עבד אללה טרביה

דמות האשה וייצוגיה בשירת האהבה העברית בימי הביניים

מבוא: שירי נשים בשירת ימי הביניים

להבנת מהותו של השיר ותפקידו בשירה העברית בספרד, יש לבחון את הרקע החברתי־התרבותי שממנו צמח. השירה בימי הביניים, בספרד כבשאר חלקי האימפריה המוסלמית היא ברובה שירה חצרנית.[1] מרבית המשוררים יצרו בחסות נדיבים בעלי חצר והיו נתונים להשפעותיהם. השליטים המוסלמים נזקקו לשירותיהם של יהודים משכילים, ובגין כך חל שינוי ערכים בחברה היהודית. המוטיבים הקשורים להווי חצרני נמצאים גם בשירים עבריים, דבר המוכיח את השפעתה של שירת החשק הערבית – על האופי החצרני המשתקף ממנה – על המשוררים היהודים.[2]

שירת החול העברית ביטאה את עולמו של הפרט, את רגשותיו של המשורר העברי שהחל ליצור בסוגים ובנושאים חדשים בעבור קהל שדבק בשירה זו. אחת הסוגות בשירת החול הוא שירת האהבה והשירה החושנית.[3] בחברה זו נכתבו שירים רבים שעסקו באהבת נשים או בשנאת נשים, ותוארו ויכוחים רבים שדיברו בגנותן או בזכותן של הנשים. בטקסטים ספרותיים אלו מתגלה דמות האשה בצורה דואלית: מצד אחד מתגלה אשה חיובית, אהובה, שהגבר חש אליה כמיהה וערגה, ומאידך מתגלה אשה שלילית, מסוכנת, מפתה, ערמומית ובוגדנית.[4] בספרד ובפרובנס החל פולמוס ספרותי על טיב הנשים כבר במאה הי״ב והתנהל עד המאה הי״ד, במדיום של המקאמה וסיפורי העלילה, אך באיטליה התנהל פולמוס זה בשירים בלבד. המחברים שהשתתפו בפולמוס זה ייצגו שלוש גישות עיקריות:[5] (א) גינוי נשים; (ב) שבח ותהילה לנשים והגנה עליהן; (ג) גישה פייסנית (גישת הביניים) – יש נשים טובות ויש רעות. חלקם הגדול של השירים עוסקים בהקבלה לנשים במקרא, שכן ה׳פגם׳ באשה מצוי כבר בתחילת המקרא – חטא חווה, ובהמשך – מעלליהן של בנות לוט, תמר, מרים הנביאה, דלילה, בת־שבע, תמר ונשות שלמה המלך.

[1] רוזן תשנ״ז, עמ׳ 27–36.
[2] טובי תשע״ד, עמ׳ 56.
[3] עוגן תשנ״ו, עמ׳ 146–156.
[4] הוס תשס״ג, עמ׳ 27.
[5] פגיס תשנ״ג, עמ׳ 93–101.

שירת האהבה בספרד המוסלמית נחשבת לשירת גברים, והקול הנשי כמעט ואינו קיים בהם כלל. לדעת רוזן, "חוקרי השירה הזדהו, עם הפוזיציה הגברית של שירת האהבה [...] החוקרים המובילים, ברובם גברים, שללו בפועל את זכותה של האשה לכתוב ולקרוא את האהבה מזווית ראייתה שלה. קולה של האשה נעדר".[6] ואולם יש לסייג במקצת את הדברים ולציין, שמגמה זו הולמת בעיקר את השירים הכתובים בתבנית הקלסית בבתים בעלי חרוז מבריח. לעומת זאת, בשירי אזור (מֻוַשַּׁחאת) נמצא מובאות מפיהן של נערות מאוהבות המספרות על אהבתן. מדובר בטורים העבריים האחרונים שבשיר האזור, המוליכים אל הכ׳רג׳ה – חוליית הסיום שלו, האמורה במקרים רבים מפיה של דמות נשית. באותם טורים הניצבים על סיפה, ׳מוכתרת׳ הכ׳רג׳ה לעִתים בצירופים כגון ׳שיר יַעֲלָה׳ או ׳שיר עֲלָמות׳, אשר רומזים על סוגה נשית של שירה.[7] מכל מקום, קטעים אלה אינם משפיעים על הדומיננטיות הגברית בשיר השלם. בתקופה יותר מאוחרת חלו תמורות בעניין זה, בעיקר אחרי קריסת האימפריה המוסלמית בספרד. או אז הופיעו שירי אהבה שבהם הקול הנשי היה יותר דומיננטי.

המשוררות בתקופת ימי הביניים היו לרוב נשות האצולה, אשר חיברו שירים שבסגנונם ובמבנה שלהם השתלבו במסורת שירת הטרובדורים. בסגנונן, במבנן ובנושאיהן נמנו כל היצירות עם השירה האופיינית לאותה תקופה, ובדומה ליצירות של המשוררים, אף על פי כן, ניתן למצוא ייחוד בשירי האהבה שנכתבו בידי נשים, בדרך הבעתן ואופן ראייתן את הנושא. שירים אלו היו יותר ספונטניים, יותר אישיים ופחות לחוצים מבחינת המחויבות למוסכמות השירה החצרנית מאשר שירי הגברים. אין בהם הרבה אלגוריה, אך כנגד זה יש בהם ביטוי לשמחת האהבה וגם לצערה. האשה כתבה בגוף ראשון יחיד, שהנו יותר אישי מגוף ראשון רבים, הדמות הנשית לא היתה האשה הנעוצה המטילה מסות על אוהבה, היא אשה אוהבת השמחה באהבתה והכואבת את אכזבותיה.

אשת דונש ומרזנא הרבנית מגירונה הן הנשים היחידות שקולותיהן נתגלו עד כה בכל השירה העברית בספרד של ימי הביניים.[8] השיר של אשת דונש הוא הראשון שעסק באהבה שבין גבר לאשה. בולטים בו בשיר מוטיבים קונבנציונליים השאולים מן השירה הערבית, כגון תמיהת הדובר בפתח דבריו, אם יזכור את יעלת החן לאחר פרידתם. מוטיב אחר הוא החלפת מזכרות בין האוהבים בעת פרידתם. מוטיב זה אופייני לשירת החשק

[6] רוזן תשס"א, עמ׳ 96.
[7] רוזן תשל"ו, עמ׳ 101–108.
[8] קאופמן, חזן־רוקם והס 1999, עמ׳ 36–55, 56–62.

הערבית, שבה מתוארת פגישה גורלית אחרונה גדושה ברגשות כאב וצער על פרידת האוהבים זה מזה.

כך אשתו של דונש בן לברט הביעה את רגשותיה על הפרידה מבעלה וביטאה את כאבה על המרחק שנוצר ביניהם. הופעת התינוק על זרועות אִמּוֹ מְלַבָּה את אֵש האהבה ואת הגעגועים לאיחוד המשפחה מחדש:[9]

הֲיִזְכֹּר יַעֲלַת הַחֵן יְדִידָהּ / בְּיוֹם פְּרוּד, וּבִזְרוֹעָה יְחִידָהּ?
בְּיוֹם לָקְחָהּ לְזִכָּרוֹן רְדִידוֹ / וְהוּא לָקַח לְזִכָּרוֹן רְדִידָהּ
וְשָׂם חוֹתָם יְמִינוֹ עַל שְׂמֹאלָהּ / וּבִזְרוֹעוֹ הֲלֹא שָׂמָה צְמִידָהּ
הֲיִשָּׁאֵר בְּכָל אֶרֶץ סְפָרַד / וְלוּ לָקַח חֲצִי מַלְכוּת נְגִידָהּ?

בקריאה פמיניסטית ניתן לדבר על אמביוולנטיות בין המשיכה ליופיים של רבים מן השירים, ובין ההתנגדות לדרכים שבהם שירים אלה הופכים נשים לאובייקטיבים ומייצגים אותן באורח מעוות. רוזן מציבה את השאלה: האם יכולה קוראת אשה להזדהות עם האסתטיקה האוניברסלית והערכים המוסריים של שירי אהבה גבריים? האם יכולה הקוראת, החווה את עצמה כסובייקט קורא, ליהנות משירים שלתוכם כתובה כאובייקט שותק?[10] תשובתה של ג׳ודית פטרלי לשאלה זו אינה משתמעת לשתי פנים: קריאת שירי אהבה וחשק מסוג זה מסרסים את הקוראת וגורמים לה להשלים עם הערכים הגבריים.[11] אין פלא אפוא שנשים יהודיות לא כתבו שירה המבטאת את תחושותיהן. לעומת זאת, בחברה המוסלמית באנדלוסיה היתה פתיחות שאִפשרה לנשים לכתוב שירה, אף בנושאים שחל עליהם איסור.

היחסים בין המשורר וגבירתו פורצים את המסגרת האפלטונית־הרוחנית ומצביעים גם על ארוטיקה וחושניות.[12] נוסף על כך שמן המציאות החצרנית נבעה שירת אהבה שכיוונה רוחני, משוררים לא ויתרו לגמרי על החושניות והתשוקה. עם זאת, רובם לא מימשו שלב זה ביצירתם ונאלצו להסתפק בהבעתם בלבד ובהצפנתם, כי במציאות החצרנית היתה האהבה קשה למימוש, ועל פי הנוהג הקיים, יחסים מחוץ למסגרת הנישואים היו אסורי. בתקופת הטרובדורים, פנו המשוררים בשירתם אל נשים נשואות, וכדי שלא לפגוע בנימוסים ולסכן אותן ואת עצמם, השתמשו בתחבולת הטשטוש

9 שירמן ופליישר תש״ע, עמ׳ 390.
10 רוזן תשס״א, עמ׳ 96–97.
11 לובין תשס״ג, עמ׳ 63–80.
12 דורון תשמ״ט, עמ׳ 118-119.

הסתירו את זהות האהובה או העניקו לה כינוי ושם בדוי.[13] האהבה נשאה אופי חשאי ונתפסה כאהבה אמִתית וראויה להסתכן למענה, אהבה המכוונת לניצחון ולשמחת האוהבים, לעומת האהבה הטרגית הנשלטת בידי גורל ומוות.[14] משלבים הטרובדורים משלבים בין ביטויי האהבה החצרנית משלבים גם מבעי יצר וחושניות, ובכך סיפק השיר את צורכי הביטוי הארוטי של התקופה באמירות הנושאות ביקורת כנגד הסדר החברתי הקיים וערכיו.

א. דמות האשה בשירת האהבה

שירת האהבה או בכינויה שירת החשק, מופיעה בשירה העברית בספרד מראשיתה. היא קרובה מבחינות רבות לשירת היין ולעִתים כרוכה בה, אך היא חילונית באופן יותר מובהק, נהנתנית בעיקרהּ ומעצבת עולם שוחר תענוגות, מברך על הנאות החושים, נענה בלא עכבות לחמדנות הלב ולתשוקות היצרים.

