قسم اللغة العبرية وآدابها

الفرقة الثالثة

الفصل الدراسي الأول

الأدب العبري الوسيط

اعـــداد

د. هيثم محمود شرقاوي

بيانات الكتاب

الكلية: الآداب

الفرقة: الثالثة

التخصص: اللغات الشرقية – عبري

عدد الصفحات: ٢١٥.

هيثم محمود شرقاوي

المحتويات

مقدمة ٤

الأدب العبري في المشرق العربي ٦

الأدب العبري في الأندلس ١٣

رسالة حسداي بن شبروط إلى ملك الخزر ٥٠

דֵּעָה, לִבִּי, חָכְמָה ٦٢

مقتطفات من أشعار شموئيل هناجيد ٨٢

אֱלוֹהַּ עֹז / שמואל הנגיד ٨٢

قصيدة في مدح شموئيل هناجيد ٨٩

كتاب العقد لموسى بن عزرا (ספר הענק) ٩٢

مقتطفات من أشعار موسى بن عزرا ٩٦

כָּתְנוֹת פַּסִּים ٩٦

עַד אָן בְּגָלוּת שָׁלְחוּ שָׁלוֹם ٩٩

الموشحات العبرية ١١٢

موشح جادك الغيث للسان الدين بن الخطيب ١١٦

סוֹד לִבִּי וּמַצְפּוּנִי ١١٨

قصيدة محاسن الطبيعة في مصر ليهودا اللاوي ١٢٥

בית א : **דלת** – המשורר מטיף מוסר לנפש הישנה, ... ١٢٧

"למתי תשכבי". ١٢٧

סוגר – הנעורים הושלכו מעלייך כמו סיבי הפשתן. ١٢٧

הדובר מוכיח את הנפש. ١٢٧

הנושא המרכזי ١٢٩

אמצעים אומנותיים נוספים ١٣٠

مقتطفات من أشعار ابراهيم بن عزرا ١٣٤

المقامــــــة العبريـــــــــة ١٣٧

المقامــة الرابعــة والثلاثـون للحـريـزي ١٤٤

أولاً: الاحتيال على الأفراد ١٥٠

ثانيًا: الاحتيال على الجماعات ١٦٢

ثالثاً : الاحتيال علي البطل ١٨١

رابعاً : الاحتيال علي الراوي ١٨٩

كتاب سيفِر هَمْشالِيم ليعقوب بن العازار ١٩٣

تَعَدُّد التشبيهات في الشعر ١٩٨

السيف والقلـم ٢٠٢

مقدمة

للاستماع

تتعدد الآراء في موضوع تقسيم التاريخ إلى حقب مختلفة، فكل فريق من المؤرخين والمحللين له مبرراته و مرجعياته التي يبني عليها ذلك التقسيم و التي تتناسب في كثير من الأحيان مع تاريخه و تعد جزءا من تكوينه و هويته، و كما تعددت الآراء في موضوع التحقيب عامة فقد كثرت وتشعبت فيما يخص تعريف وتحديد حقبة العصور الوسطى من حيث امتدادها الزمني أو من حيث الأحداث التي اعتمد عليها المؤرخون للتأريخ لبدايتها و نهايتها وكذلك من حيث الدلالة الجغرافية لها. بيد إن معظم الآراء تربط المصطلح بتاريخ أوروبا في فترة العشرة قرون الواقعة بين القرنين الخامس والخامس عشر الميلاديين، تلك الفترة التي عرفت بالظلام في أوربا نتيجة لخضم الأحداث السياسية التي طالتها، زامنتها أحداثًا تاريخية أخرى خارج أوروبا، على رأسها ظهور الإسلام و بناء الدولة الإسلامية ثم الخلافة الراشدة، فالدولة الأموية، فالعباسية ، فالفاطمية، فدولة الأيوبيين، فالمماليك، فالإمبراطورية العثمانية[1].

---

(١) للمزيد يُنظر:

- محمد محمد ناصر الحداد: قراءات في تاريخ العصور الوسطى (مصطلح" العصور الوسطى "ظهوره و دلالته في أوروبا و إنتقاله إلى الكتابة التاريخية العربية مع ترجمة لبحث" العصور الوسطى "للمؤرخ الفرنسي آلان بورو)، مجلة جامعة الناصر، العدد الرابع، يوليو – ديسمبر ٢٠١٤م.

عاش اليهود في تلك الفترة في مناطق مختلفة، غير أن الأغلبية العظمى منهم أقامت في البلدان التي فتحها المسلمون وتركزت تجمعاتهم في المشرق العربي؛ العراق والشام وفلسطين، والغرب الإسلامي؛ شمال إفريقيا والأندلس، وظلت مجموعات أخرى في بلدان أوربا.

والمعنى بالدرس هنا تتبع النشاط الأدبي العبري لليهود في المواطن المختلفة؛ وإلى أي مدى ارتبط هذا الجانب بالجوانب السياسية والاجتماعية للبيئة المحيطة بهم، وتشير معظم الدلائل إلى ارتباط الأدب العبري في العصور الوسطى بالأدب العربي في المشرق العربي والغرب الإسلامي.

وبناءً على ذلك يمكن تقسيم مراحل الأدب العبري في ذات الفترة إلى مركزين أحدهما في المشرق العربي والآخر في المغرب الإسلامي.

الأدب العبري في المشرق العربي

كانت بغداد عاصمة الثقافة والفكر العربي في العصر العباسي، وكانت قبلة الشعراء والأدباء، وعاش فيها فحول الشعراء العرب آنذاك أمثال: ابن برد (مات ٧٨٤) وعباس بن الأحنف (٨٠٧) وأبي نواس (٨١٣) وأبي العتاهية (٨٢٥) وأبي تمام (٨٤٦) والبحترى (٨٩٧) وابن الرومى (٨٩٦) والجاحظ (٨٦٩) وابن قتيبة (٨٨٩). من ناحية أخرى كانت بغداد عاصمة لليهود، يقيم فيها رأس الجالوت(١) الذي كام يقيم في ظل الخليفة العباسي ويبسطون سلطتهم على عامة اليهود؛ سواء أكانوا تحت الخلافة العباسية أم في مواطن أخرى(٢). وإلى جانب رأس الجالوت أقام في بغداد أيضاً كبار علماء اليهود الذين عرفوا باسم גאונים الجاؤونيم(٣)، وأنشأ هؤلاء مدارس فكرية في بغداد ومواطن أخرى ينشرون من

---

(١) רֹאשׁ הַגּוֹלָה: رئيس الجالية، لقب مأخوذ في الأصل عن الآرامية (רֵישׁ גָּלוּתָא)، ويطلق على من يقوم برعاية شئون الجالية اليهودية ويكلف من قبل السلطة الحاكمة، كانت التقاليد تقضي بأن يكون رأس الجالوت من آل الملك داود وأن ينتقل منصبه إلى الذكور من ذريته، وإذا مات بلا عقب انتقل منصبه إلى من فيه الكفاءة من أبناء أسرته، ويمتاز بالصلاحيات الملكية على أبناء الجالية اليهودية، وله حظوة ومقام عند الملوك، وعلى جانب عظيم من الحكمة والفقه بأحكام الدين. ويصفه حاي بن شمعون بأنه كان يعد رئيسًا عامًا لليهود.

- حاي بن شمعون: كتاب الاحكام الشرعية فى الاحوال الشخصية للاسرائيليين، مطبعة كوهين وروزنتال، القاهرة ١٩١٢م، ص ز.

(٢) יוסף טובי: קירוב ודחייה

(٣) גאונים الجاؤونيم: اسم في صيغة جمع المذكر ومفرده جاؤون وهو يدل على الرفعة والعظمة والاحترام، ويطلق كصفة لكل متضلع في الدين، وتطورت دلالة الاسم

خلالها الفكر الديني ويعلمونه، أيضاً يحسب لهؤلاء الجاؤونيم المحافظة على اللغة العبرية كلغة كتابة إلى جانب اللغة العربية ، واستحدثوا نظاماً للكتابة باللغة العربية لكن بالحروف العبرية، ذلك النظام الذي بات يعرف اليوم بين معظم الباحثين باسم العربية اليهودية Judio Arabic.

حمل هؤلاء الجاؤونيم على عاتقهم الحفاظ على الفكر اليهودي بشكل عام والديني منه بشكل خاص، فمن خلال مدرستين دينيتين(يطلق على الواحدة اسم **ישיבה**وفي العربية مثيبة) في صورا وبومباديثا. رسّخ الجاؤونيم أقدامهم في المشرق، وأضحوا قبلة للمثقفين والمتدينين اليهود الذين قدموا من أنحاء مختلفة رغبة في تحصيل العلم وتعلم أصول الدين؛ ولاسيما أن الجاؤونيم قاموا بإعداد شروح وتفاسير للمقرأ والتراث الدينى وعدد من المؤلفات في مجال الفكر والفلسفة واللغة.

ويعد الجاؤوني سعاديا الفيومى[(١)] أشهر هؤلاء الجاؤنيم وأغزرهم إنتاجًا؛ خاصة أنه طرق باب التفسير بترجمته أسفار المقرا إلى اللغة العربية؛ غير أن الملاحظ

واقتصر استخدامه على مجموعة معينة من المتضلعين في الدين فأصبح فيما بعد صفة لرؤساء المدارس الدينية. للمزيد ينظر:

- عبد الرازق قنديل: الأثر الإسلامي في الفكر الديني اليهودي، دار التراث بالاشتراك مع مركز بحوث الشرق الأوسط، القاهرة ١٩٨٤م،

(١) سعاديا جاؤون: سعاديا سعيد بن يوسف، أحد كبار الفكر الديني اليهودي في العصور الوسطى، ولد في ديلاص بمحافظة الفيوم بمصر سنة ٨٨٢م، تنقل بين بلدان شتى واستقر في بغداد سنة ٩٢٢م، وفي نفس السنة عُين رئيسا للمدرسة الدينية ببومباديثا، له باع طويل في العلوم الدينية والفلسفية، قام بتفسير التوراة باللغة العربية، وله العديد من المؤلفات منها: ספר היצירה كتاب الخلق - كتاب تفسير السبعين لفظة - كتاب اللغة – كتاب الأمانات والاعتقادات – תשובות כנגד כנען (الرد على كنعان)، أما كتابه אגרון (الإجَرُون) أي

في هذا الترجمة، أو التفسير – إن صح التعبير – أنها سارت على نهج التفاسير الإسلامية للقرآن الكريم؛ حتى إنه يستخدم بعض الكلمات بخط القرآن نفسه بالرسم العثمانى[١]. أضف إلى ذلك أنه عندما كتب معجمه اللغوي "האגרון" رتبه على نظام أبجدي تبعاً لنهاية الكلمات على غرار نظام الخليل بن أحمد في معجمه "العين"[٢]، ناهيك عن تأثيرات أخرى عربية وإسلامية طالت معظم مؤلفاته وجاؤونى عصره.

أما في مضمار الأدب؛ فقد ورث جيل تلك الفترة من أسلافهم بعض المقطوعات التي جاءت في صورة أناشيد دينية تسمىפיוטים پيوطيم[٣]، وقد

جامع الألفاظ، ويسمى أصول الشعر العبراني فهو معجم تفصيلي في مفردات اللغة يحتوي على الكلمات الصعبة، وقد كتبه سعاديا من أجل إثراء اللغة العبرية في عصره، ولكي يساعد الشعراء_خاصة من يكتبون في الشعر الديني_ على الكتابة بمفردات العهد القديم لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى:

- שמואל ק.מיירסקי: רב סעדיה גאון, הוצאת ועד החינור החדרי, כ"ו אייר, ניו-יורק התש"ב,
- צבי גרונר: המגרב וישיבות הגאונים בבבל בראי ספרות השאלות והתשובות במאות הט'-הי"א, פעמים, 38, תשמ"ט 1989,
- إدريس اعبيزة: مدخل إلى دراسة التوراة ونقدها مع ترجمتها العربية لسعديا كؤون الفيومي، دار الأمان، الرباط ٢٠١٠م،

(١) عبد الرازق قنديل: الأثر الإسلامي في الفكر الديني اليهودي.

(٢) יוסף טובי: קירוב ודחייה, עמ'37.

(٣)פיוטים پيوطيم: مفردها **פיוט** پيوت، وهي كلمة من أصل يوناني تحمل معنى ((شعر)) وتطلق في العبرية على الأناشيد الدينية المنظومة في شكل شعري ويتلى بعضها في الصلاة خاصة في الأعياد والسبوت ، وكانت بداية ظهور ((الپيوط)) في فلسطين في القرن السادس الميلادي.

استمر جيل الجاؤونيم في كتابة البيوطيم بشكل واسع، خاصة وأنها تحظى بمكانة مهمة عند جمهور اليهود الربانيين(١)؛ حيث يتلى أجزاء منها في الصلاة؛ غير أن الملاحظ في هذه البِيوتِيم أنها لم تلتزم أسس الشعر المعروفة من وزن وقافية.

أما في مجال الشعر العبري فقد كانت هناك محاولات محدودة للخوض في هذا المضمار؛ لأسباب عدة؛ منها أن معظم علماء اليهود آنذاك لم يتقبلوا فكرة طرق باب الأغراض الدنيوية في الشعر، وقصروا الأمر على الأناشيد الدينية البيوتيم، فضلاً عن رؤية بعض منهم أن اللغة العبرية لا يمكن تطويعها لقرض الشعر على غرار اللغة العربية؛ الأمر الذي جعل بعضهم يفضل الكتابة بالعربية أحياناً وبالعربية المخطوطة بالحروف العبرية أحايين أخرى.

كان المدح من الأغراض الشعرية غير المقبولة في البيوت العبري القديم، وتم إدخاله في الشعر العبري (الجديد) في الشرق من خلال التأثر بالأدب العربي، وكانت أول محاولة لشعر المدح هي قصيدة **הגפן الكرمة** لموسى بن أشر ،

- رشاد الشامي: موسوعة المصطلحات الدينية اليهودية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة ٢٠٠٣م.

(١) الربانيون : **רבנים** في العبرية ومفردها **רבן**، وهم حكماء اليهود الذين تربعوا على عرش التوجيه والتعليم وتفسير نصوص المِكرا وتدوين التوراة الشفوية المشنا، وقد حظي هؤلاء بمكانة عالية وسط المجتمع ويتم الاعتماد عليهم بشكل كبير في ترأس الطقوس وبعض العبادات والفتوى وغيرها، وتطور المصطلح ليعبر عن جمهور اليهود الذين يؤمنون بالمشنا والتلمود والمدراشيم والتفاسير وشروح التناخ. للمزيد ينظر:

- יהודה דוד אייזענשטיין בעזרת אחרים: אוצר ישראל, חלק תשיעי, בדפוס חמו״ל י׳ ד׳ אייזענשטיין, נויארק תרע״ג,,

وكان من كبار اللغويين القرائيين[١] في نهاية القرن التاسع الميلادي في طبرية[٢] ويبدو أن هذه القصيدة قد لاقت قبول القرائين لأنهم يعارضون البيوت פיוט ولم يدخلوه صلواتهم، لذا كان من الطبعى أن يقبلوا بهذا التجديد، على عكس الربانيين الذين عارضوا الشعر الدنيوى بكل أغراضه لفترة طويلة إلى أن جاء دوناش بن لبراط[٣] تلميذ سعاديا الفيومى وطرق باب نظم الشعر العبري الدنيوي في محاولة لوزن الشعر العبري على غرار العروض في الشعر العربي.

---

(١) فرقة القرائين: فرقة يهودية ظهرت تقريبًا في النصف الثاني للقرن الثامن الميلادي وارتبط أتباعها الأوائل بعنان بن داوود الذي أنكر التوراة الشفوية، وعرف أتباعه بالعنانيين، ومن بعد عنان ترك العنانيون معظم آرائه باستثناء القاعدة الرئيسة وهي: أن التوراة المكتوبة يمكن لأي شخص أن يفهمها أو يفسرها طبقًا لعقله وفكره. ويطلق على هؤلاء القرائين أو أصحاب المِكرا لأنهم يعترفون فقط بالمِكرا وينكرون التفاسير والشروح التي قام بها حاخامات التلمود وغيرهم، ويختلف القراؤون عن الفرق اليهودية في عدة أمور في الطقوس والعبادات وغيرها، للمزيد يمكن الرجوع إلى:

- יהודה דוד אייזענשטיין בעזרת אחרים: אוצר ישראל, חלק תשיעי,

(٢) יוסף טובי: קירוב ודחייה,

(٣) دوناش بن لبراط وعرف أيضا باسم **אדונים הלוי**: أحد كبار اللغويين اليهود في القرن العاشر الميلادي، وُلد سنة ٩٢٠م ومات سنة ٩٩٠م، يختلف الباحثين في تحديد محل ولادته؛ ويحدد البعض مولده بفاس لأن اسم دوناش يعدونه مغربي، ويرى فريقًا آخر أنه وليد بغداد خاصة انه ختم بعد أشعاره بالبغدادي، لكن الثابت أن دوناش تعلم في بغداد على يد معلمه سعديا جاؤون وأصبح من أهم تلاميذه، اهتم دوناش بالتعليم وخاصة بقواعد اللغة العبرية والعلوم الدينية، أيضًا أولى اهتماما كبيرا باللغة العربية وأدبها، حظي دوناش بشهرة عالية لأنه استطاع أن يخوض أول تجربة لنظم شعر عبري موزون على شاكلة الأوزان العربية، والتي فيما يبدو أتمها في قرطبة تحت كنف حسداي بن شبروط طبيب الملك عبد الرحمن الثالث.

- י. ח. טביוב: אוצר השירה והמליצה, הוצאת דביר תל-אביב, תרפ"ט, עמ'
- דוד כהנא: דונש בן לברט (קובץ שיריו), הוצאת אחיאסף, ווארשא, תרנ"ד,

تلك المحاولة التي لم يكتب لها النجاح _فيما يبدوا في المشرق، إذ لاقت معارضة كبيرة؛ الأمر الذي اضطره للتفكير في الهجرة إلى الأندلس[١] خاصة وأن المسلمين بسطوا سيطرتهم هناك، وقد علم دوناش بوجود طائفة كبيرة في قرطبة، قد يجد فيها من يقبلوا تجريده ، ويدلل على ذلك طوبى بقوله : "حتى أيام دوناش وحتى بعده لم نجد في الشعر العبري في المشرق أشعاراً مبنية بكاملها وفقاً لأسس القصيدة العربية، على الرغم من ذلك وجدت الأسس المختلفة – خلال الوزن – لكنها ليست بالشكل الكامل"[٢] وفي هذا الصدد يشير طوبي إلى المحاولات المحدودة التي نظمها بعض الشعراء اليهود في المشرق بداية القرن التاسع الميلادي مثل نيس النهراونى وإفرايم بن موسى، بيد أنه يعود ليؤكد أن هذه الأشعار لم تكتب على نفس قالب القصيدة العربية شكلاً ومضموناً ، ومن الأهمية بمكان أن نضيف إلى هؤلاء بل في مقدمتهم الأشعار العبرية التي كتبها سعاديا الفيومى، وإن كان مضمونها دينى بحت إلا أنها تعد إحدى الشهادات المهمة لتأريخ الإرهاصات الأولى للشعر العبري في المشرق العربي ، ومنها قوله:

אֵין עֲרֹךְ אֵלֶיךָ מִכָּל דְּמוּת
וְאֵין שֹׁוֶה לְךָ בְּכָל תְּמוּנָה
וְאֵין כָּמוֹךָ בְּכָל הַנִּמְצָאִים
וּמִבַּלְעָדֶיךָ אֵין אֱלֹהִים
ليس لك مضاهٍ من كل شبه

– שירמן-פליישר: תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית, הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית ומכון בן-צבי, ירושלים, תשנ"ו עמ'-

(١) יוסף טובי: מבבל לספרד (דונש בן לברט מייסד האסכולה של שירת החול העברית בימי הביניים), מתוך: "דחק" - כתב עת לספרות טובה, כרך ד', תל אביב מרץ 2014, עמ'

(٢) יוסף טובי: קירוב ודחייה,

ولا يساويك شيء من جميع الصور

وليس مثلك في جميع الموجودات

ولا إلـــــــه ســـــواك[١]

(١) סעדיה גאון: סדור רב סעדיה גאון (כתאב גאמע אלצלואת ואלתסאביח), יוצא לאור על ידי: ישראל דודזון, שמחה אסף, יששכר יואל, מהדורה שניה, חברת "מקיצי נרדמים" בהוצאת ראובן מס, ירושלים תשכ"ג, עמ' מז.

الأدب العبري في الأندلس

شكّل فتح المسلمين للأندلس على يد طارق بن زياد سنة ٧١١م منعطفًا تاريخيًا في حياة يهود الأندلس، تغيرت أحوالهم على أثرهِ من العسر إلى اليسر؛ من ظلم واضطهاد تحت حكم القوط إلى عدل وسماحة تحت حكم المسلمين[١]؛ الأمر الذي أثمر فيما بعد تطورًا ملحوظًا وانتعاشًا شاملا

---

(١) استقرّ حكم الإسلام في شبه الجزيرة الأيبيريّة ثمانية قرون منذ فَتْحِها _ بقيادة طارق بن زياد وموسى بن نُصير _ سنة٩٢هـ (٧١١م)، حتى سقوط غرناطة سنة ٨٩٧هـ (١٤٩٢م)، ومرّت الأندلس في هذه القرون بعدّة عصور يمكن إجمالها على النحو التالي:

أولًا عصر الفتح الذي استمر حوالي أربع سنوات ٩٢-٩٥هـ (٧١١-٧١٤م)

ثانيًا عصر الولاة : ٩٥-١٣٨هـ (٧١٤-٧٥٥م)، ويعد بعض المؤرخين مدة الفتح داخلة في هذا العهد، الذي ينتهي بمجيء عبد الرحمن الداخل إلى الأندلس سنة ١٣٨هـ (٧٥٥م) . وقد حكم الأندلس في هذا العهد _ الذي استمر حوالي ٤٢ سنة عشرون واليًا تقريبًا، كانوا تابعين للخلافة الأموية في دمشق مباشرةً، أو بواسطة ولاية الشمال الإفريقي

ثالثًا عصر الإمارة: ١٣٨-٣١٦هـ (٧٥٥-٩٢٩م) ، ويبدأ منذ مجيء الداخل إلى الأندلس حتى إعلان الخلافة من قِبَل عبد الرحمن الناصر (الثالث) سنة ٣١٦هـ (٩٢٩م)، وقد أسس الداخل إمارة مستقلةً عن الخلافة العباسية ، استمرت ١٧٨ سنة.

رابعًا عصر الخلافة: ٣١٦-٤٠٠هـ (٩٢٩-١٠٠٩م) ، ويبدأ منذ إعلان الخلافة حتى وفاة الحكم المستنصر ، سنة ٣٦٦هـ (٩٧٦م) ، أو حتى الدولة العامرية في نهاية العقد الرابع الهجري (بداية القرن الحادي عشر الميلادي)، فكان عمر الخلافة حوالي القرن.

خامسًا عصر الطوائف: ٤٠٠-٤٨٤هـ(١٠٠٩- ١٠٩١م)، وهو عهد دول (أو ملوك) الطوائف، الذي سبقته أعوام من الفوضى، وقد استمر هذا العهد حوالي ثلاثة أرباع القرن، حتى دخول الأندلس سلطان المرابطين.

لأوضـاع اليهـود سياسـيًا وحضـاريًا تشـهد عليـه _ إلـى الآن_ العديـد مـن المظاهر والصور من المصادر والدراسات التاريخية بلغات عدة.

سادسًا عصر المرابطين والموحدين: ٤٨٤-٦٢٠هـ (١٠٩١- ١٢٢٣م)، حيث دخلت الأندلس أولًا في دولة المرابطين التي تنتهي في حوالي ٥٢٠هـ(١١٣٤م) ، أي لأقل من نصف قرن، وبعد مدة تنضوي الأندلس لحكم الموحدين (قرابة نصف القرن) ، الذي ينتهي في حوالي سنة ٦٢٠هـ (١٢٢٣م)، ويمكن اعتبارهما عهدين مستقلّين.

سابعًا مملكة غرناطة: ٦٢٠-٨٩٧هـ(١٢٢٣- ١٤٩٢م) ، حيث تقوم دولة بني الأحمر، وتستمر ما يزيد على قرنين ونصف، حتى نهاية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي). ويمثل سقوطها نهاية الحكم الإسلامي للأندلس ، وذهاب سلطان المسلمين السياسي منها . وتبقي ملايين عديدة من المسلمين عشرات السنوات، لكنّهم تحمّلوا كثيرًا من الاضطهاد وعمليات الإفناء، التي أتت عليهم قتلًا ، وتشريدًا وإذابة. وكادت تأتي على كل ما خلفه المسلمون _ بأجناسهم _ من إنتاج إنساني رفيع كريم شَمَل مختلف الميادين.

- عبد الرحمن علي الحجي: التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة ٩٢-٨٩٧هـ (٧١١-١٤٩٢م)، ط٢، دار القلم، دمشق- بيروت ١٩٨١م،

لم يكن الأدب بمنأى عن هذا التطور والازدهار الذي شهدته الأندلس في شتى المجالات، فعلى صعيد الأدب العربي برع العديد من الشعراء والأدباء الذين نقلوا روائع الأدب العربي من المشرق وعارضوا بعضها؛ واستحدث الأندلسيون فيما بعد فنونًا أخرى مثل الموشحات والأزجال. وفي المقابل أيضًا ازدهر الأدب العبري ومر بأفضل مراحله في الأندلس والتي عرفت باسم **תור הזהב العصر الذهبي**؛ وذالك بعدما تعايش اليهود مع العرب جنبًا إلى جنب، واطلعوا على الأدب العربي _شعره ونثره_ وشاهدوا وحضروا حوارات أدباء المسلمين وفلاسفتهم، وحاولوا تقليده؛ فانكبوا يبحثون ويدققون فيما يقع أمامهم، وظهر منهم رواد في مختلف أفرع الفكر والمعرفة، ومع ذلك لم يتحركوا في أي اتجاه إلا وهم يضعون المؤلفات والأبحاث العربية نصب أعينهم ونورًا يهتدون به في مسيرتهم؛ فكتبوا وأنتجوا الكثير الذي فقد بعضه وظل بعضه الآخر شاهدًا على ما وصلوا إليه من تطور وازدهار في تلك الفترة.

בשנת 711 נשלח המוסלמי טארק אבן זיאד בראש צבא מוסלמי לכבוש את ספרד (חצי האי האיברי) ששליטיה היו הוויזיגותים הנוצרים ואחרי מלחמה עזה עלה בידו להכניע עד מהרה את הארץ כולה. בשנת 749 נפלה החליפות האומיית על ידי העבאסים, אך לאחר הטבח שעשו העבאסים במשפחת בני אומיה, נמלט לספרד עבד אלרחמן אלדאח'ל "צקר קוריש", נצר לשושלת זו (755-788), והקים בה את השלטון האומיי שהצליח לבנות מחדש את הצבא המוסלמי באלאנדלוס. בשנת 912 קמה החליפות האומיית מחדש באלאנדלוס שבירתה קורדובה והחלה תקופת זוהר ויצירה, בעיקר תחת שלטונו של עבד אלרחמן השלישי "אלנאצר". בתקופה זו הייתה במהלך המאה העשירית תוארה קורדובה כעיר גדולה ועשירה שהיו בה יותר מ-1000 מסגדים ויותר מ-600 מרחצאות. יש המשערים שבין 935 לשנת 1013 הייתה קורדובה העיר הגדולה בעולם ...

עבד אלרחמן השלישי נחשב לסובלני ביותר שבין שליטי בית אומייה בקורדובה. היהודים תחת שלטונו נהנו ממדיניותו, שגרמה להם לשגשוג גדול. המדינה המוסלמית לא התעצבה

כמדינה חד-לאומית, דבר שהקל על קיומם של קהילות מיעוט אתני או דתי. כך קרה שיהודי אחד, בנו של סוחר עשיר הנודע באדיקותו לדת ואף ייסד בית כנסת בקורדובה, עלה לגדולה בחצרו של החליף האומיי: חסדאי אבן שפרוט .אבן שפרוט הועמד בראש הקהילה היהודית , והיה חופשי לטפל בענייני הקהילות היהודיות של ספרד .הוא היה יכול להגן על יהודים שאיימו עליהם, ואף "חילק נדבות לנצרכים ביד נדיבה" . הוא נהפך להיות בן בית בארמונו של החליף, ואף זכה להיות בין מקורביו שקיבלו את הכינוי "אל-כ'אצה" (המיוחדים).

עם מותו של עבד אלרחמן השלישי "אלנאצר" ירש אותו בנו אל-חכם השני אל-מסתנצר באללאה 961- 976 למדן ואספן ספרים ידוע. בימיו תורגמו ספרים רבים מלטינית ויוונית לערבית, ספרייתו הושמדה במצור הברברי על קורדובה בשנת 1100.

אלחאג'ב אלמנצור אבן אבי עאמר, המכונה אלמנצור (-1002 938) היה מדינאי ומצביא, בחליפות קורדובה, ושליט דה פאקטו של אל אנדלוס היא ספרד המוסלמית. הוא נולד באל ג'זירה אלחדרה (כיום אלחסירס שבספרד) למשפחה ערבית שמוצאה בקחטן שבתימן, והגיע ללמוד משפטים בקורדובה בירת אנדלוס- בה שלטו החליפים לבית אומאיה. הצטינותו בלימודיו סדרה לו משרה בחצר החליפות בקורדובה. תחילה תחת הנסיך הישאם השני. הוא צבר יותר ויותר כוח בחצר. כאשר החליף המכהן, אל חאכם השני מת בשנת 976, הוא הפעיל את השפעתו על אשת החליף המנוח סובח, שבנה הישאם השני ימונה לחליף.

בכך הפך את הח׳ליף לשליט בובה שהיה למעשה כלי משחק בידיו, כשהוא שולט בפועל ומחזיק בתואר חאג׳ב, המקביל בערך לראש ממשלה. בעוד הח׳ליף כלוא בכלוב של זהב במדינת א-זהרה- עיר הבירה הח׳ליפותית שבפרברי קורדובה, אל מנצור עסק במלחמה מול אויביו מבית ומחוץ. בשנות כהונתו 978-1002 הוא נלחם 57 פעמים מול המדינות הנוצריות של נווארה קסטיליה ולאון.. בשנת 983 הוא אלץ את סנצ׳ו השני מלך נווארה לתת לו את בנו ובתו כשבויים. בתו של סנצ׳ו השני אוראקה סנצ׳ס, שהייתה נזירה, אולצה להפוך לאחת מנשות ההרמון של אלמנצור, היא התאסלמה ונודעה בשם עבדה הבסקית. היא הפכה לאישה החזקה בהרמונו וילדה את בנו עבד אל רחמן המכונה סנג׳ול. אחרי מותו בשנת 1002 ירש אותו בתפקיד החאג׳ב בנו עבד אל מאלכּ מוזפר.

הממלכה המזהירה של עבד אלרחמן השלישי התפלגה אפוא לממלכות עצמאיות, תקופת מֻלוּכּ אַלטַוַּאאִף 1009-1091, שבראש כל אחת מהן עמד מלך או נסיך שניהל את ענייני ממלכתו באופן עצמאי. הממלכה החזקה ביותר הייתה זו של העבאדים בסביליה, אך בדרך כלל היו ממלכות אלה חלשות. שליטיהן לעגו לחכמי הדת וניהלו אורח חיים חילוני נהנתני, חיי שעשועים ורדיפת תענוגות. במקביל לכך, דאגתם היחידה הייתה לגבות מסים כבדים מן התושבים, דבר שגרם להתמרמרות בקרב העם הפשוט .תקופה זו, שבה התחילו מֻלוּכּ אלטַוַאאִף במאבקי הכוח והשליטה ביניהם, ידועה בכינוי ׳פִתְנַה׳.

לדברי אבן חיאן, נוצרה ה׳פתנה׳ בקורדובה בשנים -1031, 1009כאשר התרבו בה הרציחות והמריבות קשות שהשאירו אחריהן הרס רב לכל ותחומי החיים בעיר .ה׳פתנה׳ גרמה למציאות חדשה שחוללה שינויים במצב המשורר האנדלוסי. הוא נשא זהות חדשה של גולה ונרדף ובניו לבשו את בגדי ההשפלה והקבצנות . בתקופה זו הואשמו חלק מן השליטים והמושלים, כגון עבד אלרחמן בן אבי עאמר המכונה אלמהדי, במעשי כפירה, ונהגו במשטר של עריצות אכזרי נגד התושבים המקומיים. לפתנה היו השלכות שליליות על אחדותה של אל-אנדלוס. המוסלמים שהצליחו לכבוש את ספרד, בין השאר בגלל היחסים הגרועים ששררו בין הוויזיגותים לבין התושבים המקומיים, נקלעו עתה למערכת של יריבויות וסכסוכים ושחיתות שפשטה בקרב מוסדות הממשל שבסופו של דבר מוטטו את השלטון. כך הוכשרה הקרקע לפלישתם ולהתערבותם של גורמים חיצוניים אשר הביאו למלחמת אחים בין הנסיכים המוסלמים.

להלן רשימת הממלכות בתקופת מֻלוּכּ אלטַוַאאִף בסדר כרונולוגי

1065-1009 ממלכת ולנסיה נפלה תחילה בידי בני זי אלנון ולאחר מכן, בשנת 1102 בידי אל-מֻרַאבִּטִין.

1091-1009 ממלכת דאניה ואלג׳זאיר נפלה בידי אל-מֻרַאבִּטִין.

1102-1009 ממלכת אלבונת נפלה בידי אל-מֻרַאבִּטִין.

1068-1011 ממלכת בני ח׳זרון בארכש נפלה בידי בני עבּאד.

1012-1051 ממלכת בני אַלבּכּרִי בוַלבּה ובג'זירת שלטיש נפלה בידי בני עבּאד.

1091-1012 ממלכת מרסיה נפלה בידי אל-מֻרַאבִּטין.

1104-1012 ממלכת שנתמריה המזרחית, נפלה בידי אל-מֻרַאבִּטין.

1066-1013 ממלכת בני דמר במורמור, נפלה בידי בני עבּאד.

1067-1013 ממלכת ברזאל בקרמונה, נפלה בידי בני עבּאד.

1090-1013 ממלכת בני מנאד בגרנאדה, נפלה בידי אל-מֻרַאבִּטין.

1091-1014 ממלכת אלמריה, נפלה בידי אל-מֻרַאבִּטין.

1065-1015 ממלכת בני יפרן ברנדה, נפלה בידי בני עבּאד.

1141-1017 ממלכת סרגוסה, נפלה בידי אל-מֻרַאבִּטין.

1091-1023 ממלכת בני עבּאד בסביליה, נפלה בידי אל-מֻרַאבִּטין.

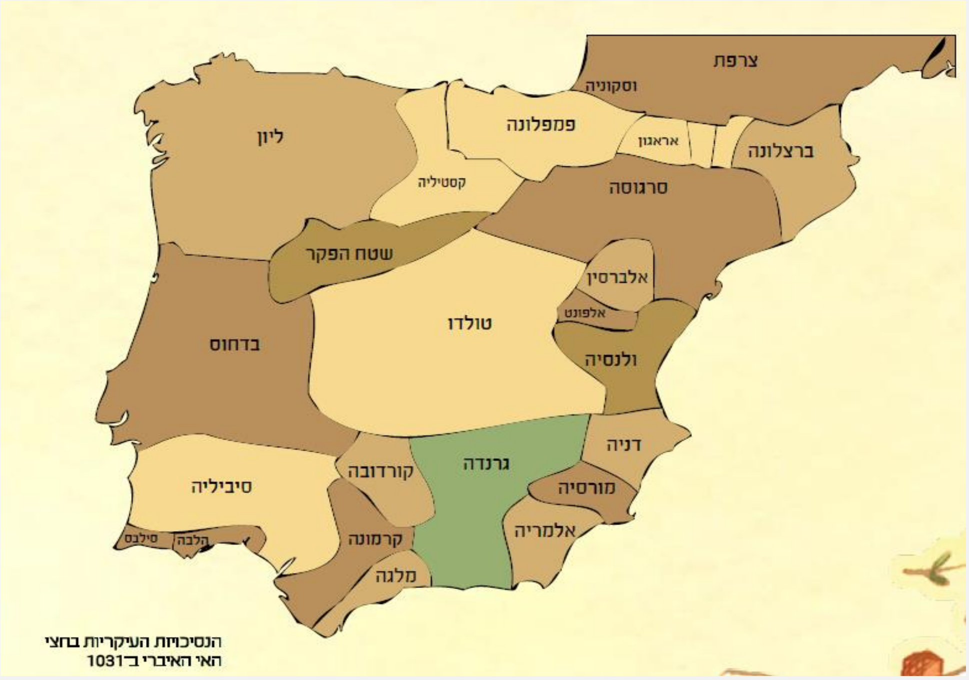
1051-1026 ממלכת בני הארון בשנתמריה המערבית, נפלה בידי בני עבּאד.

1070-1031 ממלכת בני ג'הור בקורדובה, נפלה בידי אלמֻעתַ מִ ד אבן עבּאד.

1036-1085 ממלכת בני ד'י אלנון בטולדו, נפלה בידי אלפונסו השישי.

1041-1053 ממלכת בני יחיא בעיר לִבּלַה, נפלה בידי אבן עבּאד.

1041-1063 ממלכת בני מֻזַיְן בעיר באג'ה ושלב, נפלה בידי אבן עבּאד.

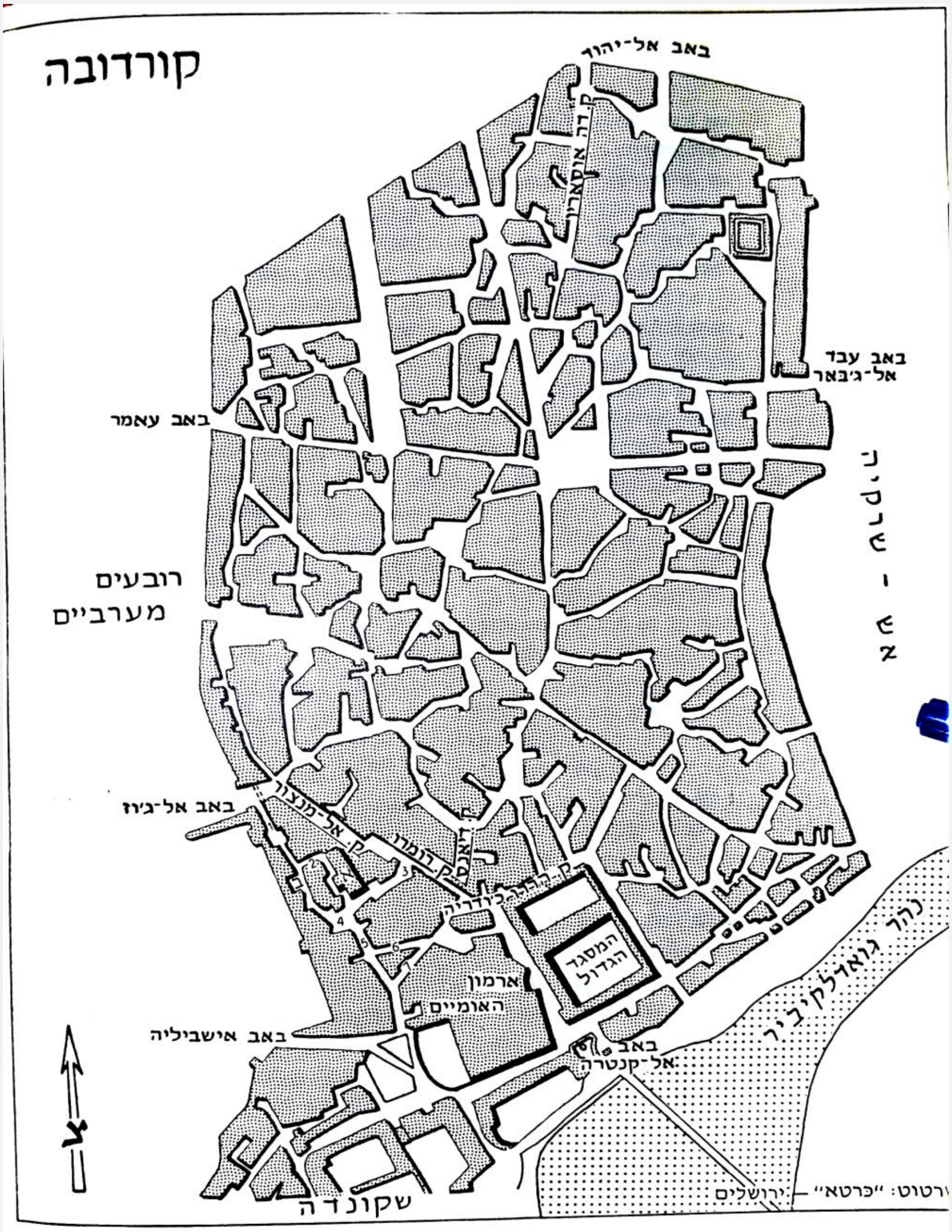


הנוצרים ניצלו את המצב הזה והשתלטו על שטחים וערים שהיו בשליטת המוסלמים. אבן בסאם (מת ב- 1147) תיאר בספרו 'אלד'ח'ירה' את כניעת השליטים המוסלמים בפני אלפונסו השישי, המלך הנוצרי של קסטיליה, כשכבש את העיר טולדו בשנת 1085. המוסלמים פנו לעזרת המֻרַאבִטוּן, בני דתם שמעבר לים בצפון אפריקה. אלה פלשו לספרד בשנת 1090 ועד שנת 1110 הצליחו להשתלט על כל הנסיכויות המוסלמיות בארץ זו. משטר המֻרַאבִטוּן (1091-1147) החל להיחלש בהדרגה עם יציאת מנהיגם יוסף אבן תאשפין בשנת 1102מאל-אנדלוס למרוקו, שם מצא את מותו בשנת 1106.בניו שבאו במקומו עמדו בראש צבאו כדי להתגונן בפני הנוצרים. אך בסופו של דבר

התמוטט שלטון המֻראבטון בשנת 1145בעקבות גל חדש של פולשים מצפון אפריקה – המֻוַחְ דוּן שפגעו בכל מי שלא היה בן דתם .המֻוַחְ דוּן משלו בין השנים 1145-1238.תחילה כבשו את מרוקו ובשנת 1195ניצח מלכם אלמנצור את הנוצרים הספרדים בקרב אלארכּ – Alarcos . אבל תוצאות ניצחון זה לא נשמרו זמן רב. בשנת 1212 ניגפו המוחדון בקרב נגד הנוצרים, ובמקביל התמוטטה ממלכתם שבמרוקו ולאט לאט התחילו ערי ספרד ליפול בידי הנוצרים. בשנת 1238 נכנעה העיר ולנסיה בפני הצבא הנוצרי של מלך אראגון. כיבושי הנוצרים (ריקונקויסטה) הלכו והתרחבו עד נפילת גרנדה, המעוז האחרון של המוסלמים, וגירושם של היהודים מספרד בשנת 1492.

הכובשים המוסלמים של ספרד ראו ביהודים, שישבו בחצי האי האיברי עוד מתקופת הרומאים, גורם אוהד היכול לסייע בידם בביסוס השלטון המוסלמי. אכן, התנאים הטובים שהיהודים זכו להם בספרד המוסלמית גרמו לגידול משמעותי של הקהילה. מצבם מבחינה מדינית וכלכלית הלך והשתפר וכעבור מאות שנים התחילו לפעול לפיתוח תרבותם. כבר באמצע המאה התשיעית נוצר קשר בין יהודי אל-אנדלוס והמרכזיים היהודיים במזרח. מבחינה רוחנית-דתית התקשרה קהילת לוסינה עם עמרם גאון מסורא (853-860) וקיבלה ממנו את סדר התפילות, מאה ברכות. 'מכאן ואילך מתחילה התקופה המכונה 'תור הזהב.' מאמצע המאה העשירית זוכה הקהילה היהודית בספרד לעצמאות תרבותית. בקורדובה פעלו כבר חוגי משכילים יהודיים שעסקו בהלכה,

בבלשנות עברית ובשירת חול עברית. בראשית המאה הי״א כתבו יהודי ספרד כמעט את כל חיבורי הפרוזה שלהם בערבית.



שכונת היהודים בקורדובה

1. קליה דה לוס כ׳ודיוס. 2. קליה אבן רשד. 3. קליה סלזר. 4. פלאסה דה לה כ׳ודריה. 5. קליה טומס קונדה. 6. קליה אבולקסיס. 7. קליה מנריקס. א. קפלה סן ברטולומה. ב. בית כנסת.

אך גם בספרד המוסלמית היו קהילות יהודיות רבות נתונות מדי פעם לסכנות מוחשיות, למעשי הרס וחורבן. המֻראבטון שפלשו לספרד בשנת 1090הרסו ערים יהודיות לא רק על רקע דתי אלא כחלק ממלחמתם הכוללת. מכל מקום, יהודים רבים נאלצו לנטוש את בתיהם ולבקש מפלט במרחקים. בכמה מקומות הייתה כפייה דתית אלימה. משה אבן עזרא, אחד המשוררים החשובים שנעסוק בו להלן, יליד גרנאדה שזכה לתואר כבוד מטעם השלטונות המוסלמים, נפגע קשות מן הכיבוש של המֻראבטון, שכן נאלץ לעזוב את עיר מולדתו בספרד המוסלמית ולנדוד במשך שנים רבות עד מותו בספרד הנוצרית, בתחושה קשה של נתק תרבותי.

אירוע אחר ששינה לחלוטין את פניה של יהדות ספרד היה פלישת הַמֻוַחִּדוּן בשנת 1145 שגרמה לזעזוע מדיני המלווה בקנאות דתית וגרמה לירידה בקרב יהודות ספרד. הַ מֻוַחִּ דוּן רצו להשליט את הדת המוסלמית, פגעו ביהודים וכפו את דתם על חלק מהם25. שלטון הַמֻוַחִּדוּן והכיבוש הנוצרי הביא את הקץ על התרבות היהודית בספרד המוסלמית ומכאן ואילך חיו היהודים בספרד תחת השלטון הנוצרי[א]

[א] עבדאללה אבראהים: הגעגועים והקינה על הערים בשירה הערבית והעברית באנדלוסיה, המרכז לחקר הספרות המשווה, אקדמיית אלקאסמי (ע״ר), באקה אל-גרבייה, עמ׳ 2-4.

ويقسم الباحثون مراحل تطور الأدب العبري في الأندلس إلى أربع مراحل على النحو التالي[١]:

الفترة الأولى (١٠٢٠-٩٥٠م) فترة المؤسسين

بدأت تلك الفترة أثناء حكم الخليفة عبد الرحمن الثالث المعروف باسم الناصر (٩١٢-٩٦١م) وذالك بفضل الطبيب اليهودي حسداي بن شبروط(٩١٥-٩٧٠م) الذي ذاع صيته في الطب والترجمة، واستطاع أن يكسب ود الخليفة. نال حسداي مكانة عالية عند الخليفة بعدما ساعد حسداي الراهب اليوناني نيقولا الذي أرسله القيصر البيزنطي قسطنطين عام ٣٤٠ هـ، لترجمة كتاب ديسقوريدس من اليونانية إلى العربية، وهو الكتاب الذي أصبح مرجعاً كبيراً خلال القرون الوسطى، ونجح حسداي في إعادة تركيب ترياق السموم اليوناني الذي يعود الى القرن الاول قبل الميلادي بعدما ضاعت طريقة تركيبته لعدة قرون وفشل الأطباء في إعادة إنتاجه، وبعد نجاح حسداي عُرف الترياق في العربية باسم "الفاروق" وبالعبرية "המושיע"، فكافأه الخليفة بتعيينه طبيبًا للقصر، وما لبث حسداي أن مكن قدميه من البلاط، وبرهن عن قدراته ومهارته

---

[١] يُنظر:

- عبد الرحمن مرعي: الأدب العبري في الأندلس بين التقليد والتجديد، دار الفكر في عمّان ودار الهدى في كفر قرع ٢٠٠٨م، ص١٠٦-١١٠.

في شؤون الإدارة والتجارة والعلاقات الخارجية، إلى أن أدى مهامًا عديدة لا توكل إلا للوزراء.

واستطاع حسداي بن شبروط أن يجمع أموالاً طائلة ويصبح من أغنياء يهود زمانه، وذاع صيته بين يهود المغرب والمشرق. وكان ابن شبروط مولعاً باقتناء الكتب في مختلف العلوم والفنون، وأنشأ مدرسة للدراسات اليهودية في قرطبة، وكان سخياً في الإغداق على أساتذة هذه المدرسة؛ فقصدها علماء اليهود في عصره تاركين مدرستي العراق الشهيرتين "صورا وبومبادثيا" ولقد كافأة يهود المشرق والمغرب على جهوده في خدمة الدراسات اليهودية ولقبوه بـ **ראש כלה رأس العرش**، وهو لقب لا يقل عن "رأس المثيبة" الذي كان يطلق على رئيس مدرسة صورا، ولما علم عبد الرحمن الثالث بتكريم اليهود له عينه حاخاماً أكبر ليهود الأندلس، وقلد حسداي حكام العرب باتخاذ شعراء يمدحونه نظير إغداقه عليهم، ووفد إليه أدباء اليهود وشعراؤهم من الأندلس وخارجها[١].

---

(١) محمد بحر عبد المجيد: اليهود في الأندلس، المكتبة الثقافية، العدد ٢٣٧، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، القاهرة أبريل ١٩٧٠م، ص ٢٣،٢٤.

חסדאי אבן שפרוט הגדול

הסיפור המדהים על עלייתו לגדולה של אחד מחשובי יהודי ספרד, חסדאי איבן שפרוט. על עבד אל רחמן ה- III, תרופת "המושיע", עלייתו של חסדאי לצמרת השלטון, ממלכת הכוזרים היהודית, משוררים, אנשי מדע, כיצד נראתה מסיבה לפני אלף שנים, מה אמר על חסדאי הנזיר יוהן מגורצה, מלחמות משוררי החצר של חסדאי, כיצד חיו יהודי ספרד כחילונים דתיים ועוד.

עבד אל רחמן הראשון, הנסיך הנמלט, הלך לעולמו בשנת ٧٨٨. אחריו כיהן הישאם הראשון ואחריו אל חאכם הראשון. האומיים העמידו אמיר אחר אמיר שהמשיכו במלאכתו של עבד אל רחמן הראשון מייסד האימפריה. הם נלחמו בכוחות מזוינים שרצו לכבוש את קורדובה ולרשת את האמירות האומיית. הם הדפו כוחות של ילידי ספרד שכעסו על היחס הערבי אליהם. הם לחמו מול האצולה הערבית, שהתנגדה לשלטון מרכזי והעדיפה שלטון שבטי בו הם היו שליטי העל ולא קיבלו הוראות מלמעלה - כמה מיסים עליהם לשלם, מה מותר ומה אסור וכולי. בספרד המוסלמית התחולל מאבק תמידי כנגד בית אומייה ולמרות החופש שבו זכו היהודים, הם היו חלק ממקום בלתי יציב ורווי במלחמות, דם, שנאה ותחרות מתמדת על השלטון המוסלמי בספרד.

האמיר הרביעי היה עבד אל רחמן השני ולאחריו מוחמד הראשון אשר בזמנו ספרד הייתה כמרקחה. בנו של מוחמד אל מנדר הצליח לדכא מרידות רבות בשנתיים בהן מלך בשנים ٨٨٦-٨٨٨. אל מנד'ר הורעל על ידי אחיו עבדאללה שעלה לשלטון בקורדובה וישב בכסאו ٣٤ שנים. דרך אגב הערך בוויקיפדיה באנגלית על עבדאללה, אינו מסכים עם הקביעה שהוא זה שהרעיל את אחיו, אך רוב ההיסטוריונים דווקא כן.

גם בתקופת עבדאללה המשיכו ניסיונותיהם של המורדים לכבוש ערים בספרד בעיקר למען ביזה ושוד. ערים ושכונות רבות הועלו באש ואנשים רבים נשארו ללא גג. יהודים כמו מוסלמים רבים מאסו מהתוהו ובהו ששררו בספרד והחלו לחפש מקומות חדשים להתיישב בהם. רבים נדדו והגיעו לצפון אפריקה, העיר גאיטה שבאיטליה ומקומות אחרים באגן הים התיכון. יהודים עברו אל ערים אחרות שבהן לא חיו יהודים קודם לכן כגון מורסיהואַלְמֶרִיָה . יהודים, אולי למרבה הפלא, עברו גם צפונה אל ממלכות קטנות יותר של נוצרים שם עסקו בכל מיני מלאכות ואף קנו בתים וחלקות אדמה, טיפחו כרמים וייסדו למעשה את הקהילה היהודית של ספרד הנוצרית. יהיו מהם סוחרים אשר יסחרו עם יהודים אחרים

בספרד וזו תהפוך להיות נתיב המסחר העיקרי בין הממלכות, בעזרת יהודים.

האמיר עבדאללה למרבה האירוניה רכש חיבה מיוחדת לבנו של אחיו אותו רצח. אולי רגשות האשמה אכלו אותו כששמע את אחיינו שואל מה קרה לאבא.

אחיינו נקרא עבד אל רחמן השלישי. בשנת ٩١٢ לספירה עלה הנסיך הצעיר עבד אל רחמן השלישי לכס המלוכה. מיד עם עלייתו החלה נושבת בספרד רוח חדשה ורעננה של מנהיגות ושל חזון. ריח של שינוי אמיתי עמד באוויר.

/////MUSIC ////

עבד אל רחמן החל תוקף וכובש ערים באנדלוסיה, שמרדו באֱמִירוּת קורדובה. הוא לא חיכה כנהוג לאביב והחל לתקוף כבר בחורף. חייליו שאבו עידוד מהצלחותיהם ובמהרה כבש עבד אל רחמן שבעים ערים ומבצרים של המורדים. המורדים גם הסתכסכו בינם לבין עצמם במהלך השנים ובתוך ١٦ שנים כבש עבד אל רחמן כמעט את כל ספרד. עוד ארבע שנים עברו ועבד אל רחמן הצליח למוטט את קיני ההתנגדות האחרונים בטולדו. ...... הממלכה האומית הגדולה והמאוחדת קמה שוב לתחייה.

/////MUSIC ////

באמצע המאה העשירית ספרד המוסלמית הפכה להיות מעצמה לכל דבר, עשירה, חזקה ושולטת על מחוזות רבים ואנשים רבים. הממלכה שלטה על ٧٠ מיליון איש בקירוב מתוך ٢٤٠ מיליון איש שחיו על כדור הארץ בשנת ٩٠٠.

עבד אל רחמן היה מוסלמי אדוק אך סובלני כלפי דתות אחרות, וכפי הנראה הסובלני מכל שליטי בית אומייה שבספרד. הנוצרים תחת שלטונו שבתחילה שאפו להקים ארגוני מורדים, נרגעו והחלו לחיות חיים בטוחים

בספרד המוסלמית. אך אפילו יותר מהנוצרים, תושבי הממלכה המוסלמית שנהנו באופן קיצוני מיחסו הסובלני של עבד אל רחמן היו היהודים.

הראשון שעלה לגדולה ונחשב למייסד תור הזהב בספרד, זה שהניח את היסודות לעידן המיוחד הזה בהיסטוריה שלנו, הוא אדם עם שם ייחודי, חסדאי איבן שפרוט. שמו המלא היה אבו יוסף בן יצחק בן עזרא איבן שפרוט. זה נשמע יותר כמו אילן יוחסין מאשר שם.

חסדאי נולד בשנת ٩١٥ לספירה והיה בן של סוחר עשיר ומשכיל, יצחק בנימין עזרא איבן שפרוט מקורדובה, יהודי עשיר ונדיב אשר תמך בתלמידים ובסופרים רבים. קורדובה נמצאת באנדלוסיה, אזור בדרום ספרד והייתה למעשה עיר הבירה של החליפות המוסלמית בספרד שתקרא חליפות קורדובה.

חסדאי למד בצעירותו חוץ מערבית שהייתה השפה המדוברת באנדולוסיה, גם עברית ולטינית. מעט מאוד אנשים בזמנו בספרד ידעו לטינית, שפה שהייתה שמורה בדרך כלל רק למלומדי הכנסייה. בעזרת השפות הללו למד חסדאי רפואה, לפחות את כל מה שהיה ידוע בזמנו, והפך לרופא משכיל. הוא המשיך ללמוד ובניגוד לבני גילו הוא לא התחתן והתמסד.

אבן שפרוט החל לתרגם ספרי רפואה מיוונית לערבית וגם כנראה לעסוק ברוקחות. בשלב מסוים הוא גילה תרופה בשם אל-פרוק או בעברית "המושיע". פארוק בערבית הוא שם שפרושו "זה היודע להבדיל בין טוב ורע". התרופה הייתה הסגולה לכל המחלות, והייתה אמורה לרפא הרעלות מסוגים שונים, מחלות קיבה, צהבת, קוצר ראייה, העדר כוח גברא וכיוצא בזה. חסדאי כפי הנראה גילה או הצליח להרכיב תרופת פלא שכזאת ושמו יצא למרחקים. לנו לא ידוע מה הייתה התרופה אך חלק ממרכיביה היו בשר נחש מבושל, אופיום ותבלינים. כנראה שכאב לך הראש ולקחת שני כדורי המושיע, היית מקבל כח גברא בלתי רגיל וכאב הראש היה עובר.. לאשתך.. ממש פלא...

ככל שחסדאי התקדם כלכלית, הוא החל לתמוך במשוררים יהודים מקומיים, וכן בישיבות מרוחקות בבבל בשם סוראופומבדיתא. פומבדיתא בארמית היא פומאבדיתא, על גדות התעלה והעיר הייתה ממוקמת באזור פלוג'ה של ימינו לא הרחק מאגם גדול בשם חבניה. בסמוך לעיר עברה תעלה גדולה שחיברה בין הפרת והחידקל ועל גדות התעלה הזאת ישבה הישיבה הקדומה. ישיבת סורא הייתה הישיבה המתחרה בדרום עירק סמוך לעיר נג'ף של ימינו ובין הישיבות שררה תחרות. חסדאי התכתב גם עם רבי דוסא גאון בנו של סעדיה גאון הבבלי שהיה ראש ישיבת סורא.

ישנו סיפור בשם "ארבעת השבויים" שמספר הרב אברהם אבן דאוד, הראב"ד הראשון, ובו שודדי ים שובים ארבעה תלמידי חכמים שנשלחו על מנת לגייס כספים ולהציל את ישיבת סורא. שודדי הים מגיעים לארבעה נמלים שונים בצפון אפריקה וספרד בהם יש קהילות יהודיות, וכל קהילה יהודית פודה תלמיד אחד. התלמידים הללו מקימים ישיבות ומצליחים להעצים את עצמאות הקהילות המקומיות במקום להיות תלויים בחכמי בבל כפי שהיה נהוג. לסיפור יש בסיס היסטורי בכך שחכמי בבל החלו להגר לצפון אפריקה וספרד, אך הסיפור עצמו הוא כנראה משל או אגדה נחמדה.

לספרד הגיע רבי משה בן חנוך, אם בעזרת שודדי ים או מכיוון שהספינה בה שט עלתה על שרטון. לפני הגעתו לספרד, על מנת להתחמק מאונס, קפצה אישתו למים וטבעה לנגד עיניו. בן חנוך מתקבל בברכה ונתמך כלכלית על ידי אבן שפרוט ובכך עוזר להמשיך להעביר את משקל "המרכז היהודי העולמי" מבבל לספרד, שהחל למעשה עם פריחתו של בית אומייה. מעברם של חכמים בבלים לספרד ביטל את הצורך לשלוח שאלות לראשי הישיבות בבבל, ועתה היו ליהודי ספרד פוסקים משלהם. יהדות ספרד נטלה את מושכות השלטון מהיהדות הבבלית, ותחזיק בה כמעט אלף שנים.

שמו של חסדאי הגיע גם לאוזני האמיר עבד אל רחמן השלישי שחי בין השנים ٩١٢-٩٦١. חסדאי הצטרף למועצת הרופאים של המלך והוא

עדיין לא בן ל׳. שם בעזרת דיבורו השקט והידע הרב שצבר, בנוסף למהלכים דיפלומטים בלתי רגילים, הפך חסדאי לאהוד על המלך. הנוהל באותם ימים היה שכל רופא החזיק במשרה נוספת, וחסדאי מונה לאחראי על המכס בממלכה. שר האוצר אם תרצו, אך התואר הרישמי, וזיר, לא ניתן לחסדאי על מנת שלא להרגיז את תושבי הממלכה המוסלמים שהיו קנאים וקיצונים.

איבן שפרוט והאמיר מצאו שפה משותפת ואט אט הפך אבן שפרוט לאיש סודו ויד ימינו של החליף. בגלל ידיעתו ושליטתו בשפה הלטינית, הוא החל לשמש כשליחו של עבד אל רחמן אל ממלכות הנוצרים מצפון והלכה למעשה הפך גם לשר החוץ של האימפריה המורית. הוא עזר לחליף לחתום על הסכמים עם מדינות שונות, פיקח על גביית המיסים והפך לאחד האנשים החשובים לא רק בקהילה היהודית אלא באימפריה כולה.

עבד אל רחמן מינה את חסדאי גם לראש הקהילה היהודית בספרד והוא נקרא בפי כל "נשיא". ראש הקהילה היהודית הוא תואר שהיה נפוץ עוד בבבל שם הראשון לשאת בתואר זה נקרא בוסתנאי בן חנינאי. האגדי. ראש הקהילה בדרך כלל נקרא נשיא, נגיד, ראש הקהל או פרנס תלוי היכן הוא התגורר.

אז רגע, חסדאי היה רופא המלך, שר האוצר בפועל, שר החוץ וראש הקהילה היהודית של האימפריה.

אחד מספרי הרפואה הנחשבים ביותר בזמנו של חסדאי היה ספרו של דיָסקורידֶס שנכתב ביוונית ובו תיאורים של מאות צמחי מרפא, שמנים ואבנים שהיו יעילים לרפואה. הספר תורגם לערבית קודם לכן אך נותרו בו מינוחים שונים שהמתרגמים לא ידעו כיצד לתרגם לערבית. אבן שפרוט ישב עם נזיר ביזנטי בשם ניקולס שתרגם את הפירושים הבעייתיים מיוונית לרומית, ואבן שפרוט תרגם מרומית לערבית. כך הייתה לחליף ולאנשיו גישה לאחד הספרים החשובים של התקופה. שוב

הראה חסדאי ורסטיליות וגמישות ביריעה הרחבה של ידיעותיו והפך לחביב אף יותר בעיני החליף.

אחד מהשגיו המרשימים היה יצירת קשרים דיפלומטים עם ממלכות נוצריות ששכנו בצפונו של האי האיברי. חסדאי עזר למלכת נווארה להמליך את נכדה על ידי כך ששכנע אותה לבוא עימו אל ארמונו של החליף. למרות שהיו אויבים ולמרות שמעולם ראש ממלכה נוצרית לא עשה כך, הסכימו המלכה ונכדה השמן והחולה להגיע אל ארמונו של החליף המופתע גם בכדי לטפל בנכדה וגם בכדי לזכות בתמיכתו של עבד אל רחמן. זה היה מעשה כמעט בלתי נתפס בעיני כל. שמלכה נוצרית תגיע לארמונו של החליף, תנשק את ידיו ותתארח בארמונו היה הישג מדהים. בכך עלתה גדולתו של חסדאי בעיני החליף אל רחמן לגבהים חדשים וגם בעיני הקהילה היהודית. משורריו של חסדאיכתבו שיר לכבוד אותו אירוע:

פְּאֵר וָהוֹד חָבַשׁ / וְיֵשַׁע אֵל לָבַשׁ

וְלַזֵּדִים כָּבַשׁ / עֲשָׂרָה מִבְצָרִים,

וְהִרְבָּה הַזָּמִיר / בְּשִׁיר וּבְשָׁמִיר

וְהוֹבִיל בֶּן-רַדְמִיר / וְשָׂרִים וּכְמָרִים.

