

## צ'ד הצבייה:

# קריאה חתרנית בשירי אהבה

## עבריים מימי הביניים\*

טובה רוזן

### הגברת הנעדרת והקוראת העכשווית

שאלות של מיגדר נוכחות ברבים מן האספקטים של שירת האהבה העברית בימי הביניים: מהו מינו של הכותב ומהו מינו של קהלו? מהו המין של האוהב וזה של מושא אהבתו? האם האהבה שבשיר היא הטרוסקסואלית או הומוסקסואלית? מה הם התפקידים המיניים שמגלמים השותפים במשחק האהבה? מהו מאזן הכוח, הממשי או הדמיוני, ביחסי האהבה? מי מדבר ומי שותק? מי מייצג ומי מיוצג? מה אופים של הייצוגים? מה הם הערכים המוסריים והאסתטיים שעליהם מושתת שיח האהבה? של מי הערכים הללו ומהי הפוליטיקה המינית שהם משרתים? עניינים אלה, שטרם נדונו במחקר הספרות העברית, יעמדו במרכזו של מאמר זה; שאלות אחרות (היסטוריות, פואטיות), שטופלו במחקר בעבר, תהיינה משניות לאינטרסים הפמיניסטיים של הדיון כאן.

בצד עניינים אלה, הקשורים קשר בליינותק בשאלות של מיגדר, עולה שאלה אחרת, והיא שאלת הזהות המיגדרית של הקורא/ת האקטואלי/ת, העכשווי/ת, של הטקסטים הללו. "אם המשמעות של יצירה נקבעת על ידי חוויית הקורא, מהו ההבדל הנגרם אם הקוראת היא אישה?" שואל ג'ונתן קאלר;<sup>1</sup> ומהו ההבדל שייגרם אם שירה זו, השירה העברית בימי הביניים, שנכתבה – ונועדה להיקרא – באורח בלעדי על ידי גברים, תיקרא עכשיו, כאלף שנה אחרי כתיבתה, על ידי קוראת בלתי קרואה, קוראת אישה בת זמננו? האם שיח האהבה הגברי יובן היום אחרת על ידי קורא־גבר משיובן על ידי קוראת־אישה (או, מוטב לשאול, על ידי קורא/ת פמיניסט/ית או על ידי קורא/ת לא פמיניסט/ית)?<sup>2</sup> האם הטקסטים העתיקים יפנו אליהם/ן באופנים שונים?

עד כה לא הוטרדו קוראיה של הספרות העברית שנכתבה בימי הביניים בשאלות כגון אלה.<sup>3</sup> קשר האהבה טופל במחקר ובביקורת מבלי שהבעייתיות המיגדרית, הנראית עתה ברורה ומכרעת כל כך, הועלתה על פני השטח; כביכול, אפשר להפריד בין "אהבה" ובין שאלות של מיגדר.

\* מאמר זה הוא פרק מספר בכתובים; תודתי נתונה לקרן הלאומית למדע על תמיכתה במחקר זה. כמו כן אני מבקשת להודות למיכאל גלזמן, למתי הוס, לרוני הלפרין ולריימונד שיינדלין על קריאתם ועל הערותיהם.

Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*, Cornell University Press 1982, p. 42

2. האם קריאה פמיניסטית מוגבלת לנשים בלבד? האם יכול גבר לקרוא כמו אישה? על עמדה מהותנית לעומת עמדה פוליטית בקריאה פמיניסטית ראו בפרק "Reading Like a Feminist" בתוך Diana Fuss, *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*, New York 1989, pp. 23-37

3. הסקירה המפורטת ביותר בעברית של שיירי החשק העדיים (לעומת המודלים העדיים שלהם) מופיעה בפרק "שירי האהבה (אלעזר)" אצל ישראל לוי, מעל תשכ"ח: הסוגים השונים של שירת החול העברית בספרד, כרך ב, תל־אביב 1995, עמ' 287-434. לסקירה היסטורית הנמצאת ראו Dan Pagis, "Convention and Experience: Hebrew Love Poetry in Spain and Italy", in *Hebrew Poetry of the Middle Ages and the Renaissance*, University of California Press 1991, pp. 45-71

למסא רגיש נאמן לשירי האהבה העדיים (אף שהוא תף מראיית מיגדרית) ראו הקדמה למדור "Women", בתוך Raymond P. Scheindlin, *Wine, Women and Death: Medieval Hebrew Poems on the Good Life*, Philadelphia 1986, pp. 77-134 על־שדת האהבה האנדלוסית ראו Henri Pétres, *La poésie Andalousse en Arabe classique au XI siècle*, Paris 1953, pp. 397-431 וכן אצל Michael Sells, "Love", in Maria Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin and Michael Sells (eds), *The Literature of Al-Andalus*, Cambridge University Press 2000, pp. 126-158

4. ראו בעיקר לויז ופגיס, וכן אצל Arie Schippers, *Spanish Hebrew Poetry and the Arabic Literary Tradition: Arabic Themes in Hebrew Andalusian Poetry*, Leiden 1994, pp. 145-180.
5. וראו למשל האינטרפרטציות לשירי האהבה בתוך עדי צמח, *כשרוש עץ: קריאה חדשה ב"א שירי חול של שלמה אבן גבירול*, ירושלים תשכ"ב; עדי צמח וטובה רוזן-מוקד, *יצירה מחוכמת: עיון בשירי שמואל הנגיד*, ירושלים 1983; וכן פירושו של שיינדלין (לעיל, הערה 3).
6. דן פגיס, *שירת החול וזמרת השיר למשה אבן עזרא ובני דורו*, ירושלים 1970, עמ' 267-280.
7. להוציא הערה קצרה בתוך Nechama Aschkenasy, *Eve's Journey: Feminine Images in Hebraic Literary Tradition*, University of Pennsylvania Press 1986, p. 17. הראשונים בקריאה פמיניסטית של שירת ימי הביניים הם בשניים ממאמרי, וראו Tova Rosen, "On Tongues Being Bound and Let Loose: Women in Medieval Hebrew Literature", *Prooftexts* 8, 1988, pp. 67-68; idem, "Like a Woman": Gender and Genre in a Love Poem by Issac Ibn Khalfun", *Prooftexts* 16, 1996, pp. 5-13.
8. Judith M. Bennet, ראו "Medievalism and Feminism", *Speculum* 68, 1993, pp. 309-331.
9. Roberta L. Krueger, "Double Jeopardy: The Appropriation of Woman in Four Old French Romances of the 'Cycle de la Gageure'", in Sheila Fisher and Janet E. Halley (eds), *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings*, the University of Tennessee Press 1989, p. 45.

חוקריה של שירה זו, כמו עמיתיהם שעסקו בספרויות אחרות, הזדהו, בין בידועין ובין שלא בידועין, עם הפוזיציה הגברית של שירת האהבה, משוכנעים שעמדתם כלפי הטקסטים היא "אובייקטיבית" ו"אוניברסלית". הביקורת המודרנית המוקדמת (אנשי "חוכמת ישראל" במאה התשע עשרה וממשיכיהם בראשית המאה העשרים), שהיתה מזוהה אידיאולוגית עם האמנציפציה וההשכלה, ומאוחר יותר עם מגמות ציוניות, העלתה על נס את ההדגונים היהודי שהתגלה בשירי האהבה והיין מימי הביניים. בעיקר הוקסמו המבקרים מן העובדה ששירים "אוניברסליים" אלה על אהבה וחשק נכתבו בידי תלמידי חכמים, מנהיגים רוחניים ופילוסופים. מבעי התשוקה שיצאו מעטם של כותבים אלה גויסו להפרכת הדימוי הפורטיני של יהדות ימי הביניים, ואף נעשה בהם שימוש אידיאולוגי ברוח הזמן כדי לעגן אידיאות תחייה מודרניות של הזמן החדש (חילוניות, "נורמליות", "אוניברסליות", "חזרה לטבע") בתקדימים עתיקים.

במחצית השנייה של המאה העשרים התיימרה הביקורת לאובייקטיביות והתמקדה בתמאטיקה ובלשון הצוירית של שירי האהבה, וכן בהשוואות לשירה הערבית.<sup>4</sup> קריאות צמודות על דרך ה"ניו קריטיסיזם" ניסו לחשוף את יופי ואת לכידותם של השירים ולגלות באמצעותם את העקרונות האסתטיים של האסכולה,<sup>5</sup> ודן פגיס תרם ניתוחים סטרוקטורליים וסטיליסטיים חשובים.<sup>6</sup> מכל מקום, נטיות ביקורתיות אלה עמדו בפיגור של כמה עשרות שנים אחרי הזרמים המקבילים בביקורת הספרות במערב. סדר יום ביקורתי מעוכב זה עשוי להסביר במידת מה גם את האיחור בהופעתה של ביקורת פמיניסטית בתחום.<sup>7</sup> החוקרים המובילים, ברובם גברים, הלכו בנאמנות בעקבות הכותבים והקוראים בימי הביניים, גברים כולם, אשר שללו בפועל את זכותה של האישה לכתוב ולקרוא את האהבה מזווית ראייתה שלה. השיח הפרשני המודרני משכפל אפוא את שירי האהבה העתיקים: קולה של האישה נעדר משניהם. חסר זה בביקורת העברית ניכר יותר ויותר בשלושת העשורים האחרונים, שהגישה הפמיניסטית נעשתה בהם בהדרגה גישה מובילה במחקר ובביקורת של ספרויות ימי הביניים באמריקה ובאירופה.<sup>8</sup> מאמר זה יתמקד באופי האנדרוצנטרי של שירת האהבה העברית, אך עם זאת הוא יטה אוזן לקולן הנעדר של הנשים. "אם איננו יכולים להפוך לישות (to hypostatize) את הנוכחות של האישה ההיסטורית הממשית", כותבת רוברטה קרוגר, החוקרת את הספרות הצרפתית בימי הביניים, "אנו חייבים לאמוד את ההשתמעויות הנובעות מן ההעדר שלה",<sup>9</sup> וננסי מילר, אחת המנסחות החשובות של תיאוריית הקריאה ה"נשית", מציעה לקוראת האישה "לדמיין את מקומה של הגברת [...] את מקומו של הגוף הנשי".<sup>10</sup> בעקבות מילר ניתן לשאול מהו המקום שצריכה לתפוס הקוראת האישה (או הקורא/ת הפמיניסטית) של שירי שמואל הנגיד או יהודה הלוי: האם תשים עצמה במקום של הגבירה השותקת והנערצת, "על הפדסטאל", או במקום הריק של הקוראת היהודייה הנעדרת בת ימי הביניים? האם תוכל לבצע קריאה סימולטנית שמצד אחד תטיל ספק בחוסר הפניות של השירים ותתנגד להקטיה האנדרוצנטרית שלהם ומצד אחר תוכל להיות ערה לסוד קסמם, אם הרגשי ואם האסתטי? האם תגלה את האיכות הגואלת של יופי? קריאת שירים אלה מעמדה "נשית" מחייבת עמידה מורכבת, שיש בה חשדנות ופתיחות כאחת, וכן מודעות רפלקסיבית ושוטפת של

Nancy Miller, "Rereading 10 as a Woman: The Body as Practice", in Susan Suleiman (ed.), *The Female Body in Western Culture: Perspectives*, Harvard University Press, p. 355

**בנים, חצונים ואוהבים**

הקוראת לדיאלוג שהיא מנהלת עם הטקסטים האלה – טקסטים שונים – קוראות הודרו מהם. קריאה כזאת תהיה מודעת לעוצמתם המניפולטיבית של השירים, ובו בזמן תתעקש על שימור כוח המשיכה האסתטי שלהם.

חיבור שירי אהבה מסוגננים היה רק אחת האופנות הספרותיות והפרקטיקות החברתיות שהעילית היהודית באנדלוסיה אימצה מסביבתה הערבית בראשית המאה האחת עשרה.<sup>11</sup> את עיקר ההשראה לשירי האהבה שלהם נחלו המשוררים העבריים לא מן המורשת העברית העתיקה של שירי האהבה (דהיינו משיר השירים), אלא מן המודלים של השירה הערבית דווקא. את הצורות הקונבנציונליות-לעילא של השירה הערבית (הפתיחות האלגיות לקצידות, שירי העזל האפיגרמטיים ושירי האזור), וכן את הברק הרטורי שלה, הם סיגלו במהירות ובהצלחה לאידיומטיקה ולפרזיולוגיה המקראית, שאותן העמידו לעצמם כמופת לשוני. עוד אימצו המשוררים העבריים מן השירה הערבית את תפיסת החיים ההדוניסטית הקוראת למיצוי הנאות העולם הזה.<sup>12</sup> שיר האזור הבא של משה אבן עזרא, יותר משהוא משמש אספקלריה ריאליסטית ל"חיים הטובים" של העילית היהודית בספרד המוסלמית, הוא חושף את תפיסת החיים שלה.<sup>13</sup> בפעלי הציווי השולטים בשיר מטיף הדובר בפה מלא וללא סייג לנהנתנות כתורת חיים, ובטון כמור מוראליסטי הוא משכנע את הנמען לדבוק בתענוגות:

דְּדִי יִפְתָּאֵר לִיל חֶבְק / וְשִׁפְתַי יִפְתַּ מְרָאָה יוֹמָם נֶשְׁקִי;

[...]

נֶסֶף לְבָבְךָ בְּשִׁמְחוֹת וְשִׁישׁ

וְשִׁתָּה עָלַי יָבֵל בְּבֶל עֶסֶס

יֵינִי, לְקוֹל־נְבֵל עִסְתוֹר וְסִס,

5 וְדָקְדַךְ וְגִיל, גַּם־פָּךְ עַל־פָּךְ סִפְקִי, / וְשִׁכְרִי וְדָלַת יַעֲלַת חֵן דְּפָקִי;

זֶה הוּא נְעִים תְּבֵל - קַח חֶלְקֶךָ

מִנּוּ כְּאֵיל מְלוּאִים, חֶקֶךָ

שִׁמָּה מִנֵּת רְאִשֵׁי עִם צִדְקֶךָ;

אֵל תַּחֲשֶׂה לְמִצֵּץ שִׁפְהַי וְרִקִּי / עַד תִּאָּחֹז חֶקֶךָ - חֲזֵה וְשׁוֹקִי!<sup>14</sup>

שיר זה מדגים לא רק את השאילה הספרותית מן השירה הערבית, בצורה ובתוכן, אלא גם את המנטאליות הנהנתנית המשותפת למשוררים העבריים ולמשוררים הערבים, וכן את המאמץ של המשוררים העבריים לייהד את הרעיונות השאולים. מצד אחד הולך השיר בעקבות המשוררים הערבים הנהנתנים (ובראשם אבו נוואס) בקריאה לתענוגות, אבל מצד אחר קריאה זו מתנסחת כפרפרזה למצווה היהודית להגות בתורה "יומם ולילה". כאן ממליץ הדובר לחבוק את דדי היפהפייה ב"ליל" ולנשוק את

11. על הסינתזה של החצונים-הערבים בין מורשתם הדתית לבין התרבות הערבית, ראו אצל שיינדלין (לעיל), הערה 3, וכן אצל Ross Brann, בתוך "The Arabized Jews", מנוקאל, שיינדלין וסלס (לעיל), הערה 43, עמ' 435-454.

12. על אמביוולנטיות בסיסית בתרבות היהודית-ספרדית בין הדונים לבין גניו אסקטי של היצר והאשה עמד בהרחבה רויד ביאל בספרו *ארוס ויהודים*, תל-אביב 1992.

13. שיר האזור (מושח) הוא צורת שיר סטרופית, חדשנית בחריזתה, שהמציאו המשוררים הערבים האנדלוסים בסוף המאה העשירית, והמשוררים העבריים סיגלו אותה במחצית הראשונה של המאה האחת עשרה. נושא האהבה דומיננטי בשירים אלה. לדוגמאות נוספות של צורה זו ראו השירים "חמה בעד ריקיע צמה" ו"יעלת חן" בהמשך מאמר זה. על הסוג בשירה העברית ראו טובה רוח, לאזור שירי: על שירת האזור העברית בימי הביניים, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה 1985.

14. משה אבן עזרא, *דיואן*, כרך א, מהדורת חיים ביארי, ברלין תרצ"ה, עמ' רסג.

שפתיה "יומם" (שורה 1).<sup>15</sup> אידיאל החיים הוא לבלות במסיבות יין בגן, לשתות מקנקן ("נבל") ליד נחל ("יבל") זורם, כשבקע נשמעים קולות נגינה ("נבל") וציוץ ציפורים ("תר וסיס"), לשיר, לרקוד ולמחוא כף, להשתכר – ולסיים את הלילה בהתדפקות על דלתה (תרתי משמע) של יעלת חן (שורות 2–5). ואם הציווי להתעלס ייראה לו לנמען מוגזם מדי, מבטיח לו המטיף כי צו זה אינו בניגוד לתורה, אלא הוא מן התורה עצמה! ממש כמו הכוהן הגדול, המצווה ליטול לעצמו את מנת הבשר המעולה של הקורבנות, החזה והשוק,<sup>16</sup> כן זכאי האדם (הגבר, כמובן) למיטב הנאות הבשרים – החזה והשוק של האישה! הכשרת בשר האישה היא בוודאי שיאה של נוסחה מיוחדת זו של ה"carpe diem" הימי ביניימי.<sup>17</sup> שיר זה, בניסוחו הכוללי והאישי, יותר משהוא שיר אהבה של ממש, הרי הוא "אני מאמין" של תורת תענוגות.

אבל האם מגלים שירי האהבה דבר מה על חיי האהבה של המשוררים עצמם? משה אבן עורא טוען בספר הפואטיקה שלו כי יכול אדם לכתוב שירת חשק מבלי שאהב אי פעם אישה,<sup>18</sup> ומשורר ערבי שנשאל פעם על ידי נסיכה למי מן הגבירות רמו בשורה מסוימת, ענה "לא למישהי זו או אחרת. אני משורר. אני כותב שירי עגבים וענייני הוא להלל את יפי הנשים".<sup>19</sup> לעומתו, משורר ערבי אחר, שנשאל אם יש אמת בשירי האהבה שכתב, נתן תשובה הפוכה: "יש ויש, ולכן מפלל אני למחילת האל".<sup>20</sup>

בספרות הערבית היתה שירת האהבה רק זן אחד בתוך רפרטואר ססגוני של סוגי שיר ארוטיים ורומנטיים מגוונים. הרפרטואר הערבי כלל, נוסף על שירה לירית, גם רומנסים אפיים, סוגים נרטיביים, אנקדוטות, אגדות וביוגרפיות. בין אלה נמצא גם שפע של סיפורים – בדיוניים ואמיתיים כאחד – על אהבותיהם ועגביהם של רבים מבין המשוררים הערבים. הספרות הערבית עשירה גם בחיבורים תיאורטיים על הפילוסופיה והפסיכולוגיה של האהבה, וכן בספרי הדרכה פורנוגרפיים ובמדריכים דתיים על מין בנישואים.<sup>21</sup> באמצעות אלה ניתן לשחזר לא רק את המנטאליות הארוטית של כותבים מוסלמים בימי הביניים, אלא אף את הביוגרפיות הרומנטיות שלהם.