כתיבת שירי האהבה והחשק בספרד, כמוה כיתר סוגותיה של שירת החול, החלה ללא ספק בסימן ההשפעה הערבית. בנושא האהבה קיימת מסורת עתיקת ימים ויסודותיה נעוצים בשירה הקדם־אסלאמית, אך גם בתקופות יותר מאוחרות היא ידעה פריחה מחודשת ומסוגננת. מסורת זו הביאה לכך שלמרות העיסוק בנושא רגיש וטעון, הנוגע בכמה איסורים חברתיים ודתיים, לא היו המשוררים הערבים זקוקים לדברי הצטדקות והתנצלות על כתיבתם; אך הדבר שונה מכך בשירה העברית. המשוררים העבריים נהגו כדרך המשוררים הערבים הגדולים, שלעולם לא ניתקו עצמם לחלוטין מהשפעת הדגמים הנערצים של שירת הבדואים שמלפני תקופת האסלאם. החידוש שבכתיבת שירת אהבה עברית, ובמיוחד לאור העובדה שאפילו ׳שיר השירים׳ נתפס במשך מאות שנים כשיר אלגורי, הביא את המשוררים מדי פעם להתנצל ולהצטדק על מה שכתבו.[15]

המשוררים מיעטו לשיר על תכונותיה של האשה, כגון צניעותה, נאמנותה וכושרה לשמור סוד. הם האריכו בתיאור יופייה ופירטו דברים על גופה ואבריה החושניים. ציורי מראות יופי האשה הנחשקת נרשמו בדרך ניגודית לצחיחות האכזרית של נופי מדבר, לאופיים הנוקשה של הנוודים, לחשכה ולקור. את יופייה של האשה דימו לפנינה בצדפה, את פניה – לאור השמש, את צמותיה – לענפי הדקל, את ריח פיה – ליין טוב ומבושם, את גמישותה – לענף רך וצעיר, את אחוריה – כתלולית החול, את צווארה – כצוואר

[13] שירמן תשכ״א, עמ׳ 409.
[14] דורון תשמ״ט, עמ׳ 121.
[15] אליצור תשס״ד, ב, עמ׳ 72.

הראם, את אצבעותיה – לקנוקנות הגפן. לשון השירים מטפורית מאוד, והדימויים הם בדרך כלל עצמיים הנתפסים מיידית במערכת החושים – בחוש הראייה, בחוש הריח ואף בחושי הטעם והשמיעה. תוך כדי עיון בשירים מבצבצים ועולים ציורים, גיבורים, פרשנויות, יצירות וחוויות המוכרים לקוראים ממקומות אחרים. ההיזכרות היא חוויה מרגשת ומלאכת הגילוי והפענוח מאתגרת את הקוראים בשעה שהם פותרים את חידת השיר ויוצרים שיח בין הטקסטים השונים שמהדהדים בו.[16]

הנגיד הוא המשורר שהרבה לכתוב שירי חשק עצמאיים וביסס למעשה את סוגת 'שירי חשק'. שירי החשק שכתב הנגיד נתפסו בעיניהם של בני החברה היהודית כמעשה שאינו ראוי, ואפילו ממש כחטא, אשר יהודי ירא שמים אמור להימנע ממנו. אמנם לא הגיעו לידינו דברי המחאה שלהם, אבל מתוך דברי ההתנצלות שאנו שומעים מפיהם של הנגיד ובנו, אנו לומדים על ההתקפות שראשוני המשוררים נאלצו לעמוד בפניהן. הנגיד, שלא היה רק הראשון שכתב שירי חשק מרובים, אלא גם הנועז בין המשוררים שעסקו בסוגה זה.[17]

מאוחר יותר בספרד הנוצרית, אנו עדים לשירי האהבה והחשק שכתב טדרוס אבולעאפיה תוך כדי שמירה על הקונבנציות הקיימות בשירה האנדלוסית. שמו של טדרוס כחובב נשים יצא לפניו והוא מבקש להגן על עצמו. טדרוס לא רואה פסול וחטא באהבה, ולא בעיה לקיימה בצד קיום חיי דת. עוד הוא טוען להגנתו, שהוא אינו היחיד בעסקי האהבים, ואף אלו הטוענים נגדו כביכול בשם המוסר ואחר כך חוזרים לנהל חייהם כדתיים – כולם נכנעים לאהבה. גם שלמה המלך נעבד לה. טדרוס רואה בדברי הגינוי צביעות והתחסדות מיותרת, שכן התאווה טבעית ואין בה כל חטא.[18]

תאווה טבעית מגלה טדרוס גם כלפי נשים נוכריות. בעת מעצרם של בני הקהילה בשנת 1281 בפקודת המלך אלפונסו העשירי, הרב טדרוס – שלא נעצר – פעל למען שחרורם וחזרתם לחיק הדת. מנהיגי הקהילה זקפו את הצרות ואת הסיבה למאסרם של בני הקהילה להתרחקות מדפוסי התנהגות שהדת דורשת. הם דרשו לנדות את מי שלא יקבלו על עצמם לחזור לדרך הישר וימשיכו, למשל, להתחבר עם נשים מוסלמיות או נוצריות, וביניהם טדרוס. מעשיו בעבר טרם מעצרו – ואולי גם לאחר מכן – כללו יחסים עם נשים נוכריות.[19]

16 טרביה 2020, עמ' 21–25, 50–51.
17 שם, עמ' 178–180.
18 ביטון תשע"ה, עמ' 17–18.
19 שם, שם.

טדרוס רואה בבת ערב את החשוקה האידאלית: "ועל בת ערב ערבה לי אהבתה / ובתוך עלמות ראיתי אותה / משיקות אשה אל אחותה". החושק עֵד לרגע שבו החשוקה – בת ערב – נפגשת עם חברותיה ובמחווה של נימוס הן מברכות זו את זו בנשיקה. בשירו 'תשוקה להיות אשה' החושק מייחל לקרבתה ומתקנא בחברותיה, עד שברצונו להפוך לנקבה כדי שיוכל גם הוא לנשקה או לזכות בנשיקה ממנה:[20]

לִנְשֹׁק בְּפִיהָ אִוִּתָה נַפְשִׁי, עֲדֵי / לִהְיוֹת נְקֵבָה בַעֲדָהּ חָמַדְתִּי
כִּי הַנְּקֵבוֹת הִיא מְנַשֶּׁקֶת, וּבִשְׁ- / בִיל שֶׁאֲנִי זָכָר אֲנִי הִפְסַדְתִּי!

טדרוס משווה בשפה נועזת ובוטה בין סגולותיהן המיניות של הנערות בנות ערב ובין אלה של הנערות האדומיות. הדובר אינו רואה כל חטא ואשמה באהבה, והאהבה הטובה מכולם היא אהבת בת ערב.[21] בהשוואה בין בת ערב לבין האדומית, אומר המשורר שאף האדומית היפה ביותר, המהודרת והמטופחת ביותר, אינה בקיאה במעשי אהבים, ולכן יש להתרחק ממנה.

הסעיפים דלהלן ימחישו לקורא את השפעתה, תכונותיה ותפקידה של האשה מול החושקים־האוהבים.

ב. יפי האשה ככוח מרפא

האשה נתפסה גם כממלאת תפקיד חיובי, המרפא ומציל את הגבר המאוהב בה. בשירי יהודה הלוי מופיע השימוש במוטיב זה בשיר 'חַמָּה, בְּעַד רְקִיעַ צַמָּה', שבו הוא מדמה את החשוקה לחמה המאירה מבעד לעננים:[22]

חַמָּה, בְּעַד רְקִיעַ צַמָּה / אוֹר לְחֵיְךָ גְּלִי
כִּי בַחֲזוֹת חֲדָרֶךָ תִּפְדִּי / עֶבֶד אָסִיר חֳלִי
אִם הַזְּמָן לְמָנְעֵךְ [ממני] חָשַׁב / וַיִּצְּפְּנֵךְ כְּמָן
הֵא לָךְ בְּתוֹךְ לִבִּי מוֹשָׁב / אֵיתָן וְנֶאֱמָן
עֵת אֶלְכְּדֵךְ בְּחַבְלֵי מַחְשָׁב [בדמיוני] / מַה־יַּעֲשֶׂה זְמָן?
מַה־תִּגְעֲרִי בְּלֵבָב נַעֲנָה / הוּא לָךְ לְמַחֲנֶה?
אִם תַּחְפְּצִי בְמוֹתִי / הִנֵּה קְרָאִי וְאֶעֱנֶה
אֵיךְ אֶדְאָגָה – וְאוֹר פָּנַיִךְ/ שִׂמְשִׁי וְסַהֲרִי?

[20] אבולעאפיה תרצ"ב/ו, ב/1, שיר תשכג.
[21] שם, שם, שיר תשכא.
[22] הלוי תרמ"ד/ר"ץ, ב, עמ' 324.

כִּמְעַט וְאֵרְדּ בֵּין שִׁנַּיִךְ / הַצּוּף וְהַצָּרִי
לוּלֵי הֱיוֹת כְּלִי עֵינַיִךְ / הָאַף וְהֶחָרִי?
עַל מָה אֲהִי בְחִשְׁקֵךְ, עַלְמָה / נִרְצָח בְּאֵין כְּלִי?
הֵן לֶחֱיֵךְ אֲשֶׁר שָׂם נִרְדִּי [ריחך הטוב] / יַחְפֹּץ לְגָאֲלִי!

זוהר יופייה של החשוקה – כמו השמש – מרפא את האוהב ממחלתו וגואל אותו מייסוריו. החושק מפגין מסירות ואומץ ומגלה נכונות להכריז מלחמה למען חשוקתו. ואף אם תבקש ממנו למות, יקריב את חייו למענה, אך הוא מתחנן שלא למות מידיה. הוא נרגע למראה אור לחייה וחושק בנשיקותיה המתוקות: "אֵיךְ אֶדְאָגָה – וְאוֹר פָּנַיִךְ / שִׁמְשִׁי וְסַהֲרִי? // כִּמְעַט וְאֵרְדּ בֵּין שִׁנַּיִךְ / הַצּוּף וְהַצָּרִי". אך החשוקה מאיימת עליו בעיניה הרצחניות: "עַל מָה אֲהִי בְחִשְׁקֵךְ, עַלְמָה / נִרְצָח בְּאֵין כְּלִי? // הֵן לֶחֱיֵךְ אֲשֶׁר שָׂם נִרְדִּי [ריחך הטוב] // יַחְפֹּץ לְגָאֲלִי".[23]

גם בשירו של הנגיד מופיעה דואליות זו בדמות החשוקה. מחד גיסא – פניה המאירים ושפתיה האדומות הם תרופה לחולי האוהב, ומאידך גיסא – עיניה ושדיה טומנים לו מלכודת מוות:[24]

תְּרוּפָה בְּפָנֶיהָ וְעַל חוּט שְׂפָתֶיהָ / וּמָוֶת בְּעֵינֶיהָ וְתַחַת לְמַדֶּיהָ.

ג. האשה המכניעה ביופייה

ההתאהבות באשה מביאה עמה סבל וייסורים. החושק מתגֶּה את סבלו זה בשירים רבים, תוך כדי בחירת נמענים שונים לשתפם במצוקתו. הוא פונה אל אהובו או אהובתו, מנסה לעורר את רחמיהם ומתחנן על נפשו, כגון בשירו של שמואל הנגיד:[25]

רַעְיָה, צְבִי מִבּוֹר־שְׁבִי הַתְפַּתְּחִי ? / רֵיחַ בְּגָדַיִךְ לְבַשְּׂרוֹ שַׁלְּחִי!
הַבְמֵי אֲדָמִים תִּמְשְׁחִי שִׂפְתָיְכִי / אוֹ דַם עֲפָרִים תִּמְרְחִי עַל הַלְּחִי?
דּוֹדִים דוֹד, תַּגְמוּל אֲהָבָיו, תִּתְּנִי / רוּחִי וְנִשְׁמָתִי, מְקוֹם מָהְרֵךְ, קָחִי!
לֵב בִּשְׁתֵּי עֵינַיְכִי אִם תִּפְלְחִי / בַּאֶחָד עֲנָק מִצַּוְּארוֹנַיִךְ יְחִי!

האשה, הציידת המיומנת הלוכדת צבאים תמימים במלכודתה, יכולה להצילו מבור הסבל אם אך תרשה לו להריח את בגדיה; היא יכולה להחיותו לאחר שמת, אם רק תניח לו

[23] טרביה 2020, עמ' 91–92.
[24] שמואל הנגיד תשכ"ו, שיר קעב.
[25] שירמן תשס"ו, א, עמ' 153.