גְּבִיר גִּבּוֹר מֶלֶךְ / הֱבִיאוֹ כַּהֵלֶךְ

וּמַחְזִיק בַּפֶּלֶךְ / לְעַם הֵם לוֹ צָרִים,

וּמָשַׁךְ הַשּׁוֹטָה / זְקֵנָתוֹ טוֹטָה

אֲשֶׁר הָיְתָה עוֹטָה / מְלוּכָה כִּגְבָרִים –

בְּכֹחַ חָכְמוֹתָיו / וּמָעֹז עָרְמוֹתָיו

וְרֹב תַּחְבּוּלוֹתָיו...

גם משורר בשם יצחק אבן-קפדון כתב לכבודו שיר:

בעזרת אל גבר / בכל הגיבורים

ושלף את חרבו / וכיל ההצרים,
אשר הוזים, שוכבים / ודומים לכלבים

ותופש יהצינה / לפניו נבערים
והולכים ברמחים /לפניו הם שחים

ורוכבי הסוסים / הלוא גם הם נסים.

וזה עוד לא הכל.

בשנת ٩٥٦ נשלחה אל החליף משלחת מאוטו הראשון שליט האימפריה הרומית הקדושה, שהייתה למעשה ממלכה גרמנית מוקדמת במרכז אירופה של ימי הביניים. בראש המשלחת עמד הנזיר יוהן מגורצֶה. הוא היה נזיר ודיפלומט בשליחות אוטו הראשון. יוהנס היה נזיר עקשן ביותר וסירב לומר לנציגי החליף מה כתוב באיגרת. לכל נציגיו של החליף שב ואמר כי ניתנה לו הוראה חד משמעית וברורה למסור את האיגרת ותוכנה אך ורק לחליף עצמו.

החליף פחד שהמכתב שנשלח אינו ראוי ויתכן שהוא מכיל עלבונות לאיסלם ואז יהיה חייב להגיב וכפי הנראה להוציא להורג את המשלחת. החליף ידע שבקלות יכולה להיפתח חזית נוצרית מוסלמית רחבה והיה אובד עצות כיצד לנהוג עם המשלחת הגרמנית.

שוב כמו ברגעי משבר אחרים פנה החליף אל חסדאי וביקש ממנו לנסות לשכנע את יוהנס העקשן להתגמש. יוהנס חזר שוב ושוב על דבריו גם מול חסדאי. אסור לו לגלות את תוכנה של האיגרת לאף אחד חוץ מלחליף. חסדאי לא התייאש ודיבר עם יוהנס על מגוון נושאים, סיפר לו על מנהגי המוסלמים ושוב ושוב שאל על תוכן האיגרת כאשר הוא מבטיח כי הדבר ישמר בסוד והוא אף יוכל להציע להם עצות. יוהנס המשיך לסרב, חסדאי המשיך ללחוץ בעדינות ואז קצת פחות בעדינות והוא

התברר כעקשן לא פחות מיוהנס. לבסוף לאחר חילופי דברים ארוכים, נכנע יוהנס ופירט בפניו את תוכן האיגרת. חסדאי יעץ ליוהנס לא לתת לחליף את המכתב ולא לגלות את תוכנו כי הדבר יסכן את חייו וחיי משלחתו.

המשלחת של יוהנס חיכתה בסבלנות עד שהחליף יסכים לפגוש אותם אך כעבור שנתיים, כן כן, שנתיים, נשלחה משלחת אל אוטו ה-ו, שהסבירה לו את התסבוכת. אוטו לא שש להפוך את החליף לאויבו וכתב איגרת חדשה מתונה יותר, כפי שיעץ חסדאי ליוהנס, והכל בא על מקומו בשלום. יוהנס זכר את חסדאי לטובה וכתב בביוגרפיה שלו כי "מעולם לא פגש אדם פיקח וזריז בעל חוכמה עדינה כיהודי חדסאי".

////// אתי אנקרי - ידידי השכחת //////

מילים: ר' יהודה הלוי , לחן :אתי אנקרי

[יְדִידִי הֲשָׁכַחְתָּ חֲנוֹתְךָ בְּבֵין שָׁדַי :](#) [للاستماع](#)

וְלָמָּה מְכַרְתַּנִי צְמִיתוּת לְמַעְבִידָי
הֲלֹא אָז בְּאֶרֶץ לֹא זְרוּעָה רְדַפְתִּיךָ
וְשֵׂעִיר וְהַר פָּארָן וְסִינַי וְסִין עֵדָי
וְהָיוּ לְךָ דוֹדַי וְהָיָה רְצוֹנְךָ בִּי
וְאֵיךְ תַּחֲלֹק עַתָּה כְּבוֹדִי לְבִלְעָדָי
דְּחוּיָה אֱלֵי שֵׂעִיר הֲדוּפָה עֲדֵי קֵדָר
בְּחוּנָה בְּכוּר יָוָן מְעֻנָּה בְּעֹל מָדָי
הֲיֵשׁ בִּלְתְּךָ גּוֹאֵל וּבִלְתִּי אֲסִיר תִּקְוָה
תְּנָה עֻזְּךָ לִי כִּי לְךָ אֶתְּנָה דֹדָי

למרות כל הטוב והעושר שלו זכה חסדאי, דבר אחד עניין את יהודי העולם גם באירופה הנוצרית וגם בספרד המוסלמית, יותר מכל. האם ישנה ארץ בה יכולים הם להיות יהודיים חופשיים מבלי לחשוש מתי פלג קנאי יעלה לשלטון ויכריח אותם להתנצר, להתאסלם או לקפוץ לים. חסדאי לא היה שונה משאר יהודי אירופה, במיוחד אילו שסבלו תחת

שלטון הנוצרים בדרום צרפת של ימינו. כששמע חסדאי על ממלכה יהודית באסיה המערבית, בה שלט מלך יהודי, ניצוץ של תקווה עלה בעיניו והוא שלח איגרת למלך הכוזרי שישב בערך בדרום רוסיה של ימינו. בדמיונו הפורה של חסדאי הוא דמיין מקום קסום בו יהודים יכולים להיות יהודים, לחיות, לעבוד, לנוח, לגדל משפחה ולהתפלל, ללכת לבית כנסת, לאסיפות לארועים חברתיים וכל זאת מבלי לדאוג שאולי מחר השלטונות יאסרו את כול היהודים, יחרימו את רכושם ויגרשו אותם.
....

/////עמיר בניון - משירי ארץ אהבתי//////

מילים: לאה גולדברג & לחן: דפנה אילת.

עֲלוּבָה שֶׁלִּי, אֶבְיוֹנָה וּמָרָה,
– לַמֶּלֶךְ אֵין בַּיִת, לַמַּלְכָּה אֵין כֶּתֶר
רַק אַחַת בָּעוֹלָם אֶת שִׁבְחֵךְ אָמְרָה
וּגְנוּתֵךְ חֶרְפָּתֵךְ כָּל הַיֶּתֶר.

וְעַל כֵּן אֵלֵךְ לְכָל רְחוֹב וּפִנָּה,
לְכָל שׁוּק וְחָצֵר וְסִמְטָה וְגִנָּה,
– מֵחֻרְבַּן חוֹמוֹתַיִךְ כָּל אֶבֶן קְטַנָּה
אֲלַקֵּט וְאֶשְׁמֹר לְמַזְכֶּרֶת.

וּמֵעִיר לְעִיר, מִמְּדִינָה לִמְדִינָה
אָנוּדָה עִם שִׁיר וְתֵבַת נְגִינָה
לְתַנּוֹת דַּלּוּתֵךְ הַזּוֹהֶרֶת.

הכוזרים, שבט טורקמני ממרכז אסיה, נדד מערבה והתיישב בגבולות האימפריה הביזנטינית, או בערך בין טורקיה לקזחסטן של ימינו. הם נלחמו בעמי האזור כפי שכולם עשו ובשלב מסוים מתוקף היותם עובדי אלילים, החלו לחוש בלחץ של הדתות המונותיאיסטיות, דהיינו של אל אחד. הכוזרים בחרו להפוך ליהודים, והתגיירו. הסיבה להתגיירותם אינה ידועה לנו עד היום. אחת הסברות הייתה שבכדי לא לקרוא תיגר על

מוסלמים מדרום או הנוצרים מצפון וממזרח, הפכו הכוזרים ליהודים ניטרליים, אך חזקים דיים בכדי שלא יותקפו. יהודים רבים ישבו באזור לאחר שנעו צפונה מבבל שהייתה שוקקת ביהודים. יש שיהודי בבל שהיו משכילים ומוכשרים שכנעו את המלך הכוזרי להפוך ליהודי.

אין לדעת עד כמה היו הכוזרים יהודים, האם שמרו מצוות וכמה מהעם הכוזרי התגייר אך לפי כל העדויות שיש בידינו, שנלקחו מכתבים ערביים, פרסים ואפילו נוצרים, שכבות גדולות בעם הכוזרי, במיוחד השכבות השולטות, אכן התגיירו. הממלכה הכוזרית הלכה והתעצמה ובתחילת המאה העשירית, בשנת ١١٠٠ לספירה, השתרעה הממלכה מקייב במערב ועד הים הכספי במזרח ואפילו עד הונגריה של ימינו. הממלכה הכוזרית הייתה ממלכה עצומה בגודלה שסבבה את הים השחור. כיום שוכנות מסביב לים השחור דרום רוסיה, אוקראינה, בולגריה, רומניה, גאורגיה, ואזרבייג'ן.

חסדאי אבן שפרוט היה נלהב, משולהב ונרגש עד עמקי נשמתו מהאפשרות שאכן ישנה ממלכה יהודית שאולי היא שריד של עשרתהשבטים האבודים, כפי שכתב אלדד הדני בחיבורו הדמיוני משהו. את הסיפור של אלדד הדני כיסינו בפרק על גוטנברג למי שעוד לא שמע. רק בשביל שלא תלכו לאיבוד, אלדד היה נוסע מוזר דובר עברית באזור המאה התשיעית שהגיע אל קהילות יהודיות ברחבי המזרח התיכון וסיפר להם סיפורים שהם חצי אמת חצי בדיה ובכך שלהב את דמיונם.

חסדאי שלח מכתב אל יוסף מלך הכוזרים דרך שליחים במזרח אירופה. חסדאי באגרתו שאל את יוסף מלך הכוזרים המון שאלות כולל אם ידוע לו משהו על ביאת המשיח או חשבון הקץ. זהו דבר מאוד נפוץ, יהודים מאז ומעולם כמעט בכל מקום קיוו שבזמן חייהם יופיע המשיח ובררו אם אחיהם מעבר לים יודעים משהו על כך.

להפתעתו הרבה של חסדאי הוא מקבל מכתב תשובה מיוסף מלך הכוזרים בו הוא מסביר שהוא מלך של שבט כוזר שהתגייר בראשות

המלך בולאן, שהוא המלך האחד עשרה בשושלת, ולא מעשרת השבטים של בני ישראל שגלו. גם היום יש קושי בלאמת במאת האחוזים את כל הפרטים הללו וישנם ויכוחים חריפים בעולם האקדמי בנושא חסדאי וחלופת מכתביו עם הכוזרים. מעטים שוללים את עובדת הכוזרים, אך באשר למכתבים מציעים רבים שהם יצירה ספרותית מבוססת על מקרה אמיתי. וכולנו יודעים מה זה מבוססת על סיפור אמיתי. זה די משעשע לקרוא על הכוזרים ועל מצביא ששמו בולשצי אך שמו העברי פסח. אתם יכולים לדמיין מצביא כוזרי יהודי אימתני שקוראים לו פסח?

מאוחר יותר בנה רבי יהודה הלוי את יצירתו הפילוסופית הנודעת, "ספר הכוזרי", על יסודות הסיפור שלפיו התגייר בולאן מלך הכוזרים, לאחר ששמע את טענות הנוצרים והמוסלמים ובחר ביהדות כדתו.

הממלכה הכוזרית הגיע לשיא כוחה ואז החלה להיכנע לכוחות רוסיים ולבסוף התפרקה לחלוטין לאחר הביקור המנומס של המונגולים. יהודי כזריה נפוצו לכל עבר וישנם עדויות מספרד כי גם לשם הגיעו יהודים כוזרים שהפכו לתלמידים חכמים.

חסדאי גם כתב מכתבים להלנה מלכת ביזנטיום ובה הוא מבקש ממנה להגן על היהודים בממלכתה. הוא מזכיר לה שהמוסלמים והיהודים חיים בשלום יחד וגם -אצלם -יש -נוצרים רבים.... ולבסוף הוא מבקש ממנה שתעמיד לרשותו אוניה בכדי שיוכל להפליג אל ממלכת הכוזרים.

אם שמתם לב למרות כל הפרטים על חייו ופועלו של חסדאי אבן שפרוט, לא ידוע כלום על אשתו או משפחתו.

את מכתבו של חסדאי לכוזרים כתב בן חסותו של שפרוט, מנחם בן סרוק, שהיה אדם משכיל ועסק בבלשנות או בחוכמת הלשון אם תרצו. באותם ימים אם הייתה לך את היכולת הכלכלית, היית מעסיק משורר-בית, מישהו שאתה דואג לו לכל צרכיו, ובתמורה הוא לומד, חוקר וכותב שירים ושירי הלל לכבודך ושירים באופן כללי ואתה מקבל את הקרדיט.

חסדאי הניח את היסודות לכך שמשוררי חצרו ישוררו בעברית ולא בערבית שהייתה יותר נפוצה, שגורה, מדוברת וקלה יותר. לאחר הנחת היסודות הללו לשירה עברית, החלו משוררים לכתוב שירי חול ולא רק שירי קודש.

לאחר הרבה מאוד עבודה בן חסותו של חסדאי, מנחם בן סרוק הוציא לאור מילון בשם המחברת ששימש להבנה של לשון המקרא או התנ"ך כולל הארמית המקראית. היה זה למעשה מילון עברי ראשון מסוגו, יצירת פאר.

אבל מי שיהיה בן החסות אחרי בן סרוק שעוד רגע מפנה את מקומו, הוא אדם בשם דונש בן לברט שיוצא בחריפות נגד מנחם וספרו למרות שכנראה היה הרבה פחות מוכשר ממנו.

בן חסותו השני של חסדאי היה דונש בן לברט, בן למשפחה בגדדית שהיגרה למרוקו. דונש חזר לבגדד בכדי לרכוש השכלה, חזר למרוקו ומשם לקורדובה.

//// יונתן רזאל דרור יקרא ////

מילים: דונש בן לברט

דְּרוֹר יִקְרָא לְבֵן עִם בַּת .	דְּרוֹשׁ נָוִי וְאוּלָמִי
וְיִנְצָרְכֶם כְּמוֹ בָבַת .	וְאוֹת יֶשַׁע עֲשֵׂה עִמִּי
נְעִים שִׁמְכֶם וְלֹא יוּשְׁבַּת	נְטַע שׂוֹרֵק בְּתוֹךְ
כַּרְמִי	
שְׁבוּ וְנוּחוּ בְּיוֹם שַׁבָּת .	שְׁעֵה שַׁוְעַת בְּנֵי עַמִּי .

דְּרוֹךְ פּוּרָה בְּתוֹךְ בָּצְרָה .	אֱלֹהִים תֵּן בַּמִּדְבָּר
הַר	
וְגַם בָּבֶל אֲשֶׁר גָּבְרָה	הֲדַס שִׁטָּה בְּרוֹשׁ
תִּדְהָר	
נְתוֹץ צָרַי בְּאַף וְעֶבְרָה .	וְלַמַּזְהִיר וְלַנִּזְהָר .
שְׁמַע קוֹלִי בְּיוֹם אֶקְרָא .	שְׁלוֹמִים תֵּן כְּמֵי

נָהָר .

הֲדוּךְ קָמַי אֵל קַנָּא	דְּעֵה חָכְמָה לְנַפְשֶׁךָ
בְּמוֹג לֵבָב וּבַמְגִינָּה	וְהִיא כֶתֶר לְרֹאשֶׁךָ .
וְנַרְחִיב פֶּה וּנְמַלְאֶנָּה	נְצוֹר מִצְוַת
קְדוֹשֶׁיךָ .	
לְשׁוֹנֵנוּ לְךָ רִנָּה .	שְׁמוֹר שַׁבַּת קָדְשֶׁךָ :

דונש טען כי הפרושים של מנחם נוטים לעברם של יהודים קראים. הקראים היו יהודים לכל דבר אך טענו שהם מקבלים את מה שכתוב בתורה הכתובה בלבד ואינם מקבלים את פרשנות חז"ל או את התורה שבעל פה. החוקים היו כתובים לפניהם והם לא היו זקוקים לפרושים נוספים מרבנים שסותרים את מה שכתוב במפורש בתורה. ....

לפני אלף שנים קרוב לחמישים אחוזים מהיהודים היו קראים ונפוצו בכל העולם ממזרח אירופה ועד מצרים. נתון פשוט מדהים. כיום הקראים מונים בערך אחוז אחד מכלל היהודים אבל מי יודע אולי היהדות הקראית עוד תחזור לאופנה.

מעניין שספר דומה לזה של בן סרוק הוציא רבי סעדיה גאון מישיבת סורא ויכול להיות שדונש התרגז שמישהו מנסה לקרוא תיגר על סעדיה גאון שהיה מורו האחד והיחיד. סעדיה גאון היה המייסד של ספרי פרוש לספרים הקדושים והראשון אי פעם שכתב ספר פירוש לתנ"ך, למשנה ולתלמוד. הוא הראשון שתרגם את התנ"ך לערבית, ראשון לכתוב ספרי דקדוק וספרי פיוטים ואפילו מדריך לפייטן המתחיל. כיום אין כמעט נושא ביהדות שהרס"ג, רבי סעדיה גאון, לא היה ממניחי היסודות אליו.

על ידי כך שדונש בן לברט קרא לחיבורו של מנחם קראי, הוא האשים אותו כי הוא, בן סרוק אינו נצמד לפרושים המבוססים על דברי חז"ל אלא מתרגם ישירות את התנ"ך על פי הבנתו. חסדאי שקיבל מדונש את

ההסברים, התרגז בצורה קיצונית והורה לשרוף את ביתו של מנחם ולגרשו מחוץ לעיר. מנחם שלח אגרת הסבר לחסדאי אך האחרון ענה לו כי אם עיוות את פרושי התנ"ך חסדאי כבר ערך לו משפט, ואם מנחם צודק וחסדאי טועה הלא הוא כבר קנה לו מקום בעולם הבא. תשובתו של חסדאי לועגת למנחם ויש שאפילו נכתבה על ידי דונש עצמו. מנחם ניסה לקנות בחזרה את ליבו של אבן שפרוט והוא ודונש המשיכו להתנצח בחרוזים. בן סרוק לא מצא לו פטרון נוסף ומעטים הפרטים עליו לאחר ריבו עם חסדאי.

דונש כפי הנראה כתב ספר בו הוא בעצמו כותב מספר השגות ומציע תיקונים לפרושי רבי סעדיה גאון ובכך הוא עשה למעשה את אותו דבר שעשה מנחם. הויכוח המשיך בין תלמידיהם של השניים שנחלקו על פי רוב ליילדי ספרד ובן סרוק מול המהגרים החדשים מצפון אפריקה ובבל עם דונש. והם המשיכו לכתוב שירים אחד על השני.

הויכוח הזה המשיך להיות חם מאות שנים לאחר מכן ולמעשה עד היום. במהלך ימי הביניים עשו רבים שימוש בחיבורו של מנחם והוא התפשט בצרפת ואיטליה והיה זמן רב מורה דרך למפרשי המקרא כולל לרש"י שהעדיף אותו על פני כתביו של סעדיה גאון. רש"י אפילו מצטט ממנו.

העלילה מסתבכת עוד יותר כאשר מתברר כי דונש כנראה גם הוא סולק מחצרו של איבן שפרוט מאוחר יותר. כנראה שחסדאי קיבל קריזה על דונש ומנחם ומריבתם הטיפשית והחליט לבעוט את שניהם רחוק ממנו ככל האפשר.

תעודות שנתגלו בגניזת קהיר, כוך בבית כנסת במצרים בו נתגלו לפני קצת יותר ממאה שנה כתבים עתיקים ומדהימים, מצביעים על כך שגם דונש סולק מחצרו של חסדאי בהשאירו שם את אשתו ובנו התינוק.

הדבר המפתיע הוא שישנו שיר שמישהו כתב בשם אישתו של דונש או אולי שנכתב על ידי אישתו בעצמה. זהו השיר היחידי הידוע לנו של אישה

בספרד. השיר נכתב על פי הסולם בו היה דונש כותב ומתאר את פרידתם הכואבת של בני הזוג:

האישית בספרד: גורלו בחצר חסדאי אבן שפרוט לא היה טוב בהרבה מגורלו של בן־מחלוקתו, מנחם בן סרוק. תעודות שעלו מן הגניזה הקהירית מוכיחות שגם דונש סולק מחצר חסדאי, ונאלץ לעזוב את ספרד בהשאירו בה את אשתו הצעירה שנשא שם ואת בנו יחידו התינוק.

התעודה המרגשת ביותר בפרשה זו היא שיר שכתבה אשת דונש לבעלה בעת פרידתם. השיר, ששוחזר מקטעי גניזה קרועים ולקויים, הוא השיר היחיד הידוע לנו עד כה שנתחבר בספרד על־ידי אישה – והוא מוכיח שאשת דונש הייתה משוררת לא פחות טובה ומיומנת מבעלה. השיר שקול כמובן על־פי שיטתו החדשנית של דונש, והוא מתאר את האוהבים המחליפים ביניהם מזכרות בעת פרידתם. לשון השיר כך:

(טז) הֲיִזְכֹּר יַעֲלַת הַחֵן יְדִידָהּ / בְּיוֹם פֵּרוּד, וּבִזְרוֹעָהּ יְחִידָהּ?
בְּיוֹם לָקְחָה לְזִכָּרוֹן רְדִידוֹ, / וְהוּא לָקַח לְזִכָּרוֹן רְדִידָהּ,
וְשָׂם חוֹתָם יְמִינוֹ עַל שְׂמֹאלָהּ, / וּבִזְרוֹעוֹ הֲלֹא שָׂמָה צְמִידָהּ –
הֲיִשָּׁאֵר בְּכָל אֶרֶץ סְפָרַד, / וְלוּ לָקַח חֲצִי מַלְכוּת נְגִידָהּ?

(על־פי: ע' פליישר, 'על דונש בן לברט ואשתו' וכו', עמ' 196)

בשיר אין 'יעלת החן' מבקשת דבר, אלא רק תוהה אם בעלה יזכרנה לאחר צאתו,

בשיר אין 'יעלת החן' מבקשת דבר, אלא רק תוהה אם בעלה יזכרנה לאחר צאתו, ואם נותר סיכוי כלשהו שהוא יישאר בספרד – תוך שהיא יודעת שאין סיכוי כזה, ואפילו היו נותנים לו 'חצי מלכות נגידה', רמז גלוי לחסדאי אבן שפרוט אשר בעטיו (כפי שמתברר מתעודה נוספת מן הגניזה) נגזר הפירוד על בני הזוג. באמצע השיר, בין השאלות הקשות אך המאופקות שבפתיחתו ובחתימתו, בא התיאור המרגש של חילופי המזכרות: הבעל והאישה, הממחישים את אהבתם העזה למרות הפרידה, מחליפים ביניהם את רדידיהם 'לזכרון', ומוסיפים זה לזה חפצים מובהקים יותר: הוא שׂם על ידה את חותמו, והיא עונדת את צמידה על זרועו. כל זאת בדממה, במעשים האומרים יותר ממילים, כאשר התינוק הנתון על זרועה של אמו ונותר מעתה בלא אביו, עד לנעשה ומסמל יותר מכול את הטרגדיה המשפחתית הקשה.

למרות עדויות בודדות נוספות (כדברי תלונה של דונש המופנים אל חסדאי ומאשימים אותו בכך שבגללו נאלץ לנטוש את ביתו ואת בנו, וכשיר תשובה שלו אל קרובי אשתו המאשימים אותו שהוא בוגד בה) – אין בידינו ידיעות על פרטי האירוע. לא ברור מה גרם למתח בין חסדאי לדונש, ומובן שאין כל אפשרות לדעת מה היה סופו של אותו פירוד קשה. אבל יש כאן שוב עדות לחוסר הביטחון של משורר החצר, התלוי בגחמות של שליט אשר ברצונו מקרבו וברצונו מגרשו.

יהודי ספרד בעת ההיא לא ראו את עצמם כמתבודדים או קהילה מבודדת. משוררים כתבו שירי קודש על משמעות העולם הזה מול העולם הבא לצד שירי חול על רגשות, אהבה ואושר פנימי. יהודי ספרד לא ראו ניגודיות בין שני אלה עולמות אלה. בני אדם שחיו לפני כאלף שנים חיו בעידן שבו התרחשו תופעות רבות שלא היה ביכולתם להסבירן ומפאת אי היכולת הזו נשענו על הדת. בד בבד הם חיו גם חיים חילוניים להפליא. פרופסור אליהו אשתור כתב כי אותם האנשים המשתכרים עד כדי אובדן החושים והנואפים ללא היסוסים מרבים להתפלל ולצום וקמים בלילות לערוך תיקונים. כך עשו הנוצרים והמוסלמים ואף יהודי ספרד לא ראו סתירה בין חילוניות מובהקת ובין דתיות עמוקה. מיותר לציין שלא כל היהודים חיו כך ויהודי צרפת ואשכנז היו רחוקים מאוד מצורת חיים זו.

חסדאי היה בדיוק כמו שאר יהודי ספרד והשתתף בכל אירועי הארמון. יש לנו תיאורים של כמה מהחגיגות הללו, אחת מהן היא חגיגה של ראש השנה האיראני הנורוז, חג קדום שעדיין נחגג בימינו בתחילת האביב.

מעניין מבחינה היסטורית לשמוע איך נראתה מסיבה לפני אלף שנים. אני מביא לכם תאור קצר של המסיבה כפי שהיא מופיעה בספרו של פרופסור אליהו אשתור קורות היהודים בספרד המוסלמית.

המוזמנים קיבלו בכניסה לאולם בגדים מיוחדים ממשי עם כפתורים מוזהבים. לכולם היו זקנים והם חבשו לראשיהם כובעים בצורת חרוט. באולם רחב ידיים עמדו ספות עם כריות של משי ובין הספות שטיח. עששיות עצומות בגודלן עם מאות נרות האירו את האולם כאילו היה אמצע היום. על השולחנות עמדו קערות עם פירות טריים לאורחים. לאחר שנכנס החליף והתיישב בחלה החגיגה. תחילה נכנסו נערים לנגן ואחר כך הופיעו רקדניות. לאחר מכן הוגשו משקאות לאורחים וליצן החצר הצחיק בתעלוליו את באי השמחה. אז הורדו מהתקרה בחבלים סוסי עץ גדולים שליהם רכבו עוד רקדניות שביימו דו קרב. אחרי שהן סיימו נכנסה תזמורת והאווירה הפכה להיות קלילה יותר, חמימה ועליזה. עוגה עצומת מימדים הובאה לאולם שהייתה בצורה של עיר עם חומות סביב לה ומגדלים רבים. ואז החל הארוע המרכזי, ריקוד של נערה שהובאה במיוחד מבגדד. שימו לב לתיאור של הארוע שהתרחש לפני קצת יותר מאלף שנים:

חוץ מעולם השירה, עולם המדעים היה גם הוא עולם מעניין מאוד ותלמידים מוסלמים ויהודים למדו יחדיו תחת מורים משכילים, בלי קשר לדתם. חסדאי תמך כספית במדענים יהודים צעירים שבחרו לעסוק בתחום המדע. הוא הזמין ספרי מדע רבים מארצות אחרות בכדי שישמשו את תלמידי, הזמין אנשי מדע יהודים לבוא ולהתיישב בספרד ועל ידי כך עודד תלמידים צעירים לעסוק במדע. חסדאי גם הזמין חיבורים ממדענים מפורסמים, אחד מהם דונש בן תמים שכתב למענו חיבור שדן ביסודות מתמטיים, תכונת הגלגלים ותנועת הכוכבים. בכך דחף חסדאי את אנשי המדע בארצו ובמיוחד את היהודים בהם תמך, להעשיר את הידע שלם. עוד בימי חייו החלו יהודים לחבר חיבורים במדעים כלליים שמקצתם נשתמרו עד היום.

לאחר שהלך עבד אל רחמן השלישי לעולמו המשיך חסדאי לשרת את בנו אל האקם השני שגם הוא כמו לאביו היה בעל זיקה וחיבה לעולם המדעים.

מה שעשה חסדאי ליהודים בעולם המוסלמי היה פשוט מדהים. במשך כל הזמן שהוא היה יועץ אישי למלך המוסלמי, לא העזו שליטים מוסלמים אחרים בספרד ובארצות צפון אפריקה לעשות משהו ליהודים שגרו בממלכתם בכדי לא לעורר את זעמו של עבד אל רחמן השלישי. הדבר גם גרם להגירה אל ספרד של יהודים רבים, בעיקר ממרוקו, ששמעו על עלייתו לגדולה של חסדאי ודאגתו לקהילה היהודית. גם מוסלמים רבים היגרו אל אנדלוסיה המשגשגת והאוכלוסיה בממלכה הלכה וצמחה.

חסדאי הלך לעולמו בשנת ٩٧٥, בין גיל ٦٠ ל-٧٠ והשאיר אחריו יסודות נפלאים לקהילה היהודית בכדי שתוכל לפרוח ולצמוח לאחר לכתו.

ההשפעה של חסדאי הייתה נרחבת ויהודים החלו לעסוק במקצועות שלא היו מוכרים להם, לימוד והוראה של מקצועות לא דתיים, חיבור ספרים מדעיים ולעסוק בתחרות בריאה מול שכניהם המוסלמים. הייתה זו תחילתה של תקופה מופלאה. תור הזהב בספרד התחיל בסערה על ידי איש אחד. חסדאי איבן שפרוט. אך למרות כל הישגיו ישנו עדיין איש אחד, אבן נגרלה, שיעלה אפילו על השגיו של חסדאי איבן שפרוט. אבל זה, כבר כבר פרק אחר.

مناحم بن ساروق

كان مناحم بن سَروق(٩١٠-٩٧٠م) أحد أشهر الشعراء اليهود الذين قدموا إلى قرطبة في النصف الأول من القرن العاشر، كي يقيم عند حسداى ابن شبروط ويصبح شاعر البلاط بلا منازع؛ فحسداى يعرف مناحم جيداً ويعرف ملكته الشعرية، لأن مناحم كان سابقاً يقيم في كنف إسحق أبي حسداى، ونظم أشعار رثاء تخليداً لذكرى إسحق[١]. واستمر مناحم في نظم الأشعار العبرية التي لاقت قبول حسداى وجمهور المثقفين في بلاطه، لكن يغلب على هذه الأشعار الأسلوب القديم لأناشيد المِكرا والپيوت، وفى النهاية كلل نشاطه بمعجمه اللغوى المعروف باسم **המחברת الكُرَّاس**، وهو أول معجم لغوى لأصول الكلمات العبرية في المقرا. وفى النهاية دب الخلاف بينه وبين حسداى، ليغضب عليه الأخير ويزج به في السجن مستغلاً سلطاته آنذاك، دون أن تأخذه رأفة عليه حتى بعدما وصلته رسالة مناحم وما تحمله من رجاء للشفقة والسماح، ومنها قوله:

אֲדוֹנִי בֶּן אֲדוֹנִי / מִנִי אָדָם הַקַּדְמוֹנִי / תַּכְלִית כָּל אַחֲרוֹן
וְאָמְנָם לֹא לִי לְבַד, כִּי אִם לְכָל נָדִיב וְנִכְבָּד / וְכָל אַנְשֵׁי פִּתְרוֹן[2]

وكان رد حسداي عليه : **אִם הֶעֱוֵיתָ–כְּבָר הֲבִיאוֹתִיךָ לְמוּסָר, וְאִם לֹא הֶעֱוֵיתָ–כְּבָר הֲבִיאוֹתִיךָ לְחַיֵּי הָעוֹלָם הַבָּא**[3]

---

(١) שירמן-פליישר: תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית, עמ׳108,107.

(٢) תשובות תלמידי מנחם בן יעקב אבן סרוק, יצא לאור עם הערות ע״י זלמן בן מ״ה גאטטליב, וינה 1870, עמ׳XXIII.

– שולמית אליצור : שירת החול העברית בספרד המוסלמית, כרך ראשון, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 2004, עמ׳ 88.

(٣) שירמן-פליישר: תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית, עמ׳١١٢.

אֲדוֹנִי בֶּן־אֲדוֹנִי, / מִנִּי אָדָם הַקַּדְמוֹנִי
תַּכְלִית כָּל אַחֲרוֹן,
וְאָמְנָם לֹא לִי לְבָד, / כִּי אִם לְכָל נָדִיב וְנִכְבָּד
וּלְכָל אַנְשֵׁי פִתְרוֹן,
עֵת מְלִיצוֹת מְבָאֵר / וּמוֹשַׁב נְגִידִים מְפָאֵר
כְּמוֹ עֲנָקִים לְגָרוֹן.
גַּם בְּקֶרֶב אֶזְרָחִים – / כַּאֲשֶׁר בְּתוֹךְ חוֹחִים –
חֲבַצֶּלֶת הַשָּׁרוֹן,

המועד (צפ׳ ג, יח) — המקוננים על איחור זמן הגאולה. 34. כאשר קאה (ויק׳ יח, כח) — את הגוי אשר היה בה לפני עם ישראל. 35. הנמצאה (יש׳ לז, ד) — האומה שעדיין ישנה. 37. קרנך — כנבואת מיכה ד, יג, ורומז לכוחו של ישראל בעתיד.

[2]

שיר פתיחה לאיגרת אל חסדאי אבן שפרוט. מעל לתעודה זו רשום בכתב יד עתיק "אגרת כתב אותה מנחם בן סרוק מן הסוהר אל הסגן חסדאי בן אסחק מראה לו מה שקרהו ומבקש ממנו שיראה בעניו ויתיר מאסרו". ומאחורי כתובת זו ולפני השיר הנדפס כאן רשום "אשביעך בה׳ אלהי השמים ואלהי הארץ ובעצמות כל נביא וחוזה אשר תקרא כל הגליון הזה עד תומו".

בכל טור מטורי השיר שלש צלעיות החורזות כדלהלן: אא ב, גג ב, דד ב וכו׳.

1. בן־אדוני — הוא יצחק, בעל חסדו של מנחם (עי׳ שיר 3, שו׳ 275); אדם הקדמוני—אדם הראשון בלשון המדרש. 2. תכלית כל אחרון — המושלם בין אלה שבאו אחריו (שהרי אדם הראשון היה תכלית הבריאה). 3. לא לי לבד — לא רק בעיני. 4. אנשי פתרון — העוסקים בפירוש מלים, חוקרי לשון. ר״ל שגם הנדיבים והשרים וגם המלומדים (הבלשנים) מודים בגדולת חסדאי. 5. מבאר — הנושא: חסדאי; התואר "נגיד" ניתן לו גם להלן. 7. אזרחים (תה׳ לז, לה) — עצים מושרשים; 8. חבצלת השרון (שה״ש ב, א־ב) — המצוינת ביפיה. 9. פתת (שה״ש ז, יג) — פרחו פתוח תמיד; כציץ המפותח — דומה ביפיו לציץ

סְמָדַר לְעוֹלָם פִּתַּח, / הַנִּרְאָה כְּצִיץ הַמְפֻתָּח
אֲשֶׁר עַל מֵצַח אַהֲרֹן.
נָדִיב וְאֶזְרָח, / הָעֵת אֲשֶׁר זָרַח,
פִּנּוֹת עוֹלָם פָּצְחוּ רֹן.
לְיוֹשְׁבֵי אֶרֶץ וְשׁוֹכְנֵי אִי / הוּקַם לָמוֹ לְרְאִי
וַיְהִי לְזִכָּרוֹן,
גַּם הָיֹה הָיָה / לְכָל שְׁאֵרִית הַשִּׁבְיָה
חוֹמָה וּבִצָּרוֹן.
אֵיזֶהוּ עִקָּר / אֲשֶׁר לֹא יַעַרְכֵהוּ כָּל יְקָר? –
נְדִיב שֶׂכֶל בְּכִשְׁרוֹן!
אִלּוּ כָּל מְחוֹקֵק / חִקְקֵי חֵיקוֹ יְחוֹקֵק –
לֹא הִשִּׂיגוּ מַעְשַׂר עִשָּׂרוֹן,
וְאִם יָאִיצוּ בְכֹחָם – / הֲיוּכְלוּ בְּמֶרְחֲבֵי צַחְצוּחָם
לְחַוּוֹת כֹּחַ הַיִּתְרוֹן?
בְּשִׁבְחוֹ אֲנִי אָחֵל / וְטוּבוֹ לֹא אֲיַחֵל,
כִּי אֶפֶס שִׂבָּרוֹן,
וְזֹאת יוֹרֶה עָלַי, / כִּי לֹא שֶׁקֶר מִלַּי
וְאֵין בָּם עִוָּרוֹן.
רַב בִּמְעַט אֶפְרֹשׂ, / וְלִי נָאֶה לִדְרֹשׁ
מִלִּין בְּלִי עִצָּרוֹן.
מִכָּל צְדָדִים / כֻּלּוֹ מַחֲמַדִּים

והב המכוסה פיתוחי חותם שנקבע על מצ־נפת אהרן (שמות כח, לו, לח). 11. ואזרח (ויק׳ יט, לד) — לפי פירושו של מנחם "איש שרשים"; העת — בעת. 13. ושוכני אי — היושבים רחוק מעבר לים; לראי — מוצק כראי (איוב לז, יח). 15. השביה — גולת ישראל. 18. נדיב שכל בכשרון — בעל שכל רב וכשרון מעשים. 19. מחוקק (עיין יש׳ י, א; ל, ח) — סופר; חקקי חיקו (שו׳ ה, טו) — מחשבותיו. 20. מעשר עשרון — אחד במאה. 21. יאיצו — הסופרים והמחברים; במרחבי צחצוחם — ברוחב צחות לשונם. 22. היתרון — של חסדאי. 23. אני — מנחם אף הוא אחד מן ה"מחוקקים" הנ"ל. 24. שברון — מלשון שבר (תה׳ קיט, קטז), תקוה. 25. וזאת יורה — עדות לכנותי הם דברי השבח שלא יביאו לי כל תועלת. 27. רב במועט — ענין גדול במלים מועטות. 28. בלי עצרון — בלי מעצר.

מְשֻׁלָּם בְּלִי חֶסְרוֹן,
יַטֶּה חֵן לְנִיבִים / שׁוֹכֵן כְּרוּבִים
אֲשֶׁר עַל הָאָרוֹן,
וְחֶסֶד יִמְצְאוּ נָא / בְּזֹאת הָעוֹנָה
לְהַשְׁבִּית נָדִיב מֵחָרוֹן!

31. לניבים — לדברים; שוכן כרובים — אלהים יושב הכרובים (ש״ב ו, ב). 33. ימצאו — הניבים; העונה (שמות כא, י) — במועד זה; ולפי פירושו של מנחם במחברת עונה מגזרת ״ענין״.

رسالة حسداي بن شبروط إلى ملك الخزر

מִכְתַּב ר' חַסְדַּאי בֶּן יִצְחַק אִבְּן שַׁפְּרוּט לְמֶלֶךְ הַכּוּזָרִים

"אני חסדאי בר יצחק בר עזרא בר שפרוט, מנחם בן סרוּק"
אֲפֻדַּת נֵזֶר לְשֵׁבֶט מוֹשְׁלִים הַמַּמְלָכָה הַנִּפְלָאָה,
נֹעַם ה' עָלֶיהָ וְשָׁלוֹם בְּכָל מְחוֹקְקֶיהָ וְרַב צְבָאָהּ,
יָשַׁע תִּלְבֹּשֶׁת עַל מְעוֹנָהּ וּמוֹעֲדָהּ וּמִקְרָאֶיהָ,
חֵילֵי צְבָאָהּ וְשִׁלְטֵי הַגִּבּוֹרִים יָעֹזּוּ בַּיָּד הַמַּפְלִיאָה.
סוּסֵי מַרְכְּבוֹתֶיהָ וְרוֹכְבֶיהָ בַּל יִסּוֹגוּ אָחוֹר בְּרוּחַ נְכֵאָה,
דִּגְלֵי טַפְסָרֶיהָ וְדוֹרְכֵי לוֹחֲמֶיהָ יַעֲטוּ גֵאָה גֵאָה,
אֶת חִיצֵּי רוֹבֶיהָ וּבְרַק חֲנִיתוֹתֶיהָ בְּכֹבֶד מַשָּׂאָה
יְפַלְּחוּ לֵב אוֹיְבֵי אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ לְמַעַן רְבוֹת תְּלָאָה.
בְּצַוְּארֵי מַרְכְּבוֹתֶיהָ יָלִין עֹז רֶגֶשׁ וְיִרְאָה.
רוֹכְבֶיהָ יִוָּשְׁעוּן וּבְשַׁלְוָה יְשׁוּבוּן מֵאֶרֶץ נוֹרָאָה.
יְחִידָתִי לָזֹאת תִּשְׁתַּפֵּךְ: אַשְׁרֵי עַיִן שֶׁרוֹאָה
צֵאת הַמֶּלֶךְ בְּיוֹם קְרָב כְּחַמָּה זְרוּחָה וּפְלִיאָה,
חֲיָלָיו כִּבְרָקִים יְרוּצוּן שְׁנַיִם לִרְבָבָה וְאֶחָד לְמֵאָה,
קָמֵיהֶם יְעִיקוּן תַּחְתָּם כַּאֲשֶׁר תָּעִיק הָעֲגָלָה הַמְּלֵאָה,
בִּינוּ נָא זֹאת מְצוּקֵי אֶרֶץ וּמִי שָׁמַע כָּזֹאת וּמִי רָאָה
רְדוֹת שָׂרִיד בָּאַבִּירִים יָנִיסוּ וְיָסְתִּירוּ עִיר וּמְלוֹאָהּ.
עֹז זְרוֹעַ עֶלְיוֹן אֱיָלוּתָם וְעֶזְרָתָם וַתְּהִי לִתְשׁוּאָה,
זֹאת פְּעֻלַּת שַׁדַּי וּמְנָת גְּמוּלוֹ בַּמַּמְלָכָה הַחַטָּאָה,

רְבוֹת אֶת הוֹד וְתִפְאֶרֶת נִיר לְאֹם מִנִּי בֶטֶן נְשׂוּאָה.
אֶזְכְּרָה אוֹתוֹת מִנִּי קֶדֶם וְרֹב עֶבְרָה וָרַעַל אֶגְמָאָה,
בִּהְיוֹתָהּ רְבוּצָה עַל עֲדָנֶיהָ וְעַל שְׁמָרֶיהָ קְפוּאָה,
רַק דְּגוּלָה הָיְתָה וְהִנֵּה זְרוּיָה לְכָל רוּחַ וּפֵאָה.
שֶׁמֶשׁ שְׁזָפָה וַתַּךְ עָלֶיהָ וּמְנוּחָה לֹא מָצָאָה,
פָּדֹה לֹא נִפְדְּתָה וְאֶת–עֵת הַדְּרוֹר לֹא בָאָה,
רְצוּעָה בִּרְצוּעַת אֹזֶן וְאֶל חֹפֶשׁ לֹא יָצָאָה,
וְנוֹתְרָה בְעָנְיָהּ שְׁכוּרָה וּמִשֵּׁכָר לֹא סְבוּאָה.
טוֹרְפֶיהָ הִשִּׂיגוּהָ וּמִמִּקְדַּשׁ הַקֹּדֶשׁ הוֹצִיאוּהָ.
מְאֹד אָרְכוּ הָעִתִּים וְנִמְשְׁכוּ הַיָּמִים וּמֹפֵת לֹא נִרְאָה,
נֶחְתַּם חָזוֹן וְנָבִיא, וְלֹא נִפְרַץ עוֹד רוּחַ וְלֹא מַרְאָה.
חֶזְיוֹנֵי אִישׁ חֲמוּדוֹת לֹא נִגְלוּ וְלֹא נוֹתַר כָּל נְבוּאָה.
מֵאֵל אֱיָלוּתִי אֲבַקֵּשׁ וְאֶפְרֹשׂ כַּפַּי בְּנֶפֶשׁ צְמֵאָה
בְּזוּרֵי קְצָווֹת פְּזוּרֵי אַפְסַיִם לֶאֱסוֹף מֵאֶרֶץ מְשׁוֹאָה
נוּגֵי מִמּוֹעֵד אָז יוֹדוּ: הָעֵת שֶׁקִּוִּינוּהָ הִנֵּה בָאָה.
סֻכַּת דָּוִד קִרְיַת מֶלֶךְ רָב תָּקִיא אוֹיְבֶיהָ כַּאֲשֶׁר קָאָה.
רוֹמְמוּת מָעוֹז תִּרְאֶינָה בָהּ עֵינֵי שְׁאֵרִית הַנִּמְצָאָה
וּמַמְלֶכֶת בֶּן יִשַׁי בְּסוֹד סְתוּם חָזוּת הַנְּבוּאָה
קַרְנְךָ אָשִׂים בַּרְזֶל לָנֶצַח מֵהַיּוֹם הַהוּא וָהָלְאָה.

מִמֶּנִּי חַסְדַּאי בֶּן יִצְחָק בֶּן עֶזְרָא מִבְּנֵי גָלוּת יְרוּשָׁלַיִם אֲשֶׁר בִּסְפָרַד, עֶבֶד אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ, הַמִּשְׁתַּחֲוֶה אַפַּיִם אַרְצָה לְעֻמָּתוֹ וְהַכּוֹרֵעַ אֶל מוּל מְקוֹם שֶׁבֶת נַחֲלַת מַעֲלַת גְּדֻלָּתוֹ מֵאֶרֶץ מֶרְחַקִּים, הַשָּׂשׂ בְּשַׁלְוָתוֹ וְהַשָּׂמֵחַ בִּגְדֻלָּתוֹ וּבִמְנוּחָתוֹ וְהַפּוֹרֵשׂ כַּפָּיו לָאֵל בַּשָּׁמַיִם לְהַאֲרִיךְ יָמָיו עַל מַמְלַכְתּוֹ בְּקֶרֶב יִשְׂרָאֵל. מִי אָנֹכִי וּמִי חַיַּי לַעְצֹר כֹּחַ לְחַקּוֹת מִכְתָּב

אֶל אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ וּלְבַקֵּר יְקַר תִּפְאַרְתּוֹ, אֲבָל נִשְׁעַנְתִּי קֹשֶׁט נְתִיבָה וּמַעְגְּלֵי מֵישָׁרִים. וּמַה יְכֹלֶת סַרְעָף לִמְצוֹא אִמְרֵי שֶׁפֶר אֵצֶל הוֹלְכֵי גוֹלָה שׁוֹכְחֵי רִבְצָם, אֲשֶׁר סָר מֵעֲלֵיהֶם הוֹד מַלְכוּת וַיִּמָּשְׁכוּ עֲלֵיהֶם יְמֵי עֹצֶר וּמִשְׁפָּט וְאוֹתוֹתָם לֹא נִרְאוּ בָּאָרֶץ, וּלְפִי שֶׁבְּנֵי הַגּוֹלָה אָנוּ, פְּלֵיטַת יִשְׂרָאֵל, עַבְדֵי אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ שְׁרוּיִם בְּשַׁלְוָה בְּאֶרֶץ מְגוּרֵינוּ, כִּי אֱלֹהֵינוּ לֹא עֲזָבָנוּ וְלֹא סָר צִלּוֹ מֵעָלֵינוּ. וַיְהִי כַּאֲשֶׁר מָעַלְנוּ בֵּאלֹהֵינוּ הֱבִיאָנוּ בַמִּשְׁפָּט וַיָּשֶׁת מוּעָקָה בְּמָתְנֵינוּ וַיָּעַר אֶת רוּחַ הַפְּקִידִים אֲשֶׁר הָיוּ עַל יִשְׂרָאֵל וַיָּשִׂימוּ עָלֵינוּ שָׂרֵי מִסִּים וַיַּכְבִּידוּ עֻלָּם וַיִּלְחָצוּם בְּחֵמָה עַזָּה וַיִּכָּנְעוּ תַּחְתֵּיהֶם וַתִּמְצֶאןָ אוֹתָם צָרוֹת רַבּוֹת וְרָעוֹת. וְכִרְאוֹת אֱלֹהֵינוּ אֶת עָנְיָם וַעֲמָלָם וְאֶפֶס עָצוּר וְעָזוּב, הָיְתָה סִבָּה מֵאִתּוֹ וַיַּצִּיבֵנִי לִפְנֵי הַמֶּלֶךְ וְעָלַי הִטָּה חֶסֶד וַיָּסֶב אֶת לְבָבוֹ אֵלַי לֹא בְצִדְקָתִי כִּי אִם בְּחַסְדּוֹ וּלְמַעַן בְּרִיתוֹ. וּבְזֹאת עֲנִיֵּי הַצֹּאן קוֹדְרִים שָׂגְבוּ יֶשַׁע וַתִּרְפֶּינָה יְדֵי לוֹחֲצֵיהֶם וַתִּקָּפֵץ יָדָם מֵעֹנֶשׁ, וַיֵּקַל עֻלָּם בְּרַחֲמֵי אֱלֹהֵינוּ.

יִוָּדַע לַאֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ, כִּי שֵׁם אַרְצֵנוּ שֶׁאָנוּ גָרִים בְּתוֹכָהּ בִּלְשׁוֹן הַקֹּדֶשׁ סְפָרַד וּבִלְשׁוֹן יִשְׁמְעֵאלִים יוֹשְׁבֵי הָאָרֶץ אַל אַנְדָּלֻס וְשֵׁם מְדִינַת הַמַּמְלָכָה קֻרְטֹבָה. אָרְכָּהּ חֲמִשָּׁה וְעֶשְׂרִים אֶלֶף בָּאַמָּה וְרֹחַב עֲשָׂרָה אֶלֶף – וְהִיא מִשְּׂמֹאל לַיָּם הַמְּהַלֵּךְ אֶל אַרְצְכֶם הַיּוֹצֵא מִן הַיָּם הַגָּדוֹל וְסוֹבֵב כָּל הָאָרֶץ וּבֵין הַמְּדִינָה הַזֹּאת וּבֵין הַיָּם הַגָּדוֹל אֲשֶׁר אֵין אַחֲרָיו יִשּׁוּב תְּשַׁע מַעֲלוֹת מִמַּעֲלוֹת הָרָקִיעַ, אֲשֶׁר הַשֶּׁמֶשׁ הוֹלֶכֶת מֵהֶם בְּכָל יוֹם מַעֲלָה אַחַת לְדִבְרֵי הַחֲכָמִים הַחוֹזִים בַּכּוֹכָבִים. וְכָל מַעֲלָה מֵהֶן בָּאָרֶץ שִׁשָּׁה וְשִׁשִּׁים מִילִין וּשְׁתֵּי יְדוֹת מִיל וְכָל מִיל שְׁלֹשֶׁת אֲלָפִים אַמָּה. כֵּן נִמְצְאוּ בְתֵשַׁע מַעֲלוֹת שֵׁשׁ מֵאוֹת אֶלֶף מִילִין. וּמִן הַיָּם הַגָּדוֹל הַזֶּה הַסּוֹבֵב אֶת כָּל הָאָרֶץ אֶל מְדִינַת קוּשְׁטַנְדִּינָא שְׁלֹשֶׁת אֲלָפִים וּמֵאָה, וְנִתְרַחֲקָה מְדִינַת קֻרְטֹבָה מִשְּׂפַת הַיָּם הַהוֹלֵךְ לְאַרְצְכֶם שְׁמֹנִים מִילִין. וָאֶמְצָא בְסִפְרֵי הַחֲכָמִים כִּי אֹרֶךְ אֶרֶץ אַלְכַּזַר שִׁשִּׁים

מַעֲלוֹת שֶׁהֵן מָאתַיִם וְשִׁשִּׁים וַעֲשָׂרָה מִילִין, זוֹ מִדַּת דֶּרֶךְ קֻרְטֹבָה אֶל קֹסְטַנְטִינָא, וְהִנְנִי אַקְדִּים זֵכֶר מִדַּת רָחְבָּהּ לִגְבוּלוֹתֶיהָ בְּטֶרֶם אֲפָרְשֶׁנָּה, וְעַבְדְּךָ יוֹדֵעַ כִּי קָטֹן מִצְּעִירֵי הַמֶּלֶךְ אֲדוֹנִי, – גָּדוֹל מִנְּבוֹנֵי אַרְצֵנוּ, אֲבָל אֵינִי מוֹרֶה כִּי אִם מַזְכִּיר. אָמְרוּ תַחְכְּמוֹנִים יוֹדְעֵי הָעִתִּים, כִּי הַמָּקוֹם הַפּוֹנֶה לָלֶכֶת הַשֶּׁמֶשׁ בַּחֲנוֹת טָלֶה וּמֹאזְנַיִם וּבָהֶם יִשְׁתַּוֶּה מִמּוֹצָא דְבַר הַשֵּׂכֶל מֶרְחֲבֵי הַמְּדִינוֹת, כְּאִלּוּ הִתְווּ תָו בָּאָרֶץ מִמִּזְרַח שֶׁמֶשׁ עַד מְבוֹאוֹ בַּמָּקוֹם הַזֶּה אֲשֶׁר אִלּוּ נִקְשַׁר קַו בְּגַלְגַּל הַשֶּׁמֶשׁ בְּהִשְׁתַּוּוֹת לַיְלָה וָיוֹם וְהָיָה הוֹלֵךְ אֶל קְצֵה הַקַּו הַשֵּׁנִי עַל חֹק הַתָּו הַזֶּה, הֵן נִמְצָא מֶרְחַק מְדִינָתוֹ מִן הַתָּו שְׁמֹנֶה וּשְׁלֹשִׁים מַעֲלוֹת וּמֶרְחַק קֹנְסְטַנְטִינָא אַרְבָּעָה וְאַרְבָּעִים וּמֶרְחַק גְּבוּלְכֶם לֹא שֶׁבַע וְאַרְבָּעִים מַעֲלוֹת. לֹא הֻצְרַכְתִּי לַחֲזוֹת אֶת זֹאת כִּי אִם מֵרֹב תִּמָּהוֹן אֲשֶׁר תָּמַהְתִּי לְזֵכֶר מַלְכוּתָם אֲשֶׁר לֹא הִגִּיעַ אֵלֵינוּ וְלֹא שָׁמַעְנוּ אֶת שִׁמְעָהּ, כִּי אָמַרְנוּ אָכֵן אֹרֶךְ הַדֶּרֶךְ יַעְלִים מִמֶּנּוּ אֶת שֵׁמַע תִּפְאֶרֶת מַמְלֶכֶת אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ, אַף עַל פִּי שֶׁשָּׁמַעְתִּי, כִּי נָפְלוּ בִּמְקוֹם אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ שְׁנֵי אֲנָשִׁים מֵאַנְשֵׁי אַרְצֵנוּ, שֵׁם הָאֶחָד ר' יוּדָא בַּר מֵאִיר בַּר נָתָן, אִישׁ נָבוֹן וְסַבָּר וְגַרְסָן וְשֵׁם הַשֵּׁנִי ר' יוֹסֵף הַגְּרִיס, גַּם הוּא חָכָם. אַשְׁרֵיהֶם מַה טּוֹב חֶלְקָם אֲשֶׁר זָכוּ לִרְאוֹת אֶת יְקָר תִּפְאֶרֶת גְּדֻלַּת אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ וּמוֹשַׁב עֲבָדָיו וּמַעֲמַד מְשָׁרְתָיו, וּמְנוּחַת ה' נַחֲלָתוֹ. וְנָקֵל בְּעֵינֵי ה' לְהַפְלִיא גַם לִי כַּחֶסֶד הַגָּדוֹל הַזֶּה וִיזַכֵּנִי לִרְאוֹת אֶת הוֹד אֲדוֹנִי וְאֶת כִּסֵּא מַלְכוּתוֹ וּלְהַקְבִּיל פָּנָיו בִּנְעִימִים. גַּם אַגִּיד לַאֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ הַמּוֹלֵךְ עָלֵינוּ, שְׁמוֹ עַבְדְּ-אַל-רַחְמָן בֶּן מֻחַמַּד בֶּן עַבְּדְאַלָּה בֶּן מֻחַמַּד בֶּן עַבְּדְּ-אַל-רַחְמָן בֶּן חַכִּים בֶּן הָשִׁים בֶּן עַבְּדְּ-אַל רַחְמָן, כֻּלָּם מָלְכוּ זֶה אַחַר זֶה זוּלָתִי מֻחַמַּד אֲבִי מַלְכֵּנוּ, אֲשֶׁר לֹא מָלַךְ כִּי מֵת בְּחַיֵּי אָבִיו וְעַבְדְּ-אַל רַחְמָן הַשְּׁמִינִי הוּא הַבָּא אֶרֶץ סְפָרַד בְּהִשְׁתָּרֵר עֲלֵיהֶם בְּנֵי אַל עַבָּאס קְרוֹבֵיהֶם, אֲשֶׁר הֵמָּה מָלְכוּ בְּאֶרֶץ שִׁנְעָר בָּעֵת הַזֹּאת.

וְעַבְדְּ-אַל-רַחְמָן זֶה הַשְּׁמִינִי הַפּוֹנֶה אֶרֶץ סְפָרַד בְּקוּם עֲלֵיהֶם בְּנֵי אַל עַבָּאס הוּא בֶּן מֻעַדְיָא בֶּן הֶשָּׁם בֶּן עַבְדְּ-אַל-מַלִךְ, זֶה הַנִּקְרָא אֲמִיר אַלְמוּמִינִין וּשְׁמוֹ יָדוּעַ מֵהִתְעַלֵּם וְלֹא הָיָה כְּמוֹתוֹ בַּמְּלָכִים אֲשֶׁר הָיוּ לְפָנָיו.

וּמִדַּת אֶרֶץ סְפָרַד, מַמְלֶכֶת עַבְדְּ-אַל-רַחְמָן וְהָאֲמִיר אַלְמוּמִינִין, יְהִי אֱלֹהָיו עִמּוֹ, שֵׁשׁ עֶשְׂרֵה מַעֲלוֹת שֶׁהֵן אֶלֶף וּמֵאָה מִילִין. זֹאת מִדַּת אֶרֶץ מֶמְשַׁלְתּוֹ בִּגְבוּלוֹתֶיהָ, אֶרֶץ שְׁמֵנָה רַבַּת נְהָרוֹת וַעֲיָנוֹת וּבוֹרוֹת חֲצוּבוֹת, אֶרֶץ דָּגָן תִּירוֹשׁ וְיִצְהָר, רַבַּת תְּנוּבוֹת וַעֲדָנִים וְכָל מִינֵי מְגָדִים, גַּנּוֹת וּפַרְדֵּסִים, וּמַצְמַחַת כָּל עֵץ פְּרִי וּמַפְרַחַת כָּל מִינֵי עֵצִים אֲשֶׁר מֵעֲלֵיהֶם מְגַדְּלִים הַמֶּשִׁי, כִּי הַמֶּשִׁי לָרֹב אֶצְלֵנוּ מְאֹד. וְגַם בְּהַרְרֵי אַרְצֵנוּ וּבִיעָרֶיהָ מְלַקְּטִים תּוֹלַעַת שָׁנִי לָרֹב, וְגַם נִמְצָא אֶצְלֵנוּ הָרֵי כָּרְכֹּם לְמִינִים הַרְבֵּה. וְיֵשׁ בְּאַרְצֵנוּ מוֹצָא לְכֶסֶף וּמוֹצָא לְזָהָב וּמֵהֲרָרֶיהָ חוֹצְבִים נְחֹשֶׁת וְגוֹזְרִים בַּרְזֶל, בְּדִיל וְעוֹפֶרֶת וְאַבְנֵי הַפּוּךְ וְאַבְנֵי גָפְרִית וְאַבְנֵי שַׁיִשׁ וְאַבְנֵי זְכוּכִית, וּמוֹצָא לֶלְאוּן, כִּי כֵן שְׁמוֹ בִּלְשׁוֹן יִשְׁמְעֵאלִים, אֲשֶׁר יָבוֹאוּ סוֹחֲרִים וְרוֹכְלִים מִכָּל הַמְּדִינוֹת וְאִיִּים רְחוֹקִים יִנְהֲרוּ אֵלֶיהָ. מֵאֶרֶץ מִצְרַיִם וּמִשְּׁאָר הַמְּדִינוֹת הָעֶלְיוֹנוֹת מְבִיאִים בֹּשֶׂם וְאֶבֶן יְקָרָה, וְסוֹחֶרֶת מְלָכִים וְרוֹכֶלֶת רוֹזְנִים וְכָל חֲמוּדוֹת מִצְרַיִם. וַיֶּאֱסֹף הַמֶּלֶךְ הַמּוֹלֵךְ עָלֶיהָ סְגֻלּוֹת כֶּסֶף וְזָהָב וְנִכְבָּדוֹת וּקְהִלַּת חֲיָלִים אֲשֶׁר לֹא אָסַף כָּמוֹהוּ מֶלֶךְ אֲשֶׁר הָיָה לְפָנָיו. וּמִדֵּי שָׁנָה בְשָׁנָה הִגִּיעַ קִנְיָנוֹ, אַלֵי הֵגַּד, מֵאָה אֶלֶף זְהוּבִים. זֶה חֹק קִנְיָנוֹ בְּכָל שָׁנָה וְשָׁנָה וְאֵין בָּזֶה כִּי אִם מֵרֹב הַסּוֹחֲרִים הַבָּאִים מִכָּל הָאֲרָצוֹת וּמֵאִיֵּיהֶם. וְכָל דְּבַר סְחוֹרָתָם וְכָל אֹדוֹתָם לֹא יִתָּכֵן כִּי אִם עַל יָדַי וּלְפִי דְבָרָי. שֶׁבַח וְהוֹדָאָה לָאֵל הַגּוֹמֵל עָלַי כְּרֹב חֲסָדָיו.