סוגה לעצמה מהווה השירה ההומוארוטית ששגשה באקלים הנהנתני של החצרות האנדלוסיות אשר בהן, למרות האיסור המפורש בדת האסלאם, היתה ההומוסקסואליות נוהג רווח ונסבל. בקשרים חד-מיניים היו מעורבים בדרך כלל גברים בוגרים ונערים (על פי רוב עבדים) שטרם הגיעו לבגרות. הדמיון בתיאורי הצבי והצבייה, "נשיותו" של הצבי, וכן הניגוד בין נחיתותו המעמדית במציאות לעומת הצגתו בשיר כשותף הדומיננטי בקשר – כל אלה מעודדים קריאה פמיניסטית של השירים ההומוארוטיים, קריאה שאני מקווה ליישם בעתיד.<sup>22</sup> יוכוח לזהה התגלע בביקורת העברית סביב השאלה אם השירים העבריים משקפים הומוסקסואליות יהודית או שמא הם מחקים נושא ספרותי ערבי.<sup>23</sup>

הספרות העברית אימצה רק פן אחד של ספרות האהבה הערבית, זה של ליריקת האהבה המסוגנת. דבר אינו ידוע לנו ממקורות חוץ-שיריים על חייהם התשאיים ועל סודותיהם הרומנטיים של המשוררים העבריים. סיפורי אהבה מופתיים – כמו אלה של מג'ון וליילה בשירה הבדווית או של אבן זידון והנסיכה וולאדה באל-אנדלוס, או כמו אלה של אבלאר והלואיז או דנטה וביאטריצה במסורת האירופית – נעדרים לגמרי מן הספרות העברית.<sup>24</sup> היינו רוצים להאמין שהיפהפיות המתוארות בשירים

15. מכאן ואילך, מספרים בסוגריים מציגים מספרי שורות.  
 16. וראו: [...] וקדשת את חזה התנופה ואת שוק התרומה אשר הונף ואשר הורם מאיל המלאים [...] והיה לאהרן ולבניו לחק-עולם" (שמות כט כו-כח).  
 17. כתרם מילולי מלטינית: "תפוס את היום", והכוונה: נצל את ימך להנאות, "אכול ושתה".  
 18. משה אבן עורא מבשר שירה ארוטית בעברית בטענה שהיא בדיונית, וראו ספר העיונים והעיונים, תרגום א"ש הלקין, ירושלים 1976, עמ' 276-277.  
 19. מצוטט מתוך J.C. Burgel, "Love, Lust and Longing: Eroticism in Early Islam as Reflected in Literary Sources", in Afaf Lutfi al-Sayyid Marsot (ed.), *Society and the Sexes in Medieval Islam*, Malibu 1979, p. 83.  
 20. שם, עמ' 82.  
 21. ראו Fatma A. Sabbah, *Woman in Muslim Unconscious*, London 1984, pp. 23-59, וכן ביאל ולעיל, הערה 12, עמ' 120-128.  
 22. ריונים קיימים מטשטשים על פי רוב את ההבדלים בין שירי אהבה הטרוסקסואליים לשירי אהבה הומוסקסואליים. תוך הדגשת המוטיבים המשותפים והעתלמות מהבדלים מיניים/מיגדריים.  
 23. לענין זה ראו חיים שירמן, "הצבי בשירה העברית בימי הביניים", לתולדות השירה והתרומה העברית בימי הביניים, כרך א, ירושלים 1979, עמ' 97-105; נתמיה אלון, "הצבי והנמל בשירת ספרד", אצו יהודי ספרד ד, תשכ"א, עמ' 39-42. הרבה לכתוב בנושא זה נורמן רות, וראו Norman Roth, "'Deal Gently with the Young Man': Love of Boys in Medieval Hebrew Poetry of Spain", *Speculum* 57, 1982, pp. 20-51; idem, "'Fawns of My Delight': Boy-Love in Arabic and Hebrew Verse", in Moshe Lazar and Norris J. Lacy

(eds), *Poetics of Love in the Middle Ages*, George Mason University Press 1989, pp. 96-118

24. רק מאוחר יותר, לקראת סוף המאה השתים עשרה, פיתחה הספרות העברית גם סיפורים בפרוזה מחורזים, רבים מהם סיפורי אהבה.
25. שיינדלין (לעיל, הערה 13), עמ' 78.
26. פירוש ביוגרפי כזה ניתן לשידור (שהוא אולי הקדום מבין שירי אהבה העבריים) יצחק מירסקי, בתוך יצחק אבן כלפון [כלפון], שירים, ירושלים תשכ"א, עמ' 19, וראו דיון בשידור זה לקראת סוף המאמר, עמ' 121.
27. טרודס בן יהודה אם אל אפאיה [אבולעפיה], גן המשלים והחידות, כרך א, מהדורת דוד ילין, ירושלים תרצ"ד, עמ' 120, שורות 82-86.
28. שם, כרך ב, עמ' 50-51.
29. שם, שם, עמ' 130, שיר ראשון.
30. שם, כרך א, עמ' 169, שורות 70-72.
31. אודות מושגי מיניות והתנהגות מינית בתרבות המוסלמית בימי הביניים ראו Abdelwahab Bouhdiba, *Sexuality in Islam*, trans. Alan Sheridan, London 1985. לדעת ש"ד גויטיין, הנורמות המיניות של יהודי האסלאם בכל הנוגע לחיי משפחה, לנישואים, לבגידות, להומוסקסואליות ולפרופיליה לא היו שונות מאלה של הסיבית המוסלמית, וראו S.D. Goitein, "The Sexual Mores of the Common People" בתוך סיד-מרסו (לעיל, הערה 19), עמ' 43-61. מחקרים אלה (ואחרים) אודות הנורמות המיניות של היהודים בימי הביניים מבוססים בעיקר על תעודות היסטוריות, כתבים הלכתיים, ספרות השו"ת וכיוצא באלה, ולא על מקורות ספרותיים.
32. שיינדלין (לעיל, הערה 13), עמ' 86.

היו נשים אמיתיות, שהתשוקות ושברונות הלב אכן התרחשו במציאות [...] אבל המשוררים התכוונו לכתוב שירה, ולא אוטוביוגרפיה", אומר שיינדלין.<sup>25</sup> השירה העברית נותרה אפוא מקור יחיד, ולכן בלתי מספק, שממנו ניתן ללמוד (אם בכלל) על עמדותיהם ועל אורחם ורבעם של משוררי האהבה העבריים. האומנם היה יצחק אבן כלפון מאוהב בארוסתו? האם כשהציץ לביתה ונפגע אכן נס מפחד "אביה ואחיה ודודה" ואיבד אותה לעד, כפי שהוא כותב באחד משיריו?<sup>26</sup> או האם לשון "אני" שהוא נוקט היא כללית ואינה נושאת עדות אישית? על חיי האהבה של שמואל הנגיד, יהודה הלוי, משה אבן עזרא ויתר משוררי תור הזהב שהרבו בכתיבת שירי חשק לנשים ולגברים, אין אנו יודעים דבר; אחד ויחיד בין המשוררים העבריים הוא טרודס אבולעפיה, שחי במאה השלוש עשרה בטולדו ושיריו – שהכתובות בראשם, המסבירות את נסיבות כתיבתם, הן פרי עטו – מגלים מגוון של חוויות רומנטיות: הוא מחזר אחר בנות אצילים נוצריות, רוקד עמן ומהמר בקוביה,<sup>27</sup> מתגונן מפני האשמה שקיים יחסי מין עם שפחתו המוסלמית,<sup>28</sup> ממליץ על שעשועים עם קורטיונות ערביות (שאותן הוא מבכר על פני פרצות נוצריות),<sup>29</sup> ומחליף אגרות עם גבירה שהוא רוחש לה אהבה רוחנית, כדרך הטרוברדורים.<sup>30</sup> אם שירה זו נושאת עדות ממשית כלשהי על המציאות, הרי היא מעידה בראש ובראשונה על כך שיהודים משכבת העילית היו שותפים לסגנון החיים, לקודים החברתיים ולטעם האסתטי של שכניהם.<sup>31</sup>

אפשר להניח כי החשוקות שהמשוררים העבריים שוררו עליהן דומות היו לאלה שהעריצו עמיתיהם הערבים. ומכיוון שמנהגיהם המתירניים של המשוררים הערבים מתועדים לפרטיהם בכרוניקות ובאנקדוטות לרוב, אנו מכירים את הנסיכות ואף את השפחות והנערים שעמם תינו אהבים. האם המשוררים העבריים שכתבו על חוויות דומות אכן עגבו על נסיכות ושפחות חצר או על נערים? האם שיריהם מבטאים נאמנה את אוירת שכרון החשק במסיבות החצר שבהן נכחו? ואולי הם רק חיקו ספרותי של שירי העיל' הערביים? התשובות על שאלות אלה תישארנה בגדר השערה בלבד. גם אם היו אלה פנטזיות באספמיא בלבד, מה שקובע, אומר שיינדלין "הוא מידת האנרגיה היצירתית שהושקעה בליריקת אהבה זו".<sup>32</sup>

האידיאליזציה של הגבירות, וכן רמת הסגנון והנוסחאות של השירים, תרומות לסטריאוטיפיזציה של הדמות הנשית ומקשות על הקורא בשירים העבריים מימי הביניים לזהות את הטיפוס החברתי ואת המוצא האתני של הנשים שהמשוררים כתובים עליהן; הסטריאוטיפי הנשי הקבוע (יפה ואכזרית, שולטת בגורלו של האוהב) מאפיל על כל קטגוריות הזהות האחרות. שני הפורטרטים השיריים הבאים – האחד של נסיכה, והאחר של שפחה-זמרת – נדירים למדי בשירה העברית באפיונים המעמדיים הספציפיים שהם מעניקים לדמויות. השיר הבא מציר גבירה אצילה ("כבודה") ומפונקת המבושמת במיני בשמים ("קציעות וקדה"); היא ספונה בארמונה, אינה נחשפת לשמש ("לא שחורה") ושפחותיה מספקות לה את כל מחסורה (2). כבר בנערותה חונכה לתענוגות על ידי נשות חצר ("שדות", קורטיונות) האמונות על גינוני חצר (4). תיאורה של הגבירה החשוקה כפסיבית מתחלף בסיומו של השיר כאשר הדובר, הפונה אליה באמצעות שליחים, הופך אותה לשליטה כלי-יכולה, אלוהית כמעט, על גורלו:

דָּבְרוּ נָא לְבַת מַלְכִים כְּבוֹדָה / הַאֲמוּנָה עָלֵי קַצִּיעוֹת וְקָדָה,  
 הַיְשָׁנָה בְּצַהֲרִים וְלֵה נֹתֵ / נֹת לְבִיתָהּ שָׂאֵר בְּלֹא הִינּוּ וּמָדָה,  
 לֹא יִגְעָה וְלֹא בְּפֶלֶךְ עֲמָלָה, / לֹא שְׁחָרָה וְלֹא לִבְנָה בְּרָדָה,  
 שְׂרֵתוֹתָ בְּנִצְרוֹתָהּ מְלָכוֹת / בְּעֵלוֹת תַּעֲנוּג וְשִׁדוֹת וְשָׂדָה:  
 "יֹסֶר רְצוֹנְךָ כִּיֹּס גְּאֻלָּה בְּתוֹךְ ל' / בֵּי, יוֹסֵר וְעַמְךָ כִּיֹּס הַפְּקָדָה"<sup>33</sup>

33. שמואל הנגיד, דינאן, מהדורת דב רון, ירושלים תשכ"ו, עמ' 302.

הפורטרט השני הוא של זמרת חצר שובת לב שיופיה מענה את מעריציה הרבים – "מתי אהבה" (5) – אשר הדובר בשיר הוא רק אחד מהם ("אחד עבדיה"). היא מטיילה כישוף על אוהביה, מתרחקת מהם ומקצרת את חייהם (1). בתיאור יופיה משתמש הדובר בתחבולה הרטורית של ההפלאה: היא דומה לשמש, אך עולה עליה, שכן היא אינה שוקעת (2); לחייה הוורודות דומות לערוגת ורדים שאינם נובלים לעולם (2); את גופה הדקיק היא יכולה לחגור בצמיד (3), וגם כשהיא עירומה יופיה מכסה אותה (4). יתרה מזאת, היא מקסימה את קהלה לא רק ביופיה אלא גם בזמרתה הסנטימנטלית, ואת שירתה היא מלווה בכינור (מעין עוד) שהיא חובקת בחיקה כאילו היה תינוק (6–7). כשהיא שרה את שיר הפרידה העצוב שלה ומסלסלת ("חיננה") את קולה נשפכות דמעותיה כבדולח ומביאות את המאזין לידי כך שיריק את כל אוצרות דמעותיו – דמעות פנינים אדומות המעורבות בדם (9):

בְּעֵלַת כְּשָׁפִים אֲשֶׁר אָרְכוּ נְדוּדֶיהָ / יָמִים, וְקָצְרוּ יָמֵי תַי יְדִידֶיהָ,  
 יָפָה כְּשֶׁמֶשׁ – אֲבָל לֹא פָגְתָה לְעָרְב, / לְחִיהָ עָרוּגָה – וְלֹא יָבְלוּ נְרִידֶיהָ,  
 רָכָה עֲנָגָה מְשַׁנֶּסֶת בְּמִתְנָה, וְאִין / לָהּ מַחְגָּרַת – לְבַד חַד מִצְמִידֶיהָ  
 [...]

פְּשֻטָה כְּסוּתָהּ וְלֹא נֹתְרָה עֲרָמָה אֲבָל / תַּחַן וְהַחֹד וְהִפִּי בְגָדֶיהָ.  
 שְׁלוֹם לְבַת הַיָּפִי מֵאֵת מִתֵּי אֶהְבָּה / תִּשָּׂא גְבַרְת שְׁלוֹם אַחַד עֲבָדֶיהָ;  
 [...]

פְּתָחָה לְשׁוֹרֵר שִׁפְת שְׁנֵי וְשֵׁם חֲבָקָה / כְּנֹר כְּמוֹ אֵם וְהוּא כְּצִעִיר יְלָדֶיהָ,  
 סִמְכָה יְמִינָה, כְּאִלּוֹ תֹאצֵּל מַעֲנָה – / פִּיהָ לְפִיהָ וְהִנֵּה מִלְמוֹדֶיהָ.  
 פְּתָחָה לְשׁוֹרֵר עָלֵי פְרִיד, וְעַת חֲנָנָה / קוּלָה – פְּקַט שְׁפָכוּ בְּכִי בְּבִדֶיהָ.  
 שְׁפָכָה בְּדֹלַח בְּמֵי דַמְעָה, עָדֵי פְרָחָה / עֵינֵי לְבַכְיָה פְּנִינֵי דָם עֲתוּדֶיהָ.<sup>34</sup>

טיפוס זה של זמרת חצר ("קאינה", בערבית) ידוע מהוויו החצרות המוסלמיות. הזמרות היו בדרך כלל שפחות או שבויים ממוצא לא ערבי ששירתו כבדרניות בחצרות המפוארות של אל-אנדלוס. הן לא רק ביצעו אלא לעתים אף כתבו בעצמן את התמליל והלחן של שיריהן. "בשירתן הצוהלת והמתייגית [...] נשמעו הדי השחוק השנון של מסיבות הרעים והחבורות הספרותיות", כותב ניקולס;<sup>35</sup> אולם לעתים קרובות היו הן עצמן הנושא לשיריהם של המשוררים הערבים. חיבור מן המאה התשיעית, המוקדש לשפחות היפות ואוהבות השעשועים הללו, מתיר לגבר המבלה אתן להביט בהן, לשוחח ולהתבדח עמן, לחזר אחריהן – ובלבד שלא יגע בהן. בעליה של "קאינה" כזאת יכול לעשות בה שימוש כאשת חיק בלא שיינשא לה, אך

5

34. על פי הנוסח המובא אצל חיים שירמן, השירה העברית בספרד ובספרובאנס, כרך ב, ירושלים ותל-אביב תשכ"א (תשס"ו), עמ' 457, וראו גם יהודה הלוי, דינאן, כרך א, מהדורת חיים ברארי, ברלין תרנ"ד-תר"ץ, עמ' 14.

35. M. James Nichols, "The Concept of Woman in Medieval Arabic Poetry", *Maghreb Review* 6, 1981, p. 87. אודות זמרות החצר ראו גם Celia del Moral Molina, "La imagen de la mujer a través de los poetas Andaluces", *Actas Ier Encuentro Interdisciplinar de Estudios de la Mujer*, Granada 1990, pp. 717-719, וכן לרין (לעיל, הערה 3), כרך ב, עמ' 374.

היא אסורה ליתר מעריציה ולחובבי הקונצרטים שלה. לעתים, כך מגלה את אוזנו החיבור הערבי, נפגשים בביתה כמה מעריצים ומסתתרים זה מפני זה; "היא, מצדה, בוכה בעין אחת לאחד, ושוחקת בשנייה לאחר, קורצת לאחד מאחורי גבו של האחר, מעניקה אהבתה לאחד בחשאי ולאחר בפרהסיה, גורמת לו להאמין [...] שהיא שייכת לו בלבד".<sup>36</sup> גם בשירו של יהודה הלוי הדובר מזהה את עצמו כאחד מעבדיה המסורים של הגברת.

36. החיבור הוא של אלג' אחס' הנודע. מצוטט מברגל (לעיל, הערה 19), עמ' 104-103.

## האהבה כאירוע לשוני

תיאורים כמו־מציאותיים אלה של הגבירה והזמרת הם, כאמור, נדירים למדי. דוברובה של שירת החשק העברית מופנה לאהובה בדיונית, ערטילאית משהו. השירים עשויים בדרך כלל במתכונת המונולוג הדרמטי: גבר מאוהב פונה לאישה מרוחקת, נעדרת, מהלל את יופיה, מבקש את רחמיה, מייחל שתיענה לחיזורו. הגבר הוא המתחנן, כביכול, אבל הוא השולט בעצם בסיטואציית הדיבור. האהובה מעניקה את ההשראה למשורר לשורר אודותיה ולמענה, אבל היא עצמה נותרת אפופה בשתיקתה: "בכל לב אהבים לך – ולבך כמו צרור / וכל פה ידבר בך – ואת תתני דמיון".<sup>37</sup> בין האוהבים שורר אפוא חוסר איזון בסיסי. הגבר מדבר. האישה אילמת. האישה היא הנמענת הנעדרת של השיר. היא נושא השיר אך לעולם איננה סובייקט מדבר. קולה הנעדר של האישה מהדהד בין שורות הטקסט הגברי. פעולות הדיבור של הגבר – תחנונו, ציווי, שאלותיו, משאלותיו, איומו – הן התופסות את מקומה של כל פעולה ממשית. פרשיית האהבים הופכת לאירוע לשוני, לתשוקה הממומשת בלשון המופנית כלפי אישה שאיננה שם, כפי שכותבת ג'יין ברנס במסתה על שירת הטובודורים:

37. שמואל הנגיד, על פי הנוסח המובא אצל שירמן (לעיל, הערה 34), כך א, עמ' 152. וראו גם במהדורת דב ירדן (לעיל, הערה 33), עמ' 308.

