקרובה. באחד הימים פנה לשפחתה של עפראא וביקש ממנה למסור לעפראא את טבעתו. השפחה הכניסה את הטבעת לכוס החלב שממנה שתתה עפראא. עפראא הכירה את טבעתו של ערנה, קיבלה אישור משפחתה שאכן ערנה בביתם וכשחזר בעלה סיפרה לו כי אורחו וידידו הוא ערנה, בן דודה.

הבעל הזמין את ערנה, אמר לו שהוא יודע את זהותו והשאירו עם עפראא לבדם. הוא ציווה על אחד מעבדיו להאזין לדבריהם. הם שוחחו על פרידתם ועל אהבתם, וערנה פרש את כאב פרידתם בפני עפראא כשהוא בוכה בכי רב. אחר כך אמר לעפראא כי נדיב גדול ובעל נפש גדולה הוא בעלה, ועל כן אין הוא מתכוון לבגוד בו ובאמונתו. הוא ייסע מן המקום ולא ישוב לשם עוד. כך נפרדו בכי עז. כשחזר הבעל סיפר לו המשרת על שהתרחש. הבעל ביקש מעפראא שתנסה להניא את ערנה ממסעו, אך היא ידעה שלא תצליח בכך. ניסה הבעל בעצמו לשכנע את ערנה להישאר ואף אמר לו כי יוכל לראות את עפראא כל אימת שיחפוץ. ערנה אמר שלא יוכל להישאר, וכי הוא מקווה שהאל ייתן בו את כוחות הנפש לחיות במקום אחר, ועזב את המקום.

שלושה לילות לפני שהספיק עֲרֹה להגיע למחוז חפצו מת בדרכו. כששמעה עפראא על מותו קוננה עליו משך מספר ימים עד שמתה אף היא (אחרים מספרים, שכאשר נודע לה הדבר הלכה אל קברו והתאבלה עליו שם עד שנפחה נשמתה).

עפראא נקברה לצדו של עֲרֹה ומשני הקברים צמחו שני עצים. כאשר הגיעו לגובה של קומת אדם החלו ענפיהם נכרכים אלה באלה ונראו למתבונן בהם כשתי דמויות החבוקות בחיבוק שלא ניתן לנתקו. האיחוד שנמנע מהם בחייהם התממש לאחר מותם. היו העוברים והשבים משתאים למראה העץ המופלא שאיננו מוכר בעולם הצמחים, מתעכבים לידו, ושבים ומספרים את סיפור אהבתם של עֲרֹה ועפראא, שקרא תיגר על מכשולי המשפחה, הממון, המרחק והזמן והוכיח את נצחיות האהבה.

לאחר הכרת הסיפור ניתן למלא בקלות רבה את הפערים שיוצר השיר במליצתו המרוכזת. התשובות הברורות שנותן הסיפור לשאלות שעלו מן השיר מסייעות בידי הקורא לשמר ולזכור את המליצות ואת המוטיבים השיריים, שכמו התמלאו בתוכן ויכולים להמשיך ולשמש גם בשירים נוספים.

ה.3. מְשמוּעַ אפשרי של שירו של הנגיד עם המטען הנרטיבי הערבי הכרתו של סיפור הרקע הערבי "פותרת" את כל השאלות שעלו משירו של עֲרֹה (אצל קורא שלא הכיר קודם לכן את הסיפור).<sup>32</sup> סיפור אהבתו של אחד המפורסמים שבמשוררי עד'רה היה מוכר לכל מי שעלעל בדיואן שיריו (גם אם הסיפור עצמו לא הופיע שם). קורא שקרא את השיר בתוך אסופת סיפורים, אף לא צריך היה לאמץ את זיכרונו, משום שהשיר הופיע כשהוא משובץ בתוך הסיפור. נשאלת השאלה, האם העובדה, שבספרות העברית לא הייתה מערכת מגוונת כזאת של שירה ופרוזה, אלא שירה בלבד, גרמה לכך שקוראי העברית לא הפעילו אותם כישורים כמו הקוראים הערבים ולא הפעילו אותם אינטרטקסטים, שהיו מוכרים להם כמו לקוראים הערביים? ואולי קוראי העברית הפעילו אותם כישורים ואותם אינטרטקסטים, אלא שדרכם הייתה סמויה מעינו של הקורא בן ימינו?

אנסה לענות על כך על-ידי קריאה מחודשת בשירו של שמואל הנגיד. זאת, בהרחבת המרחב האינטרטקסטואלי של השיר באמצעות הכללת הסיפור הערבי על עֲרֹה ועפראא, שאפשר והשיר העברי מרפרר אליו.

32 שאלות אלה (ראה עמ' 12-13 לעיל) לא התעוררו, כפי הנראה, כלל בקרב קוראי ימי-הביניים, שסיפור קלאסי ומפורסם כגון זה היה מוכר להם היטב.