להעיף מבט בענק שעל צווארה.[26] בניגוד לרגיל בשירים רבים, החשוקה כאן מכונה ׳רעי׳, לא ׳צביה׳ או ׳עפרה׳, ואילו החושק הוא המכונה ׳צבי׳ לצד ׳דוד׳, והחושקים כולם – ׳עפרים׳. כינויים בלתי־שגרתיים אלה משמשים היטב את הדובר בשיר: מצד אחד הוא מביע יחס של כניעה והערצה בלתי מסויגת אל חשוקתו, וכינויה ׳רעיה׳ במסגרת זו מעצים את מעמדה הרם והמכובד; אך מצד שני הוא מנסה, ככל הנראה, לפתות אותה לקבל את אהבתו, ובהקשר זה מציע לה את עצמו כ׳צבי׳ ו׳דוד׳.

הגבר, האוהב את האשה ומדמה עצמו לאסיר בבור שבי, פותח את השיר בתחינה, בשאלה רטורית, המבקשת מן האשה לשחררו. השימוש באקט של הרחה (כשם שבעלי חיים מרחרחים אחרי הנקבה) מציב את הגבר האהוב ככנוע ותלוי באשה. בהמשך מובא הניגוד בין יופייה של האהובה, שהיא גם מקור סבלו של האהוב אך גם להיפך – סבלו הוא מקור ליופייה. אודם שׂפתיה מושווה לדם עופרים המשוך על לחייה. האשה המשתמשת בדם קורבנותיה לצרכיה, מצטיירת כאדישה לגורל אהובה; העצמת יופייה חשוב לה יותר מהצלת אהובה:[27]

בִּשְׁחוֹר לְבָבִי קָרְעָה [איפרה] עֵינֶיהָ / וּבְדַר [פנינים] דְּמָעַי מִלְּאָה שִׂנֶּיהָ
תַּלְבִּין וְתַאְדִּים כִּי בְּלִבְנַת שֵׂעְרִי / וּבְדָם כְּבֵדִי צָבְעָה פָּנֶיהָ.

ככל שגובר סבלו של האוהב, כך מתעצם יופייה האיום של אהובתו. המשורר מעצים את התיאור באמצעות ׳מימושה של המטפורה׳: באפר לבו היא מאפרת את עיניה, את דמעותיו הדומות לפנינים היא משבצת בשיניה, לובן שערו מחוויר את פניה ודמו צובע בסומק את לחייה.

השיר הבא פותח בשאלה נרגשת העולה למראה הנערה, תוך כדי תהייה אל מי מכוונים חִצי עיניה. מי הוא זה שייפול שבי בקסם מבטה ויתאהב בה. הדובר יושב כנראה בחברת ידידיו, כאשר היפהפייה נכנסת לפתע למקום מושבם ומדהימה את הכל בהופעתה המרשימה. ברור שיהיו ׳קורבנות׳ להופעה כזו: הגברים לא יצליחו להישאר אדישים מול המראה המפתה:[28]

לְמִי חִדְּדוּ עֵינֵי צְבָאִים חְנִית, לְמִי? / לְאַט לָךְ, לְאַט סְמְכִי לְבָבִי וְרַחֲמִי
בְּכָל לֵב אֲהָבִים לָךְ וְלִבֵּךְ כְּמוֹ צְרוֹר / וְכָל פֶּה יְדַבֵּר בָּךְ, וְאַתְּ תִּתְּנִי דָמִי
הֲפִלַּחְתְּ לֵב עַבְדֵּךְ בְּעֵינֵי צְבִי, וּמֵת / בְּיוֹמוֹ? דְּמֵי עַבְדֵּךְ, וְחֵי אֵל תְּשַׁלְּמִי

[26] רוזן תשנ״ז, עמ׳ 114.
[27] אבולעאפיה תרצ״ב/ו, א, שיר סט.
[28] שירמן תשס״ו, א, עמ׳ 152.

יופייה של האהובה מתואר בציורים מן הטבע או מחפצי חן ומעשה אומנות. היופי מקנה לאשה עדינות וכוח; היא גברת, לוחמת ללא חת בכלי־נשק גבריים (מבטיה מדומים לחיצים), היא צביה עדינה, ובו בזמן גם ציידת חסרת־לב המפלחת בעיניה את לב אהובה.[29] הדובר הוא עבד האהבה או חללה, העבד הסובל מאיים על גברתו כי אם ימות בגלל מבטיה, יחולו עליה דיני האדון המכה את עבדו למוות.

האהבה משתמשת במערכת ציורים מתחום המלחמה כדרך שירת האהבה האנדלוסית, ומתפארת בכך שכולם נכנעים לה. האהבה תופסת את עצמה כערך עליון.[30] הבכי, נדודי השינה, האנחות ורזון הגוף והתבלותו הם מסימני החולי של האהבה. החושק מרבה לבכות בשל הלהט הבוער בלבו וצערו הרב. אולם הדמעות, כשאר סימני החולי של האהבה, יכולות לחשוף אותו ולסכנו, ולכן עליו לשמור דבר אהבתו בסוד. הגם שאין חטא בתשוקה, נתפסת האהבה כטירוף הדעת בעיני אנשים שלא ידעו ואינם יודעים אהבה, ולכן על החושק להקפיד להסתירה.[31]

ד. האשה היפה והמכאיבה

שירי האהבה בנויים סביב סיטואציה טיפוסית, שמשתתפות בה דמויות טיפוסיות: חושק מיוסר שופך את לבו לפני גבירת־לבבו היפה והאכזרית. ברוב השירים האהבה איננה ממומשת בגלל סירובה וריחוקה של האהובה, והאוהב מציג את עצמו כקורבנה. הדובר בשירים אלה הוא תמיד הגבר, המפציר באשה להיעתר לחיזוריו, ואילו היא – לעולם מרוחקת ושותקת. ברטוריקה המשמשת את הגבר גוברים תיאורים ציוריים מופלגים על יופייה. ניגודי הצבעים – לובן שיניה ואודם שפתיה, לובן פניה ושחור שערה – מעצימים את יופייה. היא מדומה לתכשיט משובץ באבני־חן צבעוניות, אך עולה עליו; פניה הלבנות מאירות מתוך שִפעת שערה השחור ומדומות לשמש מופלאה הזורחת בלילה, ובכך היא מעוררת את קנאתם של המאורות האמִתיים. הדוגמה הבאה היא קטע מתוך שיר ארוך:[32]

[29] טרביה 2020, עמ׳ 94.
[30] ביטון תשע״ה, עמ׳ 8.
[31] פגיס תש״ל, עמ׳ 269.
[32] הלוי תרמ״ד/ר״ץ, ב, עמ׳ 36–46.

מַרְאֶה דְמוּת אָדָם עָלַי סַפִּיר, בְּעֵת / אֶרְאֶה שְׂפָתַיִךְ עָלַי שִׁנָּיִךְ
שֶׁמֶשׁ בְּפָנַיִךְ, וְלַיִל תִּפְרְשִׁי / עַל זָהֳרוֹ עָבֵי קְוֻצוֹתָיִךְ
מֶשִׁי וְרִקְמָה הֵם כְּסוּת גּוּפֵךְ, אֲבָל / הַחֵן וְהַיֹּפִי — כְּסוּת עֵינָיִךְ
מַשְׂכִּית [תכשיט] עֲלָמוֹת מַעֲשֶׂה יַד אִישׁ, וְאַתְּ / הַהוֹד וְהַחֶמְדָּה שְׂכִיוֹתָיִךְ
חֶרֶס וְסַהַר, עֵשׂ וְכִימָה קִנְּאוּ / לִהְיוֹת כְּאַחַיִךְ וְאַחְיוֹתַיִךְ

תיאור הצבייה הנאה, היא הנערה המגישה את היין, משתרע בשיר זה על פני רוב בתיו: הבית השני כולו, וכן הבית השלישי, מתמקדים בצבייה. רק בבית הראשון בא תיאור היין שבתוך הכוס. השתהות ממושכת זו בתיאור הנערה היפה, וכן העובדה שתיאור זה מופיע דווקא בסיום השיר ומותיר את רושמו, עשויים להטות את הדעת לכך ששיר חשק לפנינו. אולם עיון יותר מעמיק יצביע על כיוון מהותי אחר לפתרון סיווגו.

ייחודו של שירו של הנגיד הוא בארגון החד־פעמי של כמה מוטיבים ידועים ומקובלים, הן משירת היין והן משירת האהבה והחשק. בפתיחת השיר מכונה היין "דמי ענב", תוך כדי שימוש כמעט שגרתי בסמיכות המטפורית השחוקה. בהמשך הבית הופך היין מדם לאש, וזו נתונה דווקא בתוך "ברד", דבר היוצר הפלאה, גם אם אין היא מובעת בפירוש. גם היופי הנתפס בדרך כלל כדבר עדין, אסתטי, צופן בחובו את היפוכו. משחקי הניגודים נוטים לתאר את מושאיהם על דרך הניגודים המדומים. שניים מבין המוטיבים הנפוצים בשירת האהבה מופיעים בשיר של יהודה הלוי:[33]

עָפְרָה תְּכַבֵּס אֶת בְּגָדֶיהָ בְּמֵי / דִּמְעִי, וְתִשְׁטָחֵם לְשֶׁמֶשׁ זָהֳרָהּ
לֹא שָׁאֲלָה מֵי הָעֲנָנוֹת עִם שְׁתֵּי / עֵינַי, וְלֹא שֶׁמֶשׁ לְיֹפִי תָּאֳרָהּ.

יופייה של הנחשקת כזוהר השמש ניצב לעומת בכיו המיוסר והכואב של החושק. העופרה, הכובסת שבשיר, מכבסת את בגדיה בשפעת דמעותיו של חשוקהּ הסובל, בלוא להיזקק למי מעיינות. גם השמש בחומה ובזוהרה מיותרת לה, שכן היא יכולה ליַבש את כביסתה בעזרת יופייה, זוהרה.

אבן גבירול משתמש בשיר אהבה בכוונה ברורה ב'חומרים' מסורתיים ומקראיים כשהוא משיג בזה אפקטים משעשעים ואירוניים בעיקרם. היסודות המקראיים בלשון השיר מנוכרים לאופן קיומם במקור, כפופים לכוחות של סגנון אומנותי חדש וזר להם, כאילו ניטלת מהם 'רצינותו' המקודשת של הסיפור הקדום והם יוצרים רושם חריף של

[33] שירמן תשס"ו, ב, עמ' 439.

משחק משתעשע להנאתו, שאינו חסר רוח של התגרות שוחקת, של אירוניה חדה, של גרירת מעשה בדמויות נערצות לתוך מערכת חילונית ונהנתנית מובהקת:[34]

כְּתָמָר אַתְּ בְּקוֹמָתֵךְ / וְכַשֶּׁמֶשׁ בְּיָפְיָתֵךְ
חֲשַׁבְתִּיךְ בַּעֲלַת צֶדֶק / אֲבִיגַיִל בְּצִדְקָתֵךְ
מְצָאתִיךְ כִּי הֲרַגְתִּנִי / כְּאִיזֶבֶל בְּרִשְׁעָתֵךְ
כְּלִילַת הוֹד יְפַת מַרְאֶה / אֲנִי חֹלֶה בְּאַהֲבָתֵךְ
וְהַעְלִי מִשְּׁאוֹל נַפְשִׁי / וְאַל אָמוּת לְעֲמָתֵךְ.

