

"מִשַׁל שֶׁכֵּל עָלִי אֶהָב": ארוס ואינטלקט במחברת הראשונה של יעקב בן אלעזר

טובה רוזן

א. רומן חצרני אלגורי

נושא היחסים בין הנפש, השכל והגוף העסיק מחברים רבים בכל הדתות בימי הביניים. רעיונות אריסטוטליים וניאופלטוניים שנקלטו באמצעות הפילוסופיה הערבית מצאו את דרכם לחיבורים פילוסופיים ולספרי מוסר של מחברים יהודים בימי הביניים, וכן לשירי הגות ולפיוטים, בעיקר של משוררי ספרד, והדברים ידועים.¹

ביטוי דרמטי מיוחד במינו לקשר הבעייתי והמורכב בין הנפש והגוף, בינה לבין השכל, וכן בין שלושת אלה לבין ה"אני" נמצא במחברת אלגורית שנכתבה בראשית המאה השלוש עשרה על ידי יעקב בן אלעזר. מחברת זו הוצאה לאור לראשונה על-ידי פרופסור יונה דוד, בעל ספר היוכל הזה, והוא שב והוציאה לאור כראשונה מבין עשר המחברות במהדורתו למחברות בן אלעזר.² שירמן

* מאמר זה הוא פרק מספר העוסק בייצוגים של נשים ונשיות בספרות העברית של ימי הביניים. על התמיכה במחקר זה אני מודה לקרן הלאומית למדע. תודתי נתונה לעמיתי פרופ' אבנר הולצמן על קריאת המאמר ועל הערותיו המועילות.

1 לזיקת הוגים יהודים לפילוסופיה היוונית-ערבית ראו יצחק יוליוס גוטמן, הפילוסופיה של היהדות, ירושלים 1963, וכן מבואו של המתרגם לפלוטינוס, אנאדות, תרגם מיוונית נתן שפיגל, ירושלים 1978, ובמיוחד עמ' 145–157. לזיקת שירת הקודש בימי הביניים לרעיונות פילוסופיים ראו בין היתר ישראל לוין, הסוד והיסוד: מגמות של מסתורין בשירתו של אבן גבירול, לוד 1986, עמ' 92–166; וכן Raymond P. Scheindlin, *The Gazelle: Medieval Hebrew Poems on God, Israel, and The Soul*, Philadelphia 1961; Adena V. Tanenbaum, doctoral thesis, *Poetry and Philosophy: The Idea of the Soul in Andalusian Piyyut* (Harvard University 1993)

2 יונה דוד, ספורי אהבה של יעקב בן אלעזר, תל אביב תשנ"ג (להלן דוד), עמ' 15–22. מראי המקום הם לפי מהדורה זו. המחברת הראשונה התפרסמה לראשונה על ידי יונה

כותב: "המחברת הראשונה מביאה סיפור מורכב ועמום [...] שאינו מתפענח אלא בדי עמל".³ לפענוחה אני מבקשת להקדיש מאמר זה. יצירה זו היא אחת ההיקריות הראשונות בעברית של סיפור אלגורי שייעודו הוא פילוסופי והמוביל המטפורי שלו הוא עלילת אהבים חצרנית. בספרו הנודע *The Allegory of Love* מכנה ק"ס לואיס (C.S. Lewis) יצירות כאלה בשם *amatory allegory*, והוא מיטיב לתאר את רגע ההולדת שלהן בספרות האירופית. לדבריו היה זה מומנט של הפנמה, רגע שבו מבט האדם הופנה פנימה ("man's gaze turned inward"). רומאנס האבירים החילוני, שעלילתו מתרחשת בעולם החיצוני, מתכנס פנימה והופך לסיפור אהבה אלגורי, המתפתח במרחב הפנימי של הנפש או התודעה. לואיס אומר:

כשהמבט מופנה כך, הוא רואה... את הכוחות הנאבקים [בנפש], כוחות שאינם יכולים להיות מתוארים אלא באמצעות האלגוריה. מכאן ואילך מתפתחת האלגוריה באופן בלתי-נמנע כמשרתת את היסוד הסובייקטיבי בספרות, וכמציירת את העולם הפנימי.⁴

ברומה לכך כותב אף יוהאן הויזינגה (Huizinga) על נטייתם של ימי הביניים המאוחרים לגלם את המחשבה בדימויים:

הרוח של ימי הביניים שעודה פלאסטית ותמימה, משתוקקת לתת צורה מוחשית לכל תפיסה (עמ' 122). כאן אפוא היסוד הפסיכולוגי שממנו באה הסמלנות... ההכרה במשמעות טרנסצנדנטלית בכל הדברים חותרת לנסח את עצמה (עמ' 164). כל דבר המקבל שם הופך להיות עצמיות ולובש צורה... ברוב המקרים צורת אדם תהיה... כל ריאליזם במונח ימי הביניים מוליך לאנתרופומורפיזם. כיוון שייחסה הנפש קיום ממשי

דוד בתוך ספר אברהם אבן שושן, ירושלים תשמ"ג, עמ' 139–155. בפי חוקרים אחרים התכנה קובץ מחברותיו של בן אלעזר בשם "ספר המשלים", על-פי המילים הראשונות במוטו שלו, "משלי יעקב בן אלעזר".

3 חיים שירמן, תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית ובדרום צרפת, ערך, השלים וליווה בהערות עזרא פליישר, ירושלים 1997, (להלן שירמן-פליישר) עמ' 251. על המחבר ויצירתו ראו שם, עמ' 222–255. שירמן סבור כי בן אלעזר, איש טולדו, כתב את המחברות סביב שנת 1233 (שם, עמ' 225), ומשער כי הפולמוס הגדול סביב כתבי הרמב"ם שהתחולל באותן שנים לערך נרמז לקראת סיום היצירה (שם, עמ' 252). לתמצית סיפור המעשה ראו שם, עמ' 250–252. כן ראו: "מעשה בזקן צבוע: מסיפורי יעקב בן אלעזר" בתוך חיים שירמן, לתולדות השירה והדרמה העברית, א, ירושלים תשל"ט, עמ' 375–388.

4 C.S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford 1965, p. 113 (להלן לואיס).

לאיזה רעיון, רוצה הנפש לראות את הרעיון הזה חי, ויכולה היא להשיג זאת רק אם תפרצף אותו (עמ' 166).⁵

הפואמה האלגורית המפורסמת ”רומאן הוורד“⁶ שכתב המשורר הצרפתי Guillaume de Lorris בראשית המאה השלוש עשרה, היא, לדעת לואיס, יצירת מפתח במהלך זה בהיסטוריה של הספרות האירופית. גם אם אין לנו דרך להצביע על נתיב ברור של השפעה, דומה כי יצירתו האלגורית של בן אלעזר אינה מנותקת לגמרי מהתפתחות זו של המנטליות הספרותית הכללית. ואכן, סמיכות הזמנים בין המהלך האלגוריסטי האירופי לבין זה המתפתח במחצית הראשונה של המאה השלוש עשרה בספרות העברית היא מפתיעה למדי.⁷ בין ”רומאן הוורד“ של גיום לבין המחברת הראשונה של בן אלעזר, שאף היא בת אותו הזמן לערך, הבדלים רבים, אך גם קווים אחדים של דמיון. הבולטת ביניהן היא עיצוב העלילה המנטלית כרומאנס חצרני — כסיפור אהבה בין גברת לאביר. בשתי היצירות נתפסת התודעה האנושית כ”עולם“, כמרחב פעולה שבו מתנועעות, פועלות ומשוחחות פרסוניפיקציות המייצגות את כוחות הנפש השונים. בשתייהן גם תופסת הסמליות של הגן מקום מרכזי. דמיון משמעותי נוסף בין שתי היצירות הוא השימוש שהן עושות בחלום כבאספקלריה פנימית של המציאות החיצונית. האם עשוי היה בן אלעזר להיות מושפע ממודל צרפתי זה? הדברים טעונים עדיין בירור. לעניין הזיקה בין המחברת הראשונה לבין ”רומאן הוורד“ אני מתכוונת להקדיש מאמר נפרד.⁸ השערות בדבר השפעות מספרות רומאנס על מחברות אחרות של בן אלעזר (אף כי לא על המחברת הראשונה) הועלו כבר בעבר.⁹

5 יוהאן הויזינחה, בסתיו ימי הביניים, תרגם מאנגלית אהרן אמיר, ירושלים תשל”ז.

6 Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, ed. F. Lecoy, Paris 1970–73, pp. 112–156.

רבות נכתב על יצירה זו. בין היתר ראו לואיס, עמ' 112–156.

7 באותו זמן לערך התחברו בעברית עוד שני סיפורי אהבה אלגוריים: ”מחברת תמימה“ לאברהם אבן חסדאי (לתמציתה ראו שירמן-פליישר, עמ' 257–258, ו”מחברת ימימה“ ליוסף בן יהודה לאבן שמעון (לתמציתה, שם, עמ' 273–278). וראו גם הערה אחרונה להלן. שירמן עומד על דמיון זה לזו ועל קווי דמיון ביניהן לבין המחברת הראשונה של בן אלעזר.

8 עתיד לראות אור בחוברת של כתב העת ”דפים“ שתיוחד לנושא המגעים בין הספרות העברית לספרויות אחרות בימי הביניים.

9 שירמן הציע לעיין במקורות לטיניים וצרפתיים כדי לגלות ”השפעות נוצריות“ (כלומר רומאנסיות) בחיבוריו של בן אלעזר. הוא ציין קרבה בין עלילות האהבה של ”ספר המשלים“ לבין ”אוקסן וניקולט“ הצרפתי (שירמן-פליישר, עמ' 238). ראובן שינדלין פתח את הנושא לדיון מחודש בהרצאתו ”סיפורי האהבה של יעקב בן אלעזר: בין ספרות ערבית לספרות רומאנס“, דברי הקונגרס העולמי האחד עשר למדעי היהדות, חטיבה ג,

ב. הנפש מבקשת את שאהבה נפשה

השתדלותה של הנפש לצאת מן הגוף ולהתאחד עם השכל מתעצבת במחברת הראשונה בצורה של מלודרמה פסיכולוגית. היצירה "פסיכולוגית" לא רק משום שהפסיכה היא הדמות המרכזית בעלילה אלא גם משום שהאירועים הדרמטיים מתרחשים על רקע (או, בעצם, בתוככי) בימת החיזיון של התודעה.¹⁰ העלילה הסיפורית רצופה בסצנות דיאלוגיות, כשדברי הגיבורים מובאים כדיבור ישיר ובהתערבות מועטה בלבד של המספר. הרגשות הנסערים שהעלילה משופעת בהם — כיסופי אהבה, תשוקה, עוינות, בוז וקנאה — מוסיפים לה נופך מלודרמטי.

