המבט הגרוטסקי: עיון בשער השלישי של תחכמוני ליהודה אלחריזי

עידית עינת־נוב

בכמה עיונים קודמים בסיפורים עבריים מחורזים מימי הביניים הצבעתי על נוכחותם של אמצעים המשרים תחושה של אי־ודאות, ואת אי־הוודאות הצגתי כעיקרון פואטי המונח ביסוד מעשה־האמנות של הסיפורים.[1] במאמר זה אני מבקשת לדון בשער השלישי של קובץ המקאמות תחכמוני ליהודה אלחריזי[2] בניסיון להצביע גם כאן על אמנות־סיפור המבוססת על אותו עיקרון פואטי.[3]

השער השלישי: מחברת משוררי אנדלוס

"ספר תחכמוני שופע עלילות ונושאים", כתב דן פגיס (1976: 207), ופירט לדוגמה כמה מן העלילות המדהימות המובאות בשערי הספר. בהמשך דבריו ציין ש"יש פרקים שלהם מסגרת עלילתית בלבד", כלומר, פרקים שבהם העלילה אינה עיקר לעצמו אלא עילה לעניין אחר (שם: 209).[4] השער השלישי הנדון כאן עשוי להימנות

1 עינת־נוב תשע"ד: 469–492; עינת־נוב, "'כולם רוצים לחיות': עיון ספרותי במקאמת התרנגול ליהודה אלחריזי", *מחקרי ירושלים בספרות עברית* לא (תש"ף) (התקבל לפרסום). וכן: Einat-Nov 2019: 375-387; Einat-Nov, I. "Uncertainty as a Poetic Principle: A Reading of the Opening Scene in Joseph Ben Zabara's *The Book of Delight*". *European Journal of Jewish Studies* (Accepted for publication).

2 ראו: שירמן 1960: 103–115. להלן יסומנו בסוגרים מספרי השורות המובאות במאמר לפי מהדורה זו. כל ההדגשות במובאות שלי. וראו גם: רבי *יהודה אלחריזי, תחכמוני*, שער שלישי, מהדורת י' טופורובסקי תשי"ב: 38–48; וכן: *יהודה אלחריזי – תחכמוני*, "מחברת משוררי אנדלוס", מהדורת יוסף יהלום ונאויה קצומטה, תש"ע: 103–116. שירמן העיר שבמחברת זו אלחריזי הולך בעקבות שתי מקאמות של אלהמד'אני (המקאמה הראשונה והמקאמה החמש עשרה). שירמן תשי"ב: 199. וראו בעניין זה גם דישון 1994: 79–94.

3 תודתי לד"ר מתי הוס על שקרא את המאמר הזה בגרסתו הראשונית בחפץ לב והעיר לי הערות חשובות, שאת כולן יישמתי בכתיבתו של הנוסח הנוכחי.

4 בדברים אלה כיוון דן פגיס לסיפורים שבהם המסגרת העלילתית "היא עילה (אבל עילה הכרחית) לכינוס שירים שונים" או לעצם הדיבור בנושא זה או אחר (בגנות הנדודים

עם הפרקים הללו, שבהם נראה כי העלילה משרתת עניין אחר: לימודי וחינוכי. לימודי, משום שיש במחברת זו ידיעות על תולדות השירה העברית בספרד (שמות משוררים והערכות על טיב שירתם); וחינוכי, משום שהעלילה נראית כמכוונת בבירור אל הפקה של לקח מוסרי (המספר, שהוא במקרה זה גם דמות בסיפורו [אחד משני גיבוריו], אף מבליט את ההיבט המוסרי של הסיפור בדיבור מפורש: "אֲבָל אֲשֵׁמִים אֲנַחְנוּ עַל אָחִינוּ" [228]). הלקח החינוכי המשתמע בקלות מן הסיפור הזה ("אל תסתכל בקנקן אלא במה שיש בו") מבחין אותו לדעתי מן הטקסטים המחורזים שבהם עיינתי במאמריי הקודמים. עם זאת, מן ההיבט של אמנות הסיפור עובר בין כולם קו עקרוני של דמיון: אותו עיקרון פואטי מונח ביסודם, הגם שהוא מעורר בכל אחד מן הסיפורים אפקט דומיננטי שונה או נראה כרתום לתכלית ישירה אחרת.

תקציר הסיפור

הֵימן האזרחי (המגיד) מספר בשער זה אירוע מעברו. בהיותו צעיר יצא לשוטט בעולם ויום אחד הגיע ל"עִיר מֵעָרֵי בָבֶל" (13). שם פגש איש עשיר שהזמינו לסעודה בביתו המפואר, ובקרב חבריו האצילים. והנה בתוך הקהל הנכבד הנהנה מסעודת המלכים נראָה איש זקן, דוחה למראה בתוארו ובכל מנהגיו.[5] האיש אכל בגסות רבה מכל הבא אל השולחן, בכמויות גדולות וברעש גדול. הסועדים המעודנים התרעמו על התנהגותו ההמונית של הזקן, ה"בועט" בנורמות הנימוס המקובלות בחברה הגבוהה, והיו רוצים לסלקו מחברתם – אך במין איפוק אצילי לא עשו כן. והנה, מִשֶּׁכִּילה את האוכל שהוגש, פנה לפתע הזקן אל הימן האזרחי (המספר ואורח הסעודה) והתעניין בנושא המדובר בפי אורחי הבית. הימן השיב לו שנושא השיחה הוא "גִּבּוֹרֵי הַשִּׁיר אֲשֶׁר הָיוּ בִּסְפָרַד" (81), ואף פירט את עיקרי הדֵעות שנשמעו במעמד זה בעניין. מתגובתו של הזקן התברר כי הוא סבור שהדברים שנאמרו עד כה בנושא הם הבל, והוא פתח בהרצאה סדורה ומפורטת, ללמד את

ובשבחם, בשבח היין ובגנותו וכד'), כמו למשל בשערים יג, טז, כו, כז, מ (שהוא מציינם כסדרם במהדורת ישראל טופורובסקי, תשי"ב) ועוד (פגיס 1976: 209). השער השלישי הנדון כאן פחות מובהק לעניין זה, אך גם בו העלילה (המפותחת יחסית לזו שבשערים אשר נזכרו לעיל כדוגמה מובהקת לעניין) היא, לכאורה לפחות, עילה לעניין אחר: הדיבור על משוררי אנדלוס.

5 דמותו של הזקן מיוסדת על דמות ה"טוּפַיְלִי" שנפוצה בספרות הערבית מימי הביניים; דמותו של אורח לא קרוא (מין טַפִּיל) הכרוך באובססיביות אחר אכילה על חשבון אחרים. על כך ראו: הערך "טופילי" באנציקלופדיה של האסלאם (מהדורה אינטרנטית): Fedwa Malti-Douglas, Tufayli, *Encyclopedia of Islam*, Second Edition; וראו בעניין זה גם: מרעי עבד אלרחמן תשס"א: 28; דישון 2012: 95–96.

