

## המקאמה "ישפה ושתי אהובותיו" כסטירה מניפאית

שירה מציאל\*

### תקציר

מאמר זה מוקדש לבחינת יסודות מניפאיים-קרנבליים במקאמה "ישפה ושתי אהובותיו". אבקש להראות, כי המקאמה שנכתבה בסוף המאה ה-12 בטולדו מאופיינת בתכונות ז'אנריות ועלילתיות ייחודיות, התואמות את סגולותיו של הז'אנר "הרציני-המצחיק" משלהי העת העתיקה הקלאסית. טענותיי במאמר זה נסמכות על דברי חוקרים שביססו את הזיקה בין הז'אנר המזרחי – המקאמה לבין הז'אנר הקרנבלי האירופי – המניפאה. המקאמה של יעקב בן אלעזר מעלה על נס את ערכי הקרנבל בתכניה וברעיונותיה המרכזיים. אופייה הקרנבלי של המקאמה נובע ממציאיותו המורכבת והעמומה שחי בה המחבר - מלחמות הרקונקוויסטה בין הנוצרים למוסלמים. בתקופה זו יהדות ספרד חווה שינויים תרבותיים וחברתיים ובאה במגע עם תרבויות שונות. יעקב בן אלעזר חושף את השינוי החברתי המתחולל במציאות, מציאות של תהפוכות, כזו שמתנגדת לסדר חברתי.

**מילות מפתח:** בן אלעזר, קרנבל, מניפאה, מקאמה, ישפה

"וַתְּהִי בֵּינֹתָם מְלַחְמָה גְדוֹלָה / זֵאת יוֹרְדֵת וְזֵאת עוֹלָה  
זֵאת צוֹרַחַת וְזֵאת צוֹחַת / זֵאת רוֹדֶפֶת וְזֵאת בּוֹרַחַת  
זֵאת בְּכֵלֶיהָ מִתְּהַפֶּכֶת / וְזֵאת חֲנִית עַל חֲבִירָתָהּ מוֹשֶׁכֶת  
זֵאת מִיְמֵנִית / וְזֵאת מִשְׁמָאלִית  
זֵאת מְחַרֶּפֶת / וְזֵאת מְגַדֶּפֶת  
וּבְכָל זֵאת חֲשָׁבֵן יִשְׁפָה אֲנָשִׁים / וְהֵן נָשִׁים"

(בן אלעזר, 1992/93: 169)

כך מתאר יעקב בן אלעזר במקאמה "ישפה ושתי אהובותיו"<sup>1</sup> שתי שפחות, המחופשות ללוחמים ונלחמות זו בזו על אהבתו של ישפה. ב"עולם הפוך" זה האישה הופכת לגבר, השפחה מן המעמד הנמוך הופכת לבעלת מעמד גבוה. המלחמה המתוארת היא מלחמה קרנבלית המשלבת החלפה קרנבלית של תלבושות, וכמו בקרנבל הסדר ההיררכי בטל.

**מאמר זה מוקדש לבחינת יסודות מניפאיים-קרנבליים במקאמה "ישפה ושתי אהובותיו".** אבקש להראות, כי המקאמה שנכתבה בסוף המאה ה-12 בטולדו מאופיינת בתכונות ז'אנריות ועלילתיות ייחודיות, התואמות את סגולותיו של הז'אנר "הרציני-המצחיק" משלהי העת העתיקה הקלאסית. טענותיי במאמר זה נסמכות על דברי חוקרים שביססו את הזיקה בין הז'אנר המזרחי

\* שירה מציאל, דוקטורנטית במחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן גוריון shira.maziel@gmail.com

<sup>1</sup> ראו בן אלעזר, 1992/3: 161-180.

– המקאמה לבין ז'אנר הקרנבלי האירופי – המניפאה.<sup>2</sup> אטען כי המקאמה של יעקב בן אלעזר משתלבת בתפיסת עולמה הרצינית - המצחיקה, של הסטירה המניפאית. היא מעלה על נס את ערכי הקרנבל בתכניה וברעיונותיה המרכזיים. אופייה הקרנבלי של המקאמה נובע מהמציאות המורכבת והעמומה שחי בה המחבר - מלחמות הרקונקוויסטה בין הנוצרים למוסלמים. בתקופה זו יהדות ספרד חווה שינויים תרבותיים וחברתיים ובאה במגע עם תרבויות שונות. יעקב בן אלעזר חושף את השינוי החברתי המתחולל במציאות, מציאות של תהפוכות, כזו שמתנגדת לסדר חברתי. הדיון ביסודותיה **המניפאיים**, **הקרנבליים** של המקאמה יתבסס על האספקטים השונים המאפיינים את הסוגה.

### המקאמה והסטירה המניפאית

יעקב בן אלעזר חי בסופה של המאה הי"ב ובראשית הי"ג והתגורר בטולדו, בירת קסטיליה. הוא היה משורר, פילוסוף מדקדק, ועסק בתרגום מהשפה הערבית לשפה העברית.<sup>3</sup> תקופת פועלו של בן אלעזר נתפסת כתקופה הפוסט-קלאסית בספרד, בה נמצאו רוב היהודים תחת שלטון הנוצרים. בתקופה הקלאסית בספרד המוסלמית פרחה השירה העברית, שנולדה בחצרות הנדיבים. בתקופה הפוסט-קלאסית ירדה השירה מגדולתה ופותח סוג ספרותי ערבי – המקאמה. המקאמה (בעברית-המחברת) שראשיתה בספרות הערבית היא יצירה סיפורית-שירית; המשלבת פרוזה מחורזת עם שירים שקולים. המקאמה מאופיינת בעושר של חומרים מגוונים ושונים והיא מותאמת למציאות החברתית-המעמדית החדשה של ספרד הנוצרית – המעמד הבינוני. המקאמות היו סימן לפופולריזציה של הספרות העברית. הן פרחו כאשר הספרות העברית האריסטוקרטית לא סיפקה עוד את המעמד הבינוני היהודי ונולד הצורך בצורה ספרותית חדשה שתפנה לקוראים מגוונים, ממעמדות שונים.<sup>4</sup> הצביון העממי של המקאמה, הפתיחות והגמישות של צורתה וגיוון נושאה הביאו חוקרים שונים להתייחס לאופייה הקרנבלי.

רות קרטון-בלום טוענת כי המקאמה מכילה את תפיסת העולם הקרנבלי. המקאמה דוחה את תפיסת העולם האריסטוקרטי המשתקף בשירה הקלאסית, והיא משוחררת מן המוסכמות הקפדניות המאפיינות את השירה:

*"המקאמה היא ז'אנר קרנבלי ביחס לספרות הקאנונית, האצילית של זמנה. היא הומוריסטית תמיד, והעלילה בה לועגת למוסכמות בדיעבד או לפחות מקלה בהם ראש. עיקר יופיה של העלילה שאנשים מתנהגים בה לא כמצופה. במקאמה הקלאסית מופיעות דמויות משכבות חברתיות שונות וגם זה חידוש, שכן בשירה הלירית הספרדית מתפקדים רק האצילים. העירוב החברתי גורם לרב-גוניות העלילות והנושאים".*

(קרטון-בלום, 1994: 109)

ז'אנרים המכילים את העולם הקרנבלי הם ז'אנרים שיש להם קשר עם מסורות "הרציני-המצחיק" (באחטין, 1978: 110). "הסאטירה המניפאית" היא אחת מן הז'אנרים הללו, והיא הפכה להיות אחד המוליכים של תחושת העולם הקרנבלי בספרות (באחטין, 1978: 117). קרטון-בלום עומדת על המשותף בין ז'אנר המקאמה לבין ז'אנר המניפאה:

<sup>2</sup> הסטירה המניפאית הומצאה על ידי מניפוס ששיא פעילותו היה בשנת 325 לפנה"ס. ראו בירנבאום, 2003: 8.

<sup>3</sup> על אודות המחבר ראו שירמן, תשנ"ז: 222-255.

<sup>4</sup> להעמקה בנושא המקאמה והתפתחותה ראו גוייטין, 1951: 26-40; פגיס, 1976: 199-200.

"עדיין לא נחקרה זיקתה של המקאמה למניפאה, אך אין ספק שברבות מסגולותיו של הז'אנר הערבי-עברי מתגלית הרוח המניפאית. צורה עברית ימי-ביניימית זאת היא בעצם הנגזרת העברית של מניפאה, הז'אנר הקרנבלי המובהק. גם למקאמה הייתה הכיכר במה מרכזית; גם היא הייתה סמל הכלל-עממיות. כמוה כמו המניפאה היא מתאפיינת 'בחירות גמורה של המצאת העלילה וההמצאה הפילוסופית'. הדמיון מתבטא גם בשימוש בז'אנרים מצוטטים ובמיזוג פרוזה בשירה[...]. כנקודת מוצא להערכה ולעיצוב המציאות משמש ההווה החי, ולעתים אפילו זה השוטף, את שני הסוגים; גם המקאמה היא 'סוג של יומן סופר' המנחש את מגמות ההווה, את הטיפוסים הסוציאליים הצומחים בכל שכבות החברה, והיא כוללת רמזים למאורעות אקטואליים; בשני הסוגים ניתן 'התיאור של הרציני (אמנם יחד עם המצחיק) ללא כל ריחוק, אפי או טרגי, ניתן לא בעבר האבסולוטי של המיתוס והאגדה, אלא במישור ההווה, באזור הקשר הבלתי אמצעי ואפילו הפמיליירי הגס עם אנשים חיים שבתקופת ההווה'. שני הז'אנרים מושתתים 'במודע על הניסיון – ועל ההמצאה החופשית', על פי רוב יחסם למסורת הוא ביקורתי: 'לפיכך מופיעה כאן לראשונה דמות משוחררת כמעט לחלוטין מהמסורת, דמות המושתתת על הניסיון וההמצאה החופשית[...]. המאבחן המוחלט של הקירבה בין שני הז'אנרים הוא בהיבט המבני: בעירוב בין פרוזה לשירה, ברוח הניסיונית המרחפת על פני שתיהן, ברובד הציטוטי ובריבוי הפארודיות"<sup>5</sup>

(קרטון-בלום, 1994: 109-110)

גם טובה רוזן מצביעה על זיקתה של המקאמה לסוגה הקרנבלית: "המקאמה, שרב המשותף בינה לבין ז'אנרים "קרנבליים" אחרים, עוסקת רבות בבינאריות של סדר ואנרכיה. במקאמות הנרטיביות צץ בדרך כלל איום על הסדר המקובל, ורק לאחר שורת סיבוכים והתרות שב הסדר הישן והטוב על כנו".