וּמַלְכֵי הָאָרֶץ כְּשָׁמְעָם אֶת גְּדֻלָּתוֹ וְאֶת תָּקְפּוֹ יוֹבִילוּ שַׁי לוֹ וִיחַלּוּ פָּנָיו בְּמִנְחוֹת וּבַחֲמוּדוֹת. וּמֵהֶם מֶלֶךְ אַשְׁכְּנַז וּמֶלֶךְ הַגִּבְלִים שֶׁהֵם אַל-

צִקְלָאב וּמֶלֶךְ קֹשְׂטַנְטִינָה וּמְלָכִים אֲחֵרִים. וְעַל יָדִי תְּבֹאנָה מִנְחָתָם וְעַל יָדִי תֵּצֶאנָה גְּמוּלָתָם. תַּבַּעְנָה שְׂפָתַי תְּהִלָּה לֵאלֹהֵי הַשָּׁמַיִם אֲשֶׁר הִטָּה אֵלַי חַסְדּוֹ לֹא בְצִדְקָתִי כִּי אִם בְּרֹב רַחֲמָיו. וְאֶת כָּל הַשְּׁלוּחִים הָאֵלֶּה מְבִיאֵי הַמְּנָחוֹת אֲנִי שׁוֹאֵל אוֹתָם תָּמִיד בְּעַד אַחֵינוּ יִשְׂרָאֵל פְּלֵיטַת הַגּוֹלָה, אִם שָׁמְעוּ שֹׁמַע לִדְבַר הַדְּרוֹר לַשְּׂרִידִים אֲשֶׁר כָּלוּ בָּעֲבוֹדָה וְלֹא מָצְאוּ מָנוֹחַ, עַד אֲשֶׁר הוֹדִיעוּנוּ שְׁלוּחֵי חֳרָאסָן הַסּוֹחֲרִים שֶׁאָמְרוּ לִי, כִּי יֵשׁ מַמְלָכָה לַיְּהוּדִים נִקְרָאִים עַל שֵׁם אַלְכּוּזָר, וְלֹא הֶאֱמַנְתִּי לְדִבְרֵיהֶם, כִּי אָמַרְתִּי: לֹא יֹאמְרוּ לִי כַּדָּבָר הַזֶּה כִּי אִם לְרַצּוֹת אוֹתִי וּלְהִתְקָרֵב אֵלָי. וָאֶשְׁתּוֹמֵם עַל הַדָּבָר הַזֶּה עַד אֲשֶׁר בָּאוּ שְׁלוּחֵי קֹשְׂטַנְטִינָה בִּתְשׁוּרָה וּכְתָב מֵאֵת מַלְכָּם אֶל מַלְכֵּנוּ, וָאֶשְׁאָלֵם עַל הַדָּבָר הַזֶּה וַיָּשִׁיבוּ אוֹתִי כִּי בֶּאֱמֶת הוּא הַדָּבָר הַזֶּה וְכִי שֵׁם הַמַּלְכוּת הוּא אַלְכּוּזָר וּבֵין אַלְקֹשְׂטַנְטִינָה וּבֵין אַרְצָם מַהֲלַךְ חֲמִשָּׁה עָשָׂר יוֹם בַּיָּם, אֲבָל בַּיַּבָּשָׁה יֵשׁ בֵּינֵינוּ אֻמּוֹת רַבּוֹת, וְשֵׁם הַמֶּלֶךְ הַמּוֹלֵךְ יוֹסֵף. וָאֳנִיּוֹת בָּאוֹת אֵלֵינוּ מֵאַרְצָם וּמְבִיאִים דָּגִים וְעוֹרוֹת וְכָל מִינֵי סְחוֹרוֹת, וְהֵם אַנְשֵׁי אַחֲוָתֵנוּ וּמְכֻבָּדִים עָלֵינוּ, וּבֵינֵינוּ וּבֵינֵיהֶם שְׁלִיחוֹת וּמְנָחוֹת. וְלָהֶם כֹּחַ וּמָעוֹז, גְּדוּדִים וַחֲיָלִים יוֹצְאִים בִּזְמַנִּים. וַאֲנִי כְּשָׁמְעִי אֶת הַדָּבָר הַזֶּה מָלֵאתִי כֹחַ וְחָזְקוּ יָדַי וְאָמְצָה תִּקְוָתִי, וָאֶקֹּד וָאֶשְׁתַּחֲוֶה לֵאלֹהֵי הַשָּׁמַיִם. וָאֵפֶן כֹּה וָכֹה לִמְצֹא צִיר נֶאֱמָן לִשְׁלֹחַ לְאַרְצְכֶם לָדַעַת אֲמִתַּת הַדָּבָר וְלָדַעַת שְׁלוֹם אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ וְאֶת שְׁלוֹם עֲבָדָיו אַחֵינוּ, וַיִּפָּלֵא הַדָּבָר עַל כִּי רָחוֹק הַמָּקוֹם. וְהִזְמִין לִי הַקָּדוֹשׁ בָּרוּךְ הוּא בְּיָדוֹ הַטּוֹבָה עָלַי אִישׁ אֶחָד, שְׁמוֹ מַר יִצְחָק בַּר נָתָן וַיָּשֶׂם נַפְשׁוֹ בְכַפּוֹ וַיִּתְנַדֵּב לָלֶכֶת בְּאִגַּרְתִּי אֶל אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ, וְנָתַתִּי לוֹ שָׂכָר גָּדוֹל לָרֹב וְכֶסֶף וְזָהָב קֵרַבְתִּי לְהוֹצָאוֹתָיו, לוֹ וְלִמְשָׁרְתָיו וּלְכָל דָּבָר לַדָּרֶךְ, וְגַם שָׁלַחְתִּי מִמָּמוֹנִי מִנְחָה מְכֻבָּדָה לְמֶלֶךְ קֹשְׂטַנְטִינָה וָאֲבַקְשָׁה מִמֶּנּוּ לַעֲזֹר לִשְׁלוּחִי זֶה בְּכָל צְרָכָיו עַד הַגִּיעוֹ אֶל הַמָּקוֹם

אֲשֶׁר אֲדוֹנִי חוֹנֶה שָׁם. וַיֵּלֶךְ שְׁלוּחִי זֶה אֶל קֻשְׁטַנְטִינָה וַיַּעֲמֹד לִפְנֵי הַמֶּלֶךְ וַיִּתֵּן לוֹ כְּתָבִי וּמִנְחָתִי וַיְכַבֵּד אֶת שְׁלוּחִי וַיִּתְאַחֵר עִמּוֹ כְּמוֹ שִׁשָּׁה חֳדָשִׁים עִם שְׁלוּחֵי אֲדוֹנֵינוּ מֶלֶךְ קֻרְטֹבָה. יוֹם אֶחָד אָמַר לָהֶם לָשׁוּב אֵלֵינוּ וּכְמוֹ כֵן הֵשִׁיב אֶת שְׁלוּחִי וְעִמּוֹ אִגֶּרֶת, כָּתוּב בָּהּ, כִּי הַדֶּרֶךְ שֶׁבֵּינֵינוּ וּבֵינֵיהֶם וְהָאֻמּוֹת שֶׁבֵּינֵינוּ בִּקְטָטָה וְהַיָּם סוֹעֵר, לֹא יַעֲבֹר בָּהּ אָדָם כִּי אִם בִּזְמַן יָדוּעַ. וּכְשָׁמְעִי אֶת הַדָּבָר הַזֶּה חָרָה לִי עַד מָוֶת וַיֵּצֶר לִי עַד מְאֹד עַל אֲשֶׁר לֹא הֵקִים אֶת דְּבָרַי וְלֹא עָשָׂה כִּרְצוֹנִי וַתֵּרֶב מְהוּמָתִי וְנִכְפְּלָה רָעָתִי. וְאַחֲרֵי כֵן רָצִיתִי לִשְׁלֹחַ אִגֶּרֶת אֶל אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ מִפְּאַת יְרוּשָׁלַיִם עִיר הַקֹּדֶשׁ, וְעָרְבוּ לִי אֲנָשִׁים מִיִּשְׂרָאֵל לְהוֹלִיךְ אִגַּרְתִּי מֵאַרְצָם לִנְצִיבִין וּמִשָּׁם לְאַרְמֶנְיָה וּמֵאַרְמֶנְיָה אֶל בַּרְדָּעָה וּמִשָּׁם אֶל אַרְצְכֶם. אֲנִי טֶרֶם אֲכַלֶּה לְדַבֵּר אֶל לִבִּי וְהִנֵּה שְׁלוּחֵי מֶלֶךְ הַגִּבְלִים בָּאִים וְעִמָּהֶם שְׁנֵי אֲנָשִׁים מִיִּשְׂרָאֵל, שֵׁם הָאֶחָד מַר שָׁאוּל וְשֵׁם הַשֵּׁנִי מַר יוֹסֵף, וּכְשָׁמְעָם אֶת מְהוּמָתִי נִחֲמוּ אוֹתִי וַיֹּאמְרוּ לִי: תְּנָה לָנוּ אִגְּרוֹתֶיךָ וַאֲנַחְנוּ נַגִּיעֵם אֶל מֶלֶךְ הַגִּבְלִים וּבִשְׁבִיל כְּבוֹדְךָ יְשַׁגֵּר כְּתָבְךָ אֶל בְּנֵי יִשְׂרָאֵל הַיּוֹשְׁבִים בְּאֶרֶץ הֻנְגָּרִין וְגַם כֵּן יִשְׁלְחוּ אֶל רוּס וּמִשָּׁם אֶל בֻּלְגָר, עַד אֲשֶׁר יַגִּיעַ כְּתָבְךָ אֶל הַמָּקוֹם אֲשֶׁר אַתָּה רוֹצֶה. הַבּוֹחֵן לִבּוֹת וּכְלָיוֹת וְהַחוֹקֵר כְּלָיוֹת יוֹדֵעַ, כִּי לֹא עָשִׂיתִי כָּל זֹאת לִכְבוֹדִי כִּי אִם לִדְרֹשׁ וְלָדַעַת הָאֱמֶת, אִם יֵשׁ מָקוֹם, שֶׁיֵּשׁ נִיר וּמַמְלֶכֶת לְגוֹלַת יִשְׂרָאֵל וְאֵין רוֹדִים בָּהֶם וְלֹא מוֹשְׁלִים עֲלֵיהֶם. וְאִלּוּ יָדַעְתִּי כִּי נָכוֹן הַדָּבָר, הָיִיתִי מוֹאֵס בִּכְבוֹדִי וְעוֹזֵב גְּדֻלָּתִי וְנוֹטֵשׁ מִשְׁפַּחְתִּי וְהָיִיתִי הוֹלֵךְ מָהֵר אֶל גִּבְעָה בַּיָּם וּבַיַּבָּשָׁה עַד בּוֹאִי אֶל הַמָּקוֹם אֲשֶׁר אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ חוֹנֶה שָׁם לִרְאוֹת גְּדֻלָּתוֹ וּכְבוֹד מַעֲלָתוֹ וּמוֹשַׁב עֲבָדָיו וּמַעֲמַד מְשָׁרְתָיו וּמְנוּחַת פְּלֵיטַת יִשְׂרָאֵל. וּבִרְאוֹתִי אֶת יְקַר תִּפְאֶרֶת גְּדֻלָּתוֹ תְּאוֹרְנָה עֵינַי וְתַעֲלֹזְנָה כִּלְיוֹתַי, תַּבַּעְנָה שְׂפָתַי תְּהִלָּה לָאֵל אֲשֶׁר לֹא עָזַב חַסְדּוֹ מֵעִם עֲנָיָיו. וְעַתָּה אִם עַל הַמֶּלֶךְ טוֹב

וְאִם יִרְאֶה בְּמַאֲוַיֵּי עַבְדּוֹ תִּיקַר נָא נַפְשִׁי בְּעֵינָיו וִיצַוֶּה אֶת הַסּוֹפְרִים הָעוֹמְדִים לְפָנָיו לִכְתֹּב אֶל עַבְדּוֹ תְּשׁוּבַת שָׁלוֹם הַנּוֹטֶה אֵלַי מֵאֶרֶץ מֶרְחַקִּים וְיוֹדִיעֵנוּ שֹׁרֶשׁ דָּבָר וִיסוֹד כָּל הַמַּעֲשֶׂה, אֵיךְ הָיְתָה נְפִילַת יִשְׂרָאֵל בַּמָּקוֹם הַהוּא. וַאֲבוֹתֵינוּ סִפְּרוּ לָנוּ, כִּי בִּתְחִלַּת שִׁבְתֶּם הָיָה שֵׁם הַמָּקוֹם נִקְרָא הַר שֵׂעִיר וַאֲדוֹנִי יוֹדֵעַ כִּי הַר שֵׂעִיר רָחוֹק מִן הַמָּקוֹם אֲשֶׁר הוּא חוֹנֶה שָׁם. וּזְקֵנֵינוּ אוֹמְרִים כִּי כְּבָר נִקְרָא הַר שֵׂעִיר' אֲבָל נִתְגַּלְגְּלוּ הַגְּזֵרוֹת וְיָצְאוּ מֵרָעָה אֶל רָעָה עַד אֲשֶׁר נֹאחֲזוּ בָּאָרֶץ אֲשֶׁר הֵם יוֹשְׁבִים עָלֶיהָ. וְגַם אָמְרוּ לָנוּ יְשִׁישֵׁי הַדּוֹר קַדְמוֹנֵי הָאֻמָּה כִּי עַל מַעֲלָם נִגְזְרוּ שָׁמָּה, וַיַּעֲמֹד חֵיל הַכַּשְׂדִּים בְּאַף וּבְחֵמָה וַיִּגְנְזוּ בַּמְּעָרָה סִפְרֵי הַתּוֹרָה וְכִתְבֵי הַקֹּדֶשׁ, וְעַל זֹאת מִתְפַּלְלִים בַּמְּעָרָה. וּבִשְׁבִיל הַסְּפָרִים לִמְּדוּ אֶת בְּנֵיהֶם לְהִתְפַּלֵּל בַּמְּעָרָה עֶרֶב וָבֹקֶר עַד אֲשֶׁר מָשְׁכוּ הָעִתִּים וּבְרֹב הַיָּמִים שָׁכְחוּ וְלֹא יָדְעוּ אוֹדוֹת הַמְּעָרָה, עַל מֶה נָהֲגוּ לְהִתְפַּלֵּל בְּתוֹכָהּ, אֲבָל נָהֲגוּ מִנְהַג אֲבוֹתָם וְלֹא יָדְעוּ עַל מָה. וּלְקֵץ הַיָּמִים בָּא אִישׁ יִשְׂרָאֵל וַיְבַקֵּשׁ לָדַעַת עַל מָה, וַיָּבוֹא אֶל הַמְּעָרָה וַיִּמְצָאֶהָ מְלֵאָה סְפָרִים וַיּוֹצִיאֵם מִשָּׁם. וּמִן הַיּוֹם הַהוּא וָהָלְאָה שָׂמוּ בֵּינֵיהֶם לִלְמֹד הַתּוֹרָה. כָּכָה סִפְּרוּ לָנוּ אֲבוֹתֵינוּ כַּאֲשֶׁר שָׁמְעוּ הַקַּדְמוֹנִים שׁוֹמֵעַ מִפִּי שׁוֹמֵעַ, וְהַדְּבָרִים עַתִּיקִים. וְאוֹתָם שְׁנֵי הָאֲנָשִׁים אֲשֶׁר מֵאֶרֶץ הַגִּבְלִים מַר שָׁאוּל וּמַר יוֹסֵף אֲשֶׁר עָרְבוּ לִי לְהוֹבִיל אִגְּרוֹתַי אֶל אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ, אָמְרוּ לִי, כִּי הַיּוֹם כְּמוֹ שֵׁשׁ שָׁנִים בָּא אֵלֵינוּ אִישׁ יִשְׂרְאֵלִי סַגִּיא נְהוֹר, אִישׁ חָכָם וְנָבוֹן, וּשְׁמוֹ מַר עַמְרָם וְאָמַר כִּי הוּא מֵאֶרֶץ אַלְכּוּזָר הָיָה בְּבֵית אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ וּמֵאוֹכְלֵי שֻׁלְחָנוֹ וְנִכְבָּד אֶצְלוֹ, כְּשָׁמְעִי שֶׁלַּחְתִּי אַחֲרָיו מַלְאָכִים וְלֹא הִשִּׂיגוּהוּ. גַּם בָּזֶה אָמְצָה תִּקְוָתִי וְחָזְקָה תּוֹחַלְתִּי.

עַתָּה הִנֵּה חַקּוֹתִי אֶת הָאִגֶּרֶת לַאדוֹנִי הַמֶּלֶךְ וְחַנּוֹתִי לְמוּלוֹ שֶׁלֹּא תִּכְבַּד עָלָיו שְׁאֵלָתִי וִיצַוֶּה לְהוֹדִיעַ אֶת עַבְדּוֹ כָּל הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה וְכָל עִנְיְנֵי אַרְצוֹ וּמֵאֵיזֶה שֵׁבֶט הוּא וּמַה דֶּרֶךְ הַמַּלְכוּת, אֵיךְ יִנְחֲלוּ הַמְּלָכִים כִּסֵּא כְּבוֹד הַמְּלָכִים, הַמִּשְׁבֶּט יָדוּעַ, אִם מִמִּשְׁפָּחָה הָרְאוּיָה לְמְלֹךְ וְאִם מֶלֶךְ בֶּן מֶלֶךְ, כַּאֲשֶׁר הָיָה מִנְהַג אֲבוֹתֵינוּ בִּהְיוֹתָם שׁוֹכְנִים בְּאַרְצָם? וְיוֹדִיעֵנִי אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ, כַּמָּה מַהֲלַךְ אַרְצוֹ, אָרְכָּהּ וְרָחְבָּהּ, עָרֵי חוֹמָה וְעָרֵי פְּרָזוֹת וְאִם הִיא מַשְׁקֶה אוֹ גְשׁוּמָה וְעַד אָן תַּגִּיעַ מֶמְשַׁלְתּוֹ, מִסְפַּר חֲיָלָיו, גְּדוּדָיו וְשָׂרָיו. וְאַל נָא יִחַר לַאדוֹנִי בִּשְׁאוֹל מִסְפַּר גְּדוּדָיו, יוֹסֵף ה' עֲלֵיהֶם כָּהֵם וגו' וְעֵינֵי הַמֶּלֶךְ רוֹאוֹת. וְלֹא שְׁאֶלְתִּי הַשְּׁאֵלָה הַזֹּאת, כִּי אִם לְמַעַן אֶעֱלֹז בְּרִבּוֹת עַם הַקֹּדֶשׁ, וְיוֹדִיעֵנִי אֲדוֹנִי מִסְפַּר הַמְּדִינוֹת אֲשֶׁר הוּא רוֹדֶה בָּהֶם וּמִסְפַּר הַמַּס אֲשֶׁר יָשִׁיבוּ לוֹ, אִם יִתְּנוּ לוֹ מַעְשֵׂר, וְאִם אֲדוֹנִי חוֹנֶה בְּעִיר הַמַּמְלָכָה יְדוּעָה אוֹ אִם יָסֹב אֶת כָּל גְּבוּל מֶמְשַׁלְתּוֹ, וְאִם הָאִיִּים הַקְּרוֹבִים אֵלָיו אִם מֵהֶם מִתְיַהֲדִים, וְאִם יִשְׁפֹּט אֶת עַמּוֹ אוֹ יָקִים לָהֶם שׁוֹפְטִים, וְאֵיךְ עֲלוֹתוֹ בֵּית ה' וְעִם אֵיזוֹ אֻמָּה יַעֲרֹךְ קֶרֶב וְעַל מִי יִלָּחֵם, וְאִם הַמִּלְחָמָה דוֹחָה אֶת הַשַּׁבָּת וּמִי הַמַּמְלָכוֹת וְהַגּוֹיִם אֲשֶׁר סְבִיבוֹתָיו וּמַה שְּׁמָם וּמַה שֵּׁם אַרְצָם וּמַה שֵּׁם הֶעָרִים הַקְּרוֹבוֹת אֶל מַמְלַכְתּוֹ מִן חֲרַאסַאן וּמִן בַּרְדַּעָה וּבָאבּ-אַל-אַבְוָאבּ, וּמִנְהַג הֲלִיכוֹת הַסּוֹחֲרִים הַהוֹלְכוֹת אֶל מְחוֹז אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ. וְיוֹדִיעֵנִי כַּמָּה מְלָכִים מָלְכוּ לְפָנָיו, מַה שְּׁמָם וְכַמָּה מָלַךְ כָּל אֶחָד מֵהֶם וּבְאֵיזוֹ לָשׁוֹן אַתֶּם מְדַבְּרִים. וּבִימֵי אֲבוֹתֵינוּ נָפַל אֶצְלֵנוּ אִישׁ יִשְׂרָאֵל נְבוֹן דָּבָר, הָיָה מִתְיַחֵס בְּשֵׁבֶט דָּן עַד שֶׁמַּגִּיעַ לְדָן בֶּן יַעֲקֹב, וְהָיָה מְדַבֵּר בְּצַחוּת וְקָרָא שֵׁמוֹת לְכָל דָּבָר בִּלְשׁוֹן הַקֹּדֶשׁ וְכָל דָּבָר לֹא נֶעְלַם מִמֶּנּוּ. וּבְעָמְדוֹ לִדְרֹשׁ בַּהֲלָכָה, כָּךְ הָיָה אוֹמֵר: עָתְנִיאֵל בֶּן קְנַז קִבֵּל מִפִּי יְהוֹשֻׁעַ מִפִּי מֹשֶׁה מִפִּי הַגְּבוּרָה. וְעוֹד בַּקָּשָׁתִי הַפְּלִיאָה מֵאֵת אֲדוֹנִי לְהוֹדִיעֵנִי אִם יֵשׁ אֶצְלְכֶם זֵכֶר לְחֶשְׁבּוֹן קֵץ הַפְּלָאוֹת, אֲשֶׁר אָנוּ

מְחַכִּים זֶה כַּמָּה שָׁנִים וַנֵּצֵא מִשְּׁבִי אֶל שֶׁבִי וּמִגּוֹלָה אֶל גּוֹלָה. וּמַה כֹּחַ תּוֹחֶלֶת הַמְצַפֶּה לְהִתְאַפֵּק עַל זֹאת וְאֵיכָכָה אוּכַל לָתֵת דֳּמִי עַל חֻרְבַּן בֵּית תִּפְאַרְתֵּנוּ וְעַל פְּלֵיטַת חֶרֶב אֲשֶׁר בָּאוּ בָּאֵשׁ וּבַמַּיִם, אֲשֶׁר נִשְׁאַרְנוּ מְעַט מֵהַרְבֵּה וַנֵּרֶד מִכָּבוֹד וַנֵּשֶׁב בַּגּוֹלָה וְאֵין לְאֵל יָדֵינוּ, בְּאָמְרָם לָנוּ כָּל הַיּוֹם: לְכָל עַם וְעַם יֵשׁ מַלְכוּת וְלָכֶם אֵין זֵכֶר בָּאָרֶץ. וְכַאֲשֶׁר שָׁמַעְנוּ אֶת שֵׁמַע אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ וְתֹקֶף מַלְכוּתוֹ וְרֹב חֲיָלָיו, תָּמַהְנוּ בַּזֹּאת, נָשָׂאנוּ רֹאשׁ, וַתְּחִי רוּחֵנוּ, וַתֶּחֱזַקְנָה יָדֵינוּ וַתְּהִי מַמְלֶכֶת אֲדוֹנִי לָנוּ לְפִתְחוֹן פֶּה. וּמִי יִתֵּן סְפוֹת הַשְּׁמוּעָה הַזֹּאת כֹּחַ, כִּי בָזֹאת תִּרְבֶּה גְדֻלָּתֵנוּ. וּבָרוּךְ ה' אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל אֲשֶׁר לֹא הִשְׁבִּית לָנוּ גּוֹאֵל וְלֹא הִשְׁבִּית נִיר וּמַמְלֶכֶת מִשִּׁבְטֵי יִשְׂרָאֵל, יְחִי אֲדוֹנֵנוּ הַמֶּלֶךְ לְעוֹלָם. וְהָיִיתִי שׁוֹאֵל אוֹתוֹ אוֹדוֹת אֲשֶׁר לֹא שְׁאִלְתִּים, לוּלֵא כִּי יָגֹרְתִּי לְהַכְבִּיד עַל אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ בְּהַרְבּוֹת מִלִּים, כִּי כֵן דֶּרֶךְ מְלָכִים. וְאָמְנָם כְּבָר הִרְבֵּיתִי, וְהִנְנִי מוֹדֶה בַּזֹּאת, וְאַל יַאֲשִׁימֵנִי אֲדוֹנִי, כִּי מֵרֹב שִׂיחִי וְכַעְסִי דִּבַּרְתִּי עַד הֵנָּה, אֲבָל כָּמוֹנִי יִשְׁגֶּה וְכָמוֹהוּ יִסְלַח, כִּי אֲדוֹנִי יוֹדֵעַ, כִּי אֵין עִם גּוֹלֶה דַעַת וְלֹא עִם בְּנֵי שִׁבְיָה תּוּשִׁיָּה, וַאֲנִי עַבְדְּךָ לֹא פָקַחְתִּי עַיִן כִּי אִם בְּתוֹךְ גּוֹלָה וְדַלּוּת, עַל כֵּן יֵשׁ עַל אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ מֵאֲמִתַּת הַחֶסֶד וּמֵאֹרַח הָאֱמֶת לְהַעֲבִיר שִׁגְיוֹנֵי עַבְדּוֹ, וּבְלֹא סָפֵק כְּבָר שָׁמַעְתָּ, אֵיךְ הָיוּ מִכְתְּבֵי מַלְכֵי יִשְׂרָאֵל וּמָה אִגְּרוֹתֵיהֶם וּמַה מִּנְהָג בְּסִפְרֵי שְׁלִיחוּתָם, וְאִם עַל הַמֶּלֶךְ טוֹב, יַעֲבִיר שִׁגְגַת עַבְדּוֹ כְּיָדוֹ הַטּוֹבָה וּכְחַסְדּוֹ הַגָּדוֹל. וְשָׁלוֹם רַב לַאֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ לוֹ וּלְזַרְעוֹ וּלְבֵיתוֹ וּלְכִסְאוֹ עַד עוֹלָם, וְיַאֲרִיךְ יָמִים עַל מַמְלַכְתּוֹ הוּא וּבָנָיו בְּקֶרֶב יִשְׂרָאֵל.

دوناش بن لبراط

كما سلفت الإشارة، إن محاولة دوناش للتجديد في الشعر العبري لم تلق قبولا في الشرق، الأمر الذي دعاه للهجرة[١] إلى العاصمة الثقافية الجديدة في قرطبة، ينشد ضالته عند حسداى بن شبروط، وبالفعل بمجرد استقراره عند مولاه بدأ دوناش نظم أشعار عبرية على ذات أسس الشعر العربي وبحوره استكمالاً لما بدأه في المشرق [٢] ومنه قوله في مدح ابن شبروط:

---

(١) وفي هذا الإطار يقول حاييم شيرمان إن: دوناش بن لبراط تلميذ الربي سعاديا جاؤون في بغداد ، دُعي إلي قرطبة وأعُجب ببراعته يهود الأندلس ولأجلهم نظم أشعاراً دنيوية، ذات موضوعات غير معهودة في الشعر العبري من قبل. أدخل إلى هذه الأشعار صورًا وزخارف بلاغية طبقا لنماذج عربية، ليس ذلك فحسب بل إنه وزنها علي شاكلة الأوزان العربية، يُنظر:

- חיים שירמן: השירה העברית בספרד ובפרובאנס, ספר שני, חלק א, מהדורה שנייה, מוסד ביאליק ירושלים ודביר תל-אביב, תשי״ז ותשכ״א. עמ׳כד.

(٢) حتى الآن، لم يعرف التاريخ المحدد لتلك المحاولة، ولكن المؤكد أنها كانت قبل موت سعاديا جاؤون سنة ٩٤٢م، خاصة أن دوناش عرض ثمار هذه التجربة على سعاديا، وهى عبارة عن بعض الأشعار التي نظمها على غرار الشعر العربى، للمزيد ينظر:

- יוסף טובי: מבבל לספרד (דונש בן לברט מייסד האסכולה של שירת החול העברית בימי הביניים), עמ׳ 16.

וְשִׂים שִׁיר לִתְהִלָּה	לְהַשַּׂר רֹאשׁ כַּלָּה	אֲשֶׁר כָּלִיל כִּלָּה	גְּדוּדֵי הַזָּרִים
פְּאֵר וָהוֹד חָבַשׁ	וְיֵשַׁע אֵל לָבַשׁ	וְלַזֵּדִים כָּבַשׁ	עֲשָׂרָה מִבְצָרִים[1]

وأنظم الشـــعر مدحـاً		للوزير رأس العرش		الذي قضى كليـــةً		على كتائب الأعداء
الذي تُوِّجَ بالمجد والعزة		وتــأزر بعـون الإلـه		وهـــزم الطغـــاة		فـي عشـرة حصـون

(1) נחמיה אלוני: דונש בן לברט שירים, הוצאת מוסד הרב קוק, ירושלים תשי״ז, עמ' סח,סט.

שיר תהילה לחסדאי אבן-שפרוט / דונש הלוי בן-לברט

דְּעֶה, לִבִּי, חָכְמָה

שיר מרובע. משקלו: הארוך. חתימת השם: דונש (בבית הראשון). שיר לשבחו של חסדאי אבן שפרוט ומשמש הקדמה להשגות דונש על מנחם. — פתיחת השיר כלולה בשורות 1—38.

דְּעֶה, לִבִּי, חָכְמָה / וּבִינָה וּמְזִמָּה,
נְצֹר דַּרְכֵי עָרְמָה / שְׁמַע הַמּוּסָרִים,
וְהַצֶּדֶק בַּקֵּשׁ / וְאַל תִּהְיֶה עִקֵּשׁ,
עֲבוּר לֹא תִוָּקֵשׁ / כְּלִבּוֹת הַמּוֹרִים.
הֲגֵה תָמִיד לַעֲנוֹת / תְּשׁוּבוֹת מוּכָנוֹת
צְרוּפוֹת וּבְחוּנוֹת / כְּזָהָב בַּכּוּרִים,
הֱיֵה חַי תָּמִיד עֵר / וְהַתַּאֲווֹת גּוֹעֵר
בְּיַעַן אַתְּ שׁוֹעֵר / לְרוּחוֹת וּבְשָׂרִים.
וְאַל תִּתְאַו חָמַר / זְמַן אָרֹךְ נִשְׁמַר
וְרֵיחוֹ לֹא נָמַר / כְּשׁוֹקֵט בִּשְׁמָרִים
שְׁתוֹתוֹ לָרַהַב / בְּכוֹסוֹת הַזָּהָב
וְלִרְאוֹת לוֹ לַהַב / בְּכוֹסוֹת סַפִּירִים,
וּמַאֲכַל מַשְׁמַנִּים / וּמִינֵי מַעֲדַנִּים
בְּצֵל נִטְעֵי גַנִּים / מְסֵבִּים בִּנְהָרִים,

2. ערמה (משלי א, ד) — תבונה. 4. עבור — בעבור (צורה פייטנית); תוקש (דב׳ ז, כה) — תכשל; המורים — הסוררים. 5. לענות — בשוא פשוט, ועיין בהערה 4 לשיר 4. ר״ל שתהיה מסוגל להשיב כשישאלוך. 6. בכורים — בתוך כורי מצרף. 8. את — לשון זכר (במד׳ יא, טו ועוד): אתה, הלב, שוער לרוח ולבשר, דהיינו שומר עליהם. 9. חמר (תה׳ עה, ט) — יין. 10. בשמרים — על שמריו. 11. שתותו — משפט זה והבאים אחריו תלויים בפועל ״אל תתאו״ (9); לרהב — לפאר ולגאוה (השווה ״רהבם״ תה׳ צ, י); בכוסות — אולי בנוסח העיקרי היה כאן שם כלי אחר. 12. ספירים — כינוי זה בגלל שקיפותם. 14. בנהרים — הנוף הרגיל של

לְמַרְאֶה נֶחְמָדִים / כְּפָרִים וּמְגָדִים,
כְּרִמּוֹן וּשְׁקֵדִים / וְזֵיתִים וּתְמָרִים,
וְלֹא בָתֵּי מִדּוֹת / וְשִׂדָּה עִם שִׁדּוֹת
מְקֻטָּרוֹת קִדּוֹת / וְקָנֶה עִם מֹרִים
וְגֻלּוֹת נִנְעָלוֹת / וּמִקְווֹת וּתְעָלוֹת
עֲלֵיהֶן אַיָּלוֹת / כְּאַיְלוֹת הַיְעָרִים

המשתאות באביב, ועיין בשיר הקודם. 15. כפרים (שה״ש ד, יג) — פרחים ריחניים. 16. כרמון וכו׳ — פירות וגרעינים שונים שימשו כ״מגדים״ (מאכל לוואי ליין). 17. בתי מדות — ארמונות או ביתנים בגן; ושדה עם שדות (קה׳ ב, ח) — אצל משוררי ספרד: נערות. 18. קדות — רבים של קדה (שמ׳ ל, כד); וקנה — וקנה בושם (שמ׳ ל, כג); מורים — רבים של ״מור״ (שה״ש א, יג), והכוונה לריחות בושם הנודפים מהנשים. 19. וגולות (יהו׳ טו, יט) — ומעינות; ננעלות — מלשון ״גל נעול״ (שה״ש ד, יב), ולפי אבן ג׳נאח ״נעול״ פירושו: מלא. 20. אילות — פסלים של אילות, המשמשים מזרקי מים; פסלי חיות מסוג זה היו מצויים הרבה

בְּכָל עוֹנוֹת עוֹרְגוֹת – / וְאֵין לָהֶם פּוּגוֹת –
לְרַוּוֹת הָעֲרוּגוֹת / בְּמַיִם מֻגָּרִים,
לְהָצִיץ נִצָּנִים / שְׁחוֹרִים וּלְבָנִים
וְצִצִּים כַּשָּׁנִים / בְּרָאשֵׁי הָאֲמִירִים.
הֲלֹא זֶה הַהֶבֶל / לְשַׁחַת וָחֵבֶל
וְשִׂמְחָתוֹ אֵבֶל / וּמַמְתַקָּיו מָרִים,
וְרֹאשׁוֹ בַּהֲנָחָה / וְסוֹפוֹ לַאֲנָחָה
וְשִׂיחַ וּצְוָחָה / וְשָׁאוֹן וּשְׁבָרִים.
וְלָכֵן אַל תִּתְרַע / אֲשֶׁר מוּסָר יִפְרַע
וְהָרוּחוֹת יִזְרַע / וְסוּפוֹת לוֹ פּוֹרִים,
בְּמֵרַע אַל תִּתְחַר / וְדַרְכּוֹ אַל תִּבְחַר
בְּלֵיל פֹּה – וּבְמָחָר / מְקֻמָּט בִּקְבָרִים,

בספרד והם נזכרים בכמה שירים ערביים ועבריים; כאילות היערים — דומות לאילות חיות. 21. בכל עונות — גם בעונת הקיץ; עורגות (תה׳ מב, ב) — משתוקקות. 23. שחורים — אם הנוסח נכון, קשה להכיר. לאילו פרחים מתכוון המשורר. 24. כשנים — אדומים כשני. 25. לשחת — לכליון; וחבל — וצער. 27. בהנחה — בנחת; הנחה—אנחה, לשון נופל על לשון גפוץ בשירת ספרד. 28. ושיח וכו׳ — ביום הדין. 29. אל תתרע אשר — אל תהיה רע לאיש אשר. 30. וסופות — מקור הציור בהושע ח, ז. 32. בליל — צורת הנסמך על פי ישי׳ כא,

וְהִתְחַר בַּיָּרֵא / וְקַנֵּא בַּמּוֹרֶה
תְּעוּדַת הַבּוֹרֵא / וּמַעְגַּל מֵישָׁרִים
וְהוֹדֵה הַיּוֹצֵר / לְבָבוֹת, הַנּוֹצֵר
נְפָשׁוֹת, הַבּוֹצֵר / לְרוּחוֹת כַּבִּירִים
בְּשִׁירִים נִשְׁקָלִים / חֲדָשִׁים נִסְגָּלִים,
בְּמִבְטָא נִגְבָּלִים, / זְקוּקִים נֶחְקָרִים –
וְשִׂים שִׁיר לִתְהִלָּה / לְהַשַּׂר רֹאשׁ כַּלָּה

יא; מקומט (איוב כב, טז) — נכרת. 33—34. בירא — בירא שמים; במורה תעודת הבורא — במלמד את תורת ה׳. 36. הבוצר (תה׳ עו, יג) — המשפיל; לרוחות — את רוחות (השוה ש״ב ג, ל: לאבנר). 37. חדשים — רומז לשיטת המשקלים החדשה בשיריו; נסגלים — יקרים, מלשון ״סגולת מלכים״. 38. במבטא נגבלים — המשקל שם חוק ורסן לביטוי; נחקרים (עיין קה׳ יב, ט) — בדוקים היטב. עד כאן פתיחת השיר. 39. ושים שיר — המעבר: אל תפנה לתענוגות עולם, מוטב שתודה את הבורא וכמו כן את השר הגדול חסדאי; ראש כלה — תואר כבוד שניתן

אֲשֶׁר כָּלִיל כִּלָּה / גְּדוּדֵי הַזָּרִים,
פְּאֵר וָהוֹד חָבַשׁ / וְיֵשַׁע אֵל לָבַשׁ
וְלַזֵּדִים כָּבַשׁ / עֲשָׂרָה מִבְצָרִים,
וְהִרְבָּה הַזָּמִיר / בְּשַׁיִת וּבְשָׁמִיר
וְהוֹבִיל בֶּן-רַדְמִיר / וְשָׂרִים וּכְמָרִים.
גְּבִיר גִּבּוֹר מֶלֶךְ / הֱבִיאוֹ כַהֵלֶךְ
וּמַחְזִיק בַּפֶּלֶךְ / לְעַם הֵם לוֹ צָרִים,

לאנשים מובהקים בגולה על ידי הישיבות הבבליות. 40. גדודי הזרים — מוסב על הצלחתו במלחמה להחזרת המלוכה לסאנצ׳ו השמן מלך ליאון (958). 42. ולזדים — שהיו ברשות הזדים. 43. הזמיר (שה״ש ב, יב) — הזמירה (של הכרם). 44. בן־רדמיר — הוא סאנצ׳ו בן רדמיר או Ramiro; וכמרים — נוצריים; בהשפעת חסדאי הסכימו סאנצ׳ו ושריו לבוא לקורדובה. 45. כהלך (ש״ב יב, ד) — כאורח. 46. ומחזיק בפלך — המלך היה כל כך שמן עַד שהתהלך בקושי ונעזר במקל (פלך); ואפשר לפרשו גם כשר

וּמָשַׁךְ הַשּׁוֹטָה / זְקֵנָתוֹ טוֹטָה

אֲשֶׁר הָיְתָה עוֹטָה / מְלוּכָה כִּגְבָרִים –

בְּכֹחַ חָכְמוֹתָיו / וּמָעֹז עָרְמוֹתָיו

וְרֹב תַּחְבּוּלוֹתָיו / בְּחֵלֶק מַאֲמָרִים.

לְאֻמִּים יֶחְפָּזוּן / וְעַמִּים יִרְגָּזוּן,

לְפַחְדּוֹ יֵרָזוּן / בְּנַפְשָׁם גִּבּוֹרִים,

וְכָל מֶלֶךְ יֶחְרַד / וּמִכִּסְאוֹ יָרַד

וְאֵלָיו לִסְפָרַד / מְשִׁיבִים אֶשְׁכָּרִים.

מְשִׁיבֵי הַטַּעַם / בְּעֶבְרָה וָזַעַם

וּבִפְנֵיהֶם רַעַם / וְכֵן הָאַדִּירִים,

בְּעֹז מִלְכּוֹ כֻּלָּם / בְּטַעְמוֹ הִפִּילָם

פלך, דהיינו בעל מדינה; לו צרים — המוסלמים במלכות קורדובה. 47. טוטה — דוניה טוטה, זקנתו של סאנצ'ו, מלכה במדינת נבארה (על כן "עוטה מלוכה כגברים", 48). 49. בכוח חכמותיו — חסדאי הצליח לשדלם שיבואו לקורדובה בכשרונו הדיפלו־מאטי. 52. לפחדו ירזון — בגלל פחדם לפניו ייעשו חלשים. 54. אשכרים (יחז' כז, טו) — מתנות. חסדאי היה מקבל משלחות של מלכי חוץ ואת מתנותיהם. 55. הטעם — דברי טעם (משלי כו, טז); וזעם — בגלל יתרונו של חסדאי. 57. מלכו — עצתו.

וְלִשְׁאוֹל הִשְׁפִּילָם / כְּרֵיקִים וַחֲסֵרִים.
בְּמִזְרָח וּבְמַעֲרָב / שְׁמוֹ גָּדוֹל וָרַב
וּבֵית עֵשָׂו וַעֲרָב / בְּחַסְדּוֹ נִדְבָּרִים.
לְעַמּוֹ טוֹב דּוֹרֵשׁ / וְקָמֵיהֶם גּוֹרֵשׁ
וְשׁוֹבֵר רַע חוֹרֵשׁ / וְגוֹזֵר מִתְגָּרִים,
לְרַבִּים הוּא חָבֵר / וְעַל פִּשְׁעָם עוֹבֵר
וּבְנַחַת דּוֹבֵר / בְּשִׁבְתּוֹ בִשְׁעָרִים.
וְהוּא לָאֶבְיוֹנִים / כְּמוֹ אָב לַבָּנִים
וְכַפָּיו כַּעֲנָנִים / לְעוֹרְכֵי הַשִּׁירִים –
כְּזָהָב וּכְתָמִים / וְשֹׁהַם וּלְשָׁמִים
בְּחֹרֶף מַגְשִׁימִים / וְקַיִץ מַמְטִירִים.

מלשון "מלך" בארמית מקראית (דנ' ד, כד) והשווה גם את הנפעל הימלך (בדעתו). 60. נדברים — גם הנוצרים וגם המוסלמים זקוקים לו ותלויים בו. 62. חורש — שיעורו: ושובר את החורש רע; וגוזר — ומכרית; מתגרים — בבני עמו, מוסב על שתדלנותו. 64. בשבתו בשערים — בערכו משפט. 66. כעננים — את הנדיבות משווים המשוררים למים, ידי הנדיב הן איפוא עננים נותני גשמים; לעורכי השירים — המשוררים. 67. וכתמים — מלשון "כתם פז"; ולשמים — רבים של "לשם" (שמות כח, יט), אבן חן. 68. וקיץ — אפילו

וְלִבְנֵי הַתּוֹרָה / יְשׁוּעָה גַּם אוֹרָה
וְהוֹנוֹ אֶל סוּרָא / יְשַׁלַּח בִּסְפָרִים,
לְהַרְווֹתָם חֻקִּים / כְּנֹפֶת נִמְתָּקִים
וְדִינִים צַדִּיקִים / בְּרוּרִים וִישָׁרִים.
וּבִרְאוֹתִי חֶמְדּוֹ / בְּדָת אֵל וּבְפַחְדּוֹ –
אֲנִי מוֹדֶה חַסְדּוֹ, / צְעִיר כָּל הַמּוֹרִים.
הֲשִׁיבֹתִי סֵפֶר / עֲלֵי פּוֹתֵר, מֵפֵר
לְכָל אִמְרֵי שֶׁפֶר, / בְּמִלִּים נֶחְבָּרִים.
בְּרֹאשׁוֹ שִׁירִי לוֹ / בְּמִקְצָת מַהֲלָלוֹ

בזמן כשגשם סתם אינו יורד; מגשימים, ממטירים — לשון זכר, אך מוסב על "וכפיו" (66). 70. בספרים — תמורת העתקות של ספרים עבריים בסורא. 71. להרוותם — את בני התורה. 74. צעיר כל המורים — לשון ענווה: אינני אלא תלמידם של המורים. 75. ספר — הכוונה להשגות על דברי מנחם; פותר — מפרש המקרא ובלשן. 76. לכל — את כל (ועיין לעיל 36); נחברים — מחוברים והכוונה לשירה שקולה, הנקראת כמו בערבית "מחובר", בניגוד לפרוזה שהיא "מפורד". 77. בראשו — של הספר; שירי לו — השיר

בְּחַסְדּוֹ וּבְגָדְלוֹ / עֲלֵי כָל הַשָּׂרִים,

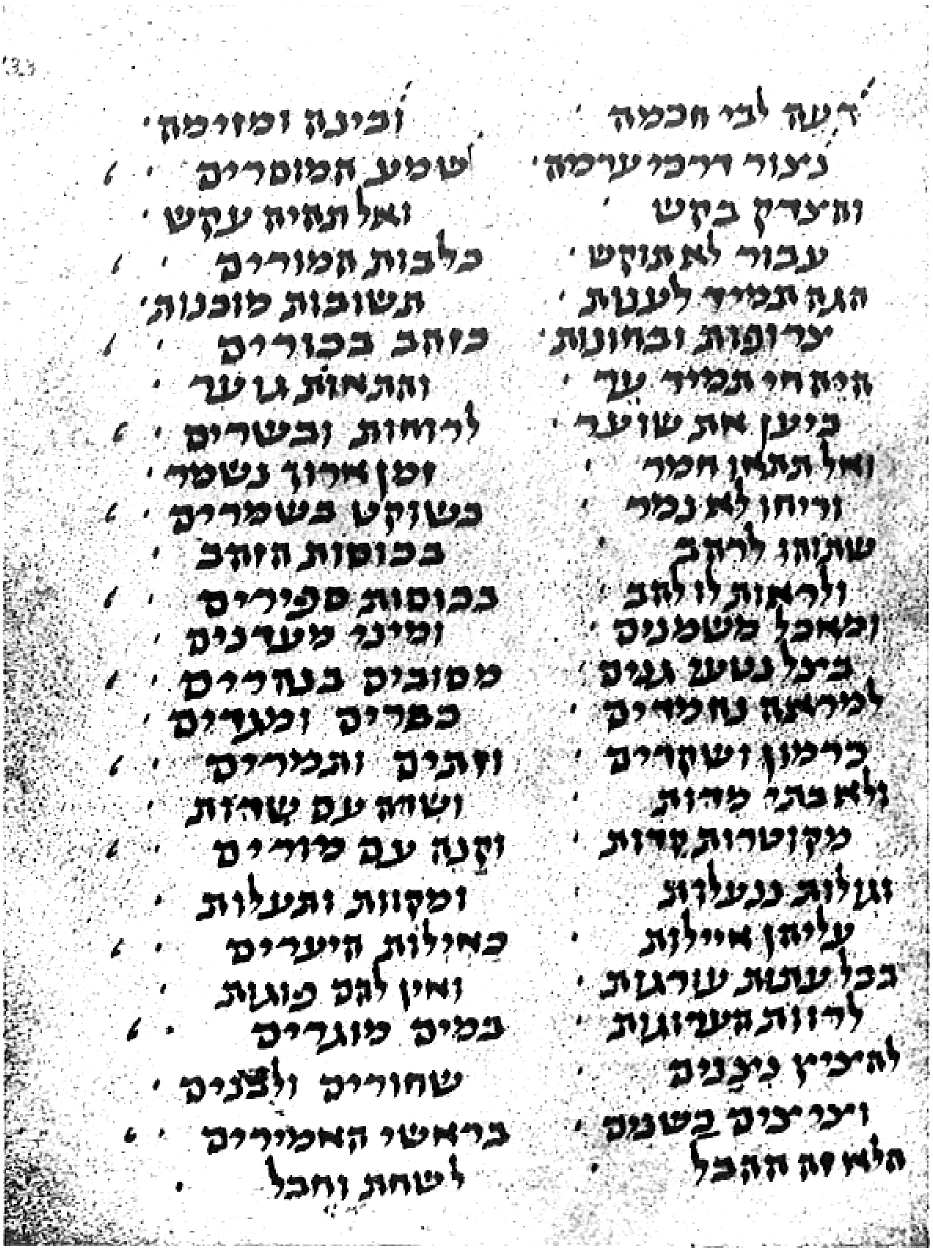
וְהוּא כֶתֶר סִפְרִי / וְהַמֵּקִים פִּשְׁרִי

וְהַמֵּרִים זִכְרִי / עֲלֵי כָל הַשָּׂרִים,

וְאַחְרָיו זֶה הַשִּׁיר / אֲשֶׁר עַתָּה אָשִׁיר

לְפַתֵּחַ וּלְהַיְשִׁיר / דְּרָכִים נִסְגָּרִים.

שלפנינו לכבודו של חסדאי. 79. והוא — חסדאי; והמקים פשרי -- התומך בדעותי בפרשנות. 80. עלי כל השרים — רמז למעמדו של דונש בחצר הנדיב. 81. זה השיר — השיר הבא במקור אחרי שירנו וכולל התקפה על מנחם.



דעה לבי חכמה ובינה ומזימה
נצור דרכי ערמה שמע המוסרים
והצדק בקש ואל תהיה עקש
עבור לא תוקש כלבות המורים
הגה תמיד לענות תשובות מוכנות
צרופות ובחונות כזהב בכורים
היה חי תמיד ער והתאות גער
ביען את שוער לרחות ובשרים
ואל תתאו חמר וזמן ארוך נשמר
וריחו לא נמר בשוקט בשמרים
שתותו לרקב בכוסות הזהב
ולראות לו להב בכוסות ספירים
ומאכל משמנים ומיני מעדנים
בגל נטע גנים מסובים בנהרים
למראה נחמדים כפרים ומגדים
ברמון ושקדים וזהב ותמרים
ולא בהר מהות ושחה עם שהות
מקוטרות קדות וקנה עם מורים
וגלות כנעלות ומקוות ותעלות
עליהן איילות באילות היערים
בכל עת ערגות ואין להם פוגות
לרוות העיוגות במים מוגרים
להכין בצבים שחורים ולבנים
ויריבים בשמם בראשי האמירים
הלא זה ההבל לשחות וחבל

2. "דעה לבי חכמה", שיר לכבודו של חסדאי אבן־שפרוט (עיין בעמ' 35) מאת דונש בן לברט. העתקה צרפתית משנת 1091. [כתב־יד בריטיש מוזיאום בלונדון add. 27, 217 fol. 133a (לפי הקאטאלוג מס' 950)]

إن محاولة دوناش لتقليد الشعر العربي ونقل أسسه إلى الشعر العبري لم تقتصر على نظم القصيدة على غرار العروض العربي والمحسنات البلاغية فحسب، "بل إن الأمر قد تطور إلى أبعد من ذلك، وتطرق إلى تجديد شكل القصيدة العبرية نفسها سواء من ناحية الأغراض أو المضامين وذلك عن طريق النظم في بعض الأغراض الشعرية التي كانت متداولة بين شعراء العربية . ونتيجة لهذا كله خرج شعراء اليهود في هذه الفترة عن نطاق الشعر الدينى – إلى حدٍ ما – إلى نطاق الشعر الدنيوى"(١)؛ إذ تطرق دوناش إلى وصف مجالس الخمور وأصحابها في قصيدته المعروفة باسم **תשובה על הזמנה למשתה יין الرد على دعوة لشرب خمر:.**

(١) عبد الرازق قنديل: شعراء العبرية في الأندلس، د.ن، القاهرة ٢٠٠٨-٢٠٠٩

וְאוֹמֵר: אַל תִּישַׁן	שְׁתֵה יַיִן יָשָׁן	עֲלֵי מוֹר עִם שׁוֹשָׁן	וְכוֹפֶר וַאֲהָלִים
וְרֶגֶשׁ צִנּוֹרִים	וְהֶמְיַת כִּנּוֹרִים	עֲלֵי פִּי הַשָּׁרִים	בְּמִנִּים וּנְבָלִים
בְּפַרְדֵּס רִמּוֹנִים	וְתָמָר וּגְפָנִים	וְנִטְעֵי נַעֲמָנִים	וּמִינֵי הָאֲשָׁלִים
וְשָׁם כָּל עֵץ מוּנָף	יְפֵה פְּרִי עָנָף	וְצִפּוֹר כָּל כָּנָף	יְרַנֵּן בֵּין עָלִים
וְיֶהְגּוּ הַיּוֹנִים	כְּהוֹגִים בִּיגוֹנִים	וְהַתּוֹרִים עוֹנִים	וְהוֹמִים כַּחֲלִילִים
וְנִשְׁתֶּה בַּעֲרוּגוֹת	בְּשׁוֹשַׁנִּים סוּגוֹת	וְנָנִיס הַתּוּגוֹת	בְּמִינֵי הִלּוּלִים
וְנֹאכַל מַמְתַּקִּים	וְנִנְהַג כַּעֲנָקִים	וְנִשְׁתֶּה מִזְרָקִים	וְנִשְׁתֶּה בִסְפָלִים
וְאָקוּם בִּבְקָרִים	אֲנִי לִשְׁחֹט פָּרִים	בְּרִיאִים נִבְחָרִים	וְאֵילִים וַעֲגָלִים
וְנִמְשַׁח שֶׁמֶן טוֹב	וְנַקְטִיר עֵץ רָטֹב	בְּטֶרֶם יוֹם קָטוֹב	וּבוֹא בַנִּנְעָלִים.
גְּעַרְתִּיהוּ: דֹּם, דֹּם	עֲלֵי זֹאת אֵיךְ תִּקְדֹּם	וּבֵית קֹדֶשׁ וַהֲדוֹם	אֱלֹהִים לָעֲרֵלִים
בְּכִסְלָה דִּבַּרְתָּ	וְעַצְלָה בָחַרְתָּ	וְהֶבֶל אָמַרְתָּ	כְּלֵצִים וּכְסִילִים
וְעָזַבְתָּ הֶגְיוֹן	בְּתוֹרַת אֵל עֶלְיוֹן	וְתָגֵל– וּבְצִיּוֹן	יְרוּצוּן שׁוּעָלִים
וְאֵיךְ נִשְׁתֶּה יַיִן	וְאֵיךְ נָרִים עַיִן	וְהָיִינוּ אַיִן	מְאוּסִים וּגְעוּלִים.
וְלוּלֵי כִּי הַפְּלָה	אֲשֶׁר דָּר בִּתְהִלָּה	חֲסִידוֹ רֹאשׁ כַּלָּה	לְהַצִּיל נִגְזָלִים
אֲכָלוּנוּ עַמִּים	פְּלִשְׁתִּים וֶאֱדוֹמִים	וְהוֹמִים כַּיַּמִּים	וְרוֹגְשִׁים כִּנְחָלִים

يفتتح ابن لبراط هذه القصيدة بحديث مقدم الدعوة لشرب الخمر **וְאוֹמֵר אַל תִּישַׁן שְׁתֵה יַיִן יָשָׁן وربَّ قائل لا تنم اشرب خمرًا معتقة**، ثم ينتقل لوصف مجلس الخمر في بيئة خلابة تمتاز بمقومات طبيعية تسر الناظرين في روضة مزدانة بمختلف الأشجار؛ المر والسوسن، الحناء، الرمان، النخيل والكروم، شجيرات الزينة والأثل. إلى جانب مقومات أخرى تطرب الأذن مثل: خرير المياه، أنغام الأوتار، شدو المغنين، أصوات المعازف، صَفْق أوراق الشجر، تغريد الطيور، هديل الحمام، سجع اليمام. ثم ينتقل لوصف حال الشاربين وهم يحتسون الخمر بالكؤوس والأقداح، يطردون الأحزان بمختلف المدائح، يأكلون الحلوى، يقلدون الأعيان.

ثم ينتقل بمشهد آخر يقلب الأمر رأسًا على عقب، وكأنه يثور على كل هذه الملذات ويمقتها؛ موضحًا مبرراته في النهاية. وفي هذا الجانب يلجأ ابن لبرلط إلى أسلوب حسن التخلص **התחלצות** أو **תפארת המעבר** المعروف في الشعر العربي؛ إذ يمهد لغرضه بمجموعة من الأبيات التي تظهره كيهودي متدين يستيقظ في الصباح ليذبح الثيران والعجول والحملان ويمسح بالزيت المقدس ويحرق أعواد الندّ:

וְאָקוּם בִּבְקָרִים / אֲנִי לִשְׁחֹט פָּרִים

בְּרִיאִים נִבְחָרִים / וְאֵילִים וַעֲגָלִים,

וְנִמְשַׁח שֶׁמֶן טוֹב / וְנַקְטִיר עֵץ רָטֹב

وفي النهاية يصرح بغرضه الحقيقي برفض الدعوة وتوبيخ الداعي : صه! صه! مقدمًا مجموعة من التساؤلات **עָלַי זֹאת אֵיךְ תְּקַדֵּם** كيف نقدم على هذا؟ **וְאֵיךְ נִשְׁתֶּה יַיִן** كيف نشرب الخمر؟ **וְאֵיךְ נָרִים עַיִן** كيف نرفع العين؟ **וְהָיִינוּ אַיִן** أين نحن؟. مبررًا ذالك بأن بيت المقدس وفلسطين تحت حكم الأعداء **בֵּית קֹדֶשׁ וַהֲדוֹם אֱלֹהִים לַעֲרֵלִים** واليهود ممقوتون مكروهون في الشتات **מְאוּסִים וּגְעוּלִים**، ثم يختم القصيدة بمدح مولاه حسداي بن شبروط وينسب الفضل له في إنقاذ اليهود ويزعم أنهم لولاه لأكلتهم الأمم.

ظلت هذه القصيدة لفترة طويلة تُنسب لسليمان بن جبيرول حيث وجدت ضمن ديوان بن جبيرول في مخطوطة بطربورج ونشرها هاركافي سنة١٨٩٣م إلى أن وجدت قطعة من أوراق الجنيزا تحوى تصديرا للقصيدة مكونا من بضع سطور منثورة تؤكد أن القصيدة لابن لبراط، وقد نشر شيرمان هذا الأمر لأول مرة في سنة1936م، وجاء هذا التصدير باللغة العربية المكتوبة بالخط العبري على النحو التالي:

"קול אכר לבן לבראט ז"ל פי צנוף אלגבוק ואלצבוה
ואלאדמאן מוזון כפיף מדרב בדרב עלי צות אלמראזיב
וחסיס אלאותאר ורנין אלאטיאר פי ורק אלאשגאר
ושם צנוף אלאעטאר דלך וצפה פי מגלס חסדאי
אלספרדי פקאלה ואומר אל תישן שתה יין ישן"[١]

تكتسب هذه القصيدة أهمية كبيره عند الباحثين؛ إذ تباينت الآراء حول الغرض الرئيس، فيعدها يوسف يهلوم أول قصيدة خمريات في الشعر العبري، ويستشهد بها كمثال للتجديد الذي أدخله دوناش في المضمون إلى جانب التجديد في العروض، وبسببهما نال دوناش نقدا حادا[٢]، ويرى سليم شعشوع أن دوناش "امتنع عن وصف الجمال بكل صوره تحاشيًا لإغضاب الذين لم يكن ليروق لهم استخدام لغة الكتاب المقدس في وصف الشؤون الدنيوية، غير أنه مع ذلك تحايل على الموضوع فأعطانا أوصافًا رائعة لحفلات الخمر عن طريق الإعراب عن معارضته لملذات الحياة"[٣]، ويشير حاييم شيرمان إلى

---

(١) للمزيد يُنظر:

- חיים שירמן: המשוררים בני דורם של משה אבן עזרא ויהודה הלוי, תוך (ידיעות המכון לחקר השירה עברית), כרך שני, הוצאת שוקן, ברלין תרצ"ו, עמ'

(٢) יוסף יהלום: השירה העברית שבתחום השפעת הערבית - בין מזרח למערב, פעמים, 2, קיץ תשל"ט,

(٣) سليم شعشوع: العصر الذهبي (صفحات من التعاون اليهودي العربي في الأندلس) مطبعة المشرق للترجمة والطباعة والنشر، شفا عمرو ١٩٧٩م.

توافق هذه الأبيات مع الخمريات في الشعر العربي ويبرر معارضة دوناش في نهاية القصيدة بفرضية أن دوناش أعرب عن معارضته لشرب الخمر والتمتع بالملذات خشية النقد من قرائه ومعارضيه[١].

يرى نحميا ألوني أن دوناش يعارض شرب الخمر ويرفض هذا الأمر من الأساس[٢]، ويتبعه عزرا فليشر ليؤكد أن دوناش صاحب المرجعية الأخلاقية المشرقية وتلميذ اليشيفا في بغداد يعبر من خلال هذه الأبيات عن دهشته وتحفظه على تلك الحياة المنفتحة[٣]. ويوافق هذا الرأي أيضًا طوبي بعد دراسة مستفيضة تضع أسانيد قوية من أشعار دوناش ومعاصريه، تؤكد أن دوناش لم يخش نقد قرائه ومعارضيه _فقد سبق له طرح تجديداته في الشعر واللغة التي أثارت غضب الكثيرين ولم يتراجع عنها_، لكن مرجعيته المشرقية كانت دافعًا لرفض مجالس الخمر وحياة الملذات التي يعيشها اليهود في قرطبة[٤].

سعى دوناش بن لبراط إلى تطبيق قواعد الشعر العربي على الشعر العبري شكلاً ومضموناً، فمن جانب البناء الفني أدرك دوناش القواعد الرئيسة للقصيدة العربية وهى: (أ) تقسيم البيت **(הטור)** إلى صدر **(דלת)**

---

(١) שירמן-פליישר :תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית.

(٢) נחמיה אלוני : דונש בן לברט שירים

(٣) שם,

(٤) للمزيد ينظر:

- יוסף טובי : "ואומר אל תישן" לדונש בן לברט : בין ריאליה לסאטירה, מתוך : דפים למחקר בספרות ,כרך 19,אוניברסיטת חיפה, תשע"ד.

وعجز(**סוגר**) (ب) القافية الموحدة (**חרוז אחיד**) في نهاية البيت، ووزن الأوتار(**היתדים**) والحركات (**התנועות**) (ج) تقسيم القصيدة إلى قسمين الأول الافتتاحية (**הפתיחה**) والثاني الموضوع (**גוף השיר**).

من ناحية الوزن قام دونـاش بإخضـاع القصيدة العبريـة لنظـام العـروض العربــي، حيث انتهج الطريقة التي اتبعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، في تقطيع البيت إلى تفعيلات (**עמודים**) التي تعتمد على الحركات والسكنات. وممـا سـهل عليـه فـي ذلـك، التشـابه مـا بـين الحركـات العربيـة والعبريـة، فالحركات باللغتين مكوّنة من حركات طويلة وقصيرة وحروف ساكنة، والتي بدورها تكوّن المقطع.

لقد نظر دونش إلى علم العروض العربي بأنه يقوم على الكم، أي حسب عدد الحركات والتسكينات، وعليها بنى بحور الشعر في العبرية وعـرف هـذا النظام فيما بعد في العبرية باسم (**המשקל הכמותי**).

وهذا وقد نُقلت البحور العربية إلى العبرية وترجمت أسماؤها على النحو التالي:

وافر: מרובה، هزج: מרנן، كامل: שלם، رجز: סוער، سريع: מהיר، بسيط : מתפשט، طويل: ארוך، خفيف: קל، متقارب: מתקרב، مجتث: קטוע، رمل: קלוע، متدارك: נמשך.

لـدى دونـش لا فرق بين حركـة طويلـة وقصـيرة وعـدهما حركـة واحدة، سماها حركـة وأشـار إليهما بـ (–) التـي تقابـل "السـبب" فـي العربيـة. أمـا الحركات المتحركة (**שוא נע** – السكون المتحرك، وحركة ال **חטף** – سكون

متحرك) أعطاها الشكل (ـب) وأطلق عليها نصف حركة، وجمع بين السبب ونصف الحركة وأطلق عليها "وتد" **יתד** (ـب–)، وتتكون التفعيلة من "سبب ووتد" أو "سببين ووتد"، ويجب أن تحتوي التفعيلة على وتد واحد فقط، ومن ناحية أخرى يجب ألا تخلو التفعيلة من الوتد، ويتكون الوزن في النهاية من مجموعة التفعيلات التي تختلف من وزن لآخر.(١)

كما أشير آنفا، واجه دوناش معارضة شديدة من بعض اللغويين اليهود وعلى رأسهم مناحم بن سروق وتلاميذه الذين رفضوا إدخال العروض العربي إلى الشعر العبري واتهموه بمخالفة التعاليم اليهودية وبتْر اللغة العبرية وقالوا:

וְזֶה הוּא בֶן-לַבְּרָט אֲשֶׁר בַּשָּׁוְא יָרַט וְחָשַׁב כִּי פָרַט וְכָלַל בְּאֳמָרִים
לְשׁוֹן קֹדֶשׁ הִכְרִית אֲשֶׁר הִיא לִשְׁאֵרִית בְּשָׁקְלוֹ הָעִבְרִית בְּמִשְׁקָלִים זָרִים
אֲשֶׁר בָּם נִתָּצִים פְּתוּחִים וּקְמוּצִים וְיִהְיוּ נִמְרָצִים גְּדֵרוֹת נִגְדָּרִים

للاستماع إلى محاضرة صوتية حول نشأة الشعر العبري في الأندلس

---

(١) يُنظر:

- عبد الرحمن مرعي: الأدب العبري في الأندلس بين التقليد والتجديد.
- شعبان سلام: التأثيرات العربية في البحور والأوزان العبرية، مركز الدراسات الشرقية، سلسلة فضل الإسلام على اليهود واليهودية العدد ١٠، القاهرة ٢٠٠٤م.
- محمد عبد اللطيف عبد الكريم: في عروض الشعر العبري في العصر الوسيط، مجلة آداب المستنصرية، العدد الرابع عشر، بغداد ١٩٨٦م.