הקהל בינה בסוגיה המדוברת. הסיפור מסתיים בדברי לקח: בהיוודעות של הנוכחים למשגה הנורא שלהם באשר לטיבו של הזקן ובהיוודעות לכך שזקן זה אינו אלא "הַיָּחִיד בְּדוֹרוֹ מֵאֵין שֵׁנִי/ חֲבֵר הַקֵּינִי" (223) – הגיבור המופלא (של מקאמות תחכמוני) אוהב ההיתולים.

על אמנות הסיפור

מתיאור מקוצר זה של הדברים נראה שמחבר הסיפור יהודה אלחריזי רקח כאן עלילה שעיקרה אינו בה אלא בתכלית (דידקטית) שמעבר לה: בעניין לימודי (תולדות השירה העברית) ובלקח חינוכי־מוסרי ("אל תסתכל בקנקן אלא במה שיש בו"). דומה שאי אפשר לחלוק על התייחסות מעין זו אל הסיפור המחורז הנדון כאן. עם זאת, התייחסות זו עשויה להסיח את הדעת מאופן עיצובם הספרותי של הדברים, למקד את תשומת הלב במסר הרעיוני ולטשטש את האפקט הפואטי־החווייתי האפשרי שלהם. לעומת זאת, הפניית תשומת הלב אל העיצוב האמנותי של הלקח המוסרי המוכר, תבליט את השימוש באמצעים המכוונים להטריד את מנוחת הקורא, כלומר את הבחירה **במוזר** למסירתו של הלקח המוכר. שכן לביטויו של הלקח הידוע משתמש כאן אלחריזי כקודמיו (אבן צקבל ואבן זבארה) באמצעים פואטיים חזקים, הבאים – בטכניקות של "הלם" – לערער את השלווה, את תובנות המציאות הרגילות שלנו, ולזרוע מבוכה. עיון מדוקדק בעצם מעשה האמנות של סיפור־המקאמה הזה עשוי אפוא להכביד בתפיסתנו את משקלו האסתטי־החווייתי ואולי גם להובילנו אל ניסוח אפשרי אחר (מורכב יותר) של מטרתו.

ללמד מוסר או לחבל בתחושת הוודאות?

ההתייחסות המקובלת אל חלק ניכר מן הסיפורת העברית המחורזת מימי הביניים בספרד היא כאל ספרות שהיא בעיקרה ספרות שעשועים. ספרות זו משופעת במיני תחבולות מובהקות ליצירתם של אפקטים קומיים ברורים: סגנונה השיבוצי, המטלטל לעיתים קרובות את פסוקי המקרא "משחור ללבן, מלבן לשחור[6]" – למשל, מהקשר רציני, רם ונשגב אל הקשרים 'ירודים' או פשוטים – הוא אחת מדרכי המלך של יצירת הקומי (הנמכה קומית). הנטייה אל רטוריקה היפרבולית, משחקי לשון מפולפלים, מוטיב ההתחפשות המשמש בה מקור בלתי נדלה לטעויות בזיהוי ולהיפוכי־פתאום – כל אלה מייצרים במובהק אפקטים משעשעים. עם זאת, הבידור או השעשוע בכמה מן הסיפורים העבריים המחורזים מספרד אינו עומד על הקומי

6 כדברי אלתרמן בשירו "מחברות עמנואל" בספרו *עיד היונה* (1978: 263).

בלבד; לעיתים מצטרפות אל האיכות הקומית איכויות אחרות, שאינן מתיישבות עם הקומי, ועל ידי כך עשויה להתקבל בעת הקריאה איזו איכות רגשית מורכבת, המצרפת יחד תרתי דסתרי: צחוק ובהלה או צחוק וסלידה וכד׳.

אחד הגורמים להתקבלותה של מורכבות מעין זו בסיפור הנדון כאן הוא עיצובה של הסיטואציה המתוארת (הסעודה בבית האיש העשיר) כסיטואציה אירונית במובהק, המבוססת על ניגוד בין הֵיראות לבין מציאות.[7] הימן האזרחי, המספר וגיבור הסיפור, מנכס לעצמו כל תו ותו האופייני על פי מקה (Muecke 1973) לדמותו הקלאסית של ״קורבן האירוניה״, ומתגלה (כמו שאר הסועדים) כמין שחצן ״עיוור״ המתנהל במין אי־מודעות גאוותנית, שלווה ובוטחת, אשר אינה מאפשרת לו אפילו צל של חשד שמא ״דברים עשויים שלא להיות מה שהוא, בתמימות, מניח שהם״ (שם, 28). וכגודל העיוורון כך גדולה תדהמת ההיפקחות ממנו, או במילים אחרות, ״כך האירוניה מכה חזק יותר״ (על פי מקה, שם: 29).

לאחר תיאור ארוך יחסית ומפורט של ארמונו המרהיב ביופיו של האיש העשיר (תיאור המגבב פריטים רבים מאותו הסוג, כלומר פריטים שיש להם אותה הקונוטציה האחת, של חיי עושר: ״וַיְבִיאֵנִי לְאַרְמוֹן/ בְּחֵיק הַיֶּפִי אָמוֹן,/ מִמַּחְצְבוֹת הַנַּעַם גָּזוּר וְחָצוּב,/ וּמִסְלָעָיו דְּבָשׁ וְחָלָב יָזוּב/ וְחֵיל יָנוּב,/ וּבְתוֹכוֹ בָּתִּים מְלֵאִים כָּל טוּב״ וכו׳; [15–17]), ושל מגוון המעדנים המוגשים לאורחים, המבסס תמונת חיים עליזה ומהנה של חברת שפע נוצצת – נכנס פתאום יסוד זר: ב״עדשת המספר״ נלכד לפתע אדם אחד, המתברר כמין דמות נגד לדמותם האחת והכללית, המהוגנת, של האורחים הקרואים לסעודה: ״וְהָיָה בְתוֹךְ הַקְּרוּאִים אִישׁ זָקֵן/ נוֹדֵד כְּצִפּוֹר מִקֵּן/ וְהוּא מֵסֵב עַל הַשֻּׁלְחָן הֶעָרוּךְ/ כְּנָחָשׁ כָּרוּךְ,/ וּזְרוֹעוֹ אָרוּךְ/ לְהַקְרִיב כָּל מַאֲכָל רָחוֹק/ וְלִטְחֹן אוֹתוֹ וְלִשְׁחוֹק./ וְלוֹ חֵךְ –/ אֶת כָּל סְבִיבוֹתֵינוּ לוֹחֵךְ,/ וְלָשׁוֹן –/ יִגְרֹף הַמַּאֲכָל כְּנַחַל קִישׁוֹן״ (40–43). בשׁורות אלה יש מעבר פתאומי מן הכללי אל הפרטי, מן הרבים אל היחיד, ומן היפה והנעים אל המעורר בהלה או דחייה. השימוש הווירטואוזי והמשעשע בלשון, האופייני לסיפורת המחורזת (התיאור ההיפרבולי [״וְלָשׁוֹן־/ יִגְרֹף הַמַּאֲכָל כְּנַחַל קִישׁוֹן״], קישוטי הצליל [החרוז והלשון הצימודית; וְלוֹ חֵךְ־/ לוֹחֵךְ], הלשון השיבוצית המטלטלת פסוקים מהקשרם הידוע[8]), עומד כאן בניגוד

7 בספרו על האירוניה מקה (Muecke 1973: 10) מדבר על הניגוד בין היראות לבין מציאות (״contrast of an appearance and a reality״) כעל מאפיין יסוד המשותף לסוגים שונים של אירוניה. כל דבריי על האירוניה במאמר זה מבוססים על התובנות מאירות העיניים המוצגות בספר זה.

