

יופי נשי בל יתואר: שירי וצף יהודיים-ספרדיים, שיר השירים וקוראים נבוכים

מאת

אדוין סרוסי

'Ma femme aux fesses de dos de cygnet'

(אשתי, שאחוריה הם גב של ברבור)

Andre Breton, *L'Union livre*

'ייה דיב'יש פ'גורארב'וס קי קארנאב'אליסקו

קי איראן איסטאס סירימוניאס...

(עליך לתאר לעצמך כמה קרנבליים היו הטקסים הללו)¹

שיר החתונה היהודי-ספרדי הידוע בקרב החוקרים בשם 'מעלות הכלה' (*Las prendas de la novia*) נפתח בשורה 'Dize la nuestra novia' (הכלה שלנו אומרת) או 'Ansi/Ansina dize la nuestra novia' (כך אומרת הכלה שלנו) – או לפי מסורת אחרת, 'El novio le dice a la'

* המאמר נכתב בשפה האנגלית ותרגמו לעברית אורן מוקד. אני מודה לד"ר רבקה הבסי על שקראה גרסה מוקדמת של המאמר והעירה הערות חשובות בענייני תוכן וצורה, על שהוסיפה מקורות ביבליוגרפיים בעניין 'מעלות הכלה', ועל שערכה את תרגומי השירים מלאדינו לעברית. כל התרגומים האחרים מהכתבים בלועזית הם שלי ועל אחריותי. המושג 'שירי וצף' שבכותר לקוח מתחום הספרות הערבית ואמור בשירים שעיקרם תיאור של גוף באמצעות סדרה של דימויים. לביאור המושג ראו להלן.

¹ מתוך העיתון בלאדינו מסלוניקי, אקסיון 10 (1938); מצוטט אצל: ד' בונים (ליקט והקדים מבואות), קולות משאלוניקי היהודית, קטעים מהסדרות ההיתוליות בג'דומו: טיאו איורה אי סו מוז'יר בינוטה, וטיאו בוחור אי סו מוז'יר ג'אמילה מאת משה קאזיס, נ' גנוט ומ' הלד (מתרגמות), 'ירושלים תש"ס, עמ' 142 בחלק העברי. התרגום הוא שלי, א"ס.

novia' (החתן אומר לכלה).² בשיר דו־שיח בין הכלה לבין קול שני (יחיד או מקהלה) שזהותו לא נזכרת. הכלה שואלת כיצד לכנות כל איבר בגופה, ואילו הקול השני משיב בתיאור מטפורי של כל איבר ואיבר, מראש עד כף רגל. השיר הוא בעל מבנה מצטבר: אחרי כל תשובה חוזרת הכלה (כמשתמע מהנוסח 'הא, שדה נרחב שלי' וכו'; אולם ראו להלן) על כל הדימויים הקודמים, מהאחרון לראשון בסדר הפוך לסדר הופעתם בשיר. אחרי כל בית בא הפזמון הקצר: 'תלך הכלה לבית החתן: הכלה, החתן!' – או בגרסאות אחרות: 'תעבור הכלה, ויתענג עליה החתן!' או 'תשמח הכלה עם החתן!'. הגרסה שלהלן, שהיא אחת השלמות שתועדו, תשמח הטקסט העיקרי במחקרנו:³

Ansí dize la nuestra novia:	כך אומרת הכלה שלנו:
—¿Cómo se llama la caveça?	– איך נקרא הראש?
—Esto no se llama caveça,	– אין זה ראש,
sino campo d'espaciar.	אלא שדה נרחב.
¡Ah mi campo d'espaciar!	הא, שדה נרחב שלי!
¡Goze la novia con el novio!	תשמח הכלה עם החתן!
Ansí dize la nuestra novia:	כך אומרת הכלה שלנו:
—¿Cómo se llaman los cavellos?	– איך נקראות השערות?
—Esto no se llama cavellos	– אין אלו שערות,
sino sirma de lavar.	אלא חוטי זהב לרקמה.
¡Ah mi sirma de lavar!	הא, חוט האריגה שלי!
¡Ah mi campo d'espaciar!	הא, שדה נרחב שלי!
¡Goze la novia con el novio!	תשמח הכלה עם החתן!
Ansí dize la nuestra novia:	כך אומרת הכלה שלנו:
—¿Cómo se llama la frente?	– איך נקרא המצח?

2 דיון בקריאות חלופיות לשורות פתיחה אלו ראו להלן.

3 I. Levy, *Chants judéo-espagnols*, III, Jerusalem 1971, no. 93. בתעתיקי השירים בלאדינו המצוטטים במאמר זה שמרנו על צורות הכתיב המקוריות ואילו בתעתיקים מתוך הקלטות השתמשנו בכתיב המבוסס על הספרדית המודרנית בעקבות שיטה שהציע פרופ' יעקב חסן ז"ל במחלקה ללימודים יהודיים-ספרדיים של המועצה העליונה למחקר (CSIC) במדריד. ראו: I. M. Hassán, 'Propuesta hispánica de grafía latinada para el ladino israelí moderno'. Unpublished paper given at the First International Congress about Ladino orthography organized by the National Authority for Ladino, Jerusalem, 1999.