לכך בריוק משתוקק המשורר. השתיקה וההעדר של האישה הם המעוררים את תפוקתו השירית: השיר שהוא מתבר נוטה להפוך ל"דבר" (to objectify) את האישה הנחשקת ולהרחיק אותה [...] היצירה השירית מונעת בדרך כלל על ידי נזיפתה של האישה; המשורר בוחר לשורר דווקא משום שאינו נאהב [...] הכמיהה לגבירה חשובה לו אפילו יותר משחשבה לו הבעלות עליה.<sup>38</sup>

38. E. Jane Burns, "The Man Behind the Lady in Troubadour Lyric", *Romance Notes* 25, 1985, p. 264

ז'אק לאקאן מתאר את האהבה החצרנית כאהבת הבלתי אפשרי, כפרדוקס: "האהבה היא אהבת המכשול אשר חוצץ לעד בעד האהבה".<sup>39</sup> הערכתו העצמית של האוהב וטעם חייו תלויים באישה שהוא אוהב. בלעדיה אין לו ערך והוא מבקש את נפשו למות – ומוטב לו שימות בידיה; וכשנראה לאוהב שרטוריקה אובדנית זו אינה מרשימה את אוהבתו, או אז יעבור לפיתוי ישיר:

39. Elizabeth Grosz, וראו *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*, London and New York 1990, p. 138 וראו גם עמ' 111 כאן.

לְקָרָאת חֲלָל חֲשֵׁקֶךָ קָרַב תְּתוּקִי / וּבֹאשׁ נִדְד הָאֲהָבָה הַדְּלִיקִי.  
מֵאֲסֵת בִּי, עֲלֵיכֶן תְּרִיקִין לִי חֲנִית / וְאֲנִי בְּנַפְשִׁי אֲמַאֲסֶה – הֲרִיקִי!  
רְעִית צְבִי, לֹא־טוֹב הָיִית דוֹדֶךָ שְׂבִי – / קָרַבִּי וְרַכְבִּי הִנְדֵּד תְּרִיקִי.  
עֲרֵשׁ דָּוִי הַפְּכִי לְעֲרֵשׁ תַּעֲנוּג – / וְדַבֵּשׁ וְחֻלַּב אֲהַבְךָ הַנִּיקִי.<sup>40</sup>

40. יהודה הלוי (לעיל, הערה 34), כך ב, עמ' 34.

באפוסטרופה מלודרמטית זו מפגין האוהב את חולשתו. הוא "חלל האהבה". האהבה כבר פצעה אותו, כלומר פערה בגופו חלל, והוא מעודד את האהובה החמושה לחדור אותו שוב, והפעם למוות. אבל לפתע משנה האוהב את טעמו, כפי שקורה לא אחת בשירים אלה, וההעמדה הראשונה של המרטיר-המקריב-עצמו-על-מזבח-האהבה הופכת למחווה רטורית ריקה. לא למותו משתוקק האוהב, אלא לתענוגות האהבה. הוא מצפה שהאמונה הסרבנית תיעתר ותהפוך לנימפה צייתנית ונדיבה, אבל גברת החלומות לעולם אינה נעתרת והאהבה נותרת לעולם חד-צדדית ולא ממומשת.

המרחק בין האוהבים חיוני לקשר ביניהם, והוא לובש צורות הרבה. הוא נגרם בשל פרידה ונטישה, וגם בשל מגבלות חברתיות. כליאת הנשים בין חומות הבית, הציות לנורמות חסודות, הפחד ממטיפי מוסר ("מוכיחים") קפדנים, משכנים מקנאים, ממרגלים וממלשינים – כל אלה יוצרים מרחק ומכשילים את מימוש האהבה. אך מעל הכל מוטלת אשמת הריחוק על הגברת עצמה, על אכזריותה ויהירותה. בשיר הבא היא נערצת על ידי המון אוהבים (2), ואת כולם היא דוחה. היא מדברת – והורגת – במבטים, לא במלים. היא צבייה ענוגה וציידת מיומנת באחת (1), גבירה חסרת לב המכה את עבדה הנאמן למוות (3):

למי חָדְדו עֵינֵי צְבָאִים חֲנִית, לְמִי? / לָאֵט לָךְ לָאֵט סִמְכִי לְבָבִי וְרַחֲמֵי  
כָּכֵל לֵב אֲהָבִים לָךְ וְלִבְךָ כְּמוֹ צִרּוֹר / וְכֵל פֶּה יְדַבֵּר בְּךָ, וְאַתָּה תִּתְּנֵי דְמִי.  
הַפְּלִחְתְּ לֵב עֲבָדְךָ בְּעֵינֵי צֵבִי, וּמַתָּ / בְּיֹמָא? דְּמִי עֲבָדְךָ, וְחֵי אֵל, תִּשְׁלַמְנִי.<sup>41</sup>

יש שעמידתה המתנשאת של האהובה הופכת למושא תלונתם של המשוררים, ויש שהם מתארים את הגבירה כישות נשגבת ושמימית, כאחד מגרמי השמים. בשיר הבא מדומות גבות עיניה המעוגלות לקשת בענן, הקשת שהבטיחה ברית-שלום-עולמים אחרי המבול (בראשית ט יב-יז). אך אף שהיא מסמנת שלום, היא מפירה מיד את הברית ומשלחת מלחייה (הבורקות) ברקים מסוכנים. היא שלטת בעננים, וכשהיא צמאה היא מצווה עליהם להמטיר גשם. המשורר מנצל את הצימוד הצלילי החלקי בין "ענניה" ל"עיניה" כדי ליצור משמעות נוספת: עיניה הן הממטירות גשם של דמעות בדולח. אם כן, האהובה היא דמות נרקיסית המספיקה לעצמה, ואת צמאונה היא מרווה בדמעותיה-שלה, דמעות אבן:

עֹבְתַנִּי וְעֵלְתָה לְשִׁחָקִים / אֲשֶׁר יִפּוּ בְּצִוְאָרְהָ עֵנְקִים  
[...]

אֲשֶׁר תּוֹכִיר בְּרִית נַח בְּקִשְׁתָּהּ / וְתִסְדֵּק מִלְתִּיָּהּ בְּרָקִים  
וְעַת תְּצַמֵּא עֵנְנֶיהָ תְּצוּהָ / וְהִמָּה תִּבְדֹּלְחִים מְרִיקִים.<sup>42</sup>

גם בשיר הבא האהובה היא שמימית ונצחית – מקומה "עלי עש", בין כוכבים – ולעומתה האוהב הוא בן תמותה שכל צעד וצעד שלו מקרבו אל מותו: "עֲדֵי עֵשׂ [רקב, מוות] יְעוֹפֵף". על המרחק בין האוהבים מגשרים שליחים (כאן – שליחים מטפוריים). הדובר מבקש מרוח השחר

41. שמואל הנגיד (לעיל, הערה 37), עמ' 308. מקבילה פרסית נאף היא בעקבות הערבית, "התחשבי שאין עונש מאלוהים [...] על דמם של אוהבים כמוני? – יש ויש", מצוטטת אצל Julie Scott Meisami, *Medieval Persian Court Poetry*, Princeton University Press 1987, p. 260. לגרסה העברית של הטופוס טיפופי הניצול של האלוהיה המקראית: העבר מוצא לו סימוכין משפטיים בחוק העברים המקראי, שעניינו פגיעה גופנית שגורם ארון לעברו: "וכי יכה איש את עבדו או את אמתו בשבט ומת תחת ידו נקם ינקם אך אם יום או יומיים יעמד לא יקם כי כספו הוא" (שמות כא כ-כא).

42. שלמה אבן גבירול, שירי החול, מהרורת בראדיי-שירמן, ירושלים תשל"ה, עמ' 110.



שנשק לגוף אהובתו לגעת גם בו, ומן העננים הוא מבקש לשאת לה את ברכתו ולרכך ("לרופף") את לבה, כך שידמה למותניה הגמישים:

לו שְׁחָרִים יִדְפוּנִי בְרוּחַ / הַמְנַשֵּׁק פִּיהָ וְגוֹפֶה יְנוּפֶף,  
וְעֲנָנִים לוֹ נִשְׂאוּ לָהּ שְׁלוּמִי, / אֲזוּ כְּמַתְנֶה קָשִׁי לְכֶבֶד יְרוּפֶף.  
יַעֲלֶה בְּחֶרֶה עָלַי עֵשׂ מְנוּחָה, / רַחֲמֵי אֵת אֲשֶׁר עָרִי עֵשׂ יְעוּפֶף.<sup>43</sup>

43. יהודה הלוי (לעיל, הערה 34), כרך ב, עמ' 45.

בשיר הבא האהובה רחוקה כי היא מסוגרת בחדרי-חדרים (3), אך היא גם קרובה מאוד כי היא תבויה בחדרי לב האוהב ("שכונה בלבבות"). היא מאירה מבעד לצעיף ("צמה") המכסה אותה כשמש מבין עננים ("עבות", 2). היא בלתי מושגת, ועם זאת, באופן פרדוקסלי, היא קרובה ואינטימית. האוהב קורא לה לצאת לקראתו ולאפשר לו לנשקה (לחצוב, לחשוף את שיני הפנינים שלה), כשם שהיא חצבה (שברה) את לבו:

צָאֵי יַפֶּה שְׁכוּנָה בְּלִבְבוֹת / וְשִׁלְחֵי מִפְּרֵק אֹרֶךְ לְהָבוֹת,  
וְהֵאִירֵי בְּעַד צְמָה, כְּשֶׁמֶשׁ / אֲשֶׁר תֵּאִיר וְהִיא נִכְסֵית בְּעֵבוֹת.  
הֲלֵא אֵי לָךְ שֶׁכֵּן חֲרֵי תַּרְדִּים, / צָאֵי לְקִרְאֵת יְדֵי עוֹרֵר אֶהָבוֹת,  
וְיַחְצֵב מִשְׁפָּתֶיךָ פִּנְיָנִים / כְּמוֹ חֲצֵבֵת מְלִבּוֹ לְכָבוֹת.<sup>44</sup>

44. שם, עמ' 316.

כמו השמש, יופיה של האהובה זוהר ומרפא. הבא פונה אליה הדובר בכינוי "חמה", ולעצמו הוא קורא "עבד אסיר חלי". במטפורה משולשת זו הוא מעצים את חולשתו מול האהובה (1-2). גם אם ה"זמן" (דמות אלגורית המסמלת את הגורל השרירותי ואת החלוף) יחביא אותה מפני האוהב, האוהב יתחכם ל"זמן" ויכלא אותה בלבו (3-5). לבו הוא ה"מחנה" שלה, מקום מושבה הבטוח, אבל היא שורפת את הלב, שכמו הסנה הוא בוער ואיננו אוכל (8-10). האוהב מוכן למות למענה אם רק תדרוש זאת ממנו. הוא נשבע בחייו כי יעניק לה את שארית חייו – אם רק תחמול עליו ("הארכת לי", 11-12). האוהב חושק במתיקותה (הצוף והצרי) ובריחה הטוב (נרד) של האהובה, אך כשהוא מעז ליקרב אליה היא מאיימת עליו בעיניה הזועמות, היורות בו חצי מוות (14-17):

חֲמָה, בְּעַד רְקִיעַ צְמָה / אֹדֵר לְחֶיךָ גְּלִי,  
כִּי בַחוֹת תַּרְדֵּךְ תִּפְדִּי / עֶבֶד אֲסִיר חָלִי.

אִם הַזְמַן לְמַנְעֵךְ חֶשֶׁב / וַיִּצְפְּנֶךָ כְּמֵן  
הֵא לָךְ בַּחוּךְ לְכִבִּי מוֹשֵׁב / אֵיתֵן וְנִאֲמֵן.  
עַת אֶלְכַּנְךָ בְּחִבְלֵי מַחְשָׁב - / מִה־יַּעֲשֶׂה זְמַן? 5  
אִם אֶשְׁכַּחְתָּ דְמוּתְךָ, חֲמָה, / אֶשְׁכַּח מְחוּלְלִי\*  
אֵת אַחֲלִי\* וְאֵת מַחְמְדִי - / מִה־לְזַמֵּן וְלִי?

\* בוראי.  
\* משאלתי.

מִה־תִּגְעַרִי בְּלִבְבִּי נַעֲנֶה / הוּא לָךְ לְמַחְנֶה?  
אֵיךְ אֶחְשַׁבְךָ כְּמַלְאָךְ חוֹנֶה / וּתְבַעַרִי סִנֵּה?

10

אם תחפצי במותי - / הנה קראי ואענה.  
 כי אין בפני, פדיתיה, \* מרמה, / הקשי ושאלי,  
 ימי מעט, ולך כל חלדי\*\* / לו הארכת לי!  
 איך אדאגה - / ואור פניך / שמשי וסחרי?  
 כמעט וארד בין שניך / הצוף והצרי -  
 לולי היות כלי עיניך / האף והחרי?  
 15 עלמה אהי בחשקה עלמה / נרצח באין כלי?  
 הן לחיך אשר שם נרדי / יהפץ לגאלי?<sup>45</sup>

15

\* אני שבע בחיי.  
 \* חיי.  
 45. שם, עמ' 324.

46. מוטיב האהבה הלוחמת נפוץ בשירה ובסיפורי עם ערביים. לטענת קרוק, דמויות אגריות של לוחמות ערביות אבריות נושאות עקמת של מיתוס האמונות הקלאסי, וראו Remke Kruk, "Warrior Women in Arabic Popular Romance", *Journal of Arabic Literature* 24, 1993, p. 226

47. בירגל מייחס את מוטיב הצבייה הציידת לפולקלור הברזיל העתיק, שבו צביות דמוניות שצודו הורגות את הצייד שהתפתה לשחרן. לדעתו, "מספרות הצבייה מבטאת את העיבוד המודרן של פחד והיקסמות הנוצר מן המיזוג המרגיז של חולשה וכות באישה", וראו בירגל (לעיל), הערה 19), עמ' 9. הסבר זה, המודה עם עמדת הטקסט, אופייני למבקרים רבים. בירגל מצטט שיר ערבי מן המאה התשיעית שבו מדמה עצמו המשורר ל"אריה רדוף על ידי צביית'חן! עד שצדת אותי לא נצוד אריה על ידי צביית'חן!", והשווה אצל יהודה הלוי: "האיתם עוד לב אריה? / ופעפי עפרי?" (וראו הלוי, עמ' 108 באן), וכן "צביה - ואיך כארי תטרפי" (לעיל), הערה 34, כרך ב, עמ' 17). למוטיב הציניים הפוצצות ראו סכיפרס (לעיל), הערה 3, עמ' 173-178.

48. שמואל הנגיד (לעיל), הערה 33, עמ' 297.  
 49. הבית הראשון שזור שלושה דימויים מספר בראשית: כתונת יוסף המבולה כדם ששלחו האחרם ליעקב אביהם (בראשית לו כג, לא-לב); המור שיוסף הושלך אליו (שם, שם, כב); וריח בגדי הצייד של עשיו העולה באפו של אביו יצחק (שם, כו כז). אף כי אין אלה אלוזיות של ממש, שכן הן אינן תורמות ישירות לתהליך המשמוע של השיר, הרי הן בכל זאת משתפות בתגובת הקורא המיומן, האמור לזהות את האזכורים המקראיים ובו בזמן

רצחנותה של האהובה עומדת בניגוד ליופיה הענוג, התמים למראה. היא מתוארת בשירים כאמונה העשויה ללא חת<sup>46</sup> או כציידת נועזת. פעמים היא ציידת מצודדת הצדה צבאים, פעמים היא צבייה הטורפת אריות.<sup>47</sup> בשיר הבא היא צבייה וציידת בעת ובעונה אחת:

רעה, צבי מבורשבי - התפתחי? / רים בגדיך לבשרו שלחי!  
 הבמי אדמים תמשחי שפתכי? / או דם עפרים תמרחי על הלחי?  
 הודים לדוד, תגמול אהביו, תתני, / רוחי ונשמת, מקום מקרה, קחי!  
 לב בשתי עיניכי אם תפלחי - / באחר ענק מצוארונך יחי!<sup>48</sup>

שיר זה הוא דוגמה מרהיבה לאמונות המתוחכמת של השיר העברי-אנדלוסי. האהוב מבקש מן האהובה לחלץ אותו, הצבי, ממלכות האהבה שטמנה לו. אם רק תשלח לו את ריח בגדיה - הוא יינצל. הציידת, הצבי, דם הקורבן, כלא האהבה הלא מושגת והריח הגואל של בגדי האהובה - כל אלה הם מוטיבים הלקוחים מאוצר הדימויים הערבי. עם זאת, הרשת העדינה של הדים מקראיים טוענת את המטפורות השחוקות ברענונות ובשינויות משחקיות.<sup>49</sup> אולם באמצע השיר מציע הדובר, קורבן הצייד, השרוי בבורשבי-האהבה, לשנות את הכללים: לא עוד משחקי ציד, אלא משחק "הוגן" - הוא ייתן לה את נשמתו והיא תיתן לו את גופה (היא - גוף; הוא - נפש). הוא מוכן למות למענה רק מפני שהוא מאמין בכוחה להשיבו לתחייה; אם רק יוכל לשלוח בה מבט, אם אך יזכה להציץ בחדו אחד מענקי צווארה, או אז לא יוכל לו המוות. אבל את הבית האחרון של השיר ניתן לקרוא גם אחרת, קריאה מקאברית יותר: החרוזים שעל צווארה של הגברת אינם אלא לבותיהם המפולחים של אוהביה הנכזבים. הציידת האכזרית גולת את לבבות קורבנותיה, מנקבת אותם במבטה החד, ואז, כדרך שעושים הציידים, שוזרת אותם לענק. בבחמתו העצמית של האהוב יש סדקאום מסוים: הוא, שיחל מאז ומתמיד להניח את לבו על לבה של האהובה, יזכה לכך רק במוות, כאשר לבו המת יהיה לתכשיט מתכשיטיה. אבל או, כשינוח על צווארה, יזכה, באורח פלא, לחיים חדשים שלאחר המוות!<sup>50</sup>

האהוב משתמש באוצר קבוע של דימויים ופיגורות רטוריות כדי לכבוש את לב האהובה. פניה וגופה של האהובה מפורקים לקטלוג של איברים, כשכל איבר מושווה לחפץ יפה אחר. לחייה - שושנים או ערוגת ורדים; פיה - חוט השני; שדיה - תפוחים או רימונים; מותניה הדקים -

לדחותם כלא רלוונטיים למשמעות הכוללת של השיר. משחק זה של קישור וניתוק הוא חלק מן המהלך האסתטי של הקריאה.

50. בבית האחרון מהדהד הפסוק "[...] לבבתי באחד מעיניך באחד ענק מצ'ורוניך" (שיר השירים ר ט). "לבבתיני" במשמעות של "משכת את לבי" עולה בקנה אחד עם הפירוש הראשון שהצעתי. פירושו של המדקדק יונה אבן ג'נאה, בן זמנו ובן מקומו של הנגיד, לפיו "ופירוש לבבתיני מחצת את לבי בחץ עיניך" (ספר השורשים, מהדורת בי"ז באכר, ברלין 1896, עמ' 238), תומך בהבנה המקאברית של השיר. תודתי למתי הוס שהעיר את תשומת לבי לפירוש זה.

\* תקרוין.

51. שלמה אבן גבירול (לעיל), הערה 42, עמ' 110.

52. טרודס אבולעפיה (לעיל), הערה 27, כרך א, עמ' 40.

ענף גמיש. לעתים קרובות היא מושווית לארטיפקט, למלאכת מחשבת מעשה ידי אמן. אבני החן שמהן עשויים איבריה מדגישות את יופיה המרהיב אך גם את "אבניותה", את הפריגידידות והאכזריות שלה: לבה – לב אבן; שדיה – תפוחי אבן; צווארה – מגדל שן; שפתיה – אבני אודם; שיניה – פנינים; דמעוניה – בדולח.