8 למשל: השיבוץ המתואם ״וְלָשׁוֹן –/ יִגְרֹף הַמַּאֲכָל כְּנַחַל קִישׁוֹן״ המתאר בתיאור היפרבולי את אכילתו המופרזת של הזקן, אשר מבוסס על שופטים ה כא (״נחל קישון גרפם״) – שהקשרו המקראי הוא תיאור מפלתם של סיסרא ובני בריתו. לצידם של שיבוצים מסוג זה משולבים

חד לנושא ה"נתעב" שהוא מעצב – איש זקן ומבחיל – ומייצר תנאים טובים ל"נוכחות בו זמנית של המעורר צחוק ושל משהו שאיננו מתיישב עם המעורר צחוק" (תומסון 1972: 3) – כלומר להתעוררות הרגשת המבוכה ואי־הנינוחות האופיינית לגרוטסקי, אשר מקורה "בהתנגשות האלימה בין המגמות האמוציונליות הסותרות" (צור תשע"ד: 26).

כל תיאור אכילתו המופרזת של הזקן, המתמקד באופן מפורט ובניסוח היפרבולי בחלקי גופו, מכוון במובהק אל יצירת רושמו של הגרוטסקי.[9] במחקרו הידוע על הגרוטסקי טען בחטין שביסודו של הדימוי הגרוטסקי נמצאת תפיסה מסוימת של גוף (Bakhtin 1984: 315), "גוף פתוח לָעולם", בניגוד לגופים הקלאסיים, הסגורים. תיאורי הגוף הפתוח, הפורץ את הגבול שבין הסובייקט לעולם, מבטאים את השקפת העולם הגרוטסקית האמביוולנטית והדיסהרמונית, המתנגדת למציאות של גבולות ברורים, לְסדר, למה שהוא סטטי, לקטגוריות רציונליות מוחלטות וידועות מראש. הגוף הגרוטסקי, הוסיף בחטין, הוא לא רק פתוח, אלא הוא גם גוף ש"חלקיו מבותרים" או "אבריו מנותקים (מופרדים)" (בחטין, שם: 323). אם נביט לאור זה על תיאורו של הזקן, נוכל לעמוד על כך שאלחריזי מתאר אותו כמין גוף פתוח אשר גם "מֵסֵב עַל הַשֻּׁלְחָן הֶעָרוּךְ" לא כגוף אחד אלא כמין "גוף מתפרֵד": "**וּזְרוֹעוֹ** אָרוּךְ/ לְהַקְרִיב כָּל מַאֲכָל רָחוֹק/ וְלִטְחֹן אוֹתוֹ וְלִשְׁחוֹק./ וְלוֹ **חֵךְ** –/ אֶת כָּל סְבִיבוֹתֵינוּ לוֹחֵךְ,/ **וְלָשׁוֹן** –/ יִגְרֹף הַמַּאֲכָל כְּנַחַל קִישׁוֹן,/ וְלוֹ **פֶּה** –/ לֹא יְמַלְּאֵהוּ הַמַּשְׁקֶה וְהָאוֹפֶה./ תָּמִיד יִתֵּן בַּכּוֹס **עֵינוֹ**[10]/ וּבַלֶּחֶם **שִׁנּוֹ**/ [...] וְהַבָּשָׂר –/אִלּוּ בְכַבְלֵי

במקאמה גם שיבוצים שוני הוראה שבשנינותם הרבה יוצרים "הלם משעשע", כמו השיבוץ הידוע "וַיָּבוֹא גַם הַנְּצָב אַחַר הַלַּהַב" (37–38), שדן פגיס הסב את תשומת הלב אליו לפני שנים רבות (פגיס 1976: 73). הסגנון השיבוצי האופייני למקאמות, המוציא בדרך כלל את הפסוקים מהקשרם המקראי או גם משנה את מובן מילותיהם, מכניס באחת את הרצף הלשוני המוכר מן המקרא לפרספקטיבה אחרת (עושה לו הזרה). אי־ההלימה הפתאומית בין התפיסה החדשה, המפתיעה, של הרצף המקראי לבין התפיסה המוכרת (הידועה וה"יציבה") שלו היא מקור ליצירת אותו אפקט חזק שתיארתיו לעיל כהלם משעשע, אשר עשוי להיות כרוך באיכות אירונית, קומית, גרוטסקית או אלביתית – בהתאם לאופיו של ההקשר החדש ולמרחק (לגודל הפער) בין מובנו האחד הידוע של הצירוף המקראי המוכר, לבין המשמעות החדשה וה"זרה" (החד־פעמית) הנוצקת בו פתאום בהקשר הסיפורי. כך צירופי לשון רבים שהקורא מכיר את משמעותם נתונים בסיפורת העברית המחורזת מימי הביניים בתנועה מתמדת, המטלטלת שוב ושוב את תפיסתם הידועה, והופכת את המוכר לזר.

9 ראו בעניין זה גם דישון 1994: 84–85.

10 בהקשר כללי זה של "גוף מתפרֵד", ומכיוון שבסמוך (לאחריו) בא צירוף המתפרש במובן מילולי כמעט (נתן בלחם שינו) – הניב "נתן עינו בכוס" (=שתה לשוכרה) עשוי לקבל כאן (גם) מובן ליטרלי מבעית (ריאליזציה של ניב).

בַּרְזֶל נֶאֱסַר –/ יִמְשְׁכֵהוּ אֵלָיו בִּ**לְשׁוֹנוֹ**/ וְלַחָפְשִׁי יְשַׁלְּחֻנוּ תַּחַת **שִׁנּוֹ**. [...]/ וְאֶל **פִּיו** דּוֹחֵף וְהוֹדֵף/ כָּל נֵתַח טוֹב יָרֵךְ וְכָתֵף,/ וְהַבָּשָׂר הַשָּׁמֵן – יִמְשְׁכֵהוּ **בִּשְׁתֵּי הַיָּדַיִם**/ וְיִלְקְטוּהוּ **הַשְּׁפָתַיִם**/ וְטָחֲנוּ בָרֵחַיִם,/ **וּזְרוֹעוֹתָיו** הַקְּעָרָה יִתְמֹכוּ/ וְכָל אֲשֶׁר בָּהּ אֵלָיו יִמְשֹׁכוּ/ **וּמִפִּיו** לַפִּידִים יַהֲלֹכוּ [...] וְהַטְּלָאִים – מֵחֶרֶב **שִׁנּוֹ** יְרֵאִים [...]" (41–54). תיאור זה מבליט את איברי הגוף של האיש הזקן ומעמיד אותם כמין אובייקטים לעצמם, שאינם תלויים בשלֵם. לא מעט מן המשפטים המצוטטים לעיל ערוכים בתחביר מעורר צחוק ובהלה, המעמיד את החלק (הזרוע, החך, הלשון וכד׳), לא את האיש הזקן עצמו, כבעל חיים משל עצמו, כעושה הפעולה.