—Esto no se llama la frente sino spada reluziente. ¡Ah mi espada reluziente! ¡Ah mi sirma de lavar! ¡Ah mi campo d'espaciár! ¡Goze la novia con el novio!	— אין זה מצח, אלא חרב בוהקת. הא, חרב בוהקת שלי! הא, חוטי זהב שלי! הא, שדה נרחב שלי! תשמח הכלה עם החתן!
Ansí dize la nuestra novia: —¿Cómo se llaman las sejas? —No se llaman sejas, sino arcos de tirar. ¡Ah mis arcos de tirar! Etc.....	כך אומרת הכלה שלנו: — איך נקראות הגבות? — אין אלו גבות, אלא קשתות לקליעה. הא, קשתות קליעה שלי! וכו'
Ansí dize la nuestra novia: —¿Cómo se llaman los ojos? —No se llaman los ojos, sino lindos mirales. ¡Ah mis lindos mirales! Etc...	כך אומרת הכלה שלנו: — איך נקראות העיניים? — אין אלו עיניים, אלא מצפים מרהיבים. הא, מצפים מרהיבים שלי! וכו'
Ansí dize la nuestra novia: —¿Cómo se llama la nariz? —Esto no se llama la nariz, sino lindo pendolar. ¡Ah mi lindo pendolar! Etc...	כך אומרת הכלה שלנו: — איך נקרא האף? — אין זה אף, אלא עט כתיבה יפפה. הא, עט כתיבה יפפה שלי! וכו'
Ansí dize la nuestra novia: —¿Cómo se llaman las caras? — Esto no se llama caras, sino lindos maçapanes. ¡Ah mis lindos maçapanes! Etc...	כך אומרת הכלה שלנו: — איך נקראים הפנים? — אין אלה פנים, אלא מרציפנים יפפיים. הא, מרציפנים יפפיים שלי! וכו'

Ansí dize la nuestra novia:
—¿Cómo se llama la boca?
— Esto no se llama boca,
sino horno d'enfornar.
¡Ah mi horno d'enfornar!
Etc...

Ansí dize la nuestra novia:
—¿Cómo se llaman los dientes?
— Esto no se llama dientes,
sino perlas d'enfilar
¡Ah mis perlas d'enfilar!
Etc...

Ansí dize la nuestra novia:
—¿Cómo se llama l'alengua?
—Esto no se llama alengua,
sino pala de hornar.
¡Ah mi pala de hornar!
Etc...

Ansí dize la nuestra novia:
—¿Cómo se llama los oídos?
—Esto no se llama oídos,
sino lindos burazanes.
¡Ah mis lindos burazanes!
Etc...

Ansí dize la nuestra novia:
—¿Cómo se llaman los braços?
—Esto no se llama braços,
sino remos d'enramar.
¡Ah mis remos d'enramar!
Etc...

כך אומרת הכלה שלנו:
— איך נקרא הפה?
— אין זה פה,
אלא תנור לאפייה.
הא, תנור אפייה שלי!
וכ'.

כך אומרת הכלה שלנו:
— איך נקראות השיניים?
— אין אלו שיניים,
אלא פנינים להשחלה.
הא, פניני השחלה שלי!
וכ'.

כך אומרת הכלה שלנו:
— איך נקראת הלשון?
— אין זו לשון,
אלא מַרְדָּה לאפייה.
הא, מַרְדָּה לאפייה שלי!
וכ'.

כך אומרת הכלה שלנו:
— איך נקראות האוזניים?
— אין אלו אוזניים,
אלא חצוצרות יפיפיות.
הא, חצוצרות יפיפיות שלי!
וכ'.

כך אומרת הכלה שלנו:
--- איך נקראות הזרועות?
--- אין אלו זרועות,
אלא משוטים לחתירה.
הא, משוטי חתירה שלי!
וכ'.

כך אומרת הכלה שלנו: Así dice la nuestra novia:
 – איך נקראים השדיים? —¿Cómo se llaman los pechos?
 – אין אלה שדיים, —No se llaman pechos,
 אלא לימונים יפיפים. sino lindos limonares.
 הא, לימונים יפיפים שלי! ¡Ah mis lindos limonares!
 וכו' Etc...

כך אומרת הכלה שלנו: Así dice la nuestra novia:
 – איך נקרא הטבור? —¿Cómo se llama el hombligo?
 – אין זה טבור, —Esto no se llama hombligo,
 אלא גביע לשתות בו יין. sino taça de beber vino.
 הא, גביע יין שלי! ¡Ah mi taça de beber vino!
 וכו' Etc...

כך אומרת הכלה שלנו: Así dice la nuestra novia:
 --- איך נקראות הרגליים? —¿Cómo se llaman las pachás?
 --- אין אלו רגליים, —Esto no se llama pachás,
 אלא עמודים יפיפים. sino lindos pilares.
 הא, עמודים יפיפים שלי! ¡Ah mis lindos pilares!
 וכו' Etc...

כך אומרת הכלה שלנו: Así dice la nuestra novia:
 – איך נקראת עוגיית השקדים? —¿Cómo se llama el marronchino?
 – אין זו עוגיית שקדים, —Esto no se llama marronchino,
 אלא מטעם מתוק. sino xarope de xaropar.
 הא, מטעם מתוק שלי! ¡Ah mi xarope de xaropar!
 וכו' Etc...

כה יחיה החתן השלי: Así biva el mi novio:
 – איך נקרא הנר? —¿Cómo se llama la candela?
 – אין זה נר, —Esto no se llama candela,
 אלא נר ענק למנורה. sino cirio para'l candelar.
 הא, נר ענק למנורה! ¡Ah mi cirio para'l candelar!

¡Ah mi xarope de xaropar!	הא, מטעם מתוק שלי!
¡Ah mis lindos pilares!	הא, עמודים יפייים שלי!
¡Ah mi taça de beber vino!	הא, גביע יין שלי!
¡Ah mis lindos limonares!	הא, לימונים יפייים שלי!
¡Ah mis remos d'enramar!	הא, משוטי חתירה שלי!
¡Ah mis lindos burazanes!	הא, חצוצרות יפפיות שלי!
¡Ah mi pala de hornar!	הא, מַרְדָּה לאפייה שלי!
¡Ah mis perlas d'enfilar!	הא, פניני השחלה שלי!
¡Ah mi horno d'enfornar!	הא, תנור אפייה שלי!
¡Ah mis lindos maçapanes!	הא, מרציפנים יפייים שלי!
¡Ah mi lindo pendolar!	הא, עט כתיבה יפפה שלי!
¡Ah mis lindos miralares!	הא, מצפים מרהיבים שלי!
¡Ah mis arcos de tirar!	הא, קשתות קליעה שלי!
¡Ah mi espada reluziente!	הא, חרב בוהקת שלי!
¡Ah mi sirma de lavar!	הא, חוטי זהב שלי!
¡Ah mi campo d'espaciar!	הא, שדה נרחב שלי!
¡Goze la novia con el novio!	תשמח הכלה עם החתן!