(רוזן, 2006: 234)

יסודות הקרנבל הועתקו מהחגיגה במציאות אל הסוגות האומנותיות. הקרנבל התרחש במרכז העיר תחת כיפת השמים. העיר הפכה לתיאטרון ללא קירות, הרחובות הראשיים היו לבמות ועליהן הוצגו החיים במהופך. תושבי העיר היו הצופים והשחקנים כאחד, לבושים במסכות גרוטסקיות ובתחפושות משונות שיחקו תפקידים של גברים בבגדי נשים ולהפך. החוגגים שרו, רקדו, שתו לשוכרה ואף התפרצו לבתים לבקש אוכל ושתייה. המחופשים היו רשאים להעליב יחידים ולבקר את הרשויות (בלקין, 2002: 57).<sup>6</sup>

### המקאמה: ישפה ושתי אהובותיו

במרכזה של המקאמה "ישפה ושתי אהובותיו", ניצב ישפה, נער יפה תואר, נבון ובנו של נדיב חכם, שגדל ב"חצר סוסה". המקאמה נפתחת בתיאור מהפך פוליטי בעירו, שלטון של נבלים גוזל את שלטון הנדיבים. ישפה מחליט לצאת לנדודים ומתחבר לחבורה של הולכי בטל, סובאים וזוללים. במהלך נדודיו הוא מגיע למצרים ומזדמן לשוק "נערות ערבות" בו מתאהב בנערה ששמה

<sup>5</sup> המובאות מתוך באחטין, 1978: 117.

<sup>6</sup> שורשיו של הקרנבל במשטר הקמאי ובחשיבת האדם הקדומה, התפתחותו בתנאי החברה המעמדית. על-פי באחטין האדם האירופי בימי הביניים חי חיים כפולים: חיים רשמיים מלאי פחד הכפופים לסדר היררכי חמור וחיים אחרים – חיי קרנבל הכיכר, חיים מתירניים, מלאי צחוק אמביוולנטי, חילולי קודש, השפלות וגנאי וקשר פמיליארי עם הכול. שני סגנונות החיים הללו היו חוקיים, אך מופרדים בזמנים שונים ראו באחטין, 1978: 132.

יפיפייה – שפחה למכירה. העובדה שהוא לבוש סחבות מאלצת אותו לרכוש לעצמו בגדי פאר. הוא קונה את הנערה ומביא אותה לארמון מפואר. תחילה יפיפייה, השפחה, אינה מתמסרת לישפה, אך בהמשך מתוארת אהבתם ההדדית והם מתעלסים. ימימה, נערה אחרת, שעמדה אף היא למכירה בשוק, מקנאה בהם ומתחפשת לפרש לוחם, מתגנבת לארמון וחוטפת את ישפה הנם על גבי סוס. יפיפייה שהבינה כי פרש חטף את אהוב ליבה רודפת אחריהם כשאף היא מחופשת לפרש. במהלך דו קרב גדול בין הנשים מצליחה ימימה להפיל את יפיפייה מסוסה, פניה נחשפות וישפה לראשונה מבין כי הפרש הוא למעשה רעייתו. הוא חש בושה עמוקה ויוצא לקרב בימימה. במהלך הקרב בימימה מתגלה זהותה האמתית. שני האוהבים, ישפה ויפיפייה, מתחבקים ומתנשקים בעוד ימימה מביטה בהם. יפיפייה מעודדת את ישפה לקחת את ימימה כאישה שנייה. ישפה מתאהב גם בימימה ושלושתם מתעלסים וחיים בהרמוניה. בינתיים מגיע משרתו של ישפה לבוש כפרש במטרה להציל את ישפה, אך ישפה שמזהה את קולו מחבק אותו ומכריז על ברית ידידות. משרתו האישי של ישפה, משוש, ונשותיו חוזרים עמו למולדתו, לאחר שהתבשרו כי הסדר החברתי שב על כנו. ישפה משיא את משרתו משוש לאחותו ציפור, ושתי נשותיו המנוסות של ישפה חונכות אותה בתורת האהבה ובמעשיה.

חוקרים שונים עומדים על ייחודה של המקאמה, ובעיקר מדגישים את ההשפעות הנוצריות מסביבתו. שירמן טוען כי הלוחמים בסיפורי בן אלעזר נלחמים כדרכם של האבירים. "הם רכובים על סוסים, חמושים בחניתות ובמגינים, עטויים בשריון וחובשים קסדות המכסות את פניהם". ישפה הצעיר יוצא למסעו בעולם כמו הנסיכים האבירים ברומנים מימי הביניים (שירמן, תשנ"ז: 239).

שיינדלין טוען כי סיפורי יעקב בן אלעזר קרובים לעולם הרומאנס ורחוקים מעולם סיפורי האהבה הערביים. לטענתו, יפיפייה מסמלת את עיקרון היופי וההתבוננות הסבילה ביופי וימימה מסמלת את הפעילות בחיי החברה וכשרון המעשה. נושא הסיפור, לדעתו, הוא האיזון של שתי תכונות בנפשו של הגיבור. בשעת הדו-קרב הוא יושב בצד וממתין שהנשים תפתורנה את הבעיה עבורו. כשהן מגיעות אל ההרמוניזציה הרצויה, ישפה הופך להיות אדם שלם והאוהבים יכולים להתאחד. "כמו האבירים, יוצא ישפה לארץ זרה מבלי מגמה מסוימת, מוכן למה שיקרו החיים לפניו. אין הוא מצפה כמותם לניסיונות קרב דווקא; אבל מבחינה פסיכולוגית יש כאן דמיון מובהק, שהרי תפקיד מסעו, המוליך אותו לעולם בלתי ידוע, תפקידו להשלים את התפתחותו כאדם המוכן לבוא על מקומו בסדרי החיים בין בתור אוהב, בין בתור איש המעשים" (שיינדלין, תשנ"ד: 19).

דוד סגל במאמרו על המקאמה של בן אלעזר מתייחס בעיקר לקשר שבין המקאמה לבין הקונבנציות של שירת החול האנדלוסית. לטענתו, "המחברת היא יצירה פארודית-סטירית, שעניינה התבדרות על חשבון מוסכמות משירת החול, התבדרות אשר מאחוריה ניצבת יד ביקורתית מכוונת" (סגל, תשמ"ב: 363).

רוזן הבוחנת את המקאמה באמצעות התמה הטראנסווסטית טוענת כי נישואיו של ישפה הם נגיעה בדיונית בנושאים הממשיים מאוד, והפרובלמטיים מאוד של ביגמיה ופילגשות, ואולי גם בנושא הבעייתי יותר והוא - משיכה לנשים נוכריות. העמימות המגדרית, לטענת רוזן, היא שקף לעמימות התרבותית שאפיינה את סביבתו האתנית המעורבת של בן אלעזר. "בסיפור מתרחשת התקה מטפורית מהסגת גבולות השייכות האתנית או התרבותית אל הפרת גבולות המגדר" (רוזן, 2006: 256). התמה הטראנסווסטית תואמת את אופייה הקרנבלי של המקאמה; ומסמנת את "צביונה

הססגוני וההיברידי של המקאמה העברית, את הצורות השונות שעטתה, את השעטנו הסגנוני שאפיין אותה, וכן את העובדה שהופיעה באקלים של תהפוכות ושינויים היסטוריים" (שם : 259).

**לדעתי, בחינת המקאמה בפרספקטיבת הסטיירה המניפאית מגבשת את העמדות השונות שהעלו החוקרים למארג אחד.** בקרנבל רווחה הפארודיה במגוון רב של צורות ודרגות. כמו כן אחד מביטויי הקרנבל הוא ההתחפשות, החלפה קרנבלית של תלבושות. בנוסף, מציאות ההווה היא המושא והיא נקודת המוצא להבנת הזיאנר. אולם בניגוד לתפיסה כי ישפה הצעיר עובר מסע שתפקידו "להשלים את התפתחותו כאדם המוכן לבוא על מקומו בסדרי החיים", מעין מסע חניכה (כדברי שיינדלין), לטענתי, הפוטנציאל והאיום שב"עולם הפוך" ממשיך להדהד מתחת לשכבת הנועם גם בסיום.

בחינת המקאמה באמצעות פרספקטיבת הקרנבל חושפת את מורכבותה, את אופייה האמביוולנטי ומערערת את שלמותה ואחידותה.