התנהגותו הפרועה וחסרת הנימוס של האיש הזקן מעוררת עליו את חמתם של הסועדים: "כְּגַן עֵדֶן הָאָרֶץ לְפָנָיו, וְאַחֲרָיו – מִדְבַּר שְׁמָמָה!/ עַד כְּמְעַט לְרֹעַ פְּעָלָיו/ עָלְתָה חֲמָתֵנוּ עָלָיו,/ **וְלוּלֵא אֲשֶׁר מְנָעָתְנוּ הָעֲנָוָה** –/ מֵעַל הַשֻּׁלְחָן הִשְׁלַכְנוּהוּ/ וּמִן הַבַּיִת גֵּרַשְׁנוּהוּ [...]/ וְהוּא הִכִּיר מִמַּרְאֵה עֵינֵינוּ/ צְפוּנֵי רַעְיוֹנֵינוּ/ וְשָׁמַע קְצָת הֶגְיוֹנֵינוּ/ אַךְ בְּמֶתֶק הָאֲכִילָה סָבַל הַנַּזֶּק וְהַקָּטֹב/ וְלֹא דִּבֵּר לָנוּ לְמֵרָע וְעַד טוֹב" (63–69). האיש קומם בהתנהגותו את ציבור הסועדים ואלה היו רוצים להוציאו מקהלם, והיו עושים כן, כאמור, לולא **ענוותם**. מנקודת התצפית של המספר (ושל חבורתו) נמסר לנו אפוא כי האצילות מחייבת למחול על הרצון הטבעי לסלק את הפרא מקהל בני התרבות. בנקודת הקריאה הזו נראה האיש הזקן נחות וחסר תרבות, ויתר הסועדים – בני תרבות, נעלים ומעודנים (שולטים ביצרם, מאופקים ומנומסים). הזקן, כך נמסר, מודע לרושם הרע שעורר בקהל הסועדים, והקהל ער לכך שהוא מודע לזה. עם זאת, אין הזקן מחזיר דברים לעולבים בו – שתיקה שמקורה, לדעת המספר, בהתרכזותו הבהמית באכילה ("אַךְ בְּמֶתֶק הָאֲכִילָה סָבַל הַנַּזֶּק וְהַקָּטֹב/ וְלֹא דִּבֵּר לָנוּ לְמֵרָע וְעַד טוֹב" [68–69]). תמונת המצב הזו מתהפכת על פיה בהמשך הקרוב.

הזקן סיים לאכול ופנה אל הימן האזרחי בבקשה שיספר לו על מה הוא וחבריו מדברים. הימן ציין בפניו את נושא השיחה – "גִּבּוֹרֵי הַשִּׁיר אֲשֶׁר הָיוּ בִסְפָרַד" (81) – ואת עיקרי הדברים שנאמרו בעניין. והנה התברר לפתע שזקן דוחה־למראה זה הוא ידען גדול, בר סמכא בעניין המדובר. מי שנראָה נחות, נבער וגס הפך **בן רגע** נכבד, משכיל ובעל אבחנה דקה. כך גם שתיקתו של הזקן התחלפה לפתע בדבר תוכחה נוקב שהבהיר שהנימוק שנתן לה המספר בעיוורון־גאוותו אינו אלא טעות גמורה: "וַיֹּאמֶר לִי 'הֲלֹא אַתֶּם שֹׂנֵאתֶם אוֹתִי,/ וּבַעֲבוּר אֲכִילָתִי/ בְּזִיתֶם גְּדֻלָּתִי/ וְכִמְעַט בְּרֹעַ מוּסַרְכֶם/ יָד בִּי שְׁלַחְתֶּם/ וְחֶרֶב הָרֵשַׁע עָלַי פְּתַחְתֶּם,/ **וְלוּלֵא הָעֲנָוָה אֲשֶׁר תִּכְבְּשֵׁנִי**,/ וּבְרֶסֶן הַמּוּסָר תִּקְשְׁרֵנִי –/ עָזַבְתִּי אֶתְכֶם בְּיָם הַסִּכְלוּת טוֹבְעִים/ וּבְטִיט הַפְּתַיּוּת שׁוֹקְעִים/ לְמַעַן תִּקְצְרוּ פְּעֻלַּתְכֶם/ וְתֹאכְלוּ פְּרִי חַטַּאתְכֶם./ אַךְ לֹא אֶעֱשֶׂנָּה/ וְחַטַּאתְכֶם מִלִּבִּי אַעֲבִירֶנָּה/ וְהָאֵל יָשִׁיב גְּמוּלָה לְעוֹשֶׂנָּה/ וְהַמְּחַטֵּא אוֹתָהּ יֹאכְלֶנָּה!"

(101–107). כאן יש אפוא חילוף־אספקט[11] פתאומי. שני כיווני מבט מנוגדים נפתחים אל אותו האירוע: מנקודת התצפית של הזקן מקבלת כאן הסיטואציה (שתוארה קודם לכן מנקודת תצפיתו של המספר) הסבר הפוך – הנתלה באותה מילה ממש: **ענווה**, ועל ידי כך מעומתים בחוזקה חלקיה המנוגדים של הסיטואציה המתהפכת לנגד עינינו. הקהל הזועף על הזקן לא הרחיקו מן הבית משום הענווה, והזקן הזועם על יחסו של הקהל אליו לא נטשם משום הענווה. המעבר הפתאומי של ה"ענווה" מהקשר אחד להקשר מנוגד לו כמו מערער לא רק את תפיסתה ה"נכונה" של הסיטואציה, אלא גם את יציבותה הלשונית של המילה או את הביטחון הרגיל בשפה: "ענוותם" של הסועדים האצילים נראית מכאן כהתנשאות גסת רוח, והתרכזותו הבהמית של הזקן באכילה מבלי להגיב ליחסם העוין של שאר האורחים אליו – מתבררת כעת כ"ענווה". בתוך כך חל היפוך מיידי ומפתיע במעמדן של הדמויות: הדחוי הופך מרכזי, הנחות – עליון (והעליון נחות), הבהמי – משכיל ומעודן (והמשכיל והמעודן גס רוח וקל דעת). בזה באה גם לידי ביטוי ההיברידיות האופיינית לגרוטסקי, המצרפת יחד יסודות בלתי מתאימים (כגון, אדם וחיה, אדם וצמח, צמח וחיה), ומתגלמת כאן במזיגה ה"בלתי חוקית" (לתפיסה רציונלית) המתקיימת בדמותו של הזקן בין היצרי־החומרי או ה"בהמי" (אכילתו המופרזת) ובין הרוחני־המשכילי והמוקפד (ידיעותיו בתולדות השירה העברית מאנדלוס). "ההיברידיות של הגרוטסקי", מסבירה שרה כהן־שבוט, "מנגידה אותו למערכות אשר מציעות ומכבדות בינריות" (כהן־שבוט 2008: 26), ומוסיפה: "הגרוטסקי *חי* מהבינריות, 'ניזון' ממנה בהכרח. [...] הגרוטסקי 'חי' דווקא מתוך זה שהוא מראה את מגבלותיהן של ההבחנות הבינריות הללו, מתוך זה שהוא מראה התנגשות וגם איחוד ביניהן, מתוך זה שהוא מראה עד כמה מגוחכת ובלתי מוחלטת, עד כמה חלשה וחולפת ההבחנה הבינרית, עד כמה היא ניתנת לשינוי ועד כמה חלקיה יכולים להתחלף זה עם זה (מבחינת 'ערכם') ויכולים למעשה להתנגש וגם לחיות יחד" (שם: 27; ההדגשה במקור).