שלא כאלגוריסטים אחרים המספקים לקורא מפתח שמבאר את הרעיונות המופשטים העומדים מאחורי הדמויות המוחשיות — לרוב בנספח שהוא "הנמשל", ולפעמים באקספוזיציה בראשית היצירה — אין במחברת הראשונה של בן אלעזר הפרדה ברמת המבנה בין המשל הסיפורי לבין מוסר ההשכל הרעיוני. שני אלה שזורים זה בזה לאורך היצירה. הדמויות מתוודעות לקורא בהדרגה, מהן שזהותן חשופה לגמרי למן ההתחלה ללא כיסוי אלגורי, ואחרות משילות את כינוייהן ואת לבושיהן האלגוריים רק בשלב מאוחר בעלילה. בשל סיבוכה של העלילה ובשל אי-הוודאות הכרוכה לעתים בזיהוים של הדוברים, אציג לנוחות הקוראים את הנפשות הפועלות.

גיבורת היצירה היא גבירה יפהפייה, אצילה, אחוזת תשוקה ובעלת מזג סוער ביותר. כינויה המפורש — נפש — מסגיר מיד את הנמשל שלה. אהובה הנערץ של הנפש הוא שר צבא יפה תואר, מפקד על "גדודי החשק", אך זהותו ברמת הנמשל — היותו ייצוג של השכל הקוסמי — עמומה כמעט עד סוף הסיפור.¹¹ אהובתו האחרת של שר הצבא, אף היא מצוירת כאישה מפתה ומושכת, מזוהה

כרך שלישי, ירושלים תשנ"ד, עמ' 16–20 (להלן שיינדלין, "סיפורי האהבה"). אף כי קשה לזהות מקורות מובהקים לסיפורי בן אלעזר, קובע שיינדלין כי "לפי רוחם וגישתם לאהבה הם קרובים לעולם הרומאנס."

10 הקונפליקטים בין חלקיו השונים של ה"אני" תוארו ביצירות ימי בניימיות אירופיות רבות כ"מלחמת הנפש" (פסיכומאכיה). ראשיתו של דגם זה הוא ב"פסיכומאכיה" של פרודנטיוס, הסופר הנוצרי-לטיני מן המאה הרביעית. ראו על כך James J. Paxson, *The Poetics of Personification*, Cambridge 1994, pp. 63–81.

11 המין הדקדוקי של הנפש בלשונות רבות הוא נקבה (נפש בערבית, פסיכה ביוונית, אנימה בלטינית). סביר להניח כי מציאות דקדוקית זו היא שהשפיעה על גילום הנפש בספרויות העתיקות כהאנשה נשית. הפיוט הספרדי מרבה לתאר את הנפש החוטאת והמתחטאת כאישה, ואת השכל כבעל תכונות של זכר (רציונליות, שליטה וכו').

סמוך לאזכורה הראשון כדמותה האלגורית של החכמה (כלומר, הפילוסופיה). הלב, לבו של המספר, מתפקד ברמת המשל כ”מריב“, זו הדמות המסכסכת בין האוהבים הידועה משירת החשק,¹² אבל פשרו האלגורי – היותו סינקדוכה המייצגת את גוף האדם כולו – תיחשף רק לקראת אמצע הסיפור. כל אלה הם חלקי ה”אני” השונים של המספר הבדיוני, המופיע אף הוא כדמות פועלת בסיפור, על אותה במה שעליה משחקות הדמויות האלגוריות המגלמות את חלקיו. בתחילה מזדהה המספר הבדיוני בכינוי ”למואל בן איתאל“ (זה שמו הקבוע בכל מחברותיו של בן אלעזר). בהמשך העלילה ישיל האני-המספר את זהותו הבדויה ויזדהה כ”יעקב“, דהיינו כנציגו של המחבר הממשי, יעקב בן אלעזר, בתוך הטקסט.¹³ בניגוד ללמואל שהוא מספר כל-יודע, יעקב הוא מספר שידיעתו מוגבלת וחלקית.

התמונה הראשונה מתרחשת בעולם המציאותי כביכול. הזמן הנקוב הוא ”עת צאת מלכי הידידות/ והתעורר שרי השחרות והידידות“ (שורות 2–3), במילים אחרות: זמן התעוררות הארוס, עת הולדת האהבה. אולי מכוונים הדברים לעונת האביב,¹⁴ אך התמונה איננה פסטורלית או ארקדית אלא אורבנית בתכלית. המספר למואל בן איתאל יוצא לרחוב סואן שבו שועטות מרכבות, ובו מתרוצצים גדודי חיילים על מחנותיהם ועל דגליהם הססגוניים. השימוש התכוף באלטרציות, בצימודים ובסינונימים והחילוף המהיר של החרוזים תורמים לריתמוס מהיר וקצבי, המיטיב למסור את תמונת התהלוכה הצבאית:

ויצאתי אל רחוב מרכבותם/ ולחוצות מרוצתם/ והנה מרכבות החשק
באים/ ירוצון כצבאים/ תילי תילים/ דגלי דגלים/ תהוללון וישתקשקון/
יתדפקון ולא יתאפקון/ והנה אחריהם רכבי האהבה/ מרכבה אחרי
מרכבה/ ועליהם ידי שר הצבא/ דגול מרכבה (3–7).

המטפורות ”מרכבות החשק“ ו”רכבי האהבה“ מורכבות מנסמך מן השדה הסמנטי הצבאי ומסומך מן השדה הארוטי. שני השדות הסמנטיים מוצמדים זה

12 ראו ישראל לוין, מעיל תשבץ: הסוגים השונים של שירת החול העברית בספרד, ב, תל אביב 1995, עמ' 299.

13 למואל (משלי לא 1, 4) הוא ממשל קדמון. אתיאל (משלי ל 1) הוא כינוי לשלמה המלך, בעל ספר משלי. אתיאל רומז גם ל”מחברות אתיאל“ (תרגומו של אלחריזי למקאמות של אלחריזי). באמצעות אזכורים אלה בן אלעזר מעגן את עצמו במסורת ספרות החכמה העתיקה מכאן, ובמסורות המקאמה העברית והערבית מכאן. ליחס בין למואל ויעקב בן אלעזר ראו גם הערה 21 להלן.

14 גם ”רומאן הוורד“ מתאר את התפרצות האהבה על רקע בוא האביב.

לזה באמצעות שיתוף הצליל בין "צבא" ל"צבי" (שצורת הרבים של שתיהן, "צבאים", אף מהווה צימוד שלם). המצביא מכונה לחילופין "שר הצבא" (7) וה"צבי" ("מְרַכְבֹּת הַצָּבִי וּפְרָשָׁיו", 16). מטפורה מורחבת זו הופכת את תמונת החוצות השוקקת לביטוי מוחשי לאנרגיה מתפרצת של תשוקה גברית.

החיילים, ובראשם מצביאם, רצים לקראת המספר, מנשקים ומחבקים אותו. אך בעוד התרחשות זו נמשכת, והמספר הער מצוי ברחוב — נפשו מסוגרת במעונה, ישנה וחולמת. אף שהמספר והנפש מנותקים זה מזה, יודע המספר (שהרי למואל הוא מספר כל-יודע) מה רואה הנפש בחלומה: "וְתַחֲלֵם וְהִגִּה הַשָּׁמַשׁ מְחַבֵּק חֵיק הַלְּבָנָה" (9). הוא גם יודע כיצד הנפש מפרשת לעצמה את הזיווג השמימי שבחלום; עבודה זהו אות מבשר על פגישתה הקרובה עם שר הצבא. נרגשת כולה היא פוצחת בשיר אהבה שקול (12–14). ומאיצה בעצמה להתעורר לקראת אהובה: "וַיִּשְׁנֵתִי וְלִבִּי עָר ... צָבָיָה, דִּי לְהֵרְדֵם / לְכִי עַל דוּד לְהִתְרַפֵּק". דברי השולמית "אֲנִי יִשְׁנָה וְלִבִּי עָר" (שיר השירים ה 2) מושמים בפי הנפש, ולנפש יש "לב" משלה! הגבולות החוצצים בין חלום להקיץ, ביו בדיון למציאות מיטשטשים כאן מאוד. תמונת החוצות הראליסטית-כביכול שפותחת את העלילה צבועה באיכויות הזויות של חלום, בעוד האירועים הבדיוניים המתרחשים בחלום תובעים לעצמם מעמד של מציאות. החיים הפנימיים של הנפש הפעילה הופכים להיות אירועים בעולם החיצוני, אותו עולם שבו ה"אני" של המספר חי ופועל.

חלומה הארוטי של הנפש מרגיז את "הלב", לבו של המספר: "וַיִּתְגַּעַשׁ וַיִּרְעַשׁ לִבִּי בְּחֶדְרוֹ / בְּשָׁמְעוֹ מְסָפֵר הַחֲלוֹם וְאֵת שִׁבְרוֹ" (15). המטפורה "חדר הלב" מתממשת כאן כפרדוקס מרחבי — החדר אינו חללו הפנימי של הלב, אלא חלל חיצוני שבו הלב מתגורר! הלב מבקש ברוב קנאתו לסכל את פגישת האהבים בין הנפש לבין שר הצבא. הוא מצויר כאן ככריון אלים החוטף את המספר, וכן את הנפש התפוסה עדיין בשרעפי החלום, ומחביא את שניהם "בְּחֶדְרֵי מוֹרְשָׁיו" (16). ה"אני" מוכל אפוא בתוך "חדרי הלב"; החלק הוא זה המחביא (ומכיל) את השלם בתוכו! לפי הגיונה המוזר של העלילה מתפקד "הלב" בארבע רמות שונות של ישות: (א) הוא אבר בגופו של המספר; (ב) הוא סינקדוכה (חלק משלם), איבר-מן-הגוף המייצג את הגוף השלם; (ג) הוא דמות מואנשת, פרסונה דרמטית עצמאית (ובמובן זה, אם אפשר לומר כך, הריהו "נפש" מדברת ופועלת בעלילה); (ד) הוא מרחב תלת-ממדי שיש בו חדרים ו"עלייה" (22), שבתוכם מוחבאים המספר והנפש.¹⁵ המעברים המהירים מרמת

15 מן הראוי להוסיף כי בשירת ימי הביניים מהווה המילה "לב" לעתים קרובות מילה נרדפת

משמעות אחת לאחרת, בין אם הם מכוונים ובין אם לאו, תורמים לפרדוקסיות של הסצנה. המשחקים המרחביים בין פנים לחוץ, בין שלם לחלקו (כמו בציורי התעתוע הידועים של אָשֶׁר), עוד מגבירים את האיכות העמומה והסוראליסטית של התמונה.