קורא שהכיר את סיפורם של עֲרֹה ועפראא יכול היה לִמְשָׁמַע את הטקסט באופן אחר, כאשר הח'רג'ה ממשיכה את נושא השיר ואינה סוטה לנושא אחר: ה'גיבורים' של הסטרופה האחרונה בשיר הם לבות החושקים שנפרדו, ולא החושקים עצמם "הלכבות נְתָקוּ, יִזְעָקוּ, יִתְחַבְּקוּ..." אין מדובר כאן באוהבים בשר ודם, ואולי גם לא באותו אוהב שעליו נסובו הסטרופות הראשונות, שכן שני הלכבות "לְכָבִי דְחָקוּ לְחֶבֶק" — דחפו גם את לבו השבור של האוהב בשיר לחבוק ולדבוק ולנשוק. לבות החושקים, שניתקו ואחר כך נתאחדו מחדש, יכולים להעלות ממאגרי הידע של הקורא את סיפורם של עֲרֹה ועפראא, שאפשר שמרפרר אליו שירו של הנגיד. גם אם אין שירו של הנגיד מרפרר אליו ספציפית, יש עדיין אווירה משותפת זהה, שעשויה לתרום רבות להכנת הסיטואציה. שני האוהבים נפרדו, אך לבותיהם (לאחר מותם) חבקו זה את זה, נשקו זה את זה ודבקו זה בזה לבלתי היפרד לעולם. ענפי העץ בסיפור הערבי, שנכרכו ונלפתו זה בזה, המה שני הלכבות בשירו של שמואל הנגיד. הכרת הסיפור הערבי יכולה לחדד פרטים נוספים המצויים בשיר: סבלו ואומללותו של הדובר בשיר עצומים, אך להבדיל משירי חשק רבים אחרים, אין בשום מקום בשיר אזכור לכך שהאהוב הוא זה שאמלל את אוהבו.

האהבה היא זו שהביאה עליו כליה, ששרפה ופילחה את לבו, שהעצימה את כאביו והדירה שינה מעיניו. אמנם מופיעה בסטרופה השלישית קריאתו של האוהב לאהובו "אל דְמִי לך! אל דְמִי!", שחיים שירמן<sup>33</sup> ודב ירדן מפרשים אותה כ"אל תישאר אדיש", כאילו אדישותו של האהוב, שמוכרת לנו משירים רבים, היא סיבת אומללותו של האוהב, אך קריאה זו ניתנת לפירוש גם כ"אל תשתוק!", "אל תוותר!" לאהבה המייסרת.

אותה אהבה מוצגת בשורה לאחר מכן כ"אחוה", מילה שאינה עולה בקנה אחד עם התשוקה והחשק שמוצגים בשירה העברית בדרך כלל, ומתאימה מאוד לאהבתם האפלטונית של עֲרֹה ועפראא. מוטיב נוסף בשיר שרווח בשירת החשק ויש לו הקבלה במוטיב נרטיבי נפוץ הוא מוטיב הַרְעִים, השליחים שהוא שולח אל אהובו: "מַה לְדוֹדֵי תֹאמְרוּ? דַּבְּרוּ לוֹ עַל שְׂמֵי נְחֻמוֹנִי, נְחֻמוֹ". מוטיב הַרְעִים המסייעים, כמוטיב שכיח למדי בשירים, יכול להתמלא כאן בתוכן חדש לאור הסיפור הערבי: הַרְעִים סייעו לו להגיע אל אהובו, לפגשו פנים אל פנים, אך למרות פגישתם, ה"כאבים עצמו, ושנתי רַתְקָה, נְדָדָה גַם עֲתָקָה" — זהו פער נוסף שיוצר השיר, והסיפור יכול למלא בפרטים רבים. שירו של שמואל הנגיד פותח כי "אֵשׁ אֶהְבִּים נְשָׁקָה בִּי", והסטרופה

33 שירמן, השירה I, עמ' 154; שמואל הנגיד-ירדן, עמ' 314.

השנייה ממשיכה "בְּחָרִי אֶף דְּלָקָה". קשה שלא לראות כאן את תמונת האהבה שבשיה"ש ח ו: "כי עזה כמוות אהבה ... רשפיה רשפי אש מים רבים לא יוכלו לכבות את האהבה ונהרות לא ישטפוה ..." השיר נחתם בח'רג'ה "שני אוהבים שנתחבקו, הוי, אלהים, [עֲשֵׂה] שלא ייפרדו" שמעמיד את המוטו של סיפור עֲרֹה ועפראא: 'עזה כמוות אהבה'.