דברים אלה על מהותו של הגרוטסקי יכולים להאיר את המהלך האמנותי של הסיפור; פתיחתו של הסיפור מעודדת תפיסה של ניגוד בינרי: הציבור התרבותי והמלומד שנקרא אל בית העשיר לעומת הזקן הלא קרוא, הנראֶה פראי ונבער. האסתטיקה של הגרוטסקי, הבאה לידי ביטוי בסיפור הנדון כאן, אכן "חיה" מן הסדר הרציונלי־הבינרי הזה: היא שואפת להציגו ככלי ריק ולבטלו, "ליצור עולם

11 על המונח "חילוף האספקט" ראו ויטגנשטיין, 1987: 77–107; חילוף אספקט הוא "הביטוי עבור תפיסה *חדשה* ובעת ובעונה אחת עבור תפיסה שלא השתנתה" (שם: 81; ההדגשה במקור).

אשר מבטל את הדואליזם, עולם אשר לא ניתן לחלוקה פשוטה לשניים, עולם אשר עיקרו ריבוי וביטול העדיפות של אלמנט אחד מפני השני במסגרת זוגות בינריים" (כהן־שבוט 2008, שם: 26; ההדגשה במקור). באופיו ההיברידי המהלך הגרוטסקי "מצרף את הכול יחדיו – תוך כדי כך שהוא מראה את שרירותם ואת חוסר הכרחיותם של הסדרים הלוגיים, הרציונליים – ומציע אלטרנטיבה" (שם: 27). הגרוטסקי הוא "ריאקציה ו'התמרדות' נגד צורות החשיבה הרציונליות והלוגיות", הוא מבקש להביע "בלבול, פרגמנטציה, עמימות, חוסר קוהרנטיות, ריבוי, 'זרות'" (שם: 33). "הוא מגרה את החשיבה ומחדש אותה דווקא בכך שהוא מציע לנו לחפש אופציות אחרות לחשיבה, שאינן קשורות בהכרח לחיפוש קוהרנטיות, סדר או אחידות" (שם: שם). הוא בא, כדברי בחטין, "לשחרר מהשקפת העולם השלטת, ממוסכמות ומאמיתות ידועות, מקלישאות, מכל מה שהוא שגרתי ומקובל על הכול" (Bakhtin 1984: 34). ואכן סיומו של הסיפור מעמת אותנו עם "עולם הפוך": האצילים הם גסי רוח, סכלים וחוטאים ("וְלוּלֵא הָעֲנָוָה אֲשֶׁר תִּכְבְּשֵׁנִי,/ וּבֶרֶסֶן הַמּוּסָר תִּקְשְׁרֵנִי –/ עָזַבְתִּי אֶתְכֶם בִּיָּם **הַסִּכְלוּת** טוֹבְעִים/ וּבְטִיט הַפְּתַיּוּת שׁוֹקְעִים/ לְמַעַן תִּקְצְרוּ פְּעֻלַּתְכֶם/ וְתֹאכְלוּ פְּרִי **חַטַּאתְכֶם**" [103–106]), והזקן הקבצן הפרא־הגס הוא ענו, מוסרי, מלומד גדול ובעל שליטה מוחלטת (וירטואוזית) בלשון ("וְצַחוֹת לְשׁוֹנוֹ וּגְאוֹנוֹ" [222]): היוצרות מתהפכות, דבר נכנס בהיפוכו, והקטגוריות הרציונליות, המבטיחות סדר ותחושות של ודאות, ביטחון ושליטה – קורסות באחת ומתחלפות בהיפוכן, באי רציונלי ובאיכויות הכרוכות בו: הכאוס, אי־הוודאות, חוסר הביטחון ואובדן השליטה.

בסקירה של תפיסת הגרוטסקי, מסכמת כהן־שבוט את דבריה של אווה קוּרילוּק (המתייחסים במקורם לגרוטסקי שבאמנות הציור): "הגרוטסקי, טוענת קוּרילוּק, נוהג להפוך את הדברים על פניהם, מתענג על היפוך זה". הוא "מתקומם נגד המובן מאליו, ואחד מכליו החשובים להתקוממות זו הוא ההיפוך. דרך ההיפוך הגרוטסקי מצליח להראות שהמובן מאליו יכול להיות גם אחרת, ואף להיות בדיוק ההפך ממה שהיה נדמה ש'צריך להיות'. דרך ההיפוך הגרוטסקי מצביע על המגוון הרחב של דרכים לפיהן המציאות יכולה להופיע ולהיות מוכרת. ה'דרך הקונוונציונלית' להסתכל על המציאות [...] אינה סופית או מוחלטת או בלתי ניתנת לערעור" (כהן־שבוט 2008: 61). הגרוטסקי מכוון לפיכך אל הזרתו של המוכר, אך (בשונה מתפיסתו של שקלובסקי בעניין ההזרה) הוא עושה זאת לא "כדי להשיב לתיקנה את קליטת החיים [השחוקה] שלנו",[12] אלא להפך, כדי לערער את ביטחוננו בתפיסה ה"תקינה"

12 כתרגומה של יעל רנן לדבריו של ויקטור שקלובסקי על תכליתה של האמנות, במאמרו הידוע "אמנות כתחבולה" (רנן 1973: 343).