שיר עם ספרדי-יהודי זה תועד רבות במהלך המאה העשרים ברחבי הפזורה הספרדית באימפריה העות'מאנית ובמובלעות היהודיות דוברות הספרדית בצפון מרוקו, וכן נחקר על ידי מגוון חוקרים מדיסציפלינות שונות.⁴ עם זאת, בחינה מקיפה של השיר תחרוג מגבולות המחקר הנוכחי, שמטרתו הצנועה יותר היא לערער על קריאות קודמות של השיר, ובעיקר על מעמדו המוסכם כ'שיר נשים' או כ'שיר חתונה'. את זהות הדוברים בשיר ואת היחסים ביניהם אפשר לדעתי לפרש גם בדרכים אחרות. כמו כן, בדימויים לאיברי הגוף השונים יש לדון לאורו של הסוג הרווח של שירי עם המתארים באמצעות סדרת דימויים את יופיו (ורק לעתים נדירות את כיעורו) של הגוף הנשי (ורק לעתים נדירות של זה הגברי). שירים מסוג זה מצויים ברחבי המזרח התיכון הקדום וכן בעולם הנוצרי המערבי-לטיני מאז העת העתיקה. בין התקדימים

4 ראו: J. Berlowitz, 'Body Talk: Taboo and Metaphor in a Judeo-Spanish Wedding Song', *Luis de Santàngel: Primer Financiero de América (America's First Financier), Actas del Simposio Internacional Santàngel* 98, Kathleen E. LeMieux (ed.), Valencia 2008, pp. 243–252; וכן כל ההפניות אשר בהערות 5–7 שלהלן. חיבורה של ברלוביץ' הובא לידיעתי אחרי שהמאמר הזה נכתב. למרות הקרבה בנושא, קריאתה של ברלוביץ' את השיר 'מעלות הכלה' ומסקנותיה באשר לו שונות באופן מהותי מאלו המובאות במאמר הנוכחי.

המפוארים לשירים האלה בתרבויות הים התיכון מצויים כמוכן תיאורי הגוף המטפוריים בספר שיר השירים, שבזכות הילתם התנ"כית היו רקע מובלע לכל גלגוליו המאוחרים יותר של נושא שירי זה.

הקשרי הביצוע מרובי הפנים של 'מעלות הכלה' מאפשרים גם הם קריאות מגוונות. ביצועו של השיר בטקס הלבשת הכלה, כפי שתועד בצפון מרוקו במאה העשרים, הוצג באמצעות תקשורת המונים כהקשר הביצוע המקובל של השיר. אולם, רוב הנתונים האתנוגרפיים אינם מצביעים דווקא על הקשר הביצוע המסוים הזה. שירה על אודות הגוף הנשי מתחזרת כאמצעי להנכחת הגוף במגוון אירועים חברתיים, שרובם – אך לא כולם – קשורים לטקסי כלולות. כיום מבוצע 'מעלות הכלה' בהקשרים שונים (בעיקר על במות קונצרטים) שהאובייקט או הסובייקט של השיר, הגוף הנשי, נעדר מהם. בלב השיר ניצב אפוא ניסוח פואטי של גוף האחר באמצעות ביצועים המתרחשים בקהילה הספרדית המסורתית, ולאחרונה אף מחוצה לה.

יתרה מזו, ברצוני לטעון כי קריאות שונות בשיר זה במחצית השנייה של המאה העשרים ועד לימינו, על ידי חוקרים, מבצעים וקהלים שונים של מאזינים וקוראים בני זמננו, השליכו עליו מגוון משמעויות המשקפות את הסובייקטיביות של המשתמשים בני זמננו שאינם עוד חלק מהקהילה היהודית-הספרדית, ולא איזו אמת אינהרנטית לכאורה. מסקנה אחת ויחידה באשר ליחס שבין הסובייקטים המשותחים בשיר, או באשר ליחס שבין השיר לזמרים/השרים אותו, אינה בגדר האפשרי; כל שאנו יכולים לעשות הוא להציע טווח של אפשרויות פרשניות אשר עולות מגרסאות שונות של הטקסט.

מחקרים על אודות 'מעלות הכלה': סקירה וביקורת

במחקרו החלוצי ורב ההשפעה על 'מעלות הכלה' דן מנואל אלוואר במקורותיו האפשריים של השיר ובקשר בינו לבין מסורות היספאניות אחרות.⁵ עבודתו מבוססת על ראיות אתנוגרפיות מעבודת השדה שלו במרוקו וכן על גרסאות של השיר שהיו מוכרות לו בעת כתיבת המחקר.⁶

⁵ ראו: M. Alvar, *Cantos de boda judeo-españoles*, Madrid 1971, chapter IX, pp. 131–149: 'Patología y terapéutica rapsódicas. Cómo una canción se convierte en romance'; chapter X, pp. 151–164: 'Encuentro de tradiciones la descripción física de una muchacha'. שני הפרקים הללו התפרסמו כמאמרים נפרדים כמה שנים קודם לכן, אבל תוקנו ועודכנו בספר משנת 1971.