המוטיבים של אכזבת החושק וסבלו, אכזריות החשוקה ההורגת אותו ברשעותה ותחנוני הקורבן ׳להורגו׳, האהבה כחולי היכול להוריד את הנגוע בו שאולה, דימוי קומת החשוקה לתמר ויופייה לשמש בזוהרה – כל אלה מוכרים היטב בשירי החשק. חריג הוא השימוש בשמות של שלוש נשים ׳מקראיות׳ במכתם אחד, כל אשה וייחודה: תמר, אביגיל ואיזבל סמל – הרשעות והאכזריות. הנשים בשיר כאילו נקרעו מן הקונטקסט המקראי ונפגשו בשיר כדי לעצב מוטיבים נוכריים – ברוח שירת החשק החילונית. הצטרפותן יוצרת תבנית קוהרנטית חדשה, כפופה לדרכי האמנות הפיוטית של ימי הביניים.

ה. האשה מושא לתענוגות הגוף

המשוררים העברים אימצו גם את התפיסה הדר־ערכית של האשה והנשיות שרווחה בחברה הערבית. מצד אחד – אידיאליזציה של השלמות הנשית, ומצד שני – הוקעתה של האשה המינית, האכזרית והבוגדנית, שאין לתת בה אמון. האשה בשירים מואשמת בנדוד, בריחוק ובהסתתרות, הגורמים סבל רב למעריציה. בתיאורה כבלתי מושגת, מסגירים השירים את המגבלות והאיסורים שמטילה עליה החברה הגברית. השקפת עולמן של החברה המוסלמית והיהודית ויחסן למקומה של האשה, באים לידי ביטוי במכתמו של שמואל הנגיד:[35]

לְאִשָּׁה נַעֲשׂוּ קִירוֹת וְטִירוֹת / וְתִפְאַרְתָּהּ – פְּרֹשׂ מִטָּה וּמַטְוֶה
וּפָנֶיהָ – כְּעֶרְוָה עַל דְּרָכִים / וְלָהֶם נֶאֱרַג צָעִיף וּמַסְוֶה!

שמירת ׳כבודה׳ של האשה אינו העיקר, אלא שמירת הגברים מפני מיניותה המסוכנת. גם שתיקתה של האשה היא פועל יוצא של תפיסת האשה האידאלית בתרבות זו: עליה להיות יפה ופסיבית.

[34] אבן גבירול תשל״ה, עמ׳ ריב; לוין תשס״ז, עמ׳ 98.
[35] שירמן תשס״ו, א, עמ׳ 141.

שירי החתונה נבדלים משירת החשק גם בכך שהם נותנים ייצוג לקולה של האשה האוהבת:[36]

הִנְנִי דּוֹדִי, יְדִידוּת אֲעוֹרֵר [...]
בֶּאֱמוּנָה וֶאֱמֶת לְךָ אֲשׁוֹרֵר [...]
בָּא יְדִידִי, בּוֹא לְבֵית בַּת נְדִיבִים, / נִתְעַלְּסָה בָּאֲהָבִים!

הכלה הנישאת לבחיר לִבָּהּ מעודדת אותו בדיבור ישיר לתנות עמה אהבים. בשיר החתונה הנ״ל ניתנת לכלה לגיטימציה למיניות הנשית ולמיניות בכלל. זו אינה מיניות ארוטית לשמה, אלא עידוד לקיום המצווה הדתית של ׳פרו ורבו׳.

שמואל הנגיד ממשיל את האשה לתפוח. הדובר בשיר מייעץ לגבר איזו אשה לבחור. עיקר השיר עוסק ביתרון התפוח על האשה: שעה שהאשה (הנשואה) אסורה אמנם לכל הבריות, אך מותרת לבעלה, הרי התפוח אסור באכילה גם לבעליו וגם לאחרים על פי מוסכם חברתי:[37]

בְּחַר לָךְ לְמִשְׁכַּב חֵיקְךָ אֶת יְרֵאַת אֵל / וְדוֹמָה לְתַפּוּחַ מְהֻלָּל בְּמַעְנֵהוּ
רְקוּחָה כְּמוֹ רֵיחוֹ, מְתוּקָה כְּמוֹ טַעְמוֹ / חֲלָקָה כְּמוֹ גִלְדּוֹ, וְיָפָה כְּמַרְאֵהוּ
וְאִם הִיא לְכַף אִשָּׁה וּפִיהוּ כְּשֵׁרָה הוּא / כְּאָסוּר לְיָד וּלְפֶה אֲשֶׁר לוֹ וְלֹא לוֹ הוּא.

בשחקו בקִרבה שבין התפוח והארוטיקה, משווה המשורר את שבחי התפוח לשבחיה של האשה ״יראת האל״ שעל שומעיו לקחתהּ למשכב. המשורר גם משתעשע בשוני שבין השניים – האחת מותרת ״לכל אשה ופיהו״, ואילו האחר – התפוח אסור במגע ובאכילה. סגנון הפנייה לזולת נשמע כהטפה להנאות האהבה ופירוט השבחים מבליט את האופי החושני של התענוגות. בזה אחר זה נמנים החושים השונים – הריח, הטעם, המגע והמראה. בשילוב מוטיב התפוח כמטפורה לאשה יש שמץ של קונדסיות מתגרה וצוחקת. המשורר משתמש בערבוביה באסור ובמותר, בחטא הקדמון, בקושי לעמוד בפיתוי בכמיהה, ולבסוף – בבחירה באשה ׳יראת אל׳, כאילו חיפש הצדקה – כשירות, לכמיהתו לתענוגות אשה.

הלשון המתארת בשירת האהבה נטתה לניבולי פה. אבולעאפיה הפגין את כשרונו גם בתחום זה, ואף פנה לתיאורים ארוטיים החושפים את תשוקותיו העזות:[38]

36 הלוי תשמ״ד, שיר קיא.
37 הנגיד תשנ״ג, עמ׳ 278.
38 אבולעאפיה תרצ״ב/ו, א, עמ׳ עג.

רְדוֹת רֵקוֹ מְנָעַנִי, וּמֵאֵין / רְצוֹנוֹ בַחֲלוֹם לַיִל רְדִיתִיו
וְנָד מֶנִּי לְעַנּוֹתִי בְּנוּדוֹ / וּבַקַּשְׁתִּיו וְתוֹךְ לִבִּי מְצָאתִיו

אבואלעאפיה מרבה לחזר אחרי בנות אצילים נוצריות שעמן הוא רוקד, והוא מתגונן מפני האשמה שקיים יחסי מין עם שפחתו המוסלמית. הוא אף חושף את נסיונותיו עם נשים נוכריות, את רצונו בקרבתן ואת דעתו עליהן כחשוקות. ניתן לראות שברבים משיריו נתן אבואלעאפיה ביטוי אישי לתשוקותיו. בשיר האזור הבא, מביע הדובר את רצונו העז לקשר עם בת ערב שבה חשק:[39]

אֵשׁ מִלְּבָבִי — וּמֵעֵינַי זְרָמִים
תֹּפֶת בְּלִבִּי — אֲבָל עֵינַי כְּיַמִּים,
צַחוּ דְמָעַי — וְהֵם כַּדָּם אֲדֻמִּים.
שָׁלַח נְדוּד אֵשׁ בְּעַצְמִי / מָסַךְ דְּמָעַי בְּדָמִי
זֻקְקוּ בַּעֲלִיל / חִיל, נִדְעֲכוּ בִּי בְּחֵמִי.

הַשּׁוֹמְעִים נִפְלְאוֹת עֹז אַהֲבָתִי
אוֹתִי תְּמוֹל שָׁאֲלוּ מִי יַעֲלָתִי.
וָאֶעֱנֵם: "בַּת עֲרָב הִיא רַעְיָתִי"
אַךְ לֶחֱיָה הוּא אֲדוֹמִי / חֶצְיוֹ, וְחֶצְיוֹ אֲרַמִּי,
זָהֳרוֹ עָשׁ כְּסִיל / מַחְפִּיר וְכוֹכְבֵי מְרוֹמִי.

נַמְתִּי וְלִי אָמְרָה יָפָה וְתַמָּה:
"חוֹשֵׁק הֲיָנוּם?" עֲנִיתִיהָ: "אֲיֻמָּה,
חֵי אַהֲבָה! אֵין הֲנָחָה לִי בְּנוּמָה".
אָכֵן שְׁנָתִי וְנוּמִי / אוּלַי יְצוּדֵךְ חֲלוֹמִי,
וַאֲסַלֵּד בְּחִיל / נוּדֵךְ בְּשִׁבְתִּי וְקוּמִי".

שָׁרְפָה לְבָבִי וְאֵין עוֹזֵר וְסוֹמֵךְ
וָאֹמְרָה: "אֵיךְ בְּאֵשׁ קִצְפֵּךְ וְזַעְמֵךְ
תִּשְׂרֹף לְבָבִי? וְהוּא מֵאָז הֲדוֹמֵךְ!"
וַתַּעֲנֶה: "מִי לְךָ מִי / אִם אֶשְׂרְפָה אֶת הֲדוֹמִי?
רֹן, לְבָבִי, וְגִיל / עֵת אֶשְׂרְפֶנּוּ בְזַעְמִי".

בוֹאִי וְלוּ בַחֲלוֹם, עָפְרַת אֲהָבִים,
הִתְנַדְּבִי לוּ בְמִדְבָּרִים עֲרֵבִים!

[39] שירמן, תשס"ו, ב, עמ' 428–431.

נָאְמֵךְ מְעַט קָט יְכַב מוֹקְדֵי קְרָבִים
זֶרְנִי וַלַוְ פִּי אלְמַנאם / וַגֵ׳ד וַלַוְ בִּאלסַלַאם
פַקַוְלַךְ אלְקַלִיל / פַּך טַ׳מַא אלְמֻסְתַהַאם

תרגום:

בקרני אפילו בשינה / התנדב, אפילו בשלום
כי דבורך המועט / משייר נשמת חיים אחרונה של חולה אהבה.

ו. קרבה וריחוק

בכמה משירי החשק אנו מוצאים את החושק פונה בדבריו אל אהובתו, תוך כדי הדגשה ברורה של המרחק שביניהם. הפנייה אל הנמען איננה אמִתית ואין היא באה להציג בשירים אלה אלא את הקרבה הנפשית השׂוררת בין השניים על אף המרחק הפיזי. המשורר מציג את החושק המחפש לשווא אחר עקבותיה של אהובתו הרחוקה ובצר לו פונה אליה ממרחקים.[40]

בשיר ׳צבית חן׳ של יהודה הלוי מתוארת האהובה כסוהרת והאהוב דומה לאסיר הטורח בעבודות פרך בעבור האהובה. החושק פונה לכאורה אל ׳צבית החן׳, אך עד מהרה מתברר שהיא איננה כלל לצִדוֹ. תחילה הוא מתאר את השפעתה הגדולה עליו ואת הייסורים הנגרמים לו בגללה. היא שבתה אותו ביופייה, ולא זו בלבד׳ אלא היא מעבידה אותו בפרך בשביו:[41]

צְבִיַת חֵן שְׁבִיתִינִי בְּצַבְיֵךְ / בְּפֶרֶךְ הֶעֱבַדְתִּינִי בְּשִׁבְיֵךְ
וּמִיּוֹם הַנְּדֹד בָּא בֵין שְׁנֵינוּ / דְּמוּת לֹא אֶמְצָאָה נִמְשָׁל לְיָפְיֵךְ
וְאֶסְעֵד בְּתַפּוּחַ אֲדַמְדָּם / אֲשֶׁר רֵיחוֹ כְּמֹר אַפֵּךְ וְעֶדְיֵךְ
וְתַבְנִיתוֹ כְּשָׁדַיִךְ וְעֵינוֹ / כְּעֵין אֹדֶם אֲשֶׁר נִרְאָה בְלֶחְיֵךְ.