### הפעולה הקרנבלית: טקס הדחה והכתרה

המקאמה "ישפה ושתי אהובותיו" בנויה מרובד חיצוני ומרובד פנימי. הסיפור הפנימי הוא סיפורו של ישפה היוצא למסע מרוחק. הסיפור החיצוני בו נפתחת המקאמה מגולל את הרקע הפוליטי ליציאתו של ישפה לנדודים ומציג את תכונותיו וייחוסו של ישפה: בן נדיב חכם, נבון ויפה תואר. בסיפור החיצוני מתרחש המהפך הפוליטי: הנבלים ובני הבליעל משתלטים על שלטון הנדיבים והצדיקים, הרשעים חומסים את השלטון הטוב. אני מציעה להתייחס לסיפורו של ישפה כסיפור שבבסיסו עומדת הפעולה הקרנבלית - הכתרה ההיתולית וההדחה.<sup>7</sup> הסיפור החיצוני – המהפך הפוליטי והסדרתו בסיום משרתים את הסיפור הפנימי - התחלופה וההתחדשות בחייו של הגיבור. יציאתו של ישפה לנדודים והתחברותו מיד לחבורת הפרחים מנומקת על ידי תחלופת השלטון החיצונית במולדתו, "אז אולי יחוס עלי הזמן ויעשה לי בית נאמן כי קצרה נפשי בארץ הזאת ורבו בליבי דאגות ורגזות" (ש' 21). הדחת השלטון הטוב והכתרת שלטון הרשעים מעמידים את ישפה כמי שחיו חרגו ממסלולם הרגיל, הוא חי ב"עולם הפוך". הכתרת הרשעים לשלטון מבטלת את הריחוק בין בני האדם ונוצר קשר פמיליארי חופשי. הרקע ליציאתו של ישפה למסע מרוחק מסמן את יריית הפתיחה של עולם הקרנבל, "ירדו המלכים מכסאותם והוסרו צבאות מצבאותם... וירא כי הזמן בנדיבים מעלה מעל והקים עליהם בני בליעל" (ש' 2,7). המהפך הפוליטי בעיר מפר את הסדר ההיררכי, את יראת הכבוד, את נימוסי האדם ואת החוקים והאיסורים שהגדירו את סדר החיים. במציאות זו נשברות מחיצות המעמדות, והצדדים הרדומים של טבע האדם מתעוררים. מכאן ניתן להבין מדוע ישפה, בן למשפחה טובה ומכובדת ואדם נבון, נוהג כאחד הנבלים, משתכר ומשכר אחרים, זולל ו"מחבק אשפתות". הוא מתחבר לאנשים "רקים ופוחזים". ישפה הופך לאחד מהם: "בהתלוצצם יתלוצץ ובמרוצתם ירוצץ ובשבתם ישב וכאחד מהם יחשב..." (ש' 36-35). לא בכדי מדגיש המספר את הפער בין חזונו ודרכי התנהגותו לבין פנימיותו ורצונותיו: ישפה "נחשב כנבל והוא איש תם ומלונו כמלונם אך כי רצונו רחוק מרצונם" (ש' 43-44). גם חייו של ישפה כמו חיי התושבים של מולדתו חרגו ממסלולם ובמסגרת קרנבלית זו הטוב הופך לרע, ובעל המעמד והמשכיל הופך לנווד פרחח. המספר מדגיש את השתכרותם של הנערים, מה שמחזק את

<sup>7</sup> על הכתרה ההיתולית של המלך הקרנבל וההדחה שאחריה ראו באחטין, 1978: 127-128.

אווירת הקרנבל – היין מסיר את המחיצות בין בני האדם ותורם לקשר הפמיליארי ביניהם, "יישתו יינם בנבלים" (ש' 32), "ישתה וישתכר מספח חמתך ואף שכר" (ש' 37). ישפה, כמו בז'אנר המניפאה, הוא איש האידאה – החכם – הנתקל בביטוי הקיצוני ביותר של הרע בעולם: השחיתות, קיצוני וגס.<sup>8</sup> ישפה נודד "מגבעה לגבעה מתחבר לבני פרחח" (ש' 39). שני נערים מוליכים אותו "בשווקים וברחובות עד שוק נערות ערבות" (ש' 73).

במהלך נדודיו מגיע ישפה לשוק השפחות ומעוניין לקנות אחת מהן, אך המלצר, האחראי על קניית השפחות, רואה כי בגדיו של ישפה קרועים כאחד הפרחחים. בגדיו מעידים על עונו ועל מעמדו הנמוך. המלצר אינו מאפשר לו לרכוש את השפחה ואינו מכבד אותו כאחד האדונים, הוא אינו נראה מכובד בעל מעמד ובשל כך גם חכמתו אינה נשמעת "ויבזהו (המלצר) כי ראה מדיו קרועים וחכמת המסכן בזויה ודבריו אינם נשמעים" (ש' 86). בגדיו הבלויים של ישפה הם מעין מסכה המסתירה את מעמדו ואופיו. הבגד הקרוע, כמו המסכה בקרנבל, הוא מסכה מעוותת.<sup>9</sup> הבגדים הבלויים מסמנים את אובדן המעמד הנכבד של ישפה ואת אימוץ האנונימיות. אולם כאשר מבין ישפה כי אימוץ האנונימיות והיפוך המעמד מקשים עליו לרכוש את מבוקשו, הוא מחליט להשיב לעצמו את סממני מעמדו האמיתי. ישפה קונה בגדי פאר, טבעות יקרות ומגבעות מכובדות, רוכש פרדה וסוס ומאמץ נער כושי כבן לווייה "ויקנה בגדי החמודות ולאצבעותיו טבעות ופארים לראשי מגבעות ופרדה נאה וסוס בחמישים ומאה ונער כושי וילבישהו בגדי חפשי" (ש' 90-88). משהתגלה במיטב מחלצותיו ועושרו מתואר כי הכול משתחווים לו, "וישתחו לו הוא וכל העופרות ותאמרן יחי אדונינו השר ואולי אחת ממנו בך תכושר" (ש' 93).

ישפה רוכש את כל אביזרי השלטון וסמליו וכך שב להיות אדון מכובד. בהמשך אף מתואר ישפה כמלך בארמונו עם משרתו האישי ורעייתו. השימוש בסמלי המעמד הגבוה עשוי להיתפס כטקס של הכתרה עצמית. ישפה מיוזמתו מכתיר עצמו ל"מלך" ולשליט, ואכן הכול מקבלים את שלטונו ואת מעמדו ומשתחווים בפניו. לכאורה, האדון רכש לעצמו שפחה ומעמדו הגבוה הפך פורמאלי, אולם אותה שפחה אינה נעתרת תחילה ואינה מתמסרת בקלות. ביחסי האהבה ביניהם האדון - ישפה הופך לעבד והשפחה היא החשוקה השולטת והלוחמת "ותנהג נפשו כשבויה" (ש' 78), "וילך ישפה אל הנערה שחוח" (ש' 121). ישפה הכנוע לאהובתו הופך לעבד אהבה, "הנה בעיניך לבביתני ועתה ממך הרחקתיני אכן הכרע הכרעתיני" (ש' 134). הוא מכתיר עצמו לשליט באמצעות רכישת סמלי השלטון, אולם בהתאם לאופיו האמביוולנטי של טקס הכתרה הקרנבלי, הסמלים (הארמון, הסוס, המשרת, הבגדים וכו') משמעותם היא אמביוולנטית. ישפה הוכתר למלך ובכך מסתמנת החדשנות והלידה מחדש (מפרחח הפך להיות רס מעלה), אך במקביל הופך לעבד אהבה, לעבד הכנוע של שפחתו, ובכך מסתמנת גם שלילת מעמדו. בהכתרתו למלך טמון כבר רעיון ההדחה העתידה לבוא המגולם בהיפוך הסדר ההיררכי ביחסי האהבה עם רעייתו, השפחה.

בהמשך ישפה שותה יין "ידידות" ומתעלס באהבים עם רעייתו הטרייה, "ושלוח ידיים ומעוד שדיים וישכבו משכב צהריים" (ש' 160). היא מתמסרת לו והם מממשים את אהבתם. בנקודה זו נדמה כי עולם הקרנבל בא לקיצו, שהרי "המלך", ישפה הפך לא רק לשליט ולבעל המעמד אלא אף זכה ביחסי אהבה שוויוניים ואין הוא נשלט עוד על ידי אהובתו. דווקא בנקודה זו (מרגע שנדמה

<sup>8</sup> על המניפאה ראו באחטין, 1978 : 118

<sup>9</sup> על משמעות המסכה בקרנבל ראו לכט, 2009 : 39.

כי הסדר שב על כנו וישפה הוא בעל הכתר) מתרחש טקס ההדחה הקרנבלי. ימימה, הנערה שלא נבחרה על ידי ישפה בשוק השפחות, מחליטה לנקום על כך ולקחת אותו בשבי. במסגרת פעולה זו היא מתחפשת לפרש אכזרי. ימימה רוכשת סוס, בגדי רקמה מפוארים וכלי מלחמה "ותלבש כל לבושה ותשם כתר מלכות בראשה... ותרכב סוסה ותקח בידה חרב" (ש' 171-174). ימימה רוכשת את אותם סמלי מעמד ושליטה שרכש ישפה, אך הפעם שינוי המעמד מוצא לפועל על ידי אישה. ענידת אביזרי המעמד על ידי ישפה נתפסת כהחזרת הסדר על כנו, כי ישפה נחשב לאדם מכובד ממשפחה משכילה. ימימה שהיא אישה וגם שפחה המועמדת למכירה חומסת את סמלי השלטון. ימימה שחוטפת את ישפה ממיטתו ומתעללת בו מדיחה אותו למעשה מן השלטון, חומסת את סמלי השליטה ואף לועגת למעמדו. היא מנמיכה אותו ומשפילה אותו. הכרזת המלחמה של האישה, ועוד שפחה, על ישפה מסמלת את טקס הדחתו. בהמשך רעייתו מתחפשת אף היא לפרש, היא רוכבת על סוסה ומצוידת בכלי מלחמה הרסניים. ההדחה הקרנבלית מנוגדת לטקס ההכתרה: פושטים מישפה את בגדי המלכות, מסירים את הכתר, חומסים את סמלי השלטון האחרים, מלעגים עליו ומכים אותו. בטקס ההדחה הקרנבלי מודגש פאתוס התחלופה וההתחדשות, דמות המוות המחדש (באחטין, 1978: 128).