האהובה היא גם אתר של ניגודים, כל אחד מאיבריה משדר מסר שונה, או הפוך, מזה שמשדרים האיברים האחרים. פניה (או גופה) הם גן מפתה, אבל הצפעונים (תלתליה השחורים) השומרים עליו מזרים אימה; שדיה הם תפוחים עגולים ותמימים, אבל פטמותיהם החדות פוגעות כרמחים שלופים. בשיר הבא היא מרה ומתוקה (1), צוף פיה המתוק מושך את האוהב להתקרב אליה, אבל חרבותיה השלופות ורמחיה הממורקים ("מרוקים") מרחיקים אותו (2). היא הורגת ועורגת באחת:

אֲשֶׁר תִּמְדַּ וְתִמְשֶׁךְ הַלְבָבוֹת / וְאִם הָיוּ שְׁפָתֶיהָ מְתוּקִים  
חַרְבוֹת מְזַרְנִיָּה שְׁלּוּפוֹת / רְמָחִים לְהַרְגַּ דְּלִים מְרוּקִים.  
תִּיעֵץ\* לִי בְעֵינֶיהָ וְתַעְרַג / כְּאֵילָה צְמָאָה אֶל אֲפִיקִים.<sup>51</sup>

גם בשירו של טרודס אבולעפיה היא מחלת האוהב, והיא התרופה. היא הנחש הארסי, והיא הנחש המסמל את הצרי לארס. הפלא ופלא, הנחש הוא הגורם לסבל והוא המרפא לו:

עֲפָרָה, וּמִשְׁעָרָה עֲלֵי לְחִיָּה / כְּדַמּוֹת נַחְשִׁים נוֹטְרִים פְּרִיָּה.  
הַתְּמַהֲמָהּ וְרָאוּ פְּלָאִים, כִּי / הֵם מַחֲלֵת לְבִי וְהֵם צְרִיָּה,  
וַיִּנְשְׁכוּ לְבִי, וְלֹא דָשְׁכוּ / אוֹתָהּ – וְאִם הָמָּה עֲלֵי לְחִיָּה;<sup>52</sup>

ניגודי חושך ואור מקנים נופך דרמטי ליופיה של האהובה. ברגיל, תמונתה היא בשחור-לבן. פניה הוזהרים הם שמש הנחבאת בעד עננים כהים. בזוהרה היא גורמת לשמש ולירח להחוויר, או להאפיל; היא מכלימה אותם. היא שמש פלאית הזורחת באישון לילה. כשהאוהב המשתאה מתבונן בפלא המפגש בין היום ללילה המתרחש בדמות תוארה, הוא מברך בהתרגשות את האל, על פי נוסח ברכת היוצר שבשחרית:

בְּךָ אֲרָאָה / יְפִי מִתְעַרֵּב  
מוֹצָאִי / בְּךָ וְעָרֵב

עַל-לְחֵןךָ וְשַׁעַר רֵאשֶׁךָ / אֲבָרְךָ; / "יוֹצֵר אוֹר וּבוֹרֵא חֹשֶׁךְ";<sup>53</sup>

לשחור – לבן האקספרסיביים נוסף לעתים גם הצבע האדום. בדרך כלל, השפתיים, הלחיים והציפורניים הן המתוארות בדימויים של שושנים, אבני אודם, חוט שני או דם, אבל בשיר הבא, במפתיע, האדום הוא צבע שיערה של האהובה. בלילה שבו היא מתגלה אליו, פניה הזורחים המוקפים בשיערה האדמוני דומים לשמש המפציעה על רקע האופק הבוער:

53. יהודה הלוי (לעיל), הערה 34, כרך ב, עמ' 50.

\* צחוב כאן פירושו אדום.

54. יהודה הלוי ולעיל, הערה 34, כרך 18, עמ' 18.

ליל גִּלְתָּה אֵלַי צְבִיָּה בְּעֶרְה / חִמַּת לְחַיִּיה וְצִמַּת שְׁעָרָה  
צָהָב – כְּעֵין אֲדָם בְּכֶסֶתוֹ עָלַי / רִקַּת בְּרִלְח לַח תְּמוּנַת תְּאָרָה –  
דְּמָתָה כְּשֶׁמֶשׁ, בְּעֶלְתָּה תְּאֲדִים / אֶת עֲנָנֵי גִשְׁף בְּלֶהֱב זֶהְרָה.<sup>54</sup>

בשיר אחד משרטטים צבעי השחור – לבן – אדום הן את יופיה של האהובה והן את ייסורי האוהב. היופי והייסורים מוצגים מבחינה רטורית כמקבילים וכמנוגדים זה לזה, אולם הם אף נתפסים כמעצימים זה את זה. האוהב מאשים את הגברת בניצול ציני של איברי גופו הדואבים – באפר לבו השרוף השתמשה לאיפור עיניה, את פניני דמעותיו גולה להעניק ברק לשיניה, את לובן שיערו לקחה לחוורון פניה, ובדמו משחה את לחייה; בייסוריו היא מייפה את איבריה שלה, את הכאב היא הופכת לדבר מה אסתטי. אם למראה ייסוריו נעשית האהובה יפה יותר, הרי למראה יופיה – גדל סבלו:

בְּשָׁחוּד לְבָבִי קָרְעָה עֵינַיָּה / וּבְרַב דְּמָעֵי מִלְּאָה שָׁנְיָה.  
תְּלַבֵּין וְתֵאֲדִים, כִּי בְּלִבְנָת שְׁעָרֵי / וּבְכֶסֶת כְּבִדֵי צְבָעָה פְּנֵיהָ.<sup>55</sup>

55. סדרוס אבלעפיה ולעיל, הערה 127, כרך א, עמ' 38.

הדיאלקטיקה של היופי והסבל מתחוללת לא רק במישור הפנימי של השיר, שעניינו יחסי החושק והחשוקה. בקריאה דקונסטרוקטיבית של השיר ניתן להסב את הדיאלקטיקה הזאת להצהרה פואטית של משורר האהבה אודות אמנותו. במידה רבה זוהי פואטיקה רומנטית הקושרת בין החוויה הרגשית לתוצר האמנותי. כאשר מאשים המשורר את היפהפייה בתכסיסי התייפות הוא מסגיר, על דרך ההיפוך וההשלכה, את אמנותו המניפולטיבית שלו עצמו. האהובה ממירה את סבלו לתכשירי איפור וצבע, ליופי מלאכותי ומעושה. אבל האם אין זה מה שהמשורר עצמו עושה? האם אין הוא חותר להפוך את הסבל ליופי, למעשה אמנות? האם אין הטכניקה הנצלנית המיוחסת לפאם פאטאל חושפת את כלי העבודה של המשורר עצמו? האם אין הוא מנצל את סגולות יופיה כדי לייפות באמצעותן את שירי-שלו?

הרטוריקה הקונבנציונלית של הפכים, פרדוקסים ומטפורות קיצוניות (אוקסימורונים וקונסטיטים), המכוונת להאדיר את יופיה של הגבירה (ולהעצים את יופיו של השיר), מדגישה גם את הרעיון של כפל פניה של האישה. האישה לעולם איננה מה שהיא נראית מבחוץ: "תרופה בפניה ועל חוט שפתייה – / ומנות בעיניה ותחת לִמְדָּיה".<sup>56</sup> אופיה האמיתי, הברוטלי, חבו מתחת לשמלותיה. רעיון האישה המתעתעת שיופיה מסתיר את אופיה, שבגדיה מסמלים את בוגדנותה – רעיון המופיע רק במרומז ובאופן פיגורטיבי בשירי האהבה – הוא רעיון מרכזי בשיח של שונאי הנשים בימי הביניים. הניגוד בין הפנים לפנים, בין ההופעה למהות, הוא כלי בהטפותיהם של בעלי המוסר, המזהירים את הגבר מפני תעתועי המציאות הארצית. ניתן להצביע על זיקה בין שנאת הנשים בימי הביניים (בעיקר למן המאה השלוש עשרה ואילך) לבין הביקורת הגוברת והולכת על השירה כמדיום נשי ושקרי.<sup>57</sup> מבקרי השירה בתקופה זו טוענים כי כשם שהאישה מציגה חזות מְשֻׁלָּה, כך גם יופים הרטוריים של השירים הוא יופי מתעתע. ואולם, את האנלוגיה בין גינוי האישה לגינוי השירה בימי הביניים – אנלוגיה הנסמכת

56. שמואל הנגיד (לעיל, הערה 33), עמ' 302.

57. על התפיסה המיסוגנית של היופי הנשי ועל הדימויים הנשיים של השירה כתבתי במאמרי "הבגד והבגידה: ייצוגים נשיים בספרות העברית של ימי הביניים", מתוך 5, 1997, עמ' 81-84.

על הפער המטעה בין חוץ לפנים – ניתן להפוך על פיה בנקל. בקריאה פמיניסטית ניתן להשתמש בה כבמנוף ביקורתי המופנה כנגד "תמימותם" של שירי האהבה עצמם. הכסות הלשונית האסתטית והמפתה שלהם מצפינה לא אחת הטיות אנדרוצנטריות ודעות קדומות אשר אך צעדים מעטים מפרידים ביניהן לבין מיסוגניה של ממש.

## הצבייה במבט גברי

הקוראת הפמיניסטית של הקנון הספרותי היא בבחינת אשת לוט מודרנית המפנה את מבטה לאחור אל עבר מה שנאסר עליה לדאות. מבטה אל טקסטים שנשים הודרו מהם הוא, כניסוחה של אדריאן ריץ', "re-vision - the act of looking back, of seeing גם יחד: with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction".<sup>58</sup> מבטה של האישה הקוראת מעמיד את עצמו מול העין הגברית, הדומיננטית בשירים. נושא המבט מרכזי ביותר בשירי האהבה, אם כמוטיב חוזר ואם כנקודת תצפית המכוננת את עמדתם ואת מקומם, ואף את גורלם, של השותפים לקשר האהבה. בשירים האישה נתונה תמיד למבט הגברי המגדיר והחודר, אך בו בזמן היא גם מתוארת כבעלת מבט דומיננטי וכמי שמאיינת את הגבר בעצם מבטה. השליטה במבט נתפסת כשליטה ביחסי האהבה, והיא גם השליטה במרחב הסימבולי של האהבה, בשפה שלה. הקוראת הפמיניסטית יכולה להתבונן במשחק/קרב המבטים מבחוץ, אבל היא יכולה גם למקם את עצמה בתוך השיר, בעמדה של האובייקט הנשי. כך יהפוך אובייקט האהבה הפסיבי – האישה, שהיא מושא השירים – לסובייקט המגיב על הטקסט הגברי מבפנים. העין הפמיניסטית תקרא את השיר מתוכו ותתמודד עם המבט הגברי – זה של האוהב וזה של המשורר – דרך המיקוד של העין הנשית המושתלת בשיר.

על חשיבות המבט בשירה הערבית כותב עבדלוואהב בוהדיבה, החוקר את המיניות באסלאם; לדבריו, "השירה הערבית הפכה להמנון לעיניים ולסימפניה של המבט".<sup>59</sup> אבן חזם, שחי בגרנדה במאה האחת עשרה, מקדיש בהרצאותיו על הפנומנולוגיה של האהבה פרק ל"רמיזה בעיניים", ובו הוא חוקר את הסמיוטיקה של העין. לדבריו, באמצעות שפת העיניים מבצעים האוהבים שפע של פעולות דיבור:

הרמיזה במבט [...] תפקידה מבורך והשפעתה מופלאה, שכן היא מבטאת ניתוק והתחברות, הבטחה ואיום, גערה ושביעות רצון, ציווי ואיסור; [...] המבט מבטא שחוק ועצב, שאלה ותשובה, מניעה ונתינה. לכל אחת מן המשמעויות האלה יש סוג מסוים של מבט. [...] אתאר כאן דק את הקלים לתיאור: רמיזה בוויית העין האחת משמעה איסור; השפלת העפעף מורה על הסכמה; המבט המתמשך הוא סימן לכאב ולצער, והקריצה – סימן לשמחה. ספק עצימת העין – סימן לאיום; גלגול האישון לכיוון אחד והחזרתו בחופזה מסבים את תשומת הלב למישהו שמדמוים עליו; הרמיזה הנסתרת בוויית שתי העיניים – שאלה; גלגול האישון

Adrienne Rich, "When .58 We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", *College English* 34, 1972, p. 18

.59 בוהדיבה (לעיל, הערה 31), עמ'

.39

60. אני מודה לאלה אלמגור על שהרשתה לי להשתמש בקטע זה מתוך תרגומה עֵקב הַיוֹנָה לספרו הנודע של אבן חזם, סאויק אל־חמאמה. התרגום יראה אור בקרוב בהוצאת מוסד ביאליק, ירושלים. וראו גם Lois Anita Giffen, "Ibn Hazm and the *tauk al hamama*", in Salma Khadra Jayyusi (ed.), *The Legacy of Muslim Spain*, Leiden 1992, pp. 421-441. את עקבות רעיונותיו של אבן חזם ניתן למצוא בשירי בן זמנו ובן מקומו שמואל הנגיד, וכן בשירי משוררים אחרים. לעניין זה ראו לוי (לעיל), הערה 13, עמ' 378-409.

בחופזה ממרכז העין אל תחתיתה מעיד על סירוב; גלגול שני האישונים ממרכז העיניים - איסור מוחלט. את שאר המשמעויות אין להבין אלא על ידי ראייה ממש.<sup>60</sup>

הרטוריקה של המבט נראית לי מרכזית בשיר הבא, שבו מצטלבים שני המבטים, מבטו של הגבר ומבטה של האישה. שניהם מוצגים מנקודת ראותו של הדובר-הגבר. את שניהם אני מבקשת לפרק דרך העדשה הפמיניסטית.

יַעֲלֶה חֵן רַחֲמֵי לִבְבִי / שֶׁכִּנְתִּי מֵעוֹדֶךָ,  
תִּדְעֵי כִּי יוֹם תִּנְוִרִי / אֶסוּגִי בְּנִדְדֶךָ.  
גַּם בְּעֵת יִהְרָסוּ עֵינַי / לְהַבִּיט אֶל הוֹדֶךָ  
מִלְחִינֶיךָ פָּגְעוּ בִּי / נַחֲשִׁים יִפְרִישׁוּ,  
כִּי חֲמַתָּם בָּאֵשׁ יַחְתּוּ / וְאֹתִי יִגְרִשׁוּ.

שֶׁלֶלָה לְבִי בְּדָדִים / עָלִי לֵב מִנְחִים,  
לֵב כְּמוֹ אֶבֶן, וְרַק יִגְרֵ / מִל שְׁנֵי תַפּוּחִים  
נִצְבּוּ וַיִּהְיוּ לְשִׁמְאֵל / וַיִּמִּין כְּרַמְחִים,  
מוֹקְדֵיהֶם הֵם בְּלִבִּי, / וְהֵם לֹא נִגְשׁוּ,  
גַּם בְּפִיהֶם דָּמִי שְׁתּוּ / וְלֹא הִתְבַּשְׁשׁוּ.

יַעֲלֶה, חֲקֵי דַת הָאֵל / בְּעֵינֶיךָ תִּפְרֵ,  
כִּי תִמְיָתִי בְּצִדֶיךָ / אֲבָל אֵין לִי כֹפֵר.  
הֲרֵאִיתָם עוֹד לֵב אֲרִיָה / וְעַפְעַפִּי עֶפֶר  
לְמָדוֹ לְטָרֶף כְּלָבִיא / וְחֲצִים יִלְטְשׁוּ,  
דָּם לִבְבִי יִמְצוּ יִשְׁתּוּ / וְנִפְשֵׁי יִבְקֶשׁוּ.<sup>61</sup>

61. יהודה הלוי (לעיל, הערה 34), כרך ב, עמ' 6.

את מבטו־שלו מתאר הגבר כמבט לגיטימי ושׁוחר־טוב; הוא הרי משתוקק "להביט אל הודך" (3). לעומת זאת, מבטה של האישה מוצג כהפרת חוק אלימה, כמבט טורפני ("עפעפי עפר" / [...] לטרף כלביא"), ערפדי ("דם לבבי ימצו ישתו"), רצחוני (11-15). אבל האם מבטו של הגבר תמים כפי שהוא מציג אותו? הבחירה בפועל הר"ס לשם תיאור פעולת המבט ("בעת יהרסו עיני") חושפת את משמעותו הלא מודעת לעצמה של המבט הגברי. פועל זה טעון משמעות אלימה של פריצה לאתר מקודש וראייה של האסור בראייה; זוהי הסגת גבול הגוררת עונש מידי האל.<sup>62</sup> על זיהוי המבט האדוטי האסור עם הסגת גבולות המקודש אומר בוהדיבה כי "יש כאן פסיכו־סוציולוגיה של המבט הממשמעת את המבט כראשיתה של הסגת גבול שנקבע בידי האל".<sup>63</sup> הדובר-הגבר מציג את עצמו ואת האישה כמבטיים וכ"מוֹבְטִים" (כלומר, כנתונים כאובייקט למבטו של האחר), אבל ההצגה אינה סימטרית, שכן, אף על פי שגם הוא "הורס"/פולש במבטו למרחב הנשי המוגן, את אשמת הרצחנות הוא מטיל עליה; את עצמו הוא רואה כקורבן,

62. על פי "ויאמר ה' אל משה רד העד בעם פן יחרסו אל ה' לראות ונפל ממנו רב" (שמות יט כא).

63. בוהדיבה (לעיל, הערה 31), עמ' 36.

ואותה – כתוקפנית. ה"יעלה" היא העוברת על חוקי האל, רוצחת בזדון וחומקת מעונש: "יעלה, חקי דת האל/ בעיניה תפר, / כי תמיתני בצדקה/ אבל אין לי כפר". שכן, רוצח בודון חייב מיתה, ואילו היא פטורה אפילו מתשלום כופר, שחייב בו רוצח בשגגה. מבטה של האישה הוא אפוא בלתי נסבל לדידו, מאיים על חייו ומאיין אותה.