השיר מתאר טרגדיה של פירוד בין השניים, שסיבתו אינה ברורה. האשה מתוארת כיפהפייה אבודה, שהאהוב מבקש לתאר את יופייה, דְּמוּת לֹא אֶמְצָאָה נִמְשָׁל לְיָפְיֵךְ – אין שום יופי אחר בעולם השווה ליופייה האבסולוטי. המשורר משתמש במטפורה מן המקרא – סיפור התפוח בגן העדן – לתיאור ריחה, צורתה וצבעה המושלם של האהובה. לאחר הפרוד בין השניים, מנסה המשורר לתאר את האהובה במוטיבים שבהם הונצחה דמות אשה בעבר, וכעת – בעבורו – הפכה לאבודה מרוחקת ובלתי מושגת. הלחי

40 אליצור תשס״ד, ב, עמ׳ 98.
41 שירמן תשס״ו, ב, עמ׳ 440.

(ה׳רקה׳) היא אמנם בהירה אבל השֵׂעָר ׳צהוב׳. על עור הלחי נראית צמת השֵׂעָר כאבן האודם על שקיפות הבדולח. יופייה של האשה בעלת צבע השֵׂעָר, שאינו אופייני לחברה השמית־המזרחית, מצטייר בתמונה של עולם בשעת החסד של הזריחה, כשהשמש העולה באופק המזרח לוהטת בזוהרה, צובעת את עננֵי סוף הלילה בצבע אדום לוהט. בשירת החשק העברית אין ניכרת השפעת המסורת האנדלוסית של שבח יופיין של בהירות השֵׂעָר, אולם היא מצויה במכתמיו של משה אבן עזרא ומופיע שוב בתבנית קוהרנטית מאורגנת היטב בשירו זה של יהודה הלוי:[42]

לִקְרַאת חֲלַל חִשְׁקֵךְ קָרֵב הַחְזִיקִי / וּבְאֵשׁ נִדֹּד הָאַהֲבָה הַדְלִיקִי
מָאַסְתִּ בִּי עַל כֵּן תְּרִיקִין לִי חֲנִית / וַאֲנִי בְּנַפְשִׁי אֶמְאָסָה הָרִיקִי
רַעְיַת צְבִי לֹא טוֹב הֱיוֹת דּוֹדֵךְ שְׁבִי / קִרְבִי וְרִכְבֵי הַנֹּדֹד הַרְחִיקִי
עֶרֶשׂ דְּוָי הִפְכִי לְעֶרֶשׂ תַּעֲנוּג / וּדְבַשׁ וְחָלָב אֹהֲבֵךְ הָנִיקִי.

השיר נחלק לשני חלקים שווים. הדובר פונה אל הצבייה ומציג את עצמו כחלל חשקה, אינו זועק מייסוריו אף לא מבקש על נפשו. הוא תובע ממנה להוסיף ו״להחזיק קרה״ לקראתו, גם לשלהב את אש האהבה באש הנודד. הוא יודע שהיא ״מריקה״ לו חניתותיה כי מאסה בו, ומשום כך הוא מואס בנפשו ומצווה עליה להוסיף ולהטיל בו את חניתותיה, כאילו כל מה שנגרם לו מידיה, אהוב עליו עד כדי הנדוד הנורא, וכי כל מה שמאוס עליה מאוס גם עליו אפילו הוא עצמו.

בחלק השני של השיר כאילו מתהפך כיוונם של הדברים; החושק מבקש מחשוקתו לפדותו מן השבי, להרחיק רכבֵי נדודיה ולהתקרב אליו, וביתר שאת הוא מבקש כי תהפוך לו את ערשׂ הדווי לערשׂ תענוג ולהיניקו דבש וחלב מתחת ללשונה. יותר משהחשוק מתחנן לשינוי, הוא מצווה על המשך היחס העוין כלפיו ומעשי האלימות הפוצעים אותו. מדובר בביטוי קיצוני של השתעבדות ובעיקרו של דבר – ויתור על התלונה והמחאה. החושק מוותר על רצונו תמורת רצון חשוקתו, מבטל את עצמו לפניה ומקבל באהבה את עול ייסוריו. אם האהבה היא מקור הייסורים – אהובים הייסורים.

ז. האשה המסוכנת – הציידת

רוע לִבָּהּ של החשוקה עומד בניגוד גמור ליופייה התמים למראה. היא מוצגת כציידת נועזת – פעמים היא ציידת צבאים, ופעמים היא צבייה הטורפת אריות:

[42] שירמן תשס״ו, ב, עמ׳ 439.

ونظر بعضهم (افلاطون) الى صياد يكلم امرأة, فقال له: يا صياد احذر ان تُصاد[43]

תרגום:

ראה אחד מהם (אפלטון) צייד המדבר עם אשה. אמר לו: אתה הצייד, היזהר שלא תהיה ניצוד.

בדומה לכך דוגמה במקאמה של אבן חסדאי:[44]

וְרָאָה צַיָּד אֶחָד מִדַּבֵּר עִם אִשָּׁה וְאָמַר לוֹ: אַתָּה הַצַּיָּד הִשָּׁמֵר פֶּן תִּהְיֶה נִצּוֹד

מוטיב זה הוא מן הבולטים גם בשירת החשק והאהבה העברית. הוא מופיע בשיריהם של שמואל הנגיד ושל משה אבן עזרא. שניהם מדמים את החושק לצבי ואת החשוקה לציידת. החושק מבקש מן החשוקה לחלץ אותו מן המלכודת שטמנה לו ולהחיות את לִבּוֹ המפולח במבטיה החדים:[45]

לֵב בִּשְׁתֵּי עֵינַיְכִי אִם תִּפְלְחִי / בַּאֲחַד עֲנָק מִצַּוְּארוֹנַיִךְ יְחִי!

אִם יֵשׁ בְּנַפְשָׁךְ חַיּוֹת חַיַּנִי / אוֹ חֶפְצָךְ לַהֲרֹג הָרְגֵנִי.

בשירת החשק מתואר החושק כמי שהוא כלוא ברשתה של חשוקה המתעמרת בו, מייסרת אותו ועושה בו כטוב בעיניה. כך כותב טדרוס אבולעאפיה: "וכי יימצא דברי עגבים והנה ילדים וילדות, העידותי בי את השמים ואת הארץ בעבורי תהיינה לי לעדות. "וכי לדבר פשע וחלילה לי מרשע" וכו'.[46] הצער הרב גורם לו לעִתים להתחנן בפני החשוק או החשוקה לחמול עליו, הן בפנייה ישירה והן באמצעות ידיד או ידידים. דמעותיו וכאבו מובילים אותו גם לכדי תלונה על אכזריותם של החשוקה או החשוק. פעמים מבקש הוא מן החשוק או מן החשוקה להמיתו, אם אין בכוונתם להיענות לו. על אף הכאב הוא מבקש "לְהִשָּׂרֵף בְּאֵשׁ חֵשֶׁק":[47]

לְהִשָּׂרֵף בְּאֵשׁ חֵשֶׁק רְצוֹנִי / "שְׁבִי בִי" אֹמְרָה אֶל אֵשׁ שְׁבִיבִי
וְיוֹם פֵּרוּד אֲמָאֵן מִי דְמָעוֹת / לְהָבִיא פֶּן־אֲבַכֶּה אֶת־לְהָבִי

בשירו 'אמנון אני חולה', מציג אבן גבירול את עצמו כאמנון החולה, דימוי לקוח מן המקרא. כידוע, אמנון לא היה ממש חולה אלא הִתחַלָּה בלבד, על מנת שתבוא תמר

43 ת'עאלבי 1327 הג', עמ' 176.
44 אבן חסדאי תשי"א, עמ' 193.
45 לב וכו' — שמואל הנגיד תשכ"ו, עמ' 297; אבן עזרא תרצ"ה/ל"ח, שיר רמט.
46 אבולעאפיה תרצ"ב/ו, א, עמ' 2.
47 שם, שם, עמ' קב, שירים מ-מא, עו.

לטפל בו ותבריא את לבבו. מחלתו – מחלת האהבה, ומטרתו – להביא אליו את אהובתו תמר. המשורר מציג דמות של 'אשה מסוכנת':[48]

אַמְנוֹן אֲנִי חוֹלֶה –קִרְאוּ אֵלַי תָּמָר / כִּי חוֹשְׁקָהּ נָפַל בְּרֶשֶׁת וְגַם מִכְמָר
רֵעַי, מְיֻדָּעַי, אֵלַי הֲבִיאוּהָ / אַחַת שְׁאֵלָתִי מִכֶּם אֲשֶׁר אֹמַר
קִשְׁרוּ עֲטֶרֶת עַל רֹאשָׁהּ, וְהָכִינוּ / עֶדְיָהּ, וְשִׂימוּ עַל יָדָהּ בְּכוֹס חָמָר
תָּבוֹא וְתַשְׁקֵנִי, אוּלַי תְּכַבֶּה אֵשׁ / לִבִּי, אֲשֶׁר בִּלָּה בְשָׂרִי אֲשֶׁר סָמָר.

מדובר בשיר טרגי הנתון במסווה אירוני שקוף, המשורר סוטה מן הסיפור המקראי של אמנון ותמר. האהובה נקראת להביא לחולה לא לביבות, כי אם כוס תמר, כלומר, כוס יין. אף על פי שהדבר אינו נראה לעין במבט הראשון, מחלתו של אמנון גורמת בסופו של דבר למוות; האהבה והמוות כרוכים זה בזה. בבחירת השמות 'אמנון' ו'תמר' מרמז היוצר כי לפנינו עלילתה של אהבה בלתי אפשרית, ממש כאהבה האסורה של האח לאחותו, אהבה שסופה מוות; אש האהבה היוקדת בלב המשורר מבלה את בשרו. השיר מרוקן את הסיפור מכל יסודותיו האלימים והטרגיים של מעשה ההונאה, האונס, הנקם ומלחמת הדמים בין האב־המלך והבן המורד. הוא נברא מחדש ברוח הנהנתנית והחושנית של היצירה החילונית, ומן המקרא נותר צמד השמות בלבד.

בשיר הבא ניכרים היסודות המסוגננים של שירת החשק – היפיפייה גוזלת בעיניה את נפש חשוקה ושומרת אותה ברשותה:[49]

מַה לַּאֲבִיגַיִל אֲשֶׁר לָקָחָה / נַפְשִׁי בְּעֵינֶיהָ וְשָׁם הִנִּיחָה?
כָּל חוֹשְׁקֶיהָ דִּבְּרוּ לָהּ כִּי שְׂנֵא־ / תִיהָ וְשֹׂנְאָתִי מְאֹד נִצָּחָה!
עִם זֹאת וְאִם שָׁכְחָה יְדִידוֹתַי, הֲלֹא / אֶשְׁמֹר בְּרִית אַהֲבָה וְלֹא אֶשְׁכָּחָה
שָׁלַח בְּנוֹ יִשַׁי לְבֵיתָהּ – וַאֲנִי / אֵלֵךְ אֶלֵי בֵיתָהּ וְלֹא אֶשְׁלָחָה.
אִם אֵין בְּיוֹם גָּלוּת לְאֵל קָרְבָּן – הֲלֹא / עוֹלוֹת וְקָרְבָּנוֹת לְזֹאת אֶזְבָּחָה!