סצנת המאבק בין הנשים מסמל את שיאו של הקרנבל. הסדר ההיררכי מופר כשהנשים הן הנלחמות והן האקטיביות והן החומסות את השליטה מן הגבר הכנוע. יתר על כן הנלחמות הן שפחות במציאות והן חומסות את השליטה מידי בעל המעמד. במהלך מאבקן של הנשים ישפה מתואר כפאסיבי, הוא זה שמגלה תכונות נשיות של עדינות. מרגע שהבין כי אחד מהפרשים הוא למעשה רעייתו המחופשת הוא נלחם בימימה, מכניע אותה ומגלה כי אף היא אישה שהתחפשה. מזמן הגילוי חוזרת יפיפייה, רעייתו, למעמדה המקורי הנחות – מעמד של שפחה, "ותבוא יפיפייה לאדוניה ותשתחו ותפול על פניה" (ש' 234). היא מבקשת גם מימימה לכבד את ישפה כאדוניה "קומי להשתחות לפני אדונינו החישי... והשתחוי לו כי הוא אדוניך" (ש' 283-285). ישפה חוזר להיות הגבר השולט בעל המעמד ומעתה הוא בעליהן של שתי הנשים "ויהיו שלושתם בנשק וחבוק" (ש' 309). ישפה החי בהרמוניה עם שתי הנשים לאחר שמעמדו הרם הוחזר מתבשר באמצעות שליחים כי גם הסדר החברתי במולדתו הושב על כנו. הסיפור החיצוני שהציג את המהפך הפוליטי בעירו, והיווה קודם לכן עילה לנדידתו שב על מקומו – השליטה חזרה לצדיקים. הדחת השלטון הראוי בעיר הביאה גם להדחתו של ישפה ממעמדו, ועל כן התחבר לבני הבליעל. לאחר מכן השיב לעצמו את הכתר בטקס קניית השפחה, אך השפחות חמסו את השלטון ממנו, ורק לאחר מאבקן חוזר ישפה להיות האקטיבי בעל המעמד ואדון של הנשים, וכך במקביל גם הסדר הפוליטי מתיישב.

הסיפור החיצוני של המהפך הפוליטי ופתרונו משרת את הסיפור הפנימי לא רק כרקע ועילה למסעו של ישפה. הסיפור של ישפה משקף את מצבו של הפרט במסגרת חילופי השלטון הממסדיים, במסגרת הקרנבל. לא בכדי חוזר ישפה למעמדו הרם לפני שהשלטון החיצוני בעירו מסתדר – במסגרת "העולם ההפוך" הפרט הוא שמכתיב את השינויים בדרכי הממסד והשלטון, ולא להיפך.

טקסי ההכתרה וההדחה אינם דיכוטומיים. חלוקה מוחלטת בין ההדחה וההכתרה משחיתה את משמעותן הקרנבלית. הטקסים משלימים זה את זה והאמביוולנטיות מתקיימת בשניהם (שם, שם). במהלך נדודיו של ישפה והתחברותו עם בני הבליעל מדגיש המספר את חכמתו ויושרו של



ישפה ובכך רומז לנו על הכתרתו הקרבה. אולם כאשר הוא מכתיר עצמו לאדון, שפחתו מכניעה אותו והוא הופך להיות כלוא בשבי אהבתה, ובכך נרמזת הדחתו העתידה המגולמת בסופו של דבר באמצעות שפחה אחרת. ימימה הופכת אותו לשבוי ממשי. בסופו של דבר נלחם ישפה בפרש ומחזיר לעצמו את מעמדו ואת בעלותו על הנשים. לכאורה, ניתן לומר כי הסדר החברתי בעירו של ישפה הושב וגם מעמדו של ישפה, אך לטענתי, גם סיום הסיפור הולם את הקרנבל ומצביע על האיום ב"עולם הפוך". ישפה חוזר לעירו עם משרתו ועתה מששלטון הנדיבים הוחזר גם מעמדו הרם כבן למשפחה מיוחסת הושב לו. בני עירו שמחים לחזרתו. הוא משדך בין משוש, משרתו האישי, לבין ציפור, אחותו, דהיינו, סוף טוב הכול טוב. בסיום הסיפור מסתמן, לכאורה, כי הקרנבל בא על סיומו והסדר ההיררכי חזר להיות המאפיין של החברה. יש להסב את תשומת הלב לסצנה האחרונה בה מלמדות הנשים של ישפה את ציפור את תורת האהבה: "ותלמדנה לציפור אשת משוש דברי אהבה ויכינו בה רוח נדיבה במשלי צבאות שמנות בריאות ונשים מקנאות ומנחת קנאות אהובות שנואות ודברי תנואות והולכות ובאות" (ש' 456-459). ימימה ויפיפייה מספרות לציפור סיפורי בגידה וחשד לבגידה המחייבים מנחת קנאות. ציפור מתרשמת מסיפוריהם "ותרא ציפור כי שכלן למלכות הוכן" (ש' 460). בסיום הסיפור לאחר שמודה ציפור כי למדה רבות על תורת החושקים, אומרות הנשים לתלמידתן: "רבות בנות עשו חיל ואת עלית על כולנה" (ש' 485). הבחירה של בן אלעזר לסיים את הסיפור במעין טקס של חניכת הנערה הצעירה, שאינה בקיאה בענייני אהבים על ידי שתי השפחות המנוסות עשויה לרמוז על טקס ההדחה שיתרחש בעתיד. הנשים המייצגות את מי שהדיח את בעל המעמד משלטונו מעבירות את תורתן לנערה הצעירה שעתידה אף היא לחתור תחת המנהיג ולהדיחו. לכאורה, נדמה כי הסיפור הוא מעין "סיפור חניכה" של ישפה הצעיר שחזר לביתו לאחר שעבר סדרת מבחנים ובסופם אימץ את הנורמות הראויות לסדר החברתי. בניגוד לכך, ניתן לדעתי, להתייחס לסיום הסיפור כאל סיום פתוח הרומז על השתלשלות עתידית נוספת. יש להוסיף כי גם כאשר ישפה מפגין אקטיביות ומתייצב מול הפרש המאיים שהגיע (משוש), דואגות הנשים לשלומן "כי אמרו אולי הפרש אסרו טבח או מכרו" (ש' 365). כלומר, גם לאחר שהוא מפגין אקטיביות וזוכה לחיות בהרמוניה עם שתי נשותיו, הן עדיין תופסות אותו ככנוע וכפאסיבי וכמי שבקלות עלול להילקח בשבי, להיהרג או להימכר. הפוטנציאל לשינוי ולהפיכתו שוב לעבד עדיין שריר וקיים.

רוזן טוענת כי "שיבתו של הסדר המקובל אינה מסלקת לחלוטין את החרדה שמקורה – או הסימפטום שלה – הוא פריעת הסדר הטרונוויסטית. הטרונוויסטית ממשיכה לתפקד כ'מטאפורה חזקה' לעמימות; כתזכורת מתמדת להבניה התרבותית של המגדר" (רוזן, 2006: 234). סיום הסיפור אם כן אינו חתום אלא כיאה לאופיו של הקרנבל הוא אמביוולנטי, שולל את שליטת הרשעים והפרחחים, את שליטת הנשים על הגברים ומאדיר את הסדר ההיררכי המקובל, אולם במקביל הוא מלמד כי מתחת לרובד של החיים הרשמיים טמון הפוטנציאל לחיים אחרים – חיים של תחפושות, של אובדן האינדיווידואליות, של שליטה נשית, של היפוך הסדר ההיררכי ועירוב המינים. בעולם זה שיגולם בהמשך בדמותה של ציפור המלכים שוב יהפכו להיות עבדים והנשים והמשרתים יהפכו להיות מלכים.

לקראת סיומה של המקאמה ישפה ונשותיו מזהים פרש מאיים ומפלצתי שבא לכיוונם, אך הפעם ישפה אינו חרד, הוא רוכב על סוסו ויוצא להילחם בו. הפרש שהגיע זה עתה סבור כי החוטף של ישפה עומד מולו והוא מצהיר כי בכונתו להצילו, אך ישפה מזהה את קולו של הפרש, משוש,



משרתו האישי, והם מתחבקים ומתנשקים. כלומר, הפעם זיהה הגיבור את הלוחם (שלא כמו בסצנת הלחימה הנשית). לפתע מגיעים שליחים והם מעבירים לישפה שיר שכתב לו דודו, שר הצבאות. בשיר נאמר כי הסדר בעירו שב למקומו והצדיקים חזרו לשלטון (ש' 381-380). ישפה שר שיר בו הוא מסביר כי ידידותו עם משוש טובה לו יותר מבריתו עם ידידו הרחוק שר הצבאות. שירו מעלה שתי בריתות האהבה: "ברית דודו נאמן אמנם אמונה מברית אחים ואף כי אח דוד יחד כמו נזיד במרקחים" (ש' 401-402). נרמז פה על משולש אהבה נוסף, אך הפעם של ישפה מול שני גברים. ישפה מספר למשוש כי הוא חוזר לעירו ומשוש נחרד "יחרד חרדה וירעד רעדה ... תמול כרתנו ברית אהבה והיום בפרוד נפשי דאבה" (ש' 410-412). הוא נשבע לאהוב את משוש לעד "וישבע לאמר בחי אהב ובחי נפשך דודי אם אפרד מעליך בעודי" (ש' 425). משוש משתחוה בפניו, חוזר איתו ועם נערותיו לעירו ונישא לאחותו של ישפה, ציפור.

נשאלת השאלה מדוע בחר המחבר לסיים את המקאמה בברית אהבה נוספת - בין הגיבור לבין משוש, משרתו האישי, ומדוע בחר להציג את ישפה כמי שעליו להדגיש את העדפת אהבתו למשוש על פני שר הצבאות. אני מציעה להתייחס לבחירה זו משתי נקודות מבט. ראשית, יש לציין כי שירי חשק רבים בשירה האנדלוסית נכתבו בלשון זכר. ייתכן כי הדגשת ברית האהבה בין הגברים והדגשת כוחה של האהבה הממיתה והמחייה בהקשר זה נועדו 'להחיות' את המטאפורות האנדלוסיות (על היחס למסורת האנדלוסית ראו בהמשך). מפרספקטיבה אחרת, הסיום הניל מחזק את טענתי כי הסיפור הוא סיפור מעגלי. הפוטנציאל ל"עולם הפוך" מתקיים גם כאשר הסדר והחוקים שבים על כנם. המתואר לעיל מדגיש את הפוטנציאל של מאבק נוסף, הפעם - בין גברים. במאבקן של הנשים נאמר: "ותהי בינותם מלחמה גדולה זאת יורדת וזאת עולה" (ש' 219). תגובתו של משוש לפרידה מישפה מנוסחת בלשון דומה "והוא עולה ויורד ויאמר איך מעלי תפרד" (ש' 411). נראה כי המחבר שהציג קודם לכן את מאבקן של שתי הנשים מציג עתה משולש רומנטי חדש, בין גברים. אמנם בחר המחבר שלא ליצור מאבק פיזי ממשי בין הגברים, מאחר שהסדר החברתי בעיר חזר לקדמותו. במסגרת עולם מאורגן ומסודר זה נמצא פיתרון הולם למצב - משוש מתלווה לישפה ומתחתן עם אחותו. נדמה כי בה בעת רומז לנו המספר על העשוי להתרחש בעתיד - מאבק של גברים על ליבו של ישפה.