תיאוריית המבט הסינמטי של לורה מאלווי, שעסקה בעיקר בקולנוע ההוליוודי הקלאסי, מסבירה את ההיפוך הזה. "על פי עקרונות האידיאולוגיה השלטת, הדמות הגברית אינה יכולה לשאת בעומס המבט של אובייקטיפיקציה מינית", כאשר המביטה היא אישה.<sup>64</sup> בניתוח הנרטיב הקולנועי ותצורותיו תלויות המיגדר טוענת מאלווי כי במסורת הקולנועית ממוקם הגבר, בין כצופה ובין כדמות, בעמדה של בעל המבט הפעיל (-looking at) ולא בזו של ה"מוקט" (being-looked-at):

בעולם המוסדר על ידי חוסר איוון מיני, ההנאה מן המבט מתפצלת בין אקטיבי/ גברי לבין פסיבי/נשי. המבט הגברי המגדיר משליך את הפנטזיה שלו על הדמות הנשית המעוצבת בהתאם לכך. בתפקידן האקסהיביציוניסטי המסורתי נשים מוצגות לראווה ולראייה, וחיצוניותן מקודדת כדי ליצור רושם חזותי וארוטי כזה שניתן יהיה לומר עליהן שהן משדרות את היותן אובייקט למבט (-to-be-looked-at-ness). נשים המוצגות לראווה כאובייקטים מיניים הן המוטיב החוזר של החזיון (ספקטקל) הארוטי: [...] היא "אוהזת" במבט ומשחקת לידיו ו[בכך] ממשמעת את התשוקה הגברית.<sup>65</sup>

עבור מאלווי, העובדה כי הגבר הוא אדון המבט עולה בקנה אחד עם שליטתו בשפה. בסדר הסימבולי הפטריארכלי, "גבר יכול לחיות את הפנטזיות שלו ואת האובססיות שלו דרך שליטתו בלשון על ידי כך שהוא משליך אותן על דימוי שותק של אישה הקשורה עדיין למיקומה כנושאת (bearer of) המבט, לא כמייצרת המשמעות".<sup>66</sup>

על אף התגובות הפמיניסטיות החריפות שטענו שהתיאוריה של מאלווי מקבעת את האישה בתפקיד פסיבי, נראה לי כי תובנותיה באשר למבט הסינמטי מועילות מאוד לקריאת השירה העברית בימי הביניים, אשר גם בה ממושמע המבט על ידי הבחנה מיגדרית. האוהב/המשורר/הצופה הגבר הוא שמכוון בדבורו/במבטו את האישה כמושא של תשוקה והוא שמציג את עצמו כמושא/בקורבן של מבטיה הבלתי נסבלים. אף שבשירים אלה האישה מוצגת (על ידי הגבר הצופה בה) כאקטיבית, משמוע שני המבטים נתון, ככלות הכול, בידיו של הגבר.

מהי דמות דיוקנה של "יעלת החן" בעיני הגבר המביט בה? בשירו של יהודה הלוי פני היפהפיה מוקפים צפעונים מאיימים ונוטפי ארס, שדי האבן שלה זקופים כחרבות – ולחרבות יש פיות השותים את דמו של המתבונן.<sup>67</sup> האימאז'ים הערפדיים (שורות 10, 15) מעמידים אנלוגיה בין זוג שדיה לזוג עיניה והופכים אותה ליצור מפלצתי מלא עיניים/שדיים/פיות. האסוציאציה ל"ראש המדוזה" היא כמעט בלתי נמנעת. במסתו הידועה מפרש פרויד את "ראש המדוזה" במיתוס של פרסאוס כסמל ויזואלי לאיבר המין הנשי (ולחרדה שזה מעורר אצל הגבר), והוא מציין כי דימוי זה של

64. מצוטט מתוך מסתה פורצת הדרך של מאלווי על קריאה פמיניסטית בקולנוע, וראו Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, 1989, pp. 14-25. את הבנתיה מבססת מאלווי על הגדרתו של פרויד לסקופופיליה, הנאה המופקת ממבט שתלטי הופך את האחר לאובייקט ומשעבר אותו. מאלווי טוענת כי ההיקסמות מן הקולנוע מועצמת על ידי דגמים אפרויריים של היקסמות סקופופילית, וכי דגמים חזותיים אלה של הלא מודע הפטריארכלי השפיעו הן על התבניות הנרטיביות של אמנות הקולנוע והן על דרכי ההנאה ממנה.

65. שם, עמ' 19.

66. שם, עמ' 15.

67. וראו לעיל, עמ' 108 כאן והערה 61 שם.

שיער האישה כפקעת נחשים נפוץ מאוד באמנות (ואכן, הוא גם אחד מדימויי התשתית של הפורטרט הנשי בשירי האהבה העבריים והערביים בימי הביניים). פרויד מנסח משוואה בין ראש המדווה לבין איבר המין המסורס של הנקבה (האם): "לערוף ראש = לסרס. אימת המדווה היא לפיכך אימת הסירוס המתלווה להסתכלות במושא"<sup>68</sup>. ההסתכלות במחזה מזוויע זה מעוררת גם במסתכל עצמו את אימת הסירוס. יתר על כן, פרויד משווה את האפקט המאגן של ההסתכלות במדווה לזיקפה. על פי פירושו, הנחשים מעוררים את האימה וממתנים אותה באחת, שכן הם ממלאים את מקום איבר המין הגברי ובכך מאשרים את קיומו. כך, אותו מראה המעורר את פחד הסירוס הוא גם המראה המנחם את הצופה בחזיון, מבטיח לו שהוא עדיין בעליו של איבר הגברות. במיתוס היווני פרסאוס מצליח בסופו של דבר לקפד את ראשה של מדווה, כלומר לסרסה, רק כאשר הוא נמנע מלהביט ישירות בפניה, דהיינו באיבר מינה, והוא מביט בהשתקפותה במגינו הבהוק.

האם שיר האהבה אשר דרכו מתבונן האוהב/המשורר באהובתו המינית איננו בעצם המקבילה של מגן פרסאוס? האם קלסתרה האמנותי המסוגנן של האישה, שהמשורר ליטש אותה עד ברק, איננו מין סגולה אפוטרופאית כנגד כישוף, מגן פלאים המאפשר למשורר לסרס את הדמות הנשית ובו בזמן לאשר לעצמו את סגולותיו הלשוניות, להרגיע את עצמו שהוא עדיין בעליו של הפאלוס השירי? בטיעוניה חודרת מאלווי על הקשר ההדדי שגילה פרויד בין ההנאה הסקופופילית לתודת הסירוס ומבהירה איך הופכת האמנות את המראה המזוויע לפטיש מענג, ליצירת אמנות:

כך, האישה כדימוי (icon) מוצגת לראווה למבט [...] הגבר [...] תמיד מאיימת לעורר את החרדה שהיא מסמנת באופן מקורי. ללא מודע הגברי יש שני ערוצי בריחה מפני חרדת הסירוס: [האחד] התעסקות מוגזמת בטראומה [...] הראשונה [...] פיתוח ערך עצמו [...] הענשה עצמית [...] [והאחר] הכחשה גמורה של הסירוס על ידי המרתו באובייקט פְּטִישׁ או הפיכת הרמות המיוצגת עצמה לפטיש, שיותר משהיה מסוכן יהיה מרגיע [...] סקופופיליה פטישיסטית זו מכוננת את היופי הפיזי של האובייקט והופכת אותו למשביע רצון בזכות עצמו.<sup>69</sup>

Sigmund Freud, .68  
"Medusa's Head", in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. 23, trans. James Strachey, London 1955, pp. 273-274.

69. מאלווי (לעיל, הערה 64), עמ' 21.

הערוץ הראשון (העיסוק המוגזם בטראומה) מודגם היטב, לדעתי, בשיר "יעלת חן" של יהודה הלוי, שהדובר עסוק בו בלא הרף בחרדותיו אל מול הדמות המדווית המאיימת להרעילו, לשורפו, לטורפו, לדוקרו למוות, לשתות את דמו, ובקיצור – לסרסו. השיר הבא הוא דוגמה קולעת ביותר לערוץ האחר שמתארת מאלווי, שעיקרו סקופופיליה פטישיסטית ההופכת את אובייקט המבט ליצירת אמנות:

יפת מְרָאָה קְוֹמֶת נֶס, וְשַׁעַר / קְשָׁרָה, חֹשְׁקִים נוֹשֵׁךְ וְאֹנֶס,  
כְּאֵלוּ יוֹלְדָה צָוָה בְּלִדְתָּהּ: / "צִשָּׂה שְׁדָף וְשִׁים אוֹתוֹ עַל נֶס"<sup>70</sup>

70. טדרוס אבלעפיה (לעיל, הערה 27), כרך א, עמ' 40.



כמו "ראש המדוזה" של פרויד, גם ראשה של היפהפייה בשיר זה מוקף נחשים. היופי הנחשי הנושך והמרפא, דימוי נפוץ שמקורו בשירה הערבית, מקבל כאן ניסוח מקראי באלוזיה המפורשת ל"נחש הנחשת", אותו פְּטִיש פאלי שעשה משה כדי לרפא את הניגפים במגיפה.<sup>71</sup> האישה המדוזית יפת המראה, אובייקט המבט הגברי, הופכת כאן לפטיש פאלי; היא פאלית ומסורסת בעת ובעונה אחת. אם אצל פרויד נתפס האב כמי שסירס את הילדה בהולידו אותה חסרת פאלוס, כאן האב השירי שלה – הצופה-הגבר, יצרן הסמלים ובורא המשמעויות, המשורר – הוא המתכחש לאיום הסירוס בכך שהוא הופך אותה ליצירת אמנות, לארטיפקט, ל"נחש נחשת", לאובייקט להערצה ולמקור לסיפוק אסתטי. "הפטיש נובע בעצם מפשרה אמיתית ומפיצול בין הכחשת הסירוס לאישורו [...] פשרה זו נוכחת לפעמים במבנה הפטיש עצמו".<sup>72</sup>

דומה שהאימאז'ים בשיר זה נענים גם לזיהוי שמזוהה לאקאן את אובייקט התשוקה עם הפאלוס. בכוח הלשון מכונן הגבר את האישה בתור פאלוס, וכך הוא הופך לבעליו:

גם אם האישה איננה בעלת פאלוס, היא יכולה להיות הפאלוס, מושא התשוקה עבור מישהו אחר [...] באופן אירוני, במטרה להפוך למושא תשוקתו של אחר, היא הופכת להיות אתר של שבר, פאלית ומסורסת [...] פדרוקסלית, לקבל אישור בתור פאלוס פירושו להתאיין כאישה [...] הפאלוס מתפקד רק באופן בין-סובייקטיבי, שכן רק באמצעות האחר הבעלות על הפאלוס יכולה להתאשר, וכך גם זוהות עם הפאלוס [...] באמצעות גבר האישה יכולה להפוך לפאלוס (מושא התשוקה שלו); ובאמצעות יחסי מין עם אישה, יכול גבר לקבל אישור כבעליו של פאלוס.<sup>73</sup>

מאלווי, בעקבות פרויד, מדברת על הדחף הסקופופילי כנובע מן הלא מודע הפאטריארכלי ה"אוניברסלי", ואילו בוהדיבה, בעקבות סארטר, מעגן את דיונו במבט-על-האחר בהקשר החברתי-תרבותי של האסלאם ומגדיר את חילופי המבטים כתבנית עומק חברתית, אימוננטית ורבת-חיוניות, בחברה שבה קירות ורעלות מסמנים מיגדרית את גבולות המרחב:<sup>74</sup>

המבט, המאחו האחרון בחזית שבין המינים, נעשה מושא להנחיות דתיות קפדניות [...] העימות בין המינים, כפי שהוא נתפס באסלאם, הופך כל שותף מיני ל-"tré-regardé", ל"קיים בתור-מבט", אם לנקוט מונח של סארטר. מבטו-של-האחר הוא כה מוחשי באסלאם, שניתן לרדב, באופן מילולי ממש, על דיאלקטיקה דקה של המפגש בין המינים באמצעות החלפת מבטים [...] איך להביט ואיך להיות מובט – אלה הם נושאים לאימון דקדקני שהוא חלק אינטגרלי של הסוציאליזציה של המוסלמי. להיות מוסלמי פירושו לשלוט במבטך ולרעת כיצד להגן על פרטיותך מפני מבטם של אחרים.<sup>75</sup>

71. וראו "ויאמר ה' אל משה עשה לך שרף ושים אותו על גל והיה כל הנשוח וראה אתו וחי" (במדבר כא ח).

72. Sara Kofman, *The Enigma of Woman: Woman in Freud's Writing*, Cornell University Press 1987, p. 86

73. לעיל, הערה 39, עמ' 132-133. להפרכת מושג הפאלוס של לאקאן כמסמן בה"א היריעה ראו Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", *Signs* 1-4 (Summer), 1976, pp. 875-893

74. להבדלים בין הסקופופיליה הפרוידיאנית, המבט אצל סארטר וה-"gaze" אצל לאקאן – מושגים שההבחנה ביניהם מיטשטשת לעתים קרובות בדיונים פמיניסטיים – ראו Elizabeth Grosz, "Voyeurism/exhibitionism/ the gaze", in *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*, Oxford 1992, pp. 447-449

75. בוהדיבה (לעיל, הערה 31), עמ' 37.

## האהבה כמבדה

משורר לא ידבר רק התולים / ועל לא נהיה ישא משלים.  
 ומה השיר לבד דברי שקרים / משורר פרטט על פי נבלים?  
 והשיר ייף ונהדר בכובים / ובמשלים כעין נהדר בעלים.  
 ועל כן נהגו שרים לקהם / בראש כל־מהלל דברי התולים  
 [...]

ורבים לא ישירו רק עגבים / ובחשק זמיריהם מבלים,  
 וזה על הנדוד תמיד ידבר / ויאמר כי אחוזהו חבלים  
 [...]

וזה נשבע הכי לבו ונפשו / לעפר נמשכו מאין חבלים,  
 ויאמר כי צבי גול לבבו - / והוא נקב אלי בית החללים<sup>76</sup>

בהכרזה פואטית חסרת אשליות זו, שהיא קטע משיר ארט־פואטי אירוני, חושף טדרוס אבולעפיה את סודות המקצוע של הטורבדור.<sup>77</sup> האהבה שבשירים איננה התפרצות רגשות כנה אלא מבדה ספרותי; לא מבע אותנטי של התמסרות או כאב, אלא מלאכת מחשבת מחוכמת; לא וידוי אישי אלא בידור חברתי. הפתיחות הרומנטיות בראש הקצידות הן לטעמו "דברי התולים". שיר האהבה אינו משקף חוויה אישית, אלא, כפי שטדרוס רומז, פעמים שהשיר אף מנוגד לנסיון האישי של הכותב. משורר המרבה לכתוב על מוטיב הפרידה והכאב מבלה בנעימים, ואחר, המדבר בשיריו על משיכה מינית חזקה, אינו אלא אימפוטנט ("נקב אל בית החללים", על פי משנה חולין ג א).

פגיס, שיינדלן ואחרים כבר הצביעו על נטייתה של שירת האהבה העברית בספרד בימי הביניים לסיטואציות טיפוסיות, לדמויות אידיאליות, למוטיבים ממוחזרים ולדימויים שגרתיים.<sup>78</sup> השימוש במוסכמות והאופי המסונגן, ביחד עם ה"אני" האימפרסונלי של האוהב והאנונימיות של האהובה – כל אלה מעודדים ומעצימים את הבדינויות של שיר האהבה. הרבה נכתב על מבדה האהבה בשירות ימי ביניים בלשונות אחרות.<sup>79</sup> בעבודתו החשובה על המיונסנגרים (הטרובדורים) הגרמנים מבחין פרדריק גולדין במבדה סטריאוטיפי המונח בבסיסם של שירי האהבה. לדבריו, זהו מבדה "מפורד, מנותח לרגיסטר קבוע של אפיוזדות, מצבי רוח, מצגי גוף, שממנו שואב המשורר כדי לארגן איזה דגם לא נרטיבי. הקהל החצרני הכיר את המבדה הזה היטב [...] כל אחד מן השירים הליריים מוצא את מקומו במבדה המקובע והאוניברסלי של האהבה החצרנית".<sup>80</sup> גיין ברנס מאמצת את גישתו של גולדין במחקרה על הטרובדורים הפרובנסאליים. בעקבות פול זומתור (Zumthor) היא טוענת כי ה־moi של הטרובדור הוא סגולה ז'אנרית, מוסכמה דקדוקית של שיר האהבה. רגש האהבה עצמו, כפי שהוא מעובד בשירה, הוא לדבריה "תוצר של התניה חברתית", קונסטרוקט תרבותי הנוצק לתוך תבנית לירית.<sup>81</sup> בספרה על השירה החצרנית הפרסית בימי הביניים קובעת ג'ולי מייסאמי, אף היא בעקבות גולדין, שפרשת האהבים הבדינונית

76. טדרוס אבולעפיה (לעיל, הערה

27, כרך א, עמ' 173.

77. עיקרו של שיר זה הוא התנצלות המשורר על עלבון שעלב בדורו בשיר קודם. ההתנצלות מבוססת על טענת שקריות השירה, דהיינו, אין להתייחס ברצינות לדברי המשוררים, המשקרים מתוקף אמנותם.

78. שיינדלן (לעיל, הערה 3, עמ' 77; פגיס (לעיל, הערה 6, עמ' 267-271. לעומת זאת, בפרק "Convention and Experience" בספרו באנגלית (לעיל, הערה 3) טוען פגיס כי מאחורי הקליסאות הספרותיות עמדה לפעמים חוויה אישית.

79. לסקירה מקפת של הטענה הקונטרוברסאלית באשר להשפעה אפשרית של השירה הערבית על שירת הטרובדורים ראו María Rosa Menocal, *The Arabic Role in Medieval Literary History*, University of Pennsylvania Press 1990. ראו גם James T. Monroe, "Hispano-Arabic Poetry and the Romance Tradition", וכן Roger Boase, "Arab Influences on European Love Poetry". שני המאמרים מופיעים בכרך שערבה סלמה ג'ויסי (לעיל, הערה 60, עמ' 398-419, 482-487.

80. Frederick Goldin, "Array of Perspectives in the Early Courtly Love Lyric", in Joan Ferrante and G. Economou (eds), *In Pursuit of Perfection*, New York 1975, pp. 52-53.

81. לעיל, הערה 38, עמ' 255-256.

82. לעיל, הערה 41, עמ' 251.  
 83. לעיל, עמ' 108 כאן, הערה 61 שם.  
 84. לעיל, הערה 33, עמ' 302.  
 85. שם, עמ' 308.  
 86. דיין רומה בהקשר היווני, ראו Froma Zeitlin, *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago University Press 1996, pp. 3-8. על הדיון בשאלה זו בהקשר של שירת הטרובודורים ראו שולמית שחר, *האישה בחברת ימי הביניים: המעמד הרביעי*, תל-אביב 1990, עמ' 15-16, 149-146.  
 87. במסורת החצרנית הערבית מופיעים אינספור סיפורים עיבתניים ובדויים על מלכים ונסכים שהתאהבו בשפחות או בנערים ממעמד נחות; בענק היונה של אבן חוס דוגמאות מרובות לעניין זה.  
 88. טררוס אבולעפיה (לעיל, הערה 27), כרך א, עמ' 42.  
 89. יזורה הלוי (לעיל, הערה 34), כרך ב, עמ' 322. מאה שנה אחרי יזורה הלוי כתב המשורר הצופי הגדול אבן ערב על "דת הצבאים": "אני נאמן לדת האהבה; במקום שילכו אליו גמלי האהבה שם האהבה היא דתי ואמונתי" (מצוטט בתוך J.C. Burgel, "The Lady Gazelle and Her Murderous Glances", *Journal of Arabic Literature* 20, 1989, p. 10).  
 90. חיבורים ערביים אודות "דת האהבה" נדונים אצל Lois Anita Giffen, *Theory of Profane Love Among the Arabs: The Development of the Genre*, New York University Press and University of London Press 1971.  
 91. וראו הערה 79 לעיל.  
 92. על אבולעפיה כ"טרובודור" עיני ראו טובה רוק, "מאגייזים ספרותי כפן של ארכאיות תרבות: קווים לדיוקו התרבותי של טררוס אבולעפיה", סדן: מחקרים מספרות הערבית א 1994, עמ' 49-76.  
 \* דב"ם מ"צב" או מ"צבא".  
 93. טררוס אבולעפיה (לעיל, הערה 27), כרך א, עמ' 41.