חישוקיה הרבים האחרים מסיתים אותה באוהבהּ ומוציאים דיבתו רעה. נכנעת לשקריהם – היא מתכחשת לרגשי אהבתו, אבל הוא אינו גומל לה בהתנכרות אלא נשאר נאמן בברית האהבה. השיר משתעשע בסיפור אביגיל ודוד, אך שלא כדוד אשר שלח להביא את אביגיל אליו, הנאמן נכנע בחשקו העז ללכת אל ביתה של אהובתו, ואף מוכן לעָבדה בעולות ובזבחים, שהקרבתם לאל בטלה בגלות. היחסים בין האוהבים בשיר שונים ממקבילותיהם בסיפור הקדום. האשה שבשיר והדובר בו דומים מאוד לדמויות החשוקה

[48] לוין תשס"ז, עמ' 97.
[49] שם, עמ' 96.

והחושק בשירת ימי הביניים. דרך עיצוב הדמויות רחוקה מדמויותיהם של אביגיל ודוד שבמקרא.

יסודות אופייניים לשירה הערבית פוגשים גם בשירו של שמואל הנגיד:[50]

שׁוּר כִּי בְּנוֹת צִיּוֹן בְּהַשְׁקִיפָן / אֵשׁ הַסְּנֶה בְּתַעַר בְּאוֹר אַפָּן
אֵשׁ לֹא תְּלַבֶּה אֶת סְבִיבֶיהָ / כִּי אִם תְּלַבֶּה אֶת לְבַב צֹפָן
נַחְנוּ הֲרוּגֵי אֵשׁ שְׁבִיב יֹפִי – / קָרְאוּ לְמִישָׁאֵל וְאֶלְצָפָן.

וכך אמר שמואל הנגיד:[51]

וְקֶשַׁר מַחֲצִית לִבּוֹ בְּקִרְבּוֹ / וְהִנִּיחַ לְחַיָּיו מַחֲצִיתוֹ.

ובדומה לכך קַיְס בן אלמֻלַוַּח, המכונה מג׳נון לַילא (המשוגע באהבת לילא), שחי בנג׳ד שבחצי אי ערב (645–688):

لَوْ كَانَ لِي قَلْبَانِ لَعِشْتُ بِواحِدٍ / وَأَفْرَدْتُ قَلْباً فِي هَوَاكِ يُعَذَّبُ[52]

תרגום:

לו היו לי שני לבבות חייתי באחד והקציתי משנהו להתענות (באהבתך)

נושא השיר קונבנציונלי; כשהיפיפיות נגלות – אור פניהן כאש, שאומנם אינה שׂורפת סביבותיה אבל מלַבָּה באש החשק את לב האנשים המביטים בהן. בצר להם, הנפגעים – המכנים עצמם "הרוגי אש סביב יופי" – משוועים לעוזרים שיצילום. רצף זה של מוטיבים ׳חילוניים׳ מובהקים בנושא בעל אופי חושני עטוי כולו לבוש של קודש. היפיפיות הן "בנות ציון". האש של אור יופיין הוא "אש הסנה" שבער ולא אֻכָּל, האנשים שאליהם זועקים הנפגעים הם מישאל ואלצפן – בני הדוד של נדב ואביהו שנקראו לשׂאת את המתים ממקום השׂרפה. החולין משתעשע בקודש, ׳מנמיך׳ לשון נשׂגבה של מקורות עתיקים, גורר לרובד חושני עניינים נעלים של קדושה והתגלות.

טדרוס אבולעאפיה, שרוב חייו בילה בספרד הנוצרית, לא היה חסין בפני ההשפעה של השירה הערבית; מוטיבים רבים עשו דרכם אל שירתו:[53]

עָפְרָה, וּמִשַּׁעְרָהּ עֲלֵי לֶחְיָהּ / כִּדְמוּת נְחָשִׁים נוֹטְרִים פִּרְיָהּ
הִתְמַהְמְהוּ וּרְאוּ פְּלָאִים כִּי / הֵם מַחֲלַת לִבִּי וְהֵם צָרְיָהּ

[50] פגיס 1976, עמ׳ 101; טרביה 2020, עמ׳ 92.
[51] הנגיד תשכ"ו, עמ׳ 160.
[52] קיס בן אלמלוח 1996, עמ׳ 23.
[53] אבולעאפיה תרצ"ב/ו, סי׳ פא.

וַיִּנְשְׁכוּ לִבִּי וְלֹא נָשְׁכוּ / אוֹתָהּ וְאִם הַמָּה עֲלֵי לֶחְיָהּ.

בשיר מתוארת אשה מסוכנת לחושק. מצד אחד היא עפרה, אשה צעירה ענוגה ואהובה, ומאידך – היא מסוכנת ללִבּוֹ ולשלומו של הגבר. שְׁערהּ הנופל על פניה מדומה לנחשים השומרים על פִּרְיָהּ. מוטיב הפרי האסור והנחשים לקוח מסיפור גן עדן ומדגיש את היות האשה מסוכנת לאדם – סמל לפיתוי המסוכן. לאורך השיר כולו מתואר הניגוד בין מצב האוהב לבין מצב האשה. האהבה שחש האהוב מדומה למחלה, כאילו נחשים נשכו את לִבּוֹ, אולם לא נשכו את לִבָּהּ. באופן פרדוקסלי, הגורם למחלתו הוא התרופה בעבורהּ. האוהב מתאר סיטואציה חד־צדדית של התאהבות וסבל; מחד גיסא – ״הנחשים״ שעל לחי האהובה מפתים אותו ומגוננים על האשה מפניו, ומאידך – מונעים ממנו את אהבתה.

ח. החשוקה – מכשפה

בשירו ״בעלת כשפים״, יהודה הלוי שבדרך כלל תקף את עמיתיו היהודים על שהלכו בעקבות השירה הערבית, מופיעה חשוקה בדמות שפחה, זמרת ורקדנית, השובה את הלב ביופייה ומייסרת את מעריציה, שהדובר נמנה עמם. היא נוטשת ומתרחקת מאוהביה וגורמת למותם. בתיאור יופייה משתמש הדובר בתחבולה הרטורית של ההפלאה: מדומה לשמש, ולחייה הריחניות – לערוגת נרדים שאינם נובלים לנצח. את גופה הדקיק היא יכולה לחגור בצמיד, וגם בהיותה ערומה יופייה מכסה אותה. היא מקסימה את הקהל ביופייה ובזמרתה. את שירתה היא מלווה בכינור שאותו היא חובקת בחיקה כאילו היה תינוקה. בעת שהיא שרה את שיר הפרידה העצוב שלה ומסלסלת בקולה, גורמים לה געגועיה לשפוך דמעות בדולח, וגם שומעיה מתרגשים ושופכים את דמעותיהם:[54]

בַּעֲלַת כְּשָׁפִים אֲשֶׁר אָרְכוּ נְדוּדֶיהָ / יָמִים, וְקָצְרוּ יְמֵי חַיֵּי יְדִידֶיהָ
יָפָה כְשֶׁמֶשׁ – אֲבָל לֹא פָנְתָה לַעֲרֹב / לֶחְיָהּ עֲרוּגָה – וְלֹא יִכְלוּ נְרָדֶיהָ
רַכָּה, עֲנוּגָה מְשֻׁגֶּשֶׁת בְּמָתְנָהּ, וְאֵין / לָהּ מַחֲגֹרֶת – לְבַד חַד מִצְּמִידֶיהָ
עָלְתָה בְלֶחִי אֲשֶׁר יַקְדִּיר לְבָנָה בְלִבֹּ / נָתוֹ, וְצָפְתָה בְעַד מָסַךְ רְדִידֶיהָ
פָּשְׁטָה כְסוּתָהּ – וְלֹא נוֹתְרָה עֲרֵמָה / אֲבָל הַחֵן וְהַהוֹד וְהַיֹּפִי בְּגָדֶיהָ
שָׁלוֹם לְבַת הַיֹּפִי מֵאֵת מְתֵי אַהֲבָה / תִּשָּׂא גְבֶרֶת שָׁלוֹם אַחַד עֲבָדֶיהָ
נַפְשִׁי פְּדוּת לֵיל אֲשֶׁר בּוֹ לַאֲסִירַךְ פְּדוּת / פִּיהָ – מְגָדַי, וּפִי הַכּוֹס – מְגָדֶיהָ
פָּתְחָה לְשׁוֹרֵר שְׁפַת שָׁנִי, וְשָׁם חִבְּקָה / כִּנּוֹר כְּמוֹ אֵם וְהוּא כִּצְעִיר יְלָדֶיהָ

[54] הלוי תרמ״ד/ר״ץ, א, עמ׳ 14.

סָמְכָה יְמִינָהּ, כְּאִלּוּ תֶאֱצַל מַעֲנֵהּ־ / פִּיהָ לְפִיהוּ וְהָיָה מִלְּמוּדֶיהָ
פָּתְחָה לְשׁוֹרֵר עֲלֵי פֵּרוּד, וְעֵת חִנְּנָה / קוֹלָהּ — כְּקָט שֶׁפְּכוּ בִּבְכִי כְּבֵדֶיהָ
שָׁפְכָה בְדֹלַח בְּמֵי דִמְעָה, עֲדֵי פִזְרָה / עֵינַי לְבִכְיָהּ פְּנִינֵי דַם עֲתוּדֶיהָ
מַה לַצְּבִיָּה אֲשֶׁר תִּבְכֶּה, כְּאִלּוּ שֶׁל־ / מֹה הַגְּבִיר נָד וְהָיָה מִנְּדוּדֶיהָ?
הַשַּׂר אֲשֶׁר יָאֲתָה מִשְׂרָה לְשִׁכְמוֹ, וְהִ־ / נֵּה הָאֲדָמָה כְּחֻפְּצוֹ יַעֲבִידֶהָ
נָסַע — וְחָשְׁכוּ פְּנֵי עִיר אַחֲרָיו, כַּאֲשֶׁר / זָרְחוּ לְפָנָיו בְּשׁוּבוֹ כָּל־צְדָדֶיהָ
גָּבְהָה אֲדָמָה דְּרָכוּהָ פְּעָמָיו, עֲדֵי / שָׂמָה מְרוֹמֵי זְבוּל תַּחַת צְעָדֶיהָ
אֶרֶץ נְבוֹכָה כְּחוֹלַת אַהֲבָה צָמְאָה / אֵלָיו, וְעֵת שִׁחֲרָהּ — כִּבָּה יְקוֹדֶיהָ
יָרְדָה פְלָאִים בְּנָסְעוֹ, אַךְ בְּשׁוּבוֹ בְנֹ־ / עַם תָּאֳרוֹ שָׂכְחָה לִימֵי מְרוּדֶיהָ
שׁוּבָה, שְׁלֹמֹה נְשִׂיאִי, רוֹם בְּמֶרְכַּבְתְּךָ / וּצְלַח — הֲלֹא כָל־בְּנֵי עַיִשׁ פָּרָדֶיהָ!
לָבַשׁ זְמַנְּךָ כְּתֹנֶת הוֹד נְשִׂיאִים, וְהֵם / שׁוּלֵי כְתֹנֶת — וְאַתָּ בִּלְבָד רְבִידֶהָ.

בחלק הראשון בשיר החשוקה מכשפת את רואיה, מרוחקת, אכזרית ומתעללת באהוביה — אבל היא גם כלילת השלמות, דומה למאורות השמיים ואף עולה עליהם. בגישור בין חלקי השיר נעשה באמצעות מעבר ארוך. שיר המוקדש לחצרן שלמה אבן פרוציאל, שיצא לטולידו ושם נרצח בידי הנוצרים ולא נערכה קבלת פנים לשליח שנרצח. היפיפייה — השרה שיר פרידה עצוב ופורטת על כינור — שירתה הרגשנית מלווה בבכי והיא מרגשת עד דמעות אף את לב הדובר. היא משווה דמעותיה של הדמות הבדיונית לדמעותיו שלו, האמִתיות. מכאן ואילך שלמה והציפיות לשובו הם נושא השיר. הצער על נדוד המהולל מתואר בציורים מטונימיים מופלגים. כשהוא נוסע, פני העיר נחשכים, ובשובו — כמו היה שמש — הן זורחות. לאורך השיר שזור מוטיב הריחוק, הגעגועים והסבל של האהובה המרוחקת והמְעַנָּה, של הזמרת השרה שיר עצוב, של הדובר הסובל מנסיעת שלמה ונכסף לשובו, ושל העיר־האשה העזובה הכמהה לשוב אהובה.