השיר אמנם שלם לעצמו ואינו נזקק בהכרח לסיוע "חיצוני" של חומר נרטיבי ערבי, אך צירוף הנרטיב הסמוי לקומפוזיציה יכול להעניק לשיר חיות וליצור ממד אסתטי נוסף. קורא שהכיר את הסיפור הערבי יכול היה להבחין בחריפות יתר בח'רג'ה ובמשמעותה, הציור של החיבוק בשיר העברי יכול היה להיות מועשר יותר באמצעות תמונת שני העצים החבוקים, ואווירת השיר כולו הייתה נטענת באותה אווירה אֶלְגִּית-עֵדְרִית של הסיפור הג'אהילי הקדום. יש להניח שגם בתהליך היצירה של השיר (ולא רק בתהליך קריאתו) פעל הסיפור הערבי על ההתמקדות בנקודות אלה.

זו אולי דוגמה קיצונית להסתייעותו האפשרית של שיר עברי בסיפור ערבי, אך יש בה כדי להעיד על היבט תרבותי עשיר שעשוי לסייע רבות לדרך הבנתם של השירים העבריים.

לא תמיד אפשר (גם לא תמיד צריך) לשים את האצבע בדיוק על המקום שבו תרם הנרטיב להבנת השיר, או למילוי פערים בו. אך קריאת השירים העבריים לאחר הכרת הנרטיב הערבי מאפשרת לעתים את זיהויים של אותם "קודים אבודים" שאולי טמונים בטקסט העברי הנמלץ, או במאגר הידע של קוראיו, אך נזקקים ל'מפתח' שיאפשר את מימושם.

בעיני החוקר אין חשיבות רבה להוכחת הזיקה העלילתית או הנסיבתית בין טקסט שירי ערבי, או טקסט שירי עברי (במקרה שלנו), לבין סיפור אהבים מסוים. פעמים רבות ניתן להסתפק בתועלת שהרקע, האווירה, מעניקים: השיר המונח לפני החוקר במליצות, נעשה פתאום תלת-ממדי, בולט ומוחשי, משום שהוא משתלב בתוך אווירה שהייתה מוכרת מאוד לבני הדורות ההם שסיפרו את הסיפורים וקראו את השירים.

חשיפת הזיקה של השירים העבריים לנרטיב הערבי עשויה, כאמור, להיות כלי יעיל שיעמיק את הבנתם של היגדי השיר. הנרטיב הערבי מצוי במאגר הידע של הקורא, במרחב האינטרטקסטואלי. לכן הוא גם משתתף בתהליך המְשֻׁמָּע של השיר.

על-פי התפיסה המניחה כי הקורא הוא משתתף אקטיבי בקליטה וביעבוד

של הטקסט, הרי שהאקטיביות שלו מתבטאת בתהליך המתבצע כשהוא מעניק משמעות למרכיבי הטקסט. בתהליך הקריאה נשלפות סכמות המאפשרות לו למשמע את הטקסט. הסכמות הללו הן פעמים רבות של הנרטיב הערבי. הפריטים של הנרטיב הערבי מובלעים בתוך השירים העבריים ומשולבים בהם. מעצם טיבם של פריטים כגון אלה, שאפשר שהם מצויים בעומק היצירה או ברבדים תת מודעים בנפשו של הקורא, הם עלולים שלא להימצא ולהיחשף על-ידי הקורא כלל. הקורא עשוי לעבור על פניהם בלא שיחוש כלל במציאותם, ולאבד בכך חלק כלשהו ממשמעותו הרחבה והעמוקה של הטקסט שהוא קורא. בליטותם של פריטים אלה תלויה במידת תפוצתו של הסיפור שאליו יכול השיר לרמוז. כמובן שמידת התפוצה של הסיפורים היא יחסית, ועשויה להשתנות מקהל קוראים אחד למשנהו. מידת בליטותם של הסיפורים תלויה גם ברוחב ידיעתו האישית של הקורא ובמידת התמצאותו במערכת התרבותית שבתוכה מופעלים פריטים סמויים אלה.

### הקיצורים הביבליוגרפיים

#### מקורות

- אלאצפהאני, אלאגאני = *أبو الفرج، الإصفهاني، كتاب الأغاني، ج- ٢٤، تحقيق عبد العزيز مطر، بيروت.*
- מצארע אלעשאק = *السراج، القاربي، مصارع العشاق، ج- ٢، دار صادر، بيروت.*
- שירמן, השירה = חיים, שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, 4 כרכים, ירושלים-תל-אביב תשט"ו.
- שמואל הנגיד-ירדן = דיואן שמואל הנגיד (בן תהילים), מהדורת ד' ירדן, ירושלים תשמ"ה.
- חזיין אלאסואק = *داود، الانطاكي، تزيين الاسواق بتفصيل أشواق العشاق، تحقيق النونجي، ج- ٢، بيروت، ١٩٩٢.*

#### מחקרים

- אקו, הקורא = *U., Eco, The Role of the Reader, Indiana University Press, Bloomington, 1979.*
- בארת', מות המחבר = *R., Barthes, "The Death of the Author", in Stephen Heath (ed.), Image — Music — Text, New-York 1977, pp. 142-148.*



בן שמאי-בלאו = חגי, בן שמאי, "סיפורי אברהם בערבית יהודית ממקור מוסלמי",  
חקרי עבר וערב, ספר היובל ליהושע בלאו, אוניברסיטת תל-אביב, האוניברסיטה  
העברית, ירושלים 1993, עמ' 111–133.