לא נועדה אלא "לספק את ההזדמנות לשירו של המשורר והיא התירוץ להצגת המצבים השונים של האהבה [...] החוויה עצמה היא אידיאל ומבדה כאחד"<sup>82</sup> מרכזית למבדה הזה היא המטפורה הפיאודלית המציגה את האהובה כמלכת הלבבות השולטת על לגיונות של אוהבים. האהובה עומדת מעל החוק ("יעלה, תקי דת האל / [...] תפיר").<sup>83</sup> עתים היא אכזרית, עתים חומלת. בכוחה לגזור חיים ומוות על הווסאלים שלה ("יום רצונך כיום גאלה [...] ויום ועמך כיום הפקדה").<sup>84</sup> אף על פי שהאוהבים, הנכנעים על פי רוב לרודנותה, מוכירים לה לפעמים שיש גבוה מעל-גבוה ("דמי עבדך, וחי אל, תשלמי").<sup>85</sup> תיאורה של האישה כשליטה עריצה מהפך את יחסי הכוחות החברתיים הממשיים בחברות ימי הביניים, ובייחוד בחברה היהודית, שמנעה מן הנשים גישה לכוח.<sup>86</sup>

רוזנים ונסיכים הם עבדי האהבה והעם הנבחר שלה גם יחד. מי שמסוגל לאהוב מבחין את עצמו מן האחרים כמי שממש את גבריותו ומשתייך למעמד האצולה. באופן פרדוקסלי, ככל שאדם אציל יותר כן הוא מסוגל יותר להכניע ולשעבד את עצמו לאהבה, ואפילו לאהוב את הנחותים ממנו.<sup>87</sup>

מְלִכִּים לְאֵהָבִים נְאֻסְרִים / וְעַל הַמוֹשְׁלִים מוֹשְׁלִים וְרוֹדִים,  
 וְלִבּוֹת רוֹזְנֵי אֶרֶץ מְעִינִים / וְנִפְשׁוֹתֶם בְּפָרֶךְ מְעִבְדִים.  
 וְכַמָּה חוֹשְׁקִים הֵמָּה אֲרוּגִים / וְהֵם בְּאֵהָבָה עֲבָדִים עֲבָדִים!<sup>88</sup>

נחיתותו של האוהב, כניעותו והתמסרותו השלמה לאהובתו מביאות את המשוררים לתאר את האהבה כדת: "תורתית תורת אהבה/ ממנה לא אתחלפה" – כלומר, לא אמיר אותה בדת אחרת.<sup>89</sup> מעריצי האהובה הם נאמניה של "דת האהבה", אידיאולוגיה שיש לה קודקס מפורט של עיקרי אמונה וכללי התנהגות.<sup>90</sup>

ניתן להתחקות אחר שורשיהם של רעיונות האהבה האידיאלית בתחומה של התרבות המוסלמית, אך עם זאת רב הדמיון ביניהם לבין קוד האהבה החצרנית שראשיתו בשירת הטרובודורים.<sup>91</sup> המשורר העברי המביא רעיונות אלה לידי שיא מיצויים הוא טררוס אבולעפיה.<sup>92</sup> באחד משיריו מעוצבת האהבה עצמה כדמות אלגורית של גבירה פיאודלית החולשת על העולם כולו, שוכנת בלב ובנפש ודורשת ציות מלא מנתיניה:

אֲנִי הָאֵהָבָה, עוֹד כְּלִימוֹתִי / עָלֵי כְּלִימוֹתִים מְשֻׁלוֹתִי.  
 וּבִסְגוֹר הַלְּבָבוֹת מְתַנּוֹתִי / וּבְתֵי הַנְּפִשִּׁים מְשַׁכְּנוֹתִי,  
 וְנִפְשׁוֹת הַנְּדִיבִים אוֹהֲבוֹתִי / וְנִפְשׁוֹת הַנְּבָלִים שׁוֹנְאוֹתִי,  
 וְזֶה מְתַגְבְּרִים עָלַיָּה מְלִכִּים - / וְכֻלָּם יִשְׁכְּבוּ אֵלַי מְרַגְלוֹתִי!  
 וְגִבּוֹרִים אֲרַדֶּף כְּלִימוֹתִי / וְשָׂרִים אֶחְלֵשׁ תוֹךְ מַלְחָמוֹתִי,  
 וְאֵין לִי לֹחֲמִים - כִּי אִם צָבָאִי \* / וְלֹא תוֹפֵשׂ חֲנִית - כִּן בְּעֲרוֹתִי,  
 וְגִבֵּי יַעֲלוּ חֵן הֵם שְׁלָחִי, / וְגִבּוֹת הַצָּבָאִים - קִשְׁתוֹתִי  
 [...] ]

וּמַעוֹלָם שְׂמִי נוֹדֵעַ בְּתַבְל / וְיִלְדֵי רוֹזְנִים הֵמָּה מְשֻׁרְתֵי!<sup>93</sup>

94. מייסאמי ולעיל, הערה 41, עמ' 245.

95. שיינדלין ולעיל, הערה 3, עמ' 85.

96. על האוהב הרומנטי המשכפל את אהבתו הנרקיסית לאם על פי פרויד ראו גרוס ולעיל, הערה 39, עמ' 131-126.

97. וראו גם לעיל, הערה 39.

98. "האחר" המוחלט אצל לאקאן הוא האל. התבייה לאיחוד (One-ness) באהבה, כמו התבייה לאיחוד המיטטי עם האל, היא לפיכך תמיד במדר אי אפשרות. "האחר" [המוחלט] זהו הוא התנאי ל[...]. אהבה, אבל הוא גם שרן לכשלונו כל מאמץ לחיפוש האחר באהבה". על לאקאן והאהבה החצרנית/רומנטית ראו גרוס ולעיל, הערה 39, עמ' 132-140.

99. Frederick Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Cornell University Press 1967.

100. "motionless and emotionless", וראו שם, עמ' 76.

אם כן, היכולת להשתעבד לאהבה היא מסימניה של האצילות, ואף הטעם המעודן בשירה הוא עדות לאצילות הנפש. בחוגים החצרניים המוסלמיים, "השתעבדות לאהבה היתה [...] תכונה שהגדירה כל גבר שהתיימר להיות בעל 'אדב'", כלומר בן תרבות.<sup>94</sup> דבר זה נכון גם לרבינים החצרניים בספרד המוסלמית, ששירתם היתה הצגה ריטואלית של האידיאלים המעמדיים שלהם. שיינדלין כורך יחד את ערכי הארוס והיופי כשהוא טוען כי כמו עמיתיהם הערבים, גם המשוררים העבריים "השתמשו בשירה לבטא את מסירותם ליופי כערך קרדינלי של החיים הרוחניים [...] בכך] הם הפגינו עד כמה גדולה היתה רגישותם [...] כביכול אמרו: 'כדי כך גדולה יכולתי להיכנע לכוח היופי'".<sup>95</sup> אך האם עלינו לקבל את הכרזותיהם, הגלויות והמשתמעות, של המשוררים בדבר הערכים והאידיאלים שלהם ללא שום חשד? האם האתוס של האוהבים והאסתטיציזם של המשוררים אינו נתון לבחינה? האם מעבר לאידיאליוס הצרוף הזה של יחידים אין תבויים אינטרסים סמויים שלהם ושל החוג המעמדי שלהם?

בחיפוש אחד המסד הרגשי של "האהבה החצרנית" חשף פרויד את הכוב הרומנטי ואת הרווח האנוצנטרי של האוהב. כאשר האוהב מרומם את אהובתו ומשפיל את עצמו, אומר פרויד, יותר משהוא מעריך את תכונותיה הייחודיות של האהובה, הוא מעניק ערך חיובי לעצמו. כשהאוהב מתמסר לאובייקט אהבה מושלם הוא בעצם חותנו להוכיח את ערכו-הוא, וכשהוא "מייצר" אהובה אידיאלית הוא יכול לאהוב באחת את האובייקט ואת עצמו, ובכך לאשר את שליטתו בה. האוהב המשולהב מאוהב אפוא באהבה; הוא מאוהב בפוזיציה שלו בתור אוהב. אם כן, הקלישאות של שירי האהבה אינן רק עניין של סגנון. הנוסחאות המשתכפלות בשירים אינספור מבטאות את עמידתו של האוהב הסדרתי מול אהובותיו. הוא חוזר על הבטחותיו ומחמאותיו באוזני נשים רבות, כולן העתקים זהים של האהובה האידיאלית האחת.<sup>96</sup>

ז'אק לאקאן, המניח את התיאוריה של פרויד כנקודת מוצא, רואה את "האהבה החצרנית" כתבנית העומק של כל יחסי האהבה באשר הם. "אהבה חצרנית" איננה רק אידיאליזציה, הגזמה או עיוות של יחסי אהבה "רגילים", אלא היא הפרדיגמה שלהם בה"א הידיעה. מכאן, כל אהבה אנושית היא אהבה של הבלתי אפשרי, "אהבת המכשול אשר חוצץ לעד בעד האהבה".<sup>97</sup> מזה שהאוהבים כה משתוקקים לו – איחוד השניים באחד – הוא מן הנמנע. המכשול אינו חיצוני, אלא תנאי פנימי של הסובייקטיביות והמיניות האנושית. האהבה החצרנית היא אפוא בעיני לאקאן רמייה עצמית של הגבר, דרך לסרב להכיר בכך שהאהבה לאישה היא בעצם חיפוש "האחר" המוחלט (The Other). אם כן, שלא כפרויד, המדגיש את הדחף הנרקיסטי של האהבה, לאקאן רואה באהבה תמיד חיפוש "האחר" (The Other) שמצוי מעבר ל"אחר" (the other).<sup>98</sup>

את הנרקיסיות שייחס פרויד לאוהב האינדיבידואלי תולה גולדין במעמד החברתי שהמשוררים נמנים עמו. בספרו על המיוסניגריס הגרמנים – שכותרתו, "המרקא של נרקיס", מדברת בעד עצמה – מציג גולדין את משורר האהבה כמי שמאוהב בעצמו.<sup>99</sup> גבירת לבו היא המרקא שלו. דמותה "חסרת התנועה ונטולת הרגש"<sup>100</sup> מאנישה את השלמות שהמשורר וקהלו שואפים להשיג. היא מייצגת "כל שהוא משתוקק להיות,

ולא יהיה לעולם".<sup>101</sup> כשהוא אוהב את הגברת מדגיש משורר האהבה את מעמדו החברתי; דרכה הוא מאציל ומעצים את עצמו:

אי המושגות של הגברת וסבלו של האוהב הם מרכיבים הכרחיים באתיקה של המברה של האהבה החצרנית. אהבה חצרנית [...] היא אהבת החצרנות,<sup>102</sup> [אהבת] העידון המשמש סימן מעמדי, [אהבתו של] אידיאל מוגשם [...] קשר האהבה מאפשר לגבר החצרני להצהיר על נאמנותו לאידיאלים של מעמרו [...] ולתת רוגמה להתנהגות שבה אידיאלים אלה ממומשים [...] המשורר מתאר לקהלו כיצד, בנאמנותו לאספקלריה זו של חצרנות, ידע סבל ושמחה כה עזים, כאלה שרק אדם אצילי במהותו יכול לחוות [...] ייאוש [האהבה] גורם לו אושר גדול כאשר הוא מוכיח מעבר לכל ספק עד כמה איתנה נאמנותו, ונאמנותו היא הוכחה לחצרנותו,<sup>103</sup>

102. המונח courtliness מקפל בתוכו משמעויות אחרות: חצרנות; מכלול ערכי המעמד החצרני; קוד ההתנהגות החצרנית; גיבונים ועידון. מכאן נגזרה גם המשמעות של "גיבוי חזיר" (courting).

103. גולדין (לעיל, הערה 80), עמ' 54-55.

יופיה המושלם של האהובה השיירית אמור להיות בלעדי: היא אחת ומויחדת; יופיה הוא מעבר לכל תיאור; שבחי המשורר המכוונים אליה הם בלעדיים, שכן רק אותה ראוי להלל; קסמיה הם מעבר ליכולת המילולית של המשוררים, והם אינם ניתנים לביטוי אפילו בלשון הצידוית של השיירה. כל האמירות האלה, התובעות בלעדיות, אם של המתוארת ואם של כשדונו של המשורר המתאר אותה, הן אמירות רטוריות החוזרות על עצמן עד לעיפיה; למרות היומרה לבלעדיות, כל האהובות דומות זו לזו. עליונותה של האחת על האחרות אינה באה על ביטוייה בהמצאת מטבעות לשון או ציורים חדשים, אלא היא עניין של מידה. בלעדיותה של האהובה מובעת על ידי וריאציה קלה אך מתוחכמת של הדימוי השגרתי, או על דרך הסופרלטיב. בדומה לכך, גם סבלו העצום של האוהב מתואר במטפורות קיצוניות ובסופרלטיבים. אסונו טוטאלי, אין סבל שישווה לסבלו; אין די במלים לתאר את מצבו – אך סבלם של כל החושקים מתואר באופן דומה. על פרדוקס זה של "יחידאיות קלישאתית" מצביע שיינדלין באמרו כי "הסגנון עומד בניגוד לאחת מן התמות השליטות".<sup>104</sup> שיינדלין מיישב פרדוקס זה בהדגישו את האופי הריטואלי של החוויה הספרותית. בדומה לתובנותיו החברתיות של גולדין אודות המיניסינגרים, שיינדלין קובע כי "הרבנים החצרנים של תור הזהב השתמשו בשירה כביטוי ריטואלי של אידיאל שהיה משותף להם ולחוגם החברתי [...] קהלם לא התעייף מהערצת היופי ומהערצת [המשורר] עצמו כאדם בעל רגישות ייחודית [...] רגישותו של המשורר היתה רגישותם-שלם [...] ומכאן שמושא ההערצה של משורר האהבה נותר לא מוגדר ככל האפשר. היא איננה יצור אינדיבידואלי אלא חוויה משותפת".<sup>105</sup>

104. שיינדלין (לעיל, הערה 3), עמ' 85. והשוו לדברי ברגס על הפורמליות והסגנון של שירת הסרבורים ולעיל, הערה 38), עמ' 255.

105. שיינדלין (לעיל, הערה 3), עמ' 85.

חגיגת היופי כחוויה קולקטיבית מעמידת נוגעת לא רק לגבירתו של המשורר אלא גם לאמנותו. בעוד המשורר נמשך בחבלי קסם אחר יפי אהובתו, הוא גם טורח לשכלל את יפי שירו. בשעה שהאוהב הבדוי (בתוך הטקסט) עסוק בעשיית רושם על גברת (בדיונית אף היא), המשורר (הפועל בהקשר חברתי מציאותי) קורץ מעבר לכתפו של האוהב לקהל ממשי. למשורר יש אמנם אינטרסים, אבל הדובר בשיר מכריז על אהבתו ה"טהורה" ונטולת הפניות. כאוהב הוא חותר למימוש האהבה, אבל כמשורר, מה שמזין

את המוזה השירית שלו הוא דווקא העדרה של האהובה. בדרך כלל האוהב הבדוי הוא התופס את חזית הטקסט, בעוד המשורר (או הפרסונה שלו) נשאר מאחורי הקלעים. האם מודעים המשוררים־האוהבים לפוזה המורכבת שלהם? על פי רוב, לא כך הדבר. אבל במונולוג הבא מציג את עצמו דובר המתפאר בזהותו הכפולה, כ"שָׁר" וכ"חושק". הוא מלך השולט במחנות האהבה, וזקיפיו הם "החשק והשיר":

אַנִּי מֶלֶךְ - אֲהַבִּים מִתְּנוּתִי / וְהַחֲשֵׁק וְהַשִּׁיר מִשְׁמֵרוֹתִי,  
וְהַשִּׁיר בְּשֵׁאֲנִי עַל יְלָדָיו / וְהַחֲשֵׁק בְּתַנְנִי בְּנוֹתָיו.  
וְכָל הַשּׁוֹמְעִים שִׁירֵי בְּחֻשֶׁק / פְּנִינִים יִשְׂאוּ מִדְּבָרוֹתָיו.  
וּבְשֵׁתִים שְׁמִי נוֹרֵץ בְּתַבְל / וּבְעוֹלָם וְאַרְבַּע פְּעֻמוֹתָיו -  
וְאֵלֶּה הֵם שְׁמוֹתַי "שָׁר" וְ"חֻשֶׁק" [...] 106

106. טדרוס אבלעפיה (לעיל, הערה 102), כרך א, עמ' 37.  
127. כרך א, עמ' 37.

השיר מסגיר את הקשר ההומרוסוציאלי בין המשורר לבין קהל מאזיניו־קוראיו, קשר ששירי האהבה הם תוצריו. הטרוברדור שר לקהל הנחה מפניני מלותיו (3). הוא מזמר על חשק ואהבה באוזני גברים אחרים כדי לענג אותם, והוא עצמו מתענג כשהם נהנים. קשר חדימיני כזה, הנבנה על ארוס טקסטואלי, מכונה בפי איב סדג'וויק "הומוטקסטואליות"<sup>107</sup>. הספרות הגברית, כך היא טוענת, היא שוק שמתבצעות בו "עסקות משולשות" בין גברים, כשנשים או טקסטים אודות נשים משמשים כסחורות חליפין. כלכלת עונג זו, המתבססת על אנרגיה ארוטית הזורמת בין המשורר לקהלו, מחזקת את הזהות הגברית ואת הקשר בתוך חבורת הגברים.

היבט אחר של השיח ה"גברי" הוא היותו שיח אינטרטקסטואלי במהותו. בעודו תובע לעצמו בלעדיות ספרותית מכריז משורר האהבה על עליונותו על כל יתר המשוררים, החיים והמתים. בשירתו מהדהדות שירת עמיתיו ושירת קודמיו, אבל הוא מבטיח לעצמו לעלות עליהם. התמודדות זו עם שירים אחרים ועם משוררים אחרים חושפת את מגמתו של המשורר לקיים דיאלוג באמצעות טקסטים עם בני מינו ובני מקצועו, ולא דווקא עם נמענת השיר. הומוטקסטואליות היא אינטרטקסטואליות במובן זה שהמשוררים מצטטים, מעבדים, מתייחסים ליצירותיהם של משוררים אחרים או מגיבים עליהן. שמואל הנגיד מתאר באחד משירי האהבה שלו יפהפייה שהוא מוכן לסבול עבורה כל סבל שבעולם, אולם את סבלו, העולה על זה של כל האוהבים, הוא מנסח בחומרים שגורים, והוא גם רומז לכך שהוא ער להשתייכותו למסורת רטורית ארוכה של משוררים־גברים. אחת משורות השיר אומרת: "אכך, כבר שְׁעָרוּ [שוררו] אִישִׁים אֲשֶׁר אין בתוך / ארץ אלהים יפהפיה כְּמוֹתֵיכִי"<sup>108</sup>. המשורר מודה כי בלעדיות האהובה ויופיה החד־פעמי כבר זומרו ושוררו פעמים רבות, ואילו הוא אינו אלא חוזר ומאשר את הידוע מכבר.<sup>109</sup>

Eve Sedgwick, *Between 101 Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press Shielia, 1985. עור לעניין זה ראו Fisher and Janet E. Haley, "The Lady Vanishes" בתוך פִּישר והיילי (לעיל, הערה 9), עמ' 4.

108. שמואל הנגיד (לעיל, הערה 33), עמ' 299.