⁶ J. Benoliel, 'Dialecto judeo-hispano-marroquí o hakití', *Boletín de la Real Academia Española* 14 (1927), song no. 13, pp. 369–371; A. Hemsí, *Coplas sefardíes*, Op. 7, no. VI, Alexandrie 1932; A. de Larrea Palacín, *Canciones rituales hispano-judías: celebraciones familiares de tránsito y ciclo festivo anual*, Madrid 1954; M. Molho, *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*, Madrid 1950, pp. 40–43

הפרק הראשון במחקרו פורץ הדרך אך הבעייתי של אלוואר עוסק בפלישתו המפליאה כביכול של 'מעלות הכלה' לרומנסות ספרדיות, בעיקר לרומנסה *La lavandera de San Juan* (הכובסת מסאן חואן, הנפתחת בשורה: 'Ya se va la Blanca Niña' [כבר הולכת בלאנקא נינייה]), שאת אחת מגרסאותיה הקליט אלוואר בתטואן.⁷ בניתוחו המלומד אך הנפתל טוען אלוואר, כי 'הכובסת מסאן חואן' הוא מעשה טלאים ששורותיו שאלות ממגוון מקורות רומנטיים, המבוססים כולם על 'מעלות הכלה' הוותיק יותר לכאורה. טיפולו הכירורגי, בלשונו של אלוואר, בטקסט, אשר מתעלם מתרומתם הפעילה של המבצעים ושל הקהל למעשה היצירה של השירים, הנו אופייני לחלק מהחוקרים בני דורו בספרד. את טהרתם של הסוגות הספרותיות, טוען אלוואר, שחקן דרך קבע "עיוותים" במסירה שבעלי-פה, טעויות בויכוח ושקיעת התרבות הספרדית המסורתית בכלל. שילובים היברידיים של טקסטים מז'אנרים שונים הם לדבריו 'פתולוגיים'; מטרת הפילולוג, הוא טוען, היא לחשוף את הארכאולוגיה של יצירי כלאיים כאלה.

אולם ישנה רומנסה נוספת הנוגעת לענייננו, 'מליסלדה' (*Meliselda*), שאלוואר מזכיר אמנם בדרך אגב,⁸ אך למרבה הפלא אינו מתעמק בה כפי שאפשר היה לצפות. בגרסאות של רומנסה זו ממזרח הים התיכון יש תיאורים של הגוף הנשי באמצעות דימויים בעלי דמיון רב לאלו שב'מעלות הכלה', כפי שתעיד הגרסה הבאה המופיעה אצל אטיאש,⁹ שהיא הנוסח השלם ביותר של הטקסט שהגיע לידינו:

Esta noche mis caballeros durmí con una doncella,
que en los días de mis días, no topí otra como ella.
Meliselda tiene por nombre, Meliselda galana y bella.
A la abajada d'un río y a la subida de un varo,
encontrí con Meliselda, la hija del emperante,

7 אלוואר (לעיל הערה 5), טקסט מס' XLIV A. רומנסה נוספת הכוללת סדרת דימויים בדומה ל'מעלות הכלה' היא 'היפה במיסה' (*La bella en misa*) בגרסותיה המזרחיות מסלונקי ומאיזמיר. ראו: מ' אטיאש, רומנסירו ספרדי: רומנסות ושירי עם ביהודית-ספרדית, 'ירושלים תשכ"א', מס' 14; א' חמסי, קנסינו ספרדי, א' סרוסי ואחרים (עורכים), 'ירושלים 1995, מס' 59, עמ' 173–175. ראו גם: P. Díaz-Mas, 'Recreación lingüística y recreación literaria en el romancero sefardí', *Sefardica* 15 (2005), pp. 37–45; idem, 'Las prendas de la novia: canciones de boda en la tradición judía sefardí', *Actas del curso 'Folklore, literatura e indumentaria'*, 2008, pp. 159–163; Online: www.digital.csic.es/bitstream/10261/8660/1/prendas_novia.pdf

8 אלוואר (לעיל הערה 5), עמ' 144.

9 אטיאש (לעיל הערה 7), עמ' 82–84.

que venía de los baños, de los baños de la mare,
 de lavarse y entrenzarse, y de mudarse una camisa.
 Así traía su puerpo como la nieve sin pisare;
 las sus caras coreladas, como la leche y la sangre;
 los sus cabellicos rubios parecen sirma de labrare;
 la su frente reluciente parece espejo de mirares;
 la su nariz enpendolada, pendolica de notares;
 la su cejica enarcada, arcos ya son de tirares;
 los sus muños corelados, merjanicos de filares;
 los sus dientes chiquiticos, perla d'enfilares.

הלילה אבירי ישנתי עם גבירה
 שמימי לא פגשתי אחת כמותה
 מליסלדה זהו שמה מליסלדה אצילית ויפיפיה.
 ברדתי לנהר, בעלותי מאפיק הנחל,
 פגשתי במליסלדה, בתו של הקיסר,
 שעלתה מן הרחצה, מן הרחצה בים,
 רחוצה ומסורקת היא החליפה חולצתה.
 כך נשאה היא את גופה כמו שלג שלא דרכו עליו
 פניה אדמדמים, כמו חלב ודם
 שערתיה והובות כחוטי זהב לרקמה
 מצחה הזוהר נראה כמראה להתבונן בה
 אפה נראה כעט, כמו עט לכתובה
 גבותיה מקושטות כקשת דרוכה לקלוע
 שפתותיה האדומות כאלמוגים להשחלה
 שיניה הקטנטנות כפנינים לשזירה.

הסצנה המתוארת ברומנסה, שהינה ארוטית במיוחד בהשוואה לרומנסות ספרדיות-יהודיות אחרות שיש בהן תיאורי גוף ואשר נזכרות אצל אלוואר, מספקת הקשר אחר לשורות האלו, הקשר שנקבע על ידי תשוקת המבט הגברי. רוב הדימויים תואמים את אלה המופיעים בגרסאות של 'מעלות הכלה' ממזרח הים התיכון, ונוסף עליהם דימוי אשר מציג את הגוף כישות זכה ושלמה, 'שלג שלא דרכו עליו'.