רוזן מזכירה בדיונה על המקאמה את החוקרת הלן סולטרר, החוקרת שירים נרטיביים מצרפת ועומדת על ההיבטים החזותיים הספקטאקולריים של הדו-קרב. על-פי סולטרר יש לראות את המגע הקרבי (בז'אנר הטורניר הגברי והן בתת הז'אנר של הטורניר הנשי) כמטאפורי למגע מיני בין בני אותו מין. הצפייה בתוקפנות המין השני הבליטה מתח ארוטי. דו-קרב בין גברים היווה גירוי מיני עבור קהל נשי, ודו-קרב בין נשים היווה גירוי עבור קהל גברי.<sup>10</sup> בן אלעזר אינו מציג דו-קרב בין הגברים, אך נראה כי משולש אהבה זה, אף על פי שנעדר ממנו האספקט המיני, עשוי לשקף (לאור מאבקן של הנשים שתואר קודם לכן) פוטנציאל לגירוי מיני נוסף, הפעם - של הנשים הצופות בגברים.

<sup>10</sup> ראו רוזן, 2006: 253. המקור מתוך Solterer, 1991: 527-528.

### הכפיל הפארודי

ישפה מתואר כגיבור רכרוכי שעל אף מעמדו וחוכמתו, הוא פאסיבי וכנוע. ישפה אינו מעוניין להילחם בשלטון הרשעים או להגן על בני עירו, אלא הוא בוחר לברוח ממחוז ילדותו. הוא בוטח באל שיעשה צדק "בטח על רחמי יוצרך היד בוראך תקצר" ומתחבר לבני הבליעל כדי להכעיס את הגורל – הזמן (ש' 51,26). ישפה פונה לאביו ולאמו ומבקש לצאת לנדודים בשל חרדתו מן המצב החדש (ש' 14-15). הבריחה מ"חצר סוסה" היא בריחה ממציאות קשה.

במאבק בין הנשים שוב מצטייר ישפה כמי שאינו מתמודד עם המציאות. הוא אינו נלחם בימימה וחושש ממראה יפיפיה. אינו נאבק על חייו ומרבה להתלונן. ימימה חוטפת את ישפה אוסרת את ידיו אל אחוריו ומרכיבה אותו בעת שהוא רדום על סוסה. כשמתעורר ישפה הוא מבין כי נחטף, ולכן נעצב "ונעצבתי כי גונוב גונבתי" (ש' 185). הוא מעוניין לנקום את חטיפתו ובעיקר את הפרידה מרעייתו, וזאת אם ישחרר את כבליו "לו מוסרותי נתקתי אז לא אשקוט כי אם נקמתי" (ש' 190). מעשיו של ישפה מסתכמים בבכי מר על גורלו. למחרת בבוקר מתואר בואו של אביר נוסף. האביר המגיע על סוסו מצטייר כאיש לחימה מפלצתי "והנה אחד פרש מתגעש ורועש... ירוץ כנחל שוטף ובכלי מלחמה מתעטף" (ש' 208-211). המספר מדווח לקוראים כי מדובר ביפיפיה, אהובתו של ישפה, אולם ישפה הכנוע "לא הכירה מרוב חרדתו" (ש' 216). המספר מתאר את ישפה העיוור והתמים ש"בכל זאת חשבן אנשים והנן נשים" (ש' 224). כאשר מתגלה זהותן של הנשים הוא מתבייש בושה גדולה שהוכרע והובס על ידי אישה. ישפה מבויש, נכלם וחרד "פן יאמרו לו אישה גנבתהו" (ש' 255). הוא נראה מבולבל וכמי שכבר אינו יודע מיהו החזק ומיהו החלש "ולא נודע החזק הרפה" (ש' 248).

הנשים לעומת זאת הן האקטיביות. ימימה מיוזמתה פודה עצמה מעבדותה ורוכשת לעצמה בגדי פאר, סוס וכלי מלחמה. היא חוטפת את ישפה מביתו, מכה אותו ומתעללת בו. יפיפיה אף היא מאוד אקטיבית. היא מתחפשת גם כן לפרש ורוכבת במהרה על מנת להציל את אהוב ליבה. ימימה נלחמת מתוך קנאה ומאיימת באקטיביות להשמיד את ישפה, אך יפיפיה היא זו המבשרת את ההצלה למען האהבה. ניתן לראות בנשים כפילות פארודיות של ישפה, הכפילים הפארודיים שכיחים בספרות הקרנבלית (באחטין, 1978: 130) לא בכדי הכפיל הפארודי הוא ממין שונה. התנהגותו הנשית, הרכה והבכיינית של ישפה זוכה לפארודיה בגילומן של הנשים שדווקא הן גבריות, אקטיביות, מלחמתיות ואכזריות. הנשים הן האמיצות והן בעלות התושייה ונוכחותן מצטיירת כפארודיה על הפאסיביות הגברית של ישפה. הנשים מציבות מול ישפה מראה באמצעות התחפשותן לפרשים. הן נשים המתנהגות כגברים והוא גבר המתנהג כאישה. הוא חש בושה גדולה כי נוכח לדעת כי הוא זה שניחן בתכונות הנשיות. הנשים הן הכפילות הפארודיות של ישפה, מעין מערכת שלימה של מראות עקומות- מאריכות, מקטינות, מעוותות בכיוונים שונים ובדרגות שונות. באמצעות התנהגות הנשים זוכה ישפה להיולד מחדש – בושתו מביאה אותו להבין מהו קוד ההתנהגות הראוי ורק לאחר שהביט ב"מראה" והבין את טעותו יכול היה לשוב לעירו ולזכות במעמדו.

ימימה מייצגת את האישה היצרית המונעת על-ידי קנאה "ותרא כי עזבה ישפה ולא לקחה ותעל חמתה ותצא רוחה" (ש' 162). יפיפיה מייצגת את האישה המשפחתית הנאמנה לאהוב ליבה

והנלחמת למען הצלת חייו. צמד הכפילות הפארודיות בסיפור נועד, לדעתי, להוכיח לישפה את ההשתקפויות המעוותות השונות שלו. מלחמתה של יפיפייה למען בן זוגה משקפת את כניעותו של ישפה. הוא בניגוד אליה, אינו נלחם למען משפחתו ובני עירו ואינו מגן עליהם. ימימה בחטיפתה משקפת את היעדר התושייה והיעדר היצריות של הגיבור, שבניגוד אליה, לא נטל את השלטון לידיה. המסכות של הנשים חושפות את ההיגיון הקרנבלי. על המסכה כותב באחטין שהיא קשורה "למעבר, לגלגול צורה, להסגת הגבולות הטבעיים, ללעג ולכינויי חיבה ובוז מוכרים. היא מכילה את יסוד המשחק של החיים" (Bakhtin, 1984: 40). תחפושת הפרש מסמנת את הסגת הגבולות המיניים והמעמדיים: שפחה - אביר, אישה - גבר, והיא טומנת בחובה לעג כלפי הגיבור. התהליך הדיאלוגי שמנהל ישפה עם הנשים מייצג למעשה דיאלוג של הגיבור עם מצפונו. הכפילות הפארודיות מערערות את הכוליות והמוגמרות של ישפה כאדם, וכמו במניפאה מתפתח הדיאלוג של האדם עם עצמו (שם: 120).

### דימויי הקרנבל – הולדה ומוות

דימויי הקרנבל הם דו ערכיים, מאחדים את שני קטבי התחלופה והמשבר: לידה ומוות, ברכה וקללה, שבח וגידוף, כסילות ותבונה. אמביוולנטי מאוד הוא דמוי האש בקרנבל. זוהי אש, המשמידה ומחדשת את העולם בעת ובעונה אחת.<sup>11</sup> אמביוולנטית זו עולה גם בסיפורו של ישפה. האש מסמלת, מחד גיסא, את אש האהבה ומאידך גיסא, את האש הממיתה. הנשים מגלמות את הפוטנציאל הכפול של החיים והמוות. כוחה של יפיפייה מוצג באמצעות עיניה המבעירות אש. עין אחת "תדליק בלבות אש" והעין השנייה "עצים מקוששת", מחדשת את הבערה (ש' 128). לשמחתו של ישפה, יפיפייה מתאהבת בו לבסוף ואש האהבה מועצמת "ותיקד בליבה אש ולהב" (ש' 136). בהמשך מתוארת שוב אש אהבתם "תיקד האש בלבות השנים ויגעו לכבותה בדמעות העיניים" (ש' 147).

בחטיפתו ימימה גוערת בישפה על כך שהוא הולך בשביה של רעייתו וחושב עליה מבלי לדעת אם לחיים או למוות "ולא ידעת אם למות או למחיה" (ש' 193). ימימה חושפת את הכפילות שמייצגת האישה - חיים ומוות. הפרש, יפיפייה, המגיח על סוסו לפתע מאובזר בכלי המלחמה מצטייר כאיש לחימה שכוחו ככוח האש השורפת "ובחניתו להבת כאש צורבת יחרוק שיניו ולהבות אש מהם ישוטטו כידודי אש יתמלטו" (ש' 212-213). בהופעתה מודגשת אש הלחימה, אש המסמלת אכזריות, איום ומוות. ימימה חושפת את הסיבה לבואו של הפרש - הצלת הגיבור בשל בערת אש האהבה "ואין זאת כי יקוד ליבך ברוח אהבה נפח" (ש' 232).