109. אמנם נאמר כאן "אִישִׁים", כלומר גברים, ולא "משוררים", אך דומה שמשמעות הפועל המקראי היחידאי "שערו" מכוונת כאן למשמעות הערבית של השרש. בערבית השירה נקראת "שער" והמשורר "שاعر". "שערו" כאן משמעותו עשויה אפוא להיות "שוררו".

אם האהובה היא, כפי שטוען גולדין, האתר הווירטואלי (תרתני משמע: הן במובן של "דמוי מציאות" והן במובן של "ערכי") שבו מתלכדים כל הערכים הגבריים הנעלים לכדי דמות, ואם דמות האישה האידיאלית היא בעצם אספקלריה לדמות הגבר החצרני האידיאלי, נשאלת השאלה, כיצד זה נבחר דימוי נשי דווקא לגלם ערכים גבריים, ואיך הפכה האישה לאמבלמה של גבריות חצרנית? נראה שגולדין עצמו, שעבודתו אינה מתמקדת בשאלות של מיגדר, לא היה ער לשאלה זו. עם זאת, הבחנותיו משמשות לגיין ברנס נקודת מוצא נוחה לביקורת פמיניסטית על שירת הטורבדורים הפרובנסאלים. לטענתה, האהבה החצרנית העילאית היא מסווה לא רק לאינטרסים מעמדיים אלא גם להטיות מיגדריות, והדגש על הערכים האביריים (יופי, שירות הגבירה, התמסרות וכדומה) אינו אלא כסות לנטיות מיסוגניות חבויות. המטפורה הפיאודלית, היא אומרת, היא "תחבולה מלוטשת", מניפולציה הנושאת עמה רווח מיני. האוהב מבטיח לגברת הכל אם רק תיאות להיענות לחיזורו; את נשמתו ייתן אם תיתן לו את גופה.<sup>110</sup> מכאן מסיקה ברנס כי אהבה חצרנית היא

110. וכך גם אצל המשוררים העבריים, למשל אצל שמואל הנגיד: "דוודים לדוד, תגמול אהביו, תתני/ רוחי ונשמתו [...] קחי" ולעיל, הערה 33, עמ' 297) ואצל יתודה הלוי: "נפשי פדות ליל אשר בו לאסירך פדות", כלומר, אתן את נפשי תמורת ליל התעלסות אחר שבו תגאלי אותי מייסורי האהבה ולעיל, הערה 34, כרך א, עמ' 114.  
111. ברנס (לעיל, הערה 38), עמ' 266-265.

רטוריקה מתוחכמת של כפייה המוסווית כשירות [...] הבטחת האוהב לשרת את גברתו היא תכסיס ודיו שנועד לאלץ אותה לשדת את מטרותיו. בעוד לידינו עומד ליפול האויש (joie) המיוחל כל כך, לא נראה ששירותו הנאמן עשוי לתגמל אותה באופן דומה. [...] הוא משתעבר אך שולט. שירות [הגבירה] הוא צורה מוסווית של פיתוי, המוליך בסופו של דבר לשעבוד [שלה]; [...] רימום הגברת לדרגת שליטה הוא האמצעי בה"א הידיעה לאילופה ולשעבודה.<sup>111</sup>

אם הגבירה ממאנת היא מואשמת באכזריות. עוד טוענת ברנס כי ההערצה מסתירה אמביוולנטיות עמוקה בנוגע למיניות הנשים. בהיותה השלכה של תשוקתו של הגבר ושל פחדיו, "הגברת האידיאלית הופכת [...] חזקה ומינית, בתולה תאוותנית ונימפה צייתנית כאחת [...] היא אינה אישה כלל [...] פורטרט [זה] של הגברת הוא מסיכה שמתחתיה מסתתרת פנטזיה של כוח שמוציאה (excludes) את האישה".<sup>112</sup> יתר על כן, השירה הופכת "לאותו כלי עצמו שממנו שואב האוהב/המשורר את כוחו כנגד מושא התשוקה שלו [...] מטרת כתיבתו/זמרתו היא לצמצם את איום המיניות הנקבית על ידי זיהוי בין תשוקה לפיתוי [...] המוצר הסופי של ניכוס ספרותי זה של כוח מיני הוא הפורטרט של הגברת".<sup>113</sup>

112. שם, עמ' 268.

113. שם, עמ' 266.

פסנה סבאח, פמיניסטית צפון אפריקנית, מציעה מודל קיצוני יותר מזה של ברנס לפורטרט הכפול של האישה בספרות המוסלמית. במחקרה המתחקים אחר הסמילוגיה של כמה וכמה סוגי שיח מיני באסלאם (שירה, פילוסופיה, כתיבה דתית, כתיבה משפטית, ואפילו חיבורים פורנוגרפיים) מציעה סבאח על שני דימויים קוטביים של האישה: האחד הוא אידיאל האישה המוסלמית, זו שהפטריארכיה ממליצה עליה כבת זוג של הגבר המוסלמי. על פי אידיאל זה, האישה נעימה, שקטה, פסיבית ונייחת.

114. סבאח (לעיל, הערה 21), עמ' 24.  
 115. שם, עמ' 25-27. ניקולס מציג בפורטרט את "קטלוג הופי" בשירה הערבית ומוען כי מקורם של תיאורים אלה הוא במנהג השבט המסורתי שלוחת נשים קשורות לרגל אחר כלות מיועדות ולחזור עם תיאורים מפורטים (לעיל, הערה 35, עמ' 86-87).  
 תיאורים דומים בפי שרבוניות וקנות מופיעים במקאמות עבריות (למשל במנחת יהודה של יהודה אבן שבתיא ובמקאמת הנישואין של אלהרדי). גם אם צורך ניקולס בהשערתו ששנים שיתפו פעולה עם אידאל הופי, ובכך תרמו להנחלת המסורת הזאת, הריהו מתעלם מכך שרשימות אלה נובעות מן הדמיון הגברי והן נועדו לספק צרכים גבריים. לרשימות מקבולות בשירה העברית ובשירה הערבית ראו לוי (לעיל, הערה 4), כרך ב, עמ' 292-293, 318-322, וכן סכיפרס (לעיל, הערה 4), עמ' 157-158.  
 116. הטקסט נדפס בתוך T. Carmi (trans. and ed.), *The Penguin Book of Hebrew Verse*, New York 1981, pp. 360-361; הודגשות שלי. המשורר הוא אנונימי, ככל הנראה זה במצרים במאה השתים עשרה.  
 117. לורה מאלווי טוענת שתצלומי הקרוב של פנים וגוף בקולנוע הורסים את אשליית העומק ותוצאתם היא "שטחיות, איכות של מגורת נייר או של אקוור", וראו לעיל, הערה 64, עמ' 20.

הדימוי האחר הוא דימוי "האישה האומניסקסואלית", זו שכל-כולה "סדק טורפני". אישה זו היא חומר הגלם שממנו מיוצרת הראשונה, האישה ה"אידיאלית"; האישה המבויתת, המוגנת בין כותלי הבית, המכוסה ברעלה, היא התוצר המוגמר. לדברי סבאח, "האישה האומניסקסואלית היא יצור שאפיונו הבולט ביותר, אפיון הקובע את כלל אישיותה והתנהגותה, הוא איבר מינה הקרוי בערבית אל-פרג' (הריץ [... סדק])"<sup>114</sup>; בעודם ממליצים על אידיאל האישה הכנועה והא־מינית, חיבורים ערביים רבים מימי הביניים – כך על פי סבאח – עסוקים באובססיביות בפנטזיות אודות ה"סדק" הזה, העטוף בבשר נשי. הם מוטרדים בשאלה כיצד להטיל עליו משמעת וציות, או, לחלופין, בשאלה איך לספק את תאבוננו הגדול. האישה האומניסקסואלית היא גופנית לגמרי וחסרה כל ממד פסיכולוגי או רוחני:

תכונותיה הגופניות (כתפיים, זרועות, פה, שפתיים, לחיים, פנים, גבות, מצח, שיער, צוואר, חזה, מותניים, בטן, ידיים, רגליים) מתוארות לפרטי-פרטים ומצטרפות לפורטרט נוקשה רובוטי-משוה [...] אבל היסוד החשוב ביותר בפורטרט זה [...] הוא מה שנמצא בין רגליה [...] תכונות גופניות מסיימות, הנראות בנקל משום שהן חשופות לעין, כמו תכונות פיה, שפתייה, שדיה [...] עיניה [...] צווארה [...] מספקות מידע מדויק אודות הכושר האמוצינולי של אישה זו ועל צורת הוואגינה שלה, ובעיקר על ממדיה הצרים [...] פה קטן אדום ושדיים מלאים וקשים מסמנים ואגינה צרה וחמה [...] פה גדול מגלה ואגינה ענקית [...]<sup>115</sup>

סבאח אינה רואה בכל אלה רשימות "אסתטיות" תמימות. "יופיו" לדידה הוא המסיכה – ובו בזמן גם הצופן – של מיניות נשית גולמית. יותר משקטלוג היופי מספר על נשים ונשיות, הוא מעיד על גבולות הדמיון המיני של הפטריארכיה המוסלמית. המודל של סבאח מסייע גם לתפיסת האישה בשירה העברית. בשיר הבא מתואר הגוף הנשי כאסמבלאז' של איברים מושלמים. צורתם וממדיהם, המודגשים להלן, מצפיינים את תכונותיו של איבר המין הנשי:

[...] וּפֶה עָלָה כְּסַפְּצָה / [...] וְשָׁנַיִם כְּאֵלוֹ הֵם בְּדִלָח / [...] וְגַם צִוָּאר כְּצוּאָר הַצִּבְי / [...] וְשָׁדַיִם כְּתַפּוּחֵי כְּפָרִים / [...] וְגַם בֶּטֶן כְּמוֹ עֶסֶה לְבָנָה / וְגַם יָדָמָה כְּחִטִּים בְּעֶרְמָה / וְגַם שֶׁרְרָה\* כְּתוֹךְ בְּטֶנֶה כְּמוֹ בּוֹד / כְּאֵלוֹ הִיא בָּאָר אֵין כֶּה מְאֹמֶה / וּמְתַנֵּים מְאֹד יָדָיִם כְּמַתְנֵי / כְּבוֹרָה [...] וְשׁוֹקִים כְּעַמּוּדִים, עֲלֵיהֶם / יָרִכַיִם, וְגַם אֵלֶיהָ עֲצוּמָה / וְיָדַיִם וְרַגְלַיִם כְּטַנְיִם / וְגַם לְחִים, [...] וּמְרַאשָׁה עֲדֵי רַגְלָה שְׁלֵמָה / כְּמוֹ יַפְּהָ, וְמוֹם אֵין כֶּה [...]<sup>116</sup>

פרגמנטציה קפדנית זו מובילה לשטחיות ולשטחיות, להעדר ממד עומק.<sup>117</sup> כל איבר נמדד ומושוה, באמצעות דימוי קולע, לאיוו אמת מידה של שלמות. גם אם כמה מן הדימויים דומים לאלה שבלשון הצוירית של שיר השיירים, קטלוג זה הוא עותק של הרשימות המופיעות בשירה הערבית. הטכניקה הגרפית של חיתוך ותקריב (close up) מופיעה גם בשיר עברי מאוחר יותר שנכתב באיטליה.<sup>118</sup> כאן מנוסחת השלמות הנשית באופן

\* סבורה.  
 118. השיר נדפס בתוך כרמי (לעיל, הערה 116), עמ' 456-457. המשורר הוא יוסף הכהן, רופא יהודי שחי באיטליה במאה השש עשרה. יהודה רצהבי פרסם את שירו זה לצד שתי מקבילות מן הערבית במאמרו "השפעות ערביות בספרות תקופת ספרד", בראילן; ספר השנה 6, תשכ"ח, עמ' 326-328. הדגמים הערביים מסדרים את תנאי הופי לא בשלישיות אלא ברביעיות. אין זה מן ההכרח שיוסף הכהן, שכתב באיטליה



בתקופה מאוחרת, השתמש בדגמים ערביים; סביר יותר שלנגר עיניו היו עיבורים אירופיים של דגם ערבי זה. שילה דלייני מתייחסת לשיר של מחבר אנונימי אנגלי מן המאה החמש עשרה, "השומר את גוף האישה [...].] לסדרה של חמש עשרה תכונות יופי, המסודרות בשלישיות", וראו Sheila Delany, *Impolitic Bodies: Poetry, Saints and Society in Fifteenth-Century England, The Work of Osborn Bokenham*, Oxford University Press 1998, p. 112. דלייני, שאינה מכירה את המקורות הערביים, רואה טכניקה זו כפיתוח של הדגם הדרטרי התיאורי של ה-blazon. כן היא טוענת שמן הביתור האנוסמי של האיברים וסידורם המתורי בשיר ניתן לשער כי המשורר האנונימי האנגלי היה רופא. כאשר ליוסף הכהן – עובדת היותו רופא ירועה.

119. בשיר האנגלי (שם) נזכר ה"עניין" הנשי בתוך קבוצת הדברים העגולים, שהם שריים, זרועות, "and another thing, which I speke not of at all". שימוש זה אינו מותיר ספק בדבר המקור המשותף לשני השירים.

120. וולף מפרקת את הפוליטיקה של היופי: "מיתוס היופי מספר סיפור: האיכות הקרויה יופי קיימת באופן טבעי ואוניברסלי. נשים צריכות לרצות לגלם אותו וגברים צריכים לרצות להיות הבעלים של נשים המגלמות אותו [...]. גברים חוקים נלהמים ביניהם על נשים יפות [...]. דבר מאלה אינו נכון. יופי הוא שיטת מטבע כמו סטנדרט הזהב. כמו כל כלכלה הוא נקבע על ידי פוליטיקה [...]. על מה כל זה מבוסס? היומרה היא להלל את היופי הנשי. בעצם [מיתוס היופי] מורכב מריחוק רגשי, מפוליטיקה, מכסף ומריכוז מיני. מיתוס היופי אינו ארוות נשים כלל. עניינו במסודות גברים ובכוח מוסרי", וראו Naomi Wolf, *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*, New York 1991, pp. 12-13.

121. וראו אצל גרוס ולעיל, הערה 139, עמ' 129-130.

"מדעי" ומנדטורי ב"שלושים ושלושה תנאי היופי", המאורגנים בשלושות לפי קטגוריות של אורך, רוחב, צורה, צבע וכיוצא באלה:

אַךְ בְּחַר בְּשַׁעַר וְלֹא תְבוּשׁ, וְגַם / אַךְ בְּיָדַיִם וְגַם שׂוֹקִים.  
שְׁלֹשׁ קְצָרִים הֵם נְתוּנִים לָהּ לְחֵן: / אֵזוֹן וְשָׂרִים וְגַם שְׁנִיָּם.  
מִצַּח יְהִי רָחֵב, וְהַחֹזֶה, וְגַם / יְהִי וְכָסְלִים רַחְבֵי יָרֵם [...].  
עֵבֶה בְּצִיצִית רֹאשׁ תְּהִי אֲשֶׁה, וְגַם / בְּשֵׁתִי זְרוּעֶיהָ וְיִרְכַּתֶּיִם. [...].  
פִּיהָ תְּהִי קָטָן, בְּלִי שֵׁטָן, בְּלִי / מוֹם רַע, וְהַחֶטֶם וְהַרְגְלָיִם.

כמו בדבריה של פטנה סבאת, כל תנאי היופי האלה חותרים בעצם לעניין אחד – "העניין" של האישה:

צָרָה בְּעֵצְיָנָהּ בְּחַר, צוֹפֶה, וְגַם / צָרָה בְּמוֹ יָרֵךְ וְגַם מְתַנְּבִים.<sup>119</sup>

הרשימה הארוכה, שרק חלקה הובא כאן, מסתכמת במלים:

אֲשֶׁה אֲשֶׁר אֵלֶּה תְּנַאֵי יְפִיהָ / לֹא יַעֲרִיכֶנָּה וְהֵב פְּרוֹיִם.

כלומר, אישה העונה על דרישותיו של סטנדרט מוקדם זה היא נדירה ביותר, והיא עולה בערכה על הזהב הטוב ביותר. אמירה זו, אשר נועדה להחמיא לכאורה לאישה הבנויה על פי הדגם האידיאלי של הנשיות, מדגישה גם את נדירותה במציאות. ההשוואה לזהב טהור כמו באה להמחיש את קביעתה של נעמי וולף שיופי נשי איננו אידיאל אסתטי ערטילאי אלא מטבע עובר לסוחר בין גברים. כמו "סטנדרט הזהב" בבורסת הזהב, גם היופי הנשי כפוף לכלכלה ולפוליטיקה גברית.<sup>120</sup>

## "לובי כלב אישה": האהוב הנשי

פרדוקס נוסף נוכח בשרי האהבה. כאהוב הגבר הוא חסר ישע וחלש – אבל כדובר הוא חולש על סיטואציית הדיבור. עמידתו הכנועה כעבד לפני גבירתו מייצרת רטוריקה מתחננת ומתרפסת, ועם זאת, המונוולוג שלו הוא המשתלט על הסצנה השירית, ואת הנמענת שלו הוא מותיר באילמותה. להיפוך תפקידים מטעה מעין זה התכוון פרויד כשקבע כי הופעתם החיצונית של השותפים לקשר הרומנטי מסווה את יחסי הכוחות האמיתיים המשוקעים במיתוס הרומנטי. האישה נראית חזקה, עליונה, מרוחקת, נרקיסית, מוצבת במעמד אלוהי או מלכותי; הגבר נראה עבדה הנרצע והציתן. אבל כמו האם הפאלית שיש לה ואין לה פאלוס בעת ובעונה אחת, כך, אומר פרויד, האהוב עליונה וחזקה דק במישור הסימבולי, ואילו במציאות היא נטולת כוח.<sup>121</sup>

בתיאורי האהובה שולטת סמליות פאלית. כידונים שלופים, חצים מתעופפים, ענפים זקופים, דקלים מיתמרים, דגלים מתנוססים וצפעונים מפותלים הם דימויים רווחים לגופה ולהתנהגותה. דימויים אלה מציגים אותה כדמות לוחמנית ופאלית. במקביל למסקולניזציה של האישה באמצעות הלשון הציונית, עובר דימוי הגבר תהליך של פמיניזציה. הדובר בשיר מציג את עצמו כ"מנוקב" תרתי משמע: היא מנקבת אותו במבטיה החודרים כחצים וכפניונות. הוא חדור וחלול ("חלל"). בתיאורי האישה רווחים דימויים של חומרים מוצקים (ברזל ואבן), ולעומת זאת תופס הגבר את עצמו כ"נוזלי", רך ונמס. האישה מוצגת תמיד כחיצונית מוחלטת, כפזיונומיה, הדוברת הגבר תופס את עצמו כפנימיות וחושף את הפזיוולוגיה שלו ככלי מלא כאב, דם, אש ודמעות. איבריו הפנימיים קורסים: לבו שבור וקרוע, אש יוקדת בין צלעותיו, כבדו וכליותיו נמסים, דמו זב. דמעותיו המהולות בדם הן הביטוי החיצוני למהות הפנימית הנוזלית שלו.