בתיאור היופי נמצא רוך, עדנה, נוי של צבעים ואור, תפארת פרחים — מזה, ואכזריות, רצח, פציעה, כלי נשק, דם — מזה. עופר האוהלים הוא באחת גם טורף הלביאים. על כל אלה ודומיהם נוספים תבניות ניגודיות ניטרליות יותר, כמו שפע הווריאציות המציירות את לובן הפנים בעטרת השֵׁעָר השחור כזריחת מאור בחשיכת הלילה או שמיו האפלים. בשירים שאפשר לכנותם 'שירי הוללות' חברו לעִתים קרובות שבחי ה'אהבה בתענוגים' ונעימות החשק לשבחי היין המשמח לבד אנוש.

שירת החשק העברית בספרד חבה את קוויה העיקריים ואת אופייה החושני לשירה הערבית בת זמנה, ובה — פניה הארוטיים של האהבה מובלטים בחוזקה. שירים רבים — בכללם שירי תהילה ושירי קודש — שאבו ציורים משירת החשק החושנית. המהולל

בשירים הללו מכונה כמעט תמיד ׳צבי׳, ׳צביה׳, ׳עופר׳, ׳אהוב׳ או ׳יעלת חן׳ – דימויים המשמשים כינויים לחשוק בשירת האהבה והם באים להביע זיקה רוחנית ולא זיקה ארוטית בהכרח.

לוין, בסקירתו על שירי האהבה, מתייחס למשוררים שהתייחסו והסתייעו בשיריהם בלשונות מקראיים כדי לחזק את הרושם האירוני והשוחק בשירי חשק או ליצור בהם אווירה מעין פרודית: "אולי היה זה מאמץ מכוון להעטות את סגנון האמנות מן האסכולה ה׳ערבית׳ ללבוש ׳מקורי־עברי׳, אך המעטה נותר שקוף ובעדו נגלית בנקל לשונה המסוגננת של האמנות השירית בת זמנם". המשוררים העברים, שהלכו בעקבות שירת החשק הערבית, ידעו היטב עד כמה עמוק מושרש בה המוטיב של מות החושק בכל תקופותיה וגלגוליה.[55] המערכת העשירה של תיאורי דם וברזל, פציעה סבל ומוות, עמדה בניגוד חריף למערכת המעודנת של תיאורי יופייה ורעננותה של האשה הנחשקת, אשר שאלה לעצמה את מראות היום והלילה, הזריחה והשקיעה, רכות החול, גמישות הענף הצעיר, טעמו המשכר של היין, ריחם הטוב של צמחי הבשמים. שתי המערכות שימשו זו לצד זו והתקיימו זמן רב.

ברוב השירים, האהבה איננה ממומשת בגלל סירובה וריחוקה של האהובה, והאוהב הוא קורבנה. סבלו של האוהב אינו ייאוש אלא יגון משועשע, וריאציה מתוחכמת על הנושא, שהוא חלק מודע ממוסכמות ספרותיות. הדובר הוא תמיד הגבר, המפציר באשה להיעתר לחיזוריו, ואילו היא – לעולם מרוחקת ושותקת. הרטוריקה של החיזור הגברי כוללת תיאורים ציוריים מופלגים על יופייה. ניגודי הצבעים – לבן ואדום, לבן ושחור – מעצימים את יופייה של האשה. היא מדומה לתכשיט משובץ באבני חן, שִפעת שערה השחור מדומה לשמש זורחת בלילה.[56] בשירי האהבה, נטלו המשוררים חומרים לשוניים רבים ומגוונים משירי המקרא הנערצים, אך יותר משעומדים בהם הדים מן העבר הרחוק, יש בהם תוקף לתרבות זמנם ומקומם.[57]

דמותה של האשה בשירי החשק אינה הרעיון המרכזי, שכן המוטיב הארוטי מנוצל לתיאור נושאים בני זמנם, שעיקרם פירוד ונדודים, ייסורי האהבה, כמיהה וגעגועים, חולי, נאמנות, בגידה ועוד. דרך חשובה בשירים להפיג את סברם החמור של התכנים ולהתיק את הקשב לעיצובם האסתטי והמהנה, היא בשילוב פרדוקסלי של שתי מערכות ניגודים. בעיקר בולט תיאור הדמות החשוקה; אם בדימוייה הרגילים יותר היא ׳צבי׳ או ׳עופר׳, הרי בציורי התנהגותה היא לוחם, רוצח, חיית טרף. בכוחה לענג וגם להכאיב,

[55] לוין תשנ"ה, ב, עמ׳ 331.
[56] שם, עמ׳ 329; לוין 2007, עמ׳ 98.
[57] לוין תשנ"ה, ב, עמ׳ 287.

להחליא ולרפא, להחיות ולהמית. העין היפה יורה חיצי מוות, הדדים שהם כרימונים הם גם כחניתות והגוון של הפרח הוורוד והאדום הוא גם צבעו של הדם. תיאור יופייה של הדמות החשוקה היה מכוון תמיד לאידיאל של היופי. כל הנערות האהובות דומות זו לזו, כולן מתאכזרות לחשקיהן; החושקים לעולם מלאים געגועים, הם חולים, שנתם נודדת, הם מוקפים ׳מריבים׳ או ׳מוכיחים׳ ונשמרים על ידי ׳צופים׳. לאהבה הותקן ׳תקן׳ אידיאלי קבוע והמשורר קיים אותו בשירתו באופן מסוגנן.

ט. האשה המפלצתית

השער השישי בספר המקאמות ׳תחכמוני׳ ליהודה אלחריזי (1165–1234), עוסק ״בעניין זווג אשה כעורה, חשך משחור תארה״.[58] הסיפור מכיל אלמנטים רבים של שנאת נשים ודמוניזציה של הדמות הנשית: הדמות הנשית מתוארת כשטנית ובעלת תכונות שליליות מפלצתיות ובלתי־אנושיות. הימן האזרחי מתאר את חוויותיו: הוא רומָה על־ידי השדכנית ומשפחתה של הכלה ונשא אשה שהתגלתה כמפלצתית. דמות האשה מתוארת במקאמה זו בצורה גרוטסקית לחלוטין – דמות מעוותת המייצגת דמות נשית שנואה ובזויה. בסוף הסיפור הדובר מתאר את האלימות כלפי האשה וזניחתה, כאשר התיאורים במהלך המקאמה נועדו לשם הצדקת האלימות כלפי האשה והזדהות הקורא עם הדמות הגברית. הסיפור מסופר מנקודת מבט גברית סובייקטיבית לחלוטין של הימן האזרחי המתאר השפלת נשים, דיכוי אפליה והצדקת אלימות מילולית ופיזית כלפי נשים.[59]

בתחילת הדברים מתוארת אשה המשמשת כשדכנית. לא במקרה השתמש המחבר בדמות נשית; מטרתו היתה להראות שהטרגדיה שלו נגרמה אך ורק בגלל נשים. וזה תיאורה של השדכנית המפלצתית: ״אשה זקנה / ברע תמונה / וצורה משונה / כאלו הזמן גנבה מן השדים להיות לו למנה /. ויקרא שמה שטנה / תמונתה כבת היענה / ואחריתה מרה כַּלַּעֲנָה״.[60] דמותה החיצונית של השדכנית מוצגת באופן המעורר דחייה וסלידה אוטומטית מצד הקורא. האשה מוצגת כישות מעוותת, בלתי־מזוהה, מעין ערבוב של מינים שונים: אדם + שטן + בת יענה היוצרים דמות מפלצתית.

בהמשך מתואר אופייה: אשה רעה ושתלטנית המתנהגת בחסידות כלפי חוץ, אולם אין זאת אלא אמצעי להשגת מטרותיה הזדוניות. מעשיה הרעים פוגעים בכל, ומשולים לסם מוות קטלני: ״פניה בצעיפה לואטת / רעה ושלטת / תחנן קולה ותכרע על ברכה /

[58] אלחריזי תש״ע, עמ׳ 45.
[59] הוס תשנ״ב, עמ׳ 144–151.
[60] שם, עמ׳ 145.

וחלק משמן חכה / הצוף בלשונה / וסם המוות בגרונה / מתנהגת בחסידות / והיא בת נעות המרדות / מעגלי שאול מעגליה / ובביתה לא ישכנו רגליה / ובכל מקום נמצאו חלליה".[61]

במקאמה מודגשת הכניעות המדומה של האשה. היא מצליחה להתל בגבר באמצעות שימוש באביזרים כמו הצעיף, המעיד כביכול על צניעות, בעוד הוא מסתיר דמות שטנית בעלת מזימות. גם החנחון שבקולה, והתנועה הפיזית של כריעה – "תחנן קולה ותכרע על ברכה", הם אלמנטים של התעיה נשית. הדברים שמשמיעה האשה מושכים את הגבר, וגרמו לו ליפול בפח ולפעול בניגוד לשכל הישר. השדכנית מפתה את הגבר באמצעות הבטחת דמות אשה אידאלית מתוך הכרת האידאל הנשי הנתפס בתודעה הגברית: "בני יאריך אלוהים חייך [...] ותלבב הלבבות ביפיך [...] ועץ ילדותך נתן פריו [...] ולא טוב לאיש כמוך שישן ולבו ער [...] ומה לך לבקש בורות נשברים חצובים [...] אתן לך איילת אהבים לחיה מעלה שחרים / ושערה מעריב ערבים [...] תהי לך סוכנת / בחיקך מקננת / ועל שלחנך מרננת / בלחיה מנורה ופיה צנצנת / ועיניה כפירים / וטורי שניה ספירים / ושני שדיה כשני עפרים / והיית משגע ממראה עיניך אשר תראה".[62]

השדכנית משתמשת בדברי חנופה תוך כדי הדגשת בדידותו כרווק, החשק שלא בא על סיפוקו, החוסר בבת זוג קבועה, ובתיאור האשה על פי הקריטריונים של היופי באותה תקופה: שיער שחור ויפה, עור פנים בהיר וצח, שיניים בוהקות ושלמות בכל חלקי הגוף. השדכנית משתפת פעולה עם הממסד הגברי המדכא: השדכנות היא למעשה מסחר בנשים המכוונת להמשך האפליה והדיכוי. תיאוריה של השדכנית משקפים את נקודת המבט הגברית המדכאת שהקבוצה הנשית המדוכאת הפנימה לתוכה. האשה האידאלית שמתארת השדכנית היא תוצר של סיפוק מאוויים גברי, חסרת זהות אישית ואינה אלא כלי שרת וכלי קיבול של הגבר. היא נועדה, כביכול מטבע בריאתה, לספק את הגבר, לשרת אותו ולגרום לו הנאה. רק לאחר שהימן האזרחי שילם בעבור האשה הוא פוגש בה ומסתבר לו שמדובר בדמות מפלצתית: "פניה פני זעם / וקולה רעם / וצורתה כעגל ירבעם / ופיה כפי אתון בלעם / ואפיה הבאיש ריחם / ולחייה נס לֶחם / כאילו השטן בקדרות הטחים ופעל בפחם / עד חישבתיה מבנות חם / אבל אם חשך משחור תארה שערותיה הלבינו / וימיה הזקינו / [...] ושיניה כמו שיני זאבים או דובים / ועיניה עיני עקרבים".[63] מסתבר, אפוא, שהשדכנית רמתה אותו והטעתה אותו, וכך עשו גם בני משפחתה.