במהלך המאבק ישפה מבקש מן הפרש, ימימה, לשחרר אותו מכבליו ולצאת לדו-קרב בין לוחמים. ישפה כבר ברחמו ינק את ערכי המלחמה "גבורה משדי אמי ינקתיה ומרחם" (ש' 203). הנשים מסמלות את ההולדה, הרחם, החיים והאהבה, אך בו בזמן הן מייצגות את האיום על החיים. שתי הנשים הנאבקות על ישפה מציגות שני אספקטים: ימימה היא זו שלוקחת אותו בשבי, מכה אותו ומתעללת בו ובכך מאיימת על חייו, ואילו יפיפייה היא זו שהגיעה על מנת להציל אותו, להעניק לו חיים. אמביוולנטיות זו מתקיימת גם בכל אחת מהנשים, כל אחת מהן יכולה ללדת, לממש את

<sup>11</sup> כך למשל בקרנבל הרומי כל משתתף נשא נר דולק ובמקביל ניסה לכבות את נרו של הזולת תוך צעקת "מוות לך", גתה מתאר סצנה סמלית מאוד שבה הילד מכבה את הנר של אביו בצעקה קרנבלית שמחה: "מוות לך סניור אבא". ראו שם: 127-129.

אהבתה עם ישפה, להמשיך את שושלתו ולשרוף אותו באש האהבה, אך כל אחת מהן יכולה גם להמית אותו ולשרוף אותו באש המלחמה.

סצנת הלחימה בין הנשים מעלה תחושה כי לצד הלחימה האלימה עולה גם רובד מיני: "ותהי בינותם מלחמה גדולה זאת יורדת וזאת עולה זאת צורחת וזאת צוחת זאת רודפת וזאת בורחת זאת בכליה מתהפכת וזאת חנית על חבירתה מושכה זאת מימנית וזאת משמאלית זאת מחרפת וזאת מגדפת" (ש' 219-223). התיאור הפיזי האלים, החזרה על הניגוד "זאת וזאת" ללא שימוש מפורש בשמן מעלה תחושה כי השתיים הופכות לאחד. החנית שהיא סמל פאלי מחזקת תחושה זאת.<sup>12</sup> הנשים צורחות ומתהפכות, עולות ויורדות ונדמה כי תנועתן מתאחדת. כשהנשים מפסיקות את הלחימה "זאת וזאת חניתה לארץ משכה" (ש' 228), נקטע האקט המלחמתי והפאלי, והן עוברות למלחמה מילולית ולגידופים הדדיים בשירה. סצנת הלחימה מעלה על נס את ביטויי הקרנבל: החלפה קרנבלית של תלבושות, מלחמות קרנבליות ללא שפיכות דמים וגידופים הדדיים. הרובד המיני החבוי במלחמת הנשים נקשר אף הוא כמו האש הבווערת לאמביוולנטיות של הפריון, ההולדה והמיניות לעומת המוות והמלחמה. בנשים הנלחמות זו בזו קיים הפוטנציאל המיני להולדה והפוטנציאל ההרסני למלחמה. התאחדותן לגוף אחד במהלך המלחמה מסמלת את הכוח הכפול האמביוולנטי של הפריון והמוות.

הדו-קרב הפיזי בין הנשים מעמיד במרכז את הגוף. הגוף ופעולת ההתרבות מועלים על נס בקרנבל. הגוף "הוא אינו פרטי וסגור בתוך עצמו, אלא פתוח לעולם. באופן דומה, הקרבה בין הרחם לקבר אינה מודחקת, אלא בדומה לפעולת ההתרבות, מועלית על נס" (לכט, 2009: 39). תיאור גופן של הנשים בא לידי ביטוי ברגעי הגילוי: ימימה מכה בחניתה את יפיפיה וגורמת למצנפתה ליפול ולתלתליה להיגלות, ישפה מכה את ימימה מפיל אותה מסוסה, נופל עליה וחש בשדיה הזקופים "ושדיה עומדות כתפוחים ויציקוהו בנפלו עליה" (ש' 253). הגופניות קשורה למיניות, אך קשורה גם להרסניות. במהלך המאבק דבק עפר בפניהן של הנשים "והיה בינותן האבק ובפניהן העפר דבק... עד אשר לא נראו ולמצוא זה לזה נלאו" (ש' 225-227). העפר מסמל את ההתבזות וההשפלה של הגוף. מאבקן מצטייר כמעשה מגונה הקשור גם לפריון האדמה והגוף. יש להוסיף כי ארץ מצרים, המקום שבו מצוי שוק השפחות, מתוארת כעלמה. המחבר בחר להציג תפאורה נשית "ומצרים מהוללה בחורה מאחותיה בצורה מעבריה וגבהו מגדלותיה בחומת מעשה תשבץ ויפו משבצותיה" (ש' 62-64). הדגש על "איבריה" הנשיים של מצרים תורם לא רק לאווירה התיאטרלית הכוללת של המקאמה, אלא אף מחזק את הזיקה בין פריון האדמה לגוף הנשי. מצרים מסמלת את הגופניות, הנשיות והאדמה.

גם הצחוק הקרנבלי הוא אמביוולנטי: צחוק של צהלה וצחוק של לעג (Bakhtin, 1984: 40). המחבר מגחיק את דמותו הפאסיבית של ישפה בעיני הקורא. הוא משתמש בלשון זכר בתיאור הנשים הלוחמות, במטרה להדגיש כי ישפה אינו מודע לכך שהפרשים הן נשים. מצד אחר כאשר הוא פונה לקהלו הוא משתמש בלשון נקבה במטרה להדגיש את האמת בפני הצופה וכך ללעוג לישפה. השינויים בנקודות המבט של המספר תורמים לריבוי הקולות של היצירה כולה. באמצעות שינויי נקודות המבט המחבר גורם לקורא להתרחק מתודעתו של ישפה ולהתקרב אליה לסירוגין.

<sup>12</sup> טובה רוזן דנה בספרה בסמליות הפאלית השלטת בתיאורי האהבה בשירי אהבה מימי הביניים. ראו רוזן, 2006: 81-84.

כך בהתאמה גורם לקהל להזדהות עם הגיבור ולחוש חמלה כלפיו, אך גם לבוז לדמותו התמימה, הפאסיבית והעיוורת.

### היחס למסורת הקלאסית

ז'אנרים המכילים את העולם הקרנבלי מושתתים על הניסיון ועל ההמצאה החופשית, ולא על המסורת. יחסם למסורת הוא ביקורתי.<sup>13</sup> ניתן לזהות את הישענותו של יעקב בן אלעזר על הקונבנציות משירת החשק האנדלוסית הקלאסית<sup>14</sup>: יפיפייה טורפת את ליבו של ישפה "תטרוף לבו (של ישפה) כלביאה ותנהג נפשו כשבוייה" (ש' 78), וכן היא יורה חיצים מעיניה "ויום יום קלקלה חיצים ומלחמה מקדשת ותורה חץ ולא תחטיא" (ש' 130-131). ימימה שרה לישפה שיר המתאר את כוחה של האהבה "הן אהבתך היא אשר רשת לנפשי טמנה" (ש' 295).

סגל טוען כי יעקב בן אלעזר מיישם מוטיבים מן השירה האנדלוסית, לרוב באפקט קומי "על ידי שינוי ההקשר, מה שכבר בסוג המקורי היה מופרז, אם מעט ואם הרבה, ומגוחך בכוח – נעשה מגוחך בפועל". לטענתו, המוטיבים משירת החשק האנדלוסית מקבלים ממד פארודי באמצעות שינוי הקשרן בטקסט. "כל הפרזות על אהבה כסבל הופכות לאבסורד, שעה שערש המרבדים הוכן לזוג, ואמתו של ישפה עומדת לרשותו". הוא מדגיש כי בטקסט אין אהבה בלתי מושגת – יש נערה הנמכרת לתענוגות הבשר. (סגל, תשמ"ב: 359) **המקאמה של בן אלעזר, כמו בסטירה המניפאית, משתעשעת עם המוסכמות הספרותיות של העבר ואף לועגת להן.** יחס זה משקף את התרופפותה של האסכולה האנדלוסית הערבית והעברית במציאות הספרותית של המחבר, את הירידה במעמדה החברתי של השירה, ובמקביל את הפתיחות בקליטת חידושים מהסביבה התרבותית החדשה.<sup>15</sup>

היחס הציני למסורת בא לידי ביטוי לא רק ביישומן של קונבנציות בהקשרים חדשים אלא נדמה כי הקונבנציות האנדלוסיות "קמות לתחייה". הקונבנציות במקאמה של בן אלעזר עוברות מן המישור המטפורי למישור הריאלי, מעין ריאליזציה של מטאפורה. הנשים בסיפורו של ישפה מפילות אותו במלכודת האהבה והופכות אותו לשבוי, גורמות לו להיות חולה אהבה וממיתות אותו בחיצי עיניהן. הכוח הרב שניתן להן מקבל משמעות במישור הריאלי. ימימה באופן ממשי ומוחשי הופכת את ישפה לאסיר, השבי הוא מוחשי. כוחן ההרסני של הנשים, האהבות משירת החשק האנדלוסית, מקבל תוקף של אמת. כוחן האלים המתואר בשירים האנדלוסיים קורם עור וגידים והן הופכות להיות לוחמות אמיתיות במציאות. הקונבנציה של האהבה העושקת את ליבו של האוהב מקבלת ממד מציאותי בסיפור "ואם אמש גנבתו לך ומחיק רעיה גורש ותקנת גנבתך" (ש' 240). הגניבה היא מוחשית, "גונב גונבתי" (ש' 185). השדיים של האהבה המתוארים פעמים רבות כרמחים המסוגלים להמית את האוהב אינם רק בגדר מטאפורה שמטרתה להוכיח את כוחה של האהבה. הרמחים המתוארים הם רמחים אמיתיים - כלי המלחמה של ימימה. הרובד

<sup>13</sup> על היחס למסורת בז'אנרים הקרנבליים ראו באחטין, 1978: 111.