בקטע השיר הבא מתוארת פנימיותו של האהוב כנמסה באש התשוקה וכעולה על גדותיה בנהרות של דם ודמעות הפרצים מגופו החוצה. אבל שטף נוזלים זה אינו מכבה, אלא דווקא מלבה, את האש הבווערת בתוכו. האהוב כלוא ללא מוצא בין אש החשק למי הדמעות. המטפורות ההיפרבוליות של אש ומים (המייצגות את הפסיכופולוגיה של האהוב) ממומשות והופכות במאגיה של לשון השיר למציאות פנטסטית קוסמית של איתני טבע בלתי נשלטים. להבות האהבתו היוקדת מלחכות את גלי דמעותיו – ואינן כבות. נהר הדמעות שוחק את הלב כמו היה חלוק נחל ("אבני לבבות"). כדי להתקרר לאהובתו צריך האהוב לצלוח את האוקיינוס הגועש של דמעותיו, אך אינו מצליח. לעומת זאת, אם רגליה תתקרבנה לחופי, או אז יתרחש הנס ויבקע הים:

ביני ובינך ים דמעות יָהֲמוּ / גִלְיוֹ וְלֹא אוּכַל עֲבֹר אֶלְיָךְ,  
אֶךְ לוֹ פֶּעֶמֶךְ לְעֶבְרוֹ קָרְבִי / אִזְ נִבְקָעוּ מִיָּמִי לְכַף רַגְלֶיךָ  
[...]

מִיָּמִי דְמָעוֹת לְחֶכֶה אֶשֶׁךְ נָגַם / אֲבָנֵי לְבָבוֹת שֶׁחָקוּ מִיָּמֶיךָ.  
בְּאֵתֵי בָּאֵשׁ חֶשֶׁקְךָ וּמִי בְכֵי, אֶהָהּ / לְבִי בְדָמָעוֹתַי וְגַחְלֶיךָ.<sup>122</sup>

"בכיינותו" של האהוב נתפסת בשירי האהבה כהתנהגות גברית המייצגת הקרבה ומסירות. בהגזמה רבה מתארים המשוררים הערבים והעבריים לא פעם את דמעותיהם כמעורבות בדם. ואולם, שפיעת הדמעות, ויותר מזה, זרימת הדם מן הגוף החוצה – אלה הרי נחשבות למאפיינים "נקביים" מובהקים!<sup>123</sup> מדוע אפוא מתאר את עצמו הגבר האהוב באמצעות דימויים "נשיים" סטריאוטיפיים אלה? מה גורם את היפוך התפקידים המיני הזה? רולאן בארת, השבוי בעצם בסטריאוטיפ זה, קובע כי אהבה בלתי ממומשת, בין של אישה ובין של גבר, היא תמיד "בעלת אופי נשי". לדעתו של בארת – ובכך הוא שונה מאוד מפרויד – אין בסיטואציה הרומנטית שום היפוך של יחסי הכוח במציאות:

122. יהודה הלוי (לעיל, הערה 34), כרך ב, עמ' 8-9, שורות 13-16, 29-32.  
123. בעוד הגוף הגברי נתפס כמוצק וכבעל קונטורים קבועים וברורים, הגוף הנשי נתפס בתודעה הפאלוצנטרית כמכל אמרפי, דיפוזי, שתכולתו הנוזלית (בעיקר דם הווסת) פורצת דרך נקביו הרבים, וראו אצל Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*, Indiana University Press 1994, pp. 193-219

מבחינה היסטורית, האישה היא שנוקטת לשון העדרות: האישה היא יושבת אוהל, הגבר הוא צייד, נוסע; האישה נאמנה (היא מחכה), הגבר רץ, רודף שמלות (הוא משייט, פורש רשתות). האישה היא הצרה צורה להעדרות, מעבדת את בריונה, שהרי יש לה הזמן לכך; היא טווה ושרה [...] מאכן נובע שבכל גבר המדבר על העדרותו של האחד יש משהו מן הנשי: הגבר המצפה והסובל מכך נעשה, באורח פלא, נשי. גבר אינו נשי על שום שהתהפך בו מינו, אלא על שום היותו מאוהב 124[...]

124. רולאן בארת, שיח אהבה: קטעים, תרגום אביבה ברק, ירושלים ותל-אביב 1981, עמ' 18-19.

באופן דומה מתארת איליין טאטל האנסן דמויות גברים נשיים (feminized men) אצל צ'וסר. אלא שלא כמו בארת, שקביעתו האוניברסליסטית והמהותנית (הוא מדבר על "האישה" בה"א הידיעה) מוכתמת היא-עצמה בחשיבה סטריאוטיפית, נוהרת האנסן מלדבר על **מהות** נשית כוללנית אלא מייחסת את העמדה המהותנית לתרבות הימי ביניימית. בדברה על גיבוריו המאוהבים של צ'וסר – שהם רגשנים, פגיעים, כנועים, מתדפסים, נכונים להקרבה עצמית, בעלי נטיות אובדניות, ובקצרה, "נשיים" – היא אומרת:

[גברים] אינם יכולים להשלים עם המצב המסורס (emasculated) שאליו הידרדרו [...] למעשה, הנשיות, המקושרת באורח גורף בתרבות ימי הביניים עם פסיביות, חולשה, אי רציונליות [ו]יתור עצמי [...] דומה שהיא מצב ללא מנוס שבו מצויים כל הגברים בעולם [הברוי] של השיר. [...] הם נקלעים, כמו נשים, אל תוך עליותיהם של גברים אחרים, נתונים לכוחות מעבר לשליטתם ובלתי מסוגלים לשלוט בגורלותיהם [...] גברים לכודים תמיד ביחסים הטרוסקסואליים – אם לא בזרועות הגבירה, אזי במעגל הקסמים של הפמיניזציה [...] 125]

Elaine Tuttle Hansen, 2015 "The Feminization of Men in Chaucer's Legend of Good Women", בתוך פישר והייל (לעיל), הערה 9, עמ' 58-61.

גבר ההופך ל"נשי" בשל אהבה נכזבת ונכנע לכוחות חזקים ממנו הוא הפרוטוגוניסט באחד משירי האהבה העבריים המוקדמים ביותר שנכתבו בספרד:

בַּעַת חֶשֶׁק [יַעֲרִינִי], אֲדַלֵּג / פֶּאֵיל לְחֹזַת עֵינֵי כְּבוֹדָה.  
וְאִבּוֹאָה – וְהֵן אִמָּה לְגִנְדָה / וְאָבִיָּה וְאָחִיָּה וְדוֹרָה.  
אֲשׁוּרָנָה – וְאֶפְנָה לְאַחֹרֵי / כְּאֵלוֹ לֹא אֲנִי רָעָה יְדִידָה.  
יְרֵא מֵהֶם, וְעֲלִיָּה לְבָבִי / פֶּלֶב אִשָּׁה מְשַׁפֵּלַת יְחִידָה, 126

126. יצחק אבן כלפון ולעיל, הערה 26, עמ' 63.

שינוי פתאומי חל במהלכו של שיר קצר זה. השיר פותח בדימויו של איש צעיר לאיל צעיר, זכר מלא אונים, ומסיים בדימויו העצמי של אותו איש כאם שכולה. המהפך מארוס לתנאטוס מועצם על ידי שינוי המין. מהפך זה עניינו לא רק עוצמת הצער על חלום אהבה שהתנפץ, אלא גם דחמיו העצמיים של האוהב על האימפוטנטיות שלו, על אובדן גבריותו. הפמיניזציה נגרמת בשל העימות המפחיד עם הגברים, קרובי המשפחה של

127. כינויה של הנערה בבית הראשון, כבודה, רומז ל"כל כבודה בת מלך פנימה" (תהלים מה יד), פסוק שהמסורת מפרשת אותו (תוך ציוות הפשט של המקרא) כמתאר את מקומה של האישה בתוך החללים הפנימיים ביותר של הבית. האישה המבויתת נתפסת לפיכך כמסומנת וכמגלמת את כבוד המשפחה.

128. האנסן (לעיל, הערה 125), עמ' 61. רעיון הפמיניזציה הורחב מן הפסיכולוגיה של האוהב היחיד גם לעבר ההיסטוריה החברתית. מלומדים אחדים טענו שהערצת הנשים בספרות החצרנית ענתה לצרכים הלא מודעים של החברה הגברית עצמה; היא עוררה את הפמיניזציה של החברה הפיאודלית ובישרה את ה"פמיניזם" הטרנס-רונסני. הווארד בלוך מבקר גישה היסטורית זו, המביאה לידי אידיאליזציה של הערצת הנשים בספרות ימי הביניים, וראו R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, University of Chicago Press, 1991, pp. 194-197. הפיתוח אחרת טוענת שטיפוח האהבה החצרנית הוא עצמו היה סוג של מהאה מצד הגברים כנגד הנישואים המוסדרים מראש וכנגד קוד המוסר המיני הכנסייתי, וראו למשל J.F. Benton, "Clio and Venus: An Historical View of Medieval Love", in F.X. Newman (ed.), *The Meaning of Courtly Love*, State University of New York Press 1968, pp. 19-42. Judith Fetterly, 129 "Introduction: On the Politics of Literature", *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana University Press 1978, pp. xi-xxvi

אהובתו, העומדים הכן על משמר "כבוד" הנערה ה"כבודה"<sup>127</sup>. כשמבטו של האוהב בשיר נתקל בהם – במקום באהובתו, שעמה התכוון להחליף מבט בהסתור – או אז הוא נעשה מודע לפער שבין האהבה הספונטנית, התמימה, לבין הסדר הפטריארכלי. ארגון החלל של המשפחה בשיר מציב את הנערה ואת אמה בתוככי הבית, בתווך, כשהן מוקפות בחגורה של זקיפים גברים. האוהב נמצא במעגל החיצוני ביותר, וגם מקומה של האהבה הרומנטית הוא מחוץ לסדר המשפחתי. בידועו שחשיפת תשוקתו תסכן את "תומתה" של אהובתו בעיני בני משפחתה, הוא בוחר לשלם את המחיר הכבד – ויתור גמור על האהובה. שיר זה יוצא דופן כל כך משום שהאישה כאן איננה ה"אחר" של הגבר (ולא הפאם פאטאל המיתולוגית שלו) אלא בבואתו האמיתית של הגבר חסר האונים; ה"אחרים" שלו הם גברים אחרים. בריחתו איננה משהדרת אותו; הוא כפוף לחוק האבות ממש כמו האישה הנשואת לכודה בתוך המעגל הגברי. שניהם, האישה והגבר שלבו "קלב אישה", נעשים כאן שווים זה לזה; שניהם קורבנות הפטריארכיה. הבחנותיה של האנסן יפות לענייננו כאן:

פמיניזציה בעולם כזה היא בלתי נמנעת כי חוקי הפטריארכיה אינם עולים בקנה אחד עם הלכות האהבה החצרנית [...] בעוד הפטריארכיה מזולזלת בכל ערך נשי בתרבות ועומדת בתוקף על ההבדל בין גברים לנשים ועל יתרון הכוח של הגבר על האישה, האיחוד בין גבר לאישה, אשר חוקיו של קופידון מעלים אותו לדרגת אידיאל, מעריך סגולות הנקשרות בנשיות, כמו אי רציונליות, קורבנות, כניעות ומתן שירותים, וכך מצמצמות להלכה את ההבדל ואת דיפרנציאל הכוח בין זכר לנקבה.<sup>128</sup>

## קריאה אחרת, או קריאתה של ה"אחרת"

האם יכולה קוראת-אישה להזדהות עם האסתטיקה האוניברסליסטית והערכים המוסריים של שירי אהבה "גבריים" אלה? האם יכולה הקוראת, החווה את עצמה כסובייקט-קורא, ליהנות משירים שהאישה כתובה לתוכם כאובייקט שותק? בשירי האהבה, אולי יותר מבכל גוף אחר של שירה, נעשית הקוראת הפמיניסטית מודעת באורח מכריע לשבד בתודעתה בין משיכתה ליופי המצודד של רבים מן השירים ובין התנגדותה באותו הזמן עצמו לדרכים שבהן שירים אלה הופכים נשים לאובייקטים ומייצגים אותן במעוות.

תשובתה של ג'ודית פטרלי על השאלה כיצד אישה-קוראת מעומתת עם טקסט אנדרוצנטרי איננה משתמעת לשני פנים. טקסט כזה, היא טוענת, מסרס את הקוראת, מלמד אותה לקבל מערך ערכים גברי כ"נורמלי", כלגיטימי וכאוניברסלי. סירוס זה מחליש אותה, שכן העצמי שלה כאישה מוצב כנגד העצמי שלה בתורת קורא "אוניברסלי". משום כך עליה לחתור להיות "קוראת מתנגדת", לחשוף את האנדרוצנטריות של הטקסט ה"אוניברסלי" לכאורה, ובכך לסכל את תהליך הסירוס וההחלשה שלה.<sup>129</sup> רוברטה קרוגר מתמקדת בעמידתה המיוחדת של המדיאבליסטית-הפמיניסטית ומציעה לקרוא את הטקסטים מימי הביניים מפרספקטיבה

היפותטית של קוראת בת התקופה, שאפשר לשחזרה מתוך האזנה לקולות "נשיים" מתנגדים הלכודים בתוך הטקסטים ה"גבריים" העתיקים. במלים אחרות, הצעתה של קרוגר היא לחפש את הקוראות המתנגדות של פטרלי המשוקעות בתוך הטקסט ההגמוני. באמצעות ההזדהות עם התגובות הנשיות על הטקסט הגברי, הארוגות בתוך הטקסט הגברי, "יכולה הקוראת הפמיניסטית להתבונן [...] בתפקידה שלה כאישה"<sup>130</sup>.

Roberta L. Krueger, 130.  
"Misogyny, Manipulation, and the Female Reader in Hue de Rolande's *Ipomedon*", *Courtly Literature, Culture and Context* (The Fifth Triennial Congress of the International Courtly Love Society, 1986) 25, 1990, p. 406.  
131. יהודה אלהריו, *תחכמוני*, מהדורת "טפורובסקי, תל-אביב תש"ב, שער ארבעים וחמישה.  
132. קרוגר (לעיל, הערה 130).

אפשרות נדירה למדי לפגוש קוראת מתנגדת כזאת בטקסט עברי ניתנת לנו מבלי משים בסצנה במקאמה של אלהריו. משורר המאוהב בבת היפה של פטרונו שר לה שירי אהבה קלישתיים ("צבית חן כודגלות אימה/ כבודה את כבת מלך פנימה// חשקתיך יעלה ברה ותמה") ומבקש את הקשבתה ("ואת שומעה ואונך לא סתומה"). תשובתה אינה רק דחייה של המחזר, החוזר לעיפה על ביטויים שחוקים, אלא מתקפה "פמיניסטית" ישירה על מאמציו השיריים: "דברייך בלי דעת וחכמה/ ושירך מתי חנף וזימה"<sup>131</sup>. כך היא חושפת את המסיכה מעל פטרוטיו הרומנטיים, המסווים הטרדה מינית כפשוטה – או, בדבריה של קרוגר: "זרעי ההתנגדות הביקורתית של הקוראת] נזרעים בתוך הרקמה האירונית והמודעת לעצמה של הטקסט"<sup>132</sup>.

Patrocino P. Schweickart, 133.  
"Reading Ourselves: Towards a Feminist Theory of Reading", in Elizabeth A. Flynn and Patrocino P. Schweickart (eds), *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*, The Johns Hopkins University Press 1986, pp. 42.  
אורלי לובין, "אישה קוראת אישה", *תיאוריה וביקורת* 3, 1993, עמ' 162-175.  
134. שם, עמ' 43-44.

פאטרודצ'ינו שווייקארט מצביעה על הכוח המפתה, הפועל אפילו על קוראות מתנגדות, של כמה מן הטקסטים הגבריים, והיא דוחקת בקוראות פמיניסטיות לשאול שאלות נוספות: "מנין נוטל הטקסט את כוחו למשוך אותנו אל תוך רשתו? כיצד זה מצליחים רבים מן הטקסטים הסקסיסטיים-בעליל (לא כולם) להקסים אותנו אפילו אחרי שהפכו מושא לביקורת פמיניסטית מדוקדקת?"<sup>133</sup> תשובתה היא שחויית הקריאה של האישה הקוראת, בייחוד כשהיא קוראת טקסטים ארוטיים, מופצלת מבחינה רגשית. היא מזדהה בעת ובעונה אחת גם עם הדמות הנשית וגם עם הפרוטגוניסט הגבר. ההזדהות עם הדמות הנשית-המיוצגת-כאובייקט יוצרת בה תחושה של ניכור; הדבר גורם לה למקם את עצמה בפוזיציה של ה"אחר/ת" של הטקסט. עם זאת, ובו בזמן, בהולכה שבי אחרי הדמות הגברית הפעילה – הסובייקט המשתוקק – מתחזקת בה "תשוקתה-שלה לעצמיות אוטונומית ולאהבה". לאור מורכבות סיטואציית הקריאה טוענת שווייקארט ש"טקסטים מסוימים (לא כולם) ראוים לפרשנות כפולה: פרשנות שלילית המסגירה את שותפותם לעיוותי האידיאולוגיה הפטריארכלית, ופרשנות חיובית המשחזרת את [...] הגרעין האוטנטי [...] של העוצמה הרגשית"<sup>134</sup>. לעומת פטרלי ושווייקארט, המדגישות את הסתירה הרגשית, לאה דובב, במסתה על העירום הנשי בציוור, מצביעה על שבר אחר המובנה אל תוך התגובה הפמיניסטית, השבר שבין הממד המוסרי לזה האסתטי.<sup>135</sup> בעמידתה מול יצירותיהם של האמנים הגדולים שצוידו עירום נשי, יצירות הנגועות לעתים קרובות במיסוגניה, הצופה הפמיניסטית מוצאת את עצמה מתקוממת כנגד הערכים המוסריים המגולמים בהן. העמדה המוסרית (או, לדעת דובב, המוסרנית) של מבקרות פמיניסטיות, המדגישות את השקר הכוחני הגברי, יש בה כדי לחבל בהנאה האסתטית אף מיצירותיהם של רבי-אמנים. בנסיגה "להציל" את היופי הנשי מן האסתטיקה הפמיניסטית טוענת דובב כי הפמיניסטיות מתעלמות מן "ההבטחה לאושר" הגלומה באמנות גדולה. לדעתה יכולה גם צופה-אישה להפיק מיצירות אלה בו בזמן,

135. לאה דובב, "העין והגוף: אי-נחת באסתטיקה הפמיניסטית", *זמנים* 46-47, 1993, עמ' 88-105.

ואפילו נגד עצמה, הנאה אסתטית. לשם כך עליה להתבונן בהן מתוך עמדה פרספקטיבית מורכבת, כביכול עין אחת שלה היא עין-של-אישה, והעין האחרת – נייטרלית, חפה, נטולת מיגדר. אינני מתעלמת מן הפרובלמטיות הכרוכה בהצעה זו. ראשית, דובב מניחה ש"העין הפמיניסטית" היא עין מוסרנית העיוורת ליופי, ושנית, היא קובעת כי קיימת עמדה אנדרוגנית, "חפה", חסרת פניות מיגדריות. אינני שותפה גם לאכזבתה של דובב מן הביקורת הפמיניסטית. עם זאת אני מאמצת את המלצתה – ואת זו של שווייקארט – לאימוץ גישה מפוצלת. בקדיאת שירי אהבה מסוימים (לא בכולם) הקוראת הפמיניסטית יכולה לתקן את השבר. בשירים כאלה היא עשויה להגיב, לעתים כנגד עצמה, לדחפים אחדים המתקיימים זה לצד זה: היא יכולה להזדהות רגשית, להתנגד מוסרית ולהיענות לקסם האסתטי בעת ובעונה אחת.

אוניברסיטת תל-אביב