כאשר נודע ל”גדודי החשק” כי המספר והנפש נשכו בידי הלב, הם נערכים בעיגול סביב הלב ”וַיִּתְּנוּ כְּסָאוֹתָם סְבִיבוֹת לְבִי” (17–18). המספר ונפשו סגורים עתה בסגר כפול. הם לכודים בחדרי הלב הקנאי, והלב עצמו מוקף בצבא החשק המכתר אותו. על-פי האלוזיות המקראיות הנרמזות כאן ניתנת תמונה משונה זו להתפרש לשתי פנים: אם כתמונת מצור צבאי ששמים החיילים סביב החוטף ובני הערוכה שלו, ואם כתמונת היערכות סקרנית לקראת צפייה במחזה.¹⁶

בתמונה הבאה, התעוררה הנפש השבויה בינתיים מחלומה ועתה היא מבקשת להציץ מבעד לאשנב החוצה אל הצבא הצובא סביב חדרי הלב — ואל הצבי אהובה. באמצעות פעולותיה ה”נשיות” הסטראוטיפיות של הנפש, שהמספר אינו מקמץ בתיאורן, מובלט מאוד ציורה של הנפש כגבירה אצילה ומפונקת המוקפת בפמליה נשית: ”וַתִּיטֵב נַפְשִׁי בְּבִשְׁמִיָּהּ / וּמַר וְאַהֲלוֹת וְקִנְמוֹנוֹת וְקִצְיָעוֹת כָּל בְּגָדוֹתֶיהָ / וַתִּלְךְ הִיא וְנִעְרוֹתֶיהָ / וְשׁוֹלֵי עֲדָנֶיהָ / וּגְדִילֵי תַעֲנוּגֶיהָ / אַרוֹכִים, וַתִּרְץ יַעֲלֶת חֵן וַתַּעַל אֶל הָעֵלְיָה וַתִּשְׁקֶף אָנָּה וְאָנָּה” (20–22). הלב שכתוכו היא כלואה עם בנות לווייתה מצטייר כארמון בעל חדרים ועליות, ומעלה על הדעת את הסיפורים הידועים על בת המלך השבויה במגדל. כדי להיטיב לראות, היא יוצאת מן החדר אל העלייה, ומשם היא מצליחה לראות את אהובה ואף מסתנוורת מאורו. היא פוצחת בשיר אהבה על האהוב המופלא ששוכן בתוך לבה (גם לנפש, כאמור, יש לב משלה!). כרגיל בשירי החשק, אהוב זה הוא הגורם למחלת האהבה שלה, והוא לבדו המרפא לה (26–33).

בסצנה נועזת חריגה שאין לה מקבילות בסיטואציות החשק הידועות לנו בספרות העברית (שהן תמיד ורבאליות ווירטואליות), אף מנסה הגברת לשלוח יד מבעד לאשנב ולגעת באהוב: ”וַתִּשְׁלַח יָדָהּ / וַתַּחֲזֹק בְּיָדָהּ” (34). אופייה המיני-בעליל של הנגיעה נרמז מן הווריאציה על הפסוק המקראי (המוצא כאן מהקשרו) ”וַשְׁלַחָה יָדָהּ וַהֲחִזִּיקָהּ בְּמַבְשָׁיו” (דברים כה 11).

(או קונוטציה) ל”שכל”. כך הוא למשל ברבים משיריו האישיים של בן גבירול. בזיהוי הלב עם הגוף דווקא, לא זו בלבד שכן אלעזר חרג מן השימוש הסמנטי הרווח, אלא אף הציע פירוש הפוך ממנו!

16 ירמיהו (א 15) מנבא כי מלכי הצפון יצורו על ירושלים ”ויתנו איש כסאו” סביב חומות ירושלים; במלכים א כב 10 יושבים אחאב ויהושפט ”איש על כסאו בגורן [בעיגול]” לצפות במחזה ”הנביאים [ה]מתנבאים לפניהם”.

אבל האהוב הכועס אינו מתפתה ומתנער מייד ממגעה ("וְחָצְנוּ יְנַעַר", 35). כאן, כמו במקאמות אחרות של בן אלעזר, הדמות הנשית פעלתנית, רגשנית, אימפולסיבית, מודעת לתשוקותיה, ובעיקר — נוקטת יוזמות ארוטיות.¹⁷ נראה כי כאן ובהמשך הקטע נתן המחבר דרור לדמיונו הארוטי. הוא ביקש לפתות את קוראיו בעלילה חצרנית רומאנטית נועזת, ואולי אף להביך אותם באניגמאטיות שלה. הפרטים ההיפר-ראליסטיים של פגישת האוהבים ושיחתם כמו-מתנתקים מן המהלך הכולל של העלילה (המודרך בעיקרו של דבר על-ידי הנמשל האלגורי). ההשתהות בפרטים הגופניים של משל האהבה דוחה את חשיפת הנמשל הפילוסופי לשלבים הבאים של הסיפור.¹⁸

האהוב האבירי (אשר כמו בסיפורי הרומאנס הידועים היה צריך לגבור על מכשולים רבים בדרכו אל הגבירה) נפגע מקרירותה, ומאשים אותה על שבחרה להתבודד בחדריה במקום לקבל את פניו: "הֲלֹא אַתְּ יְדִידָתִי / לְמָה לֹא יֵצֵאת לְקִרְאָתִי? / הֲלֹא יָדַעְתְּ / אִם לֹא שָׁמַעְתְּ / כִּי בָאתִי לְחַזְזוֹתְךָ / לְהִשְׁתַּעֲשַׁע בְּהִדְרָתְךָ / וּבְתַפְאֶרֶת יָפִי יִפְעַתְךָ / וְרִכְבְּתִי עַל עֲבוֹת קְלוֹת / וְהִלַּכְתִּי אַרְחוֹת עֵקֶלְקְלוֹת / וַתַּחֲבֹּאֵי וְלֹא רָצִית לְהִתְגַּלּוֹת / ... וְעַתָּה אֲשׁוּבָה לִי אֲנִי וּמְרַכְבוֹת חֲשִׁיקִי" (36–40). הנפש מתנצלת וטופלת את אשמת התנהגותה המוזרה על הלב המקנא אשר החביא אותה בניגוד לרצונה. שר הצבא נפרד ממנה, כועס עדיין, אך לא לפני שביקש ממנה מבט ונשיקת פרידה למזכרת (42–45). הנפש הנטושה נותרת "בְּמִרְיוֹת פְּרוּד מְתַעֲטָפֶת" (69).

מריבת האוהבים נותנת למחבר הזדמנות לשלב בעלילה שירי חשק חילוניים, לפי מיטב המסורת של השירה החצרנית האנדלוסית. יש לזכור כי טעמו של קהל הקוראים העברי בספרד הנוצרית (החל מסוף המאה השתים עשרה) היה שונה מטעמו של הקהל האנדלוסי, שהיה אמון על השירה לבדה. היה זה קהל שהתרגל כבר בקריאת פרוזה מחורזת עלילתית, אך נמשך עדיין, אולי מתוך נוסטלגיה, גם אל הצורות השיריות הישנות. נראה כי על מנת להיענות לטעם היברידי זה של קהלם הרבו מספרי המקאמות — שראו את עצמם כממשיכי המסורת השירית דווקא — לשלב שירים שקולים וחרוזים בתוך הפרוזה שלהם. אך את המדיום השירי המשולב בפרוזה הם ידעו לנצל לצורכיהם. כפי שציין שירמן בצדק, לא פעם שזורים השירים בדיאלוגים במתכונת דומה לזו

17 על מקומן החשוב של נשים במקאמות אחרות של בן אלעזר, ראו שירמן-פליישר, עמ' 227–232, ושיינדלין, "סיפורי האהבה". האחרון מייחס את פעלתנותן של הנשים בעסקי אהבה בסיפורי בן אלעזר להשפעת הרומאנס.

18 עוד על כוונותיו האסתטיות של המחבר ראו בסוף מאמר זה.

של אריות באופרה. לעתים חוזר השיר על טיעון שהושמע קודם לכן בפרוזה והחזרה יוצרת אפקט המשהה את העלילה, ולעתים מובאים בשיר דווקא פרטים המקדמים את העלילה.¹⁹

דומה כי ביצירה זו עושה יעקב בן אלעזר שימוש אירוני מיוחד בארבעת שירי האהבה שהנפש שרה לאהובה תוך כדי פגישתם, מריכתם ופרידתם. בולטים בשירים אלה המוטיבים האנדלוסיים השגורים שעניינם הלב האוהב. בשיר הראשון, לבכה של הנפש "ער" ו"זע" (כלומר התחלחל, 14) כששמעה את "הצבי דופק" על דלתה. השיר השני מפתח את המוטיב של הלב האוהב כמשכנם של האהובים. אך בעוד (לדברי הנפש) "כל דוד ישכנה לבי כגר תושב" (כלומר, היחסים עם כל ה"דודים" האחרים הם ארעיים ושטחיים) הרי רק אהובה, שר הצבא, שוכן בלבה כ"אזרח" (29) של קבע. השיר הרביעי נשען על המוטיב השגור שעניינו האהובה/הנוסעת/הלוקח/את/ה את לב האוהב: "לבי ביד הצבי שם — / ... אדם כלי לב היחיה?" (59–60). בין המוטיבים הקונוונציונליים לבין העלילה הסיפורית נוצר מתח אירוני כפול ומכופל. ראשית: המחבר שם בפי הנפשה אישה מוטיבים משירת החשק הגברית (דבר הרווח בסיפורים המפורזים שבהן גם נשים שרות שירי אהבה). שנית; הנפש מפתחת את המטפורות השיריות על הלב — בעודה כלואה, כזכור, בתוך חדרי הלב (של המספר)! ושלישית: שירי החשק חושפים את המסד המטפורי שעליו נבנתה העלילה האלגורית. כידוע, אחת ההגדרות הרווחות למודוס האלגורי הוא היותו הרחבה של רצף מטפורי. אך בעוד בשירים מובלטת דווקא ההפלגה הציורית, הרי בעלילה האלגורית עוברות המטפורות תהליך של ראיפיקציה. המטפורות מתממשות והופכת לישויות. הקורא משעה את מודעותו לכזביה של הלשון הפיגורטיבית ומשתף פעולה עם "אמיתותו" של המדיום האלגורי. פרידת האוהבים ושברון לבה של הנפש גורמים למספר להתערב בעלילה. הוא בא לנחם את הנפש בחדרי כלאה, אך היא מסרבת להיענות לו. נערותיה מספרות לו, "כי היא חולת אהבים/ ותדבר בך דברים לא טובים" (71–72). המספר המום מדבריהן: "וימת לבי בקרבי" (72). "מות הלב" איננו אלא שגרת לשון אידיומטית, שכן "הלב" כדמות בעלילה האלגורית, כלל לא מת. להפך, הוא מתעורר שוב לפעולה: "וימלך²⁰ לבי עלי/ ויחרד חרדה בשמעו מלי"

19 שירמן-פליישר, עמ' 239. עוד לאופני השילוב של השירה בפרוזה ראו דן פגיס, חידוש ומסורת בשירת החול העברית: ספרד ואיטליה, ירושלים 1976, עמ' 211–212.