<sup>14</sup> ייסורי האהבה המודגשים בשירי החשק האנדלוסיים מעוצבים במערכות מסוגנות מתחום המלחמה, החולי, הצייד והטרף והאש הבווערת. החשוק הוא אכזרי. דמות החושק הנשרף מאש האהבה וההופך לעבד האהבה היא קונבנציה מן השירה האנדלוסית. על-פי רוב מקבל החושק ייסוריו באהבה. עמדתו כנועה כעמדת עבד לפני אדונו. החושק הולך בשבי, נופל בבור המאסר, הוא נורה, נפצע, דמו שפוך וסופו שהוא נהרג. רגשות התסכול הנובעים מאי מימוש האהבה הופכים לדברי האשמה של החושקים. החושק מאשים את החשוק באכזריות, מפני שייסוריו נובעים מעצם קיומו של החשוק. סוג ההאשמות השכיח יותר הוא באמצעות משל – האהובה הורגת את חושקה בחצים שהיא יורה בהם מתוך עיניה, כלומר היא גורמת סבל נורא בעצם מבטה. ראו לוין, תשנ"ה: 293, 296-297; אליצור, תשס"ד: 76.

<sup>15</sup> על השינויים הספרותיים בספרד הנוצרית ראו פגיס, 1976: 173-203.

המלחמתי לטענת סגל בא ללעוג על תיאורי אהבה בלשון הלקוחה משדה הקרב. "לא פעם חוזרים אותם מוטיבים, ביטויים או מילים מסוימות באותה צורה, כשהקשר השתנה מאהבה ללחימה" (סגל, תשמ"ב: 358). הגיחוך נוצר גם לאור מימוש המטאפורה במציאות – האהובה הורגת פיזית ולא רק מטפורית.

ימימה אומרת כי יפיפייה הגיעה על מנת להציל את ישפה כצבי שנפל בפח (ש' 231). כנהוג בשירה האנדלוסית, מפילה האהובה את האהוב במלכודת – בסיפורנו ישפה נחטף. כוחה של האהובה המריקה חניתה והורגת את אהובה, אינו רק בעל משמעות מטאפורית – ימימה אכן מכה את ישפה בחניתה (ש' 194), וכן היא מסבירה לישפה מהם חוקי החושקים אשר "תמיד הולכים בקרב" (ש' 324). בשירה הקלאסית החשוקה מתוארת כמי שגורמת למחלתו האנושה של החושק, אך היא היחידה שיכולה לרפאו (אליצור, תשס"ד: 76). יפיפייה וימימה מסמלות כל אחת מהן את האפשרות להמית ולנקום כמו גם את האפשרות להצלה. האהוב בשירי החשק הוא פאסיבי, האהובה היא שהורגת אותו בעיניה והיא בעלת הכוח והעוצמה. האהוב הוא עבד לרגליה ואין הוא יכול לעשות דבר אלא רק לבטא את אהבתו, להתלונן על התרחקותה ועל אי מימוש האהבה. ישפה כמו האהוב האנדלוסי הוא פאסיבי, אך פאסיביות זו עולה לרמת המציאות – לא רק שאינו נלחם בימימה אלא אף מתנהג ברכרוכיות המצטיירת מגוחכת.

ישפה והנשים מגלמים דמויות שונות מן השירה האנדלוסית, אך בניגוד לשירת החשק האנדלוסית האירועים מקבלים מישור מציאותי מוקצן ביותר. הקצנה זו משקפת את היחס של הטקסט למסורת – הטקסט חושף את יסודות השירה האנדלוסית תוך שהוא לועג למסורת עצמה. נדמה כי המחבר מבקר את הכניעות והפאסיביות הבלתי נסבלת של האהוב האנדלוסי, לכן לועג לישפה ואף מזהיר כי כוחה של האהובה האנדלוסית אינו מסתכם רק בשירה ובמטאפורה השירית אלא הוא כוח מוחשי. הכפילות הפארודיות אינן חושפות רק את חולשותיו של ישפה אלא את חולשותיו של החושק משירת החשק הקלאסית. הצחוק שמעלה הפארודיה על דמותו של ישפה הוא צחוק גם כלפי המסורת האנדלוסית שהעמידה במרכז מציאות נעלה, אידאלית. המחבר מוריד את האידיאליזציה לדרגת מציאות. המקאמה של בן אלעזר מאחדת את השגב, הצביון האריסטוקרטי של השירה האנדלוסית עם שפלות היומיום. בהתאם לטענת סגל: "ניתן לומר שיעקב בן אלעזר בא להראות בשיטתיות משלו, שבמציאות יש משמעות אחרת למילים מנופחות ולהצהרות מופרזות וחגיגיות בשירת החול, ובעיקר בשירת החשק, ושבסוג האחרון בעיקר, מאחורי ההצהרות הנשגבות והמרשימות, יש למצוא חשק כמשמעו, שגובל בגסות או מחוות גסות ברורות" (סגל, תשמ"ב: 359-360).

שיאה של המקאמה וייחודה הם בסצנת המאבק בין הנשים המחופשות לפרשים. במושגיה של גיודית באטלר ההתחפשות במקאמה היא בגדר מופע "דראג" שיוצר פארודיה על הנורמות המגדריות שבחברה. לדעתי, לא רק שההתחפשות במקאמה מעידה על "ביצועיות"<sup>16</sup> המגדר אלא המקאמה היא גם "הביצוע" של השירה האנדלוסית. ה"שחקנים" מבצעים את הקונבנציות הקונבנציות, כמו המגדר, עוברות תיאטרליזציה שנועדה לערער את המהותנות שלהן ואת הקיבעון שלהן. המקאמה היא "ההצגה" הפארודית של הקונבנציות השיריות, במקאמה לא רק

<sup>16</sup> מושג מרכזי בתיאוריה של באטלר הוא "פרפורמטיביות" (ביצועיות), ההתנהגויות הנראות לנו טבעיות הן למעשה מעין משחקי תפקידים המבוצעים על ידינו וביצועם הוא המכונן את הזהות. ראו באטלר, 2001: 38-46.



**שרים על בסיס של הקונבנציות אלא פועלים על פיהן, משחקים אותן. ניתן להתייחס למקאמה כמעין גרסת "ההצגה" של השירה המסורתית.**

חיים שוהם טוען שלא כמו ביצירות ספרותיות, הנבנות אך ורק באמצעות מערכת סימנים לשונית (דיבור, שיח הדמויות), "מוצאים אנו בדרמה המיועדת להצגה בפוטנציה – ובהצגה של ממש – גם מערכות סימנים לא לשוניות כמו: רעשים, מוסיקה, סימנים פאראלינגוויסטיים, סימנים מימיים, סימנים גיסטיים, מסכה, תסרוקת, לבוש, תפיסת מרחב, תפאורה, אביזרים, תאורה... הדרמה בשלמותה – כלומר כהצגה על בימה – היא תוצאה של יחסי הגומלין בין מערכות סימנים אלה" (שוהם, 1989: 9). במקאמה יש אמנם מספר המדווח על הנעשה, אך גם הדמויות עצמן מנהלות ביניהן דיאלוגים. המערכת הלא לשונית מתארת את פעולותיה של הדמות מרגע לרגע, וכל תרחיש נוסף בסביבה. ניתן לזהות אלמנטים תיאטראליים שונים במקאמה: המרחבים השונים הם התפאורה של ה"הצגה": הארמון, בו מצויים ישפה ורעייתו, מתואר על פי מיטב המסורת האנדלוסית. תיאור מזרקת האריות המצויה בגן (ש' 100-106) דומה לתיאור של שלמה אבן גבירול בשיר "לכה רעי ורע המאורים" (אבן גבירול, 2007: 112). ומתאים לארמון אלהמברה בגרנדה שבו מצויה מזרקת אריות: "בניין הבית שנים עשר וכל דבר יופי לא חסר ובחצר נטועים כל עצי נעימים גבוהי ובתוכה בריכות מים... מפי אריות ניגרו מימיו על רוב חצצים משולחים... ויצפצפו תורים עלי פאורות ויצווחו יונים בבין שיחים" (ש' 102-117) גם מצרים מתוארת ביופייה המרהיב כאישה יפה עדויה תכשיטים מפוארים: "וירא חומותיה כי הלבינו מהגיר ואבניה אדמו מעוצם ספיר בתרשישים קצותיה אבן שחורה אדומה... ומצרים מהוללה בחורה מאחותיה... בחומת מעשה תשבץ ויפו משבצותיה... עדי נזמה וחליתה יאור על גרגרותיה ומה יפו..." (ש' 55-70). הפירוט של המרחב ושל קולות הרקע לא נועד רק להציג את המרחבים מן הנוף האנדלוסי אלא הוא נועד גם להחיות את המרחב האנדלוסי. הפירוט של תיאורי המרחב והדגשת הפן החזותי הם מעין הוראות בימוי של תפאורת המקאמה. גם לתלבושות במקאמה תפקיד מרכזי, לא רק הנשים מחליפות בגדיהן אלא גם ישפה מחליף את בגדיו (מבגד בלוי וקרוע לבגדי נסיכים) ואף משוש משנה בגדיו (מתלבש כפרש). תחלופת הבגדים החוזרת מדגישה את הפן התיאטראלי החזותי של המקאמה. יצירת הקשר של המספר עם קהלו והסתרת מין של הנשים מן הגיבור מתזקקים את התחושה כי הקהל הוא סוג של "צופה" בתיאטרון.

### תיאור ההווה

יעקב בן אלעזר נשען על הקונבנציות של שירת תור הזהב, אך הוא מתאים אותן למציאות החברתית שבה הוא חי. המחבר שחי בתקופת הכיבוש של השלטון הנוצרי מושפע מן החברה המעמדית הנוצרית. הנשים המתוארות על-פי המסורת האנדלוסית (ביופיין ובכוחן) הופכות בעצמן למעין אבירים מן המציאות החברתית. כמו בסטירה המניפאית, הדמויות ההיסטוריות של העבר, מותאמות להווה והן פועלות ומדברות באזור הקשר הפמיליארי עם ההווה, הבלתי מוגמר.<sup>17</sup> החברה המעמדית יצרה היררכיה ברורה בין המעמדות. המקאמה של בן אלעזר היא מעין "יומן סופר" השואף להעריך את מגמות ההווה המתהווה. טיפוסים מן המציאות ומן ההווה

<sup>17</sup> על תיאור ההווה בז'אנרים קרנבליים ראו באחטין, 1978: 111.