I.A., Giffen, *Theory of Profane Love among the Arabs*, London 1972. = גיפן  
דרורי, ראשית = רינה, דרורי, ראשית המגעים של הספרות היהודית עם הספרות  
הערבית במאה העשירית, תל-אביב 1988.

B., Harushovski, "Segmentation and Motivation in the Text = טקסט  
Continuum of Literary Prose", *Papers on Poetics and Semiotics*, 5, Tel-Aviv  
University, Tel Aviv, 1976.

M. Worton, J. Still, "Introduction", Worton & Still (eds.), =  
*Intertextuality*, Manchester New York 1990, pp. 1–44.

טובי, קירוב = יוסף, טובי, קירוב ודחייה, חיפה 2000.  
יהלום, אהבה = יוסף, יהלום, "התגשמות האהבה בשירי אזור עבריים", מחקרי  
ירושלים בספרות עברית, י"ד (תשנ"ג), עמ' 155–168.

ילין, תורת השירה = דוד, ילין, תורת השירה הספרדית, ירושלים 1978.  
יסיף, סיפור העם = עלי, יסיף, סיפור העם העברי, ירושלים 1994.  
לוינ, מעיל תשבץ = ישראל, לוינ, מעיל תשבץ, 3 כרכים, תל-אביב 1995.  
לוינ, השירה = ישראל, לוינ, "השירה העברית בספרד בזיקותיה אל השירה הערבית",  
בתוך: ז' שמיר וא' הולצמן (עורכים), נקודות מפנה בספרות העברית, תל-אביב  
1993, עמ' 17–35.

J. Sadan, "Death of a Princess", in S. Leder (ed.), *Story-telling in the* =  
*Framework of Non-fictional Arabic Literature*, Wiesbaden 1998, pp. 130–157.  
סדן-קשת = יוסף, סדן, "לא אלף ולא לילה", קשת, ערך: א. אמיר, ירושלים 1998,  
עמ' 161–181.

פגיס, חידוש ומסורת = דן, פגיס, חידוש ומסורת בשירת החול, ירושלים 1976.  
פוליאק — טובי = מאירה, פוליאק, "סוגי הספרות הערבית-היהודית בגניזת קאהיר",  
בתוך: י' טובי (עורך), בין עבר לערב, תל-אביב 1998, עמ' 9–26.

D. Pinault, *Story-telling Techniques in the Arabian Nights*, Leiden 1992. = פינאו  
H.F. Plett, "Intertextualities", in H.F. Plett (ed.), =  
*Intertextuality*, Berlin, New York 1991, p. 3–92.

J., Frow, "Intertextuality and Ontology", in M. Worton =  
and J. Still (eds.), *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester, New  
York 1990, pp. 45–56.

- צמח = דאويد صيمح, منازل الاحباب ومنزله الالباب ، الشرق،  
 حزيران - ايلول ١٩٧٤, (٤-١) ، ص 65-78.
- J. Clayton, and E. Rothstein, (eds.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, Madison 1991.
- J. Kristeva, "Word, Dialogue and Novel", in T. Moi (ed), = קריסטבה, הקורא =  
*The Kristeva Reader* (trans. A. Jardine, T. Gora, L.S. Roudiez), New York  
 Columbia, 1986, pp. 34-61.
- J. Kristeva, "Desire in Language" in L.S. Roudiez (ed.), = קריסטבה, סמיוטיקה =  
 J. Kristeva, *Desire in Language; A Semiotic Approach to Literature and Art*  
 (trans. T. Gora, A. Jardine, L.S. Roudiez), Columbia University Press, New  
 York 1980, pp. 64-91. First publication: Kristeva, J., *Récherchés pour une  
 sémanalyse*, Paris, 1969, pp. 143-173.
- רוזן, לאזור שיר = טובה, רוזן-מוקד, לאזור שיר, חיפה 1985.
- M. Riffaterre, "Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive", in M. Worton and J. Still (eds.), *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester, New York 1990, pp. 56-78.
- M, Riffaterre, *Text Production* (trans. Terese Lyons), New York Columbia 1983. = טקסט
- S.M. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, L.P. Harrey = שטרן, שירה סטרופית =  
 (ed.), Oxford 1974.