התשוקה המסחררת, פרי הרצון (הגברי) לפתות את האישה הנראית מרחוק, היא כנראה אחד המוטיבים שגרמו לשבתי צבי לשיר את הרומנסה 'מליסלדה' ב-1665, בזמן שרק עם ספר התורה בבית הכנסת באיזמיר עת הכריז על עצמו כמשיח – כך לפי עדותו הנודעת של תומס קונן, הכומר הפרוטסטנטי מאיזמיר:

בעלותי על הר, ברדתי לנהר,
פגשתי במליסלדה, בת הקיסר,
אשר באה מהמרחץ, עלתה מן הרחצה,
פניה בוהקות כחרב, גבותיה כקשת ברזל,
שפתיה כאלמוגים, בשרה כחלב.¹⁰

מיד אחרי השיר מוסיף קונן: 'את השיר, כך אומרים, פירש [צבי] לפי כמה מזמורי תהילים ופסוקים משיר השירים, ופירש אותו על דרך הסוד [כלומר לפי הקבלה], אלא שהיה זה פירוש מאולץ מאוד'.

שלוש עובדות הנוגעות למחקרנו עולות מעדות קצרה אך חשובה זו: ראשית, שסדרה זו של דימויי הגוף הנשי שובצה ברפרטואר השירים הספרדי-יהודי במזרח הים התיכון כבר במחצית הראשונה של המאה השבע עשרה;¹¹ שנית, שבדימויים האלה משתלבות שתי מסורות פואטיות – הדימויים הנועזים מתוך 'מעלות הכלה' ('מצח בוהק כחרב'), והתיאורים הימי-בינימיים האובייקטיביים יותר כביכול של יפי הגוף הנשי ('גופה לבן כחלב'); ושלישית, ששבתי צבי עצמו קשר בדרשתו בין הרומנסה 'מליסלדה' לבין שיר השירים.¹² על פירושו של אלוואר להופעת השורות 'מעלות הכלה' ברפרטואר הרומנסות הספרדיות

10 T. Coenen, *Ydele verwachtinge der Joden getoont in den persoon van Sabethai Zevi, haren laetsten vermeynden Messias...*, Amsterdam 1669, p. 37. התרגום מתוך: ת' קונן, ציפיות שווא של היהודים כפי שהתגלו בדמותו של שבתי צבי (קנטרסים; מקורות ומחקרים, 83), א' לאגאביר וא' שמואלי (מתרגמים), י' קפלן (מבוא והערות), ירושלים תשנ"ח.

11 במחקרו רב ההשפעה על הרומנסה ששר שבתי צבי מפרש מנגדז פידאל את סדרת הדימויים בטקסט 'השוואות מקומיות האופייניות לטעמים של הערבים' ונובעות מ'הסביבה האקוויטית שבה התקיימה הרומנסה הספרדית-יהודית', ומציין ששורות דומות הופיעו גם ברומנסות ספרדיות-יהודיות אחרות. ראו: R. Menéndez Pidal, 'Un viejo romance cantado por Sabbatai Zevi', U. T. Holmes and A. J. Denomy (eds.), *Medieval Studies in Honor of Jeremiah Dennis Mathias Ford*, Cambridge 1948, pp. 183–190.

12 בהשפעת הביצוע המשולהב של שבתי צבי היכו דימויי הגוף הנשי הפזורים ב'מליסלדה' הדים בפניות הספרותיות המפתיעות ביותר במהלך המאות, כפי שהראה ורסס במחקרו על אודות ההתקבלות הנרחבת של טקסט זה בספרות העברית השבתאית והבתר-שבתאית: ש' ורסס, 'מליסלדה העולה מן הרחצה: גלגוליה של רומנסה ספרדית', פעמים 88 (תשס"א), עמ' 75–97.

ערער, מסיבות שלא קשה להבינן, החוקר חסוס אלפונסו סיד.¹³ להשערתו של אלוואר, טוען סיד, אין תימוכין; להיפך, הוא גורס כי את הופעתן ברומנסה חבות השורות מ'מעלות הכלה' למפגש בין שירים מז'אנרים שונים שבוצעו במסגרת אותה קהילה. סביר להניח, הוא מוסיף, שכיוונו של התהליך היה הפוך – דהיינו, שהשיר 'מעלות הכלה' שובץ ברומנסות כהרחבות ליריות של סצנות שבהן הופיעה דמות נשית יפה. שיבוצים כאלה אינם מיוחדים לרפרטואר היהודי-ספרדי; הם מופיעים גם בשירה הספרדית הכללית. בשיר הבא (שהיה מוכר לאלוואר), מתוך עלון בודד (pliego suelto) שנדפס בפראג, אנו מוצאים דוגמא ברורה לתופעה הזו, דהיינו סדרת דימויים של הגוף הנשי הדומים לדימויים שב'מעלות הכלה' ('השפתיים כאלמוגים נאים') והמשובצים ברומנסה לירית מהמאה השש עשרה:

Romance que hizo un galán alabando a su amiga

Yo me amaba una señora que en el mundo no hay su par.
Las facciones que ella tiene yo vos las quiero contar:
tal tenía la su cara como rosa en el rosal,
las cejas puestas con arco color de fino contray,
los ojos tenía garzos, parecen de gavián,
la nariz afiladica como hecha de metal,
los labios de la su boca como un fino coral,
los dientes tiene muy blancos, menudos como la sal,
parece la su garganta cuello de garza real,
los pechos tenía tales que es maravilla mirar,
y contemplando su cuerpo el día viera asomar.¹⁴