20 משחק מלים על דו-המשמעות של השורש מל"ך: הלב ממליך עצמו על ה"אני", והלב נמלך בדעתו ומשיא עצות.

(73–74). הלב מייעץ למספר ללכת ולפייס את הגברת הכועסת עליו "על פי מְנַעַת מְדוּדָה" (75). הלב, אם כן, אינו רק קנאי אלא גם שקרן וסכסכן. לא זו בלבד שאינו מודה באחריותו לסיכול פגישת האוהבים, אלא שהוא טופל את האשמה על המספר. המספר מזועזע כל כך מההאשמה המוטלת עליו עד שהוא מקיץ בבהלה מחלומו "וַיִּקֶץ יַעֲקֹב מִשְׁנָתוֹ" (76–77, על-פי בראשית כח 16). עתה אנו תופסים כי העלילה, עד לעצם הרגע זה, כולל חלומה והתעוררותה של הנפש, לא הייתה אלא חלק מ"חלום יעקב"!

רגע היקיצה הוא מומנט מכריע בעלילה. כאן מתוודע המספר לקוראיו, תושף את בדיוניותו של למואל בן אתיאל, ומזדהה לראשונה בשמו של מחבר היצירה, יעקב [בן אלעזר]. אין זו פליטת קולמוס מקרית, שכן גם בהמשך (166) תפנה הנפש אל המספר/המחבר בשמו.²¹ התוודעותו של המחבר לקוראים ברגע מסוים זה בעלילה כרוכה במהפך נוסף המתרחש בדיוק כאן, על קו התפר שבין חלום ל"מציאות". אפוף עדיין באשליית החלום, המספר 'משפשף את עיניו' כדי לוודא אם היו אירועי החלום אמת או בדיה: "וַיִּקֶץ יַעֲקֹב מִשְׁנָתוֹ וַאֲמַר: אֵט אֲנִי נֹגֵעַ בְּבֵת עַיְנֵי / הֲלֹא שָׁקַר בְּיַמֵּינִי"²² (76). כל זה קורה כמובן בתוך הבדיון הסיפורי, והעלילה הבדויה — שהמחבר הממשי יחדור אליה כדמות — תמשיך להתגולל.

בנקודה זו אני מבקשת לעצור את השטף העלילתי ולהשתהות על תחבולת ההתוודעות של המחבר. במאמר מרתק שנכתב באחרונה העמיק מתי הוס בשאלת מעמד הבדיון במקאמה העברית בהשוואה לערבית.²³ לדבריו, הזדהותם

21 את הזהות בין המחבר למספר חשף יעקב בן אלעזר כבר בהקדמה ל"ספר המשלים", אף כי לדבריו הסווה את זהותו בשם בדוי, כמנהגם של מחברי המקאמות הערביות: "ושמי במשלי לא כניתי/ והסבותיו ללמואל בן אתיאל ואותו שניתי/ כי כן חקות ישמעאלים/ להסב שמותם במשלים/ אך עתה אגידנו/ כי אני יעקב בן אלעזר". את חשיפת שמו בהקדמה הוא מסביר כסגולה כנגד פלגיאט: "למען אשר לא יקרב איש זר/ והגונב ממנו יהיה נכרת ונצמת/ והזר הקרב יומת" (הקדמת המחבר, עמ' 33–36). בניגוד להצהרתו כי שמו לא נזכר בסיפורו, הרי הוא נזכר במחברת הראשונה פעמיים.

22 זהו רצף שיבוצים על-פי בראשית כח 16 (סיפור חלום יעקב); זכריה ב 12; ישעיהו מד 20. לאסוציאציה לחלום יעקב עשויות להיות גם משמעויות נוספות. "סלם מַצֵּב אֲרָצָה וְרֹאשׁוֹ מִגִּיעַ הַשָּׁמַיְמָה" (בראשית כח 12) עשוי לתאר גם את מבנה היש על-פי הניאופלטוניזם. בהרצאתה הפילוסופית בסיום היצירה מתארת הנפש את שלבי סולם ההוויה במלים אלה: "נְאֻחֲזוּ בְלִם / וְזֶה מְזֶה הֶכִי נִתְלָה" (195). הסולם הנמתח משמים ארצה מטרים אולי גם את כיוון מסעה של הנפש למעלה. במובן אחר עשוי הסולם לרמוז גם לתפקידו של האלגוריסט המטפס מן הציור החומרי אל האידאות העילאיות.

23 מתי הוס, "לא היה ולא נברא" — עיון משווה במעמד הבדיון במקאמה העברית והערבית", מחקרי ירושלים בספרות עברית, יח (תשס"א) (להלן, "לא היה"), עמ' 57–104. במודוס

של מחברי מקאמות עבריים בשמם, ו”התפרצותם” כדמויות פועלות בעלילותיהם הבדויות היא תופעה מיוחדת ומרשימה בדורות הראשונים של המקאמה העברית. וריאנטים שונים של תופעה זו הוא מוצא ביצירותיהם של שלמה אבן צקבל, יהודה אבן שבתי, יצחק, וכן יהודה אלחריזי. ביצירות אלה כרוכה כניסתו של המחבר לעלילה, כלומר ל”מציאות” שבה פועלים הגיבורים, בחשיפת מעמדה הבדוי של היצירה. הדוגמה המרהיבה ביותר לתחבולה זו היא פריצתו לעלילה של המחבר יהודה ביצירתו של יהודה אבן שבתי ”מנחת יהודה שונא הנשים”. הכרזתו של יהודה באוזני פטרונו (שאף הוא דמות ביצירה) ”לא נכָּרָא וְלֹא הָיָה ... / וְכָל הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה לֹא הֵכִינָם אָדָם / פִּי מְלִכִי אֲנִי בּוֹדָאם” היא תמציתו של המהלך המתוחכם הזה.²⁴ שונים הדברים, טוען הוס, ביצירה אלגורית כזו של בן אלעזר. ”השער הראשון כתוב באופן אלגורי, וממילא אינו מיוסד על ייצוג דמוי מציאות אפשרית” (101), ועל כן, במקרה כזה, ”הצהרה מפורשת על הניתוק שבין המבדה למציאות אינה נתוצה”²⁵ (שם). אפשר להסכים עם הוס כי בן אלעזר ”אינו פורץ אל העולם הספרותי” הבדיוני, שכן בן-דמותו המוצהר למואל ממילא מצוי ביצירה כבר מראשיתה ואין כאן, כדברי הוס, אלא המרת השם. עם זאת קשה להסכים עם הסיפא של משפט זה שיעקב ”אינו פועל במחיצה אחת עם יצירי רוחו.” לדעתי, גם אם אין התחבולה מופעלת על ידי בן אלעזר באורח רדיקלי כמו אצל קודמיו, הרי השימוש בה מורכב יותר מהאופן שמציג אותו הוס. יעקב (כמו למואל לפניו) פועל גם פועל לצד דמויותיו הבדויות, גם אם אמנם רק במישור הבדוי. התודעותו אכן אינה כרוכה בחשיפת הבדיון — ובהתפוגגותו — באופן שעשו קודמיו, ואף אינה מפתיעה כמו אצלם. עם זאת היא מציינת מומנט מכריע בתוך תחומי הבדיון עצמו. אם עד לרגע זה היה הקורא סבור כי היה זה למואל שסיפר על הדרמה שהתחוללה בנפשו, הרי עתה מתברר שהמספר איננו אלא דמות בחלומו של המחבר! זה אינו המקום היחיד שבו מתהפכים ביצירה מצביי השינה והערות. בראשית הסיפור, כשהמספר היה ער, הנפש ישנה וחלמה. אך בהמשך מתברר כי חלומה לא היה אלא חלום-בתוך-חלומו של יעקב. וכשהנפש התעוררה לפעולה — בתוך חלומו של המספר — זה עוד המשיך לחלום. המרת השם מלמואל ליעקב מסמנת גם מעבר ממצב תודעה אחד לאחר, מחלום שהוא מוחשי-אך-מכזב ל”מציאות” מופשטת-אך-אמיתית. היא

האלגורי במקאמה עסק הוס גם במאמרו ”מאפייני המודוס האלגורי בסיפורת המחורות העברית בספרד”, ספר ישראל לוין, א, תל אביב 1994, עמ' 95–126.

24 וראו דיונו של הוס במעמד הבדיון ביצירה זו, ”לא היה”, עמ' 64–69.

25 שם, 101.

"אמיתית" במוכן זה שהיא מגלמת "אמיתות" של הפילוסופיה, וגם באותו מוכן שמה שהתרחש עד רגע היקיצה לא היה אלא חלום. היקיצה היא אפוא "רגע של אמת" (בתוך הסיפור הבדוי).

"שינה ויקיצה" היא תמה ידועה בספרויות ימי הביניים, והיא רווחת בספרות המוסר היהודית ובשירת הקודש העברית.²⁶ היקיצה היא נקודת המפנה בחייו של אדם מאשליה להתפכחות, מהתמסרות לחיים בעולם הזה, הכוזב, אל המודעות לחיי האמת של הנפש — החיים מחוץ לגוף — לאחר המוות. מכאן עולה כי התמונות הבאות הנפרשות בעלילה ניתנות להתפרש כדרמטיזציה של המהפך המוסרי בחייו של יעקב עצמו. הסיפור האלגורי הבדיוני הופך פתאום למעין וידוי "אוטוביוגרפי", אשר המחבר מבקש אולי להשתמש בו בתור אקסמפלום. משתמעת ממנו קריאה לקוראיו לעשות כמעשהו ולצאת למסע התעוררות מוסרי.

התמונה הרביעית בעלילה מציינת אפוא את השלב הראשון — שהוא גם התנאי — למסע הרוחני, והוא המודעות הראשונית למאבק הפנימי שבין תביעות הגוף לבין שאיפות הנפש. עתה יעקב מִפְּנִים את ההבנה כי החלום שראה איננו אלא שקף של הקונפליקט בתודעתו. יעקב עדיין לכוד בין משיכתו האינרטיית של הגוף לחיי החומר החולפים לבין רצונה של הנפש לזכות בחיי נצח. רק כשיסתיים השלב הזה יוכל יעקב ללכת בלב שלם בנתיבה של הנפש. חלומו, חלום האדם על אודות שלמות מוסרית ואינטלקטואלית, יתגשם כאשר יצטרף יעקב אל הנפש במסעה אל גן השכל והחכמה.