الفترة الثانية (١٠٢٠–١١٥٠) الفترة الكلاسيكية:

انقسمت إسبانيا إلى عدة دويلات، وازدهر الأدب العبري في المناطق التي خضعت لنفوذ ملوك الطوائف في غرناطة وسرقسطة وطليطلة. وفيها تواجد أعظم الشعراء العبريين، وبسببهم سمى "العصر الذهبي"، في هذه الفترة (سنة ١٠٨٥) شهدت إسبانيا حروبا بين المسلمين والمسيحيين الذين استعادوا احتلال مدينة طليطلة، وبعدها بسنة غزا المرابطون المنطقة ووقع اليهود بين الطرفين المتخاصمين. هذا الأمر أساء كثيراً لهم، إذ اضطر بعضهم إلى النزوح جنوب البلاد. وبعد ذلك غزا الموحدون البلاد وانتهى ازدهار الثقافة اليهودية. وفي القرن الثالث عشر خضعت إسبانيا، ومنهم غالبية اليهود للسيطرة المسيحية[١]. وفيما يلي عرض لبعض شعراء هذه الفترة:

---

[١] عبد الرحمن مرعي: الأدب العبري في الأندلس بين التقليد والتجديد، .

شموئيل هناجيد (١٠٥٦-٩٩٣م)

يعرف باسمه العربي إسماعيل بن يوسف بن النغريلة، ولد في قرطبة، تضلع في العلوم الدينية واللغتين العبرية والعربية، شكلت الأحوال السياسية جانبًا مهمًا في حياته؛ إذ اضطر إلى ترك قرطبة والتوجه إلى مالقة على خلفية استيلاء البربر على قرطبة سنة ١٠١٣م، وفي مالقة ذاع صيته في كتابة الرسائل، وبسببها نال مكانة عالية عند أبي القاسم بن العريف وزير حابوس ملك غرناطة، ومن خلال ابن العريف أعجب به حابوس وأنزله منزله عالية في بلاطه. وبعد وفاة حابوس أيد ابنه الصغير باديس لولاية الدولة، فكافأه باديس وعينه وزيرا وكاتبًا ومسئولا عن الشؤون الداخلية في جباية الضرائب ومسئولا عن العلاقات الخارجية برتبة وزير الحربية، وكان قائدًا عسكريًا وقف على رأس الجيش لحماية غرناطة من الدويلات الأخرى[١].

برع ابن النغريلة في الشعر العبري وكتب قصائد متنوعة الأغراض؛ فنظم في الوصف والمدح والهجاء والخمريات والغزل وانفرد بغرض

---

[١] يُنظر:

- توفيق علي توفيق: قطوف من الأدب العبري الأندلسي، د.ن، القاهرة ٢٠١٢م.
- عبد الرحمن مرعي: الأدب العبري في الأندلس بين التقليد والتجديد.

خاص به وهو الملاحم [1] وترك ديوان شعر كبير، وثلاثة دواوين أخرى: **בן תהלים ابن المزامير**: ويحتوي على صلوات وأدعية، وأشعار الحروب المتميزة بطابعها الديني، **בן משלי ابن الأمثال**: ويضم أشعار الحكمة المستمدة من أحوال الدهر وتقلباته، **בן קוהלת ابن الجامعة:** وتدور أشعاره حول وصف الحياة وهول الفناء في هذه الدنيا الزائلة. تأثر ابن النغرلة بالشعر العربي وقام بترجمة مضامين بعض قصائده إلى العبرية ، من أمثلة ذالك ما أورده عبد الرحمن مرعي:

לוּלֵי זְקוּנִים וְאֵין לִי   הוֹעִיל בְּ'לוּלֵי 'וְלֹא 'לוּ'

لولا كبر السن، ولا لي   فائـدة في لـيت ولا لـو

بتأثير من قول الشاعر العربي أبو العتاهية:

لا يشغلنك لو وليت عن الذي   أصبحت فيه ولا لعلّ ولا عسى[2]

---

[1] توفيق علي توفيق: قطوف من الأدب العبري الأندلسي.

[2] عبد الرحمن مرعي: الأدب العبري في الأندلس بين التقليد والتجديد.

مقتطفات من أشعار شموئيل هناجيد

אֱלוֹהַּ עֹז / שמואל הנגיד

אֱלוֹהַּ עֹז וְאֵל קַנּוֹא וְנוֹרָא,   מְרוֹמָם אַתְּ עֲלֵי כָל שִׁיר וְשִׁירָה,
לְמַעַן כִּי פְּעָלֶיךָ מְרוֹמִים,   וְיוֹם תִּגְאַל — גְּאֻלָּתְךָ בְּהִירָה,
וְעַל כָּל רָם וּמִתְהַלֵּל בְּרָעָה   וְעשֶׁק רָשׁ לְךָ רֶשֶׁת מְזוֹרָה,
וְכָל צוֹעֵק אֲשֶׁר יִקְרָא בְּשִׁמְךָ —   בְּשֵׁם עוֹנֶה-בְּצַר צָעַק וְקָרָא.
לְךָ נִסִּים קְטַנִּים וַעֲצוּמִים,   וְנִפְלָאָה נְקַלָּה וַחֲמוּרָה,
וְהַטּוֹבָה אֲשֶׁר לִי, אֵל, עֲשִׂיתָהּ —   עֲלֵי כָל טוֹב, שְׁמַעְתִּיהוּ, יְתֵרָה.
וְאוֹמֵר לִי בְּיוֹם צָרָה: חֲבֵה עַד   עֲבָר זָעַם! — עֲנִיתִיו: צוּר לְצָרָה!
וְאוֹמֵר לִי: הֲלֹא תִירָא? עֲנִיתִיו   בְּתִמָּהוֹן: אֲדֹנָי לִי — וְאִירָא?
וְיֵשׁ פּוֹצֶה, וְיֵשׁ דּוֹרֵשׁ דְּמֵי דַל,   וְיֵשׁ גּוֹמֵל וְיֵשׁ שָׂכָר לְתוֹרָה.
וְיֵשׁ כּוֹרֵת עֲלֵי נַפְשִׁי בְּרִיתוֹ —   וְיֵשׁ גַּם לִי בְּרִית אָבוֹת שְׁמוּרָה!
וְאֵיכָה לֹא אֲסַפֵּר מַעֲשֵׂי אֵל —   וְלִי פֶה, וַאֲנִי בַעַל אֲמִירָה!
בְּעֵת רָאָה אֲגַג, שׁוֹכֵן לְחוֹף יָם,   וּמִשְׁנֵהוּ, בְּנוֹ-עַבַּאס מְקֹרָא,
כְּבוֹדִי אֶת פְּנֵי מַלְכִּי, וְכִי כָל   דְּבַר מַלְכוּת וְעֵצָה בִּי גְזוּרָה,
וְכָל מִלָּה גְמוּרָה, בַּאֲשֶׁר לֹא   גְּמַרְתִּיהָ אֲנִי, אֵינָהּ גְּמוּרָה —
חֲמָדוּנִי עֲלֵי הוֹדִי וּבִקְשׁוּ   לְהָדְפֵנִי בְּיָדַיִם מְהֵרָה,
וְאָמְרוּ: אֵיךְ תְּהִי מַעְלָה לְעַם זָר   עֲלֵי עַם זֶה, וּמֶמְשָׁלָה אֲשׁוּרָה?
וּמִשְׁנֶה זֶה יְדַבֶּר בִּי גְּדוֹלוֹת   וְרָעוֹת מִבְּלִי חִתָּה וּמוֹרָא,

וְחִבֵּר אֶת כְּזָבָיו הָעֲצוּמִים   וְהָרַבִּים בְּאִגֶּרֶת חֲקוּרָה,
וְחָלִילָה לְכָמוֹנִי לְדַבֵּר   בְּפִי מִלָּה תְּהִי עָלָיו נְטוּרָה,
וּפִזַּר בַּמְּדִינוֹת אִגְּרוֹתָיו   לְשַׁוּוֹת זֶה בְּפִי עַמּוֹ סְדוּרָה,
וְלַהֲקִימָם עֲלֵי נַפְשִׁי בְּדִבָּה   כְּדִבַּת נוֹשְׂאִים בַּמּוֹט זְמוֹרָה.
וְלֹא אוֹתִי לְבַד בִּקֵּשׁ לְהַשְׁמִיד   בְּדִבָּתוֹ אֲשֶׁר בָּדָא וּבָרָא,
אֲבָל בִּקֵּשׁ לְהַכְרִית לַעֲדַת אֵל   שְׁאָר וָנִין וְיוֹלֶדֶת וְהָרָה.
וְלֹא הֶאְזִין אֲדוֹנִי אֶל דְּבָרָיו,   וְלֹא שָׁת לֵב לְדַעְתּוֹ הַחֲסֵרָה —
וְאוּלָם מֵת אֱלֵי יָמִים מְעַטִּים,   בְּיוֹם עֶבְרָה לְנַפְשִׁי הָעֲכוּרָה.
וְאָמַרְתִּי: אֲהָהּ, אֵיךְ אֶחֱיֶה עוֹד —   וְסָר צִלִּי, וּבָאָה הַצְּפִירָה,
וּמָצָא הָאֱלֹהִים אֶת עֲווֹנִי   וְדָנַנִי — וְדִינוֹ בַּמְּשׂוּרָה!
וְאָז שָׁלַח מְשַׂנְאִי זֶה, אֲשֶׁר שָׂשׂ   לְאֵידִי, אֶל מְיֻדָּעָיו בְּשׂוֹרָה:
כְּבָר בָּא יוֹם אֲשֶׁר מֵאָז אֲקַוֶּה   תְּבוֹאָתוֹ, וְסָרָה הַמְּגוֹרָה,
וְאָבַד, בַּאֲבֹד מַלְכּוֹ, שְׁמוּאֵל,   וְתוֹחַלְתּוֹ כְּבָר אָזְלָה וְסָרָה!
וְחָרָה לִי — וְחָרָה לָאֱלֹהִים,   וְאַפּוֹ בוֹ כְּאֵשׁ נִשַּׂק וְחָרָה.
אֲזַי עָמַד כְּפִיר עַמִּים וְעָצַר   בְּעַמּוֹ אַחֲרֵי אָבִיו עֲצָרָה,
וְכָתַב צוֹרְרִי אֵלָיו בְּנַחַץ   כְּתָב חָזָק וְרָם מֵאֵין פְּצִירָה,
וְשָׁלַח לוֹ: הֲתֵדַע כִּי שְׁמוּאֵל   לְחַיּוֹתוֹ, בְּדָתֵנוּ, עֲבֵרָה?
וְאֵין שָׁלוֹם וְאֵין הַשְׁקֵט — וְנֶפֶשׁ   יְהוּדִי זֶה בְּתוֹךְ גּוּפוֹ נְצוּרָה!
שְׁלַח אוֹתוֹ — וְיָסוּרוּ מְדָנִים   וּמִדְיָנִים, וְקַח עָלָיו פְּשָׁרָה,
וְאִם אַיִן — דְּעֶה כִּי הַמְּלָכִים   עֲלֵי מִלְחַמְתְּךָ קָשְׁרוּ קְשִׁירָה!
וְכֹה הֵשִׁיב בְּסִפְרוֹ: אִם אֲמַלֵּא   שְׁאֵלָתְךָ — תְּבוֹאֵנִי מְאֵרָה!

וְאִם אֶמְסֹר בְּיַד צָרָיו מְשָׁרְתִי —	תְּהִי נַפְשִׁי בְּיַד צָרַי מְסוּרָה!
לְזֹאת קָצַף מְשַׂנְאַי זֶה, וְאָחַז	בְּשִׂטְנָתוֹ, וְהֵרַע לוֹ, וְחָרָה,
וְלֹא נָח עַד אֲשֶׁר אָסַף חֲיָלָיו,	עֲמָלֵק וֶאֱדוֹם וּבְנֵי קְטוּרָה,
וְאֵל שָׁת מִן יְמֵי רֵאשִׁית לְנִפְלָם	בְּקִרְיַת מַעֲיָן שׁוּחָה חֲפוּרָה.
וְכִפֵּל אֶת נְסִיעוֹתָיו וּמִהֵר	כְּעוֹף יִרְכַּב כְּנַף רוּחַ וְיֵרָא.
וְיַעַץ הוּא — וְיָעַץ אֵל, וְקָמָה	עֲצַת הָאֵל אֲשֶׁר אֵין לָהּ הֲפָרָה.
וַיֵּצֵא אָב בְּרָעָה הַקְּדוּמָה,	וּבָא אֱלוּל בְּטוֹבָה לֹא אֲחוּרָה,
וְתָקַע אָהֳלוֹ בָּהָר בְּעֵבֶר,	וְתָקַעְנוּ בְּדֶרֶךְ הָעֲבָרָה,
וְלֹא שַׁתְנוּ לְבָבֵנוּ לְחֵילוֹ,	חֲשַׁבְנוּהוּ כְּאִלּוּ הוּא שְׁיָרָה,
וְהִרְבָּה, כַּאֲשֶׁר בָּא, הַדְּבָרִים,	וְשִׂסָּה בִי אֲנָשֵׁינוּ וְגֵרָה.
וּבִרְאוֹת צוֹרֲרַי כִּי עַל לְשׁוֹנִי,	בְּפֶה אֶחָד, תְּדַבֵּר הַחֲבוּרָה,
אֲזַי הֵרִיק חֲנִית, רֹמַח וְחֶרֶב,	וְגַם סָגַר לְהִלָּחֵם סְגִירָה.
וְקָם הַצַּר — וְקָם הַצּוּר לְנֶגְדּוֹ,	וְאֵיךְ תָּקוּם, בְּקוּם צוּר, הַיְצִירָה?
וְעָמְדוּ הַחֲיָלוֹת מַעֲרָכָה,	לְעֻמַּת מַעֲרֶכֶת צַר, בְּשׁוּרָה,
אֲנָשִׁים יַחְשְׁבוּ, יוֹם אַף וְחֵמָה	וְקִנְאָה, אֶת בְּכוֹר מָוֶת – בְּכוֹרָה,
וְכָל אֶחָד יְבַקֵּשׁ לוֹ קְנוֹת שֵׁם,	וְנַפְשׁוֹ, כַּאֲשֶׁר יִקְנֶה, מְכוּרָה.
וְנָעָה הָאֲדָמָה מִיְּסוֹדָהּ	וְנֶהֶפְכָה כְּמַהְפֵּכַת עֲמוֹרָה,
וּפָנִים קִבְּצוּ פָארוּר וְהָדָר,	וְנֶהֶפְכוּ אֱלֵי שׁוּלֵי קְדֵרָה.
וְהַיּוֹם – יוֹם עֲרָפֶל וַחֲשֵׁכָה,	וְהַשֶּׁמֶשׁ, כְּמוֹ לִבִּי, שְׁחוֹרָה,
וְקוֹל הָמוֹן – כְּקוֹל שַׁדַּי, כְּקוֹל יָם	וּמִשְׁבָּרָיו, בְּעֵת יִסְעַר סְעִירָה,
וְהָאָרֶץ, בְּצֵאת שֶׁמֶשׁ, נְמוֹגָה	בְּעָמְדֶיהָ, כְּאִלּוּ הִיא שְׁכוּרָה,

וְהַסּוּסִים יְרוּצוּן גַּם יְשׁוּבוּן   כְּצִפְעוֹנִים נְטוּשִׁים מִמְּאוּרָה,
כְּאִלּוּ הָרְמָחִים הַשְּׁלוּחִים —   בְּרָקִים מִלְאוּ אֲוִיר בְּאוֹרָה,
וְהַחִצִּים כְּמוֹ נִטְפֵי גְשָׁמִים,   וְהַגַּבּוֹת כְּאִלּוּ הֵם כְּבָרָה,
וְקַשְׁתוֹתָם בְּכַפָּם כִּנְחָשִׁים,   וְכָל נָחָשׁ בְּפִיו יָקִיא דְבוֹרָה,
וְהַחֶרֶב עֲלֵי רֹאשָׁם כְּלַפִּיד,   בְּנָפְלוֹ כָהֲתָה בוֹ הַנְּהָרָה,
וְדַם אִישִׁים עֲלֵי אֶרֶץ מְהַלֵּךְ   כְּדַם אֵילִים בְּצִדֵּי הָעֲזָרָה.
וְקָצוּ הַגְּבָרִים הַגִּבּוֹרִים   בְּחַיֵּיהֶם, וְהַמִּיתָה בְּחוּרָה.
כְּפִירִים יֶחֱזוּ מַכָּה טְרִיָּה   עֲלֵי רֹאשָׁם כְּאִלּוּ הִיא עֲטָרָה,
וְהַמִּיתָה בְּדָתֵיהֶם יְשָׁרָה,   וְחַיָּתָם בְּעֵינֵיהֶם אֲסוּרָה.
וּמָה אֶעְשֶׂה? וְאֵין מָנוֹס וּמִשְׁעָן   וּמַשְׁעֵנָה, וְהַתִּקְוָה עֲקוּרָה!
מְשַׂנְאִים יִשְׁפְּכוּ דָמִים כְּמַיִם   בְּיוֹם צַר – וַאֲנִי אֶשְׁפֹּךְ עֲתָרָה
לְאֵל מַשְׁפִּיל וּמַפִּיל כָּל מְעַוֵּל   בְּגֻמָּצוֹ אֲשֶׁר חָפַר וְכָרָה
וּמֵשִׁיב יוֹם קְרָב חֶרֶב וְחִצִּים   בְּלֵב אוֹיֵב אֲשֶׁר הֵכִין וְיָרָה.
וְלֹא אֹמַר: תְּנָה לִי אֵל תְּשׁוּעָה   לְמַעַן כִּי הֲלִיכָתִי יְשָׁרָה,
וְתוֹרָתִי אֲשֶׁר תָּחִיל וְתֵלֵד   בְּעֵת תּוֹרַת בְּנֵי-תוֹרָה עֲקָרָה,
וְהֶגְיוֹנִי לְפַתֵּחַ סְגוּרוֹת   בְּלֵילוֹת קִדְּמוּ עֵינַי שְׁמוּרָה,
אֲבָל אֹמַר: לְמַעַנְךָ הֱיֵה לִי   לְצוּר מָעוֹן וְחוֹמַת אֵשׁ בְּצוּרָה,
וְהָאוֹיֵב תְּשַׁלַּח בּוֹ חֲרוֹנְךָ   וְיֹאכְלֵמוֹ כְּמוֹ קַשׁ יוֹם סְעָרָה.
עֲשֵׂה לָהֶם כְּסִיסְרָא, וַעֲשֵׂה לִי   כְּמַעֲשֶׂיךָ לְבָרָק עִם דְּבוֹרָה.
בְּרֹק בָּרָק, אֱלֹהַי, וַהֲפִיצֵם,   גְּעַר בָּהֶם וְיֹאבְדוּ מִגְּעָרָה!
פְּדֵנִי מִיְּדֵי קֶטֶב מְרִירִי   וְשִׁית רוֹדְפַי בְּיוֹם זֶה לִי תְּמוּרָה,

וְאַל תִּזְכֹּר עֲווֹנוֹתַי – זְכָר-לִי זְכוּת יִצְחָק וְאַבְרָהָם וּשָׂרָה!
וְאָבִי יַעֲקֹב, הַפֵּל תְּחִנָּה, וּבֶן-עַמְרָם, עֲמָד-לִי בַמְּרוֹרָה,
וְכָל שׁוֹכֵב בְּמַכְפֵּלָה, הֲתִשְׁכַּב בְּיוֹם כָּזֶה? עֲלוּ מִן הַמְּעָרָה
וְהִתְּלוּ בְּכִסֵּא אֵל, וְקִרְאוּ לְאֵל רַחוּם וְאִמְרוּ לוֹ בְּמָרָה!
וְאִם יֹאמַר: עֲלֵי מַה זֶּה, יְדִידַי? עֲנוּהוּ: קוּם וְהָקִיצָה וְעוּרָה!
וְאִם נָא לֹא תְּרַחֵם אֶת יְהוֹסֵף צְעִירָךְ — אָן יְשׁוּעָתָה בְּרוּרָה?
וְאִם הַיּוֹם בְּזֹאת לִי לֹא תְּקַנֵּא — הֲזוֹ תוֹרָה וְאִם זֶה הוּא שְׂכָרָהּ?
וְאִישׁ שֻׂמַּח בְּ׳כִי תַעֲבֹר בְּמַיִם׳ הֲיִשָּׁטֵף? וְיָדְךָ לֹא קְצָרָה!
וְאִישׁ בֻּשַּׂר בְּ׳כִי תֵלֵךְ בְּמוֹ אֵשׁ׳ הֲיִשָּׂרֵף בְּמִלְחָמָה בְּעוּרָה?
וְאִמְרוּ לוֹ: אֱלֹהִים, קוּם בְּחֵמָה, בְּעַר בָּהֶם וְיִכְלוּ בַבְּעֵרָה!
פְּתַח דֶּלֶת בְּמָקוֹם צַר וְהוֹשַׁע לְעַבְדֶּךָ, וְכָל דֶּלֶת סְגוּרָה.
הֲפֹךְ חַרְבָּם אֱלֵי לִבָּם, וְקוּם בָּם וְאַל אִתָּם, וְשִׁית קַשְׁתָּם שְׁבוּרָה.
וּמַלְאָכִים, גְּשׁוּ הִלָּחֲמוּ בָם, וְכוֹכָבִים, וְשֶׁמֶשׁ הַמְּאִירָה,
וְיֹאמְרוּ מַקְהֵלוֹת עַמִּים עֲצוּמִים: מְבַקֵּשׁ יֵשׁ לְעַנְוֵי שֶׂה פְּזוּרָה!
וְאֵל שָׁמַע תְּפִלָּתִי, בְּקָרְאִי כְּמוֹ חוֹלָה, כְּמַבְכִּירָה מְצֵרָה,
וְנָשַׁף בָּם כְּיוֹם יַם-סוּף — וְסָפוּ בְּסוּפָתוֹ, וְהֶרְאָם הַגְּבוּרָה,
וְאֵשׁ מָוֶת אֲכָלָתַם וְתַמּוּ כְּמוֹ עֵצִים בְּתַנּוּר חַם וְכִירָה,
כְּאִלּוּ צוֹרְרַי כֻּלָּם בְּעָפָר — חֲשַׁשׁ לַהַב בְּקֶרֶב הַמְּדוּרָה,
וְרָאשֵׁי הַגְּבִירִים בְּאֲדָמָה — תְּאֵנִים נִמְכְּרוּ אֶלֶף בְּגֵרָה,
וְהַשָּׂרִים בְּמַפַּלְתָּם נְפוּחִים כְּמוֹ נֹאדוֹת, כְּמוֹ אִשָּׁה עֲבָרָה,
וְשָׁכְבוּ שָׁם עֲבָדִים עַל אֲדוֹנִים, וּמָכִים עִם מְלָכִים, אֵין בְּרֵרָה,

וְהָיוּ עִם אֲגָג מַלְכָּם כְּדֹמֶן   בְּתוֹךְ שָׂדֶה, וְאֵין לָהֶם קְבוּרָה,
וְאֶחָד מִן רְבָבָה נִשְׁאֲרוּ בָם,   כְּעוֹלֵלוֹת בְּכֶרֶם יוֹם בְּצִירָה,
וְתַם זֵכֶר עֲמָלֵק מִסְפָּרַד,   וְסָף חֵילָם, וּמַמְלַכְתָּם גְּזוּרָה!
לְפָנִים מֵת אֲגָג עַל-יַד שְׁמוּאֵל,   וְהָמָן עַל-יְדֵי בַעַל סְבָרָה,
וּמִקֶּדֶם עֲמָלֵק בָּא בְּרָעָה —   וְאוּלָם אֵין לְבִיאָתוֹ חֲזָרָה!
עֲזַבְנוּם בָּעֲרָבָה לַצְּבוֹעִים   וְתַנִּינִים וְנָמֵר וַחֲזִירָה,
וְהִנַּחְנוּם מְסֻבִּים — עַל אֲבָנִים,   וְנִשְׁעָנִים — עֲלֵי סִלּוֹן וְסִירָה,
וְנָתַנּוּ בְּשָׂרָם שַׁי לְעַיִט,   וְשַׂמְנוּם לַאֲרִי וּזְאֵב תְּשׁוּרָה,

سليمان بن جبيرول (١٠٢٠–١٠٥٣م)

اسمه العربي أبو أيوب سليمان بن يحيى بن جبيرول، ولد سنة ١٠٢٠م في ملقة جنوب الأندلس، ومات في ريعان شبابه (٢٩سنة حسبما ذكر الحريزي)، نشأ في ظروف قاسية ، وعاش طيلة حياته يعاني من ظروف اجتماعية ونفسية كان لها أثر بارز في معظم مؤلفاته، وكان للبيئة العربية الأندلسية أثرها البالغ على ثقافته، ففي حقل الفلسفة ألف ثلاثة كتب فلسفية بالعربية (**ينبوع الحياة، ومختار اللآلئ، وإصلاح الأخلاق**)، وكان تلميذاً نجيباً لفلاسفة المسلمين في زمانه. وفي باب الشعر نظم بالعبرية مجموعة كبيرة من الأشعار الدينية والدنيوية، فقد بعضها، بالإضافة إلى مؤلفين شعريين**כתר מלכות** تاج المُلْك و**ספר הענק** كتاب العِقْد[١].

تتنوع أشعار ابن جبيرول بين أشعار دنيوية **שירי חול** وأخرى دينية **שירי קודש**، ظلت إلى الآن تشهد على مكانة هذا الشاعر، وتأثره بالشعر العربي والبيئة الثقافية في الأندلس، الأمر الذي جعله يهتم بالشعر منذ صباه؛ إذ بدأ ابن جبيرول نظم الشعر صغيرًا، وقد ذكر ذلك صراحة في إحدى قصائده التي يتفاخر فيها بموهبته الشعرية:

אֲנִי הַשַּׂר – וְהַשִּׁיר לִי לְעֶבֶד,   אֲנִי כִנּוֹר לְכָל שָׁרִים וְנוֹגְנִים
וְשִׁירִי כַּעֲטָרָה לַמְּלָכִים   וּמִגְבָּעוֹת בְּרָאשֵׁי הַסְּגָנִים.
וְהִנֵּנִי בְּשֵׁשׁ עֶשְׂרֵה שְׁנוֹתַי –   וְלִבִּי לִבִּי בָּן כְּלֵב בֶּן-הַשְּׁמֹנִים![٢]

---

[١] لمزيد من التفاصيل يُنظر:

- יוסף שה-לבן : שלמה אבן גבירול– האיש ויצירתו, הוצאת אור-עם, מהדורה שניה, ישראל תשמ״ח.

[٢] ח.נ. ביאליק וי.ח. רבניצקי:שירי שלמה בן יהודה אבן גבירול, ספר ראשון, שירי חול, מהדורה שניה, הוצאת ״דביר״, תל-אביב, תרפ״ח .

قصيدة في مدح شموئيل هناجيد

שְׁמוּאֵל! מֵת בְּנוֹ לַבְרַט וְעָמַדְתָּ עֲלֵי כַנּוֹ,
וְכָלִינוּ מְאֹד אֵלָיו – וְאוּלָם הִנְּךָ הִנּוֹ!
וְלוּ הוּא חַי, תְּפַשְׁנוּהוּ וְרָצַעְנוּ לְךָ אָזְנוֹ.
הֲמִן הָעֵץ אֲשֶׁר נָטַע אֱלֹהִים מֵעֲצֵי עֶדְנוֹ
תְּמַלֵּא בִטְנְךָ דַעַת וְתִתְעַנַּג בְּרֹב דִּשְׁנוֹ,
וְתִתְחַכַּם וְתֹאמַר כִּי "אֱלֹהִים עֹז וְגַם קַנֹּוא"?
וְקָרָאנוּ לְךָ שִׁיר שָׂם בְּבֵין כִּימָה וְעָשׁ קִנּוֹ,
וְלִשְׂמֹאלוֹ מְנַחֵם שָׂם וְשָׁת אָבוּן לִימִינוֹ,
וּמַה נִּמְרָץ וּמַה נַּעֲרָץ בְּמִדְבָּרָיו וְעִנְיָנוֹ!
וּמֵחֵשֶׁק שְׁלַחְנוּהוּ בְּיַד כָּרִי לְאֶרֶץ נֹא,
וְלַסּוֹבֵא נְתַנּוּהוּ לְהִתְרוֹנֵן בְּאַגָּנוֹ,
לְבֶן גִּבּוֹר וּבֶן חַיִל כְּתַבְנוּהוּ בְּמָגִנּוֹ...
אֲהָהּ לַשִּׁיר אֲשֶׁר נָפַל – וְאֵין תִּקְוָה לְפִדְיוֹנוֹ –
בְּיַד אִישׁ יַעֲנֶה רוּחַ וְקָדִים מָלְאָה בִטְנוֹ!
וְכָל עֶצֶם לְעַצְמוֹ שָׁב וְכָל מִין סָר אֱלֵי מִינוֹ.

تشكل مجموعة الأشعار الدينية عند ابن جبيرول أهمية كبيرة؛ إذ يغلب عليها الخشوع والخضوع لذات الله، كذلك النزعة الصوفية واعتزال الدنيا وكل ما فيها من شهوات وملذات وعدم الوثوق بها، تطرق ابن جبيرول في هذه الأشعار الدينية إلى أغراضٍ عديدة، يمكن حصرها من خلال تصنيف بياليك ورفنتيسكي على النحو التالي:

א) **שירי גלות וגאולה** وهذه الأشعار الدينية أساس موضوعاتها محنة الأمة أثناء الشتات وأملها في الخلاص وتحتوى على ثلاث وثلاثين قصيدة.

ב) **שירי תהלות לאלהים** ويغلب في هذه المجموعة الجانب الديني على الجانب القومي، وأساس موضوعاتها هو تمجيد الإله والاعتراف بقوته وجبروته، وتحتوى على تسع وعشرين قصيدة.

ג) **שירי סליחות ותוכחות** يغلب أيضًا على مضمون هذه المجموعة الناحية الدينية مثل سابقتها، لكن أساس موضوعاتها هو الاعتراف بأن الحياة زائلة ولا قيمة لها، وضعف الإنسان وصراعه في الكون، حساب النفس وحقيقة يوم القيامة، كذلك توجد مجموعة من التضرعات والابتهالات التي تنبع من قلب ذليل منكسر ، ونفس متواضعة لخالقها. وتحتوى على ثمان وعشرين قصيدة.

ד) **שירי פיוטים למועדי השנה** يعبر مضمون هذه المجموعة من الأشعار عن الأحداث المتكررة يوميًا، وأمور الأعياد والصوم، كما أن منها مجموعة خاصة لأيام السبوت، اعتمد جامعو هذه الأشعار على كتب الصلاة المختلفة للصلاة اليومية. وتحتوى هذه المجموعة على سبع وخمسين قصيدة[١].

---

[١] يُنظر:

- محمود جابر عبد الله: أشعار سليمان بن جبيرول الدينية – دراسة في المضامين والمصادر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب جامعة جنوب الوادي، قنا ٢٠١١م،

موسى بن عزرا (١١٣٥–١٠٥٥م)

يعرف باسمه العربي أبي هارون موسى بن يعقوب بن عزرا، وُلد _على الأرجح_ في مدينة غرناطة، نشأ في أسرة عريقة عُرفت بثقلها السياسي واهتمامها بالعلوم الدينية والحكمة، اهتم بالعلم والمعرفة وتعلم على أيدي علماء كبار في فترة تعد من أهم فترات الأدب العبري في الأندلس وهي فترة العصر الذهبي، هذا ما أثر فيه تأثيراً قوياً ، وظهر جليا في مؤلفاته. له ديوان شعر ، وله أشعار دينية في التوبة والندم ؛ لذلك اشتهر بأنه شاعر الغفرانيات، وله مجموعة شعرية من عشرة أقسام وتضم حوالي ١٢٠٠ بيت وتسمى **הענק العقد** كتبها على غرار أسلوب التجنيس في الشعر العربي ، ومقالته المعروفة التي ترجمها الحريزي "**مقالة الحديقة في معنى المجاز والحقيقة**"، يظهر عنوان المقالة في نسختها العبرية باسم"**ערוגת הבושם**" أي حديقة الطيب وهي عبارة عن " كتاب فلسفي شعري" ألفه ابن عزرا في فترة شيخوخته استجابةً لطلب عدد من المثقفين في إسبانيا المسيحية. ومن أهم مؤلفاته كتاب **(المحاضرة والمذاكرة)** في النقد الأدبي وقد كتبه باللغة العربية بالخط العبري، ويعد هذا الكتاب بحق شهادة رائعة سجلها موسى بن عزرا اليهودي أنصف بها الفكر العربي معترفاً بفضله صراحة تارة، وتضميناً تارة أخرى؛ موضحاً مظاهر العظمة في هذا الفكر والتي ظهرت في اقتفائه أثر علماء ومفكري المسلمين في أعمالهم ومناهجهم(١).

---

(١) لمزيد من التفاصيل يُنظر:

- שירמן- פליישר : תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית, עמ' 380-384.
- י. ח. טביוב : אוצר השירה והמליצה,
- موسى بن عزرا: المحاضرة والمذاكرة، نقله من الخط العبري إلى الخط العربي عبد الرازق أحمد قنديل، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، سلسلة فضل الإسلام على اليهود واليهودية، العدد(٣)، ٢٠٠١م،
- شعبان محمد سلام: التأثيرات العربية في البحور والأوزان العبرية، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، سلسلة فضل الإسلام على اليهود واليهودية، العدد(١٠)، ٢٠٠٤م،

كتاب العقد لموسى بن عزرا (ספר הענק)

בשמך רחמנא וחננא

כתאב זהר אלריאץׄ תאליף צאחב אלשרטהׄ אבי הרון ר' משה בן יעקב בן עזרא מן מדינהׄ גרנאטה זצ"ל

פאוׄל מא אפתתח וקאל

— — / — ◡ — — / — ◡ — — / — — / — ◡ — — / — ◡ — —

הִנֵּה עֲנַק שִׁירִי אֲשֶׁר אוֹרוֹ / עַל־פַּאֲתֵי אֶרֶץ יְהִי מֵאִיר
יַד מַחֲשַׁב מֹשֶׁה נְתָנָהוּ / עַל־גַּרְגְּרוֹת הַשַּׂר בְּנוֹ מֵאִיר.

תםּ צדר כתאבה בהדׄא אלנתׄר

קדימא אעזּך אללּה קצׄי אן אכׄתיאר אלמר עלי עקלה / וחכם לה אן ארתיאדה
עלי קדר נבלה / ולמּא ראיתך במצנוע אלשער כלפא / ובאלמסמּי בדיעא מנה
שגפא / תוסּמת אלדׄכא פי טבעך / ואחמדת פי אלשהאמהׄ גודהׄ גׄדבך ונבעך /
תםּ דׄכרת אחסן אללּה דׄכראך אפתכׄאר — מן אותי מנה נזרא / ואסתטׄהאר —
מן סקי מן זלאלה מצרא / פאנתצׄית חסאם פכרי — פי גׄמע נואדר שוארדה /
ואנצׄית גׄואד נטׄרי — פי נׄטם גריב פוארדה / פמנהא מא נטׄמתה — עקודא /
ומנהא מא רקמתה — ברודא / ומנהא מא צגתה אבהי תאגׄ / ורצּעתה מן ליאלי
אלתגׄנים באתאד ואזואגׄ / פגׄא חלי ציג מן אסני עקיאן / מכלּלא באסני

דרّ ומרגׄאן / או רוצׄהׄ תבסם ען אנטׄר ורד וסוסאן / ובלّגתה אביאתא מאיתין עלי אלאלף / ולו שית לאופית בהא עלי אלצׄעף / לכנّה יכפי מן אלסמא / מא וסם וגׄה אלגברא / ומן אלשמול / מא סלّא נפס אלואמק אלמתבול / וקד קיל מא קלّ וכפא / כׄיר ממّא כתׄר ואלהא / ואכׄתצרת מן אלאסמא / מא סמّי בה אכתׄר אלרגׄאל ואלנסא / ותרכת איצׄא מן אלמבאני / אסמא אלבלאד וחרוף אלמעאני / אלّא מא כאן באלמכאן לאיקא / וצאר בה אלבית ראיקא / וקסמתה עלי אבואב עשרהׄ / סאבקהׄ פי אלחסן טׄאהרהׄ / וסיאתיך בעד הדׄא אלכלאם / תׄבת אלאבואב עלי אלנטׄאם / וצירّת פאתחהׄ אלאבואב / ואשגׄלת מנתקי קואפי אלכתאב / בתקריצׄ נסבהׄ אלאיאם / וחסנהׄ אללّה ענד אלאנאם / סואד נאטׄר אלעלי / וסוידא קלב אלנהי / כׄליל אלמגׄד ווליה / וסמי אלגׄוד ומוליה / סיל אלנדא ואתיה / גׄאמע אלשרף אלתאלד אלי אלטארף / מולّף בין אלסרו אלמכסוב ואלסאלף / מחיי

אלמחאמד ואלמאתׄר / אלרייס אבי אסחק בן מהאגׄר / דׄי אלעלום אלבאהרהׄ / ואלאנואר אלזאהרהׄ / פמן אלאפלאך עלם אסרארהא וחרכאתהא / ודראري דרי אתׄארהא — ואיאתהא / יכׄבר ען קצׄאיאהא באליקין / ויחדתׄ ען אחדאתׄהא באלכאין / קבל אן יכון אלי אשעאר ילדّ ללסאמעין עדׄבהא / ויבדי אלמתִקדّמין בעצׄבהא / מע אדאב מלך אעنّתהא / ועזמאת טען אלעדי בטׄבאהא ואסנّתהא / יזין דׄלך חלם אנסי חלם קיס / ווגׄה אכׄגׄל לנכה אלכנّם אלכיّס / פלא זאלת אלאיאם לאמרה מטיעהׄ / כמّא צארת אלאלסן בפצׄלה מדׄיעהׄ / ולו סכתת אלרכאיב / לאתׄנת אלחקאיב / בלّ להאת אלארב / ויצל רחם אלמנתסבין אליה באדני סבב / פאבקאה אללّה סתרא לדׄי אלזמאן אלעדיّ / ואלדהר אלבליّ / וצרף אעין אלחסדהׄ — ען כמאלה /

ואלסן אלמרדה — דון סעדה ואקבאלה / מכ̇לדא לאחיא אלעלום — מובדא לשפא אלכלום / סאטעא — נור עז̇ה / יאנעא — נור חרזה / אנ̇ה אעז̇ מג̇יב / ואכרם מסעף ומת̇יב / לא אל̇אה סואה / ולא נעמה̇ גיר נעמאה / תקד̇סת אסמאה / ג̇ל ת̇נאה.

והד̇ה אסמא אלאבואב / עלי טריק אלאקתצ̇אב.

אלבאב אלאו̇ל פי וצף מעאליה / ומאת̇רה ומסאעיה

אלבאב אלת̇אני פי אלמג̇אלס ואלאזמאן / ומחאסן אלקיאן ואלג̇למאן

אלבאב אלת̇אלת̇ פי אלמיאה ואלבסאתין / וסג̇ע אלחמאם פי אלאפאנין

אלבאב אלראבע פי אלנסיב ואלגזל / ובכא אלרסם ואלטלל

אלבאב אלכ̇אמס פי אלשיב ואלשבאב / וסרעה̇ אלכר̇ ואלאנקלאב

אלבאב אלסאדס פי ד̇כר תג̇יר̇ אלאכ̇ואן / בתקל̇ב אלאזמאן

אלבאב אלסאבע פי ד̇כר אלפראק / וטול ליאלי אלמשתאק

אלבאב אלת̇אמן פי אלזהד ואלתקוי / וד̇כר אלמות ואלבלוי

אלבאב אלתאסע פי אלתוכ̇ל ואלקנוע / ואלתעז̇ עז̇ אלכ̇צ̇וע

אלבאב אלעאשר פי וצף חד̇ אלכלאם / ורצף דר̇ אלנט̇אם

וללנאט̇ר בעין אלאנתקאד / אן יחסן אלט̇ן ואלאעתקאד / פי זלל יראה / או בית יסתלין מענאה / פלו תכל̇פת אלנט̇ם מטלקא / למא אבקית דוני באב מגלקא / לכנ̇ני אוג̇לת פי אלתכל̇ף / ואסרפת פי אלתצר̇ף / ולא יענפני איצ̇א אן וג̇ד נועא לם אצ̇מ̇ה אלי ג̇נסה פאנ̇י לם אקיד אל̇א אלחאצ̇ר / בין ידי אלכ̇אטר / ואלל̇ה יג̇אזי אלמחסנין / ויסד̇דנא אג̇מעין / והו אלולי אלמעין.

אלבאב אלאו̇ל פי וצף מעאליה / ומאת̇רה ומסאעיה

א — — ◡ — / — — / — — ◡ — / — —

שִׁמְעוּ נְגִידֵי שִׁיר / שָׁרֵי זְמָן מֵאֵל

וּשְׂאוּ חֲמוּדֵיהֶם / מִנְחָה וּמַשְׂאַת אֵל

אַב כָּל־הֲמוֹן גּוֹיִם / שַׂר יֵשׁ בְּיָדוֹ אֵל

עַד עַם־בְּנֵי אִישִׁים / שָׂרָה וְעִם־הָאֵל.

ב — — ◡ — / — — — ◡ — / — — / — — — ◡ — / — — — ◡ — / — —

שׁוּר אֶת־פְּנֵי שֶׁמֶשׁ בְּעֵת יַעַל / עַל־רוּם וּמֵאָדָם מְאֹד אָדָם

בּוֹשׁ מִמְּאוֹר פָּנָיו וְהוֹדָה לוֹ / עִם־כּוֹכְבֵי שַׁחַק וְכָל־אָדָם.

ג — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — —

לַשְּׁקוֹת אַפְסֵי / עוֹלָם מִימִין / עֻזּוֹ יַעַל / כָּל־רֶגַע אֵד

וּלְכָל־צוֹרֵר / אָמְרוֹ סוֹרֵר / מִשַּׁרְעַפָּיו / יֶאֱרֶה־לוֹ אֵיד.

ד ◡ — — — / ◡ — — — / ◡ — — / ◡ — — — / ◡ — — — / ◡ — —

דְּבָרָיו יוֹם קְרָב הַבִּין חֲיָלָיו / וְרַעְיוֹנָיו כְּמוֹ שָׂרֵי אֲלָפִים

עֲדֵי שָׁבוּ וְאֵבֵי־בִין כְּשָׁבִים / וְדָמוּ כָל־כְּפִירָיו לַאֲלָפִים.

שב

مقتطفات من أشعار موسى بن عزرا

- שְׁתֵה אָחִי וְהַשְׁקֵנִי עֲדֵי כִי / בְּיַד הַכּוֹס יְגוֹן לִבִּי אֲמַגֵּן

וְאִם אָמוּת לְעֵינֶיךָ מְהֵרָה / תְּחַיֵּנִי כְּנַגֵּן הַמְנַגֵּן.

כָּתְנוֹת פַּסִּים

للاستماع

- כָּתְנוֹת פַּסִּים / לָבַשׁ הַגָּן / וּכְסוּת רִקְמָה / מִדֵּי דִשְׁאוֹ

וּמְעִיל תַּשְׁבֵּץ / עָטָה כָל עֵץ / וּלְכָל עַיִן / הֶרְאָה פִלְאוֹ

כָּל צִיץ חָדָשׁ / לִזְמָן חִדֵּשׁ / יָצָא שֹׂחֵק / לִקְרַאת בּוֹאוֹ

אַךְ לִפְנֵיהֶם / שׁוֹשָׁן עָבַר / מֶלֶךְ כִּי עָל / הוּרַם כִּסְאוֹ

יָצָא מִבֵּין / מִשְׁמַר עָלָיו / וַיְשַׁנֶּה אֵת / בִּגְדֵי כִלְאוֹ

מִי לֹא יִשְׁתֶּה / יֵינוֹ עָלָיו / הָאִישׁ הַהוּא / יִשָּׂא חֶטְאוֹ.

- חוֹלַת אֲהָבִים לַיְלָה בָּכֹה / תִּבְכֶּה וְדִמְעָתָהּ עֲלֵי לֶחְיָהּ

תִּשְׂחַק פְּנֵי הַיּוֹשְׁבִים לְרַנֵּן / אוֹתָם – וְאֵשׁ יֹאכַל שְׁאֵר גְּוִיָּהּ.

תִּתְחַל, וְאִם יָגֵז אֱנוֹשׁ רֹאשָׁהּ, / תָּעִיד: הֲכִי מֵהֶחֳלִי חִיָּהּ!

- אֲחוֹת שֶׁמֶשׁ בְּלֵיל אֹפֶל עֲרוּכָה – / וְאֵיךְ שֶׁמֶשׁ תְּנוֹצֵץ בַּחֲשֵׁכָה?

וְלָהּ קוֹמָה כְּתִימוֹרָה, אֱמֹר, אוֹ / חֲנִית זָהָב לְפָנֵינוּ מְעוּכָה?

וְהָאֵשׁ יַאֲדִיב גּוּפָהּ – וְתִשְׂחַק / וְדִמְעָתָהּ עֲלֵי לֶחְיָהּ שְׁפוּכָה.

וְאִם לָמוּת תְּהִי נוֹטָה – בְּהָתֵז / אֱנוֹשׁ רֹאשָׁהּ תְּחִי מֵאֵין אֲרוּכָה.

וְלֹא שַׁרְנוּ לְפָנֶיהָ בְּרִיאָה / בְּעֵת אַחַת מְשַׂחֶקֶת וּבוֹכָה!

- גְּדוּדֵי לֵיל נְדוֹד מֵרוּץ יְגֵעִים / עֲלֵי שַׁחַק, וּמַלְכַּת יְעֵפִים–
חֲשַׁבְתִּים מַסְמְרוֹת כֶּסֶף נְטוּעִים / בְּרָקִיעַ וְחַלּוֹנִים שְׁקוּפִים,
וְהַסַּהַר נְדוּד שֵׁנָה כְּחוֹשֵׁק / וְהֵמָּה שׁוֹמְרִים אוֹתוֹ כְּצוֹפִים:
אֲדַמֶּה כִּי מְתֵי מִסְפָּר יְשׁוּבוּן – / וְאָכֵן לִרְגָעִים מַאֲלִיפִים!–
וְנִסְחָפִים בְּלֵיל חֶבְרָה כְּרֶגַע / וּבִידֵי כוֹכְבֵי נֶשֶׁף הֲדוּפִים,
כְּאִלּוּ נוֹגְשִׂים בָּהֶם מְאִיצִים, / לְהַעְלִימָם מְבֹהָלִים דְּחוּפִים.
בְּלֵיל הִתְעָרְבוּ רֹאשׁוֹ וְסוֹפוֹ / וְהָיוּ אֶת קְצוֹתָיו נֶאֱסָפִים,
בְּלֵיל עֵינוֹ כְּעֵין פֶּחָם, וְרוּחַ / כְּנוֹפֵחַ, וְהַבָּרָק – רְשָׁפִים,
וְאֵין אוֹר – בִּלְעֲדֵי אוֹרֵי גְבִיעִים, / מְמֻלָּאִים בְּמֵי זָהָב צְרוּפִים,
חֲלוּצִים יָצְאוּ לִקְרָב יְגוֹנִים, / עֲדֵי הָיוּ לְפִי חַרְבָּם נְגוּפִים.
וְהַמַּשְׁקֶה רְפֵה אֹמֶר – וְאָכֵן / בְּמִדְבָּרָיו בְּנֵי חַיִל טְרוּפִים,
וְרוֹאוֹתָיו קְרוּעוֹת בַּקְּסָמִים / וְטוֹבֵי חֵן וְהֵם בַּעְלֵי כְשָׁפִים,
יְחַיֶּה בָם – וּבָם עִתִּים יְמוֹתֵת, / לְמַעַן כִּי חֲזָקִים הֵם וְרָפִים,

וְיוֹרוּ אֶת נְתִיב תֹּם לָעֲנָוִים, / וְלַשָּׁטִים – שְׁבִילֵי נַאֲפוּפִים,
וְכֵן צִדְקַת כְּרוּבִים עַל לְחָיָיו – / וְאַךְ עַל שַׂעֲרוֹ שִׁקְרֵי תְרָפִים,
וְעֹז יָלִין בְּצַוָּארוֹ, וּמִמָּר- / דְּרוֹר פִּזַּר עֲלֵי פָנָיו נְטָפִים,
וְגַן שׁוֹשָׁן עֲלֵי לֶחְיוֹ, וְהִפְקִיד / לְשָׁמְרוֹ הַנְּחָשִׁים הַשְּׂרָפִים.
בְּפִי רַעְיוֹן נְנַשֵּׁק אֶת שְׂפָתָיו / וְנִבְצָנָיו בְּיַד אִישׁוֹן קְטוּפִים,
וְעֵינֵינוּ בְּכָל טוֹבָה שְׂבֵעִים – / וּבָרָעָב שְׂפָתֵינוּ עֲטוּפִים!
וְשָׁתִינוּ עֲדֵי חַשְׁנוּ לְהַחְלִיף / בְּדִיל אֹפֶל בְּכֶסֶף הַנְּשָׁפִים,
וְנִצָּנֵי שְׁחָקִים נֶעְלְמוּ, כִּי / בְּמֵי נַחְלֵי שְׁחָרִים הֵם גְּרוּפִים
וְאָחַז אוֹר כְּנַף אֶרֶץ לְבוֹאָם / וְחִישׁ הָיוּ בְּיַד נֶשֶׁף חֲטוּפִים–
וְכוֹכְבֵי הָעֲרוּגוֹת זָרְחוּ בוֹ / בְּעֵין שֶׁמֶשׁ לְאַט הָיוּ שְׁזוּפִים.
וּמֵי פֶלֶג כְּצֶקֶת מֵי כְסָפִים – / וְאִם הֵם לַהֲבֵי שֶׁלַח שְׁלוּפִים?
וְשִׁכְבַת טַל עֲלֵי צִצִּים – כְּאִלּוּ / עֲלֵיהֶם גַּרְגְּרֵי סַפִּיר אֲסוּפִים,
תְּדַמֵּם עַל פְּנֵי אֹדֶם עֲרוּגָה / לְזֵעָה נִרְאֲתָה בִּפְנֵי עֲיֵפִים,
וְרֵיחַ כָּל עֲצֵי בֹשֶׂם יְשׁוֹבֵב / נְפָשִׁים אַחֲרֵי מָוֶת לְגוּפִים.
וְהָעוֹף בֵּין עֳפָאִים יִתְּנוּ קוֹל, / כְּשָׁרוֹת אַחֲרֵי סִתְרֵי סְעִיפִים,
וּבִלְשׁוֹן עִלְּגִים שָׁרוּ וְאָכֵן / נְגִינוֹת לִרְגָעִים מַחֲלִיפִים
וְהָרוּחַ תְּנוּפֵף הַהֲדַסִּים / וְרָאשֵׁיהֶם לְקוֹל הָעוֹף מְנִיפִים
וְיָחֹגּוּ בְלִי יַיִן כְּשִׁכּוֹר / וּבָרוּחַ יְנוּעוּן נֶעֱטָפִים –
כְּאִלּוּ שָׁמְעוּ זֵכֶר יְהוֹסֵף / וְלָקֹד אַרְצָה חָשׁוּ כְפוּפִים,
וְחָרְדוּ מִקְּרֹב לִפְנֵי כְבוֹדוֹ / וְלָזֹאת מִהֲרוּ לָשׁוּב זְקוּפִים.
גְּבִיר נִמְצָא כְשֹׁרֶשׁ לַחֲסָדִים – / וְהָיוּ כָל בְּנֵי חֶסֶד עֲנָפִים,
וְלוֹ לֵבָב יְשׁוֹטֵט בֵּין כְּרוּבִים / וְרַעְיוֹנָיו יְעוּפוּן בֵּין שְׂרָפִים,
וְיוֹם יִנְעַר בְּמִלְחֶמֶת תְּעוּדָה – / אֲלָפֶיהָ יְשׁוּבוּן כַּאֲלָפִים,
וְאִלּוּ עָבְרוּ עַל פִּי דְבָרוֹ – / בְּרוּחוֹ יִהְיוּ כָלִים וְסָפִים.

יְמוּשׁוּן הֲרָרֵי בִין יוֹם דְּבָרוֹ / וְכַדּוּר יִהְיוּ נֶגְדּוֹ צְנוּפִים,
וּפָנִים חָזְקוּ בְּקֶרֶב תְּעוּדָה – / וְאִם הֵמָּה בְּמֵי בֹשֶׁת שְׁטוּפִים.
בְּפִי עֵטוֹ לְכָל אוֹהֵב וְאוֹיֵב / חֲמַת תַּנִּין יְהִי מַזִּיל וְצוּפִים,
לְשָׁמְעוֹ נִבְהֲלוּ אַנְשֵׁי תְעוּדָה / וּבַצּוּר הוּבְאוּ יַחְדָּו וְכֵפִים.
בְּיוֹם יִגַּל מְאוֹר פָּנָיו – כְּסִילִים / יְשַׁוּוּ עַל תְּהִלָּתָם צְעִיפִים,
וְאִם יַזִּיל מְטַר גִּשְׁמֵי חֲסָדָיו – / יְדֵי עָבִים לְפָנָיו נֶאֱסָפִים.
אֲדַמֶּה אֶת פְּעָלָיו אֶל יְחָשָׁיו / נְקִיִּים מִבְּלִי פֶּשַׁע וְחָפִים:
פְּעָלִים כַּעֲנָק עַל צַוְּארֵי יוֹם / וְעַל רָאשֵׁי בְנוֹת לַיִל צְנִיפִים,
וְאֶת שׁוּלֵי מְעִילֵי מַעֲלוֹתָיו / עֲלֵי מַעְלוֹת בְּנֵי עַיִשׁ עֲדוּפִים.
וְנָתְנוּ לוֹ בְנֵי יָמִים רְבָבוֹת / בְּיוֹם נָתְנוּ לְהוֹרָיו הָאֲלָפִים.
לְבָבִי יֶהֱמֶה לִנְדוֹד יְהוֹסֵף / וּמוֹרָשָׁיו בְּאֵשׁ אַהַב שְׂרוּפִים
וְיִתְהַפֵּךְ בְּאֵשׁ מֵעַי עֲדֵי כִי / חֲשַׁבְתִּיהוּ כְּמוֹ עוּגַת רְצָפִים
וּמוֹרָשָׁיו בְּזָכְרִי יוֹם נְדוֹדוֹ / כְּעוֹף חָשִׁים לְעֻמָּתוֹ וְעָפִים
אֲנִי הוֹלֵךְ – וּבָתֵּי אַהֲבָתוֹ / בְּצַלְעוֹתַי בְּיַד אַהַב רְצוּפִים
בְּגָזִית לֹא בְאַבְנֵי גִיר בְּנוּיִים / לְבַל יִהְיוּ יְמֵי עוֹלָם עֲרוּפִים,
אֲהָבִים מִן יְמֵי עַד לֹא לְהֵרָאוֹת, / לְבַל יִהְיוּ כְּאַהְבַת הַחֲנֵפִים.
וְהֵא שִׁירָה – יְהוֹדוּן לָהּ מְאוֹרִים / וְנִבָּאִים יְעִידוּהָ וְצוֹפִים!

עַד אָן בְּגָלוּת שֻׁלְּחוּ שָׁלוֹחַ

للاستماع

- עַד אָן בְּגָלוּת שֻׁלְּחוּ שָׁלוֹחַ / רַגְלַי, וְעוֹד לֹא מָצְאוּ מָנוֹחַ?

הֵרִיק זְמָן חֶרֶב פְּרִידָה אַחֲרַי / לִרְדּוֹף, וְגַרְזֶן הַנְּדוֹד – לִנְדֹּחַ,
הָפַךְ יְלָדָיו בִּי, לְבִלְתִּי אֶעֱמֹד / תַּחְתַּי וְכַצֵּל יוֹם לְיוֹם לִבְרֹחַ.
פָּסְחוּ עֲלֵי לִבִּי יְמֵי נֹעַר עֲדֵי / זֹקֶן – וְעוֹד לֹא יָגְעוּ לִפְסֹחַ,

טָחוּ בְּקִירוֹתָיו יְגוֹנִים, הָלְכוּ / הָלוֹךְ וְהָלוֹם אַחֲרֵי הַטּוֹחַ.
מוֹפֵת הֱיוֹת תֹּפֶת בְּצַלְעוֹתַי וּמֵ- / עֵינַי בְּפָנַי עָבְרוּ מֵי-נֹחַ.
מִנַּחֲלֵי גָפְרִית דְּמָעוֹת יִשְׁאֲבוּ / כִּי אֶת לְבָבִי יִזְּלוּ לִקְדֹּחַ.
צָפְרוּ לְמָרֵר בַּבְּכִי בֹקֶר כְּמוֹ / עֶרֶב בְּשַׁוְעָה פָּצְרוּ לִצְרֹחַ –
יִשָּׁעֲנוּ עַל הַדְּמָעוֹת – בַּאֲבֹד / מַשְׁעֵן – וּבָהֶם יִבְטְחוּ בָטֹחַ.
הַרְפּוּ, בְּנֵי יָמִים, הֲכִי דַל מִסְּבֹל / גּוּפִי, וְאַט! כִּי אֵין בְּנַפְשִׁי
כֹּחַ,
אִמְרוּ, הֲיָם אָנִי וְאִם תַּנִּין וּמִ- / יַּלְדֵי עֲנָקִים אוֹ כְּבֶן-מָנוֹחַ?
הָעוֹר הֲלֹא נִכְמַר, וְכָלָה הַשְּׁאֵר, / גַּם עָשֲׁשָׁה עֶצֶם וְסָף הַמֹּחַ.
אוֹ מַה לְּבָבִי יִחְיֶה עַל הַרֲרֵי / קֶדֶם? כְּרֶגַע נִסְּחוּ נָסֹחַ!
לוּ אֶהְיֶה פּוֹגֵשׁ בְּגֵרוּתִי אֲחִי / שֵׂכֶל, חֲטָאָיו אֱאֱבֶה לִסְלֹחַ.
מֵעִיר לְעִיר אָרוּץ – וְאֶמְצָא אָהֳלֵי / כֶסֶל יְדֵי עַם מָתְחוּ מָתֹחַ.
יִלְאוּ מְצֹא שַׁעֲרֵי תְבוּנָתִי – וְהֵם / לֹא נִסְגְּרוּ עַד יִיגְעוּ לִפְתֹּחַ,
לֹא יֶחֱזוּ כּוֹכְבֵי תְהִלּוֹתַי – וְהֵם / עַל חוּג דְּבָרַי יַעֲלוּ לִזְרֹחַ,
אָזְנָם לְהַקְשִׁיב מַאֲמָרַי כָּבְדָה – / יוֹם חֵרְשִׁים בָּם נִפְקְחוּ
פָּקֹחַ!
לִמְגַנְּבֵי הַשִּׁיר אֱמֹר – יוֹם שָׁלֲלוּ / מִלַּי וְלִקְחִי לָקְחוּ מַלְקוֹחַ
וַיְמַלְּאוּ אֹדֶם וְאַבְנֵי מַחְצֵב / וַיִּטְּעוּ לָהֶם הֲדַס עִם חוֹחַ:
לֹא יוּכְלוּ בָהֶם לְהִתְעָרֵב עֲדֵי / דִמְעִי בְּרֶגֶל יוּכְלוּ לִצְלֹחַ –
אֵיךְ שַׁאֲגַת אַרְיֵה יְדַמֶּה הָאֱנוֹשׁ / אֶל קוֹל כְּלָבִים חָרְצוּ לִנְבֹּחַ?
עִיר הֲיָרוֹץ אַחֲרֵי הַסּוּס, וְאִם / נֶשֶׁר יְעוֹפֵף אַחֲרָיו אֶפְרֹחַ?
יִשְׁתַּכְּחוּ שִׁירַי בְּעוֹד שֶׁמֶשׁ עֲלֵי / מִזְחוֹ – וְהֵם יִשָּׁכְחוּ שָׁכֹחַ!
אַחַר אֲצִילֵי מַעֲרָב אֵיךְ תֶּעֱרַב / שֵׁנָה וְאֵיךְ יִמְצָא לְבָבִי נוֹחַ?

הַאַחֲרֵי רוּחוֹ זְמָן הִקְשָׁה – מְעַט / יִדְכֶּה עֲשׂוֹת חֶפְצִי וְלִי יָשֹׂחַ?

הַעוֹד יְנַהֲלֵנִי לְהִסְתּוֹפֵף בְּצֵל / רֵעַי וְעָלַי יִפְסְחוּ פָּסֹחַ?

אוֹ אַחֲרֵי מוֹתִי עֲצָמַי יִחְיוּ / וּבְמֵי פְנֵיהֶם יִפְרְחוּ פָּרֹחַ?

מִי יֵדְעָה אִם זָכְרוּ הָאַהֲבָה / אוֹ אַחֲרֵי גֵו שֻׁלְּחָה שָׁלֹחַ?

תִּשְׁכַּח יְמִינִי, אִם שְׁכַחְתִּימוֹ וְאִם / בִּלְתִּי פְנֵיהֶם אֶתְאַבָּה לִשְׂמֹחַ!

אִם עוֹד יְשִׁיבֵנִי אֱלֹהִים אֶל הֲדַר / רִמּוֹן, דְּרָכַי יִצְלְחוּ צָלֹחַ,

וּבְמֵי שְׂנִיר אֶרְוֶה, אֲשֶׁר צַחוּ בְיוֹם / נַחְלֵי עֲדָנִים נִדְלְחוּ דָלֹחַ,

אֶרֶץ אֲשֶׁר בָּהּ נָעֲמוּ חַיַּי וּבָהּ / לֶחְיֵי זְמָן לִי נִשְׁטְחוּ שָׁטֹחַ.

אוֹחִיל מְעַט לָאֵל – וְאֵין מַעְצוֹר קְרָא / לִדְרוֹר אֲסִיר פֵּרוּד וְלִפְקַח קוֹחַ.

- אַסִיר אֲשֶׁר לִבּוֹ יְקוֹד יַרְתִּיחַ   כַּסִּיר וְעָב דִּמְעָה בְּרִי יַטְרִיחַ
  דִּמָּה לְהָקֵל מַחֲלָתוֹ בּוֹ וְאַךְ מַצְמִיחַ   יָוֹסִיף הֲכִי גֶשֶׁם יְבוּל
  כִּבְשָׁן אֲשֶׁר יֶעְשַׁן וְזָרַק מִבְּלִי-פִּיחַ   יָד עַל-מְאוֹר פָּנָיו וּמִצְחוֹ
  יִתמוֹגֲגוּ הָרִים בְּחֹם דִּמְעוֹ כְּמוֹ יַצְרִיחַ   יִשְׁתֹּק שְׁאוֹן יַמִּים בְּעֵת
  בְּשָׂדֶה אֱדוֹם תֹּעֶה בּלִי מִרְעֶה וְאֵין הִדִּיחַ   דֹּרֵשׁ כְּשֶׂה אֹבֵד אֲרִי
  עָלָיו בְּנוֹת-עַיִשׁ כְּיוֹנִים יֶהֱמוּ יַקְרִיחַ   אֵלָיו כְּמוֹ-נֶשֶׁר כְּסִיל

יָד-הַזְּמָן בּוֹ יָצְאָה לָרַע עֲדֵי אִתּוֹ בְּאַף מִמַּעֲרָב הִבְרִיחַ

עַד-אָן יְהִי מֹדֵד פְּנֵי-תֵבֵל וְעַד- אָן לֹא יְרַפֶּה לוֹ חֲגוֹר
וּמְזִיחַ

- אַחַר יְמֵי הַשַּׁחֲרוּת פָּנוּ / כַּצֵּל וְצָדוּ צַעֲדֵי שָׁנָי
  קָרָא נְדֹד הַשַּׁאֲנָן קוּמָה / וּלְשַׁאֲנַנּוֹ צָלֲלוּ אָזְנָי
  נָחָה זְמָן אִתִּי אֱלֵי-אֶרֶץ / בָּהּ נִבְהֲלוּ רֵעַי וְרַעְיוֹנָי
  עִם לַעֲגֵי שָׂפָה וְעִמְקֵי פֶה / מִשּׁוּר פְּנֵיהֶם נָפְלוּ פָנָי

- דּוֹדִי יְפֵה תֹּאַר לְלֵיל חֲבֹק للاستماع

וּשְׂפַת יְפַת מַרְאֶה יוֹמָם נְשֹׁק!