J. A. Cid, 'Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: El traidor Marquillos, cuatro siglos de vida latente', D. Catalán, S. G. Armistead and A. Sánchez Romeralo (eds.), *El romancero hoy, historia, comparatismo, bibliografía crítica: 2.o Coloquio Internacional*, University of California, Davis, Madrid 1979, pp. 325–328

M. Menéndez y Pelayo and J. R. Sánchez, *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, Madrid 1911, IX, no. 39, p. 221

רומנסה ששר אביר בשבחי ידידתו

אהבתי גברת אחת שאין כמותה בעולם
 על מעלותיה ארצה לספר לכם
 כך נראו פניה כמו ורד על שיח ורדים
 גבוהיה כמו קשת צבען כבד הולנדי עדין
 עיניה תכולות דומות היו לנץ
 אפה חד כאילו עשוי מתכת
 שפתותיה כאלמוג עדין
 שיניה לבנים צחורות כל כך קטנטנות כגרגרי מלח
 צווארה כצוואר של אנפה מלכותית
 שדיה כאלו שמפליאים כל רואיהם
 ובעודי מתבונן בגופה השחר הפציע.

סדרת דימויים של גוף האישה נמצאת גם כשיר עצמאי ברפרטואר הסגדייזאס (seguidillas) הספרדיות העממיות שתיארוכן לא מאוחר מהמאה השש עשרה:¹⁵

Arcos son tus cejas,	גבותיך קשתות
Tus labios coral,	שפתותיך אלמוגים
Tus dientes son perlas,	שיניך פנינים
Tu pecho cristal.	שדייך בדולח

משסיים לדון בנוכחותו של 'מעלות הכלה' ברומנסות, עובר אלוואר לטיעון שני, ובו הוא קושר את השיר לפרגמנט משיר חתונה יהודי-ספרדי נוסף הנפתח כך: 'Adobar, adobar, caldero'.¹⁶ פתיחה זו היא בעצם פזמון ימי-ביניים בעל תוכן ארוטי מפורש מאוד, שמפיע גם בסיומו של שיר יהודי אחר מאלקסרכביר שליקט מרטינו רואיו.¹⁷ אולם השיר מאלקסרכביר

15 J. M. Alin, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid 1968, no. 765; M. Frenk, *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (siglos XV a XVIII), México 2003, no. 2396; M. Frenk, 'El cancionero oral en el Siglo de Oro', reprinted in M. Frenk, *Poesía Popular Hispánica: 44 Estudios*, México 2006, p. 167

16 P. Bénichou, 'Romances judeo-españoles de Marruecos', *Revista de Filología Hispánica* 6 (1944), p. 355

17 J. Martínez Ruiz, 'Poesía sefardí de carácter tradicional (Alcazarquivir)', *Archivum* 13 (1963), pp. 79–215, no. 1

הוא למעשה נוסח יהודי-ספרדי של שיר העם הספרדי הלא יהודי הנודע *El retrato* (הפורטרט), שיר סריאלי המתאר את גוף האישה, שפאלומה דיאז-מאס דנה בו ארכות.¹⁸ והעניינים רק הולכים ומסתבכים: בשיר מאלקסרכביר, כפי שמציינת דיאז-מאס,¹⁹ נמצא כמה דימויים מובהקים מ'מעלות הכלה'. מה שהצית את דמיונו של אלוואר היא העובדה ששורת הפתיחה של הפזמון הנייד הזה, המופיע בשירים שונים מהרפרטואר היהודי-ספרדי הצפון-מרוקאי, מצוטט בכתב-יד עברי מ-1641 (שאבד מאז) כציון-לחן הרומז לשיר שהיה נפוץ בזמנו.²⁰ טיעונו של אלוואר, המנסה לקשור בין גרסה ספרדית-יהודית של 'הפורטרט', שיש בה כמה דימויים מ'מעלות הכלה', לבין פזמון שתועד במקור ספרדי-יהודי מאמצע המאה השבע עשרה, נועד לדעתי לאשש את הטענה בדבר עתיקותו המשוערת של 'מעלות הכלה'. אולם, כפי שעלה כבר מדיונו ב'מליסלדה', יש לטענה זו סימוכין מוצלחים יותר להישען עליהם.

בפרק אחר בספרו דן אלוואר במקורותיו של 'מעלות הכלה', ובמיוחד בתיאור הנודע של גוף האישה בחיבור מהמאה הארבע עשרה *Libro de buen amor* (ספר האהבה הטובה) מאת הארכינזיר מאיטה (Arcipreste de Hita) ובתיאורים משוערים קודמים בלטינית ובצרפתית.²¹ כשאר החוקרים שנזכרו בפתיחת מאמרנו מערב אלוואר בין תיאורים ימי-ביניים של גוף האישה לבין שורת הדימויים הארוכה של 'מעלות הכלה'. 'ניתן להסיק', הוא כותב, 'שישנה חפיפה מלאה בין המסורת היהודית-ספרדית לבין [דפוס התיאור] שנקבעו על ידי הרטוריקה הימי-ביניימית [הלטינית]', אלא שאידאל היופי היהודי-ספרדי (שאימץ בימינו את האידאל הערבי [אלוואר מתכוון כאן להקשר המרוקאי]) שונה מזה של הנוצרים.²² אולם הטיעון המשכנע ביותר של אלוואר קשור לדגש שהוא שם על הקשר שבין 'מעלות הכלה' לבין טקסטים אחרים מחצי האי האיברי (שירים, חרוזים, מערכונים), בעיקר ה-mayas ('שירי מאי'): שירים ופזמונים שהיו מבוצעים ערב היום הראשון במאי כחלק מחגיגות האביב המסורתיות. לדברי אלוואר:

ברור שהטקסטים הספרדיים-היהודיים והטקסטים האיבריים שונים אלה מאלה, אך ברור גם שהם שייכים לאותה מסורת... אנו סבורים כי אחרי שהתנתקה מהגזע המשותף [של השיר], הסתגלה המסורת היהודית-ספרדית לנסיבות החדשות, ויסודות

P. Díaz-Mas, 'La canción "El Retrato" y su uso ocasional', *Revista de Folklore* 3, 30 (1983), pp. 199–205

19 שם, עמ' 204.