נחזור אל העלילה הסיפורית. לאחר שהתעורר מחלומו נחוש יעקב ליישב את אי-ההבנה שנפלה בינו לבין נפשו. זו עדיין כועסת עליו, בהאמינה כי היה זה הוא שמנע את פגישתה עם אהובה. ברוח כנועה הוא מפציר בה להתפייס עמו: "וְאָקוּם בְּחֶפְזָהּ, וּבְדָאָגָהּ וּבְרַעְדָהּ הַכְּנַעְתִּי ... וְאָבּוֹא אֵלֶיהָ בְּלֵט וְאָקְרָא: / נִפְשִׁי, נִפְשִׁי, יוֹנְתִי תִמְתִּי / וְאָמַר לָהּ וּלְנַעֲרוֹתֶיהָ: / מְדוּעַ קִצְפָתָן עַל עַבְדְּכֶן? / ... הַכֶּזֶה יִתְכֶן? / אָמְנָם כָּל הַיּוֹם יִחַטָּא אִישׁ לְאִישׁ" (82–85). יעקב נוקט קו הגנה של הודאה באשמה. הוא אכן פגע בנפש בהתנהגותו חסרת הטקט, אבל האם אין התנהגות כזאת רווחת בין בני האדם? האם אין הם נוהגים לפגוע זה בזה לעתים קרובות? דבריו אינם מרגיעים את הנפש. להפך, השוואתה ליצורים

26 הנה מעט דוגמאות מהרבה משירת הקודש: "עורי לבקש אחריתך עורי" (שלמה אבן גבירול, שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובנס, ירושלים-תל אביב 1961, א, עמ' 193); "מחשב תבונתי מנום יקיצני" (משה אבן עזרא, שם, ב, עמ' 404); "ישנה בחיק ילדות, למתי תשכבי?" (יהודה הלוי, שם, שם, עמ' 513).

”משל שכל עלי אהב“

בשר-ודם פוגעת בה עוד יותר: ”וְתִדְבֵר בִּי קְשׁוֹת/ וְתֹאמַר: הֲלֹאֲנָשִׁים תְּדַמֶּה הַנְּפֹשׁוֹת?“ (87).

את שאלתה זו של הנפש — המופנית אל המספר/המחבר — אני מבקשת לקרוא כ-*self-reference*, כתיבה רפלקטיבית של היצירה האלגורית על עצמה. הנפש מזכירה כביכול למספר האלגורי את הפער, או אי-ההתאמה, בין הרובד הפיגורלי המוחשי של המשל לבין משמעותו המופשטת של הנמשל. העובדה שהמחבר בחר, לצרכיו הספרותיים, להעמיד על במה אחת ועל מישור אחד דמויות אנוש ”ממשיות“ לצד פרסוניפיקציות אלגוריות אינה מחייבת את הנפש להאמין שאלה ואלה שוות בערכן. בכך כאילו מבקשת הנפש לבטל את ”השעיית הספק“ (*the suspension of disbelief*), שהיא התנאי המוקדם לכל בדיון ספרותי. במובן זה טרונייתה של הנפש כנגד הגוף המשווה אותה לבני-אדם היא גם מעין אמירה החותרת תחת יסודות הבדיון האלגורי, אף כי הנפש עצמה מגולמת כדמות בתוך בדיון זה.

לה, לנפש, כף היא מבקשת לטעון, יש קיום עצמאי. היא איננה מסתפקת במעמד של האנשה אלגורית פיקטיבית אלא תובעת לעצמה מעמד של יש רוחני נעלה שקורץ ממקור עליון: ”הֲלֹא גִזְרְתִי גִזְרַת סְפִיר/ וּמְחַצְבֵי יְקִיר“ (88–89). נראה כי הנפש בקיאה מאוד בתורה הניאופלטונית ויודעת לספר (וזאת היא עושה בשיר פילוסופי-מיסטי, 91–93) כי היא נבראה מששת ימי בראשית מתוך ”אור היקר“ האלוהי, וכי ”גִזְעָה [הנטוע] כְּרוֹם“ שולח את ענפיו אל הגוף השפל במטרה ”לְהִסִיר מֵאָנוֹשׁ רֵעַ מֵעֶשֶׂה“.

הלב מפרש את דברי הנפש כרברכנות. הוא מתערב בדיאלוג שבין המספר לנפשו ומתגייס לשמש כסניגורו הלא-קרוא של המספר. אם רצתה הנפש קודם לכן להדגיש את היותה עצם רוחני, מתחזיר אותה הלב לקיום האנושי-הנשי שלה — הוא מתייחס אליה כאל גבירה אריסטוקרטית המתנשאת בשל אילן היוחסין שלה (”גזעה“). הוא מודה אמנם בעליונותה ה”מעמדית“ של הנפש אך לועג ליהירותה. ”גַם אֲנִי אוֹדֶף/ כִּי רַב הוֹדֶף/ וְגָדוֹל כְּבוֹדֶף/ וְיִסוּד טְהוֹר יְסוּדֶף“ (96). מתברר כי גם הלב, שהצטייר עד כה כאיש אלים, בקי בטרמינולוגיה הניאופלטונית! הוא מזכיר לנפש את מעמדה האמצעי בסולם ההוויה הניאופלטוני; היא מצויה אמנם במקום גבוה בסולם, אף יש גבוה ממנה: ”וְהֵן אִם יְסוּדֶף נֶעְלָה/ ... הֲלֹא יִדְעַת, כִּי כָּל הוֹדֶף וְתַפְאֲרֶתֶף/ גָּנוֹב הוּא אֲתֶךָ/ הֲלֹא אִם גִּזְרֶתֶף/ מְגִזְרַת טוֹב נִגְזַרְתָּ/ ... עָלֶיךָ יְאוּר אוּרוֹ/ וְיִגָּה נִגְהוֹ/ פִּי גְבָהּ מֵעַל גְּבָהּ שְׁמֵר“ (96–100). כמו כן מזכיר לה הלב את העובדה הפשוטה כי למרות מוצאה הרם הריהי מתגוררת, ממש כמו בני האדם, בגוף שפל,

ב"בית חומר" — ו"אֵיךְ יִגְבְּהוּ שׁוֹכְנֵי בְּתֵי חֹמֶר".²⁷ דימוי זה מקנה לדבריו של הלב נופך פרודי; הוא נשמע כפרודיה על שיח מורליסטי של מטיפים דתיים. נימת דיבורו של הלב הופכת לסרקסטית; הוא מודה כי אכן הגוף איננו המעון האידיאלי לגברת עדינה אשר כמוה, אבל, בכל זאת, כיצד יכולה היא להתנשא על "בית החומר" הארעי שבו היא שוכנת? האין הגוף מעריץ אותה די? האם אינו מחשיב אותה לאלוהים ואת עצמו לנביא, או למשיח שלה? הרי באמצעות הגוף באות לביטוי גלוי תכונותיה הנעלות של הנפש הנעלמה. מדוע זה אפוא היא בזה ולועגת לו?

כָּל יְמֵי מְגוּרָךְ / אָנִי הַדְרָךְ / וּבְמַצְבֵי אֶת נִצְבָּת / וּבְקַרְבֵי אֶת יוֹשְׁבֵת / אֶת
נְשֵׂאת אוֹתִי — וְאֲנִי מְשֹׂאֵךְ / וְאֶת לִי לְאֱלֹהִים — וְאֲנִי נְבִיאֵךְ / ... אֲגִיד
זִינְךָ וְיִשְׁרָךְ / וְנִגְהֶךָ וְאוֹרָךְ / וְעֵתָה הִנְנִי בֵּית מְנוּחָךְ / וְאֶת לִי לְאֱלֹהִים וְאֲנִי
מְשִׁיחָךְ / וְלָמָּה בְּזִיתָנִי / וּמְדוּעַ הִקְלַתָּנִי (101–106).

כאן נחשפת מבלי משים זהותו של הלב ברמת הנמשל האלגורי. הלב המדבר על עצמו אינו אלא הגוף עצמו; הוא-הוא "בית החומר" שעל אודותיו הוא מדבר. כאן מתגלה גם הגיונו של "סיפור החטיפה" בשלב הקודם של העלילה. "החוטף" הוא הגוף המשכן את הנפש בתוכו ומונע ממנה למלא את ייעודה האמיתי, ההתאחדות עם אהובה. אבל מיהו האהוב? עד לנקודה זו בעלילה אין לנו בעצם שום אינדיקציה מפורשת לזהותו של "שר צבא החשק". בעוד ה"נפש" האלגורית הנשית מופיעה בעלילה בשמה הליטראלי המפורש, ובעוד זהותו של ה"לב" נחשפת כשם מייצג לגוף — הרי זהותו של האהוב ממשיכה עדיין להסתתר מאחורי כיסוייה המטפוריים, "שר הצבא" או ה"צבי".

לוויכוח בין הנפש והגוף²⁸ מצטרף עתה גם המספר. חוצפתו של הגוף

27 דימוי זה נפוץ מאוד בשירי קודש. ראו למשל ה"תוכחה" של אבן גבירול: "שוכני בתי חומר למה תשאו עין" (שם, א, עמ' 231).

28 הויכוח בין הנפש והגוף הוא דגם מסורתי רווח בפיוטים ובספרי מוסר, ויעקב בן אלעזר משלב אותו בתוך סיפורו האלגורי. מקורו הראשון של ויכוח זה הוא בסנהדרין צא, שם מסופר על סומא וחיגר (המייצגים את הגוף והנפש) שנשכרו על ידי מלך לשמור על פרדס. הסומא הרכיב את החיגר על כתפיו ויחד גנבו מן הפירות. כשבאו ביום הדין לפני המלך (הקב"ה) החלו מאשימים זה את זה. "מה הקב"ה עושה? מחזיר נשמה לגוף ודן אותן כאחד". החלפת ההאשמות הדיאלוגית בין הנפש והגוף בעניין האחריות לחטא רווחת בפיוטים, בעיקר מסוג התוכחה. הגוף טוען כי אינו מסוגל לחטוא בלי שיתוף פעולה של הנפש המניעה אותו לפעולה, והנפש טוענת כי הגוף החומרי הוא שהחטיא אותה. גם בפיוטים סופם של שני השותפים לדבר עברה להידון כאחד. ראו על כך מאשה יצחקי, החי גפן והמות בוצר: עיונים בפיוטי תוכחה מספרד, לוד תשמ"ז, עמ' 9–25. לקדמותו של הויכוח בין הנפש והגוף בפיוט הקדום ראו יוסף יהלום, פיוט ומציאות בשלהי הזמן