(המקובלת, הנורמטיבית) של הדברים על ידי הצעה של אפשרויות (תפיסה) אחרות. "הוא ביסודו פלסטי, נוזלי, משנה ומעוות", כותבת כהן־שבוט, ומציגה את דבריו של וילסון ייטס הקושר את העיוות שבגרוטסקי לניסיונו "להציג את המציאות בצורה חדשה, לא קונוונציונלית, צורה אשר מביאה ל'תפנית מחשבתית', להחלפה פתאומית של האופן שבו ניתן להבין ולתפוס את המציאות" (שם: 61–62). הניסיון לגרום "להחלפה פתאומית של האופן שבו ניתן להבין ולתפוס את המציאות" עומד לדעתי ביסוד הפואטיקה של כמה מן הסיפורים העבריים המחורזים המרתקים ביותר, ולאורו אפשר גם להבין את חשיבותו של מוטיב ההתחפשות הנפוץ בהם. מוטיב זה המתבטא גם במקאמה הנדונה כאן בהתחפשותו של חבר הקיני, ידידו הקרוב של הימן, לזקן דוחה־למראה, הוא תחבולה מובהקת לעורר את רושמו של הפלסטי, הנוזלי, המשנה והמעוות, כלומר את רושמו של הגרוטסקי.

חבר הקיני: גיבור כאנטי־גיבור וקשריו עם ארכיטיפ הטריקסטר[13]

כמקובל בדרך כלל בסיומן של מקאמות תחכמוני, גם בסופה של המחברת השלישית מתברר שהגיבור (הזקן), שהמספר הציגו כזר ומוזר, הריהו לא אחר מאשר חברו, הנודד הנצחי מְשַׁנה הצורה – חבר הקיני. בדברי לעיל ובמקומות אחרים הצגתי את תפיסתי בדבר הפואטיקה הטיפוסית לחלק מן הסיפורת העברית המחורזת כפואטיקה המכוונת להשריית תחושה אינטנסיבית של אי־ודאות, והמשתמשת לשם כך באמצעים פואטיים חזקים, הבאים – בטכניקות של "הלם" – לערער את תובנות המציאות הרגילות שלנו, ולזרוע מבוכה. דומה כי אחת התחבולות הללו היא עצם דמותו של גיבור המקאמה, חבר הקיני, כפי שהיא באה לידי ביטוי במחברת הנדונה כאן בפרט ובתחכמוני בכלל. אם נקשור בין דמותו של חבר הקיני, גיבור מקאמות תחכמוני, ובין ארכיטיפ הטריקסטר היונגיאני, יימצא לטענה זו בסיס מוצק.

כידוע, בשונה מפרויד שדיבר על הלא־מודע האישי, יונג דיבר על הלא־מודע הקולקטיבי, ולציון אופיו הכלל־אנושי לדעתו כינה את תכניו בשם "ארכיטיפים". במושג זה כיוון יונג ל"משקע הניסיונות החוזרים ונשנים של המין האנושי באלפי דורות קיומו", אשר "קיימים כמרכיבי הנפש, כקטגוריות של הניסיון" האנושי (פרנקנשטיין תשכ"ח: 495). כל אחד מן הארכיטיפים מגלם, על פי יונג, היבט בחוויה האנושית הכללית שהצטברה מקדמת דנה ונצרבה בלא־מודע של כל אחד

13 הזיהוי של דמות הגיבור במקאמה הקלאסית עם ארכיטיפ הטריקסטר בקישורו אל דבריו של פרויד על שובו של המודחק כבר נעשה בתחום חקר המקאמה הערבית בידי דניאל אי. בומונט (Daniel E. Beaumont 1991: 40–67) ואני מחילה אותו להלן בקריאת המקאמה העברית.

מאיתנו. אחד מן הארכיטיפים האלה הוא "ארכיטיפ הטריקסטר" (הנוכל־התחבולן). הפסיכולוגית רות נצר מתארת את התפיסה היונגיאנית של הטריקסטר כביטוי של "שלב התפתחות פרימיטיבי של האנושות והתודעה" (2004: 267) המאפשר "הטמעה של תכנים דמוניים ופרימיטיביים", אשר "הדחקתם על ידי התרבות עשויה הייתה להיות הרסנית, בעוד ששימור דמותו של הטריקסטר וביטוי התכנים שהוא מגלם חשובים כפתיחת שסתום באופן מבוקר" (שם: שם). הטריקסטר, לדבריה, "הוא דמות שמגלמת את יצריות האדם בראשית התפתחותו" (שם: 262). "בהתנהגותו באות לידי ביטוי בוטה ומוגזם תכונות הצֵל שהחברה בדרך כלל אוסרת: מיניות, תוקפנות, ניבול פה. הוא הופך את כללי החברה על פיהם [...]" (שם: שם). הטריקסטר, כותבת נצר, "הוא דמות רבת־היבטים, ומגולם לעיתים כאל בורא ויוצר שינויים, לעיתים כחיה תעלולנית, ולעיתים כליצן ושוטה. דמותו משרתת את הצורך של החברה להוציא לאור את האמת הצִלית של הנפש, שבלעדיה אין הנפש חיה את כוליותה, ומשמשת ערוץ לגיטימי של פתיחת שסתום לדחפים האסורים בדרך כלל. כמו הרמס אויב הגבולות, הטריקסטר פורץ את גבולות החוק. ידו בכול. אין לו מחויבות למוסר, אלא צורך לשרוד או להתריס או לשמוח ביצריותו הראשונית" (שם: שם).

בסקירה של דמות הטריקסטר במיתוסים של חברות שונות מדברת נצר על הטריקסטר כעל מי שהוא "מצוי בכל מקום,[14] ובכל מקום הוא מזמן את הבלתי צפוי, את המקריות והמהומה, וכך גורם צרות בשפע. כולו פגע והרס, אף כי הוא גם אנרגיית חיים גדולה" (שם: 266). הוא (בין השאר) "כוח אנטגוניסטי", ה"מפעיל חתרנות תחת מבני המוסר והאידיאות של החברה" ו"בעשותו כן הוא עשוי לערער את הקיים הסטטי" ולהביא "אלטרנטיבה לחברה". הוא כשאור שבעיסה. "הוא זה ששואל ומתווכח, מוחה ומערער נגד הקיים, חושף את החסרונות, מתריע נגד הבעיות, [...] ובכך מתסיס, יוצר אי־שקט במערכת ונוטה לעורר התנגדות נגדו, שכן כאמור התודעה הקולקטיבית מתנגדת לשינוי" (שם: 272). לא בכדי אפוא נוטה דמותו של הטריקסטר להיות מגולמת בדמויות ש"בשולי החברה", ש"בסף ומעבר

14 גם במקאמה הנדונה כאן יש הד למציאותו של הזקן המופלא (חבר הקיני) בכל מקום (ובכל זמן). הוא מתאר את עצמו כמי ש"בא מן המערכה" (של משוררי אנדלוס, הקודמים בזמן לזמנו של ההווה הסיפורי) ישירות אל ההתכנסות (שבהווה הסיפורי) בביתו של האיש העשיר. וראו בעניין זה גם דבריו של אבו אלפתח אלאסכנדרי בסוף מקאמת היין (אלמקאמה אלח'מריה) של אלהמד'אני: "אל תוכיחני, אבל/ איזה נוכל תחשבֵני// אני הוא הידוע/ לכל תהאמי ולכל תימני// **אני הוא המסתגל לכל/ אתר ובכל מקום תמצאני**// שעה תמצאני במחראב/ ובשעה אחרת בבית המרזח" (ההדגשה שלי). תירגם: עאמר דהאמשה, תשע"א: 326.