A. Danon, 'Recueil de romances judéo-espagnoles chantées en Turquie', *REJ* 32 (1896), pp. 102–123, 263–275; 33 (1896), pp. 122–139, 255–268

21 אלוואר (לעיל הערה 5), פרק X.

22 שם, עמ' 154.

השוואתיים חדשים [דהיינו, דימויים חדשים] הופיעו בה.²³

מפתה אמנם לראות ב'מעלות הכלה' שריד ספרדי-יהודי של שירים אי־קריים. אולם השערה זו טומנת בחובה כמה בעיות. בשיר 'הפורטרט' ובשירי מאי שבדק אלוואר חסרים כמה ממאפייני היסוד של 'מעלות הכלה', ביניהם צורתו המצטברת המובהקת של השיר, הפזמון הקושר אותו לחתונה (השיר הספרדי הוא ככל הנראה שיר ילדים או שיר לחגיגות האביב), ורבות מהדימויים הספציפיים המופיעים בו. גרסאות לא מודפסות של 'הפורטרט' שנרשמו מפי יהודים ספרדיים מצפון מרוקן – למשל זו שהופיעה אצל מנגדז פידאל²⁴ או זו שליקט מרטינו רואיז באלקסרכביר – מלמדות, שאת עקבותיו של שיר זה ב'מעלות הכלה' יש לייחס להיחשפותם של היהודים הספרדיים לפרטואר שירי העם מספרד בעקבות טיבוס צפון-מערב אפריקה בידי הספרדים באמצע המאה התשע עשרה, ולא למגעים תרבותיים בין יהודים לנוצרים בימי הביניים. יתרה מזו, אצל היהודים הספרדיים במזרח הים התיכון לא תועדה אף גרסה של 'הפורטרט'.

במחקר חדש ומקיף ביותר על 'מעלות הכלה' מציג רפאל בלטראן – לא לפני שסיכם את עבודתו של אלוואר (ותמך בכל מסקנותיו הבעייתיות) – שלל טקסטים אי־קריים רבי עניין המבוססים על מסורות בעל-פה ומכילים תיאורים סדרתיים של גוף האישה.²⁵ נוסף על דיונו בקשר שבין השיר הספרדי-יהודי לבין 'הפורטרט' בגלגוליו השונים, מביא בלטראן סקירה עשירה של דוגמאות מחצי האי האיברי (שירים, פזמונים, מערכונים עממיים, וכו'), רובן מאראגון. ישנם קווי דמיון בין הדוגמאות האלו, שלא היו מוכרות לאלוואר, לבין 'מעלות הכלה', הן מבחינה צורנית (הצורה הסדרתית המצטברת, הופעת הפזמון החוזר בין הדימויים) הן מבחינה תוכנית (תוכן הדימויים וסדר הופעתם). אחת ממסקנותיו העיקריות של בלטראן נוגעת במיוחד למחקרנו וראוי לתרגמה כאן:

[שרידי המפורזים של שיר זה] הם עקבות [המעידים על] קיומו של הקשר חגיגי (לחיבור, לביצוע ולמסירה) – הקשר שבו המקוריות, הקצב, סדרת המשפטים המצטברים החולכת ומתעצמת, ערך העליצות, ההרמזים הארוטיים, ההומור, הפרודיה,

23 שם, עמ' 163.

24 S. G. Armistead et al., *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal* (Catálogo-índice de romances y canciones), Madrid 1978, p. 314, Y6

25 R. Beltrán, 'En torno a la canción de boda judeo-española *Dize la nuestra novia*', P. M. Piñero Ramírez and A. J. Pérez Castellano (eds.), *De la canción de amor medieval a las soleares: actas del Congreso Internacional 'Lyra mínima oral III'*, Sevilla, 26–28 de noviembre de 2001, Sevilla 2004, pp. 347–372

הדיאקסיס המוחזית של משחק החידות, וכן מניית איברי הגוף, תיאורם וסימונם, כל אלה מילאו שוב ושוב את תפקידם המשחקי.²⁶

מחקריהם של אלוואר ובלטראן לוקים אפוא בחולשות מסוימות, חרף תרומתם להבנה שלמה יותר של 'מעלות הכלה'. כפי שכבר ראינו, סוגת התיאור הסדרתי של גוף אישה הינה אוניברסלית ורווחת מכדי שנוכל לעקוב אחר קשרים מוגדרים בין השירים. מכיוון שאין בידינו ראיות של ממש להיוותו של 'מעלות הכלה' שיר עצמאי לפני ראשית המאה העשרים, המושך המאמר לא יתמקד במקורות ובהשפעות שאת טיבן לא ניתן לאשש, אלא בשני נושאים אחרים המקיימים זיקה להבחנות של בלטראן שזה עתה צוטטו: בחינת הקשרי הביצוע של השיר, ופירוש חדש של הדרמה הספרותית המתרחשת בתוך השיר ומחוצה לו (בעת ביצועו). אולם לפני שנפנה לטפל בשני הנושאים האלה עלינו לצאת ולברוק עניין חשוב נוסף.