מקוממת את יעקב והוא נחליץ עכשיו לשמש סניגור לנפש כנגד הגוף. כשיעקב שומע את הנאום של הגוף, נאום סרקסטי ומלא-יומרה אינטלקטואלית (”מִדְבָּר גְּדוֹלוֹת וְנִפְלְאוֹת מִמֶּנּוּ”, 107), הוא משתיק אותו ומשפיל אותו לדרגת חומר נחות: ”וְאַתָּה מֶה לָּךְ לְדַבֵּר/ וּמְלִים לְחַבֵּר? / הֲלֹא אַתָּה גּוֹף נְגוּף וּפְגוּר מוֹכֵס/ לְמִשְׁלַח וּלְמַרְמָס/ וְאִיךָ יִתְחַרָּה בְּנִפְשׁ/ הַטֵּיט וְהִרְפֵּשׁ?” (110–111). איך מעז הגוף לנקוט שיח רוחני שבו ”הנפשות דוברות”? איך הפך ”הגוף הנגוף” ליצור מדבר? בהשתיקו את הגוף, גופו שלו, ה”אני”, יעקב, מכריז על הזדהות שאינה משתמעת לשתי פנים עם הנפש. גם כאן אני רואה מומנט אירוני: לאחר שהעניק האלגוריסט לגוף האילם תפקיד במחזה האלגורי שלו — הוא שולל מן הגוף את זכות הדיבור! אך אף שהוא מוכחש ונשלל — דיבורו של הגוף אינו נמחק. הוא נשאר מיוצג בטקסט — אם כמחווה קומית (כ”אובייקט מדבר”) ואם כסגולה אימננטית של האלגוריה (אשר ברגיל מדובבת את אלה שאינם יכולים לדבר). במתן דיבור למי שמשולל יכולת-דיבור או זכות-דיבור, הופך שיחו של הגוף לקול מתנגד בטקסט החותר תחת המאמץ הפילוסופי להשתיק אותו, להופכו לאובייקט ולשלול ממנו זכות קיום.²⁹

לאחר שהנפש השתכנעה כי יעקב אכן ניתק עצמו לגמרי מן הגוף, היא מתנצלת בפניו על האשמה שטפלה עליו וכן על טון דיבורה: ”כִּי עָנִיתִי לָךְ עֲזוֹת/ ... אָכֵל דְּבַרְתִּי מְקַצֵּר רוּחִי” (117–118). אי-לכך היא מזמינה אותו ללוותה במסע החיפוש אחר אהובה, שר הצבא והחשק. לכאורה נראה שהמניע הראשון של הנפש לצאת לבקשו היא ”קנאה נשית” סתם, קנאה באהובתו האחרת של בחיר לבה: ”וְאֲנִי שָׁמַעְתִּי עָלָיו כִּי בִיעֲלַת חַן זוּלָתִי דְבַק/ וְחִיק

העתיק, תל אביב תש”ס, עמ’ 27–34. בחיבורי מוסר קיימת מסורת של ויכוחים בין השכל והנפש. בעקבות דוגמה קודמת כזאת (בשער השלישי של בחיי אבן בקודה, ספר תורת חובות הלכבות, מהדורת י’ קאפח, מקור ותרגום, ירושלים תשל”ג), הלך כנראה גם יעקב בן אלעזר בחיבורו העיוני ”ספר גן תעודות” (לא נדפס; ראו שירמן-פליישר, עמ’ 223). יהודה אלחריזי, אף הוא בן טולידו וכן דורו הבכיר של בן אלעזר, חיבר את שתי המסורות הללו במקאמה רטורית (תחכמוני, שער שלושה עשר), שעניינה ויכוח בין הנפש, השכל והגוף. כמונולוג ארוך פורשת הנפש את ה”ביוגרפיה” שלה: היא הייתה עלמה נחשקת בחיק האל, גבר אלים (הגוף) חטף ובעל אותה, אך היא המשיכה לערוג לאהובה הראשון. בעוד אצל אלחריזי הסיפור של הנפש ארוג בתוך הוויכוח, הרי אצל בן אלעזר הוויכוח הוא חלק מן הסיפור.

²⁹ על ”קולו החתרני של הגוף”, ועל זיהוי הגוף עם היסוד הנקבי, ראו E. Jane Burns, *Bodytalk: When Women Speak in Old French Literature*, Philadelphia 1993 וראו גם מאמרה (וההפניות הביבליוגרפיות בו) של אורלי לובין, ”האמת שבין מסגרות האמת: אוטביוגרפיה, עדות, גוף ואתר” בתוך: זיוה בן פורת (עורכת), אדרת לבנימין, ספר היובל לבנימין הרשב, הקיבוץ המאוחד ואוניברסיטת תל אביב, כרך א’, 1999, עמ’ 133–149.

אֵילַת אֲהָבִים אַחֲרַת חֶבֶק/ וְאֲנִי שְׁמַעְתִּי עָלֶיךָ לְהַשְׁמָעוֹת אֲזַנִּים/ כִּי תֵאָוֶה הִיא לְעֵינַיִם/ מִי יִתֵּן וַיִּגִּיד לִי שְׁמָהּ וְדַמוּתָהּ/ וּמִשְׁפָּטָהּ וְצוּרָתָהּ" (120–122). זהותה של האהובה האחרת נחשפת בהמשך: "וַיַּעֲנֵנִי לִי לֵאמֹר: הֲלֹא הַחֲכָמָה רַעֲיָתִי/ וְעָלֶיךָ תְּשׁוּקָתִי" (123).³⁰

גילומה של החכמה בדמות נשית ניזון הן מן המסורת המקראית במשלי ת, ולא פחות מזה הוא נבנה על דמותה של Sophia בספרות הקלאסית העתיקה.³¹ הקריאה להתמסר לאהבתה של סופיה — דהיינו לפילוסופיה — לא מאחרת לבוא, והנפש מפתה את יעקב, בלשון שיר השירים, לצאת עמה ל"גן השעשועים" של החכמה.³² "שֶׁם נִרְוָה דוֹרֵי הַחֲכָמָה/ וְנִתְעַלְסָה בְּאֲהָבֵי עֲרָמָה/ וְדֵדֵי שְׂכָלָה נַעֲשָׂה/ וּשְׁעָר דוֹד נִתְכַסָּה/ וְנִצְלַח וְנַעֲשָׂה/ וְנִרְעָה בְּגַנִּים/ וְנִלְקַט שׁוֹשְׁנִים/ וּמִשְׁךְ חֲכָמָה מְפָנִינִים/ וְנִרְד לְגַן שְׁעִשׂוּעִים/ אוֹלֵי יִקְרָה לְקִרְאָתָנוּ הַדּוֹד הַנְּעִים" (125–128). משל ההתעלסות בגן הוא נועז למדי, שכן משתתפים בו גבר אחד, יעקב, ושתי נשים, הנפש והחכמה. החכמה אינה צרתה של הנפש, כפי שניתן היה להבין לכתחילה, אלא אהובתה (כבחינת אהובתו של אהובי היא אהובתי...)³³.

30 השימוש בשמות הגוף כאן הוא מוקשה, ואולי הטקסט משובש. מיהו העונה? הרי לא ייתכן כי יעקב הוא המשיב "החכמה רעיתי". אם כן, אולי מצטטת כאן הנפש במאמר מוסגר שיחה קודמת שהייתה לה עם השכל. אבל גם פירוש זה דחוק, שכן אם כבר יודעת הנפש שרעייתו של השכל היא החכמה מדוע היא שבה ושואלת לשמה? גם נוסח ההמשך נראה לקוי: "ועתה מפיל אני תחנתי על פניך/ ותיקר נא נפשי בעיניך/ ונלכה נא יחד ונצא..." (123–124). על-פי נוסח הפנייה לנקבה המזמין למסע הוא יעקב, או לחילופין השכל. האפשרות הראשונה אינה מתקבלת על הדעת, שכן על-פי העניין הרי הנפש היא זו המאיצה כיעקב לצאת למסע, ולא להפך. כן גם לא ייתכן שהדובר הוא השכל, שכן הנפש מקווה שבגן "אולי יקרה לקראתנו הדוד הנעים [השכל]". נראה אפוא כי הדוברת היא הנפש ויש לשנות את הנוסח ללשון נקבה 'מפילה', 'פניך' ו'בעיניך'.

31 על הפרסוניפיקציה של החכמה במקרא ראו Raphael Patai, *The Hebrew Goddess*, New York 1978, pp. 100–102. פטאי מניח ש"חכמה" מייצגת אלה עברית עתיקה. התעלסות עם החכמה נזכרת גם אצל אבן גבירול (שירי החול, מהדורת ברודי-שירמן, ירושלים 1974, עמ' 72). על יחסי החכמה הנשית עם השכל הזכרי ראו B.L. Mack, *Logos und Sophia*, Göttingen 1977, pp. 34–62, 153–158. על התורה כאישה ראו Elliott Wolfson, "Female Imaging of the Torah: From Literary Metaphor to Religious Symbol," in Jacob Neusner et al (eds.), *From Ancient Israel to Modern Judaism: Essays in Honor of Marvin Fox*, Atlanta, Georgia 1989, Vol. 2, pp. 271–307, וכן ההערה הביבליוגרפית המפורטת בהערה 1 שם.

32 זיהוי חכמה עם "שעשועים" נסמך על המונולוג של דמות החכמה במשלי ת 30–31: "ואהיה שעשועים יום יום ... ושעשעי את בני אדם". במוטו המקדים ל"ספר המשלים" אומר בן אלעזר כי משליו "שעשועים הם אל-כל-בשר" אך "המשכיל" ימצא בהם "בינות".
33 סצנות התעלסות משולשות אינן מוכרות משירת החשק הקונוונציונלית. קשר ביגאמי

”משל שכל עלי אהב“

אבל מי הוא אותו ”הדוד הנעים“ המסתורי ש”אולי“ יפגשו בו תוך השיטוט בגן הפילוסופי? זהותו של האהוב (השכל) תתברר רק לקראת סוף היצירה. שם, במונולוג תוכחה ארוך של הנפש ליעקב (139–153), יתברר פי שר הצבא הוא הגנן של הגברת: ”שׁר הַצָּבָא / דָּגוּל מִרְבָּכָה / הוּא הַנּוֹטֵעַ / וְזוֹרֵעַ / וְהַחֲכָמָה קָרְאָתָהּ רַע“ (162–163). הגן עצמו הוא: ”גן חֲכָמָה נְטוּעַ / וּבְזֵרְעוֹנֵי בֵּינָה זְרוּעַ / וּמַעֲיָן וּמְרוֹהוּ / יִשְׁקֶהוּ וּמְבוּעַ“³⁴ (158–159). הגנן, מטפח גן החכמה, הוא אפוא השכל. הפילוסופיה היא המדיום שבאמצעותו יוכל האדם להגיע אל השכל. הנפש היא זו האמורה לעורר את האדם למסע זה. כדי שתוכל להגשים את מטרתה — העונג העילאי של התמזגות עם האינטלקט הקוסמי — על הנפש להרבות בשיטוט בגן הפילוסופי.