[61] שם, שם.
[62] שם, שם.
[63] שם, עמ' 148.

האשה מתוארת כהיפוך התכונות האידאליות: היא מכוערת, בעלת ריח רע, מעוותת, בעלת עור פנים כהה ומראה של אשה זקנה, שיניה מכוערות וכך גם עיניה. תיאור זה מעמיד את האשה באור בלתי־אנושי. באופן כמעט ודאי ניתן לקבוע, שמטרתו של תיאור זה – המוציא את האשה מתחום האנושיות – היא להצדיק את התנהגותו הבלתי־אנושית של הגבר כלפיה. שתי הנשים שתוארו ביצירה ייצגו זן מפלצתי של נשיות, המרתיע את הקורא ומכוון ליצור הזדהות עם הסיטואציה הגברית המתוארת. הגבר מספר את הסיפור למגיד המציג אותו בפני הקורא בטכניקה של סיפור בתוך סיפור. המגיד מגיב: "צחקתי על הבליו ושקריו / והפליאני דברו ונאמו".[64] בדברים אלו אין טמונה כל ביקורת כלפי התכנים האלימים. והתיאורים המפלצתיים של האשה. מכאן – שלמרות הגוזמאות, התכנים שהוצגו והאלימות כלפי נשים לא היו זרים לכותב. במקאמה זו הוצגה האשה כאובייקט. האשה האידיאלית לא הושגה ובמקומה הופיעה אשה מפלצתית. הנישואין הוצגו כעסקה ולא כפרי אהבה ויחסי קרבה, ובמקרה זה – הוצגו כעסקה כושלת של דבר מרמה.

סיכום

בשירי אהבה שונים נושאי הפתיחה הארוטיות של הקצידה הקדומה הקרויה 'נסיב', עניינם זכרונות על פרשת אהבים בימים שחלפו, שהתבטאו בכמה דרכים: העמידה והבכי על חרבות 'מעון האהבה' ('אטלאל') הריק והזנוח, מראה הנווד, יציאת השיירה לדרך ועמה האהובה: הדמות הלילית המשוטטת החשוקה, שלאחר מסע מייגע ומסוכן בישימון באה לפגישה עם החושק הישן. כל הנושאים הללו מצויים ברמות פירוט שונות של שכלול אמנותי בקצידות עבריות שנכתבו בספרד. ייסורי החושק הם אחד ממצבי המצוקה הנפוצים ביותר בשירת ימי הביניים ומכאן נקודות המגע הרבות בין שירת החשק ושירת התלונה. דרך חשובה בשירים, להפיג את סבלם החמור של התכנים ולהתיך את הקשב לעיצובם האסתטי המהנה והמשעשע, היא בשילוב פרדוקסלי של שתי מערכות ניגודים, בעיקר באשר לדמות החשוקה.

רבים משירי החשק הם שירים עצמאיים וקצרים ומוקדשים לנושא אחד. לעִתים משתקפות בהם פרשיות האהבהבים, הפיתוי והבגידה שרווחו בהווי החצרות, אך בראש וראשונה הם עדות להשפעה הספרותית הערבית. המוטיבים הארוטיים מתלווים גם לשירים שאינם שירי אהבה. שירי אהבה וחשק היו מושרים במסיבות ובחתונות אך לצורך שמחות החתונות נהגו לחבר גם שירי זמר ושירי ברכה לחתן, לכלה

[64] שם, עמ' 145, 151.

ולמשפחותיהם. להבדיל משירי החשק, בשירי החתונה ניתן ייצוג לקולה של האשה האוהבת. שירי האהבה בנויים סביב סיטואציה טיפוסית, שמשתתפות בה דמויות טיפוסיות, כגון חושק מיוסר השופך את לִבּוֹ לפני גבירת־לבבו היפה והאכזרית.

בשירת ימי הביניים הוצגה האשה היפה והמכאיבה, המכניעה, האשה כמושא לאהבה טוטלית או כאשה מסוכנת. ייצוגי נשים אלו נכתבו מנקודת מבט גברית, המנסה להנציח את מעמדה הנחות של האשה. בכל השירים האשה מתוארת כאובייקט. יש עיסוק רב בתיאורי יופייה של האשה על פי מראה פניה, עיניה, לחייה, שפתיה, שערותיה ואף קומתה, ובאמצעות אביזרים נשיים של קישוט ואיפור – פוך, ענק, פנינים, עדיים ועוד. אין בשירים ייצוג ליופייה הפנימי של האשה ואף לא רמז לחוכמתה ותבונתה.

בשירי האהבה הוצגה האשה כדמות שהגבר תלוי בה ולהוט אחריה, אולם היא אינה מאפשרת לממש אהבה זו, היא פסיבית קפואה, רחוקה מתנכרת ולא מתחשבת.

בשירים אחרים מאותה תקופה, השתמשו המשוררים באשה להעצמת מוטיבים אחרים כגון געגועים לארץ הקודש וקשר בין אדם לאלוהיו. גם באלה האשה היא אובייקט שההתייחסות אליה אינה ישירה ואינה מכוונת אליה כדמות אנושית.

הצגת האשה בפרופורציה מעוותת של יחסי כוח העניקה לגיטימציה להמשך שליטה גברית ואפליית הנשים. השימוש באלמנטים המאפיינים אכזריות נועד להצדיק בעקיפין אלימות הפוכה של גברים כנגד נשים.

האשה הוצגה כדמות אידיאלית, אולם לרוב היתה בלתי־מושגת או שהדמות המציאותית היתה בעלת תכונות הפוכות מזו שתוארה במִלים. לעומת זאת, הגברים מתוארים בתיאורים חיוביים, המעידים על עולמם הרגשי והחוויתי: אהבתם, געגועיהם, כאבם, מחלתם ומותם. הגבר מתואר באור אנושי חיובי, דבר העשוי לעורר יתר הזדהות אתו, ואילו האשה מרוחקת, מתנכרת, אכזרית ומכאיבה, שמשום שאינה מחזירה אהבה לחשוקה ואינה עושה כדבריו, יש צידוק לכעסו של הגבר עליה.

מניתוחי הטקסטים, ניתן לראות בייצוגים השונים של האשה, פרי של תפיסה מעוותת גברית לדמות האשה, וניכרת הבעת רגשות סותרים בין התחושה הפנימית האמִתית לבין מה שהיה ראוי להציגו כמציאותי. לדעתי, המניע לכתיבת שירים שהעמידו את האשה באור שלילי, מצביע על המתח שחשים גברים באשר לכוחה של האשה.

ביבליוגרפיה

אבולעאפיה תרצ״ב/ו טדרוס אבולעאפיה גן המשלים והחידות, א-ב. מהדיר: דוד ילין. ירושלים

אבן גבירול תשל״ה שלמה אבן גבירול, דיואן שירי החול. מהדיר: דב ירדן. ירושלים

אבן חסדאי תשי״א — אברהם אבן חסדאי, בן המלך והנזיר: מהדיר: אברהם מאיר הברמן. תל אביב

אבן עזרא תרצ״ה/ל״ח — משה אבן עזרא, שירי החול, א-ג. מהדורת חיים בראדי ודן פגיס. ברלין-ירושלים

אלחריזי תש״ע — יהודה אלחריזי, תחכמוני או מחברות הימן האזרחי. מהדירים: יוסף יהלום ונאויה קצומטה. ירושלים

אליצור תשס״ד — שולמית אליצור, שירת החול העברית בספרד המוסלמית, ב. האוניברסיטה הפתוחה. תל אביב

ביטון תשע״ה — שולי ביטון, שירת האהבה של טדרוס בן יהודה הלוי אבואלעאפיה. מעמקים 56, עמ׳ 1–21

דורון תשמ״ט — אביבה דורון, משורר בחצר המלך, טדרוס הלוי אבולעפיה: שירה עברית בספרד הנוצרית. תל אביב

הוס תשנ״ב — מתי הוס, לקט טקסטים: שנאת נשים ואהבת נשים. ירושלים

הוס תשס״ג — --, ייצוגים שליליים של נשים ונשיות בשירת האסכולה האנדלוסית. תעודה יט, עמ׳ 27–53

הלוי תרמ״ד/תר״ץ — יהודה הלוי, דיואן, א-ד. מהדיר: חיים בראדי. ברלין-ירושלים

הלוי תשמ״ד — --, שירי הקודש. מהדיר: דב ירדן. ירושלים

טובי תשע״ד — --, מבבל לספרד, דונש בן לברט מייסד האסכולה של שירת החול העברית בימי הביניים. דחק ד, עמ׳ 15–43

טרביה 2020 — עבד אללה טרביה, שירת החשק הערבית והעברית: עיון משווה בשירת ימי הביניים. תל אביב

לובין תשס״ג — אורלי לובין. אישה קוראת אישה. חיפה

לוין תשל״א — ישראל לוין, ביקשתי שאהבה את נפשי. הספרות ג 1, עמ׳ 116–149

לוין תשנ״ה — --, מעיל תשבץ, כרך ב: הסוגים השונים של שירת החול העברית בספרד. תל אביב

לוין תשס״ז — --, שירת תור הזהב: שלמה אבן גבירול. תל אביב

קיס בן אלמלוח 1996 — קיס בן אלמלוח אבן ד׳ריח, דיואן מג׳נון לילא. מהדיר: מג׳יד טראד. בירות

עוגן תשנ״ו — צפירה עוגן, תשתיות מן המקרא ומשירת החשק הערבית ושירת החשק העברית בספרד (משמואל הנגיד עד יהודה הלוי). עבודת דוקטור. אוניברסיטת בר־אילן. רמת גן

פגיס תש״ל — דן פגיס, שירת החול ותורת השיר למשה אבן־עזרא ובני דורו. ירושלים

פגיס 1976 — --, חידוש ומסורת בשירת החול העברית: ספרד ואיטליה. ירושלים

פגיס תשנ״ג --, השיר דבור על אופניו: מחקרים ומסות בשירה העברית של ימי הביניים. ערך: עזרא פליישר. ירושלים

קאופמן, חזן־רוקם והס 1999 Shirley Kaufman, Galit Hasan-Rokem & Tamar Hess (eds), *Hebrew Feminist Poems From Antiquity to the Present: A Bilinbgual Anthology*, New York

רוזן תשל״ו --, לגמור שיר: על החטיבה האחרונה של שיר האזור. הספרות 25, עמ׳ 101–108

רוזן תשנ״ו --, שירת החול העברית בימי הביניים. תל אביב

רוזן תשנ״ז טובה רוזן, הבגד והבגידה: ייצוגים נשיים בספרות העברית של ימי הביניים. מותר 5, עמ׳ 81–84

רוזן תשס״א --, ציד הצביה: קריאה חתרנית בשירי אהבה עבריים מימי הביניים, מכאן ב, עמ׳ 75–123

שירמן תשכ״א חיים שירמן השירה העברית בספרד ובפרובאנס, א-ד. ירושלים-תל אביב

שירמן תשס״ו --, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, א-ד. ירושלים.

שירמן ופליישר תש״ע חיים שירמן, השירה העברית בספרד ובשלוחותיה, ב. ערך והשלים: עזרא פליישר. ירושלים

שמואל הנגיד תשכ״ו שמואל הנגיד, בן תהלים. מהדיר: דב ירדן, ירושלים

שמואל הנגיד תשכ״ו/מ״ג --, דיואן שירי החול. מהדיר: דב ירדן. ירושלים.

שמואל הנגיד תשנ״ג --, בן קהלת, מהדיר: דוד ילין. ירושלים

ת׳עאלבי 1327 הג׳ אבו מנצור אלת׳עאלבי, כתאב אלאמת׳אל. קהיר