החי הם מוקד הסיפור. המקאמה מגלה את המגמות החדשות בהתפתחות חיי היום יום ומראה את הטיפוסים הסוציאליים הצומחים בכל שכבות החברה.

השפחות במקאמה הופכות להיות אבירות. שתי הדמויות הללו – השפחה והאביר – שאובות מן המציאות של המחבר. מעמד האבירים הוא מן המעמדות הבולטים בחברה הנוצרית. בנוסף עם ניצחונות הנוצרים בתקופה השנייה של הרקונקיסטה זרמו לקסטיליה שביות מוסלמיות רבות שניקנו לשפחות במשקי בית נוצריים ויהודיים. בעלי הבית קיימו יחסי מין עם שפחותיהם, שלעתים אף ילדו להם ילדים.<sup>18</sup> המתירנות המינית שנהגה האצולה היהודית בעניין השפחות עוררה את זעמם של הרבנים (בער, 1986: 142).

לטענת רוזן, המחבר העתיק את סיפורו למצרים משום שמצרים הייתה מקום שבו פילגשות עם שפחות לא יהודיות וריבוי נשים היו תופעות בעייתיות פחות מאשר בקסטיליה של זמנו. רוזן מתייחסת לסיפור כאל משאלה כמוסה של המחבר – לא רק נישואים ביגמיים לשתי שפחות שכלל הנראה אינן יהודיות אלא אף התקבלותו החמה של הגיבור על ידי משפחתו וקהילתו (רוזן, 2006: 247).

**בן אלעזר יוצר טיפוס סוציאלי חדש הברידי באופיו- שפחה אבירית.** הוא משלב בין שתי דמויות מן המציאות "שפחה" ו"אביר". דמותה של השפחה נקשרת למיניות, ודמותו של האביר נקשרת לחימה. בהתאם לאופיו האמביוולנטי של הקרנבל נוצרת דמות כלאיים- מינית ומלחמתית. המחבר מאדיר את שתי הדמויות, אך גם לועג להן. השפחה הנחותה הופכת לאביר מן המעמד הגבוה. **בן אלעזר מפרק את המהות המעמדית.** גבריות אבירית היא רק "תחפושת". כל המבקש להיות אביר יכול לרכוש את הכלים והאביזרים הראויים ובכך לסמן מעמדו. לא רק שאין מהות "נשית" או מהות "גברית" אלא גם המהויות של ה"אביר" וה"שפחה" מעורערות.

**הטקסט חושף את השרירותיות של עצם המעמד,** כך למשל, משוש שמתואר כמשרתו האישי של ישפה הופך בסיום המקאמה למעין פרש לוחם. גם בהאשמה של יפיפה כלפי הפרש שמולה, ימימה, מוחלפים המושגים "פרש" ו"גנב": "שהוא הפרש נעשה גנב ואם הוא גנב הרי שהוא פרש" (ש' 238). בן אלעזר חושף את הקלות שבה בני המעמד הנמוך חסרי השליטה, לכאורה, עשויים לא רק להשתוות למעמד הגבוה אלא אף להתעלות מעליו. התחפשותן של השפחות מסמנת את אימוץ ריבוי הזהויות: שפחה, אביר, גבר ואישה. התחפושת משתעשעת בסימבולי כדי לשחררו מצורותיו הקבועות והנוקשות.

### ריבוי סגנונות וקולות

אחת מסגולותיה של המקאמה היא שילוב הפרוזה והשירה השקולה. הפרוזה בפיו של המספר היא הדיבור המתאר, אך דברי הדמויות המופיעים לרוב כשירה הם הדיבור המתואר, כנהוג בז'אנרים קרנבליים.<sup>19</sup> במקאמה של בן אלעזר הסגנונות השונים (שירה ופרוזה) הם כשלעצמם נידונים. ישפה ויפיפה מתנשקים ומתחבקים בעוד ימימה המתבוננת בהם בוכה. יפיפה מציעה לימימה לפנות אל ישפה בתחנונים ולשיר לו שירי אהבה. "אם תכלמי", אומרת יפיפה, "לדבר דברים נפרדים קרבי אותם אחד אל אחד והיו לאחדים" (ש' 286), כלומר, אם תתביישי לדבר דברי פרוזה חברי אותם במשקל השיר. בהמשך משוש והנערות מהללים את שירו של ישפה "הנה

<sup>18</sup> על המתירנות המינית בתקופת הרקונקיסטה ראו Assis, 1988: 36-40.  
<sup>19</sup> על ריבוי הסגנונות בז'אנרים הקרנבליים ראו באחטין, 1978: 111-112.

אמרותיך מה נברות אם מפוררות נלקט מפנינים ואם מחוברות ענק נקשר מצוארונים" (ש' 401), כלומר, את דברי הפרוזה שלו ניתן ללקט כפנינים ואת דברי השירה ניתן לחרוז כמחרוזת לצוואר. בן אלעזר משלב בדברי הדמויות דיבור על סגנונות הכתיבה השונים: הפרוזה והשירה השקולה. ההתייחסות אליהם חושפת את הפן הבדיוני של הטקסט. הסגנונות השונים של השירה והפרוזה זוכים למימוש ביצירה, אך הדיון בהם באמצעות הדמויות חושף את הזרם התת-קרקעי של הטקסט – קולו של המחבר, זה ששם בפי הדמויות שירה ופרוזה לחילופין, מאדיר את כתיבתו שלו עצמו באמצעות קולן של הדמויות. מבחינה זו נוצר מעין קשר פאמיליארי חופשי של המחבר עם הדמויות אותן יצר. הוא מדבר באמצעות הזיאנר וגם מדבר על הזיאנר עצמו. לסיכום, המקאמה "ישפה ושתי אהובותיו" תואמת את סגולותיו של הזיאנר "הרציני-המצחיק", הסטירה המניפאית. המקאמה עוסקת בערעור סמכויות; היא מערערת את הסמכות השלטונית הממסדית, את הסדר החברתי המגדרי וההיררכי, וכן היא מערערת את סמכותה של האסכולה השירית האנדלוסית ומפרקת את מסגרותיה הנוקשות. העולם הקרנבלי המיוצג במקאמה משקף מציאות של טלטלה חברתית-תרבותית, הגל השני של הרקונקיסטה; זמן של עימות בין תרבויות, בו נחצו גבולות דתיים ואתניים.

#### רשימת מקורות

- בן אלעזר, יעקב.  
1992/3: סיפורי אהבה [ספר המשלים], יונה דוד (עורך), תל אביב: רמות.  
אבן גבירול, שלמה.  
2007: שירת תור הזהב: שלמה אבן גבירול שירים, ישראל לוי (עורך), אוניברסיטת ת"א: ההוצאה לאור.

#### מחקרים

- אליצור, שולמית.  
תשס"ד: שירת החול העברית בספרד המוסלמית, ב, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה.  
באחטין, מיכאל.  
1978: סוגיות הפואטיקה של דויסטויבסקי, ת"א: ספרית פועלים.  
באטלר, גיודית.  
2001: קוויר באופן ביקורתי, תל אביב: רסלינג.  
בירנבאום, רחל.  
2003: יונגאליס: הסטירות, משה ברש (עורך), ירושלים: מוסד ביאליק.  
בלקין, אהובה.  
2002: הפורים שפיל: עיונים בתאטרון היהודי העממי, ירושלים: מוסד ביאליק.  
בער, יצחק.  
1986: תולדות היהודים בספרד הנוצרית, ת"א: עם עובד.  
גוייטין, ש"ד.  
"המקאמה והמחברת", מחברות לספרות ה, מחברת א' (1951), עמ' 26-40.

לוין, ישראל.

תשנ"ה: מעיל תשבץ: הסוגים השונים של שירת החול העברית בספרד, ב, הקיבוץ המאוחד.

לכט, ג'ון.

2009: חמישים הוגים בני זמננו: מסוסיר עד ז'יז'ק, ת"א: רסלינג.

סגל, דוד.

תשמ"ב: "משלי יעקב בן אלעזר: למהות המחברת השביעית", בתוך: באורח מדע: ספר היובל לא.

מירסקי, לוד: מכון הברמן, עמ' 353-363.

פגיס, דן.

1976: חידוש ומסורת בשירת החול העברית בימי הביניים, ירושלים: כתר.

קרטון-בלום, רות.

1994: הלץ והצל: חגיגת קיץ: הפואמה המניפאית של נתן אלתרמן, ת"א: זמורה ביתן.

רוזן, טובה.

2006: ציד הצבייה: קריאה מגדרית בספרות עברית מימי הביניים, תל אביב: אוניברסיטת תל

אביב.

שוהם, חיים.

1989: תיאטרון ודרמה מחפשים קהל, ת"א: אור עם.

שינדלין, ראובן.

תשנ"ד: "סיפורי אהבה של יעקב בן אלעזר: בין ספרות ערבית לספרות רומנס", בתוך: הקונגרס

העולמי האחד עשר למדעי היהדות, חטיבה ג, כרך שלישי, עמ' 16-20.

שירמן, חיים.

תשנ"ז: תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית ובדרום צרפת, עזרא פליישר (עורך), ירושלים:

מאגנס

Assis, Yom Tov.

1988: "Sexual Behaviour in Mediaeval Hispano-Jewish Society", In Ada Rapoport-Albert and Steven J. Zipperstein (eds.), *Jewish History: Essays in Honour of Chimen Abramsky*. London: Peter Halban: 25-50.

Bakhtin, Mikhail.

1984: *Rabelais and his world*, Indiana University Press.

Solterer, Helen.

1991: "Figures of Female Militancy in Medieval France", *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 16: 522-549.