יעקב אינו נלהב לצאת למסע ותולה את רתיעתו הן בחולשותיו האנושיות (”מֵאֵין לִי גְבוּרָה? / ... וְאֵיךְ תֹּאמְרִי אֲרֹד לִגֵּן אוֹ אֶעֱלֶה / וְאֲנֹכִי אִישׁ רָשׁ וְנִקְלָה“ (128–130), והן במטרה הנשגבת (”וְהַשֶּׁכֶל הֵלֵא רָם יִשְׁכֵּן“, 146). הנפש, כמו אם מודאגת ושאפתנית הדוחקת בכך עצל ושובב לשקוד על לימודיו, דוחה את תירוציו ומאיצה בו לתקן את דרכיו. היא איננה בוחלת אף בהפעלת לחץ רגשי:

וְלָמָּה אֲנִי מַצְעֵקְתָּ וְהוֹמְיָהּ / וְעַל מָה אֲנִי בּוֹכֶיָהּ? / הֵלֵא עַל הַיּוֹתֵךְ עֲצֵל
בִּימֵי הַמַּעֲדָנוֹת [נְעוּרִים] / וְלֹא עָשִׂיתָ לָךְ פְּרֻדָּסִים וְגִנּוֹת / זָכַר בְּאֲמָרֵי
לָךְ קָנָה חֲכָמָה / וְשָׁכַן עָרְמָה / וְתַעֲגִנִי דְבָרֵי תְנוּאוֹת [תִּירוּצִים] / מְלֵאוֹת /
תְּשׂוּאוֹת / ... וְתִבְחַר לָךְ דֶּרֶךְ מְשׁוּבוֹת ... / פִּי רוֹדֵף שֶׁכֶל יִשְׁיֵגְהוּ ... /
וְהֵן אִם נָתַן הַשֶּׁכֶל בְּמְרוֹמָיִם / בְּתַחְבּוּלוֹת יוֹרִידוֹהוּ מִשָּׁם חֲכָמִים / לֹא עָתָה
יְבוֹשׁ יַעֲקֹב / וְלֹא עָתָה פָּנָיו יִחְוֹרוּ / אִם אַתָּה הִיִּיתָ עֲצֵל וְתָרַדְם / אֵל יִפֹּל
עָלָיו לֵב אָדָם / הִנֵּה רְאִיתִי גֵן חֲכָמָה נְטוּעַ / ... קוֹמָה וְנָשִׂית לְבַנּוֹ לְמַסְלוֹת
הַלִּיכּוֹתָיו (140–159).

יעקב ניאות בסופו של דבר להצטרף לנפש. המקאמה מסתיימת בהרצאה מלומדת (בצורת שיר ארוך שקול וחרוז, 180–202) שנושאת הנפש באוזני יעקב על אודות סדר הבריאה על-פי עקרונות ההשקפה הניאופלטונית.

מעין זה מצוי גם במחברת השביעית של בן אלעזר ”יושפה ושתי אהובותיו יפהפיה וימימה“ (דוד, עמ' 56–71).

34 הנוסח נראה משובש. צריך כנראה להיות: ”ומעין מרוהו/ ומבוע ישקהו“.

ג. רקע (ניאו)פלטוני

סיפורו של יעקב בן אלעזר הוא (ניאו)פלטוני לא רק בהרצאותיו הפילוסופיות המפורשות, אלא לא פחות מזה גם בעקבות של המטפוריקה המיתית המצויים בו. ההשראה המרכזית של דימויי הגן והאָרוס ביצירה זו מקורם ברעיונות אפלטוניים וניאופלטוניים. קישורם של הנפש והשכל באמצעות הארוס מקורה במחוזות הדמיון של הפילוסופיה היוונית, שהיו מוכרים ליהודים מתוך תרגומים או עיבודים לערבית. אצל פלוטינוס, מפרשו של אפלטון ואבי הניאופלטוניזם, אָרוס הוא המתווך בין הנפש העורגת לבין נושא ערגתה, השכל. מקורו של אָרוס הוא שמיימי. הוא בנה של אלת היופי אפרודיטי, ונכדו של זאוס. בעקבות אפלטון מזהה גם פלוטינוס את זאוס עם השכל הזכרי ואת אפרודיטה עם הנפש הנקבית. "אפרודיטי השמיימית היא הסמל של נפש העולם הזכה, שנולדה במישרין לשכל וממנו תשאב את כוחה. פעולתה של הנפש המתמידה לחזות מתוך אהבה בשכל, בראה את ארוס, ושניהם יחד חוזים בו."³⁵

ב"המשתה" מתאר אפלטון את גנו של זאוס, הגן שבו, בחגיגת הולדתה של אלת היופי אפרודיטי, "נולד אָרוס ביופי". אביו של אָרוס, אל השפע, שהיה שיכור מִנְקָטָר, הפרה שם את אמו, אלת המחסור.³⁶ פלוטינוס העניק למיתוס זה פירוש פילוסופי באנאדה השלישית שלו (המכונה "על האהבה"). לשיטתו, "שפע" הוא עולם האידיאות הגלום בשכל הקוסמי ו"מחסור" הוא הצמאון העצום לאינטלקט המצוי בחומר השכלי של הנפש. "ארוס הנולד להורים אלה חומד את הטוב והיפה, לפעמים יגע למטרתו, אולם לא ישבע, כי אמו היא המחסור" (שפיגל, שם, עמ' 378). ובלשונו של פלוטינוס:

אך מיהו זיוס שעל 'גנו', אומר אפלטון ש'השפע בא לתוכו', ומה טיבו של גן זה? ... זיוס הוא שכל גדול... ואפרודיטי שהיא בתו ומוצאה ממנו והיא אתו, תועמד במדרגת הנפש. והיא מכונה אפרודיטי בגלל יופייה וזיווה ותמותה ועדינות נפשה. ועתה אם אנו מעמידים את האלים הגבריים במדרגת השכל, ואומרים על האלים הנשיים שהם נפשותיהם... הרי בדרך זו תהיה אפרודיטי נפשו של זיוס... [ה'שפע' הוא יסוד] בנפש

35 מצוטט מהערות הפתיחה של המתרגם העברי לאנאדה III, 5. פלוטינוס, אנאדות (ראו הערה 1 לעיל), כרך ראשון, עמ' 377.

36 "המשתה", כתבי אפלטון, תרגם מיוונית יוסף ליכס, ירושלים ותל אביב, כרך שני, תשי"ז (להלן "המשתה"), עמ' 129-130. בתרגום ליכס האב הוא "שפע בן תחבולה" והאם "עניות".

”משל שכל עלי אהב“

ומוצאו מן השכל, והוא זרם לתוך גנו [של זאוס] בהיולד, כמדובר, אפרודיטי.

וכל גן הוא יקר ותפארת לשפע; ונחלת זיוס מפוארת ביסוד השכלי. וקישוטיו הם הנגוהות הבאים מן השכל עצמו לתוך הנפש. או מה יכול גנו של זיוס להיות אם לא דימויו, שעליהם יתענג, ונגוהות אורו? ומה יכולים להיות נגוהותיו וקישוטיו אם לא היסודות השכליים הזורמים ממנו? היסודות השכליים כולם יחד הם 'השפע', העתרת והעושר של הדברים היפים שכבר נגלו; וזה פירוש 'השתכר בנקטאר'...

הנפש, אשר עם השכל וממנו נתהוותה, ואחר חזרה ונתמלאה יסודות שכליים, והיא עצמה יפה, עדוייה פארים ומלאה שפע, כך שמצויים בה נגוהות וכבואות של כל הדברים היפים — היא בשלמותה אפרודיטי, והיסודות השכליים שבה הם כולם גאות ושפע, כעין הנקטאר הזולף מלמעלה; והנגוהות שבה, כיוון שהם נקבעים בחיים, יכוננו גנו של זיוס, ונאמר כי 'השפע' ילין שם.³⁷

ניתן לזהות את עקבותיהם של דימויים מיתיים אלה אצל בן אלעזר. השתוקקותה של הנפש אל השכל שהיא ערגת המחסור אל השפע; נשיותה, יופייה וקישוטיה (והשוו 19–22 במחברת); אורה של הנפש הזורח עליה מגבוה (96–101), וכן, הקישור בין ארוס וגבריות בדמותו של השכל.

דימויו של השכל לשר צבא, תיאור הגדודים הערוכים לחילותיהם על דגליהם, והמרכבות המשתקשקות בראשית המחברת של בן אלעזר עשויים אף הם לבוא ממקור אפלטוני. ב"פיידרוס" מתואר זיוס (השכל) כמפקד עליון ורכב במרכבה הרתומה לסוסים מכונפים: "והנה השר האדיר שבשמיים, זיוס, נוסע בראש, כשהוא נוהג באביריו בעלי הכנפיים... אחריו צבא אלים והדמונים ערוך באחד עשר גדודים... כל שאר האלים הנמנים עם השנים עשר יוצאים בראש גדודם, לפי הסדר שנקבע לכל אחד מהם." ובהמשך, מכונה זיוס "קברניט הנשמה הוא השכל... המוביל את הנפש במסעה השמימי." ובהגיעה לשם, מעמיד הרכב את הסוסים ליד האבוס, שופך לפנייהם אמברוסיה ואף משקה אותם נקטאר.³⁸ שתיית משקה האלים כדימוי לעונג האינטלקטואלי העילאי

37 אנאדות, III, 5 (עמ' 387–388 בתרגום העברי; ההשמטות וההוספות בסוגריים שלי — ט"ר). אינטרפרטציה ידועה לאלגוריה אפלטונית זו הוא חיבורו של יהודה אברבנאל, שיחות על האהבה (תרגם מאיטלקית מנחם דורמן, ירושלים תשי"ג), שם הדמות הגברית, "פילו", מנהלת שיחות פילוסופיות עם הדמות הנשית, "סופיה".

38 "פיידרוס" כתבי אפלטון, כרך שלישי, תשכ"ז, עמ' 378–379. למען הדיוק נאמר כי לא כל פרטי המשל האפלטוני רלוונטיים למחברת שלנו. ב"פיידרוס" מדומים שני כוחות

המזומן לפילוסוף אף היא נרמזת כמחברת, בקריאה לצאת אל הגן "שם נרוה דודי החכמה" (125).