וּגְעַר בְּכָל מֵרִיב, יוֹעֵץ לְפִי
דַּרְכּוֹ, וְקַח יֹשֶׁר נִמְצָא בְּפִי:
אֵין הַחֲיוֹת רַק עִם יַלְדֵי יֳפִי,
כִּי גֻנְּבוּ מֵעֵדֶן לַעֲשֹׂק
חַיִּים – וְאֵין אִישׁ חַי לֹא יַחֲשֹׁק!

נַסֵּךְ לְבָבְךָ בִּשְׂמָחוֹת וְשִׂישׂ
וּשְׁתֵה עֲלֵי יֵבֶל נֵבֶל עֲסִיס

יַיִן, לְקוֹל נֵבֶל עִם תּוֹר וְסִיס,
וּרְקֹד וְגִיל, גַּם כַּף עַל כַּף סְפֹק,
וּשְׁכַר וְדֶלֶת יַעֲלַת חֵן דְּפֹק.

זֶה הוּא נְעִים תֵּבֵל – קַח חֶלְקְךָ
מֶנּוּ כְּאֵיל מִלּוּאִים, חָקְךָ
שִׂימָה מְנַת רָאשֵׁי עַם צִדְקְךָ:
אַל תֶּחֱשֶׁה לִמְצֹץ שָׂפָה וָרֹק,
עַד תֶּאֱחֹז חָקְךָ – חָזֶה וְשׁוֹק!

- אִם הַזְּמָן יִצְחַק לְךָ, אַל תְּהִי מַאְמִין , / אוֹ אִם יְהִי רוֹקֵד – כִּי אוֹתְךָ רִמָּה!

רֶשֶׁת לְבָבוֹת הוּא עִמְּךָ, וְלֹא יִרְגַּע / עַד כִּי יְהִי מֵשִׁיב אֶת גּוּפְךָ רִמָּה.

-

זְנַח תֵּבֵל, אֲשֶׁר תַּעְשִׁיר – לְהוֹרִישׁ, / וְתָרִים אֶת גְּאוֹן אִישִׁים – לְהוֹרִיד,
וְיַלְדֵיהֶם תְּרַבֶּה – אַךְ לְהַמְעִיט, / וְתִקְבֹּץ אֶת פְּזוּרֵיהֶם – לְהַפְרִיד,
וְנַפְשׁוֹתָם תְּשַׂמַּח – לְהַעְצִיב, / וְלִבּוֹתָם אֲשֶׁר תַּרְנִין – לְהַחְרִיד.
הֲנִרְאֵת אֵם אֲשֶׁר נַפְשָׁהּ תְּשַׁכֵּל, / עֲדֵי לֹא תַעֲזֹב פָּלִיט וְשָׂרִיד?

•

תֵּבֵל כְּאֵשֶׁת פְּתַיּוּת, / הֶבֶל הֲדָרָהּ וְהוֹדָהּ.
תַּמְתִּיק אֲמָרִים, וְאָכֵן / תַּחַת לְשׁוֹנָהּ – מְצוֹדָהּ.
סַכֵּל עֲצָתָהּ, אֲחִי בִין, / תָּמִיר בְּקָלוֹן כְּבוֹדָהּ,
חוּשָׁה וְתֵן לַצְּמִיתוּת / סֵפֶר כְּרִיתוּת בְּיָדָהּ.

6.4.1 היציאה לגלות

לטראומה של היציאה לגלות נתן ר' משה אבן עזרא ביטוי חזק בשיר הבא:

(י) אַחַר יְמֵי הַשַּׁחֲרוּת פָּנוּ / כַּצֵּל, וְצָרוּ צַעֲדֵי שָׁנַי,
קָרָא נְדוֹד: "הַשַּׁאֲנָן, קוּמָה!" / וּלְשַׁאֲנַנּוֹ צָלְלוּ אָזְנַי.
קַמְתִּי בְּלֵב רַגָּז וְיָצָאתִי / תוֹעֶה, וְלָאֵל שִׁוְּעוּ בָנַי.
הָיוּ מְקוֹר חַיַּי, וְאֵיךְ אֶחְיֶה / בִּלְתָּם, וְאֵין אִתִּי מְאוֹר עֵינַי?
נָחָה זְמָן אוֹתִי אֱלֵי אֶרֶץ / בָּהּ נִבְהֲלוּ רֵעַי וְרַעְיוֹנַי:
עַם לַעֲגֵי שָׂפָה וְעִמְקֵי פֶה, / מִשּׁוּר פְּנֵיהֶם – נָפְלוּ פָנַי,
עַד כִּי אֱלֹהִים לִי דְרוֹר יִקְרָא, / מֵהֶם לְהִמָּלֵט בְּעוֹר שִׁנַּי.

(מהד' בראדי, עמ' קמט)

ביאור: 1 **אחר... כצל:** לאחר שימי הנעורים עברו ונעלמו. **וצרו צעדי שני:** ושנותי האטו את מהלכן, הגעתי לגיל מבוגר. 2 **השאנן:** אתה, היושב בשלווה. **קומה:** קום ולך ממקומך. **ולשאננו... אזני:** והשאון (על־פי ישעיהו לז, כט), המהומה שגרם לי, הייתה בעיני כצלילים מחרישי אוזניים. 4 **היו:** מוסב על 'בני'. **מאור עיני:** הבנים היקרים לי כאור עיני. 5 **נחה:** הוביל. **זמן:** הגורל העיוור. **רעי:** מחשבותי (על־פי תהלים קלט, יז). 6 **עם לעגי שפה ועמקי פה:** והיושבים באותה ארץ (בספרד הנוצרית) הם אנשים ששפתם נלעגת ('לעגי שפה', על־פי ישעיהו כח, יא) והדיבור הנאה קשה להם ('ועמקי פה', ישעיהו לג, יט ועוד), הם מדברים בשפה זרה ואינם מבינים את שפת הצחות הערבית. **משור פניהם:** מראיית מראֵהֶם. **נפלו פני:** אני מצטער ופני קודרים (השווה בראשית ד, ה-ו). 7 **להמלט בעור שני:** להימלט כל עוד נפשי בי, ואפילו בלא כלום (על־פי איוב יט, כ: 'ואתמלטה בעור שני', ופירש רד"ק: 'רוצה לומר שלא נשאר לי עור שלם כי אם הדבק לשורש שיני').

בשיר זה מספר ר' משה אבן עזרא בגוף ראשון את האירועים הקשים שעברו עליו. בפתיחת השיר הוא מציין את זמן האירוע: בתקופה שבה לא היה עוד אדם צעיר המסתגל בקלות לשינויים ויכול להתחיל לבנות את חייו מחדש.

תיאור הזמן שבבית הראשון כתוב בלשון ציורית. על 'ימי השחרות', המציינים את תקופת הנעורים שעברה ונעלמה (ראה קהלת יא, י), נאמר שהם 'פנו כצל', תוך שימוש בדימוי מקראי מצוי לציון הזמן החולף ונמוג. מעניינת יותר המטפורה שבסוגר: הסמיכות המטפורית 'צעדי שָׁנַי' מאנישה את השנים המתוארות כצועדות, והצעדים הללו הופכים להיות צרים. צעדים צרים מאפיינים הליכה אטית ואולי אף

בלתי בטוחה (השווה משלי ד, יב: 'בלכתך לא יצר צעדך, ואם תרוץ לא תכשל'; וראה גם איוב יח, ז). יסוד המטפורה בכך שכאשר טוב לאדם והוא נהנה מימיו, נדמה לו שהם חולפים ביעף, ואילו כאשר אדם סובל הזמן נראה בעיניו כנמשך ללא סוף (כפי שמסביר ר' משה אבן עזרא עצמו בשירו 'גדודי ליל נדוד', מהד' בראדי, עמ' קפה). למשורר המסתכל לאחור נראה שימי הנעורים שבהם בילה בנעימים חלפו במהירות, ואילו בגיל מבוגר המביא עמו קשיים, מכאובים, ובמקרה זה – גם גלות ונדודים, הזמן חולף לאטו.

חן מיוחד יש למטפורה זו בהקשרה כאן, משום שצעדים צרים כפשוטם, לא כמטפורה, אכן מאפיינים את הליכתו של הזקן. בחירת המטפורה מקשרת אפוא בין מציאותו העגומה של האדם המבוגר שאינו יכול עוד ללכת מהר כבימי נעוריו, לבין תחושתו הסובייקטיבית לגבי מהלך הזמן.

בבית השני חודר לשיר גורם חדש, הנדוד. הוא הופך להיות 'גיבור' הסיפור גם בהיותו נושא הדלת וגם משום ההאנשה שהוא זוכה לה: הנדוד קורא אל הדובר, ומילותיו אף מצוטטות כדיבור ישיר. האשמת הגורם המופשט 'נדוד' או 'פירוד' באירועים הכרוכים בפרידה כאובה היא תופעה שכיחה בשירה בימי הביניים. כאן מצליח ר' משה אבן עזרא לתמצת את האירוע כולו בשתי מילים מנוגדות שהוא שם בפי הנדוד: 'השאנן, קומה'. הפנייה בלשון 'השאנן' מציינת במרוכז את מצבו של ר' משה אבן עזרא עד לרגע האסון, ו'קומה' מציין שינוי מצב, וכשמילה זו באה מפי הנדוד ברור שמשמעה הוא: קום וצא לנדודים.

בסוגר הבית מתוארת תגובתו של הדובר לאותה קריאה מטפורית: 'ולשאננו צללו אזני'. 'שאננו' כאן בא מלשון שאון ומהומה, כניגוד חריף ל'השאנן' שבדלת, שהיה מלשון רוגע ושלווה. העמדת שתי המילים הללו כצימוד מסבה אליהן את תשומת הלב ומבליטה עוד יותר – דווקא על רקע הצליל הדומה – את הניגוד שביניהן.

בדלת לא שמענו שהנדוד צועק או מרעיש, ורק בסוגר מתברר שמדובר בשאון שאין האוזניים יכולות לסבול. אולם ברור שאותו שאון אינו אלא מטפורה למהומה שבלב ולשמועה רעה. גם במקרא מוסב הביטוי 'תצלינה שתי אזניו' (שמואל א ג, יא) ודומיו על שמועה רעה ולא על רעש פיזי.

הקריאה 'קומה' מחייבת תגובה, ואכן בבית הבא מבוצעת הפקודה: 'קמתי... ויצאתי'. שני הפעלים הללו הם עיקר המשפט. ביניהם בא תיאור רגשותיו של הדובר: 'בלב רגז'. הגוף נאלץ לצאת לנדודים, אך הלב מעתה לא יוכל לשקוט. השלמת תיאור היציאה במילה 'תועה' מתארת את תחושת האבדן של הגולה.

אין הוא הולך למטרה מסוימת, אין הוא יודע לאן לצאת. מכאן ואילך הוא ינדוד ממקום למקום, ללא כיוון, כאדם תועה שאיבד את דרכו.

סיום הסוגר מפנה את המבט אל האנשים שהיו עד לרגע האסון הקרובים ביותר אל הדובר: בניו. הבנים מתוארים כאן כמשוועים אל האל בחוסר אונים (השווה איוב לח, מא), כאשר אביהם נקרע מעליהם בזרוע. תמונת הבנים הזועקים ואין בידו להושיע מעניקה נופך טראגי נוסף לאירוע כולו.

תמונה זו של הבנים המשוועים איננה ריאלית. על־פי הידוע לנו מאותו אירוע, אשר חלק ממנו נותר סתום, יצאו בניו של ר' משה אבן עזרא מגרנאדה עוד לפניו, והקשר שלו עמהם לא היה סדיר. נראה שהמשורר איננו מבקש לתאר את המציאות כפי שהייתה, אלא את תחושותיו שלו לזכר בניו שהופרדו ממנו ונותרו במרחקים, והוא משליך עליהם את רגשותיו.

מכיוון שהמשורר הזכיר את בניו, גוברים עליו רגשות געגועיו אליהם, והוא מקדיש לכך בית שלם, הנשמע כולו כזעקה:

הָיוּ מְקוֹר חַיַּי, וְאֵיךְ אֶחְיֶה / בִּלְתָּם, וְאֵין אִתִּי מְאוֹר עֵינַי?

הבנים מתוארים כאן כמקור חייו של האב וכמאור עיניו. מטפורות עזות אלה ממחישות את גודל אהבתו אליהם. ומכיוון שהבנים אינם אתו עוד, והם מקור חייו, המסקנה המתבקשת היא שהוא לא יוכל להמשיך ולחיות בלעדיהם, וכפי שהוא מנסח בשאלה רטורית: 'ואיך אחיה בלתם?'.

עד כה ראינו את המשורר כשהוא מסור בידי ה'נדוד', המטלטל אותו ממקומו ללא ציון כיוון. אין מי שינחה אותו והוא תועה בדרכו. אבל לפתע מתברר שהיה מי שדאג להנחותו, אך אין זה אלא הזמן, הגורל המר, המוביל אותו אל מקום רע, מערבב את מחשבותיו, ושם אותו בין אנשים שאין הוא יכול לדבר אתם ולזכות בהבנתם.

פעולת הזמן מקבילה כאן לפעולת הנדוד שתוארה קודם לכן ומשלימה אותה. הנדוד מתואר כמי שעקר את המשורר באופן פיזי ממקומו וגרם לו לתעות באין מטרה, ואילו הזמן הבהיל את מחשבותיו וגרם להן להיות חסרות סדר ומבולבלות. הדמות העולה מן השיר היא של אדם נבוך ותועה גם בדרכו וגם בפנימיותו.

הצירוף 'רעי ורעיוני' הוא למעשה צירוף של צמד מילים נרדפות (עודף), אך מילים אלו דומות בצליליהן ויוצרות צימוד. העמדתן זו בצד זו ממחישה את מבוכתו של הדובר: הוא מתאר את 'רעיו', מחשבותיו, המבוהלות, ועומד לכאורה להוסיף עוד דבר – אך חוזר על אותו דבר עצמו ('רעיוני'), ואפילו בצלילים דומים. דומה שאין הוא מסוגל עוד לחשיבה מסודרת ומתפתחת.

אנשי ספרד הנוצרית מתוארים כאן, באמצעות שני צירופים מקראיים, כ'לעגי שפה ועמקי פה'. ניכר שהדבר המציק למשורר בחברתם הוא העדר שפה משותפת. מדובר כאן שוב בשני מישורים: קודם כול, בעניין ידיעת השפה. המשורר דובר ערבית, כמקובל בין יהודי ספרד המוסלמית, והוא מגיע אל חברה יהודית ששפת הדיבור שלה שונה. אבל השפה השונה משמשת כאן סמל לזרות תרבותית בכלל, זרות הגורמת למשורר הגדול לסבול מחוסר הערכה ומבדידות.

את גודל סלידתו משכניו החדשים מבטא המשורר באמרו, שאפילו מראה פניהם גורם לו דיכאון: 'משור פניהם נפלו פני'. המטפורה 'נפלו פני' שהפכה לניב כבול זוכה כאן לחיים חדשים כאשר הגורם לנפילת הפנים הוא ראיית פניהם (כלומר מראהם בכלל, על דרך המטונימיה) של הסובבים אותו.

באופן מפתיע מסתיים השיר בתקווה. המשורר מציין שמצבו הרע יוכל להשתנות, אם רק יקרא לו האלוהים דרור ויאפשר לו להימלט מבין האנשים שסביבו.

הביטוי 'להמלט בעור שִׁני', המיוסד על פסוק באיוב (ראה בביאור לשיר), מציין בריחה בחוסר כול. ר' משה אבן עזרא מבטא כאן מצב שהוא מוכן לוותר על הכול, ובלבד שיוכל לצאת ממקום גלותו, ואפילו אם רק עורו ייוותר לו.

התעייה, הנדודים והבהלה היוצרים ערבוביה במחשבות הם העניינים העיקריים של השיר. ואכן, דרך בניית השיר מבליטה תכנים אלה. האירועים מתוארים בזה אחר זה, במשפטים שאינם מקושרים זה לזה (ראה את חוסר הקישור של בתים 3, 5 אל אלו שלפניהם), וכאילו ניתכים על המשורר בלא סיבה. התיאור רצוף גלישות אסוציאטיביות: אם אך הוא נזכר בדמויות מסוימות (בניו, בני ספרד הנוצרית) הוא עובר לדבר על יחסו עליהן וקוטע לשם כך את הרצף של השיר (בבתים 4, 6). חוסר הסדר המחשבתי הניכר מארגון – או חוסר ארגון – זה של השיר ממחיש את הבהלה וחוסר האונים של המשורר.

אירוני הוא שהתקווה שבסיום איננה אלא להימלט בעור שיניו. אם הבעיה החלה מיציאה לגלות שעקרה אותו ממקומו והביאה אותו לתעות ללא מטרה, הרי שההימלטות עלולה להיות חזרה על אותה טרגדיה, שהרי הבריחה עיקרה בעקירה מן המקום שבו אדם נמצא, כאשר בדרך כלל אין לנמלט מטרה מוגדרת בדרכו. מציאת ה'פתרון' בתקווה להימלט – גם אם היא נושאת בחובּה תקווה לחזור למקומו הראשון – ממחישה בסופו של דבר עד כמה אין למשורר פתרון למצבו הנואש.

(יב) וּבֶן יוֹנָה, בְּרֹאשׁ אָמִיר מְקַנֵּן / בְּגַן בֹּשֶׂם, עֲלֵי מַה זֶּה יְקוֹנֵן?
אֲפִיקָיו לֹא יְכַזְּבוּ לְמוּלוֹ, / וְצֵל תָּמָר עֲלֵי רֹאשׁוֹ מְגוֹנֵן,
וְאֶפְרוֹחָיו יְרַנְּנוּ לְפָנָיו, / וְהוּא לָהֶם זְמִיר פִּיהוּ יְשַׁנֵּן!
בְּכֵה, גוֹזָל, בְּכֵה נוֹדֵד, וּבָנָיו / לְמֵרָחוֹק, וְאֵין טַרְפָּם מְכוֹנֵן,
וְלֹא יִרְאֶה אֲשֶׁר יִרְאֶה פְּנֵיהֶם, / וְלֹא יִשְׁאַל, לְבַד אוֹב וּמְעוֹנֵן.
נְהֵה עָלָיו, וְהִתְנוֹדֵד לְנוּדוֹ, / וְאַל נֶגְדּוֹ תְּשַׂו גִּילַת וְרַנֵּן,
וְהָבָה לוֹ כְנָפֶיךָ, וְיָעוּף / אֲלֵיהֶם, וַעֲפַר אַרְצָם יְחוֹנֵן.

(מהד׳ בראדי, עמ׳ קנה)

ביאור: 1 **בראש אמיר**: בראש ענף גבוה. **בגן בשם**: בגן מלא עצי בושם. **עלי... יקונן**: מדוע הוא משמיע קול קינה? 2 **אפיקיו... מגונן**: והרי אין לו כל דבר להצטער עליו: אפיקי המים (הם התעלות שבגן) אינם מכזבים ומלאים תמיד, וצל עץ התמר מגן על ראשו. 3 **ואפרוחיו... ישנן**: וגם גוזליו נמצאים אתו ומשמיעים את קולם בשמחה למולו, והוא מזמר לפניהם את זמירות פיו (וכאילו משנן להם את שיריו). 4 **בכה גוזל... למרחוק**: בכה, אתה הגוזל, כלומר בן היונה, בכה את הנודד, קונן על המשורר הנמצא בגלות ובניו רחוקים ממנו. **ואין טרפם מכונן**: ואין מי שמכין להם את מזונם. 5 **ולא יראה... פניהם**: ואין הוא רואה אפילו מישהו שראה את פניהם. **ולא ישאל... מעונן**: ואין לו את מי לשאול לשלומם, חוץ מאשר את הקוסמים (׳אוב ומעונן׳, השווה דברים יח, יא-יב ועוד).

6 **נהה עליו**: השמע קול נהי וקינה על מצבו הרע. **והתנודד**: והתאבל ותקונן. **לנודו**: על הנדודים שנגזרו עליו. **ואל... ורנן**: ואל תשים לפניו, כלומר אל תשיר באוזניו שירי גילה ורננה (׳גילת ורנן׳, על־פי ישעיהו לה, ב). 7 **ועפר ארצם יחונן**: ומרוב שמחה על שיבתו אליהם הוא יחונן (יחבב וינשק) את עפר ארצם (השווה תהלים קב, טו).

מבטו של המשורר ממוקד מראש השיר ועד סופו ביונה. בשלושת הבתים הראשונים הוא מתאר אותה ותוהה על מעשיה, ולמן הבית הרביעי הוא פונה אליה בדיבור ישיר והופך אותה למעשה לנמענת השיר. בחירת בן היונה כנמען יש בה משום האנשה החוזרת לאורך כל השיר. אבל בעצם בחירה זו ממחיש המשורר את בדידותו: מאֵין אדם אשר יוכל להבינו, עליו לפנות אל בעל חיים. בראש השיר מעמיד המשורר ניגוד בין קולה של היונה, הנשמע כקול קינה, לבין מצבה הטוב במציאות: קנה נמצא ׳בראש אמיר׳, במקום נאה בתוך גן בושם ריחני. יש לה מספיק מים וצל, והיא נהנית בחברת גוזליה.

המיית היונה נחשבה לקול הדומה לקינות בימי קדם. כבר במקרא אנו מוצאים זאת (ראה למשל נחום ב, ח). עצם השימוש בשורשים המ"ה והג"ה משותף לקול היונים ולקולות צער וקינה. אבל השיתוף הוא כמובן בצליל החיצוני בלבד. למעשה היונה משמיעה את קולה הטבעי, והתהייה 'עלי מה זה יקונן' יש בה משום האנשה.

הניגוד (המדומה, כמובן) בין קול הקינה לבין מצבה הטוב של היונה מובלט על־ידי הצימוד החותם את הדלת והסוגר בבית הראשון (ויוצר את תפארת הפתיחה): 'יקנן'/'יקונן'. הקינון, שיש בו משום יציבות וגידול תקין של הדור הבא, מסמל את היפוכו של הנדוד, ואילו הקינה היא תגובה על אסון הכרוך בפירוד ובנדוד.

חתימת החטיבה הראשונה של השיר בתיאור האפרוחים המרננים והיונה המשננת להם את זמירותיה מסיים את הקטע בשלווה משפחתית אידיאלית. שלווה זו תעמוד בניגוד לנדודי המשורר ולריחוקו הגדול מבניו שיתוארו בבית הבא.

בבית הרביעי חלה תפנית. המשורר פונה לפתע אל היונה ומבקש ממנה להמשיך לבכות ולקונן, אך לא על עצמה כי אם עליו. החזרה 'בכה... בכה' (כאשר הפנייה ליונה בלשון 'גוזל' באה באמצעה) מדגישה את הצורך בבכי רב. מושא הפועל, נודד, משמעו: בכה על הנודד (הוא המשורר עצמו); ומכיוון שהוא נזכר כאן, המשורר ממשיך לדבר עליו בגוף שלישי ומתאר את מצבו הנואש ללא בניו.

פתיחת הבית בנויה בשיטת הצלע המורחבת הרגילה בשירה המקראית (ראה ביחידה 4, סעיף 4.4.2, בשולי שיר טז): המשורר פותח בפועל, מוסיף פנייה, וחוזר על אותו פועל לפני שהוא ממשיך במשפט.

המילה 'גוזל' מתארת כאן את בן היונה הבוגר (אשר קודם ראינו אותו מטפל בבניו). נוסח כתבי היד בבית זה קשה מעט (במקור כתוב 'גזול' במקום 'גוזל', אך ברור שזו טעות), וח' בראדי בפירושו מציע (בשם דוד ילין) שאפשר שהנוסח המקורי של פתיחת הבית היה: 'בְּכֵה, גּוֹזָל, בְּכֵה גָזוּל'. על־פי נוסח זה המשורר מכנה את עצמו 'גזול' משום שמעמדו ורכושו נעשקו ממנו, וכך נוצר צימוד חריף המביא קשר נוסף (צלילי) בין בן היונה לנודד האומלל. אבל אין כל דרך לאמת השערה זו.

העמדת המושא הישיר מיד לאחר 'בכה' נראית לנו אולי זרה, אך במקרא שכיחות למדי צורות בכה ולאחריהן 'אֶת', ולעתים ניתן אפילו להחליף את המושא הישיר בכינוי חבור (כגון: 'לספֹּד לשרה וְלִבְכֹּתָהּ', בראשית כג, ב).

לתיאור הבנים הרחוקים מוענקת כאן זווית מיוחדת, שעה שהמשורר מציין לא את סבלו בגלל ריחוקם ממנו (השווה לשיר י, בית 4), אלא את דאגתו לסבלם שלהם, כאשר אביהם שהיה אמור לדאוג לפרנסתם מרוחק מהם ואין מי שיכין את מזונותיהם. תמונת הבנים המרוחקים והאב שאינו יכול לספק את צורכיהם מנוגדת, כמובן, לתמונתו של בן היונה המרנן עם בניו וכמובן דואג להאכילם.

الموشحات العبريــة

ومن خلال موسى بن عزرا نعرض إطلالة مختصرة عن فن الموشح في العبرية والذي يعد أحد أهم الفنون الأدبية التي نشأت في الأندلس على يد الشعراء العرب وقلدها اليهود:

يعرف ابن سناء الملك (ت ١٢١١م) الموشح بأنه " كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع، فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات"(١)

والموشح في اللغة هو من الفعل وشّح بمعنى لبس، وقد استعيرت هذه التسمية من الوِشَاح الذي تلبسه المرأة بين عاتقها وكشحها لِما فيه من رونق وزخرف وجمال. فالموشح إذن، سُمي بذلك لأن أقفاله وأبياته وخرجته كالوِشَاح للموشحة، بخلاف الشعر التقليدي الذي يأتي على طراز واحد، أي على رتابة القافية والأوزان الخليلية المرعية؛ لأن هذا الشعر الجديد يجمع عدة ألوان، كل لون مخالف لِما قبله

---

(١) ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودت الركابي، د.ن، دمشق ١٩٤٩م.

وما بعده، وهذا يتجلى في أقسامه من أقفال وأبيات وأجزاء هذه الأقسام وقوافيها المتنوّعة[١].

ويتكون الموشح من عدة أجزاء حددها ابن سناء الملك أولا وصارت أساسًا للباحثين فيما بعد وهي كالتالي:

المطلع: المجموعة الأولى من أقسام الموشح في حين أن مطلع القصيدة هو البيت الأول منها .فإذا ابتدئ الموشح بالمطلع سُمّي تاما إلا أنه لا يشترط أن يكون لكل موشح مطلع، فالموشح يخلو أحيانا من المطلع ويسمى حينئذ أقرعَ ويسمى المطلع مذهبا أيضا.

البيت: يختلف البيت في الموشحة عن البيت في القصيدة، ففي القصيدة يتألف البيت من شطرين يصطلح عليهما بالصدر والعجز، أما في الموشحة فالبيت يتكون من عدة أجزاء .يكون البيت بعد المطلع إذا كان الموشح تاما ويتصدر الموشح إذا كان هذا الأخير أقرعَ .وتكون قوافيه مختلفة عن قوافي الأقفال .تتوحد القوافي في أجزائه ويسمى مفردا، وقد تختلف فيما بينها ويسمى البيت حينئذ مركبا . وينبغي أن تكون قوافي كل بيت مختلفة عن قوافي البيت التالي. يتألف البيت من ثلاثة أجزاء على الأقل وخمسة أجزاء على الأكثر، مفردة أو مركّبة من فقرتين فأكثر .وقد يتركب البيت من أربع فقر على الأكثر.

---

(١) محمد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب، الجزائر ٢٠١٢م.

القفل: وهو مجموعة الأجزاء التي تتكرر في الموشحة، ويتفق القفل مع المطلع في الوزن والعدد والقافية .وتتكون الموشحة من ستة أقفال بما فيها المطلع في التام وخمسة أقفال في الأقرع .وهذا ليس شرطا في الموشحات الأندلسية بل منها ما يتجاوز الستة أقفال.

الدور: يذهب بعض الباحثين المحدثين إلى أن البيت في الموشحة يتكون من الدور مع القفل الذي يليه، والدور عندهم هو عدد الأجزاء الذي يتكون منها البيت في الموشحة.

الجزء: وهو الجزء الواحد من المطلع أو البيت أو القفل أو الخرجة. فالموشح يمكن أن يتكون مطلعه وكذلك أقفاله وخرجته من جزأين مختلفي القافية .وقد يكون الجزءان على قافية واحدة، وأكثر عددها أربعة أجزاء، وقد تكون أجزاء الأبيات مركّبة من فقرتين فأكثر في موشحات أخرى. تسمّى أجزاء الأقفال عند بعض الباحثين المحدثين **أغصانا** ويسمّون الجزء الواحد من البيت **سِمطا**.

الخرجة: هي القفل الأخير من الموشحة، وهي ركن أساسي لا يمكن الاستغناء عنه بعكس المطلع الذي قد تبتدئ به الموشحة وقد تخلو منه، وقد تختلف الخرجة عن بقية الأقفال من حيث اللغة لأنها القفل الوحيد من الموشحة الذي يجوز فيه اللحن. وقد يعجز الوشّاح عن نظْم الخرجة في موشحته فيستعير خرجة مشهورة لوَشّاح آخر. (١)

---

(١) لمزيد من التفاصيل يُنظر:

- محمد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور.

وحول نشأة الموشحات في الأندلس يقول محمد عباسة: "فإذا كانت الموشحات قد ظهرت في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) حسب ما استقيناه من المصادر التي أرّخت للأدب الأندلسي، فإنه لم يصل إلينا منها إلا ما يعود إلى القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، أي ما أنتجه الشعراء على مدى قرن من الزمن قبل عبّادة بن ماء السماء ، لقد ضاع .فجاء عبّادة هذا واستطاع أن يفرض هذا الفن على المجتمع الأندلسي؛ ولم تدوّن الموشحات إلا في القرن الخامس الهجري بعد وفاة عبّادة بن ماء السماء، وقد أورد له صاحب الوفيات موشحتين"[١]

– محمد زكريا عناني: الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة، عدد ٣١، الكويت ١٩٨٠م.

(١) محمد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص ٥٩.

موشح جادك الغيث للسان الدين بن الخطيب

مطلع

غصن: جـادَكَ الغيثُ إذا الغيثُ همى — غصن: يا زمـانَ الوصلِ بالأندلـسِ

غصن: لم يكـنْ وصلُـكَ إلاّ حُلُما — غصن: في الكرى أو خِلسةَ المختلسِ

بيت

دور

سمط: إذْ يقودُ الدهرُ أشتاتَ المنى — سمط: ينقلُ الخطوَ على ما يرسُمُ

سمط: زُمرًا بيـنَ فُـرادى وثُنـا — سمط: مِثلما يدعو الوفودَ الموسِمُ

سمط: والحيا قدْ جلّلَ الروضَ سَنا — سمط: فثغورُ الزهـرِ فيهِ تبسمُ

قفل

غصن: حينَ لذَّ النومُ منّا أو كما — غصن: هجمَ الصبحُ هجومَ الحرسِ

غصن: غارتِ الشُّهْبُ بنا أو ربّما — غصن: أثّرتْ فينا عيونُ النرجسِ

بيت

دور

سمط: أيُّ شيءٍ لامرئٍ قدْ خلصا — سمط: فيكونُ الروضُ قدْ مُكِّنَ فيه

سمط: تنهبُ الأزهارُ فيهِ الفُرَصا — سمط: أمِنتْ مـنْ مكرِهِ ما تتّقيه

سمط: فإذا الماءُ يناجي والحصى — سمط: وخـلا كلُّ خليـلٍ بأخيه

قفل

غصن: الكريمِ المنتهى والمنتمى — غصن: أسدِ السرجِ وبدرِ المجلسِ

غصن: ينزلُ النصرُ عليهِ مثلما — غصن: ينزلُ الوحيُ بروحِ القدسِ

بيت

دور

سمط: مصطفى اللهِ سميُّ المصطفى — سمط: الغنيُّ باللهِ عنْ كلِّ أحدْ

سمط: منْ إذا ما عقدَ العهدَ وفى — سمط: وإذا ما فتحَ الخطبَ عقدْ

سمط: منْ بني قيسِ بنِ سعدٍ وكفى — سمط: حيثُ بيتُ النصرِ مرفوعُ العمدْ

خرجة

غصن: هلْ درى ظبيُ الحمى أنْ قدْ حمى — غصن: قلبَ صبٍّ حلّهُ عنْ مكنسِ

غصن: فهوَ في خفقٍ وحرٍّ مثلما — غصن: لعبتْ ريحُ الصبا بالقبسِ

وبتأثير الموشحات العربية طرق الشعراء اليهود باب الموشحات، وعرف فيما بعد باسم שיר האיזור، وظهرت الموشحات العبرية الأولى في بداية القرن الحادي عشر الميلادي عند شموئيل هناجيد وابن جبيرول، ووجدت فيما بعد على نطاق واسع عند موسى بن عزرا ويهودا اللاوي(١). وفيما يلي نموذج لإحدى موشحات ابن عزرا:

(١) יוסף טובי: קירוב ודחייה.

סוֹד לִבִּי וּמַצְפּוּנִי

סוֹד לִבִּי וּמַצְפּוּנִי	سريرة قلبي وفؤادي
גִּלּוּ נַחֲלֵי עֵינִי.	كشفته أنهار عيني

מֵרִיב, הַחֲשֵׁה הֶרֶף!	أيها الخصم اصمت كفى
צְבִי לָמַד טְרֹף טֶרֶף	فقد تعلم الظبي كيف يفتك بالفريسة
עַז פָּנִים קְשֵׁה עֹרֶף,	صفيق الوجه قوي الشكيمة
חִשְׁקוֹ הֶעֱצִיבַנִי	يؤلمني عشقه
וּבְלִי לֵב עֲזָבַנִי.	تركني بلا قلب

עֹפֶר דָּלֲלוּ מַתְנָיו,	فهو ظبي قل عطائه
שֶׁמֶשׁ רַד לְמוּל פָּנָיו,	وغربت الشمس من أمام وجهه
וּבְחִצֵּי שְׁתֵּי עֵינָיו	ومن بؤبؤي عينيه
אֶת נוּמִי גְזָלַנִי	سلبني نومي
וּבְכָל פֶּה אֲכָלַנִי.	وبنهم التهمني

לֹא אֶשְׁכַּח יְמֵי חֶלְדִּי	لن أنس ما حييت
לֵיל שָׁכְבוֹ אֱלֵי צִדִּי	نومه ليلا بجواري
עַל עַרְשִׂי וּמַרְבַדִּי –	على سريري وفراشي
עַד בֹּקֶר נִשְּׁקַנִי	يقبلني حتى الصباح
וַעְסִיס פִּיו הֱנִיקַנִי.	ومن رُضاب فمه يرضعني

מַה נֶּחְמָד וְטוֹב דַּרְכּוֹ,	ما أجمله و أطيب خطاه
מַה מָּתוֹק פְּרִי חִכּוֹ!	ما أجمل أنفاسه
אַךְ שֶׁקֶר וְרִיק נִסְכּוֹ,	لكنه كذب نسجه من خيال
הֵתֵל בִּי וְרִמַּנִי,	أوقع بي وخدعني
וּבְלִי חֵטְא הֲדִמַּנִי.	وبلا ذنب دمرني

יוֹם לוֹ כָלְתָה עֵינִי	يوم ياليته كلّ بصري
וּלְקוֹל צָלֲלָה אָזְנִי,	وصمت أذني
נִחַשְׁתִּי בְּרָב-עֹנִי:	توقعت عِظم معاناتي
כם אחסן לה טֹנִי	كم أحسن له ظني
עסי ירגע וידֹכרני	عسى يرجع ويذكرني

7.5.1 תבנית שיר האזור

7.5.1.1 היסוד הקבוע והיסוד המתחלף

עיקרו של שיר האזור בשתי מערכות חרוזים שבו: מערכת אחת מתחלפת ומשתנה ממחרוזת לחברתה, ומערכת שנייה קבועה, החוזרת על עצמה בכל מחרוזת. הטורים הנושאים את החרוזים המתחלפים פותחים את המחרוזת, והטורים המביאים את החרוזים הקבועים באים בסופה של המחרוזת. מספר הטורים בכל מחרוזת קבוע לאורך כל השיר. מספר החרוזים הקבועים הוא לפחות שניים (שווים או שונים); מספר החרוזים המתחלפים משתנה משיר לחברו, אבל רק לעתים רחוקות מאוד הוא קטן משלושה.

נדגים את הדברים על־ידי עיון בשיר אזור פשוט של ר' משה אבן עזרא:

ביאור: לפנינו שיר חשק. הדובר הוא החושק. 1 **סוד לבי**: את סודי הכמוס, סוד אהבתי לנער. **ומצפוני**: וצפונותי. 2 **גלו נחלי עיני**: גילו לכול הדמעות הזורמות מעיני כנחלים ומעידות על ייסורי האהבה שאני סובל. 3 **מריב**: פנייה אל 'ידיד' המוכיח את הדובר־החושק על אהבתו חסרת התקווה (ראה יחידה 3, סעיף 3.3.6.2). 4 **צבי... טרף**: הנער הנאה ('צבי') מענה אותי כחיה טורפת (והציור כאן הוא של הצבי, שבמשמעו המקורי הוא חיה נטרפת, ההופך לטורף). 6 **חשקו**: חשקי אליו. **העציבני**: גרם לי צער וייסורים. 7 **ובלי לב עזבני**: ובגללו נותרתי בלי לבי, כי הוא 'לקח' את לבי עמו (כלומר: אני חושב עליו כל הזמן). 8 **עפר דללו מתניו**: העופר, הוא הנער היפה, אשר מותניו צרות ועדינות ('דללו' – היו רזות). 9 **שמש... פניו**: אור פניו כה זוהר, עד שהוא מאפיל על השמש, והשמש כביכול יורדת ונעלמת כשהוא 'זורח'.

10 **ובחצי... עיניו**: ובמבטיו הננעצים בי ומכאיבים לי כחצים. 11 **את נומי גזלני**: גרם לי נדודי שֵנה. 12 **ובכל פה אכלני**: גרם לי ייסורים רבים, כחיה טורפת (על־פי ישעיהו ט, יא, ושם משמש הביטוי מטפורה לאויבים המציקים לעם). 13 **ימי חלדי**: כל ימי. 14 **ליל שכבו** וכו': מכאן עובר המשורר להיזכרות בלילה שבו העופר נענה לו, שכב לצדו והרעיף עליו אהבה. 17 **ועסיס... הניקני**: ונשק לי. 19 **פרי חכו**: דיבורו או נשיקותיו. 20 **נסכו**: מחשבתו (על־פי פירוש מימי הביניים לירמיהו י, יד ועוד); שוב חלה כאן תפנית: האהוב אמנם נענה, אך בלבו היו מזימות שוא וסופו שבגד. 22 **ובלי חטא**: ובלי שחטאתי לו, ללא סיבה. **הדימני**: כילה אותי על־ידי הייסורים שגרם לי כשעזבני. 23 **יום... עיני**: ביום שעיני כלתה לשוב ולראותו. 24 **ולקול... אזני**: והרגשתי הייתה כה רעה, כאילו אוזני צללו מקול שמועה נוראה. 25 **נחשתי**: ניסיתי את מזלי בדרך קסם וניחוש. **ברב עני**: מרוב צערי וייאושי. 27-26 **כם** וכו': שורות אלו כתובות

בערבית (ראה על משמעות העניין בהמשך), ותרגומן: איטיב את מחשבתי עליו – אולי ישוב ויזכרני; זהו ה'ניחוש': החושק המיואש מנסה להשפיע על האהוב בדרך של טלפתיה, ומתרכז במחשבות טובות עליו – כדי שגם הוא יחשוב עליו טובות וישוב אליו.

7.5.1.2 הענף והאזור

לפנינו – אחרי שני טורים מקדימים שעוד נשוב ונעסוק בהם (להלן, סעיף 7.5.1.3) – חמש מחרוזות, אשר בכל אחת שני חלקים: בחלק הראשון שלושה טורים החורזים זה בזה, אך חרוזם משתנה ממחרוזת לחברתה, ובשני – שני טורים החורזים גם הם זה בזה, וחרוזם 'נִי' חוזר גם בסופי המחרוזות הבאות.

החלק הראשון, המביא את החרוז המתחלף, קרוי – בעקבות הנהוג בערבית – 'עָנָף'. חלק זה איננו מוגבל מבחינת מספר טוריו. התבנית שלפנינו היא התבנית הבסיסית ביותר, ולפנינו ענפים בני שלושה טורים קצרים החורזים בסיומיהם בלבד; אבל לעתים מגדילים המשוררים את מספר הטורים בענף (במקרים נדירים מאוד אף מפחיתים אותו ומעמידים את הענף על שני טורים בלבד), או מחלקים את טורי הענף לצלעיות ומעמידים תבניות חריזה מורכבות יותר (ראה להלן, סעיף 7.5.1.8).

החלק השני בכל מחרוזת – המביא את החרוז הקבוע – נקרא 'אֵזוֹר'. החרוז הקבוע של השיר מכונה 'חרוז האזור'. מקור השם הוא בכך שהחרוז הקבוע מופיע בכל סיומי המחרוזות בשיר וכאילו 'חוגר' אותן. גם האזור שלפנינו הוא אזור בסיסי ופשוט, העומד על המינימום הדרוש של שני חרוזים. ניתן להוסיף עוד חרוזים באזור וליצור דגמים מורכבים יותר על־ידי חלוקת טוריו לצלעיות (ראה להלן, סעיף 7.5.1.8).

בשיר שלפנינו חרוז האזור הוא 'נִי' / 'נִי' (שימו לב: צריך תמיד לציין שני חרוזים, ואפילו אם הם שווים). מותר להביא גם שני חרוזים שונים באזור, ובלבד שהם יחזרו בכל האזורים האחרים בשיר.

בדרך מקרה גם הענף האחרון בשיר שלפנינו חורז ב'ני'. מדובר במקרה פרטי לשיר זה, ואין ללמוד ממנו דבר על קשר אפשרי בין חרוזי הענפים לחרוז האזור.

7.5.1.3 המדריך

תוך כדי תיאור השיר, התעלמנו משני הטורים הראשונים שבו. טורים אלו – כפי שניתן עתה לראות – זהים בחרוזם לאזורי השיר. למעשה, השיר פותח כאן

באזור (העומד בפני עצמו, בלא ענף לפניו) ולא בענף. אזור זה הפותח את השיר מכונה 'מדריך', משום שהוא לכאורה המכוון את המשורר בעת כתיבת שאר האזורים ומדריך אותו בבחירת חרוזיהם; אולם, כפי שנראה בסמוך, אין זה אלא לכאורה. חרוז האזור לא נקבע באמת על־ידי המדריך, אלא מכוון מתחילה אל סיומו של השיר.

הופעת מדריך בשיר אזור אינה הכרחית: שיר אזור יכול להיפתח בענף (ואז יעמוד לפנינו שיר אזור חסר מדריך) או באזור (הוא המדריך); אולם יש לציין ששירי אזור בעלי מדריך שכיחים הרבה יותר משירי אזור חסרי מדריך.

7.5.1.4 הכ'רג'ה

תופעה נוספת שוודאי הושם לב אליה היא אופיו המיוחד של האזור האחרון בשיר. אזור זה איננו כתוב בעברית אלא בשפה זרה, במקרה שלפנינו – בערבית. המשוררים אכן נהגו להביא את האזור האחרון בשיר בשפה זרה, לרוב שפה עממית־מדוברת (ערבית מדוברת או ספרדית בניב מקומי). שינוי השפה עם סיום השיר מהווה מעין פואנטה, ומסייע לסיגור של השירים הללו (שהם, כפי שאנו רואים, אינם קצרים מאוד; על סיום שירי האזור ראה גם ביחידה 11, סעיף 11.6.2).

אזור זה, הכתוב בשפה שונה, מכונה במונח הערבי כַּרְגָ'ה (خرجة), כלומר יציאה (ליתר דיוק יש לכתוב ח'רג'ה, אך ברוב ספרי המחקר – בעקבות הכתיב שהיה נהוג בימי הביניים – התעתיק הוא בכ'). על־פי מחקרים שונים מתברר שטורי הכ'רג'ה לא נכתבו בדרך כלל על־ידי המשוררים כחלק משירם. המשוררים הביאום אל שירי האזור מבחוץ, לרוב מתוך שירי עם (על מקורם האפשרי של שירי העם הללו ומשמעותו לתולדות שירת האזור העברית והערבית ראה בסעיף 7.5.4.1). המפגש עם שיר העם (שהיה לעתים מוכר) בהקשר של שיר חדש ו'אריסטוקראטי' יותר, יצר את הפואנטה שבסיום.

נראה שברוב שירי האזור בחר המשורר את הכ'רג'ה וכיוון אליה את השיר כולו, כך שחרוזי הכ'רג'ה הם – ולא המדריך – שקבעו את חרוזי האזור בשיר.

מעמדה השונה של הכ'רג'ה הובלט, בשירים רבים, על־ידי העמדתה כציטוט. בתופעה זו ובהשלכותיה על בינוי השירים נעסוק להלן, בסעיף 7.5.3.2.

7.5.1.5 דגם השיר

כאשר אנו באים לסכם את דגם החריזה של השיר שראינו, נוכל לעשות זאת באופן סכֵמטי בדרך הנהוגה במחקר לסימון חרוזי שיר: כל חרוז חדש נסמן באות

חדשה של האלפבית. לשם נוחיות, נסמן את חרוזי האזור (החרוזים הקבועים) באותיות שבסוף האלפבית, ואת יתר חרוזי השיר – באותיות מתחילת האלפבית, ברצף (ניתן כמובן גם להשתמש באותיות כסדרן, ולפתוח את הרצף כולו באות א). על־פי שיטת סימון זו יהיה הדגם הבסיסי של שיר האזור שהבאנו כזה:

תת - אאא - תת - בבב - תת - גגג - תת - דדד - תת - ההה - תת

מדריך ענף א אזור א ענף ב אזור ב ענף ג אזור ג ענף ד אזור ד ענף ה כ'רג'ה

في هذه الموشحة وكعادة موسى بن عزرا المولع بالمحسنات البديعية في أشعاره نجد العديد من التشبيهات البليغة والكنايات، من ذلك على سبيل المثال قوله في الجزء الثاني من المطلع **נַחֲלֵי עֵינַי** أي أنهار عيني ، وهذا التعبير كناية عن غزارة الدموع، هذا بالإضافة إلى وضوح التأثيرات العربية في أجزاء الموشحة؛ ، ويتجلى التأثير العربي بصورة أعمق عندما يختتم الشاعر موشحته بتلك الخرجة العربية . כם אחסן לה ט̇ני עסי ירג̇ע וידכרני كم أحسن له ظني عسى يرجع ويذكرني[(١)].

---

(١) عبد الرازق قنديل: شعراء العبرية في الأندلس.

يهودا اللاوي (١٠٧٥-١١٤١م)

هو يهودا بن شموئيل هليڤي، عرف باسمه العربي أبي الحسن بن اللاوي، كان طبيبًا مشهورًا، واهتم بالتعليم والثقافة العبرية والعربية وكان كثير التنقل بين البلدان لتلقي العلم والمعرفة مهتمًا بالعلوم الدينية والفلسفية والأدبية. نال شهرة بين أبناء جيله بروعة أشعاره ؛ حيث نظم الكثير من الأشعار ، وكانت أشعاره منبعًا لغيره من الشعراء، وعن طريق أشعاره ارتبط بصداقة قوية مع الشاعر والناثر موسى بن عزرا الذي أُعجب بأشعاره وقال عنه : إنه كوكبٌ ظهر في سماء الشعر، ودعاه ابن عزرا إلى غرناطة وهناك تقرّب من أسرة ابن عزرا التي كانت لها مكانة مهمة وأيضًا عُرف رجالها بثقافتهم. وهناك ارتبط يهودا اللاوي بعلاقات وطيدة مع الشعراء والمثقفين والكرماء وعلية القوم. في سنة١١٤٠م بدأ رحلته المعروفة إلى القدس، وفي نفس السنة بدأ في تأليف كتابه المشهور **כוזרי** [١].

يعد كتابه الخزري من أهم مؤلفاته وهو كتاب فلسفي كتبه اللاوي بالعربية اليهودية، اختلف الباحثون حول اسمه؛ حيث جاء في طبعة هيرشفيلد بعنوان (الحُجة والدليل في نصر الدين الذليل) وجاء في طبعة ديڤد تسيڤي بعنوان(كتاب الرد والدليل في الدين الذليل)، وقد حظي الكتاب بمكانة عالية بين اليهود، وتُرجم إلى الرومانية والأسبانية

---

(١) لمزيد من التفاصيل يُمكن الرجوع إلى:

– אנציקלופדיה לתולדות גדולי ישראל : כרך שני, הוצאת יהושע צ'צ'יק, תל-אביב, בסיוע מוסד הרב קוק, ירושלים.

والألمانيـة، أيضـاً ترجمـه يهودا بـن تبـون إلـى العبريـة وأطلـق عليـه اسم الكتاب الخوزري وعلى هذا عرف الكتاب بهذا الاسم. والكتاب هو كتاب فلسفي غلفه يهودا اللاوي بغلاف قصصي تاريخي، فتصور أن ملكًا وثنيًا في منطقة الخزر ظهر لـه ملاك في حلمه وأخبره بأن نياته حسنة لكن طريقـة عبادتـه لخالقـه خاطئـة، وعليـه أن يعتنـق دينًـا سماويًا ، وبالفعل استدعى الملك أحد علماء النصارى ليشرح له معتقدات المسيحية لكنـه لم يقتنـع، ثم استدعى عالمًا من علماء المسلمين ليشرح لـه تعاليم الإسلام لكنه أيضاً لم يقتنع. وبعد تردد استدعى حاخامًا يهوديًا واقتنع به، وحقيقة الكتاب هي نقد موجه إلى الإسلام والمسيحية وكذا إلى طائفة القرائين(١).

---

(١) لمزيد من التفاصيل يُمكن الرجوع إلى:

- محمد بحر عبد المجيد: اليهود في الأندلس.
- Abu-l-hasan Jehuda Hallewi:Das buch Alchazari, Im arabischen urtext sowie in der Hebratscen ubersetzung des Jehuda Ibn Tebbon, Herausgegeben von Hartwig Hirschfeld, Leipzig Otto Schulze, 1887.
- יהודה הלוי : כתאב אלרד ואלדליל פי אלדין אלדליל, הוציאו לאור דוד צבי בנעט, הוצאת ספרים ע״ש י״ל מאגנס, האוניברסיטה העברית האקדמיה הלאומית היסראלית למדעים, ירושלים, תשל״ז.

قصيدة محاسن الطبيعة في مصر ليهودا اللاوي

על הדר הטבע במצרים

הֲפָשַׁט הַזְּמָן בִּגְדֵי חֲרָדוֹת

וְלָבַשׁ אֶת בְּגָדָיו הַחֲמוּדוֹת

וְלֵב יִפְתֶּה וְיִשְׁכַּח אֶת זְקוּנָיו

וְיִזְכּוֹר עוֹד יְלָדִים אוֹ יְלָדוֹת

בְּגַן עֵדֶן בְּמִצְרַיִם בְּפִישׁוֹן

בְּגַנּוֹת עַל שְׂפַת נָהָר וְשָׂדוֹת

هــل خلـــع الزمــان ثيـــاب الأســـــى

وارتـــــدى مــــلابـــس البهجـــــة

إن القلـب مفتون وقد نسى الشيخوخـــة

وإنـــه لا زال يذكـــر عهـد الطفولـــة

إن الجنة في مصر في نيلها وفي حدائقها

على شاطئ نهرها وفي حقولها[١]

שירת קודש مقتطفات من الشعر الديني ليهودا اللاوي

ישנה בחיק ילדות/ריה"ל

יְשֵׁנָה בְּחֵיק יַלְדוּת לְמָתַי תִּשְׁכְּבִי דְּעִי כִּי נְעוּרִים כַּנְּעֹרֶת נִנְעֲרוּ!

הֲלָעַד יְמֵי הַשַּׁחֲרוּת? קוּמִי צְאִי, רְאִי מַלְאֲכֵי שֵׂיבָה בְּמוּסָר שִׁחֲרוּ,

וְהִתְנַעֲרִי מִן הַזְּמָן, כַּצִּפֳּרִים אֲשֶׁר מֵרְסִיסֵי לַיְלָה יִתְנַעֲרוּ;

דְּאִי כַדְּרוֹר לִמְצוֹא דְרוֹר מִמַּעֲלֵךְ וּמִתּוֹלְדוֹת יָמִים כְּיַמִּים יִסְעֲרוּ,

הֲיִי אַחֲרֵי מַלְכֵּךְ מְרַדֶּפֶת, בְּסוֹד נְשָׁמוֹת אֲשֶׁר אֶל טוּב יְיָ נָהֲרוּ!

<u>פירושי מילים:</u>

1 המשורר פונה אל ה<u>נפש</u>; **נעורת** - חלקיו של צמח הפשתן; **ננערו** - הושלכו מעליך (בלשון עבר).

2 ימי השחרות - תקופת החיים בה האדם עדיין צעיר; **מלאכי שיבה** - שערות לבנות; **שחרו** - באו לקראת, קידמו.

3 הזמן - הבלי הזמן, חטאי העולם הזה.

4 מעלך - חטאך; **תולדות ימים** - היסטוריה.או החיים, העיסוקים הארציים

5 מלכך - אלוהיך; **בסוד** - בחברת; **נהרו** - .1 זרמו בשטף, הרבה מאד אנשים;

---

(١) الترجمة نقلا عن: سليم شعشوع: العصر الذهبي.

2. זרחו, האירו.

בית א: **דלת** – המשורר מטיף מוסר לנפש הישנה כמו בתקופת הילדות שבה התינוק פאסיבי וישן,

"למתי תשכבי".

סוגר – הנעורים הושלכו מעלייך כמו סיבי הפשתן.

הדובר מוכיח את הנפש, הישנה כאילו את עדיין בתקופת הינקות, עד מתי תשכבי?! דעי כי הנעורים שלך חלפו עברו, ועפו ברוח. הדובר פונה אל נשמתו בנזיפה **המעוצבת כשאלה רטורית**: "למתי תשכבי?!" – הביטוי מורכב **ממטאפורה כפולה**: תקופת הילדות מדומה לחיק אימהי והנשמה מדומה לעולל השוכב בחיק האם ומסרב להתעורר. הדובר אינו רואה בעין יפה את העובדה שנפשו מסרבת להתבגר ונצמדת להנאות החיים. הוא מזהיר את הנפש שהנעורים הם זמניים וסופם שהם מתעופפים ונעלמים כסיבי הפשתן ("נעורת") העפים ברוח.

<u>בית ב:</u> **דלת** – תקופת החיים הראשונה – שחר החיים, כשהשיער שחור עדיין, האם ימשכו לעד.

סוגר – ראי שערות שיבה באו לקראתו.

תקופת הילדות חלפה; "שערותיך הלבנות" יוצאות לקראתך בהתקפת מוסר על הפאסיביות שלך. הבית נפתח בשאלה רטורית נוספת: "הלעד ימי השחרות?!", כלומר הוא תוהה האם נשמתו סבורה שנעוריה יימשכו לעולם. הוא מזרז את נפשו להתעורר, לקום ולצאת מן התרדמה הרוחנית שהיא שרויה בה. שערות השיבה מדומות לשליחיה של הזקנה המטיפים מוסר לנפש הרדומה ומבשרים את המוות הקרב.

<u>בית ג:</u> **דלת** – התנערי מהבלי הזמן, חטאי העולם, כלומר רדיפה אחרי יצרים חומריים.

סוגר – כמו ציפורים שבורחות מהטל. עליך להשתחרר מהבלי העולם הזה, כפי שהציפורים מתנערות

מן הטל של הלילה.

בבית זה בולטת **המסגרת הנוצרת באמצעות השורש נ.ע.ר** – המתקשר לדימוי הנעורת שהופיע בבית הראשון. **דימוי הזמן** לטל, מדגיש את משמעות הזמן כחסר-ערך וזמני. הזמן מוצג כביטוי כולל לעולם הגשמי, הכרונולוגי, הכרוך בהנאות הגוף וסיפוקים מיידיים המונעים מהנפש להתמסר לייעודה הרוחני. **ה"ציפורים" משמשות דימוי מרכזי לנפש השבויה** בקינה ואינה מנצלת את יכולתה לעוף. הרעיון מבוסס על **משל ממסכת סנהדרין המדמה** את הנפש השוכנת בגוף לציפור שאינה מצליחה להמריא: "ונשמה אומרת: גוף חטא שמיום שפרשתי ממנו הריני פורחת באוויר כציפור" (צ"א, 1).

<u>בית ד:</u> **דלת** – עופי כציפור להשתחרר מחטאיך.

סוגר______–ומההיסטוריה שהיא כמים סוערים. עופי כציפור על-מנת להשתחרר מחטאך ומן

ההיסטוריה(העשייה בהווה) הארצית, הסוערת בה את עוסקת.

דימוי הדרור תואם את דימוי הציפורים מן הבית הקודם. הדובר מבקש את נפשו שתשתחרר מהחטאים הרובצים עליה, שכן העיסוק בהבלי היום-יום כמוהו כעבדות שיש לנסות ולהיחלץ ממנה. יש להתנער מן הזמן ולהתרומם מעל חיי היום-יום הסוערים כים ואינם מאפשרים את שלוות הנפש הדרושה להתמסרות הרוחנית.

<u>בית ה:</u> **דלת** – רוצי כדי להשיג את אלוהייך בחברת (בסוד).

סוגר – בחברת נשמות אשר נהרו אליו (לה׳)

כמו זרם של מי נהר. עליך לרדוף אחר אלוהייך, בחברת נשמות אשר נוהרות אל טובו של ה'.

בבית זה מופיעה הקריאה המציגה את ייעודה האמיתי של הנשמה: לרוץ אחר האל. **הנשמות**

מדומות ללהק ציפורים הנוהרות אל טוב ה'. יש בתיאור הנשמות הנוהרות אל טוב ה', פיתוח

דימוי הציפורים המעוצב לאורך השיר, ולפיכך הנשמות שהצליחו להתנער מן הזמן ומצאו את דרכן

אל האל – הן הנהנות מחוויית ההזדככות הרוחנית שלפי רש"י כרוכה בביאת המשיח.

מבנה השיר

השיר בנוי כעין דיאלוג בין הדובר לנשמתו.

הנושא המרכזי

שיר קודש, המדבר על מערכת היחסים בין האדם לבין נפשו ובינה לבין האלוהים. בשיר פונה הדובר אל נשמתו וקורא לה להתנער מהבלי העולם הזה ולהתמסר לעבודת האל.

זהו שיר מסוג: "רשות לנשמת": פיוטי "רשות לנשמת" נועדו לשמש מבוא לתפילה הנאמרת בשחרית לשבת וחג פיוט זה נפתח במלים: "נשמת כל חי תברך את שמך ה' אלוהינו ורוח כל בשר תפאר ותרומם זכרך מלכנו תמיד". תפילה זו שעניינה שבח לבורא, מכונה בקיצור "נשמת" והכינוי "רשות לנשמת" מתייחס לבקשת הרשות של האדם לקרב את נשמתו אל האלוהים באמצעות התפילה.

סוג השיר

שיר קודש מסוג רשות לנשמת. ההבדל בין שירת הקודש לשירת החול הוא לא בתוכן אלא בתפקיד של השיר. אם השיר שימש בפתיחה כחלק מהתפילות בבית הכנסת הוא נקרא שיר קודש. מכאן, ששירים פיוטיים שימשו בתוספות חגיגיות לתפילות הקבע בבית הכנסת. בתוך שירת הקודש יש סוג של פיוטים שנקרא "רשויות לנשמת". הרשויות הן פיוטים שמשמשים כפתיחות קצרות לתפילות מסוימות, יש בהם חרוזים, במקצב קלאסי. ברשויות לנשמת מופיעה לרוב בבית האחרון המילה "לנשמת" או "נשמות": המילה רשויות לקוחה מהמילה רשות כי החזן מבקש רשות מהמתפללים לשמש שליחם בפני ה´ באמצעות שימוש בפיוט. המילה לנשמת זה לקוח מתפילת "נשמת כל חי" זה קיצור שם התפילה שנאמרת בשחרית של שבת ביום טוב ועניינה הוא לספר את שבח הבורא. ניתן למצוא את הרשויות כחלת המתפילות בימים הנוראים בין ראש השנה ליום הכיפורים.

סיכום השיר:

השיר "ישנה בחיק ילדות" הוא שיר קודש פיוטי מסוג "רשות לנשמת", משמש כמבוא לתפילת שחרית בשבת ובחג. השיר מתאר קונפליקט בין הנפש החיה לנפש החכמה של הדובר. ניגוד בין גילו הבוגר של המשורר, אשר מחייבו לעסוק בלימודי קודש ועשיית מצוות ובין מעשיו הנהנתניים, המתאימים יותר לגיל הנעורים. אחד ממאפייני פיוטים אלה – הופעת המילה "נשמה" בבית האחרון.

בשיר פונה הדובר אל נשמתו וקורא לה להתנער מהבלי העולם הזה ולהתמסר לעבודת הבורא. **מוטיב הזמן** המופיע בשיר מתייחס לגישה פילוסופית המניחה, כי חיי העולם הזה זמניים וברי חלוף ואילו חיי העולם הבא נצחיים ולכן יש להתכונן בעולם הזה לחיי העולם הבא. עבודת האל, לימוד המקורות ועשיית מעשים טובים הם הערובה לחיי נצח בעולם הבא. כדי להתקין עצמו לחיי הנצח, חייב המאמין לטהר גופו ונשמתו, להשתחרר מהזמן ולהסתגל למהות רוחנית שלזמן היומיומי אין שליטה בה. הנפש צריכה לעבור משאננות לדרך חיובית עם פעולות חיוביות ורק לאחר ההשתחררות מכל זה תוכל הנפש להתרומם לכיוון השמים. השמים הם סמל לרוחניות והטוהר ועליה להצטרף לחברה טובה של אלו שנוהרים לכיוון טוב-ה´ ששמחים שבחרו בדרך הנכונה.

אמצעים אומנותיים נוספים (הערה: לאורך כלהסיכום מודגשים אמצעים אומנותיים)

1. **חרוז מבריח:** "רו"-, ננערו, שיחרו, התנערו יסערו ונהרו – הדגשת הדרישה להתנער מהבלי העולם הזה הסוערים כמו ימים כי הגיע הזמן לעסוק/לנהור (כמו מי נהר)אחרי הדברים הרוחניים.
2. **מטאפורה:** ישנה בחיק ילדות = "תקועה" בילדות, מסרבת להתבגר; מלאכי שיבה = שליחים המטיפים מוסר ומבשרים על המוות הקרב; רסיסי לילה = טל.
3. **דימויים:** נעורים **כנעורת** ננערו, **כציפורים**, ימים **כימים**,דאי **כדרור**.
4. **שיבוצים:**

א. "למתי תשכבי" ("עד מתי, עצל, תשכב..." משלי ו', 9).