לסף של גבולות החוק, החברה והנפש" כמו "קבצנים, נוודים, משוגעים, ליצנים, קדושים ושוטים" (שם: שם).

הטריקסטר, מוסיפה נצר, הוא דמות מתעתעת המושכת לעיתים "אל היפוך המציאות" ובזה מאפשרת לנו "לשאת את הריבוי, הכפילות, העמימות והאמביוולנציה". "הדילמה של התודעה היא מצוקת הזיהוי של הדברים מעבר למראיתם, שתמיד עשויה להסתיר את פניה המנוגדים. מה שנראה חיובי עשוי להתגלות כשלילי, וכן ההפך" (שם: 274). הטריקסטר חושף בפנינו את הצד האחר של הדברים שנראים לנו כמוחלטים ומעמידנו על יחסיותם, או על כך "שכל תפישה היא חלקית, ועל כן הִנָּה מתעתעת" (שם: שם).

נקל לראות אפוא לאור הדברים האלה את דמותו הספרותית של חבר הקיני (במחברת הנדונה כאן ובתחכמוני בכלל) כגילום מובהק של ארכיטיפ הטריקסטר. אחת מתכונות היסוד של דמותו, היותו נודד, נראית כעת כקשורה בזה קשר עמוק, שכן היא מאפשרת פיתוח "טבעי" של ישות טריקסטרית מוחלטת; בנדודיו הרי הוא תמיד "לא מכאן", אחר לגמרי, זר ומוזר, משוחרר מכבלי מקום, רכוש וחברה, פרא חסר עכבות. הוא מבטא תכנים שהתרבות הפנתה להם עורף – ובכל זאת נותרו חקוקים בה, וההנאה הנגרמת מאופיים הטריקסטרי של חלק מן הסיפורים העבריים המחורזים מימי הביניים נעוצה לדעתי בדיוק בזה: ביכולתם להשיב את המודחק (המאיים) בתנאים המגוננים של הספרות, כלומר של מרחק אסתטי.[15]

להבנתי, כל מעשה האמנות של הסיפור הזה והתחבולות המשמשות בו מתנקזים הנה: הפתיחה של הסיפור אשר מעודדת תפיסה לוגית של ניגוד בינרי (אצילים־תרבות; פרא־בערות), המהלך האירוני, ההופך את התפיסה הזו על פיה ביוצרו פער בין ההיראות של הדברים, ההולמת את התפיסה הלוגית, לבין המציאות האמיתית ש'בועטת' בתפיסה הלוגית, מבטלת את החשיבה הבינרית הנוחה לתבונה ומעמידה "קטגוריות" חדשות, היברידיות, הפורעות את הסדר הרציונאלי המוכר (פרא מלומד – אצילים פוחזים), והאופן האלים של ההיפוך הזה, המסמיך מאוד דבר לניגודו, ויוצר

15 בדברים אלה אני מכוונת לדבריו של ארנסט יינטש על מקורה של ההנאה מיצירה ספרותית: "ההנאה מיצירה ספרותית, ממחזה וכדומה טמונה לא מעט ביכולת ההשתתפות של הקורא או הצופה בכל רחשי הרגש השונים שהדמויות במחזה, ברומן או בבלדה נתונות בהם. **איננו אוהבים להיחשף לזעזועים רגשיים עזים בחיים, אבל בתיאטרון, או בקריאה, אנו מניחים לעצמנו ברצון להיות מושפעים באופן כזה: אנו חווים בדרך זו רחשי רגש עזים מסוימים המעוררים בנו תחושת חיים חזקה בלי שניאלץ לקבל על עצמנו את התוצאות שהיו עלולות להיות לאותם הגורמים המעוררים את רחשי הרגש הלא נעימים אילו ניתנה להם הזדמנות להופיע מאליהם [במציאות] באותה צורה**" (ינטש 2012: 33; ההדגשה שלי).

בזה את סוג ההלם האופייני לפעולתם של הטריקסטרי והגרוטסקי, הנהנים לכפות במפתיע דרך אלטרנטיבית, לא קונוונציונאלית, להסתכלות על מציאות מוכרת.

כאמור, אפשר לראות את מטרתו של הסיפור הזה בהקניית ידיעות ובלימודו של לקח מוסרי. אך קריאה מעין זו עשויה לבטל (לרעה) את כוחה הריגושי המסוכן והמעורר של הספרות הזו – ספרות אשר משתמשת באופן מובהק כל כך באמצעים פואטיים חזקים המכוונים לכפות עלינו ב"אלימות" את ההתנסות בחילופים דרמטיים של אספקטים, של מערכים נפשיים[16] וסמנטיים, כדי לעורר היפעלות רגשית חזקה, להפיל תדהמה ולטלטל תפיסות עולם בוטחות ונחרצות. קריאתו (הסבירה) של הסיפור הזה כסיפור דידקטי תפעל על כן לא רק נגד האפקט החווייתי של הדברים אלא גם נגד המאמץ של המחבר (הניכר היטב ממעשה האמנות של הסיפור) לעורר בקורא תחושות עזות ולהשביע את להט הנפש לדברים המופלאים.[17]

אכן, במחברת זו של תחכמוני חילופי האספקט הדרמטיים עשויים להתקשר עם עניין מוסרי ותכלית דידקטית ("אל תסתכל בקנקן אלא במה שיש בו"). אך בהתייחס לכך שחלק ניכר מספרות המקאמה נוטה לתעתע בקורא בכל מיני תחבולות־הלם ובהקשרים מגוונים – אפשר לייחס ללקח המוסרי העולה כאן מעמד של מקרה פרטי, משני בחשיבותו, של תכלית גדולה ממנו באמנות הסיפור העברי המחורז מספרד: השאיפה להביא את הקורא לידי "רחשי רגש עזים" שיעוררו בו "תחושת חיים חזקה",[18] שלהגשמתה – באמצעים שונים – מבקשים מספרי המקאמה שוב ושוב לחבל בתחושת הוודאות של האדם, ועל כן מעמתים אותו תדיר עם הרעיון המשעשע והמטריד כאחת שאין לבטוח ב"עובדות", כי "בכל עובדה שבעולם טמונות", עקרונית, "אלטרנטיבות רבות".[19]

16 את המונח "מערך נפשי" אני מאמצת כאן מעיונו של ראובן צור בפעולת השיבוץ והרמיזה (צור 1987: 113–117). צור נוקט מונח זה לציון "הנכונות להגיב בדרך ספציפית" (שם: 115), ומדבר על חילופי מערך נפשי, כלומר על מקרים שבהם הטקסט מעורר היפוך בתגובה הנפשית של הקורא לדברים.