ציורו של השכל אצל בן אלעזר כגנן נוטע וזורע אף הוא נראה כמהדהד דימוי אפלטוני. ב"פיידרוס" ממשיל סוקרטס את משל "האיכר השוקד על זרעיו ורוצה שיעשו פרי", ונמשלו הוא הפצת זרעי האינטלקט. הדיאלקטיקן "נוטע וזורע [בנשמה] שיח של תבונה... ושיח זה מזריע זרע... ויפעל כך לעולם מכוח הזרע שבתוכו".³⁹

ב"המשתה" מוענק תפקיד חשוב ליופי הגופני ולתשוקה במסלולו של הפילוסוף אל ההארה התבונית. דיוטימה, מורת האהבה של סוקראטס, מתווה את הסולם המוביל מן התשוקה אל הפילוסופיה: על האדם לפנות בצעירותו אל "הגופים היפים", לאחר מכן יפשיט את מושג היופי המשותף לכל הגופים היפים, "ולאחר מכן יוקיר את היופי שבנשמות מעל לזה שבגוף ... עד שהיופי שבגוף יהיה בעיניו דבר פעוט" ומשם יעבור אל "העיסוקים היפים, ומהעיסוקים אל המדעים היפים, ומהמדעים יגיע בסופו של הדבר אל המדע ההוא [הפילוסופיה] שאינו אלא ידיעת אותו היפה".⁴⁰ המשיכה ליופיו של הבשר, וכן האנרגיה המינית המעוררת את האהבה הגופנית, הם המודלים שעליהם הנפש מתרגלת את משיכתה אל השכל והידיעה, ומתרגלת בהם. מודלים ארציים אלה אמורים להזכיר לנפש את היופי המופשט, הלא-גופני שהיא צפויה להתבונן בו — את יופיין של האידיאות הנצחיות. המוטיבציה לחיפוש התבונה היא-עצמה ניזונה מן האנרגיה הפסיכית של האהבה. יתרה מזו, אפלטון ראה את התשוקה הפיזית כשלב ראשון ונמוך בשלבי ההשתחררות של הנפש, השתחררות ששיאה הוא העונג שבהשגת הידיעה השכלית.

הנפש הסותרים (הכוח המושך אותה כלפי השכל, וזה המושך אותה אל הגוף) לשני סוסים (לבן ושחור) שהרכב שלהם הוא השכל. מטרתה של הנפש היא להתמזג עם הרכב, באמצעות הסוס הלבן. אף פלוטינוס מאזכר משל זה (תרגום שפיגל, 386).

39 הדמיון לענייננו הוא במשל אך לא בנמשל. נמשלו של משל זה ב"פיידרוס" (תרגום ליבס, עמ' 421–422) הוא ההבדל בין השיח העקר של הספרים הכתובים המשול לזריעה חדפעמית בעציץ, לבין השיח היצירתי, "החי והנושם", כלשונו, המאפיין את הדיאלקטיקה שבעל פה. ב"המשתה" (עמ' 134–138) מדגיש אפלטון את כוח ההפריה של האינטלקט המדומה, בפוריותו ובכוחות היצירה שלו, למנגנון הרבייה בטבע. את פעילותו של הפילוסוף מדמה סוקרטס להולדה, ומכנה את עצמו "מיילדת". במחשבת העולם העתיק התקיים קונפליקט בין הפריון (הנקבי) לבין התבונה (הזכרית). לדעת ליד היה זה אפלטון שיישב קונפליקט זה כאשר ייחס לאינטלקט אנרגיה ארוטית וכוח פריון. ראו Genevieve Lloyd, *The Man of Reason: "Male" and "Female" in Western Philosophy*, London 1984, 21.

40 "המשתה", עמ' 138–140.

ד. מוסר או עונג? — חדות הטקסט

לסיום, אני מבקשת לטעון כי רעיונות (ניאו)פלטוניים אלה אינם רק חלק ממעגל התכנים של המחברת הראשונה אלא גם מן המטא-פואטיקה של מחברה. נראה כי בן אלעזר היה מודע לחשיבותו של היופי הטקסטואלי וההנאה ממנו כתרגיל מחנך לקראת ההנאות העילאיות יותר המזומנות לפילוסוף. ההתנסות החווייתית האסתטית שסיפק לקוראיו באמצעות סיפור האהבים אמורה הייתה לדעתו להכשיר אותם לקראת השתלמותם האינטלקטואלית. התכוונותו זו עולה מתוך שתי הצהרות מטא-פואטיות ה"עוטפות" את המקאמה האלגורית שלו והמציידות את קוראיה בהוראות קריאה.

ההצהרה הראשונה היא המכתם הממוקם בסוף "הקדמת המחבר" — סמוך לראשיתה של המקאמה הראשונה — ומהווה בעצם מעין מוטו לה:

משל שכל עלי אהב / עשיתיו בעבור יערב
קראהו והתענג / עלי טוב נעמו כי רב.

ההצהרה השנייה עולה מתוך המכתם הנועל את המקאמה:

משל שכל כבר נשלם / בענין אהבה נעשה
חשב טובה, [ו]לדבר מום / ידיד אל נפשך תשא.

הוראות קריאה מפורשות כאלה אינן דבר נדיר במודוס ספרותי זה.⁴¹ בו-בזמן שהוראות אלה מעידות על הדידקטיות היתרה של האלגוריה, נראה שהן אף מסגירות את מודעותו של האלגוריסט לטבע הרב-משמעי של אמנותו: האם צריכה האלגוריה ללמד לקח, או לשעשע, או שניהם גם יחד? שני צמדי החרוזים שצוטטו למעלה מייצגים שתי עמדות שונות. בצמד הראשון מפתה המחבר את הקורא לשקוע בסיפור, והוא שם את הדגש על ההנאה האסתטית ("יערב", "התענג", "טוב-נעמו"). זהו אמנם "משל שכל", אך הקורא נקרא ליהנות מעלילת האהבה ("עלי אהב עשיתיו"), מיופייה, ומן החושניות של המעטפת האלגורית. לעומת זאת, בצמד השני האלגוריסט נוקט את עמדת איש המוסר. הוא מפחית מערכו של מעשה האמנות ומבקש מן הקורא לבחור בלקח המוסרי ("טובה") ולהתרחק מן הסממנים המשחיתים ("דבר מום").⁴²

41 ראו למשל C. Clifford, *The Transformation of Allegory*, London 1974, p. 36.

42 עמדה כפולה דומה מציג המחבר במוטו הפותח את הקדמת המחבר לספר כולו (דוד, עמ' 13). הוא מציע לקוראיו לראות את כל סיפוריו, גם אלה שאינם נראים על פניהם כאלגוריים, כטעונים במוסר השכל. "כל-בשר" כלומר כלאדם, הקורא הרגיל, יראה בהם "שעשועים" ואילו איש משכיל "בין יבין את עניינם". והשוו גם לאזהרת הקורא במכתם

באזהרתו של המחבר במכתם השני ניכר לכאורה דמיון-מה להשקפתו העיונית של הרמב"ם על האלגוריה, העולה מתוך פרשנותו האלגורית לסיפורי התורה (ולמקומות אחרים). החלקים הסיפוריים פונים לדעתו לתפיסתם החושית של אנשים פשוטים, נשים וילדים, שאין בכוחם להתפלסף. החכמים אינם זקוקים למשלים, שכן הם יכולים להשיג את הרעיונות המופשטים במישרין. הקורא האידאלי של האלגוריה, הלא הוא הפילוסוף, אמור לבודד את הצורה (מוסר ההשכל הרעיוני) מן החומר (המשל הסיפורי), ואחרי שהשיג את הרעיון הוא אמור להשליך מאחורי גוו את הסיפור.⁴³

אם במכתם השני שילם יעקב בן אלעזר מס להרמנויטיקה הדתית-פילוסופית של זמנו, הרי נראה לי כי עמדתו האותנטית יותר מובעת דווקא במכתם הראשון, שם הוא מפנה את הקשב ליופי האומנותי ומדגיש את תענוגות הקריאה. עבור בן אלעזר הצד הפיגורלי של הטקסט אינו רק מעטה למסר חינוכי, אלא הוא מהותי לאסתטיקה ה(ניאו)פלטונית שלו. בה-במידה שלדעת אפלטון ופלוטינוס ההנאה מדגמים ארציים של יופי וארוס היא שלב הכרחי בחינוכו של הפילוסוף, כך באלגוריה, על-פי התפיסה הפואטית של בן אלעזר, הנאת הקורא מקסמה של עלילת החשק הוא חלק בלתי-נפרד מן המימוש השלם של הטקסט.

האפילוגי במקאמה (הלא-אלגורית) של אבן צקבל: "שעו דודי יפי שיחי וטובו/ ושמרו לבל תנקשו בו// הלא אלה לעגי עוגבים ומלים/ אשר בדא ידידכם מלבכו" ("נאום אשר בן יהודה", שירמן, השירה העברית, א, חלק ב, עמ' 565). כפי שפירש מתי הוס ("לא היה", עמ' 63) "המוקש" שהמחבר מתריע מפניו הוא בראש וראשונה עצם הבדיון. על-פי פירושו של פליישר למכתם זה (שירמן-פליישר, הערה 52, עמ' 106–107), "המוקש" הוא הפיתיון של התוכן הארוטי.

43 על כך ראו שרה קליין-ברסלבי, פירוש הרמב"ם לסיפורים על אדם בפרשת בראשית, ירושלים תשמ"ו, עמ' 181–192. הרלוונטיות לרמב"ם נרמזת אולי גם בתוך הטקסט עצמו. בדרכם אל הגן משוחחים הנפש ויעקב על אודות "הרואה", "איש אשר רוח בו" היודע את הדרך אל הגן "ושמו לא אכנה מפני אויב מקנא" (עמ' 161, 165–166). שירמן (שירמן-פליישר, עמ' 262) מעלה את ההשערה כי הרמז הוא לאישיותו של הרמב"ם, וכי הסתרת שמו עשויה להיות מוסברת על-רקע המחלוקת החריפה סביב כתבי הרמב"ם, שהתחוללה באותה עת. על-אף שהרמב"ם עצמו פסל את השירה מנימוקים פילוסופיים (על כך ראו שם, עמ' 280–286) נכתבו לכבודו שירים, וכן גם מקאמות אלגוריות אחדות בעלות אופי ארוטי (וראו הערותיו המשלימות של פליישר, שירמן-פליישר, עמ' 273–278). אף שהרמב"ם התנגד לשירה וללשון מטפורית נראה כי לא התנגד לאלגוריה, אולי משום שבאלגוריה ניתן להחזיק בנמשל ולהשליך את המשל. על סובלנותו לאלגוריה מעיד האופן שבו קיבל מקאמה אלגורית שכתב לכבודו תלמיד מעריך. במקאמה זו הרמב"ם הוא אביה המאמץ של התורה והוא מסכים להשיא אותה לפילוסוף צעיר בשם "משכיל". על כך ראו יוסף יהלום, "נאום טוביה בן צדקיה: המחברת של יוסף בן שמעון לכבוד הרמב"ם", תרביץ סו (1997), עמ' 543–577.