ב. "<u>במוסר שחרו</u>" ("חוסך שבטו שונא בנו, ואוהבו שיחרו מוסר", משלי י"ג, 24).

ג. "<u>אל טוב ה' נהרו</u>" ("ינהרו אל טוב ה'...", ירמיהו ל"א, 12).

5. **צימודים: (**הגדרה: שתי מילים דומות במראה בשורש ובצליל אך שונות במשמעות).

א. **נְעוּרִים כַּנְּעֹרֶת נִנְעֲרוּ** (כולן מהשורש נ.ע.ר). נעורים (תקופה/גיל) כנעורת (פסולת) ננערו (עפו)

ב. **שַׁחֲרוּת- שיחרו**.

ג. **יָמִים** (יום) **כְּיַמִּים** (ים).

ד. **כַּדְּרוֹר** (כמו ציפור) - **דְּרוֹר** - (חופש).

6. **האנשה:** האנשה של נפש האדם, למרות שהנפש אינה אנושית, אלא - אלוהית (הוענקה ע"י האל);

פניה אל הנפש כאילו הייתה יצור אנושי.

7. **אקרוסטיכון:** אופייני רק לשירי קודש – י ה ו ד ה .

8. **מאפיינים סגנון בולטים:**

- שיר תקיף מאד ובוטה, עתיר סימני קריאה ומילות ציווי (דעי, צאי, ראי, התנערי, וכו') המדגיש את

הנימה הנחרצת המבקשת לשכנע את הנשמה שהגיעה העת לתיקון מיידי.

- הנפש מוצגת בעמדת נחיתות, אך הנימה כאן היא תובענית ואקטיבית, מעודדת ובונה.

- המשורר <u>מאמין</u> בכוחה של הנפש להתעורר, ויוצר את אותה האמונה בקרב הקורא.

- המשורר מאמין שיש בו את הכוחות הדרושים להתעוררות ולהתקרבות אל האל.

9. **מוטיב הזמן -** הילדות – זה משתמע מהכינוי המטאפורי לנשמה.

הנעורים והבגרות – "דעיי כנעורים נעורת ננערו" הנעורים יחלפו להם כמו סיבי הפשתן עפים ברוח ונעלמים.

זיקנה – ראי מלאכי שיבה.

התקבולת הניגודית מדגישה את הרעיון המרכזי של השיר:

להתנער מהבלי הזמן ולהתחיל לעסוק ברוחניות, הנאה לתקופת הבגרות

10. **תקבולת ניגודית:**

יְשֵׁנָה (פסיבית) למול **מְרַדֶּפֶת** (פעילה),

יַלְדוּת ,שַׁחֲרוּת, למול **שֵׁיבָה -** זיקנה

כַּדְּרוֹר –חופש למול **מִמַּעֲלֵךְ -** חטאים ,כבלים,

נהנתנות למול רוחניות

إبراهيم بن عزرا

ابراهيم بن مائير بن عزرا، شاعر ونحوي وفيلسوف وطبيب، يعد من كبار مفسري المِقْرَا، ولد في طليطلة، تلقى تعاليمه وأثقل ثقافته من خلال تنقله بين عدة مدن أندلسية. يختلف الباحثون حول تحديد تاريخي مولده ووفاته بدقة لكن أرجح الآراء تنحسر في فترتين (١٠٨٩-١١٦٤م/ ١٠٩٢-١١٦٧م)، ترك الأندلس فيما يبدو مضطرا وانتقل بين شمال افريقيا ومواطن أوربية، وقد أشار إلى ذلك بقوله: "... **וּמֵאַרְצוֹ נִפְרַד / אֲשֶׁר הִיא בִסְפָרַד / וְאֶל רוֹמִי יָרַד / בְּנֶפֶשׁ נִבְהֶלֶת**" ارتحل عن موطنه بالأندلس ونزل إلى بلاد الروم بنفس مذعورة، ومرة أخرة يقول: " **בְּיַד יִשְׁמָעֵאל לָבוּז הָיִינוּ, / נַסְנוּ אֶל אֱדוֹם וְלֹא חָיִינוּ**" كنّا تحت حكم العرب المسلمين محتقرين /هربنا إلى بلاد النصارى ولم تهنأ لنا حياة، ويقول في موضع آخر: "**וַאֲנִי אַבְרָהָם בַּר מֵאִיר מֵאֶרֶץ מֶרְחָקִים / הוֹצִיאַתְנִי מֵאֶרֶץ סְפָרַד חֲמַת הַמְּצִיקִים**" وأنا ابراهيم بن مائير من أقصى البلاد/ أخرجتني قسوة الظالمين من الأندلس.

ترك ابراهيم ابن عزرا الكثير من المؤلفات والأعمال في ميادين شتى، لكن أشهرها التفسير وعلم اللغة والشعر والرياضيات والفلك، وساهم في نقل العديد من مظاهر الحضارة العربية الاسلامية إلى أوربا من خلال ترجماته العبرية لكثير من المؤلفات العربية. من أشهر اعماله: كتاب الميزان מאזנים في قواعد عبرية المِقرا، كتاب ספר העולם سفر العالم، ספר המספר كتاب العدد، كتاب ראשית חוכמה بداية الحكمة، אגרת השבת رسالة السبت، هذا إلى جانب أشعاره التي يندرج معظمها تحت الشعر الديني שירי הקודש.

كان ابن عزرا شاعرًا متعدد الأغراض، وكانت أشعاره من ثمار المنطق أو الدراسة، وليست من ثمار الشعور والوجدان غير أن هناك موضوعًا واحدًا تناوله في شعره تناولاً رائعًا وهو التهكم والسخرية وقد ساعده على ذلك كونه مُعدمًا وفي ذلك يقول عن نحسه انه لو كان يعمل في صنع الأكفان لكف الناس عن الموت، ولو كان يعمل في بيع الشموع ما غربت الشمس(١).

مقتطفات من أشعار ابراهيم بن عزرا

- אִלּוּ לְפִי אֵידַי דְּמָעַי יִזּוֹלוּן   לֹא דָרְכָה רֶגֶל אֱנוֹשׁ יַבֶּשֶׁת
  אַךְ לֹא לְמֵי נֹחַ לְבַד כָּרוּת בְּרִית הַקֶּשֶׁת   כִּי גַם לִדְמָעַי נִרְאֲתָה

- גַּלְגַּל וּמַזָּלוֹת בְּמַעֲמָדָם   נָטוּ בְּמַהֲלָכָם לְמוֹלַדְתִּי;
  לוּ יִהְיוּ נֵרוֹת סְחוֹרָתִי –   לֹא-יֶחֱשַׁךְ שֶׁמֶשׁ עֲדֵי מוֹתִי!
  אִיגַע לְהַצְלִיחַ וְלֹא-אוּכַל,   כִּי עִוְּתוּנִי כוֹכְבֵי שָׁמַי;

---

(١) للمزيد يُنظر:
- ألفت محمد جلال: الأدب العبري القديم والوسيط، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة ١٩٧٨م، ص ١٣٩،١٤٠.
- حسيب شحادة: حول تأثير العربية على عبرية "سيفر هعولام" تأليف ابن عزرا، الحوار المتمدن، العدد ٢٦٢٩ – ٢٠٠٩/٠٤/٢٧م، متاح في:
  آخر دخول: ٢٠١٧/١٠/١٠م
  http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=170125

לוּ אֶהֱיֶה סֹחֵר בְּתַכְרִיכִין– לֹא יִגְוְעוּן אִישִׁים בְּכָל יָמָי!

- אַשְׁכִּים לְבֵית הַשָּׂר – אֹמְרִים: כְּבָר רָכָב!
אָבֹא לְעֵת עֶרֶב – אֹמְרִים: כְּבָר שָׁכָב!
אוֹ יַעֲלֶה מֶרְכָּב, אוֹ יַעֲלֶה מִשְׁכָּב –
אוֹיָה לְאִישׁ עָנִי, נוֹלַד בְּלִי כוֹכָב!

الفترة الثالثة (١١٥٠–١٣٠٠م) فترة ما وراء الكلاسيكية:

انتقل الشعر بمضامينه ومبناه من المدن الأندلسية إلى بروفانس. من جهة، انحدرت آراء فلسفية ذات نزعة صوفية إلى الشعر العبري؛ ومن جهة أخرى، تأثر الشعراء أيضاً من الشعر الأوروبي. ومن أهم الأدباء والشعراء في هذه الفترة، ميشولام بن شلومو دي – فياره، وطادروس بن يهودا أبي العافية ومؤلفى المقامات والمترجمين، حيث انتشر فن المقامات في هذه الفترة ووصل إلى ذروته الإبداعية. وفي الربع الأخير من القرن الثالث عشر، نشطت الحركة الشعرية في بروفانس، وتألق فيها يتسحاق بن أبرهام هفورني، ويدعياه هبدرشي وقلومينوس بن قلومينوس[١].

وفيما يلي عرض مقتضب لنشأة المقامة العبرية في الأندلس

---

(١) عبد الرحمن مرعي: الأدب العبري في الأندلس بين التقليد والتجديد، ص١١٠،١٠٩.

المقامـــة العبريـــة

المقامـة فـي اللغـة تعنـي المجلـس أو الخطبـة، يقـول ابـن منظـور: "المَقـامُ والمَقامة: المجلس، ومَقامات الناس مَجالِسُهم .... ويقال للجماعة يجتمعون في مَجْلِسٍ مَقامة"(١)، وقد وردت عند الزمخشري بمعنى الخطبة أو الموعظة على نحو "قام بين يدي الأمير بمقامة حسنة وبمقامات: بخطبة أو عظة أو غيرهما"(٢)، أما في الاصطلاح فتدل كلمة مقامة على فن من فنون النثر الأدبي، يعد جنسًا أدبيًا خاصًا بذاته، أصله عربي وانتقل إلى لغات عدة، أوقفه أصحابه الأوائل على حكايات يسردها الراوي بالنثر المسجوع، تدور غالبًا حول بطل تغلب عليه المغامرات والحيل والوعظ، إلى جانب صفات أخرى ألصقها المقاميون بشخصيته؛ كي يؤدي الهدف من المقامة.

أما بخصوص زمن نشأة المقامة ومبتدعها، فإن خلافًا يدور بين الباحثين حول هذا الأمر، وينصب الخلاف حول ثلاثة أدباء عاشوا بين القرنين الثالث والرابع الهجريين وهم: بديع الزمان وابن دريد وابن فارس(٣).

تعد مقامات بديع الزمان الهمذاني أول مجموعة مقامات كاملة في الأدب العربي، وتعد أساسا لمن جاء بعده من مقاميين؛ ولاسيما أنه وضع أسسها

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، م٥، دار المعارف، القاهرة د.ت، باب (ق و م)، ص ٣٧٨٧.

(٢) الزمخشري: أساس البلاغة، ج٢، دار الكتب والوثائق القومية، ط٢، القاهرة ١٩٢٣م، باب (ق و م)، ص ٢٨٥.

(٣) حسن عباس: نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة د.ت، ص ٢٥.

المعروفة من حيث وجود شخصيتين رئيستين (الراوي والبطل)، وأسلوب الكتابة بالنثر المسجوع، والتركيز على موضوعات معينة كالكدية[٥] والوعظ ونقد المجتمع والنقد الأدبي، وغير ذالك من الأسس التي صارت فيما بعد قالبًا معروفا يسير على منهاجه معظم كتاب المقامات التقليدية، ومن بعده جاء الحريري البصري ليعلي من شأن المقامة ويكتسب شهرته بسببها؛ بعدما كتب مقاماته الخمسين على غرار مقامات الهمذاني.

انتقلت مقامات الهمذاني والحريري إلى الأندلس، وتناولها الأندلسيون بالشرح أحيانًا والمعارضة أحايين أخرى، وسجعوا على منوالها مقامات أندلسية تصور بيئة الأندلس ومجتمعها، واستحدثوا نوعًا آخر من المقامات يمكن كنيه بالمقامات الأندلسية، وتختلف عن المقامات المشرقية في بعض الأسس، فمن ناحية الشكل لم تحافظ معظم المقامات على أسلوب السرد عن طريق الراوي الذي يروي مغامرات البطل، ولم تبدأ معظم المقامات بالافتتاحية المعروفة عند الهمذاني "حدثنا عيسى بن هشام قال...." وعند الحريري حدث/حكى/أخبر/قال الحارث بن همام...."، ولم تحافظ على شخصية البطل أديبًا بليغًا محتالاً، ولم يحافظ المقاميون الأندلسيون على عدد المقامات (خمسين مقامة)، ولم يحافظوا على القالب العام للمقامة الذي يتسم بوجود افتتاحية وموضوع ثم حبكة فنهاية يتمكن فيها الراوي من كشف شخصية البطل. ومن ناحية الموضوع، استحدث الأندلسيون موضوعات أخرى غير التي ظهرت في المقامات المشرقية، فبينما ركزت مقامات الهمذاني والحريري على موضوعات الكدية والاحتيال والبخل والوعظ والتسلية، اتجه مقاميو الأندلس إلى موضوعات جديدة مثل الرحلة والصيد والمدح والوصف والسياسة.

أما بخصوص المقامات العبرية في الأندلس، وموقفها من المقامات العربية المشرقية أو المقامات العربية في الأندلس، فيمكن القول : إن يهود الأندلس كانوا

على درجة عالية من الثقافة والشغف بالأدب العربي وتطوراته، فقد سبق لهم أن استوعبوا الشعر العربي ونظموا على أوزانه أشعارًا تحمل مضامين عدة تزخر بها الكتب والمخطوطات حتى الآن، وبرز منهم شعراء كبار ومترجمون وشراح في شتى مجالات اللغة والأدب، وأضحت فترة وجودهم في الأندلس من أزهى الفترات في مجالات عدة، حتى إنهم يطلقون عليها اسم العصر الذهبي للأدب العبري.

لاشك أن المقامات العربية المشرقية قد وصلت ليهود الأندلس، ويبدو أنها نالت إعجابهم، أو على الأقل حاولوا محاكاتها وتطويع عبريتهم لاستيعاب هذا الفن الجديد؛ وبالفعل دخل بعض الأدباء اليهود حقل المقامة عن طريق التأليف والترجمة إلى العبرية. وفي مجال الإبداع، بدأت أول محاولة لتأليف مقامة عبرية في النصف الأول من القرن الثاني عشر الميلادي،عن طريق سليمان بن صقبل[(١)] وذلك من خلال مقامته المعروفة **נאום אשר בן יהודה** (حديث أشر بن

---

(١) اختلف الباحثون حول اسمه وزمانه؛ وذلك لعدم وجود أي إشارة له في المصادر التاريخية، سوى ما ذكره عنه الحريزي بأن اسمه سليمان بن صقبل وأنه أحد أقرباء يوسف بن سهل، وهو الذي ألف المقامة الجميلة التي بدايتها حديث أشر بن يهودا، غير أن المخطوطات تشير إلى وجود نسختين لمقامة بعنوان (أشر بن يهودا) تنسب إحداهما لأبي أيوب بن سهل والأخرى لسليمان بن صقبل، ويرى حاييم شيرمان أن النسختين لمؤلف واحد وهو سليمان بن صقبل، وأن (ابن سهل) ما هو إلا لقب لعائلته. لم تحدد المصادر فترة ابن صقبل، إلا أن معظم تكهنات الباحثين تشير إلى النصف الأول من القرن الثاني عشر الميلادي في الأندلس الإسلامية، ويعده شيرمان من جيل موسى بن عزرا(١٠٥٥–١١٣٥م) ويهودا اللاوي (١٠٧٥–١١٤١م) ويذكر أنه من أسرة يوسف بن سهل الذي عاش في قرطبة تقريبًا في الفترة نفسها. لمزيد من التفاصيل يُنظر:

- יהודה אלחריזי: תחכמוני, מהדורת י. טופורובסקי, עמ' 45.
- חיים שירמן: המשוררים בני דורם של משה אבן עזרא ויהודה הלוי, עמ' קנב-קנד.
- שירמן- פליישר: תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית, עמ' 484-٤٨٢.
- David Simha Segal: "Mahberet Nə'um 'Ašer Ben Yəhudah" of Solomon Ibn Saqbel: A Study of Scriptural Citation Clusters, Journal of the American Oriental Society, Vol. 102, No. 1 (Jan. - Mar., 1982), p. 17.

يهودا)، ومع أن مقامة ابن صقبل تختلف كثيرًا عن المقامات المشرقية للهمذاني والحريري، فإنها حافظت على بعض السمات، مثل افتتاحية المقامة بجملة נאום אשר בן יהודה (حديث أشر بن يهودا)، على غرار الافتتاحية المعهودة عند الهمذاني والحريري، وحافظ أيضًا على فكرة التنكر عن طريق تقمص شخصية محددة وفي النهاية يتم الكشف عنها، وهذا أيضًا أمر معتاد في المقامات المشرقية.

ومن بعد ابن صقبل واصل بعض أدباء اليهود مسيرتهم في حقل المقامة؛ إذ تبعه يوسف بن زباره(١) بكتابه **ספר שעשועים كتاب التسالي** ، يضم الكتاب ثلاث عشرة مقامة، نصَّب ابن زباره نفسه راويًا لمقاماته، وأسند بطولتها لعنان هنطاش وينتقل معه من مدينة برشلونة إلى عدة أماكن، ويروي حكايات وأحداث مرتبطة بعنان وأفعاله. يناقش الكتاب العديد من القضايا الدينية والفلسفية والطبية التي حادت بالكتاب عن الأسس المعروفة لفن المقامة، ومع ذلك فإن يهوديت

- Judith Dishon: The Hebrew Maqama in Spain, in book (The Culture of Spanish Jewry), editor : Aviva Doron, Proceedings of the First International Congress, (Tel Aviv, July 1991) Organizers: Bar-Ilan University, Levinsky College of Education, Complutense University, Madrid, Spain, The City University of New York, New York, U.S.A. 1994, p. 70.

(١) يوسف بن مائير بن زباره، طبيب وشاعر ولد سنة ١١٤٠م ببرشلونة، من أسرة معروفة وكان أبوه طبيباً وحكيماً ومثقفاً.. تنقل ابن زباره بين بلدان عدة في الأندلس، ربما لطلب العلم؛ حيث اهتم بالعلوم الطبية والدينية، واهتم كذلك بالأدب العربي، تتلمذ على يد أستاذه يوسف قمحي الذي يصفه في أحد أعماله بأنه تلميذ حكيم. يعتبر كتابه ספר שעשועים كتاب التسالي من أهم أعماله وأشهرها؛ حيث كتبه على غرار المقامات العربية وأهداه إلى ששת בן בנבנשת أحد أعيان اليهود ببرشلونة، بالإضافة إلى هذا الكتاب يوجد لابن زباره عدد من المؤلفات القصيرة مثل בתי הנפש مواطن النفس מראות השתן مظاهر البول. لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى:

- אנציקלופדיה לתולדות גדולי ישראל: כרך שלישי, הוצאת יהושע צ׳צ׳יק, תל-אביב, בסיוע מוסד הרב קוק, ירושלים, תש״ח, עמ׳ 660-662.
- חיים שירמן: השירה העברית בספרד ובפרובאנס, ספר שני, חלק א, עמ׳11-12.

ديشون تؤكد أن الكتاب يندرج تحت فن المقامات، معللة ذلك بأن الكتاب يوافق الأسس الأربعة المعروفة للمقامة:أ) الإطار الخارجي والكتابة بالنثر المسجوع، ب) الإطار القصصي الذي تتكون منه كل مقامة والذي يشمل الأحداث والحكايات، ج) شخصيتي البطل والراوي، وما يتصف به البطل من أساليب التنكر والمغامرات والتنقل وغيرها، د) تنوع الموضوعات[١].

أما التجربة الثالثة في حقل المقامة العبرية فكانت عن طريق يهودا بن شبتاي الذي ألف ثلاث مقامات: **מנחת יהודה قربان يهودا**: التي تعد أهم أعماله، ومن خلالها قدم ابن شبتاي حكاية طريفة تهدف إلى نقد المرأة وكشف الصور السلبية للنساء[٢]، **דברי האלה והנדוי أقوال اللعنة والنبذ**؛ وتدور المقامة حول هجاء خمسة من كبار الطائفة اليهودية في سرقسطة وذلك لأنهم حرقوا كتاب التاريخ الذي ألفه ابن شبتاي؛وهم: إبراهيم بن شموئيل لوبيل (كاتب الطائفة). إبراهيم بن سليمان لوبيل (حزان الطائفة)، يوسف بن فنشت (لم يذكر وظيفته)، إسحق بن سليمان جورجولوط (جابي الضرائب)، مائير الجرنونشي (لم يذكر وظيفته) [٣]، **מלחמת החכמה והעושר صراع الحكمة والثروة**؛ وموضوعها مناظرة تدور بين العقل والمال[٤]

---

(١) يُنظر:
- יהודית דישון : ספר שעשועים ליוסף בן מאיר אבן זבארה, הוצאת ראובן מס בע״מ, ירושלים תשמ״ה, עמ׳ 25-27.

(٢) יהודית דישון, למקורותיה של המחברת "מנחת יהודה" ליהודה אבן שבתי והשפעתה על מקאמת הנישואין ליהודה אלחריזי, עמ׳ 57.

(٣) יהודית דישון : לחקר ״דברי האלה והנדוי״ ליהודה אבן שבתי, בקורת ופרשנות, חוברת 4-5,אדר תשל״ד, עמ׳ 48-52.

(٤) عبد الرحمن مرعي: نشأة المقامة في الأدب العبري، مجلة الرسالة،العدد الثامن، كلية بيت بيرل بجامعة بَر إيلان، رمَت جان ١٩٩٩م، ص ٣٤٨.

هذا وقد وصلت المقامة العبرية إلى قمة ازدهارها في بداية القرن الثالث عشر الميلادي بواسطة يهوذا الحريزي(١) الذي بدأ بترجمة مقامات الحريري البصري

---

(١) اختلف الباحثون حول مولده ووفاته، لكن حسم الأمر بعد اكتشاف مخطوط مهم لأحد معاصريه وهو المبارك بن الشعار الموصلي، وعنه يقول ابن الشعار: " يحيى بن سليمان بن شاؤول أبو زكريا الحريزي اليهودي ... اسمه بالعبرية يهوذا وأنه نقله إلي العربية ... كان طويلاً من الرجال أشيب ثطًا يسكن بين ظهراني الفرنج وكلامه مغربي، قريب الخروج من بلده، تراه كأنه يعتريه سهو"، وبناءً على مخطوط ابن الشعار اثبت سدان أن الحريزي ولد سنة ١١٦٥م في مكان ما بالأندلس، قد يكون طليطلة، ومات في حلب بسوريا سنة ١٢٢٥م. عاش الحريزي فترة طويلة في الأندلس واعتاد التنقل من مكان لمكان، وذاع صيته في جنوب فرنسا مترجمًا بارعًا، ومن ترجماته: مقامات الحريري، بعض أعمال موسى بن ميمون مثل تفسير المشنا ودليل الحائرين מורה הנבוכים ورسالة البعث תחיית המתים، و مقالة الحديقة في معني المجاز والحقيقة لموسي بن عزرا باسم "ערוגת הבושם" أي حديقة الطيب، وكتاب מוסרי הפילוסופים آداب الفلاسفة المُنْتسَب لحُنَين بن إسحق، كتاب سر الأسرار (السياسة والفراسة في تدبير الرئاسة) لأرسطو، رسالة الأخلاق العامة لأرسطو אגרת המוסר הכללי، كتاب النفس لجالينوس ספר הנפש، كتاب تحريم الدفن لجالينوس ספר איסור הקבורה، ومن أهم مؤلفاته: ספר תחכמוני كتاب تحكموني، ספר הָעֲנָק كتاب العِقْد، סֵפֶר גוֹרָלוֹת كتاب الأقدار، كتاب الدُرَر الذي يعد آخر أعماله المكتشفة حديثًا ودون فيه هجرته المعروفة من الأندلس إلى المشرق العربي. أنظر:

- יוסף סדן: רבי יהודה אלחריזי כצומת תרבותי, פעמים, 68, תשנ"ו, עמ' 76-16.
- Joseph Sadan: Un intellectuel juif au confluent de deux cultures Yehuda al-Harizi et sa biographie arabe, Judios y musulmanes en al-Andalus y el Magreb contactos intelectuales (ed. M. Firro), Collection de la Casa de Velazques, Volume N74, Madrid 2000, p 105-151.
- ابن الشعار الموصلي: قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان المشهور بعقود الجمان في شعراء هذا الزمان، تحقيق: كامل سلمان الجبوري، ج٩، دار الكتب العلمية، بيروت ٢٠٠٥م، ص ٢٥٧.

إلى العبرية، ثم اتجه إلى الإبداع، وسطر كتاب مقاماته **ספר תחכמוני كتاب تحكموني** الذي يعد أول كتاب مقامي كامل يتوافق كليًا مع الأسس المعروفة للمقامات المشرقية للهمذاني والحريري؛ من حيث عدد المقامات الخمسين، وطبيعة شخصيتي البطل والراوي في جميع المقامات، والحفاظ على السجع، وتسلسل أحداث المقامة، وتنوع الموضوعات بين الكدية والاحتيال ونقد المجتمع والأدب والمناظرة والإرشاد والتعليم، إلى جانب بعض قضايا المجتمع سواء أكانت سياسية أم دينية أم اجتماعية.

– هيثم محمود إبراهيم، الاحتيال في مقامات الحريزي العبرية(مصادره وأشكاله وأهدافه_ دراسة مقارنة)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة جنوب الوادي، قنا ٢٠١١م، ص ٨-٤٩.

المقامـة الرابعـة والثلاثون للحريـزي

בְּסִפּוּר הַסּוֹחֵר לָאוֹרֵחַ מֶמְשַׁלְתּוֹ . וּבְהַרְאוֹתוֹ אֶת עֹשֶׁר גְּדֻלָּתוֹ

נְאֻם הֵימָן הָאֶזְרָחִי: הָיִיתִי נוֹסֵעַ מִמַּחֲנַיִם . לְהַר אֶפְרַיִם . וּבְעוֹדִי בְּתוֹךְ הָעִיר מְסוֹבֵב בִּדְרָכֶיהָ . וּמְשׁוֹטֵט בְּמַהֲלָכֶיהָ . רָאִיתִי אִישׁ עוֹמֵד לְשַׁעַר בֵּיתוֹ וְהוּא סַר וְזָעֵף . יָגֵעַ וְיָעֵף . וְקָרַבְתִּי אֵלָיו וְאָמַרְתִּי לוֹ: מַה לְּךָ נֶעֱצָב . וּמַדּוּעַ אַתָּה לְבַדְּךָ נִצָּב . אָמַר לִי: אֲרוּרָה הַתַּאֲוָה, אֲשֶׁר תָּשִׁיב בְּעָלֶיהָ לְדַאֲוָה . אָמַרְתִּי: הוֹדִיעֵנִי מַה מְּצָאֲךָ . וְהַמִּקְרֶה אֲשֶׁר קְרָאֲךָ . אָמַר: קְרָאַנִי הַיּוֹם אִישׁ מִן הַסּוֹחֲרִים לְבֵיתוֹ . וַיְבִיאֵנִי לִסְעֻדָּתוֹ . וּבְעוֹדִי הוֹלֵךְ אִתּוֹ . הֵחֵל לְסַפֵּר לִי רֹב עָשְׁרוֹ וְתִפְאַרְתּוֹ . וְהַיְּפִי אֲשֶׁר לְאִשְׁתּוֹ. וַיֹּאמֶר לִי:

תֵּדַע אֲדוֹנִי כִּי אֲבוֹתַי הָיוּ מֵאֲצִילֵי אֶרֶץ הַנְּקוּבִים . וְרָאשֵׁי הַנְּדִיבִים . וְהָאֵל חָנַן לְאָבִי עֹשֶׁר וְכָבוֹד . וּגְדֻלָּה וָהוֹד. נוֹלַדְתִּי לוֹ אֲנִי בְּמַזָּל נָאֶה . וְהָיִיתִי נֶחְמָד לְמַרְאֶה . וְכַאֲשֶׁר גָּדַלְתִּי . דֶּרֶךְ תְּבוּנוֹת לָמַדְתִּי . וּמִכָּל מְלַמְּדַי הִשְׂכַּלְתִּי . עַד כִּי חֲכָמִים סִכַּלְתִּי. וְנָתַן לִי אָבִי אִשָּׁה מִבְּנוֹת הַשּׁוֹעִים . וְהַשָּׂרִים הַיְדוּעִים . וְהַנַּעֲרָה יָפָה בְּצוּרָתָהּ וּפָנֶיהָ . וְיֶתֶר עִנְיָנֶיהָ . וְכִמְנוֹרָה תָּאִיר מִשְׁכָּנֶיהָ . וְהִיא שִׂמְחַת בַּעְלָהּ וּשְׁכֵנֶיהָ . חֵי נַפְשְׁךָ, אֲדוֹנִי אִלּוּ תִּרְאֶה אוֹתָהּ בְּעִסְקֵי בֵיתָהּ מִתְעַסֶּקֶת . וְהִיא מְמַהֶרֶת וְלֹא מִתְאַפֶּקֶת . וְסוֹבֶבֶת עַל הַטִּירָה וְעַל הַדִּירָה . וּמִן הַדִּירָה אֶל הַבִּירָה . וְיוֹשֶׁבֶת בֵּין תַּנּוּר וְכִירַיִם . וְשׁוֹכֶבֶת בֵּין שְׁפַתַּיִם . וְשַׁחֲרוּת הֶעָשָׁן עַל לִבְנַת פָּנֶיהָ . וְעַל יְפִי עֵינֶיהָ . תֹּאמַר אַשְׁרֵי אִישׁ אֲשֶׁר הִיא יוֹשֶׁבֶת אֶצְלוֹ . וְאַשְׁרֵי הָעָם שֶׁכָּכָה לוֹ . וְלֹא הֶחֱרִישׁ לְדַבֵּר כַּדְּבָרִים הָאֵלֶּה עַד צָלְלוּ אָזְנַי לְקוֹלוֹ. וְכַאֲשֶׁר בָּאנוּ לְשַׁעַר בֵּיתוֹ אָמַר לִי:

רְאֵה, אֲדוֹנִי זֶה הַשַּׁעַר וּמִסְגְּרוֹתָיו . וּפִתּוּחֵי דַלְתוֹתָיו . וּבַדָּיו וְטַבְּעוֹתָיו . וְלוּחוֹת בְּרוֹשָׁיו . וְצִירֵי קְרָשָׁיו . כַּמָּה הוֹצֵאתִי עָלָיו מֵהוֹנִי . וְכִלִּיתִי בוֹ כֹּחִי וְאוֹנִי . עַד אֲשֶׁר עֲשִׂיתִיהוּ נָאֶה . כַּמַּרְאֶה אֲשֶׁר אַתָּה רוֹאֶה . אַחֲרֵי כֵן בָּאנוּ אֶל הֶחָצֵר וַיֹּאמֶר לִי: רְאֵה, אֲדוֹנִי, זֹאת הֶחָצֵר וְקִירוֹתֶיהָ . מַה יְּדִידוֹת טִירוֹתֶיהָ . וּמַה טֹּבוּ מִשְׁכְּנוֹתֶיהָ . כִּי הִיא מִבְחַר הַחֲצֵרִים . וְסָבִיב לָהּ בָּתֵּי הַסּוֹחֲרִים . אֲבָל אֵין בְּכֻלָּם יָפָה מִמֶּנָּה . וְלֹא חָצֵר אֲשֶׁר תַּעַרְכֶנָּה . שִׂים לִבְּךָ, אֲדוֹנִי, לְזֶה הָאוּלָם מַה טּוּבוֹ . וּרְאֵה הַחַלּוֹנִים אֲשֶׁר בּוֹ . וְשִׂים עֵינֶיךָ עַל יְפִי הַקִּירוֹת וְהַקּוֹרוֹת . וְהַבִּירוֹת וְהַטִּירוֹת . וְהַשְּׂכִיּוֹת וְהָעֲלִיּוֹת . וּפִתּוּחֵי הַמַּשְׂכִּיּוֹת . עֲשׂוּיִים בְּמִינֵי צְבָעִים . לְאַרְבַּעַת רְבָעִים . כְּעֵינַיִם בַּפּוּךְ קְרוּעִים . וְקָלַע עֲלֵיהֶם הַיָּפִי קְלָעִים . וּמִקְלַעַת פְּקָעִים . רְאֵה אֲדוֹנִי גֻּלּוֹת הַמַּיִם הַחֲמוּדִים . וּרְאֵה הָאֲרָיוֹת עַל שְׂפָתָם עוֹמְדִים . וּמִפִּיהֶם נוֹזְלֵי מַיִם עוֹלִים וְיוֹרְדִים . בָּהֶם חַיֵּי נְפָשִׁים . וְשִׂמְחַת אֱלֹהִים וַאֲנָשִׁים . אַחֲרֵי כֵן בָּאנוּ אֶל הַבַּיִת וַיֹּאמֶר לִי:

רְאֵה אֲדוֹנִי אֵלוּ הַחֲדָרִים הַיָּפִים . עֲשׂוּיִים בְּטוּרֵי זָהָב צְרוּפִים . וְעַל רִצְפַּת בַּהַט רְצוּפִים . וְשָׁמָּה מִטָּתִי . וַחֲדַר רַעְיָתִי . וְאִלּוּ תִרְאֶה אוֹתִי שׁוֹכֵב לְבַדִּי . וְאִשְׁתִּי לְצִדִּי . וּלְחָיֶיהָ נֵר לְעֵינַי . וּזְרוֹעֶיהָ חֲגוֹר מָתְנַי . וּשְׂפָתֶיהָ מַעֲדַנַּי . וְהִיא מְנַשֶּׁקֶת וּמְחַבֶּקֶת . וְעָלַי מִתְרַפֶּקֶת . וְאֵינֶנָּה מִתְאַפֶּקֶת . עַד כִּמְעַט תִּשָּׁבֵר הַמַּפְרֶקֶת . תָּמְהוּ רַעְיוֹנֶיךָ לְזֶה הַחִבּוּר הַנָּאֶה . וְהָיִיתָ מְשֻׁגָּע מִמַּרְאֵה עֵינֶיךָ אֲשֶׁר תִּרְאֶה .

אַחַר כָּל זֶה הַצַּעַר . קָרָא אֶל הַנַּעַר . לְהָבִיא הַשֻּׁלְחָן . וְכַאֲשֶׁר הֱבִיאָהוּ . וּלְפָנָיו עֲרָכָהוּ . אָמַר לִי:רְאֵה אֲדוֹנִי זֶה הַשֻּׁלְחָן וְעִנְיָנוֹ . וּרְאֵה מַצָּבוֹ וְכַנּוֹ . וּבַדָּיו וּמִסְגְּרוֹתָיו . וְאַרְבַּע פַּעֲמוֹתָיו . עֲשִׂיתִיהוּ מִכָּל עֲצֵי בְשָׂמִים . כִּי לֹא יִרְקַב

לְעוֹלָמִים . וַיֹּאמֶר לְנַעֲרוֹ: הַגֵּשׁ הַמַּיִם . לִרְחֹץ הַיָּדַיִם . וְכַאֲשֶׁר הֵבִיא כְּלִי הַמַּיִם . אָמַר לִי: רְאֵה אֲדוֹנִי זֶה הַמִּזְרָק . כְּאִלּוּ מִזָּהָב הוּרַק . אוֹ מִכֶּתֶם אוֹפִיר הוּצַק . גָּדוֹל וּרְחַב יָדַיִם . יָכִיל מִן הַמַּיִם . כְּבֵית סָאתַיִם . שִׂים לִבְּךָ אֲדוֹנִי לְאֵלּוּ הַמַּיִם . כִּי תַאֲוָה הֵם לָעֵינַיִם . כְּאִילוּ הֵם דְּמָעוֹת יְצוּקִים . מֵעֵינֵי חוֹשְׁקִים . זַכִּים וְצַחִים . כִּבְדֹלָחִים לַחִים . וּכְחוּטֵי כֶסֶף נִגָּרִים . וּכְשֶׁלֶג קָרִים . מִנְּהַר פְּרָת שְׁאָבוּם . וּבִכְלֵי שֹׁהַם כָּל הַלַּיְלָה עֲזָבוּם . וּבַבֹּקֶר דָּמוּ לְשִׁכְבַת הַטַּל . בְּעֵת עַל לְחִי שׁוֹשָׁן יִזַּל . וַיֹּאמֶר אֶל הַנַּעַר: קַח הַמִּזְרָק בִּימִינֶךָ . לָצֶקֶת מַיִם עַל יְדֵי אֲדוֹנֶיךָ . וְכַאֲשֶׁר בָּא הַנַּעַר אָמַר לִי: שִׂים לִבְּךָ אֲדוֹנִי עַל זֶה הַנַּעַר וְצוּרָתוֹ . וְנֹעַם קוֹמָתוֹ . וְשַׁחֲרוּת קְוֻצּוֹתָיו . וְאֹדֶם שְׂפָתָיו . וְזֹהַר יָפְיוֹ וְשׁוֹשַׁן לְחָיָיו . וְרִקְמַת פָּנָיו . וְלִבְנַת שִׁנָּיו . וְשַׁחֲרוּת עֵינָיו . כְּאִלּוּ לֶחְיוֹ עֲרוּגָה . עֲשׂוּיָה בִּמְחוּגָה . וּבַשּׁוֹשַׁנִּים סוּגָה . וּבְחוּטֵי שְׁנִי תוֹלַעַת אֲרוּגָה . תָּסִיר מִלִּבְּךָ תוּגָה . שׁוֹטַטְתִּי אַחֲרָיו בְּאַפְסֵי עוֹלָם . וּקְנִיתִיהוּ בְּאֶרֶץ עֵילָם . וְכִלְבָבִי מְצָאתִיהוּ . וּבִרְצוֹן נַפְשִׁי פְּגַשְׁתִּיהוּ. יַשְׂכִּיל לְכָל אֲשֶׁר יִפְנֶה . וּבְטֶרֶם אֶקְרָאֵהוּ יַעֲנֶה . יֵלֵךְ בִּדְרָכַי . וְיָבִין כָּל צָרְכִּי . וְכָל אֲשֶׁר מֵאֱלֹהַי שָׁאַלְתִּי . אֶל הַנַּעַר הַזֶּה הִתְפַּלָּלְתִּי .

וְכַאֲשֶׁר צָלְלוּ אָזְנַי לְרֹב דְּבָרָיו אָמַר לְנַעֲרוֹ: לֵךְ וְהָבֵא הַמַּטְעַמִּים הַנְּעִימִים . וְהַמַּאֲכָלִים הַמְבֻשָּׁלִים . וְהַטְּלָאִים הַצְּלוּיִים . וְהַשְּׁמָנִים הַמְמֻחָיִם . כִּי גָדוֹל הָרָעָב וְהַצַּעַר . וּכְלֵי קְרַב הַבֶּטֶן שׁוֹת שָׁתוּ הַשַּׁעַר.

אָמַר הַמַּגִּיד: וָאֹמַר בְּלִבִּי, הִנֵּה כָּל הַדְּבָרִים דִּבֵּר וְעוֹד הַמַּאֲכָלִים לֹא בָאוּ . וְנִשְׁאַר לוֹ לְסַפֵּר הַלֶּחֶם וּנְעִימָתוֹ . וְהַקֶּמַח וּתְבוּאָתוֹ . וְהָרֵחַיִם אֲשֶׁר טְחָנוּהוּ . וּבְאֵי זֶה נָפָה

הֱנִיפוּהוּ . וְהַתַּנּוּר אֲשֶׁר בּוֹ אָפוּהוּ . וְהָעֵצִים בְּאֵי זֶה יַעַר נֶחְטְבוּ . וְהַגַּרְזֶן אֲשֶׁר בּוֹ נֶחְצְבוּ . וְהַבָּשָׂר מֵאֵי זֶה נִלְקַח . וְהַמֶּרְקָחוֹת אֲשֶׁר בָּהֶן נִרְקַח . וְהַמַּטְעַמִּים וְטַעְמָם . וְהַתַּבְשִׁילִים וְנָעֳמָם . וְהַתְּבָלִין וְרֵיחָם . וְהַבְּשָׂמִים וְרָקְחָם . וְעוֹד נִשְׁאָר לְסַפֵּר הַמַּחְתּוֹת וְהַסִּפּוֹת . וְהַכֵּלִים וְהַכַּפּוֹת . וְהַיָּעִים וְהַסִּירוֹת . וְהַקְּדֵרוֹת וְהַקְּעָרוֹת . וּכְלֵי הַנְּחֹשֶׁת . וְהַמַּחֲבַת וְהַמַּרְחֶשֶׁת . וְהַפָּרוּר וְהַקַּלַּחַת . וְהַצַּפַּחַת וְהַצַּלַּחַת . וְכָל זֶה לֹא יַשְׁלִים בְּכַמָּה שָׁנִים וְיָמִים . וְלֹא עַד דּוֹרוֹת עוֹלָמִים . וְנִשְׁמַטְתִּי מִיָּדוֹ בְּרָב-כֹּחַ . וּמִהַרְתִּי לִבְרֹחַ . וְאָמַרְתִּי לוֹ: יֶשׁ לִי צֹרֶךְ בְּבֵיתִי אֵלֵךְ וְאֶעֱשֶׂנּוּ . וְאָשׁוּב בְּעֵת אַשְׁלִימֶנּוּ. וַיַּחֲזֶק בִּי וּמְשָׁכַנִי . וְאֶל בֵּית הַכִּסֵּא הֱבִיאַנִי . וְאָמַר: לֹא יִתָּכֵן שֶׁתֵּצֵא . עַד תִּרְאֶה בֵּית הַכִּסֵּא . כִּי בוֹ יִשְׁלַם הַמַּעֲשֶׂה . וַיֹּאמֶר לִי: רְאֵה אֲדוֹנִי מַה יָפְיוֹ מַה טוּבוֹ . וּרְאֵה כִּיּוֹר הַמַּיִם אֲשֶׁר בּוֹ . וְרִצְפַּת בַּהַט וָשֵׁשׁ אֲשֶׁר בְּקִרְבּוֹ . וְאִם יֵלֵךְ זְבוּב עָלֶיהָ . תִּמְעַד רַגְלוֹ בְּמַעְגָּלֶיהָ . תִּתְאַוֶּה נַפְשְׁךָ לֶאֱכֹל בָּהּ . מֵרֹב יָפְיָהּ וְטוּבָהּ . אָמַרְתִּי לוֹ: אֱכֹל בְּשִׂמְחָה אֲדוֹנִי . כִּי הַכֹּל בָּא בְּחֶשְׁבּוֹנִי . וּבֵית הַכִּסֵּא לֹא עָלָה בְּרַעְיוֹנִי . וּמִהַרְתִּי וְלֹא הִתְאַפַּקְתִּי . וְכַצְּבִי מִיָּד נִמְלַטְתִּי . וְהוּא רוֹדֵף אַחֲרַי לַהֲשִׁיבֵנִי . וְצוֹעֵק בְּקוֹל חֲרָדָה . זְכוֹר וְאַל תִּשְׁכַּח הַסְּעֻדָּה . וְכִשְׁמֹעַ הַנְּעָרִים דְּבָרָיו חָשְׁבוּ כִּי הָיָה מְחָרֵף אוֹתִי בַּאֲכִילָה . וְצָעֲקוּ אַחֲרַי: זְכֹר וְאַל תִּשְׁכַּח הַסְּעֻדָּה . וּבִרְאוֹתִי כִּי כַּדְּבוֹרִים סַבּוּנִי . זָרַקְתִּי אֶבֶן עַל אֶחָד מֵהֶם וְטָבְעָה בְּמִצְחוֹ . וְכִמְעַט יָצְאָה רוּחוֹ . וַיִּרוֹצְצוּ אַחֲרַי הַשְּׁכֵנִים . גְּדוֹלִים וּקְטַנִּים . וּרְדָפוּנִי וְהִשִּׂיגוּנִי . וְנֶאֶסְפוּ עָלַי וְהִכּוּנִי . וְנִמְלַטְתִּי מֵהֶם וְרוּחִי בֵּין שִׁנָּי . וְזֹאת הָיְתָה סְעֻדַּת הַסּוֹחֵר יִזָּכֵר עֲוֹן אֲבוֹתָיו אֶל אֲדוֹנָי.

אָמַר הַמַּגִּיד: וּכְשָׁמְעִי דְּבָרָיו צָחַקְתִּי . וּמְלֹא קוֹמָתִי לָאָרֶץ נָפַלְתִּי . וְאָמַרְתִּי לוֹ: חֵי נַפְשְׁךָ אֲדוֹנִי . הַאַתָּה חֶבֶר הַקֵּינִי.

וַיַּעַן וַיֹּאמַר:

אֲנִי חֶבֶר מְלַבֵּב הַלְּבָבוֹת בְּטוּב מִלַּי וּמַבְהִיל מַחֲשָׁבוֹת.

אֲחַבֵּר מַחְבְּרוֹת חִידוֹת חֲמוּדוֹת וּמִנֹּפֶת לְחֵךְ שׁוֹמְעִים עֲרֵבוֹת.

וּמֵאֵשׁ נָעֳמִי אֶחְצֹב לְהָבוֹת וּמִצּוּר נָאֳמִי אֶשְׁלֹף חֲרָבוֹת.

וּכְשָׁמְעִי שִׁירָתוֹ . תָּמַהְתִּי עַל שִׁקְרוּתוֹ . וּמְשָׁכַנִי בְּמֹתֶק אִמְרָתוֹ . וְנִקְשַׁרְתִּי יָמִים רַבִּים בַּעֲבוֹת אַהֲבָתוֹ . עַד נְשָׂאָהוּ הַנְּדוֹד עַל אֶבְרָתוֹ . וְהִכָּנִי בְּשֵׁבֶט עֶבְרָתוֹ.

أشكال الاحتيال في مقامات الحريزي العبرية

لا شك أن مؤلفي المقامات كانوا يسعون إلى تحقيق غايةٍ ما من مقاماتهم فهم يوظفون شخصياتهم بالصورة التي تحقق هذا الشيء، فيجعلون من أبطالهم رحالة تجوب البلاد من أقصاها إلى أدناها؛ إذ إن الرحلة والتنقل من مكان إلى آخر تجعل من الرحالة مُشاهدًا دقيقًا وباحثًا متطورًا، تجعله يرى ما قد يخفي على غيره، ومن هنا جعل المؤلف بطل مقاماته لا يستقر في مكان، ولا يتبع سبيلا واحدا ولا نمطا ثابتا لأساليب احتياله وأشكالها بحيث يمكنه أن يحتال على جميع طبقات مجتمعه غنيها وفقيرها قويها وضعيفها وهكذا تظهر صورة المحتال في كل من المقامة العربية والعبرية على السواء .

ومن هنا يمكن اعتبار الاحتيال في المقامة وسيلة من الوسائل التي يلجأ إليها المؤلف كي يصل في النهاية إلى الصورة التي يريد أن يوصلها إلى أفراد مجتمعه سواء كانت تلك الرسالة دعوة إلى رفض صور معينة في مجتمعه أولفت الأنظار إلى مزاولة النقد الاجتماعي؛ ولهذا فالملاحظ تنوع الأساليب والأشكال التي تدور حولها المقامات مما أوجد تنوعا واختلافات في الأشكال والأساليب التي تدور حولها أحداث المقامات، الأمر الذي أدى بدوره إلى اختلاف سمات ضحايا الاحتيال وأجناسهم وأوضاعهم الاجتماعية سواء فرادي أو جماعات.

وعلى الرغم من أن للمقامات بطلاً وحيدًا يحركه المؤلف بمهارة وحنكة ليجعل منه نموذجًا احتياليًا سعى إليه سواء كان ذلك في المقامات العربية أو العبرية على السواء. ورغم ذلك فالملاحظ أن أبا الفتح الاسكندري بطل الهمذاني، وأبا زيد السروجي بطل الحريري، والسدوسي بطل السرقسطي وحيفر القيني بطل الحريزي؛ لم يكونوا هم فقط أبطال الاحتيال ،بل قد يختلف الأمر وتنقلب الأمور ويجعل المؤلف بطل الاحتيال يقع ضحية له، فلا ينجو من احتيال الغير عليه؛ بل قد يتعدى ذلك إلى أن يجعل المؤلف

من راوي المقامة أحد ضحايا الاحتيال أو قد يحتال بنفسه على الغير. ولا شك أن المؤلف هنا يريد أن يبعث برسالة إلى الجميع، فحواها أن المكر والخداع ومختلف أساليب الاحتيال ليست هي الصورة الدائمة في المجتمع بل؛ قد يتعدى ذلك إلى أن يصبح المحتال نفسه فريسة لاحتيال غيره، وأن لكل جواد كبوة ودوام الحال من المحال؛ فمحتال اليوم هو الضحية في الغد. هذه الصورة التي ضمنها مؤلف المقامات عن الاحتيال وأساليبه وأبطاله قد أدى إلى تنوع صوره فمن احتيال على الأفراد إلى احتيال على الجماعات حتى يصل الاحتيال إلى احتيال شخصيات المقامة الواحدة على بعضهم البعض على النحو التالي:

أولاً: الاحتيال على الأفراد

إن المدقق في المقامات يرى أن كُتَّابَها قد لونوا كثيرًا عندما يتعلق الأمر بالاحتيال؛ فهم لا يتبعون أسلوبًا واحدًا في تناولهم لأشكال الاحتيال، بل تعددت لديهم أشكاله على نحو ما سبقت الإشارة إليه؛ خاصة إذا كان الهدف منه توصيل رسالة أو وضع معين، ويظهر هذا جلياً إذا كان احتيال البطل احتيالاً على شخصيات معينة استهدفها أصحاب المقامات على نحو ما يظهر في احتيال البطل على القاضي والقروي الساذج، ويمكن تفصيل ذلك فيما يلي:

(أ) شخصية القاضي

القاضي من الشخصيات العامة التي تعرض لها كتاب المقامة نظرًا لما تتمتع به هذه الشخصية من مقدرة ذهنية وعقلية تمكنها من أن تفرق بين الحقيقة وغيرها، كما تتمتع شخصية القاضي بمنزلة اجتماعية لها قدرها واحترامها في مجتمعه؛ بحيث ينال منزله رفيعة في مجتمع تجعل من الصعب أن يسهل الاحتيال عليه أيا كانت أسباب ذلك الاحتيال؛ رغم ذلك عمد مؤلف المقامة إلى إظهار بعض القضاة كضحايا للاحتيال، ربما سخريةً من القاضي لغفلته أو التنبيه عليه ليتوخى الحذر من بعض المخادعين والكاذبين وغيرهم.

غالباً ما يكون الاحتيال على القاضي في المقامة عن طريق ادعاء البطل ومن معه التخاصم واللجوء إلى الاحتكام عند القاضي، عندها يكون القاضي في حيرة من أمره فيضطر إلى إرضاء الطرفين بإعطائهم المال. ولعل المدهش في هذا الاحتيال أن "القاضي إنما تربع على كرسيه ليفصل بين الناس ويكتشف المحتالين والمدلسين فإذا هو فريسة سهلة لهم لا يكاد ينجو من براثنهم إلا بعد أن يدفع الجزية التي يفرضونها على الناس حكامًا ومحكومين"[١] وفي معظم الأحيان يكون الهدف من الاحتيال على القاضي الحصول على المال[٢].

ففي المقامة التبريزية عند الحريري يتقدم البطل أبو زيد السروجي إلى القاضي شاكيا زوجته بنشوزها وعدم طاعتها، وتقوم الزوجة أيضا بإظهار مساوئ زوجها، ويتشاجران أمام القاضي ويتبادلان السب والقذف فيوصيهما القاضي بالتراضي بعدما سمع تشاجرهما وخلافهما، وهنا يعترف البطل بأنه لا يوجد خلاف بينه وزوجته وما هذا الادعاء إلا من أجل الحصول على المال من القاضي وعبر عن ذلك بقوله:

أنا السروجي وهذى عرسى ... وليس كُفْؤُ البدرِ غير الشَّمسِ
وما تنافى أُنسُها وأُنسي ... ولا تَنادَى دَيْرُها عن قَسِّي

ويستمر إلى أن يصل إلى الإفصاح عن سبب احتياله فيقول:

الفقر يُلْجي الحُرَّ حين يُرسي ... إلى التحلِّي في لِباسِ اللَّبْسِ
فهذه حالي وهذا دَرْسي ... فأنظر إلى يومي وسَلْ عن أَمْسي
وأمُرْ بجَبْري إن تشأ أو حَبْسي ... ففي يديكَ صحَّتي ونُكْسي [٣]

---

(١) عبد الهادي جرب: موسوعة أدب المحتالين، ص٥٨٩.

(٢) غالبا ما يكون الاحتيال على القاضي في المقامات بهدف الحصول على المال من القاضي، باستثناء المقامة الرحبية للحريري التي كان غرض الاحتيال فيها الانتقام من القاضي الفاسق، وتلقينه درسًا حتى لا يعود إلى أفعاله التي تتعارض مع قواعد الدين والمجتمع.

(٣) الحريري البصري: مقامات الحريري، ص ٤٢٦، ٤٢٧.

فيضطر القاضي إعطاءه من ماله رغم بخله الشديد، وهنا تهب الزوجة وتطلب منه أن يعدل القسمة ويعطيها مثل زوجها، وفي هذا السياق قالت:

يا أهلَ تَبْريزَ لكم حاكمٌ أوفى على الحِكَّام تَبْرِيزاً
ما فيه من عَيبٍ سوى أنهُ يومَ النَّدَى قِسمتهُ ضِيزَى
قصدتهُ والشيخُ نبغى جَنَى عُودٍ لهُ ما زالَ مَهْزُوزاً
فَسَرَّحَ الشيخَ وقد نالَ مِنْ جَدْواهُ تخصيصاً وتَمْييزاً
وَرَدَّنى أَخْيَبَ مِنْ شائمٍ بَرْقاً خَفَا فى شهر تَمُّوزا
كأنه لم يَدْرِ أنى الَّتى لَقَنْتُ ذا الشَّيخَ الأراجيزا
وأنَّنى إن شئتُ غادرتهُ أُضْحُوكةً فى أهلِ تَبْريزاً [1]

وبهذا استطاع الحريري أن يوضح مدى قدرة الزوجة على مساعدة زوجها في الاحتيال وابتزاز القاضي مادياً وهو مضطر، فإن رفَضَ إعطاءها مثل زوجها فسوف تهينه وتجعله أضحوكة في تبريز كما وعدت، فيغضب القاضي ويذم القضاء، **"وانتحب حتى كاد يفضحه النحيب، وقال: إن هذا الشئ عجيب، أَأُرْشَقُ في موقف بسهمين؟ أَأُلْزَمُ في قضيةٍ بمَغْرَمين؟ أأطيق أن أرضى الخصمين، ومن أين ومن أين؟ ثم عطف إلى حاجبِه، المُنْفِذ لمآربه، وقال: ما هذا يوم حكم وقضاء، وفصل وإمضاء، هذا يوم الاعتمام، هذا يوم الاغترام، هذا يوم البُحْران، هذا يوم الخسران، هذا يوم عصيب، هذا يوم نُصاب فيه ولا نُصيب، فأرضى من هذين المِهْزارَين واقطع لسانهما بدينارين"**[2].

ويبكى الحاجب لبكاء القاضي، وينقد أبا زيد وامرأته قائلاً: **"أشهد أنكما لأحيلُ الثَّقَلَيْن. لكن احترما مجالس الحكام، واجتنبا فيها فُحش الكلام، فما كل قاضٍ قاضى تبريز، ولا كل وقت تسمع الأراجيزُ"**[3].

---

(1) المرجع السابق، ص٤٢٨.

(2) المرجع السابق، ص٤٢٩.

(3) المرجع السابق ، ص٤٣٠.

وعلى هذا، فإن الاحتيال كان وسيلة مهمة استخدمها البطل للحصول على المال من القاضي ولولا الاحتيال ما حصل على مال من القاضي، **"ولو أن السروجي دخل إلى ساحة القضاء مستجدياً لأُخرِج منها بالصفع والضرب، لأنه باستجدائه يوقف عجلة العدالة عن السير، ولكنه أذكى من ذلك وأمكر، إنه يخترع حيلاً توافق مقام الحاكمين، ويخترع الخصومة ولا يأتي بخصم غريب"** [1] إنما يأتي بزوجته مثلما حدث في المقامة التبريزية والرملية، أو يأتي بابنه مثلما حدث في المعرية والرحبية والشعرية والصعدية.

ففي المقامة المعرية يتقدم السروجي وولده إلى قاضى المعرة، مدعيان تخاصمهما حول إبرة خياطة، وبعدما سمع القاضي شكواهما وعرف فقرهما أمرهما بالتراضي وأعطى الأب ديناراً والابن دريهمات، وقال لهما: **"اجتنبا المعاملات، وَادْرَآ المخاصمات، ولا تحضرانى في المحاكمات، فما عندي كيس الغرامات"**[2]، لكنه بعدما أخرج المال من جيبه أفاق من غشيته وأتى بهما، وطلب منهما أن يخبراه بحقيقة الأمر ووعدهما بالأمان إن صدقا الكلام. وأقدم السروجي على الاعتراف باحتياله، مبرراً أن الدهر السيئ وضيق ذات اليد، السبب الرئيس لاحتيالهما وقال:

أنا السروجيُّ وهذا ولدى ... والشِّبْلُ فى المَخْبَرِ مثلُ الأسدِ
وما تَعدَّت يدهُ ولا يدى ... فى إبرةٍ يوماً ولا فى مِرْوَدِ
وإنما الدَّهرُ المُسيءُ المُعتدى ... مالَ بنا حتى غدونا نَجْتَدى
كل نَدِى الراحةِ عَذْبِ المَوْرِدِ ... وكل جَعْدِ الكَفَّ مغلولِ اليدِ
بكل فنٍّ وبكل مَقصَدِ ... بالجِدِّ إنْ إحدى وإلا بالدَّدِ
لِيُجْلِبَ الرَّشْحَ إلى الحظ الصَّدِى ... ونُنْفِذَ العُمرَ بعيشٍ أنْكَرِ[3]

---

[1] عبد الهادي حرب: موسوعة أدب المحتالين، ص٥٩٤.

[2] الحريري البصري: مقامات الحريري ، ص٨٣.

[3] المرجع السابق، ص٨٤، ٨٥.

فيعجب القاضي بحيلتهما ويلوم الأب وينصحه بعدم الاحتيال وقال له "**إني لك من المُنْذِرين، وعليك من الحَذِرين، فلا تماكر بعدها الحاكمين، واتَّقِ سطوة المتحكِّمين. فما كل مُسيطِر يُقِيل، ولا كل أوانٍ يُسمع القِيل**"[1]، وعلى الرغم أن المقامتين تتشابهان في شكل الاحتيال، إلا أن المؤلف قد أوجد فرقاً بين القاضيين؛ إذ ظهر الأول بالضعف وعدم الفطنة، بينما كان الثاني قد تنبه للاحتيال ولو مؤخراً بعدما دفع للمحتال من ماله.

وبنفس الأسلوب كان الاحتيال على القاضي في المقامات العبرية حيث كان القاضي أحد ضحايا الاحتيال في مقامات الحريزي؛ ففي المقامة الرابعة (مقامة النملة والبرغوث)، يصطحب البطل حيفر القيني ابنه_ زاعماً أنه صديقه_ ويتقدمان إلى القاضي مدعيان تخاصمهما ويطلبان من القاضي أن يحكم أيهما أفصح قولاً وأنظم شعراً من الآخر، وما هذا الشجار والتخاصم إلا حيلة افتعلها القيني وولده للحصول على المال من القاضي.

ففي بداية المقامة، يعلن الحريزي على لسان راويته عن الشجار والنزاع بين شخصين من رجال الأدب والبلاغة، يذهبا إلى القاضي ليحكم فيما بينهما ويصور الحريزي احتدام النزاع فيما بينهما أمام القاضي؛ كي يحبكا حيلتهما، ويحققا مأربهما بخداع القاضي، وفي هذا يقول هيمان الإزراحي:

"אמר הגדול מהם: בי אדוני הטה אזנך לניבי. ואצעק
אליך חמס איש ריבי. הרוצה לעוף השמים. בלי כנפים. הדורש
לבוא במלסמתי והוא יגע ירפה ידים. אמר לו בעל ריבו:
הנה ענקתך גאונה על כלנו. וממרום תדבר לנו. ועתה

---

(1) المرجع السابق، ص٨٥، ٨٦.

הוֹדִיעֵנוּ כֹּחֲךָ זֶה . וְנֵדַע הֲשָּׁמֵן הוּא אִם רָזֶה . וְהַרְאֵנוּ
אִם גְּדוּדֶיךָ חַלָּשִׁים או גִּבּוֹרִים . וּמִשְׁכְּנוֹתֶיךָ הַבְּמַחֲנִים
אִם בְּמִבְצָרִים . . . אָמַר חֲבֵרוֹ: וְאֵיךְ תַּעֲרֹךְ אֵלַי
וּבִלְשׁוֹנִי מְקוֹר הַשֵּׂכֶל וְהַמּוֹעֵצוֹת . וּבְלִבִּי מַעְיַן הַמְּלִיצוֹת .
כִּי יֶשׁ לִי יְכֹלֶת בְּתֹקֶף הֶגְיוֹנִי . וּבִמְלִיצוֹת לְשׁוֹנִי .
לְרוֹמֵם כָּל דָּבָר נִבְזֶה וְנִקְלֶה . וּלְהַשְׁפִּיל כָּל דָּבָר נַעֲלֶה ."(١)

(قال كبيرهما: أصغ يا سيدي لكلامي . إذ أشكو إليك ظلم خصمي . الذي يريد أن يطير إلى السماء . بدون جناحين . ويرغب في مصارعتي وهو مُتعَب ومنهك القوى . فقال له خصمه: ها قد تغطرست على الجميع . وتتحدث إلينا بكبرياء . والآن أرنا قدرتك . لنعرف القوى من الضعيف . وأرنا إن كانت أسلحتك ضعيفة أم قوية . وإن كانت مساكنك في الخيام أو في الحصون . . . قال صديقه: وكيف تضاهيني وبلساني منبع الحكمة والتدبير . وبقلبي معين البلاغة . لأنه لدى قدرة بقوة عقلي . وفصاحة لساني . لأعلي كل شيء سيء ووضيع . وأحقر كل شيء مجيد . . .)

وبعدما صدق القاضي تخاصمهما وتشاجرهما أخذ كل واحد يثبت قوة كلامه وفصاحة حديثه وابتدأ الأول فتحدث عن النملة وصفاتها ونمط حياتها تارة بالنثر وتارة بالشعر، وأخذ الآخر يتحدث عن البرغوث ولونه وأسلوب عيشه، والأماكن التي يقطنها بأسلوب بليغ تارة بالنثر وأخرى بالشعر، حتى احتار القاضي في أمره، ولم يستطع إصدار حكمه، إلا أنه أظهر إعجابه ومدح كليهما وأغدق عليهما من كرمه وعطاياه، وعبر عن ذلك الحريزي بقوله على لسان الراوي:

---

(١) יהודה אלחריזי: תחכמוני, מהדורת י. טופורובסקי, עמ' 49-50.