17 בדברים אלא אני רומזת לדבריו של מחבר המקאמות הערבי אבן שרף אלקַיְרַוַאני (מת: 1067), המובאים (בתרגום לעברית) במאמרה של רינה דרורי (1982) ומתייחסים לפואטיקה של המקאמה הערבית: "כל מה שהוא חוזר ונשנה הריהו משעמם לפי דעת הכול, והנפש להוטה אחר הדברים המופלאים" (שם: 55)

18 ראו דברי ינטש המצוטטים לעיל, בהערה 15.

19 בדבריי כאן אני רומזת לדבריו של שמעון זנדבנק על אי־הוודאות כסגנון ב"התבוננות" של קפקא (1974: 31–48). זנדבנק מצביע שם על תחבולות רטוריות הננקטות להשריית תחושה של אי־ודאות ש"מקורה בהכרה שבכל עובדה שבעולם טמונות אלטרנטיבות רבות עד אין סוף" (שם: 36).

רשימה ביבליוגרפית

אלתרמן, נ׳. 1978. *עיר היונה: שירים*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

דהאמשה, ע׳. תשע״א. ״תרגום עברי לשתי מקאמות של המדאני: אל מקאמה אלאצפהאניה ואל מקאמה אל כמריה (מקאמת היין)״. בתוך *מטוב יוסף: ספר היובל לכבוד פרופ׳ יוסף טובי*, כרך ראשון (מקרא, ספרות ימי הביניים, ספרות חדשה), חיפה: המרכז לחקר התרבות היהודית בספרד ובארצות האסלאם, אוניברסיטת חיפה.

דישון, י׳. 1994. ״משוררי ספרד: המחברת השלישית בספר תחכמוני״. *ספר ישראל לוין* א: קובץ מחקרים בספרות העברית לדורותיה. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב: 79–94.

דישון, י׳. 2012. *חרוזים של חכמה: הגות מוסר ושעשועים בספר תחכמוני ליהודה אלחריזי*. לוד ותל אביב: מכון הברמן למחקרי ספרות, הקיבוץ המאוחד.

דרורי, ר׳. 1982. ״לבעיית התקבלות המקאמה בספרות הערבית״. *הספרות* 32: 51–62.

ויטגנשטיין, ל׳. 1987. *פרקים באסתטיקה* (תרגום לעברית: דפנה לוי ועדי צמח. עריכה מדעית: עדי צמח), *טעמים – מבחר כתבי מופת באסתטיקה*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספריית פועלים.

זנדבנק, ש׳. 1974. ״אי הוודאות כסגנון: ׳התבוננות׳״. בתוך: *דרך ההיסוס: על אי־הוודאות וגילויה ביצירת קפקא*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד: 31–48.

טופורובסקי, י׳. תשי״ב. *רבי יהודה אלחריזי, תחכמוני*. תל אביב: מחברות לספרות בסיוע מוסד הרב קוק.

יהלום, י׳ ונ׳ קצומטה. תש״ע. *יהודה אלחריזי – תחכמוני*. ירושלים: מכון בן צבי לחקר קהילות ישאל במזרח, יב״צ והאוניברסיטה העברית בירושלים.

ינטש, א׳. 2012. ״לעניין הפסיכולוגיה של האלביתי״, בתוך: זיגמונד פרויד. *האלביתי: מבחר כתבים*, ח, תל אביב: רסלינג: 21–39.

כהן־שבוט, ש׳. 2008. *הגוף הגרוטסקי: עיון פילוסופי בבחטין, מרלו־פונטי ואחרים*. תל אביב: רסלינג.

מרעי ע״א. תשס״א. ״מוטיב הקבצנות במקאמה: עיונים ביחסי יהודה אלחריזי ויוצרי מקאמה ערביים״. *פעמים* 88: 21–51.

נצר, ר׳. 2004. *מסע אל העצמי: אלכימיית הנפש – סמלים ומיתוסים*. בן שמן: מודן.

עינת־נוב, ע׳. תשע״ד. ״אי הוודאות כעיקרון פואטי: קריאה ב׳נאום אשר בן יהודה׳ לשלמה אבן צקבל״. *תרביץ: רבעון למדעי היהדות*, שנה פב: 469–492.

עינת־נוב, ע׳. ״׳כולם רוצים לחיות׳: עיון ספרותי במקאמת התרנגול ליהודה אלחריזי״. *מחקרי ירושלים בספרות עברית* לא (תש״ף) (התקבל לפרסום).

פגיס, ד׳. 1976. *חידוש ומסורת בשירת החול*. ירושלים: כתר.

פרנקנשטיין, ק׳. תשכ״ח. ״יונג, קרל גוסטַו״. *האנציקלופדיה העברית*. כרך יט. ירושלים ותל אביב: 494–499.

צור, ר׳. 1987. *השירה העברית בימי הביניים בפרספקטיבה כפולה: הקורא הוודסטילי ושירת ספרד*. תל אביב: מכון כץ ואוניברסיטת תל אביב.

צור, ר׳. תשע״ד. *אבדן אודיינטציה דיגושית: הגרוטסקי ותופעות קרובות בשירה ובאמנויות*. סדרת אופקי מחקר. רמת גן: אוניברסיטת בר־אילן.

רנן, י׳. 1973. ״לשמוע את רחש הגלים: ההזרה – החייאתה של קליטת המציאות ביצירה הספרותית״. *סימן קריאה* 2: 343–361.

שירמן, ח׳. 1960. *השירה העברית בספרד ובפרובאנס*. ספר שני. חלק א. ירושלים ותל אביב: מוסד ביאליק ודביר.

שירמן, ח׳. תשי״ב. ״לחקר מקורותיו של ס׳ תחכמוני ליהודה אלחריזי״. *תרביץ* כג: 198–202.

Bakhtin, M. 1984. *Rabelais and His World*, Translated by H. Iswolsky. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Beaumont E. D. 1991. "The Trickster and Rhetoric in the Maqamat", *Love & Hope & Sex & Dreams: Comic Narrations in Classical Arabic Literature*, A dissertation presented to the faculty of Princeton University in candidacy for the degree of Doctor of Philosophy: 40-67.

Einat-Nov, I. 2019. "Believe It or Not: A Literary Examination of the Banquet Scene in Joseph Ibn Zabara's *The Book of Delight*". *Hebrew Studies* 60: 375-387.

Einat-Nov, I. "Uncertainty as a Poetic Principle: A Reading of the Opening Scene in Joseph Ben Zabara's *The Book of Delight*". *European Journal of Jewish Studies* (accepted for publication).

Muecke, D.C. 1973. *Irony, The Critical Idiom* (General ed. J.D. Jump). London: Methuen & Co Ltd.

Thomson Ph. 1972. *The Grotesque*, *The Critical Idiom* (Founder editor J.D. Jump). London: Methuen & Co Ltd.