" וְכַאֲשֶׁר הִשְׁלִימוּ שְׁנֵיהֶם אִמְרֵיהֶם . וְכִלּוּ שִׁירֵיהֶם . חָרַד לֵב הַשּׁוֹפֵט לְתֹקֶף דִּבְרֵיהֶם . וְאָמַר: הֲרִמוֹתִי יָדַי לְאֵל עֶלְיוֹן . הַשּׁוֹכֵן בְּרוּם חֶבְיוֹן . אִם רָאוּ כַּמַּרְאֶה הַזֶּה עֵינַי . אוֹ שָׁמְעוּ הַדָּבָר הַזֶּה אָזְנַי. הִנֵּה יָדַעְתִּי כִּי אֵין צֶרֶף אֲלֵיכֶם . בְּכָל בְּנֵי דוֹרְכֶם . כִּי כָל אִישׁ מִכֶּם גִּבּוֹר בְּמִלְחַמְתּוֹ . וּמָהִיר בִּמְלַאכְתּוֹ . וְעַתָּה כִּרְתוּ שְׁנֵיכֶם בְּרִית אַהֲבָה . וְהָסִירוּ הָאֵיבָה . וְכַאֲשֶׁר הֶחְבִּיר הָאֵל הַמְּלִיצוֹת בֵּינֵיכֶם . הִתְחַבְּרוּ בִידִידוּת שְׁנֵיכֶם . וַיַּעֲנִיקֵם הַשּׁוֹפֵט מִבִּרְכָתוֹ . וַיָּאצֶל עֲלֵיהֶם נִדְבָתוֹ . וַיֵּצְאוּ מִלְּפָנָיו שְׂמֵחִים בִּתְהִלָּתוֹ "[١]

(

(وعندما أكملا قولهما . وانهيا أشعارهما . توجّس قلب القاضي من قوة حديثهما . وقال: رفعت يدي لله تعالى . المقيم في باطن المجد. إن رأت عيناي كهذا المنظر . أو سمعت أذناي كهذا القول. ها هنا علمت أنه لا مثيل لكما . في أبناء جيلكما . لأن كل واحد منكما بطل في حربه . ماهر في صنعته . والآن تعاهدا على المحبة . وامحوا العداوة . وتجمعا على الصداقة . وأغدق القاضي عليهما من كرمه . وأنفق عليهما من عطيته . وخرجا من أمامه سعداء.)

وبعد ذلك ذهب الراوي خلفهما يتتبعهما وسأل كبيرهما عن اسمه وسرِّه، فأخبره قائلا:

אֲנִי חֶבֶר וְזֶה פִּרְיִי וְאוּלָ   אֲנִי וָהוּא כְּפִירֵי הַמְּלִיצוֹת[٢]

أنا حيفر وهذا ثماري ولكن   أنا وهو أشبال البلاغة

---

[١] שם: עמ׳ 58,57.

[٢] יהודה אלחריזי: תחכמוני, מהדורת א. קאמינקא, עמ׳54.

(ب) القروي الساذج

لقد كان من بين الأفراد الذين تم الاحتيال عليهم في المقامات العربية والعبرية على حد سواء، هذا القروي الساذج الذي تم الاحتيال عليه في المقامة الثانية عشرة عند الهمذاني والمقامة الحادية والعشرين عند الحريزي، وتعتبر هاتان المقامتان من المقامات التي تحمل "أهدافا سامية تدور حول التندر والسخرية بأولئك السذج بسطاء الطوية والغافلين الذين كان يسهل وقوعهم في حبائل الغشاشين والمحتالين"[(١)].

في مقامة الهمذاني يحتال عيسى بن هشام –على غير العادة – [(٢)] على قروي ساذج ويأكل وجبة لحم على حسابه الخاص ويتركه يدفع ثمن الوجبة بالإضافة إلى الضرب والإهانة من صاحب اللحم؛ بسبب سذاجته وغفلته. تلك السذاجة والغفلة التي ظهرت في هذا القروي حينما خُدَع من قِبَل بن هشام الذي ادّعى معرفته بوالدي القروي وحزنه على موتهما ، ثم دعا القروي إلى تناول وجبة اللحم، ويصور الهمذاني مشهد وقوع القروي في شباك الاحتيال بقوله على لسان بن هشام:

فإذا أنا بسوادي يسوق بالجهد حماره . ويطرف بالعقد إزاره . فقلت ظفرنا والله بصيد. وحياك الله أبا زيد من أين أقبلت؟ وأين نزلت؟ وهلم إلى البيت . فقال السوادي: لست بأبي زيد ولكنى أبو عبيد . فقلت نعم لعن الله الشيطان . وأبعد النسيان أنسانيك طول العهد. واتصال البعد . فكيف حال أبيك أشاب كعهدي أم شاب بعدى" [(٣)] وبعدما عرف ابن هشام بموت والدي القروي .

---

(١) عبد الرازق أحمد قنديل: المقامة العبرية بين التأثر والتأثير، ص٢٠٣.

(٢) فالعادة في المقامات أن يختص الراوي برواية أحداث المقامة، والبطل هو الذي يقوم بالاحتيال ، لكن الهمذاني يشرك الراوي أحيانا في الاحتيال أو يجعله يقوم بالاحتيال لحسابه الخاص مثلما يحدث في هذه المقامة.

(٣) بديع الزمان الهمذاني: مقامات أبى الفضل بديع الزمان الهمذاني، ص٩١، ٩٢.

ادعى حزنه الشديد عليهما ودعا القروي لتناول وجبة لحم ووثق به القروي وذهب معه.

تظهر هنا سذاجة هذا القروي الذي وقع في الاحتيال ولم يفطن إلى الحيلة، ولم يفكر في الاسم الذي ناداه بابن هشام وهو اسم غير اسمه ، ووثق به واعتبره صديقه . لكنه فطن إلى الحيلة بعد فوات الأوان بعدما تلقى من الضرب والإهانة ما يكفيه ليفكر في الأمر ملياً ويتوخى الحذر والحيطة من الآخرين وعبّر من ذلك بقوله : "كم قلت لذلك القريد . أنا أبو عبيد . وهو يقوى : أنت أبو زيد "[١]. لعل البديع حاول من خلال هذه المقامة أن يلوم على السذج وثقتهم المفرطة في الآخرين، وحاول فيها "أن يذكِّر بأنه من الفطنة أن يتنبه الإنسان إلى ما يدور من حوله ويتمعن فيما يقال له ويتدبر أمره بروية ويقظة"[٢].

في المقابل العبري وخاصة في المقامة الحادية والعشرين للحريزي، كان القروي الساذج ضحية لاحتيال البطل حيفر القيني الذي نادى القروي في البداية باسم شبيه باسمه ، وحينما أخبره القروي بأن اسمه غير ذلك، أخبره البطل بأن الاسمين متشابهين، وسأله عن والديه وأخبارهما، وحينما عرف بموتهما أعرب عن حزنه عليهما ثم دعا القروي إلى الطعام، وقد صور الحريزي سذاجة هذا القروي لحظة وقوعه في فخ الاحتيال بقوله على لسان البطل بعدما عرف بخبر وفاة والدي القروي :

---

(١) المرجع السابق، ص٩٥.

(٢) عبد الرازق أحمد قنديل: المقامة العبرية بين التأثر والتأثير، ص٢٠٣.

"וּכְשָׁמְעִי דְבָרוֹ שָׁלַחְתִּי יָדִי . לִקְרֹעַ בְּגָדַי . וַיַּחֲזֵק
הַכְּפָרִי בְיָדִי וַיֹּאמֶר אֵלַי : בְּחַיֵּי יוֹלְדֶיךָ . אַל תִּקְרַע
בְּגָדֶיךָ . כִּי הַדְּאָגָה לֹא תוֹעִיל . וּמִמָּוֶת לֹא תַצִּיל .
אָמַרְתִּי לוֹ : אִלּוּ עָשִׂיתִי כָּרָאוּי קָרַעְתִּי כְבֵדִי . בִּמְקוֹם
בְּגָדַי . וְשָׁפַכְתִּי דְמֵי הַצְּלָעוֹת . תַּחַת הַדְּמָעוֹת . עַל אָח
נֶאֱמָן . אֲשֶׁר הָיָה לִי לְמִגְדַּל עֹז מִקּוֹרוֹת הַזְּמָן . כַּמָּה
טוֹבוֹת גְּמָלַנִי . וְכַמָּה חֲסָדִים הֶעֱנִיקַנִי . אֲבָל רָאוּי
לְכָל מֵבִין . לְהַצְדִּיק אֶת הַדִּין . וְעַתָּה יְדִידִי הִנָּחֵם .
וּבֹא הַבַּיְתָה לֶאֱכֹל פַּת לֶחֶם . אוֹ נֵלֵךְ לַשּׁוּק . וְאֶקְנֶה
לְךָ צְלִי אֵשׁ נֶחְמָד וְחָשׁוּק ."(١).

(وعندما سمعت كلامه . مددت يدي . لكي أمزق ثيابي . فأمسك القروي بيدي وقال لي: بحياة والديك لا تمزق ثيابك لأن الحزن لا يفيد . ولا ينجى من الموت . قلت له: لو فعلت ما يجب فعله لمزقت كبدي . بدلاً من ثيابي . ولسفكت دماء ضلوعي . بدلاً من الدموع . على أخ مخلص. الذي كان لي قلعة حصينة من أحداث الدهر . كم من خير جازاني . وكم من إحسان قدمه لي . لكن لابد على كل من يفهم . أن يحكم بالعدل. والآن ياصديقي سِرّ عن نفسك . وهيا إلى المنزل لنأكل . أو نذهب إلى السوق . وأشترى لك طعامًا مشويًا على النار شواءً طيباً وشهياً.)

يتضح مما سبق أن البطل حيفر القيني استطاع أن ينفِّذ احتياله بحنكة وبراعة ، وخدع القروي بسهولة تامة، واستطاع أن يكسب ثقة القروي فيه عن طريق ادعائه حزنه الشديد على موت والديه، أيضاً محاولة رد أفضال والدي القروي عن طريق مصاحبة القروي ودعوته للطعام، "تلك الدعوة الكريمة للطعام، قد زادت من ثقة القروي، الذي وثق في حيفر القيني وظن أنه هو

---

(١) יהודה אלחריזי : תחכמוני, מהדורת י. טופורובסקי, עמ'209.

صديقه الحقيقي، على الرغم من أنه قد أخطأ في اسمه في البداية، ذلك الأمر الذي كان يجب أن يتخذ منه الحذر"[١]. لكنه وقع في فخ الاحتيال بعدما تركه القيني يدفع ثمن الوجبة وهرب من المكان، مختبئاً خلف جدار ليرى رد فعل القروي ولكن القروي فطن إلى احتيال القيني بعدما دفع ثمن الوجبة ولاَمَ نفسه وأنشد قائلاً:

נָבָל אֲשֶׁר הִבְעִיר בָּאֵשׁ לִבִּי
מִי יִתְּנֵהוּ מַאֲכַל חַרְבִּי ·
כִּי מֵהְיוֹתִי לֹא רְאִיתִיהוּ
עַד בָּא לְרַמּוֹתִי וְהֵתֶל בִּי ·
צָחַק לְצָרָתִי וּמֵרֵאשִׁית
בָּכָה וְהִתְאַבֵּל עֲלֵי אָבִי · [٢]

اللئيم الذي أشعل النـار في قلبي
من يأتيني به طـــعامًا لسيفي
لأنـــه لم أره في حيــاتي
حتى جاء يحتـال على ويسخـر منى
ضحك على محنتي، وفي البدايـة
بكـــى وحزن على أبـى

جـدير بالـذكر أن احتيـال البطـل فـي المقامـة العاشـرة عنـد الحريـزي يعتبـر نموذجاً للاحتيال على الأفراد؛ حيث احتال الضيف _وهو البطل حيفر القيني– على القروي الكريم من أجل أن يأكل الديك الذي أزعجه بصيامه ليلاً، زاعماً

---

[١] יהודית דישון: למקורה של המחברת העשרים ואחת ב״ספר תחכמוני״, עמ׳22.

[٢] יהודה אלחריזי: תחכמוני, מהדורת א. קאמינקא, עמ׳207.

أن الأطباء نصحوه بعدم أكل لحوم المواشي وفي هذا يقول البطل حيفر القيني:

"וְרָאִיתִי בְּבֵית הַכָּפְרִי תַּרְנְגוֹל . אֶרֶךְ הָאֵבֶר וְגָדוֹל . רַךְ וְטוֹב . דָּשֵׁן וְרָטֹב . וְאִוִּיתִי לְאָכְלוֹ . כִּי כָל הַלַּיְלָה הֱעִירַנִי מִשְּׁנָתִי בְּקוֹלוֹ . וָאֹמַר אֶל הַכָּפְרִי: אַתָּה הִגְדַּלְתָּ טוֹבָתְךָ עָלֵינוּ . וְלַעֲרֹךְ תּוֹדָה לְךָ חוֹבָה עָלֵינוּ . אֲבָל אֲנִי חוֹלֶה וְלִבִּי זָעֵף וָסַר . וְצִוּוּנִי הָרוֹפְאִים לִבְלִי אֱכֹל בָּשָׂר. וַאֲנִי מִתְאַוֶּה לֶאֱכֹל . מִבְּשַׂר זֶה הַתַּרְנְגוֹל ." [١].

(ورأيت في بيت القروي ديكاً . طويل الجناح وكبيرًا. طرى اللحم وجميلاً . سميناً ورطباً . واشتهيت لآكله. لأنه يوقظني من نومي طوال الليل بصياحه. وقلت للقروى: لقد أحسنت إلينا بكرمك. وواجب علينا شكرك . لكنى مريض وقلبي حزين . ونصحني الأطباء بعدم أكل اللحم. وأنا اشتهى الأكل . من لحم هذا الديك.)

وفي المقابل العربي لهذه المقامة، وهى مقامة أبي حفص عمر بن الشهيد، وبخاصة الفصل الثاني من المقامة، كانت هناك رغبة لذبح الديك والأكل من لحمه ، لكن محاولة الذبح هنا لم تكن عن رغبة الضيف مثلما حدث في المقامة العبرية، لكنها رغبة القروي نفسه لكي يقدم لضيفه طعامًا من لحم الديك. وهذا التغير يعتبر أحد أهم التغييرات التي أحدثها الحريزي على المصدر العربي[٢].

---

(١) יהודה אלחריזי : תחכמוני, מהדורת י. טופורובסקי, עמ׳109.

(٢) للمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى:

- ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول، المجلد الثاني، ص ٦٧٠–٦٨٥.
- ש. מ. שטרן : מקורה הערבי של ״מקאמת התרנגול״ לאלחריזי, עמ׳87-100.

ثانيًا: الاحتيال على الجماعات

مما لا جدال فيه أن معظم احتيالات البطل في المقامات –سواء العربية أم العبرية– كان الضحية فيها جماعات وليس أفراد؛ وذلك ناتج عن طبيعة المحتال بكونه في بعض الأحيان شخصية فقيرة تحتاج إلى أكبر قدر ممكن من المال وهو ما يضطره إلى الحرث في أرض مليئة بالناس، أو أن يكون هذا المحتال شخصًا بخيلاً وبالتالي فإنه من المسلم به أن يبحث عن جماعة يحصل على المال من كل أفرادها. هذا ما دعي المحتال إلى البحث عن أماكن التجمعات كالأسواق والمساجد ووسائل المواصلات كي يجد أرضًا خصبة لاحتيالاته. وعلى ذلك فقد ظهرت عدة أساليب مشتركة استخدمها البطل في الاحتيال على الجماعات وهي كالتالي:

(أ) الاحتيال عن طريق الكدية

تعتبر الكدية إحدى الوسائل الأكثر أهمية بالنسبة للبطل المحتال، والتي استخدمها في الاحتيال على الجماعات، حيث ظهرت الكدية في المقامات بصورة واسعة، وكانت إحدى الأساليب الرئيسة للبطل المحتال في المقامات عامة، وفي المقامات العربية بصفة خاصة؛ "إذ تعد حكايات المكدّين الجذر أو المصدر الشعبي الذي استلهمه كل من الهمذاني والحريري في إبداع فن العربية الفريد (المقامات) الذي استقى مادته وصوره الحية المتحركة وأنماطه الأدبية ونماذجه البشرية من فن الكدية، وأهل الشطارة"[١]. ويعتبر بديع الزمان الهمذاني أول من أدخل الكدية إلى المقامات، وأكثر من استخدام الكدية؛ حيث "جعل البديع من الكدية الموضوع الرئيس في مقاماته وهو يظهر في جميع

---

[١] محمد رجب النجار: الشطار والعيارين، ص٣٠٣.

المقامات خلا ثلاث عشرة مقامة منها"[١]، ومن بعده سارت الكدية عنصراً رئيساً في المقامات، وعند الحريري كانت المقامة "تدور على الكدية غالباً، وأنه أشرك معها موضوعات أخرى"[٢]، وسار السرقسطي خلف الحريري، وأدخل الكدية في مقاماته "ومنها أربع عشرة مقامة تحتوي على الكدية"[٣]. أما عند الحريزي فلم تحظ الكدية باهتمام بالغ عنده، وظهرت بشكل واضح في المقامة التاسعة والعشرين.

لا شك أن الهدف الرئيس للمكدي هو الحصول على المال أو أي شيء مادي يرغب هذا المكدي في الحصول عليه، في حين أن مؤلف المقامة كان يتخذ من هذا المكدي وسيلة يحقق به ما أراد أن يهدف اليه من الكدية، وعلى هذا فقد اختلفت أشكال الكدية طبقا لهدف المؤلف من المقامة؛ إذ تعمد مؤلفو المقامات توظيف المكدي للنيل من شخصيات مختلفة، بهدف السخرية من بعض المخالفين أخلاقيًا واجتماعيًا، وفي هذا الصدد يقول أحد الباحثين: "وأكثر أنواع السخرية شيوعًا في المقامات هي التي تكون في ثياب المكدين يستوي في ذلك المقامات المشرقية والأندلسية، فالبطل دائمًا يسخر بالناس وبالمجتمع من خلال حيل المكدين وأساليبهم وهي في مواقفها تهدف إلى الكشف عن الفساد والخلل السياسي والاجتماعي والأخلاقي، بل قد تأتي أحيانًا ساخرة لتعري كثيرًا من القضاة والفقهاء المتلحفين بثياب الزهد والصلاح نفاقًا وزيفًا من أجل أغراض دنيوية"[٤]

---

(١) عبد الرحمن مرعى: أصول مقامات الهمذاني وعلاقتها بالفنون الأدبية، ص٢٩.

(٢) شوقي ضيف: المقامة، ص٥٤.

(٣) עבד אלרחמן מרעי : מוטיב הקבצנות במקאמה, עמ׳30.

(٤) شاهر عوض الكفاوين: المقامات الأندلسية في عصري الطوائف والمرابطين، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة الملك عبد العزيز، مكة المكرمة ١٤٠٠-١٤٠١هـ، ص ١٣٧.

ولعل من أبرز صور الاحتيال على الجماعات عن طريق الكدية، تلك الكدية التي تتخذ من دور العبادة مسرحاً لها؛ حيث يستغل البطل المكدي لحظة تقرب المصلين من ربهم، كي يستعطف قلوبهم بعدما يشكو لهم سوء حاله وتقلب الدهر معه، ثم يحصل على المال من أيديهم، وقد ظهرت صورة المكدي الذي يستجدى الناس في دور العبادة عند الهمذاني والسرقسطي والحريزي[١].

يظهر مكدي الهمذاني في المقامة السابعة عشرة بصحبة ابنه في يوم شديد البرودة ويستجديان الناس في المسجد، ويشكيا تقلب الدهر وضيق ذات اليد، فيتصدق عليهما الراوي ويعطيهما خاتمه، ثم يكتشف الراوي في النهاية أن المكدي هو نفسه البطل أبو الفتح الإسكندرى وأن الثاني هو ابنه[٢]. وفي المقامة الخامسة للسرقسطي يقف فتى بين المصلين ويعظهم ويحثهم على التزود بالأعمال الصالحة ، شاكياً سوء حاله وفقره وأن الأيام غيرت حاله من اليسر إلى العسر، ثم يتقدم شيخ من بين المصلين، ويوضح للمصلين أن هذا الصبي هو ابنه وأنهما كانا أغنياء وأصبحا فقراء، ويطلب من القوم مساعدتهما، وفي النهاية يحصلان على الصدقات[٣].

وعند الحريزي يظهر البطل حيفر القيني برفقة ابنه في دار العبادة، وهما يرتعشان من شدة البرد ويرتديان أطمارًا بالية، ويبدأ الأب في تذكير الناس بأن

---

[١] المقامة السابعة عشرة عند الهمذاني والمقامة الخامسة عند السرقسطي والمقامة التاسعة والعشرون للحريزي.

[٢] لمزيد من التفاصيل، راجع:

- بديع الزمان الهمذاني: مقامات أبى الفضل بديع الزمان الهمذاني، ص١٢١-١٢٥.

[٣] لمزيد من التفاصيل، راجع:

- السرقسطي: المقامات اللزومية، ص ٤٩-٦٤.

الدهر هو الذي غيّر حالهما وأنهما كانا أغنياء، ثم يقوم الصبي ويخطب في الحاضرين بحديث أثار عطفهم ورقق قلوبهم، حتى انهالت العطايا على الرجل وابنه[١].

لقد استخدم المكدي عدة وسائل مشتركة في احتياله على جماعة المصلين في المقامات الثلاثة[٢]؛ حيث يظهر المكدي وابنه في هيئة تثير عطف الحضور، فعند الهمذاني والحريزي ظهر الصبي وهو يرتعد من البرد وعند السرقسطي ظهر الصبي في هيئة ضعيفة وعيناه تدمعان، أيضاً يتقدم المكدي في الثلاث مقامات بطلب الإحسان بلغة فصيحة وأسلوب بليغ، يتسم بالوعظ وإثارة شفقة المصلين.

ففي مقامة الهمذاني يتوجه الأب إلى المصلين يوضح لهم سبل العيش المريح التي كان يتمتع بها هو وابنه وأن الأيام غيرت أحوالهما، وعندما يرى أن الناس لم يستجيبوا له ويتصدقوا عليه يطلب من الابن أن يتدخل، فيقول الابن: **"ما عسى أن أقول وهذا الكلام لو لقي الشعر لحلقه أو الصخر لفلقه . وإن قلباً لم ينضجه ما قلت لنيئ وقد سمعتم يا قوم . ما لم تسمعوا قبل اليوم . فليشغل كل منكم بالجود يده . وليذكر غده. واقياً بى ولده. واذكروني أذكركم . وأعطوني أشكركم"**[٣].

---

(١) لمزيد من التفاصيل، راجع:
- יהודה אלחריזי: תחכמוני, מהדורת י. טופורובסקי, עמ' 250-253.

(٢) עבד אלרחמן מרעי: מוטיב הקבצנות במקאמה, עמ' 37-41.

وبناءً عليه، فإن العناصر المشتركة في المقامات الثلاثة هي: التوجه نحو الحضور بأسلوب بلاغي وتذكيرهم بحالة اليسر والغنى والمتعة التي كان يتمتع بها المكدي وابنه، ثم اللوم على الدهر الذي قلب أحوالهم، وطلب الإحسان بأسلوب بلاغي يثير شفقة المصلين.

(٣) بديع الزمان الهمذاني: مقامات أبى الفضل بديع الزمان الهمذاني، ص ١٢٣، ١٢٤.

وعلى الفور أخرج الراوي خاتمًا من يده، وتصدق عليهم الناس وأعطوهم هباتهم.

وعند السرقسطي يتقدم الأب ويخطب في الناس، بعدما وجد أن كلام ابنه لم يحرك ساكناً، وأخذ يذكّرهم بأحوال الدهر وتقلبات الأيام وأن الدهر لا يبقى على أحد وأنشد قائلاً:

إذا دَعَا بالحِساب داعٍ
فيا سَعيدٌ ويا شَقِي
كيفَ تُرَى راجياً رِضاهُ
وغيرُكَ البرُّ والتقيُّ
لا عَمَل صالحِ فَيُرضَى
عنكَ ولا جَيْبُكَ النَّقِيُّ
شتَّانَ ما مُعشِبٌ غَذَاه
وسَمْلَقٌ كالمجن قِيُّ [١]
هانَ على المرْءِ ما يُلاقِي
إنْ كانَ مِن ذِي العُلَى لُقِيُّ
طُوبَى لسامي الهُمُوم هادٍ
لهُ إلى ربِّه رُقِيُّ [٢]

أما عند الحريزي فيظهر طلب الإحسان من قبل الابن بعدما فشلت محاولة الأب في استرقاق قلوب الحاضرين والحصول على عطفهم، حيث تقدم الابن وألقى حديثه بأسلوب بلاغي، وفي هذا يقول:

---

(١) سملق: القاع المستوى من الأرض، القي: الأرض المستوية الماء.

(٢) السرقسطي: المقامات اللزومية، ص٦٠، ٦١.

"הִנֵּה שָׁמְעוּ הַיּוֹם אָזְנֵיכֶם . אֲשֶׁר לֹא שְׁמַעְתֶּם כָּמוֹהוּ בִּזְמַנֵּיכֶם . וְאַתֶּם מַעֲלִימִים מַרְאוֹת עֵינֵיכֶם וְהוֹפְכִים לְצַד אַחֵר פְּנֵיכֶם . כְּאִלּוּ אֵין הַמִּצְוָה הַזֹּאת אֲלֵיכֶם . או הַתּוֹכָחָה הַזֹּאת לְזוּלַתְכֶם . וְעַתָּה יִזְכֹּר כָּל אִישׁ מִכֶּם יוֹצְרוֹ . וְיִשְׁבֹּר קְשִׁי יִצְרוֹ . וְיֵרַךְ לְבָבוֹ עָלָיו וּכְבֵדוֹ . וְאַל יִקְפֹּץ מִמֶּנִּי יָדוֹ . וְיַעֲשֶׂה הַיּוֹם מַה שֶּׁיִּמְצָא מָחָר יַלְדּוֹ . וְיִפְחַד פֶּן יִקְרֶה מָחָר לִבְנוֹ אֲשֶׁר קְרָאַנִי . וְיָשׁוּב לִשְׁאֹל פַּת לֶחֶם כָּמוֹנִי . וְיַצְרִיכֵהוּ הַזְּמַן לַאֲנָשִׁים קָשִׁים כַּאֲשֶׁר הִצְרִיכַנִי."(١).

(ها هي آذانكم تسمع اليوم ما لم تسمعه طوال حياتكم . وأنتم تخفون ما تراه أعينكم وتديرون وجوهكم . وكأن هذا الطلب ليس موجهًا إليكم . أم أن هذه الموعظة لغيركم . والآن فليذكر كل واحد منكم خالقه . ويكسر قسوة قوته . ويرق قلبه وكبده . فلا يقبض يده عني . ويفعل اليوم ما يجده ولده غدا . ويخاف لئلا يحدث لابنه غداً ما حدث لنا . فيعود ليسأل الناس كسرة خبز مثلى ويضطره الدهر لرجال قاسين مثلما اضطرني.)

وبعدما سمع القوم حلاوة كلامه **"انفطر قلبهم الذي كان مثل الحجر. وتعجبوا لعذوبة لسانه . وقوة عقله . وتصدقوا كلهم على الأب وابنه . كل رجل حسبما تعطى يده"**(٢).

تجدر الإشارة إلى وجود صورة مشابهة عند الحريري، الذي سار على نهج الهمذاني في استخدام الكدية؛ فعنده "دائما يتظاهر البطل بأن الدهر قلب له ظهر المجن، وفقد أمواله وأملاكه وأنه بحاجة ماسة للحصول على قوته اليومي، وذلك

---

(١) יהודה אלחריזי: תחכמוני, מהדורת י. טופורובסקי, עמ' 252.

(٢) שם, עמ' 252.

في ٤١ مقامة احتال على جميع الطبقات الاجتماعية، اشتملت منها على ١٧ تناولت موضوع الكدية"[١]، تلك الكدية التي استخدمها البطل للاحتيال على جماعات في معظم الأحيان.

ففي المقامة الثالثة عشرة يظهر البطل أبو زيد السروجي في صورة امرأة عجوز معها طفلين جائعين وتظهر عليهم علامات البؤس والفقر، وأخذت تطلب المال من مجموعة من الشعراء كان بينهم الراوي الحارث بن همَام، بدأت المرأة تشكو الفقر بأسلوب بلاغي يثير الشفقة، متهمة الدهر بأنه قلب حياتهم وغير أحوالهم من الغنى إلى الفقر ومن الراحة إلى الشقاء وأنشدت قائلة:

أشكُو إلى اللهِ اشتكاءَ المريضْ ... رَيْبَ الزمانِ المعتدَّى البغيضْ
يا قومُ إنما من أُناسٍ غَنُوْا ... دهراً وجَفنُ الدهر عنهم غَضيضْ
فَخَارُهم ليسَ لهُ دافعٌ ... وَصِيتُهُم بين الورَى مُسْتَفيضْ
كانوا إذا ما نُجْعَةٌ أعوَزَت ... في السَّنةِ الشَّهباءِ روْضاً أريضْ
تُشَبُّ للسَّارية نيرانُهُم ... ويُطْعِمونَ الضَّيفَ لحماً غَريضْ
ما بَاتَ جارٌ لهمُ ساغِباً ... ولا لِرَوْعٍ قالَ حالَ الجَريضْ
فغَيَّضَتْ منهم صروفُ الرَّدَى ... بِحارَ جُودٍ لمْ نَخلْهَا تَغيضْ
وأُودِعَتْ منهم بُطونُ الثَّرَى ... أُسدَ التَّحامِي وأُساةَ المريضْ
فمَحْمَلي بعدَ المَطايا المَطَا ... وموطني بعدَ اليفاعِ الحَضيضْ
وأَفْرُخِي ما تأتَلي تَشْتكي ... بُؤساً له في كل يومٍ وَمِيضْ
إذا دعا القانِتُ في ليلِهِ ... مولاهُ نادوهُ بدمعٍ يفيضْ
يا رازقَ النَّعَّابِ في عُشّهِ ... وجابِرَ العَظْمِ الكَسيرِ المَهيضْ
أَتِحْ لنا اللَّهُمَّ مَنْ عِرْضُهُ ... مِنْ دَنَسِ الذَّمِّ نَقِيٌّ رَحيضْ
يُطْفِئُ نارَ الجُوعِ عنَّا ولَوْ ... بِمَذْقَةٍ مِنْ حازرٍ أو مَخيضْ
فهلْ فَتًى يُكشِفُ ما نابَهُمْ ... ويَغْنَمُ الشُّكرَ الطَّويلَ العَريضْ
فوالَّذي تَحْنُو النَّواصي لهُ ... يومَ وُجُوهُ الجَمْعِ سُودٌ وبِيضْ
لولاهُمُ لمْ تَبْدُ لي صَفْحَةٌ ... ولا تصدَّيتُ لِنَظْمِ القَريضْ [٢]

---

[١] عبد الرحمن مرعى: الأدب العبري في الأندلس بين التقليد والتجديد، ص٣٥٢.

[٢] الحريري البصري: مقامات الحريري، ص١٣١،١٣٢.

وبعدما أنهت شعرها أعطاها الناس حتى امتلأ جيبها وأحسنوا إلى أولادها وتركت المكان وذهبت، وتتبعها الراوي إلى أن دخلت إلى مسجدٍ خالٍ، وأزالت النقاب عن وجهها، واكتشف أنها لم تكن امرأة بل البطل أبا زيد السروجي.

(ب) انتحال شخصية الطبيب

لا شك أن البطل المحتال في المقامة كان يتقمص شخصيات مختلفة، ويرتدي لكل دور زيه المحدد، من أجل تنفيذ خطته علي أكمل وجه، وكانت شخصية الطبيب من أبرز الشخصيات التي تقمصها أبطال المقامات بصفة عامة وظهرت بصورة واسعة في المقامات العبرية ، وظهرت بصورة أقل في المقامات العربية.

لقد تقمص أبو الفتح الإسكندري بطل الهمذاني شخصية الطبيب في المقامة الموصلية للاحتيال علي قوم لديهم ميت من أجل الحصول علي المال، وتظهر النية في الاحتيال من بداية المقامة؛ حيث يقوم الراوي عيسي بن هشام بسؤال البطل أبي الفتح الإسكندري عن الحيلة قائلاً: **"أين نحن من الحيلة "**(١)، وهنا يشترك الراوي مع البطل في الاحتيال، وعلي هذا يصفهما أحد الباحثين في هذه المقامة بأنهما **"شيطانين مريدين"**(٢)؛ ذلك لأنهما احتالا مرتين في هذه المقامة؛ المرة الأولي علي أهل ميت، والمرة الثانية علي أهل قرية يخشون السيل.

في النصف الأول من المقامة يمرّ البطل الإسكندري بصحبة الراوي على قوم لديهم ميت وكادوا يدفنوه. وهنا يتدخل الإسكندري كي يبدأ بنصب بشباك احتياله وهو لا يبالي بمدي الحزن والأسى الذي حلّ بالقوم، فلا يراعي فيهم رحمة أو شفقة، وحينما رأي هذا المنظر قال:

" لنا في هذا السواد نخله . وفي هذا القطيع سخله . ودخل الدار لينظر إلي الميت وقد شدَّت عصابته لينقل . وسخَّن ماؤه ليغسل . وهُيئ تابوته ليحمل . وخيطت أثوابه ليكفَّن . وحفرت حفرته ليدفن .

---

(١) بديع الزمان الهمذاني: مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، ص ١٤٥.

(٢) عبد الهادي حرب: موسوعة أدب المحتالين، ص٤٩٤.

فلما رآه الإسكندري آخذ حلقه . فجسّ عرقه . فقال : يا قوم اتقوا الله لا تدفنوه فهو حي وإنما عرته بهته . وعلته سكته . وأنا أسلمه مفتــــــــوح العينـــــــين بعـــــــــد يـــــــــومين"[1].

وبهذا استطاع الإسكندري أن يحتال علي القوم بعدما أوهمهم أن ميتهم حي لكنه مريض، وأنه طبيب ويستطيع علاجه، فصدقه القوم وانهالت الهدايا والعطايا علي الإسكندري وعيسي بن هشام ، وبعدما انتشر الخبر، جاء القوم جماعات إلي الإسكندري كي يعالجهم، ويصور الهمذاني هذا المشهد قائلاً: **"فلما ابتسم ثغر الصبح . وانتشر جناح الضوء . في أفق الجو . جاءه الرجال أفواجاً والنساء أزواجاً . وقالوا : نحب أن تشفي العليل . وتدع القال والقيل"**[2].
وعلي ذلك استطاع الإسكندري وابن هشام أن يحتالا علي القوم عن طريق الغش والخداع، ولم يكتفيا بما حصلا عليه من مال وعطايا بل ذهبا يحتالا علي أهل قرية كانوا يخشون تدفق مياه السيل، وبالفعل تمكّن الإسكندري ورفيقه أن يخدعا أهل القرية بالكذب والخداع ثم لاذا بالفرار بعدما حصلا علي غرضهما.

وفي موضع آخر وعلي وجه الخصوص في المقامة السجستانية يقوم أبو الفتح الإسكندري بالاحتيال علي الناس ببيع الدواء المغشوش ويعرض أدويته بأسلوب بلاغي ، جاء فيه:

" أنا باكورة اليمن . وأحدوثة الزمن . أنا أُدعية الرجال . وأحجية ربات الحجال . سلو عني البلاد وحصونها . والجبال وحزونها . والأودية وبطونها والبحار وعيونها . والخيل ومتونها . . . يراني أحدكم راكب فرس . ناثر هوس . يقول هذا أبو العجب . لا ولكني أبو العجائب . عاينتها وعانيتها . . . وانصبت المراكب دُفعت إلي مكاره نذرت معها ألا أدخر عن المسلمين منافعها . ولا بد لي أن أخلع ربقة هذه الأمانة من عنقي إلي أعناقكم . وأعرض دوائي

---

(١) بديع الزمان الهمذاني: مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، ص١٤٦– ١٤٧.

(٢) المرجع السابق، ص١٤٩.

هذا في أسواقكم . فليشترِ لا من يتقزز من مواقف العبيد ولا يـــــــأنف مـــــــــن كلمـــــــــــة التوحيـــــــــــــد"[1].

لقد بدأ بطل الهمذاني خطابه إلي القوم بتعريفهم بنفسه مفتخراً بكثرة تجواله، مادحاً صفاته، وهذا أسلوب اعتاده أبطال المقامات؛ فدائما يتفاخر البطل بكثرة تجواله وتنقله بين البلدان ، وفي هذا يقول الإسكندري متفاخر بكثرة تجواله .

أنا جوالةَ البـلا ... دِ وجـــوابهُ الأَفــــقْ
أنا خذروفةُ الزمـا ... نِ وعمَّـارةُ الطُّـرُقْ [2]

ويتفاخر بنفسه واحتياله في المقامة المارستانية:

أنـــــا ينبـــــوعُ العجائـــــبْ ... في احتيـالي ذُو مراتبْ
أنـــا فـــي الحَـــقِ ســـنامٌ ... أنا فـي الباطل غـارِبْ
أنــــــا إسكــــــندرُ داري ... فـي بـلاد الله ســارِبْ
اعتــــــــدي فــــــــي الدَّيـــــــــــــر ... قِسَّيساً وفي المسجدِ راهِبْ[3]

وقلده الحريري، في تفاخر بطله بنفسه وقدرته علي الاحتيال بأساليب مختلفة، وفي هذا يقول السروجي في المقامة الطيبية :

أنـــا فـــي العـالِمِ مُثْلَـهْ ... ولأهـــلِ العـــــلمِ قِبْلَـــــهْ
غـــير أنّـــي كـل يـومٍ ... بيـــن تعْـــريسٍ ورحِلَـــــةُ

. . . .

---

(1) المرجع السابق، ص٣٦-٤١.

(2) المرجع السابق، ص٧١.

(3) المرجع السابق، ص١٩٩.

لبســـتُ لكــل زمـــانٍ لبوســـا ولا بَسْتُ صَرْفَيْهِ نُعمـيَ وبُوسَـي
وعاشــرتُ كــل جلــيسٍ بمـــا يلائِمُـــــه لأَرُوقَ الجَلِيســــــا
فعنــد الــرواةِ أُديــرُ الكـلامَ وبين السُّـقاةِ أُديـرُ الكُؤُوسـا(١)

ويتفاخر بطل السرقسطي بنفسه وكثرة تجواله في المقامة الخامسة:

أنـــا السّدوســـيُّ حقـــاً فــي البرِ والبحـرِ أَسْـرِي
طَـوْراً حَريبـاً وطـوْراً أخـــا ثَـــرَاءٍ ويُســــرِ(٢)

وعند الحريزي يتفاخر البطل بذكائه ومكره في المقامة الثامنة والثلاثين قائلاً:

אָמְנָם אֲנִי חֶבֶר יְלִיד קֵינִי
שִׂכְלִי חֲלֵב לְקָחוֹ יְנִיקֵנִי.
בָּרוּךְ אֲשֶׁר לֹא יַעֲזֹב חַסְדּוֹ
מִכָּל מְתֵי חֶסְרוֹן בְּנֵי עֹנִי.
לוּלֵי עֲצָתִי קִבְּצָה לִי הוֹן
אֶצְעַק בְּחֹסֶר כֹּל וְאֵין עוֹנֶה. (٣)

حقاً أنا حيفــر ابن قيــني
عقلي مثل حليــب يرضعــني
طـوبى لمن لا يترك نصيبــه
من كل موتى النقيصة أبناء الفقر
لولا دهائي الذي جمع لي المال
لصرخت من نقص كل شئ وأنا لست فقيرًا

---

(١) الحريري البصري: مقامات الحريري، ص٣٤٨،٣٤٧.

(٢) السرقسطي: المقامات اللزومية، ص٦٢.

(٣) יהודה אלחריזי: תחכמוני, מהדורת י. טופורובסקי, עמ' 307.

لم يكن الهمذاني وحده الذي تطرق إلي احتيال الطبيب في المقامات العربية، لكن توجد صورة لهذا الطبيب المحتال في المقامة التاسعة والأربعين للسرقسطي، حيث يظهر البطل السدوسي في صورة طبيب كبير السن يدعي قدرته علي علاج الأمراض، وأخذ يخطب في الناس مبيناً الأمراض التي يستطيع علاجها، وقال:

"عندي في هذا الشأن سرائر . وخبايا من الحكمة وضرائر . أخذتها عن العلماء . ولُقِنْتُها عن الحكماء . أين من شكا من هذه الأعراض ، أين من رمي من هذه الأغراض . أين من لحقته آفة ، أين من برحت به علاقة أو شآفة . أين من خامرته الأشواق والوساوس ، ولعبت به الأجراس والوساوس . . . عندي من الحكمة خواص ونوادر ، وسوابق وبوادر . فيها أمنة الفازع ، وسلوة النازع . وشفاء الأذن والعين"[١]

وبعدما سمع الناس عنه، وانتشر الخبر، توافد الناس عليه جماعات، فاشترط عليهم أن يحصل علي المال أولاً، وبعدما حصل علي المال وعدهم بمداواتهم غداً لكي يهرب بما جناه من مال نتيجة ما زرعه من احتيال .

وقد عبر السرقسطي عن تسابق الناس في إعطاء المال للطبيب، وقدرة هذا الطبيب علي الاحتيال والهروب بقوله علي لسان الراوي:

"فتسابق الناس إليه بالدينار والدرهم ، ثم سألوه عن كل مشكل ومبهم . فأرسل قوله حدساً ورجماً ، وأوسع عودهم عضّاً وعجْماً . ثم قال أيها الناس كثر السؤال ، وقل النوال . واشتفى الواصل ، وما استوفي الحاصل . وقد دنت للغروب أم لعاب ، ودخلنا من القول في مسالك ضيقة وشعاب . وفي غد إن شاء

---

[١] السرقسطي: المقامات اللزومية، ص٥٣٩.

الله تتقاضـــــــــــــــــى الـــــــــــــــــديون"[١].

يتضح مما سبق أن البطل في المقامة العربية تقمص شخصية الطبيب من أجل الاحتيال علي الجماعات وسلب أموالهم، وظهر جلياً في المقامة الموصلية والمقامة السجستانية عند الهمذاني وعند السرقسطي في المقامة التاسعة والأربعين. أيضاً ظهرت صورة الطبيب المحتال في المقامات العبرية كنموذج لاحتيال البطل علي الجماعات، ويعتبر يوسف بن زباره " أول من وجه سهام نقده لشخصية الطبيب في أدب المقامة العبرية"[٢]، وتبعه الحريزي في المقامة الثلاثين والمقامة الثامنة والأربعين .

لقد ظهر الطبيب المحتال عند ابن زباره في الفصل العاشر وأبان ابن زباره سلبيات هذا الطبيب؛ من خلال بعض الأسئلة التي تتعلق بالطب، ليثبت مدي ضعف هذا الطبيب من ناحية المعرفة الطبية ويلومه علي خداعه واحتياله، وفي هذا يقول ابن زباره مخاطبا الطبيب_وهو نفسه البطل عنان_:

"הלא אמרת כי איש חכם אתה וכל תחלוא ומדוה תרפא, ומזיח כל ציר וכאב מרפא. אראה שלא למדת מן החכמה, כי אם לדבר תוך זמרמה, להרבות דברים ומאמרים, בלשון כזבים ושקרים, ולהכיר מילים, בשפת הבל הבלים; לשור על אנשים, ולשאול בהם אנושים, להראותם רקחים וסמים, ומיני עשבים ובשמים, לעצם את עיניהם, ולקחת הוניהם"[٣].

(ألم تقل إنك رجل حكيم وتعالج جميع الأمراض والآلام، وتزيل الآم الوضع والأوجاع . أري أنك لم تتعلم الحكمة، وحينما تتحدث تلجأ إلي التلاعب وتبالغ في الأحداث

---

(١) المرجع السابق، ص ٥٤٤،٥٤٣.

(٢) مناع حسن عبد المحسن: المقامة بين العربية والعبرية، ص٥٣٧.

(٣) יוסף בן מאיר בן זבארה: ספר שעשועים, בעריכת ישראל דוידזון, עמ' 122,121.

والأمور، بلسان الكذب والبهتـان، وتكثـر كلماتك بلغة باطل الأباطيـل، لتتـربص بالنـاس وتبحـث عن الأمـراض، لتـريهم الدهان والعقاقير، وأنواعًا من الأعشاب والروائح، لتخدع بصـــــــــائرهم، وتســـــــــلب أمـــــــــــــوالهم.)

وعند الحريزي يظهر الطبيب المحتال في المقامة الثلاثين، وقد أعد أدواته وأدويته كي يسبك حيلته ويحتال علي القوم،ى وقد وصف الحريزي هيئته وأدوات احتياله علي لسان الراوي :

"רָאִיתִי עַם רַב בָּאִים. וְנִצָּבָאִים. מִכָּל מְסִלָּה. וְנַעֲשׂוּ כַּעֲגֻלָּה. וָאֵרָא בְתוֹךְ הֶהָמוֹן. זָקֵן כָּפוּף כְּאַגְמוֹן. וּסְבִיבָיו קָהָל רַב נִצָּבִים. וְהוּא נִצָּב עַל שַׁעַר בַּת רַבִּים. וּלְפָנָיו כַּפּוֹת מְלֵאוֹת. בְּמִינֵי רְפוּאוֹת. בָּאֵלֶּה מֶרְקָחוֹת. וּבָאֵלֶּה מְשִׁיחוֹת. וּלְפָנָיו רְטִיּוֹת. לְמַכּוֹת טְרִיּוֹת. וּתְעָלוֹת נַאֲרוּכוֹת. לְכָל מַחֲלָה עֲרוּכוֹת. מַעֲרָכוֹת מוּל מַעֲרָכוֹת. וְאֶצְלוֹ כְּלֵי בַרְזֶל וּמֶלְקָחַיִם. וְהַמַּזְלֵג שְׁלֹשׁ הַשִּׁנַּיִם. וּכְלֵי הַהַקָּזָה וְהַכְּוִיּוֹת." (١).

(رأيت جمعاً غفيرًا قادمًا . يأتون من كل اتجاه . يقفون علي هيئة دائرة . ورأيت داخل الحشد . رجلاً عجوزاً يطأطئ رأسه كالأَسَل . يقف من حوله حشد غفير . وهو يقف في مدخل . ضاحية الصالحين . وأمامه أواني مملوءة . بأنواع من الدواء . في هذه مستحضرات . وهذه بها زيوت . وأمامه ضمادات للجروح الخفيفة . وللجروح العميقة . معدة لعلاج أي مرض . أدوات عديدة . وعنده أدوات حديدية وكماشة وشوكة ذات ثلاثة أسنان وأدوات حجامة وكيَّ .)

بالإضافة إلي هذه الأدوات التي استخدمها الطبيب المحتال، أخذ يخطب في الناس مظهراً علمه ومقدرته الطبية علي علاج الناس، وأخذ يعرض الأمراض التي يستطيع علاجها بأسلوب مشوق جاء فيه:

---

(١) יהודה אלחריזי: תחכמוני, מהדורת י. טופורובסקי, עמ' 254.

" אֲנִי בְּעֶזְרַת הָאֵל אֶרְפָּא מְחָצִים . וְאֶגְדֹּר פְּרָצִים .
וְאֶחְבֹּשׁ מַעֲצָבִים . וְאַשְׁקִיט מַכְאוֹבִים . וְאִתִּי רְפוּאָה
מְצוּיָה . לְכָל כְּאֵב וּכְוִיָּה . אֲשֶׁר בַּגְּוִיָּה . וְלִנְשִׁיכַת צִפְעוֹן
וְחַיָּה . וּבְיָדִי רְטִיָּה . לְכָל מַכָּה טְרִיָּה . . . וְאִתִּי רְפוּאָה
לְהַזְרִיעַ הָעֲקָרוֹת . וְלַהֲשִׁיבָן הָרוֹת. וּלְחַמֵּם הַנָּשִׁים הַקָּרוֹת .
וְאִתִּי מָזוֹר. לְכָל מָזוֹר. וְכָל נֶגַע אֲשֶׁר לֹא חֻבַּשׁ וְלֹא זוֹר. "(١)

(أنا بعون الله أشفي المعاق. أفرج كرب المهمومين. وأسكن الآلام. وعندي علاج مفيد. لكل جرح وحرق. في الجسد. ولدغة الحية والثعبان . ولدى ضمادة لكل جرح مفتوح... ولدى علاج لإنجاب العواقر. وأعيدهن حبالى . وأقوى النساء الباردات جنسيًا . ولدى دواء . لكل داء. ولكل جرح لم يلتئم)

عن طريق هذه القائمة من الأمراض المتعددة التي أعلن الطبيب قدرته علي علاجها، استطاع أن يخدع الناس ويجعلهم يثقون فيه ، أيضاً أضفي علي نفسه دلالة تقرب إلي الله وميوله إلي الدين؛ خاصةً أنه وقف في مدخل ضاحية وصفها بضاحية الصالحين، أيضاً استعان ببعض العبارات الدينية التي تجعل الناس يثقون في صدق كلامه ، فيقول بإذن الرب وبمساعدة الرب وبمساعدة ساكن السماء. تلك العبارات الدينية التي تعمد هذا الطبيب التلفظ بها كي يسبك حيلته علي الناس ربما كان لها أثرًا إيجابيًا _ بالنسبة له_ وتجذب المرضى نحوه، بالإضافة إلي الكم الهائل من الأمراض التي زعم أنه يداويها؛ أدت إلي توافد الناس إليه جماعات جماعات ، وهذا ما عبّر عنه الراوي بقوله :

---

(١) שם, עמ' 255,254.

"וכשמע העם אמרתו . נמשכו אליו במתק
מלתו . ונתפשו כדגים במצודתו . והתקבצו
אלפים ורבואות ... ונותן דברי הבלים להם .
ולוקם כספים מידיהם . עד נמלא כרסו
וכיסו . וגדל משושו . וסר כעסו . ומצא שוק"(١).

(وعندما سمع القوم كلامه . وتدفقوا إليه لحلاوة حديثه . وتجمعوا كالأسماك في شبكته . وتجمع الآلاف وعشرات الآلاف... ويعطى لهم أقاويل باطلة . ويأخذ المال من أيديهم. حتى امتلأ جيبه وبطنه)

وبذلك تمكن البطل حيفر القيني عن طريق انتحال شخصية الطبيب أن يحتال علي جماعات كثيرة من الناس، وإن بالغ الراوي في عددهم فهو يقصد كثرتهم وتنوع طبقاتهم وأمراضهم، وهم يبحثون عن الدواء والعلاج، مستعدون لدفع كل غال ونفيس لهذا الطبيب، "ويستغل هو هذه الفرصة ويشرع في بيع أدويته علي الحاضرين ، ويجمع منهم الأموال بعد أن أحس بمدي اقتناع الجميع بحديثه وأدويته التي يعرفها جيداً أنه لا نفع منها ، وذلك هو الغش والاحتيال بعينه"(٢).

وفي المقامة الثامنة والأربعين يمرض الراوي هيمان الإزراحي ، ويسأل عن طبيب يعالجه فيدله الناس علي طبيب ذاع صيته واشتهر بمهاراته الطبية، وربما أراد الحريزي هنا أن هذا الطبيب يداوي المريض بعلاج نفسي:

---

(١) שם, עמ' 256.

(٢) عبد الرازق أحمد قنديل: المقامة العبرية بين التأثر والتأثير، ص٥١.

" קַח לְךָ מִבְּשָׂמֵי הַחֶבְרָה . וְסַמֵּי הַיְדִידוּת הַיְקָרָה . וַאֲבָקַת
הָאַהֲבָה הַבָּרָה . וְשׁוֹשַׁנֵּי הַשְּׂפָתַיִם . וַחֲבַצֶּלֶת הָעֵינַיִם .
וְתַפּוּחֵי הַשָּׁדַיִם . וְרֶקַח הָאַפַּיִם . וּסְעִיפֵי הַקּוֹמוֹת הַנְּעִימוֹת .
אֲשֶׁר תְּנִיפֵם רוּחַ הַנְּשָׁמוֹת . וּבְדֹלַח הַשִּׁנַּיִם . וּכְפוֹר הַיָּדַיִם .
וְתִשְׁחַק הַכֹּל עַד אֲשֶׁר דַּק בְּנִקָּיוֹן כַּפַּיִם . וְתָלוּשׁ אוֹתוֹ בִּדְבַשׁ
הַמַּלְקוֹחַיִם . וְתָשִׂים עָלָיו מְעַט מִצֳּרִי הָעַפְעַפַּיִם . "[١].

(خذ من عبير الجماعـة . وعطـور الصداقـة الغاليـة . ومسحوق الحـب الطاهـر . وزهـور الشـفتين وسوسـن العينين . وتفـاح الثـديين ومستحضـر الأنفين . وفـروع القامـات اللطيفـة .التـي تحـرك ريـح النسـمات . وبلـور الأسنان . وثلج اليدين . وتسـحق الكل حتـى يصبح ناعمًا علـي الكـفين النظيفـين . وتعجنـه بعسـل الفكـين . وتضـع عليـه قلـيلاً مـن بلسـم الرمـوش .)

وبهذه القائمة من الأدوية "عديمة القيمة والتي تكون ضارة في بعض الأحيان "[٢] استطاع القيني المتنكِّر في هيئة طبيب، أن يمارس احتياله علي هذا الشخص لا يبالي بحالته ، ويعطي له أدوية لا تباع ولا تشتري ولا يمكن الحصول عليها، وما هي إلا من نسج خيال القيني .

(ج) الاحتيال بالرقية

كان الاحتيال بالرقية أحد الأساليب التي استخدمها البطل في الاحتيال علي الناس في المقامات العربية والعبرية علي حد سواء، وظهر جليا في المقامة الحرزية للهمذاني والعمانية للحريري والرابعة والأربعين للسرقسطي والثامنة والثلاثين للحريزي؛ حيث يظهر البطل على ظهر سفينة كادت أن تغرق من

---

[١] יהודה אלחריזי: תחכמוני, מהדורת י. טופורובסקי, עמ' 375.

[٢] Judith Dishon: Medieval Panorama in the Book of Tahkemoni, American Academy for Jewish Research, Vol. 56 (1990), p. 25

شدة تلاطم الأمواج، والناس في هلع وخوف من الموت، وهو هادئ تماماً وكأنه على يقين من النجاة، وحينما يسأله الناس عن سبب اطمئنانه ، يدعي أنه يمتلك ما ينجيه من المخاطر .

فعند الهمذاني كان الإسكندري هادئاً مطمئنا لا يخاف الموت، وعندما سأله الناس عن سبب هدوءه ، أجاب **:" حرز لا يغرق صاحبه . ولو شئت أن أمنح كلاً منكم حرزاً لفعلت . فكلٌّ رغب إليه وألح في المسألة عليه . فقال : لن أفعل ذلك حتى يعطيني كلُّ واحدٍ منكم ديناراً**"(١) وبذلك تمكن الإسكندري من خداع القوم عن طريق صبره في البداية أثناء شدة الأمواج. وبعدما أعطاه القوم ما طلب **" آبت يده جيبه فأخرج قطعة ديباج فيها حقَّهُ عاج . قد ضمن صدرها رقاعاً"**(٢) وأعطي كل واحدٍ واحدة .

وعند الحريري يزعم البطل أبو زيد السروجي أن لديه حرز السفر الذي ينجي القوم من المهالك ، وأخذ يخطب في الناس بأسلوب بلاغي أثار انتباه القوم وجعلهم يصدقون كلامه حيث قال لهم: **"وإن معي لعوذة عن الأنبياء مأخوذة، وعندي لكم نصيحة، براهينها صحيحة، وما وسعني الكتمان، ولا من خيمي الحرمان، فتدبروا القول وتفهموا، واعلموا بما تُعلِّمون وعَلِّموا . ثم صاح صيحة المُباهِي، وقال: أتدرون ما هي!؟ هي والله حرز السفر، عند مسيرهم في البحر، والجُنَّة من الغَمَّ، إذا جاش موج اليم . وبها استعصم نوح من الطوفان، ونجا ومَن معه مِن الحيوان"**(٣). لم يكتفِ أبو زيد بالاحتيال علي ظهر السفينة فحسب، بل احتال أيضاً بعدما استقرت السفينة علي احدي الجزر وكان فيها قصر يملأه الحزن لأن صاحبه يخشي من

---

(١) بديع الزمان الهمذاني: مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، ص١٨٤،١٨٣.

(٢) المرجع السابق ، ص١٨٥،١٨٤.

(٣) الحريري البصري: مقامات الحريري، ص٤١١.

سقوط حمل زوجته، وعلي الفور يعلن أبو زيد أنه **"عرَّافاً كافياً، ووصافاً شافياً "**[١], وأنه يستطيع مساعدة المرأة في ولادتها وبالفعل وضعت ولدها ، وحصل أبو زيد علي ما أراده من مال وعطايا.

وعند السرقسطي يدعي البطل أبو حبيب السدوسي أنه يستطيع إنقاذ القوم من الهلاك، عن طريق طائر العنقاء – الذي لا وجود له – الذي يسمع أوامره وينفذ ما يطلبه منه السدوسي، وبالفعل وعد القوم بأن ينجيهم بواسطة هذا الطائر وعليهم أن يمسكوا بريشه ويتشبثوا به، حتى ينقلهم هذا الطائر إلي برّ الأمان[٢].

وبنفس أسلوب الخداع والكذب يحتال أبو حبيب السدوسي في المقامة التاسعة والأربعين ، ويوهم القوم بأنه يستطيع التنبؤ بالمستقبل وأخذ يتنبأ لكل واحد من القوم بمستقبل مفرح، ويحكي لهم ماذا سيحدث لهم في الأيام القادمة، كما أنه يستطيع علاج السحر وإخراج الجن من الإنسان. وفي نهاية المقامة يلومه الراوي علي الاحتيال ، ويستنكر أفعاله ووجه إليه لومه قائلاً:

"لقد أمعنت في المحال ، وأغربت في الانتحال وموهّت حتى علي الجن ، وادعيت كل ضرب وفن . . . إلي متى تخيس وأنت من دهرك في خِيس . لقد لبست اللؤم عباءة ، واتخذت الغدر مَبَاءة"[٣].

وعند الحريزي كانت الرقية وسيلة سهلة استخدمها القيني في احتياله وسهم رمى به ضحاياه من السذج البسطاء؛ ففي المقامة الثامنة والثلاثين يظهر القيني على ظهر سفينة كادت أن تغرق بسبب شدة الرياح وارتفاع الأمواج، وبينما كان الناس في هرج وخوف من غرق السفينة كان هو في سكون

---

(١) المرجع السابق، ص٤١٤.

(٢) السرقسطي : المقامات اللزومية، ص٤٨٤–٤٩١.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٤٤.

مدهش. وعندما سأله الناس عن عدم خوفه واطمئنانه بسلامة إلى النجاة، أوهمهم أن لديه كتاباً يحفظه من كل سوء وقال:

" דְּעוּ כִּי בְּיָדִי סֵפֶר . וּבוֹ אִמְרֵי שֶׁפֶר . וְכָל מַחֲזִיקוֹ
יְמֻלַּט מֵרֶדֶת שַׁחַת וְיִמְצָא כֹפֶר. כִּי בוֹ שְׁמוֹת מַלְאֲכֵי
הַיָּם . אֲשֶׁר בּוֹ יִנָּצֵל מִשְּׁאוֹן גַּלָּיו וְדָכְיָם . וְכָל מִי
יִשָּׂאֶנּוּ עַל זְרוֹעוֹ. בְּאָרְחוֹ וְרִבְעוֹ .וְשִׁבְתּוֹ וְנָסְעוֹ . אִלּוּ
הָשְׁלַךְ בָּאֵשׁ לֹא תִשְׂרְפֵהוּ . אוֹ בַּיָּם לֹא יִשְׁטְפֵהוּ ."(١).

(اعلموا أن لدى كتاباً . وبه أقوال مأثورة وكل من يتملكه ينجو من السقوط في الهاوية، ويجد مخرجاً. لأن به أسماء ملوك البحر. الذي به النجاة من ثوران الأمواج . وكل من يحمله على زراعه . في كل ظروف حياته . في سفره وعودته . إن سقط في النار لن تحرقه . أو في البحر لن يغرقه.)

واشترط عليهم أن يحصل على مراده قبل أن يكشف لهم عن سره، وبالفعل تحقق له ما أراد وقام بعض الناس وأعطوه كما طلب، وبعدما حصل على مطلبه أدخل يده في جيبه **"وأخرج كتاباً وكتب لكل واحد رسالة . محددة ومغلقة . منقوشًا عليها أسماء أيام الأسبوع . وبها أختام وخواتم"**(٢).

ثالثاً : الاحتيال علي البطل

لاشك أن أعمال الاحتيال في المقامات وما ينتج عنها من غش وخداع وسلب أموال الناس، كانت من أهم أدوار البطل التي تم إسنادها إليه من قبل مؤلفي المقامات لأهداف متعددة تختلف من كاتب إلي كاتب ومن مقامة إلي

---

(١) יהודה אלחריזי: תחכמוני, מהדורת י. טופורובסקי, עמ׳306.

(٢) שם, עמ׳ 306.

أخري؛ ففي معظم الأحيان كان البطل هو الذي يقوم بالاحتيال بنفسه أو بمساعدة آخرين، غير أن كتَّاب المقامات أسندوا أعمال الاحتيال إلي شخصيات أخرى، إذ "لم يكن أبو الفتح الاسكندري وأبو زيد السروجي أو حيفر القيني هم فقط قادة الحبائل ورموز الغش والخديعة والدهاء في مقامات بديع الزمان والحريري، ويهوذا الحريزي"[١]، بل كان هناك أبطال آخرون يقومون بأعمال الاحتيال مثل التاجر في المقامة المضيرية للهمذاني والمقامة الرابعة والثلاثين للحريزي والجار في المقامة السنجارية للحريري وغيرهم .

في هذه الحالة يكون الضحية هو بطل المقامات نفسه، ويبدو أن مؤلفي المقامات أرادوا أن يجعلوا أبطالهم يقعون ضحايا لاحتيال الآخرين لهدف معين؛ حيث " كان هدفهم أن يقولوا أن من يحتال قد يقيد له من يحتال عليه، بل يفوقه احتيالاً أحياناً "[٢]، ويظهر هذا من خلال المقامات التي يكون فيها البطل هو الضحية، على نحو ما هو موجود في الصور الآتية:

(أ) احتيال التاجر

يعتبر الهمذاني أول من جعل بطله ضحية للاحتيال، وسار خلفه كتاب المقامات، إذ "لا ينجو أبو الفتح – المحتال الأمثل – ممن يحتالون عليه كما يقع في المقامة المضيرية "[٣]؛ في هذه المقامة يقع أبو الفتح الإسكندري في شرك احتيال التاجر شديد التفاخر بغناه وممتلكاته؛ حيث تبدأ المقامة بلقاء يجمع البطل أبا الفتح الإسكندري مع الراوي عيسى بن هشام حول وجبة طعام عند أحد التجار، وحينما قُدَّمت إليهم وجبة المضيرة فإذا بأبي الفتح الاسكندري **"يلعنها وصاحبها . ويمقتها وآكلها . ويثلبها وطابخها"**[٤]، وعندما

---

[١] عبد الرازق أحمد قنديل: المقامة العبرية بين التأثر والتأثير، ص١٩٣.

[٢] المرجع السابق، ص١٩٦.

[٣] علي الراعي: شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية، ص١٤.

[٤] بديع الزمان الهمذاني: مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، ص١٥٧.

سُئِلَ عن سبب كراهته للمضيرة، بدأ يحكي ما حدث له بسبب المضيرة، إذ سبق أن دُعي إلي تناول المضيرة عند أحد التجار، وفي الطريق أخذ التاجر يحكي عن زوجته وجمالها وطريقة عملها ومشيتها، حتى ملابسها لم تسلم من وصفه، وحينما وصلا إلي المنزل أخذ التاجر يصف التفاصيل وتفاصيل التفاصيل؛ بدأ من باب المنزل حتى غرفه وحوائطه وكل ما بداخله، حتى المرحاض وصفه بشكل من التفاخر والمباهاة؛ وذكر أن الضيف يتمني أن يأكل فيه. وهنا يشتاط الإسكندري غيظاً بعدما مل من وصف التاجر لكل شيء وقال له: **"كل أنت من هذا الجراب . لم يكن الكنيف**[١] **في هذا الحساب"**[٢]، ثم خرج أبو الفتح محاولاً الهرب، بعدما أدرك أن هذا التاجر لم يدخله بيته من أجل تناول المضيرة، بل من أجل أن يحتال عليه ويتفاخر بكل ممتلكاته، لكن التاجر لم يتركه بل سار خلفه هو ورجاله .

وبنفس الأسلوب يحتال التاجر علي البطل في المقامة الرابعة والثلاثين عند الحريزي؛ حيث يقع حيفر القيني ضحية لهذا التاجر الذي يتفاخر بكل ما لديه من متاع وثروة حتى المرحاض لم يسلم من تفاخره، وأخبر القيني أن الضيف يتمني أن يأكل فيه، وهنا يستنكر القيني أفعال ذلك التاجر ويرد عليه :

" אֱכֹל בְּשִׂמְחָה אֲדוֹנִי . כִּי הַכֹּל בָּא בְחֶשְׁבּוֹנִי . וּבֵית הַכִּסֵּא לֹא עָלָה בְרַעְיוֹנִי ."[٣]

---

[١] الكنيف : هو الساتر، وحظيرة من خشب أو شجر تُتخذ للإبل والغنم تقيها الريح والبرد، وهو المرحاض.

- المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة ١٩٨٠ م، ص٥٤٣.

ولعل الإسكندري تعمد أن يتحدث إلي التاجر بهذا الأسلوب، بعد ما ملّ من وصفه لكل شيء، وهو بذلك يتهكم عليه ويسخر من أفعاله.

[٢] بديع الزمان الهمذاني: مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، ص١٧٩.

[٣] יהודה אלחריזי: תחכמוני, מהדורת י. טופורובסקי, עמ'285.

(كل بهناء يا سيدي . لأن كل شيء خطر ببالي إلا المرحاض لم يخطر ببالي)

وهنا يظهر مدي الغضب والسخط الذي حل بحيفر القيني نتيجة أفعال هذا التاجر ، وهذا ما دعاه ليفكر داخل نفسه ويقول :

"וָאֹמַר בְּלִבִּי הִנֵּה כָּל הַדְּבָרִים דִּבֵּר וְעוֹד הַמַּאֲכָלִים לֹא בָאוּ . וְנִשְׁאַר לוֹ לְסַפֵּר הַלֶּחֶם וּנְעִימָתוֹ . וְהַקֶּמַח וּתְבוּאָתוֹ . וְהָרֵחַיִם אֲשֶׁר טְחָנוּהוּ . וּבְאֵי זֶה נָפָה הֱנִיפוּהוּ . וְהַתַּנּוּר אֲשֶׁר בּוֹאָפוּהוּ . וְהָעֵצִים בְּאֵי זֶה יַעַר נֶחְטְבוּ . וְהַגַּרְזֶן אֲשֶׁר בּוֹ נֶחְצְבוּ . וְהַבָּשָׂר מֵאֵי זֶה נִלְקַח"[١].

(وقلت في نفسي ها هو قد تحدث عن كل هذه الأمور . بينما الطعام لم يأت بعد . وبقي له أن يحكي عن الخبز وطعامته والقمح وغلَّته . والرحى التي طُحِن فيها . وبأي غِرْبَالَ تمت غربلته . والتنوُّر الذي خُبِزَ فيه . والأشجار من أي غابة تم حطبها . والفأس الذي قُطِعَتْ به . واللحم من أي جزار تم شراؤه)

من حديث حيفر القيني لنفسه يمكن إدراك أنه قد أيقن بعد ذلك الحديث الممل من التاجر، وتلك الجولة الطويلة التي صاحبه فيها أنه قد وقع في براثن محتال فاق احتياله احتيال البطل نفسه، ولا شك أنه قد أدرك عندئذ أن الجزاء من جنس العمل، ومن احتال على الناس يومًا سوف يقيض الله له من يحتال عليه، وبأسلوب قد لا يخطر بباله حتى ولو لم يكن شائعا بين المحتالين؛ فالتاجر في هذه المقامات لم يكن ينشد مالاً يسلبه أو منفعة تعود عليه، بل كان يبغى فقط أن يفتخر بغناه وما يمتلكه من متاع.

ويبدو أن الحريزي عندما صور هذا التاجر كان يبغي من ذلك إضافة إلى إظهار تفاخر الرجل بما احتواه قصره؛ أن ينبه إلى أن هذا التفاخر منه إنما

---

(١) שם, עמ׳285.

هو ستار يخفي خلفه بخلاً شديدًا يمقته الحريزي ويمقت معه جميع البخلاء وينتقدهم سواء في مقاماته العبرية(١) أو كتاباته العربية(٢)، ولعل ذلك ما جعل يهوديت ديشون تعلن أن الحريزي في هذه المقامة هدف إلى انتقاد التاجر على بخله وعدم تلبيته رغبة الضيف في تناول الوجبة(٣).

(ب) احتيال الخاطبة

كانت شخصية الخاطبة إحدي الشخصيات التي قامت بدور البطل في الاحتيال عند الحريزي، ولم يكن لها ظهور في المقامات العربية؛ إذ قامت الخاطبة في المقامة السادسة عند الحريزي بالاحتيال علي البطل حيفر القيني؛ حيث وعدته بالزواج من امرأة جميله، قالت في وصفها ما يجعله يقدم علي الزواج ويوافق علي عقد الزواج دون أن يراها؛ حيث قالت عنها:

"לֶחְיָהּ מַעֲלָה שְׁחָרִים . וּשְׂעָרָהּ מַעֲרִיב עֲרָבִים . תְּהִי בָהּ נַפְשְׁךָ מְעֻדֶּנֶת . . . וּבְפִיהָ צִנְצֶנֶת . בַּחֹשֶׁךְ תֵּלֵךְ לְזִיו תָּאֳרָהּ . וְלֹא יִכְבֶּה בַלַּיְלָה נֵרָהּ . וְטוֹב מִסְּחַר כֶּסֶף סַחֲרָהּ . וְרָחוֹק מִפְּנִינִים מִכְרָהּ . לָהּ עֵינַיִם כְּעֵינֵי הַצְּבָאִים . בְּיֵין הַחֵשֶׁק סְבוּאִים . גּוּפָהּ רָטֹב וָלַח . כְּשַׁרְבִיט בְּדֹלַח. טָהוֹר קֹדֶשׁ מְמֻלָּח . לֵב רוֹאָיו יְפַלַּח . וְאֵשׁ בְּקִרְבּוֹ יְשַׁלַּח"(٤).

(خدها يعلو نور الصباح . وشعرها أسود من الليل . تسعد بها نفسك . . . وفي فمها رحيق . في الظلام يبدو بهاؤها . ولا يخفت في الليل ضياؤها . خير التجارات

---

(١) حيث وجه الحريزي سهام نقده للبخلاء في مقامتين الثانية عشرة والثانية والأربعين .

(٢) حيث انتقد الحريزي البخلاء والبخل من خلال أشعاره العربية، أنظر:

- יוסף יהלום ויהושע בלאו : מסעי יהודה، עמ'91-270.
- יהודה אלחריזי : כתאב אלדרר, עמ'91-219.

(٣) יהודית דישון , הסיפור בספר "תחכמוני" ליהודה אלחריזי, עמ'26.

(٤) יהודה אלחריזי : תחכמוני, מהדורת י. טופורובסקי, עמ'76,75.

تجارتها . ومن أثمن الجواهر بيعها . لها عينان كعيني الظباء . بخمر الحب مسكرة . جسدها رطب ناعم . كغصن يانع مرمري . طاهرة بارعة الجمال . يسجد لها قلب من يراها . وتضرم النار في داخله)[١].

وبعد ما سمع القيني عن مميزات تلك العروس طلب من المرأة العجوز أن يراها، فرفضت ووعدته بأن يجد ضعف ما قالته له عنها، وعلي هذا وافق القيني علي دفع المهر وكتابة العقد، وتم الزواج بحضور أهل العروس . وما إن دخل وكشف النقاب عن وجهها فإذا به أمام امرأة جرداء من كل الصفات التي سمع بها، بل علي العكس تماماً؛ الأمر الذي أصابه بالذهول، وعبَّر عن ذلك الوصف الزائف بقوله:

תִּדְמֶה בְשִׁנֶּיהָ לְשׁוֹן דֻּבִּים

אוֹכְלִים אֲשֶׁר מוֹצְאִים וּמַצְמִיתִים.

וּלְחִי כְּפֶחָם רַק שְׂפָתֶיהָ

שִׂפְתֵי חֲמוֹר גֶּרֶם מְעֻוָּתִים.

צוּרָה כְּצוּרַת מַלְאֲכֵי מָוֶת

כָּל פּוֹגְעִים בָּהּ יִפְּלוּ מֵתִים. [٢]

تشبه بأسنانها هيئة الدببة

تلتهم ما تجده وتقضي عليه

خديها مثل الفحم بينما شفتاها

معوجتان كشفتي حمار أحمق

صورتها كهيئة ملائكة الموت

---

[١] الترجمة نقلاً عن: عبد الرازق أحمد قنديل: أندلسيات عبرية، ص١٩٠.

[٢] יהודה אלחריזי: תחכמוני, מהדורת א. קאמינקא, עמ׳74-75.

وبعدما أيقن القيني أنه وقع في فخ احتيال المرأة العجوز التي خدعته وجعلته يثق في كلامها ومن ثمَّ تزوج هذه العروس قبيحة المنظر، أراد أن ينتقم لنفسه وبالفعل أمسك بثلاثة سهام وأدخلهم في جسدها، ومزَّق ثيابها، وأخرج دم عذريتها . هذا ما دعاه أن يقطع علي نفسه عهداً بعدم الزواج ثانيةً، ويرفض كلام الراوي الذي عرض عليه مساعدته في الزواج في بداية المقامة ؛ حيث رفض القيني الحديث في هذا الأمر وقال :

"אַשְׁבִּיעֲךָ בְּחַיֵּי כָּל נָבִיא וְחוֹזֶה . אַל תּוֹסֵף דַּבֵּר אֵלַי עוֹד בַּדָּבָר הַזֶּה . לֹא בְהָקִיץ וְלֹא בְּמַחֲזֶה . כִּי נִשְׁבַּעְתִּי שְׁבוּעָה עַזָּה וְקָשָׁה . לְבַל אֶפֹּל בְּפַח אִשָּׁה . וְדַי לִי בַּתְּלָאָה הָרִאשׁוֹנָה הַמָּרָה . וְלֹא תָקוּם פַּעֲמַיִם צָרָה"(١)

(أستحلفك بحياة كل نبي وعراف . ألا تتحدث في هذا الأمر ثانيةً . لا في اليقظة ولا في الخيال . لأني أقسمت قسماً قوياً وصعباً . أن لا أقع في فخ امرأة . فكفاني شقائي في المرة الأولي . ولن تحدث الكارثة مرتين).

بصورة مشابهة يقع زِرَح بطل ابن شبتاي، حينما احتالت عليه العجوز كَذْبَى وزوجها؛ حيث وعداه بالزواج من إيلا شلوحا الجميلة، وبعدما وافق زرح وتم عقد الزواج ودخل بها، فوجئ بأن عروسه الجميلة تم استبدالها بأخرى قبيحة، هذا ما جعله يطلقها ويعرض الأمر أمام القاضي ليحكم بينهما(٢).

---

(١) שם, עמ׳74.

(٢) יהודית דישון: למקורותיה של המחברת " מנחת יהודה" ליהודה אבן שבתי והשבעתה על מקאמת הנישואין ליהודה אלחריזי, עמ׳62-70.

(ج) احتيال الفارس

لقد وقع بطل الحريزي ضحية لاحتيال الفارس في المقامة الحادية والثلاثين؛ حيث تبدأ المقامة بلقاء يجمعه مع الراوي هيمان الإزراحي ومن خلال هذا اللقاء يحكي القيني عن أمر غريب حدث له هو وأصدقاءه، هنا يقوم القيني بدور الراوي ويذكُر أنه كان يسير في الصحراء مع مجموعة من الفرسان وقابلهم فارس يسير بسرعة ومعه سلاحه وفرسه، وعندما اقترب منهم وكشف عن وجهه، فإذا هو صبية جميلة، حكت لهم أنها هربت من أيدي خاطفها، وطلبت منهم أن تسير معهم وتقوم بخدمتهم. وبينما هم يسيرون في الصحراء أرشدتهم إلي مكان الماء ونصحتهم بالاستراحة في ذلك المكان قبل أن يكملوا السير، وأخذت تعد المكان لراحتهم وربطت أفراسهم، واطمئنوا لها .

وبينما هم في راحتهم من عناء السفر، أخبرتهم أنها سوف تجعلهم يشاهدون براعتها وقوتها، وهنا كشفت عن خطتها؛ وإذا هم أمام فارس مدجج بالسلاح، وهم مجردون وأسلحتهم بعيدة عنهم، وقتل أحدهم وطلب منهم أن يوثق كل رجل منهم رفيقه، وبالفعل نفذوا ما طُلب منهم، وبقي القيني وحده لا يجد من يوثقه، فطلب منه الفارس أن يخلع نعليه. وهنا يقوم القيني بدوره الطبيعي كمحتال بارع وينقذ نفسه وأصدقاءه؛ حيث أخبر الفارس أنه لا يستطيع خلع نعليه، وهمَّ الفارس ليخلع نعلي القيني بنفسه، فانتهز القيني هذه الفرصة وأخرج سكينًا من وسط نعله، وقتل الفارس وأنقذ نفسه وأصحابه.

وبذلك استطاع الحريزي أن يجعل بطله ضحية للاحتيال، علي الرغم من أنه استطاع أن ينجو من الهلاك ويقوم برد الكيل للفارس ويحتال عليه ويقتله. ومن خلال هذه المقامة أثبت الحريزي أن من يحتال يمكن أن يقع ضحية للاحتيال؛ فالبطل حيفر القيني المحتال الماكر يقع ضحية للاحتيال، أيضاً هذا الفارس الذي احتال علي القيني وأصحابه عن طريقة التنكر، يمكن الاحتيال عليه، وبالفعل احتال عليه القيني وقتله .

يري حاييم شيرمان أن الحريزي حينما أدخل في مقامته هذه موضوع السير في الصحراء أحدث تجديداً في الأدب العبري في العصور الوسطي، وأن هذه المقامة تدل علي قوة الحريزي وقدرته الذاتية في إعداد أحداث المقامة(١). علي الرغم من أن هذه المقامة لم تكن من إعداد الحريزي نفسه، بل اعتمد علي المقامة الأسدية لبديع الزمان الهمذاني وأجري عليها تعديلات طفيفة في الشكل؛ منها أنه جعل بطل المقامة هو نفسه البطل حيفر اليقيني ، بينما كان الراوي عيسي ابن هشام هو بطل مقامة الهمذاني(٢).

رابعاً : الاحتيال علي الراوي

من الثابت أن الشكل الفني للمقامة يتطلب وجود شخصيتين أساسيتين فيها؛ هي شخصية البطل الذي يقوم بكل أحداث المقامة ثم الراوي الذي يروي كل ما يقوم به البطل، والبطل لطبيعة الحال هو شخصية ذكية لديه المقدرة الفائقة على أن يقوم بأدوار عديدة، ويتقمص شخصيات مختلفة، بعكس الراوي الذي تكاد أن تكون مهمته ثابتة وهي رواية الأحداث وإن كان قليلا ما يشترك فيها أو يسهم برأيه فيما أتى به البطل إعجابًا أو استنكارًا، مدحًا أو ذمًا. ورغم وضوح مهمة الراوي فإنه أحيانا يكون شريكًا واضحًا في صور الاحتيال والخداع التي يقوم بها البطل، لا يختلف الأمر في ذلك في المقامات العربية والعبرية التي تعتبر صورة منقولة عن المقامات العربية.

وكما أوقع مؤلفو المقامات أبطال مقاماتهم ضحية احتيال الغير أيًا كان فإنهم أيضًا قد جعلوا من الراوي ضحية للاحتيال أو يقوم هو نفسه بالاحتيال

---

(١) חיים שירמן : יהודה אלחריזי המשורר והמספר, עמ' 110.

(٢) لمزيد من التفاصيل راجع :

- יהודית דישון : "מקאמת השודד" לאלחריזי- מקורה ודרכי עיצובה, עמ' 83-71.
- بديع الزمان الهمذاني: مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، ص٥٢-٥٧.

مثله مثل البطل؛ فعيسى بن هشام راوي الهمذاني قد شارك البطل احتياله في المقامة الموصلية، "بل يحتال ابن هشام لحسابه الخاص في المقامة البغدادية"[1]. وعلى الرغم من العلاقة القوية بين البطل والراوي إلا أن مؤلفي المقامات لم يجعلوا تلك العلاقة تسير على وتيرةٍ واحدة؛ بل جعلوا الراوي يقع ضحية احتيال البطل نفسه؛ مثلما يحدث في المقامة البلخية للهمذاني والوسطية للحريري والعشرين عند الحريزي، بل قد يقع هذا الراوي في براثن احتيال أشخاص آخرين غير البطل كما في المقامة الأسدية للبديع .

ففي المقامة البلخية للهمذاني يقع الراوي ضحية للبطل الإسكندري الذي ظهر علي هيئة شاب طيب يساعده ويدله علي الطريق وينصحه ، لكنه في الحقيقة مكدي يبحث عن المال؛ ويسأله ويدله بأسلوب بلاغي جاء فيه: "إذا أرجعك الله سالماً من هذا الطريق . فاستصحب لي عدواً في بردَة صديق . من نجِار الصُّفْر . يدعو إلي الكفر ويرقص علي الظُّفر . كدَارَة العين . يحط ثِقل الدَّين . وينافق بوجهين "[2].

وفي المقامة الأسدية وخاصة في الجزء الثاني، يقع الراوي عيسي بن هشام ضحية لاحتيال الفارس الذي احتال علي ابن هشام ورفاقه؛ حيث ادعي أنه كان عبداً عند أحد الملوك وعندما همّ لقتله هرب إلي الصحراء إلي أن وجدهم، وعرض عليهم أن يسير معهم ويقوم علي خدمتهم، لكنه استغل استراحتهم عند عين ماء وكشف عن وجهه الحقيقي، وأيقنوا أنه لص وكاد أن يقتلهم لولا أن عيسي ابن هشام استطاع أن يحتال عليه وينقذ نفسه وأصدقاءه من بطش هذا

---

(١) علي الراعي: شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية، ص١٤.

(٢) كدارة العين: مستدير مثلها وينافق بوجهين لأن علي كل من وجهيه نقوشا ليست علي الوجه الآخر فهو يشبه المنافق الذي يلقاك بوجه ويلقي عدوك بوجه .

- بديع الزمان الهمذاني: مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، ص٣٢،٣٣.

الفارس[١]، وتعتبر هذه القصة هي المصدر الرئيس للمقامة الحادية والثلاثين للحريزي[٢].

وعند الحريري كان الراوي الحارث بن همام ضحية لاحتيال البطل أبي زيد السروجي؛ حيث خدعه بأن يزوجه من امرأة غنية تُبعِد عنه الفقر ولن يدفع لها مهراً كبيراً، لكن السروجي كان له هدف أخر وهو أن يستخدم الحارث بن همام وسيلة يحتال به علي أهل العروس؛ حيث قَدَّم لهم حلوي دس فيها مخدرًا كي يجعلهم يذهبون في النوم ويسلب أموالهم انتقاماً منهم لأنهم لا يكرمون الضيوف[٣].

أما عند الحريزي فكان الاحتيال من قبل البطل حيفر القيني ومعه مجموعة من الفتيات؛ حيث احتالوا علي الراوي هيمان الإزراحي وخدعوه بجمالهن، وقام القيني بانتحال شخصية فتاة جميلة تتقرب إلي الراوي وتتودد إليه بأسلوب يثير إعجابه، وبالفعل تعلق قلب ابن هشام بهذه الفتاة ووقع في حبها، وطلب منها أن تكشف عن وجهها ليري ما تخيله من جمال وما رسم لها من صورة رائعة في قلبه، وعندما كشفت له عن وجهها سقط مغشياً عليه؛ لأنه رأي رجلاً قبيح المنظر وهو البطل حيفر القيني ، وأخبره القيني عن السبب الذي جعلهم يحتالون عليه وقال له :

---

(١) لمزيد من التفاصيل ، أنظر:

- بديع الزمان الهمذاني: مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني،ص٥١–٥٧.

(٢) لمزيد من التفاصيل ، انظر:

- יהודית דישון: "מקאמת השודד" לאלחריזי- מקורה ודרכי עיצובה, עמ' 71-83.
- محمد عبد اللطيف عبد الكريم: المقامة الحادية والثلاثون ليهودا الحريزي وأصلها العربي.

(٣) لمزيد من التفاصيل، انظر:

- الحريري البصري: مقامات الحريري، ص٢٩٣–٣٠٧ .

" אֵלֶּה הֵם צְבָאוֹת אֲהֻבָתִי . אֲשֶׁר בָּהֶם חֲשׁוּקָתִי . וְלָהֶם תְּשׁוּקָתִי . וְהָיִיתִי מִתְהַלֵּךְ עִמָּהֶם . לְלַקֵּט פְּנִינֵי אִמְרֵיהֶם . וּלְהִשְׁתַּעֲשֵׁעַ בְּמֶתֶק דִּבְרֵיהֶם . וּבִרְאוֹתֵנוּ אוֹתְךָ מֵרָחוֹק הִגַּדְתִּי לָהֶם כִּי אַתָּה מִבְסַר יְדִידַי וְרֵעַי . וּסְגֻלַּת אֲהוּבַי וּמְיֻדָּעַי . וְחִלּוּ פָנַי וּפִיְּסוּנִי . וּבְחַיֵּי אַהֲבָתְךָ הִשְׁבִּיעוּנִי . לְהָתֵל בְּךָ וּלְכַמּוֹתְךָ . וְלִבְחֹן כֹּחֲךָ וּלְנַסּוֹתְךָ . "[١]

(أولاءِ صبايا حبي اللاتي فيهن عشقي . وإليهن شوقي . وكنت أسير معهن . أجمع جواهر كلامهن . وأستمتع بعذوبة قولهن . وعندما رأيناك من بعيد حكيت لهن . أنك من أعز أصدقائي وأحبائي . وأفضل من يحبونني ويعرفونني . فاسترجوني . وبحياة حبك حلفوني . لكي نسخر منك ونحتال عليك . ونختبر قدرتك وقوتك .)

---

(١) יהודה אלחריזי: תחכמוני, מהדורת י. טופורובסקי, עמ' 207.

كتاب سيفِر هَمْشالِيم ليعقوب بن العازار

مقدمة

يعقوب بن العازار أحد الأدباء البارزين في السرد العبري القروسطي، نال شهرته حظي بشهرة كبيرة مؤخرًا بفضل كتابه المعروف باسم ספר המשלים كتاب الحكايات ، لقد ظل الكتاب حبيس مخطوطة Cod. Hebr. 207 في مكتبة الدولة بميونيخ وهي نسخة وحيدة مكتوبة بخط اشكنازي مليئة بالأخطاء، يشير إلى ذلك وصف حاييم شيرمان كثرة الأخطاء في المخطوطة بأنها مثل حبّات الرُمّان ، وقد بدأت المخطوطة ترى النور حين لفت أبراهام جَيجِر أنظار الباحثين إلى أهمية هذا الكتاب عندما قام بنشر مقدمته، وتبعه حاييم شيرمان ونشر قسمًا من الكتاب يشمل المقدمة وأربعة فصول ،وأكمل يونا دافيد تحقيق الكتاب ونشره سنة ١٩٩٢م بعنوان قصص الحب عند يعقوب بن العازار "סיפורי אהבה של יעקב בן אלעזר" وهو العنوان الذي اقترحه دافيد بعد أن كان الكتاب في مخطوطته بلا عنوان لأن الكتاب المخطوط خال من أي عنوان، وقد ادعى دافيد أنه وسم الكتاب بهذا العنوان بسبب أن جل حكاياته تدور حول الحب ومغامرات العشاق، غير أن الكتاب عُرف بين الباحثين باسم ספר המשלים وهو الاسم الذي تعتمده الدراسة؛ لأنه يُفهم

ضمنًا من خلال إشارات عديدة في المقدمة التى كتبها ابن العازار لكتاب مقاماته.

أما حياة ابن العازار فكثير من تفاصيلها ما زال غير مكتمل، والراجح منها أنه عاش في طليطلة في النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي ، كانت طليطلة في ذلك الوقت قبلة

للعلم والمعرفة، نشطت بها حركة الترجمة من لغات عدة وإليها، ويبدو أن هذا المناخ الثقافي أثّر على ابن العازار وأثقل وأصقل ثقافته. مما جعل ابن العازار بحق في ملتقى طرق؛ بين تراث عربي وعبري من الأندلس كان مايزال به قلب ينبض، وبين ثقافة جديدة قادمة من لهجات لاتينية محملة بنسيم طابع جديد عُرف في أوروبا بالأدب الرومانثي. لقد ترجم ابن العازار كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع من اللغة العربية إلى العبرية فيما يبدو بناءً على طلب أحد الأسخياء، وخلف كتابا لغويًا في اللغة العبرية باسم كتاب الكامل كتبه باللغة العربية بالحرف العبري، بالإضافة إلى مؤلفين فلسفيين؛ ספר פרדס רמוני החכמה וערוגת בושם המזמה كتاب بستان رمان الحكمة وحديقة طيب الفطنة و גן תעודות حديقة الشهادات.

يشتمل كتاب ابن العازار على مقدمة وعشرة وعشر مقامات على نمط المقامة العربية، ويلاحظ أن مقاماته تشمل بعض الاختلافات عن المقامات التقليدية ، يأتي على رأس هذه الاختلافات الموضوعات التي شملها كتابه، حيث نوع ابن العازار موضوعاته ما بين موضوعات تقليدية

وموضـوعات أخـرى غيـر تقليديـة، تجعـل مقاماتـه أقـرب إلـى المقامـات العربية والعبرية التي كُتبت في شبه جزيرة إيبيريا. وهناك من يعزي يعزو هذه الموضوعات غير التقليدية إلى البيئة المسيحية التي نشأ بها ابن العـازار فـي وقـت بـرز علـى سطحه بـرزت فيـه علـى السـطح تيـارات رومانثيـة، ومن أمثلـة ذلـك مـا سلكه رؤوبين شيندلين؛ حيث حكم علـى قصص الحب العفيف في كتاب ابن العازار بأنها وليدة ثقافة مسيحية رومانثية ، لقد توصل شيندلين إلى هذا الحكم بعد دراسة لمضامين أربع مقامـات (٥،٦،٧،٩) ومقارنتهـا مـع مصـادر رومانثيـة، واسـتهل دراسته بالدعوة التي وجهها شيرمان لحث الباحثين على البحث عن مصادر ابن العازار في التقاليد الرومانثية ، وقد مثلت تلك الدعوة بحق بصيصًا من النور اهتدى به الباحثون إلى المصادر الرومانثية، ونجح بعضهم في إماطة اللثام عن هذه المصادر التي أثرت على ابن العازار .

غير أن أحدًا لم يفرد بحثاً عن تأثيرات عربية يتناول فيه التأثيرات العربية في كتاب ابن العازار، وبعيدًا عن الإطار العام الذي صب فيه ابن العـازار حكايتـه- وهو المقامـة، فـإن هنـاك العديد من الموضـوعات التـي تناولها فيما يبدو على غرار نماذج عربية، ولاسيما مقاماته الأربع الأول، في هذا الجانب سار ابن العازار مثلما سار قبله صنوه ومعاصره المعروف يهودا الحريزي ، وكذلك في المقامات التي تدور حول الحب وقصص العشاق، والتي يكاد يجمع الباحثون على أنها تميل إلى ثقافة

رومانثية مسيحية، إلّا أنها تحوى صور مشاهد تعود إلى الثقافة العربية؛ على نحو ما توصل إليه سخيبر عندما أعلن عن وجود ملامح عربية، مثل سوق العبيد، والقصور الجميلة المحاطة بالحدائق، والعاشق المفتون صريع الحب . ومن ملامح الثقافة العربية أيضًا ما أشار إليه ديكتر حول حكاية الرجل الذي قام على تربية بتربية جرو ذئب وطفل صغير في المقامة العاشرة وبعدما أحسن تربيتهما حتى كبرا، تفاجأ بأن الذئب قد هجم على أغنامه، وخانه الفتى، وأصبح مثل الأوغاد؛ يشير ديكتر إلى مصدر حكاية الذئب عند الجاحظ، وفي المقابل عبّر عن إخفاقه في التوصل إلى مصدر لحكاية الطفل ، لكن يضيف سخيبر أن حكاية الطفل الصغير تتشابه مع الحكايات الواردة في كتاب الگلستان لمصلح الدين سعدي الشيرازي (١٢٠٩-١٢٩١م) الذي دون في مؤلفه مجموعة من الحكايات والمواعظ التي يمزج فيها ما بين الشعر والنثر، وما بين الفارسية والعربية، وأتمها سنة ١٢٥٨م، وهذا تاريخ متأخر عن ابن العازار، لكن سخيبر يتوقع أن للحكاية سابقة معروفة قبل الشيرازي في الشرق الأوسط والشرق الأدنى ، وهذا أمر وارد.

هناك اتجاه بين بعض الباحثين يشير إلى ثنائية المصادر التي تأثر بها ابن العازار حيث استوعب تقاليد عربية وأخرى رومانثية، لقد وصفت المقامة الأولى في دراسة حديثة بأنها أدب رومانثي في اللغة العبرية بنكهة عربية ، وها هو شيرمان بعد دعوته الباحثين إلى البحث عن مصادر رومانثية مسيحية لابن العازار، يعود ويؤكد على ثنائية

المصادر، بقوله: "حقًا إن هذا الإنتاج يكشف عن موضوعات وأفكار ومعارف تبدو أنها ثمار تأثيرات مسيحية، لكن عصب مضمونها ومبناها وأسلوب صياغتها يشهد على أن مؤلفها يرتبط ارتباطًا قويًا بتقاليد المقامات العربية" . ويشير ديكتَر إلى أن ابن العازار يجمع بين الثقافتين العربية والرومانثية ، ويصرح

بأنه يمكن للمرء أن ينظر إلى الكتاب في المقام الأول بعدِّه جزءًا من اتجاه نقل المعرفة العربية إلى أوروبا المسيحية، وهو اتجاه شارك فيه اليهود والمسيحيون على حد سواء، وفي الوقت نفسه، يمكن النظر إلى الكتاب على أنه نتاج التقارب بين التقاليد العربية والأوروبية في إيبيريا، وهي مفترق طرق ديناميكي يلتقي فيه العالَمان الإسلامي والمسيحي .

وبالنظر إلى مضمون المقامة الثانية التي تتعرض إلى موضوع المفاضلة بين الشعر والنثر، يتضح أن موضوع المقامة والأفكار المتضمَّنة داخلها والآراء التي ساقها ابن العازار في مناقشة الموضوع والحجج والاستشهادات التي عرضها لسبك أجواء المناظرة بين المتبارزين، نجد ما لا يدع مجالاً للشك في عروبة الفكرة وتلامسها مع نصوص أخرى مقابلة في الأدب العربي

تَعَدُّد التشبيهات في الشعر

خصص ابن العازار مقامته الثالثة لأحد أهم الصور البلاغية في الشعر وهو التشبيه؛ حيث صور مجلسَ أدب يجمع مجموعة من الشعراء يتجاذبون أطراف الحديث حول مساجلة شعرية بطلاها راوي المقامات لموئيل بن إِتيئيل وشاعر يدعى يِحيئيل بن يرحمئيل. بدأ المساجلة يِحيئيل بن يرحمئيل واستشهد ببيت شعر من قصيدة لامرأة اسمها يِمِيما في مدح محاسن حبيبها يوشْفي؛ حيث وصفت بياض أسنانه عندما يبتسم مستخدمةً خمسة تشبيهات مختلفة، وذلك بقولها :

כְּחָלָב אוֹ כְעֵין קֶרַח   כְּשֶׁלֶג כַּכְּפוֹר בָּרָד

كحليبٍ أو كبياضِ الجليد   كَثلجٍ كَندى الصقيعِ كالَبَرَد

اندهش القوم ولاقَى البيت استحسانًا في أعينهم، وأقرّوا أن نَظْم خمسة تشبيهات يحتاج خمسة أبيات، وفي المقابل نظَمَتهم جمعتها يميما في بيت واحد، وشهدوا جميعًا بعذوبته ما عدا لموئيل بن إتيئيل؛ الذي أعلن نفسه خصمًا في المبارزة، وأعرب عن مقدرته على نظم بيت مماثل في عدد التشبيهات، وعلى الوزن الشعري نفسه، وأنشد :

כְּצֶמֶר אוֹ כְמוֹ שַׁחַר   כְּדַר צִיץ אוֹ כְמוֹ וֶרֶד

كالصوف أو مثل الصباح   كَدُرَّة تاجٍ أو مثل الورد

علـى الفـور عـم كمـم الصـمت أفـواه الحاضـرين خجـلاً وحنقًـا، فـانقلبوا خصومًا له، لكنه لم يكتفِ بهذا البيت، بل أعلن أن جعبته ما زالت تحمل المزيد، وأنه ينظم بيتًا من ستة تشبيهات يجعل خصومه يغطون وجوههم خجلاً، وقال :

לְשִׁשָּׁה אוֹהֲבִי דָּמָה   וּבָהֶם כָּל יְצוּר כָּבַשׁ
כְּשֶׁמֶשׁ כַּכְּרוּב כִּצְבִי   כְּאֹדֶם כַּכְּפוֹר כִּדְבָשׁ

بستة أوصافٍ تشبَّه حبيبي   وبهم فاق كل المخلوقات

كالشمس كالزهرة كالظبي   كالعقيق كالجليد كالشهد

على الفور يقر الجميع أنهم لم يسمعوا قول شاعر يجمع ستة تشبيهات في بيت واحد، في المقابل يذكر أحد الحاضرين أنه سمع هذا القول من قبل، وأردف آخر أن هذا البيت منحول، ثم أتبع ببيت آخر يضم ستة تشبيهات أيضًا، وأنشد :

כְּעָשׁ כָּעָב כְּמוֹר כַּאֲרִי   כְּהֵימָן כַּצֳּרִי יֶחְבַשׁ

كبنـات نعـش كالسـحاب كـالمُرّ كالأسـد   كهيمـان كـالبلسـم الشافـي

أجمـع الحاضـرون علـى شـاعريته ومـدحوا قولـه، وأقـروا أن البيـت مـن قريحته، لكنهم طلبوا منه أن يشرح هذا البيت؛ لكي يؤكد قدرته في ميدان الشعر، فقال :

כְּעָשׁ נַעֲלֶה, כְּעָב נָדִיב,   כְּרֵיחַ מוֹר, כְּחֵיל אַרְיֵה
כְּמוֹ הֵימָן בְּחָכְמָתוֹ,   בְּמַרְאֵהוּ שְׁחִין יִחְיֶה

كبنات نعش عليائه، كالسحاب كرمه،   كالمُرّ شذاه، كالأسد قوته

مثـل هيمـان في حكمتـــه   بمحيّاه بلسم يشفي العليل

بعدما أنهى لموئيل قوله، لمح الرضى في وجوه الحاضرين؛ إذ عبّروا له عن إعجابهم بقوله، وأثنوا عليه، ومع ذلك لم يكتفِ، بل أضاف أنه يستطيع نَظْم بيت آخر يشمل سبعة تشبيهات، فقال :

בִּשֶׁבַע אוֹהֲבִי נַעְלֶה   וְכִמְעַט בָּם יְהִי נָבִיא:
כְּעָשׁ כָּעָב כְּמוֹר כַּאֲרִי   כְּהֵימָן כַּצֳּרִי כִצְבִי

بسبعـة تشبيهـات تفـوَّق حبيبـي   بهما كـاد أن يكـون فحـل الشعراء

كبنات نعش كالسحاب كالمر كالأسد   كهيمان كالبلسم كالظبي

مرة ثانية يشيد جميع الحاضرين بلموئيل، ويمدحون صنيعه، ويعترفون بأنه لا مثيل له، وفي هذه المرة يتدخل يحيئيل، ويقر بأفضلية لموئيل على جميع الشعراء، وتنتهي المقامة بمقطوعة شعرية من خمسة أبيات نظمها لموئيل في مدح يحيئيل، وأبرز ما ورد فيها هو البيت الأول الذي يشمل ستة تشبيهات، حيث قال :

קַל כַּצְּבִי, עַז כַּאֲרִי, מָתוֹק כְּצוּף,   רֵיחוֹ כְּמוֹר, יָדָיו כָּעָב, מִלָּיו צֳּרִי

سريع كالظبي، قوي كالأسد، حلو كالشهد، رائحته كالمُرّ، كرمه كالسحاب، حديثه كالبلسم

تُعد هذه المقامة ضمن المقامات التي وَسَمَها يعقوب بن العازار بفكرة المناظرات، وهي فكرة مألوفة في المقامات العربية والعبرية ، وقد خصص المناظرة لموضوع مألوف أيضًا في التراث العربي، وهو موضوع المساجلات الشعرية، حيث ظهر هذا الموضوع أولًا في المقامة العربية، ثم انتقل إلى المقامة العبرية. لقد اتخذ اتخذ ابن العازار بلاغة التشبيه عصبًا لموضوع المساجلة بين اثنين من الشعراء، وحولهما مجموعة من الحاضرين في مجلس الأدب، على غرار ما كان يدور في مجالس الأدب في المواطن الأقطار العربية.

من خلال المقارنة بين إطار مقامة ابن العازار ومضامينها وبين الصور المُقابلة في الأدب العربي يظهر تشابه كبير في عدة جوانب. لقد لاحظ دان باجيس تشابهًا بين مقامة ابن العازار والمقامة الثانية ضمن مجموع المقامات المعروفة باسم מחברות איתיאל التي ترجمها الحريزي (١١٦٦-١٢٢٥م) للغة العبرية عن أصلها العربي في مقامات الحريري البصري(١٠٥٤-١١٢٢م) صاحب المقامات العربية المعروف، ويقطع باجيس بأن ابن العازار استقى مقامته من النسخة العبرية التي أعدها الحريزي، وليس من الأصل العربي للحريري ، ويسعى باجيس لتعزيز رأيه بادعاء أن النسخة العبرية التي ترجمها الحريزي قد ذاع صيتها في حياة ابن العازار، وأن ابن العازار استقى

أيضًا اسم راوي مقاماته من الاسم الذي عُرفت به الترجمة العبرية للحريزي . ونحن هنا نذهب إلى أكثر مما ذهب إليه باجيس، فمن المقبول أيضًا أن يكون ابن العازار قد اطلع على الأصل العربي لمقامة الحريري، وخاصة أن العربية لم تكن لغة غريبة عنه؛ فمن المعروف أنه كتب بها كتابه المعروف باسم كتاب الكامل، ومنها ترجم كتاب كليلة ودمنة إلى اللغة العبرية.

السيف والقلم

لقد خصص ابن العازار مقامته الرابعة لفكرة المفاضلة بين السيف والقلم، وأدخل فيها العديد من الصور والأفكار التي فيما يبدو شغلت تفكيره وسيطرت على حاله الناقم على مجتمعه وما وصل إليه من انحدار فكري وثقافي، وصور حالة عدم الرضا بما وصل إليه حال الأدباء

والمثقفين، وتدني مكانة الأدب، وأفول نجم الشعر، وافتتح المقامة بوسمه لهذا العصر بعصر الجهل بقوله:

וַיְהִי דור הַסִּכְלוּת גָּבַר וְרַבָּה / וְהַשִּׁיר אָבַד וְנֶחְבָּא / וּמֵת או נִשְׁבָּר או נִשְׁבָּה..... וְאֵין יִתְּון לְבַעַל הַלָּשׁון / כַּמִּשְׁפָּט הָרִאשׁון. וְהֵסִיר הָמָּן מַלְבּוּשָׁיו / הַחֲמוּדִים וְהַיְקָרִים / וּפָשַׁט אֶת בְּגָדָיו / וּבָיֵשׁ בְּגָדִים אֲחֵרִים.

وحلّ زمان الجهل واستشرى، وأفَلَ نجم الشعر وتوارى، يبدو أنه زال أو تحطّم أو سُبي ..... وأضحى لا مكانة لأصحاب البلاغة، مثلما كان في السابق. وخلع هامان أرديته النفيسة،وألقاها، وارتدى ملابس أخرى.

استطرد ابن العازار في وصف ما حل بمجتمعه تارة بالنثر وأخرى بالقريض، إلى أن صور الجهل والحمق بالرجل الشرير الذي يقضى على عقول أصحاب الفكر ويسير في الطرقات بحثًا عن ذوي الحكمة والحصافة، ويسأل هل بقي منهم أحد؟ "עַד כִּי פְּתָיוֹת בָּרְחוֹב תִּקְרָא נוֹתַר חֲכַם-לֵב אָמְרוּ אַיִן" ، إلى أن لاح في الأفق نور، وحلت سنة ٩٣ وعادت المياه إلى مجاريها بمجيئ بمجيء أحد البلغاء الذي كنّاه ابن العازار باسم تُرجمان الرؤى"מֵלִיץ-הַחוֹזֶה" ، فأنقذ الحكمة، وأباد الحمقى بمساعدة الناس، وساند رجال القلم وتوّجِ العقل على عرشه من جديد. فجأة يعود ابن العازار إلى تصدر المشهد من جديد، ويصور نفسه تتوق إلى معين الحكمة، وقلبه يهفو إليها إلى أن تزوجها وفاز بروحها بقلبها، وبينما يسير بين حدائقها وورودها، يرى رجلين من قومه يتبارزان، أحدهما يحمل سيفًا فهو رجل الحرب، والآخر يحمل قلمًا فهو رجل الحكمة والبلاغة.

يستمر ابن العازار في سرد أحداث المقامة التي تدور حول الصراع القائم بين صاحب السيف الذي يرفع راية القوة، وصاحب القلم الذي يرفع راية العقل والحكمة، و يعدد كل منهما سجاياه ودوره في المجتمع، وفي نفس الوقت يحقِّر من الآخر ومكانته. وقبل نهاية المقامة ينتهي

الصراع بمثول بامتثال صاحب السيف لحكمة صاحب القلم، الذي بادر بالسلام وأعلن أن لا غلبة للسيف ولا غلبة للقلم، واتجه يحكى يحكي عن قدرة الخالق وتقسيمه الأرزاق وتسيير شؤون الناس وفضله عليهم، وجنح صاحب السيف إلى السلام، ينهل من معين صاحب القلم، يتعلم منه الحكمة والتدبر في قدرة الله.

لقد عالج ابن العازار فكرة المفاضلة بين السيف والقلم بأسلوب النثر المسجوع الذي يميز كتابة المقامات، حتى في سرده لأحداث المقامة وحبكها لم يحد عن الأسلوب المتبع في فن المقامات، ويُحسب لابن العازار ربطه بين موضوع المفاضلة ورغبته في تصوير حالة الكساد التي أصابت الأدب في عصره، ونجح في مرماه، وأعرب عن شخصيته الحقيقية بعَدِّه صاحب قلم، وسخر قلمه لخدمة ولم يأل جهدًا في خدمة غرضه الرئيس، وطرق العديد من الصور والأفكار التي تتشابه وتتقاطع مع صور وأفكار عربية متأصلة في الأدب العربي، وسوف أعرّج أعمل هنا على بعض نماذج النماذج من تلك الصور والأفكار ومقارنتها مع ما يقابلها عند ابن العازار على النحو التالي:

أ. فكرة المفاضلة بين السيف والقلم

تشير فكرة المفاضلة بين السيف والقلم إلى صراع قديم بين أصحاب القوة والسلاح في مقابل أصحاب العقل والقلم، ويذخر ويزخر الشعر العربي بالعديد من الصور التي تجمع بين النقيضين أو أحدهما في أغراض غرضي الفخر والمدح وغيرهما، بالإضافة إلى العديد من

النصوص النثرية العربية التي يمكن تصنيفها في إطار المفاضلة بين السيف والقلم. ولا شك أن البيئة العربية التي شهدت تطور الشعر الجاهلي تعدُ عاملاً مهمًا في ظهور فكرة المفاخرة بين السيف والقلم، ومن ثمَّ زيوعها ذيوعها وتطورها في عصور الأدب العربي فيما بعد، حتى صارت فكرة أصيلة لصيقة الصلة بالأدب العربي، هذا ما يؤكده جيرت جان فان جيلدَر بعد دراسة مستفيضة عن تاريخ المفاضلة بين السيف والقلم وإقراره بأنها غير معروفة في أي لغة أخرى قبل ظهرورها في العربية ، ومهما يُثار يُثَر من أن الفكرة قد رصدت في آداب الشرق الأدنى قبل الأدب العربي، إلا أنها فإنها ترسخت في الأدب العربي نظمه ونثره، وأضحت مصدرًا عربيًا أصيلاً يتم الرجوع إليه في حالة استدعاء الفكرة في آداب أخرى؛ فقد انتقلت إلى الأدب العبري من خلال الحريزي وابن أردوتيل وكذلك ابن العازار.

لقد أجاد بعض الشعراء العرب الجمع بين السيف والقلم في القصيدة الواحدة وأحيانًا في البيت نفسه، مثل قول أبي تمام (٨٠٥-٨٤٥م) :

لولا مناشدَةُ القُربى لغادَرَكم حصائدَ المرهفَيْنِ: السّيفِ والقلمِ

وقول البحتري(٨٢٠-٨٩٧م) :

سُسْتَ الخِلافةَ إشْرافاً وَحَيّطَةً، وَذُدْتَ عَنْ حَقِّهَا بالسَّيْفِ والقَلَمِ

وفي باب المفاضلة بين السيف والقلم، يغص الشعر العربي بالعديد من النماذج التي تبرز المفاضلة، وتبين كيف يفاضل ويتفاخر الشاعر بأحد النقيضين على حساب الآخر، ومن أمثلة ذلك ما أورده الصولي (ت ٩٤٦م) في كتابه أدب الكُتَّاب حول تفضيل القلم على السيف :

السيفُ والرُّمحُ خُدامٌ له أبدًا لا يبلغانِ لهُ جدًا ولا لعبا

وقوله: وقال أبو يزيد عتاب بن ورقاء(ت ٨٥٦م) :

لَكَ القَلَمُ الذي لَمْ يَجرِ إلَّا أبانَ لكَ العدُوَّ من الولِيِّ

إذَا اسْتَرعَفتهُ ألقَى سَوادًا على القرطاسِ أبهر من حُلِيِّ

فيا طوبَى لمَنْ أدْلَى إلَيهِ بِإحسَانٍ ووَيلٌ للمُسِيّ

شَباةُ سِنانه في الخَطْبِ أمضَى وأنفذُ من شَباة السَّمْهرِيِّ

ويقول: قال ابن الرومي (ت ٨٩٦م) فأحسن :

لعمرك ما السيف سيف الكمى بأخوف من قلم الكاتب

ومن أمثلة تفضيل السيف على القلم، قول البحتري :

وَلَمّا التَقَتْ أقْلامُكُمْ وَسُيُوفُهُمْ، أبَدّتْ بُغاثَ الطّيْرِ زُرْقُ الجَوَارِحِ

فَلاَ غَرّني مِن بَعْدِكمْ عزُّ كاتبٍ، إذا هُوَ لمْ يأخُذْ بحُجْرَةِ رَامِحِ

وقول المتنبي (٩١٥-٩٦٥م) في تفضيل السيف أيضًا :

حتى رَجَعْتُ وَأَقْلامي قَوَائِلُ لي   المَجْدُ للسّيفِ لَيسَ المَجدُ للقَلَمِ

أما في مجال النثر، فقد اشتمل النثر العربي على العديد من الصور المتنوعة للمفاضلة بين السيف والقلم، ويمكن عدّ القطعة النثرية التي أوردها الصولي في كتابه من أقدم النصوص النثرية، وربما الأولى في النثر العربي؛ إذ يصور الصولي صاحب سيف يفاخر صاحب قلم، فقال:

وفاخر صاحب سيف صاحب قلم، فقال صاحب القلم: ((أنا أقتل بلا غرر، وأنت تقتل على خطر))، فقال صاحب السيف: ((القلم خادم السيف فإن بلغ مراده والا فإلى السيف معاده)). أما سمعت قول أبي تمام: السيف أصدق أنباءً من الكتب   في حده البين بين الجد واللعب، وقال آخر ((مساق أمر الدنيا بسين وقاف، فيقال: سق)) يريد السيف والقلم .

وتعد رسالة السيف والقلم لابن برد الأصغر (كان حيًا سنة ١٠٤٩م) أول رسالة أندلسية في المفاخرة بين السيف والقلم، كتبها ابن برد بالنثر المسجوع، قاصدًا مدح أمير دانية الموفق مجاهد العامري(ت ١٠٤٤م). افتتح يفتتح ابن برد رسالته بذكر مكانة السيف والقلم، والعلاقة الوثيقة بينهما، معربًا عن قيمتهما عند من يظفر بكليهما، ثم يعلن عن السجال الذي دار بين السيف والقلم. يبدأ القلم بذكر محاسنه ويتفاخر بأنه ذُكر غير مرة في القرآن الكريم ونال الفضل برمته، فيرد عليه السيف متفاخرًا بقوته وفوائده لمن يمكله، ثم يبادر القلم بحديث لين بليغ معربًا عن مكانته

شرقًا وغربًا وأنه "قطب تدور عليه الدول، وجواد شأوه يدرك الأمل، شفيع كل ملك إلى مطالبه" . فجأة تتطور حدة النقاش بين الخصمين؛ ليلجأ السيف إلى أسلوب متدن من التحقير والتقليل من مكانة القلم، واصفًا إياه بقِصر القامة وحقارة أصله ومنبته في الوحل ونحالة جسده بعد البري، فيرد القلم مدافعًا عن نفسه بأنه يشبه الذهب وأنفس المعادن التي مكمنها في التراب، ويوجه الإهانة الى السيف مبرزًا أنه لولا الجلاء لصدأت السيوف وعادت مع التراب ترابًا. وتستمر المفاخرة بينهما إلى أن يجنحا إلى السلم والمؤالفة، وأنهما مجتمعان في يد الأمير مجاهد العامري، ثم يختم القلم بنظم عشرة أبيات تعضدد الاتفاق والمساواة بينهما.

يحوي الأدب العربي بين سجلاته العديد من المناظرات والمفاخرات التي أجراها أصحابها بين السيف والقلم، وتسير معظمها على خطى رسالة ابن برد الأصغر شكلاً ومضمونًا، وسوف تستثني الدراسة بعض المناظرات التي كتبت بعد عصر ابن العازار . وتجدر الاشارة إلى وجود مناظرة كُتبت في المشرق للأمير أبو نصر ابن ماكولا(١٠٣٠-١٠٧٥م) وعرفت باسم مفاخرة القلم والسيف والدينار، غير أنها ما تزال مفقودة، لكن فيما يبدو عُرفت في الأندلس؛ حيث ذكرها ابن خير الاشبيلي في فهرسَته المعروفة .

ب. السيف يتهكم على القلم بوضاعة منبته ونحول بنيته

تظهر العديد من الصور التي لجأ إليها بعض الأدباء لتصوير أساليب السيف في إظهار تفوقه على القلم، وكان من أبرزها أسلوب

التحقير من مظهر القلم ومكانته؛ مثل نحافة بنيته وقِصر قامته وكذالك مواطن زراعته ونموه وسط الحشائش والمستنقعات، وحول هذا يقول ابن العازار على لسان السيف:

"מָה הָעֵט אֲשֶׁר יִתְפָּאֵר בֵּין הַקָּנִים / והִנֵּה עָלָה כֻּלּוֹ קִמְּשׁוֹנִים / וְהֲלֹא נוֹלָד וְנִמְצָא בְּסֵתֶר קָנֶה וּבִצָּה. וַיִּבְאַשׁ רֵיחוֹ וּמֵחוֹ / וַיָּנָס לֵחֹה / בְּיוֹם הִלָּקְחוֹ / וַיָּשׁוּב יְרַקְרַק וְנָקָל " .

ما ذاك القلم الذي يتفاخر بين القصب، وهو يشبه الأشواك، ألم ينبت وينمو في الوحل بموضع منحط بين النَّجْليات، ويوم حصاده يترهل لُبَّه وتنتُن رائحته وتذهب نضارته، ويصبح ضعيفًا هزيلاً

ويلاحظ هنا تشابه واضح بين أسلوب ابن العازار على لسان السيف في التحقير من القلم، وبين ما سبقه به ابن برد الأصغر، عندما سخر سيفه من القلم، واستعمل العديد من الصور مثل ضعف القلم وقصر قامته، والتحقير منه بذكر مكان زراعته ومنبته في الطين والوحل:

لقد تحاول امتداداً بباع قصيرة، وانتفاضاً بجناح كسيرة. أمستعرب والفلس ثمنك، ومستجلب وكل بقعة وطنك – جسم عار، ودمع بار .

جَ. بري الأقلام

يعد البري من أهم المراحل في تجهيز الأقلام للاستعمال، ويحوي الأدب العربي العديد من الصور التي سُجلت لتظهر دقائق تفاصيل هذه المرحلة ، أبرز الأدوات التي تُستعمل لهذا الغرض، وهي في الغالب أدوات تُصنع من الحديد، وهنا تتشابه مع السيوف في حدتها، وعلى ذلك، نجد شواهد عديدة لهذه المرحلة في المناظرات بين السيف والقلم، وتختلف هذه الشواهد وفق تطويع الكاتب لها لتناسب الغرض الذي يراه.

يشير ابن العازار إلى مرحلة بري الأقلام في إطار حديث سيفه وتفاخره بفضله على القلم، وأنه هو الذي يقوم بالبري:

"וְהוּא לֹא פָּנִים קִלְקַל / נְפוּחוֹת גּוּפוֹת / כַּנֹּאדִים / שְׁדוּפוֹת קָדִים / וְלוּלֵי הַחֲרָבוֹת / לֹא הָיוּ לַקָּנִים לְבָבוֹת / כִּי יָבוֹאוּ מִקְּצָתָן / וּבָרָא אוֹתָם בְּחַרְבוֹתָם / וַיִּפְתְּחוּ פִּיהֶם לָשׂוּחַ / וַתָּנַח עֲלֵיהֶם הָרוּחַ / לִכְתֹּב כְּהַיּוֹם"

وقبل بَرْيه يكون منفوخ الساق كالأنبوبة الفارغة الهَشَّة، ولولا السيوف لم يكن للأقلام قلوب، حتى تأتي عليهم بالمِفحار، و تبريهم بالسكاكين، لتفتح أفواههم، وتبث فيهم الروح لتكتب الآن.

وهذا التصوير يتشابه بشكل كبير مع تصوير ابن برد في رسالته على لسان السيف حينما يصف فعل البري في الأقلام وكأنه يبث فيها الحياة من جديد "تحفى فتُنغَل برياً، حتى يعود جسمك فيا" . وينتقل ابن برد في موضع آخر ليصف انتفاخ القلم قبل البري "... ورأس لم يتقلقل فيه لب، وجوف لم يتخضخض فيه قلب، أوحش من جوف العير" ، وهنا

يظهر التوافق بين ابن برد وابن العازار في تشبيه القلم قبل البري بالأنبوبة، وتجدر الإشارة هنا إلى أن كليهما مسبوق في هذا المعنى، إذ توارد هذا الوصف في العديد من المصادر العربية السابقة عليهما؛ "القلم لا يكون قلماً إلاَّ وَقَدْ بُرِيَ وأُصلح، وإلاَّ فهو أُنْبوبة" .

ويُلاحظ هنا أن ابن العازار قد تجاوز ابن بُرد في الإسهاب حول دور السيوف في صناعة الأقلام، وأشار إلى السكين التي تُشتق مثل السيوف من الحديد ودورها في بري الأقلام، وهنا تجدر الإشارة إلى أن الفكرة متأصلة في العديد من الشواهد الشعرية العربية قبل ابن العازار؛ إذ تطرق إليها ابن نُباتة السَّعدي (٩٤١-١٠١٤م) عند وصفه السكين شعرًا :

مُرْهَفَةٌ تُعْجِزُ وَصْفَ اللِّسَانِ   لِلسَّيْفِ مَعْنَى وَلَهَا مَعْنَيَانِ

تَخْلُفُهُ فِي حَدِّهِ تَارَةً   وَتَارَةً تَخْلُفُ حَدَّ السِّنَانِ

ويشير ابن الرومي إلى دور السيف في بري القلم ويعده خادمًا له :

كذا قضى اللهُ لِلأقلامِ مُذْ بَرِيَتْ   إن السُّيوفَ لها مُذْ أُرهِفتْ خَدَمُ

ويتسع التصوير ليجمع السيوف مع الرماح في خدمة القلم في بيت شعر ذكره الصولي لنفسه، في حين ينسبه الراغب الأصفهاني لمحمد بن علي :

السَّيفُ والرمحُ خُدَّام لهُ أبدًا   لا يبلغانِ به جِدًّا ولا لَعِبَا

د. القلم يسخر من السيف لأنه من الحديد الذي يعود أصله إلى التراب

لقد ورد عند ابن العازار أن القلم يسخر من السيف بأن الحديد أصله من التراب، وجاءت سخرية القلم في هذه الحالة ردا على سخرية السيف منه بأن أصله ومنبته بين الطين والوحل، يقول القلم:

וַתְּחָרֵף שָׁרְשִׁי אֲשֶׁר עַל יְאֹרִים יַצְמִיחַ / מְרִיחַ מַיִם יַפְרִיחַ / וְאִם הִגַּדְתִּי לָךְ מוֹלַדְתֵּךְ . אֶפֶס כִּי לֹא תִהְיֶה תִּפְאַרְתֵּךְ . וְאַל תִּשְׁכַּח/: בַּרְזֶל מֵעָפָר יֻקַּח.

רְדִי וּשְׁבִי אֱלֵי עָפָר וְאַל תֵּ- לְכָה רוּמָה אֵיךְ חֶרֶב תְּרוֹמָם

וְהִיא עָפָר אֲבָל נִתַּךְ עֲפָרָהּ כְּחֹם הַשֶּׁמֶשׁ עַל עָפָר תְּחֻמָּם

وتسخر من منبتي الذي ترعرع على روافد الأنهار، ويُزهِر بين نسيم المياه. إن أخبرتك عن أصلك فهو والعَدَم سواءٌ ، فلتتذكر أصلك لئلا تتفاخر، ولا تنس أن الحديد أصله التراب.

فلتتواضع وإلى التراب عُد ولا تتعالى، فكيف للسيف أن يتكبر

وهو تـراب انصهر عَفرَهُ كحرارة الشمس على التراب تصهره

وورد هذا المعنى أيضًا عند ابن برد؛ إذ ينبرى قلمه، مدافعًا عن منبته وأصله بعد تهكم السيف عليه، ويرد له صاعًا بصاع وهزأ منه، بقوله:

إن ازدراءك بتمكن وجداني، وبخس أثماني، لنقص في طباعك، وقصر في باعك؛ ألا وإن الذهب معدنه في العفر، ..... وإن الماء وهو الحياة، أكثر المعايش وجداناً، وأقلها أثماناً، وقلما تلفى الأعلاق النفيسة، إلا في الأمكنة الخسيسة، ..... ولولا جلاء الصَّياقِل صدأك لأُسرعت ذهاباً، وعدت مع التراب تراباً .

ويلاحظُ في هذا التصوير تشابهًا جلِيًا تشابه جلي يكاد يصل إلى حد الاتفاق بين ابن بُرد وابن العازار، فالقلم في كلا الحالتين يتعرض لاستحقار من قِبل السيف بوضاعة منبته وأصله بين الطين والمياه الضحلة، لكنه يتخذ من هذا الاستحقار مأْتَى يتفاخر به؛ فيتفاخر عند ابن برد بأن الماء هو سر الحياة وأكثر المعايش وجدانًا ومكمن النفائس، ويتباهى عند ابن العازار بأنه ترعرع على روافد الأنهار وانتعش بنسيمها. وطال التوافق عند كليهما أيضًا ذات العلة التي بنى عليها القلم تحقيره للسيف بأن أصله يعود إلى التراب، لكن الصورة كانت أرحب عند ابن العازار؛ فنعت أصل السيف بالعدم تارة وبالتراب تارة أخرى، وأردف ببيتي شعر يؤكد المعنى بأن السيف أصله التراب، وأتبع ينصح السيف بالتواضع وعدم التعالى التعالي.

هـ. أنسنة القلم

تُعَد الأنسنة من الخصائص الشائعة في الأدب، استعملها الأدباء من خلال إضفاء صفات من الإنسان خاصة بالإنسان على الجماد وغيره، ليرسل من خلالها ما جال في خاطره إلى المتلقي، ومع أن صور الأنسنة عند ابن العازار متعددة إلا أنني اخترت صورة واحدة، وهي أنسنة القلم، وأوقفتها على صفة واحدة تعني بأن القلم له فم، نظرًا لتوافرها وتلامسها مع العديد من الصور المقابلة في الأدب العربي:

يكثر بن العازار من وصف القلم بأن له فمًا، يتحدث به ويخبر ويبطش ويفعل العديد من الأمور؛ في حوار واحد ألصق ابن العازار

بالقلم كلمة (פה-فم) ست مرات، ناهيك عن ذكر المعنى عدة مرات أخرى في الحوار نفسه ، من أمثلة ذلك:

القلم يفتح فاه ويبطش بالأعداء (וּבְעֵט אֲשֶׁר פִּיהוּ עַל אוֹיְבָיו יִפְתַּח)

القلم يحكي بفيه ما جرى في الماضي (וּפִי יוֹדִיעֲךָ מַה שֶּׁהָיָה לְפָנִים)

القلم يستعمل فاه للحديث (וּפִיהוּ אֶל פִּיךָ יְדַבֵּר)

القلم تؤخذ من فمه الحكمة (וּמִפִּי תִקַּח וְלֶקַח וְעָרְמָה)

القلم له فم بلُعابه يفتك بالأعداء (בָּרוּק פִּי אוֹיְבִי יִתֵּן שְׁמָמָה)

جدير بالذكرهنا أن الأوصاف التي أسقطها ابن العازار على القلم تتوافق مع العديد من الأوصاف التي ألحقها الشعراء العرب بالقلم، ولا سيما لُعاب القلم الذي تردد ذكره في الشعر العربي، نحو:

قول أبى تمام لمحمد بن عبد الملك الزيات :

لك القَلمُ الأعْلَى الذي بِشَبَاتِه تُصَابُ مِنَ الأمْرِ الكُلَى والمَفَاصَلُ

لهُ ريقَةٌ طَلٌّ ولكنَّ وقْعَها بآثارِهِ في الشَّرْقِ والغَرْبِ وَابِلُ

لُعابُ الأَفاعي القَاتِلاتِ لُعابُهُ وأرْيُ الجَنَى اشتَارَتْهُ أَيْدٍ عواسِلُ

الفترة الرابعة (١٣٠٠-١٤٩٢م) فترة الأفول التدريجي:

تدهور الوضع السياسي لليهود في هذه الفترة، في أعقاب ازدياد التعصب الديني ضد اليهود الذين تمسكوا بعقيدتهم، وهنالك من اليهود من اضطر إلى تغيير دينه. وفي ٢ يناير ١٤٩٢ استسلمت غرناطة آخر معقل للمسلمين في الأندلس على أيدي الجيوش المسيحية بقيادة إيزابيلا ملكة قشتالة وفرديناند ملك الأراغون. وفي أعقاب ذلك طُرد العرب واليهود من الأندلس، وبهذا انتهت فترة مهمة في حياة الشعبين، زاخرة بالأحداث السياسية، ومليئة بالنتاجات الأدبية المتنوعة. وبعد الطرد، توزع اليهود في الدول الأوروبية وبلدان الشرق، وقد حملوا معهم إرثاً أدبياً وثقافياً حاولوا نشره في أماكن تواجدهم[١].

---

[١] عبد الرحمن مرعي: الأدب العبري في الأندلس بين التقليد والتجديد، ص١١٠.