'מעלות הכלה' כווצף

במחקרים על אודות 'מעלות הכלה' ניכרת נטייתם של חוקרים בני ספרד לקשור את כל שירי העם הספרדיים-יהודיים למסורות מחצי האי האיברי. למעט יוצאים מן הכלל, כגון מחקרו של ההבראיסט הישועי לואיס אלונזו שוקל,²⁷ דחו רוב החוקרים מספרד את ההשערה כי יש לשיר מקורות מזרח-תיכוניים או מקראיים, וזאת חרף מוצאו היהודי. כדי לפרש את השיר פירוש שקול יותר, עלינו לעמוד אפוא על הדמיון בינו לבין סדרת תיאורי גוף הרעייה בשיר השירים ד 5–1 (7–4), 10–16, 11–10.

בקנן המקראי כולו אין ספר שהחוקרים, המסורתיים והמודרניים כאחד, עסקו בו במידה מרובה יותר באופן יחסי לאורכו כפי שעסקו בשיר השירים. דימויי הגוף בפסוקים הנדונים הם בין הנושאים השנויים ביותר במחלוקת בספר: הקדחת ההרמנויטית שעוררו, שאינה יודעת שובע, נעה בין פירושים אלגוריים לקריאות פורנוגרפיות. בנוגע לשאלה אם שיר השירים הוא יחידה אחת או שמא אוסף של קטעי שירים, ואם יש לדון בתיאורי הגוף שבו כביחידות נפרדות, אין הסכמה בקרב החוקרים. רוב החוקרים המודרניים מסכימים, עם זאת, כי 'מאז שהתגלה במאה האחרונה הדמיון שבין השירים [הסריאליים] בספר שיר השירים לבין השירה הערבית המודרנית, שימש המונח הערבי הטכני "וצף" – "תיאור" – לציון שירים אלה'.²⁸

26 שם, עמ' 371.

27 L. Alonso Schökel and E. Zurro, 'Mis fuentes están en ti': estudios bíblicos de literatura española, Madrid 1998, בפסקה 'Cuerpo cantado' (הגוף המושך), בעיקר עמ' 129–131.

28 R. N. Soulen, 'The Wasfs of the Song of Songs and Hermeneutics', JBL 86 (1967), p. 183.

סוג זה של שיר העם הערבי שרד בעיקר בקרב תושבי הכפרים בסוריה ובפלשתינה. לפי מחקרו פורץ הדרך של ווצשטיין, שירי וצף בוצעו בין השאר בחתונות, ומאפיין זה שלהם הוביל לטענה – שנדחתה מאז – שגם שיר השירים מורכב משירי חתונה.²⁹ שירי וצף בוצעו אמנם בבתי קפה למטרות בידור, כמתועד למשל אצל דלמן, שליכת את השיר 'פי הבדואית' בבית קפה בחלב שבסוריה בסוף המאה התשע עשרה, והדגיש כי שירים מסוג זה לא נועדו בהכרח לחתונות.³⁰ שטפן, שאת עבודת השדה שלו עשה בפלשתינה כמה עשורים אחרי דלמן, ליקט בקרב הבדואים בעזה גרסה נוספת, ובה דמותו של מאהב שעם שובו ממסעות פוגש באהובתו ופוצח בתיאור גופה.³¹ בגרסה אחרת שליכת שטפן לובש הווצף צורת דו־שיח ארוטי אגרסיבי למדי בין צמד האוהבים:

אמרתי לה – הו, יפה, ספקי אותי
ותני לי לראות את שדייך.
היא אמרה לי – הסתלק, עלוב
שדיי הן לוח מוצק של שיש.³²

פירושים של הדימויים המופיעים בפרקי הווצף של שיר השירים עומדים במרכזו המחקרים המודרניים על הספר.³³ הדימויים נטולי הפרופורציה, הפראיים לעתים, פותחים פתח לשלל פירושים שונים בתכלית. ישנם חוקרים, למשל מייקל פוקס, הסבורים ששורשי הדימויים

- J. G. Wetzstein, 'Die Syrische Dreschtafel', *Zeitschrift für Ethnologie* 5 (1873), pp. 270–302 29
G. H. Dalman, *Palästinischer Diwan: Als Beitrag zur Volkskunde Palästinas*, Leipzig 1901, 30
pp. 132–135, songs xi–xi
H. Stephan, 'Modern Palestinian Parallels to the Song of Songs', *JPOS* 2 (1922), pp. 199–278, 31
song xv (pp. 252–254)
שם, שיר vii, עמ' 237–238. 32
W. Hermann, 'Gedanken zur Geschichte des לסיכומים מפורטים של מחקרים קודמים ראו: 33
altorientalischen Beschreibungsliedes', *ZAW* 75 (1963), pp. 176–197; T. Longman, *Song of Songs*
(The New International Commentary on the Old Testament), Grand Rapids, MI 2001, pp. 140–159;
G. M. Schwab, 'Wasf', T. Longman and P. Enns (eds.), *Dictionary of the Old Testament: Wisdom,*
Poetry and Writings, Downers Grove, III. 2008, pp. 835–842; S. B. Noegel and G. Rendsburg,
Solomon's Vineyard: Literary and Linguistic Studies in the Song of Songs, Atlanta, GA and
Leiden 2009; P. Hunt, *Poetry in the Song of Songs: A Literary Analysis*, New York 2008,
esp. pp. 284–316; F. C. Black, *The Artifice of Love: Grotesque Bodies in the Song of Songs*
על הופעת (Library of Hebrew Bible/Old Testament Studies. Supp. Ser., 392), London 2009
דימויים משירי הווצף בספרות המערבית בימי הביניים, ראו: E. A. Matter, *The Voice of My*
Beloved: the Song of Songs in Western Medieval Christianity, Philadelphia 1990, pp. 72–74

נטועים באמנות החזותית ובשירה של מצרים הקדומה.³⁴ באחד המחקרים הרלוונטיים על פרקי הווצף בשיר השירים טוען ריצ'רד סולן, שפרקים אלה נועדו 'להציג ולא לייצג': מטרתם העיקרית, הוא כותב, 'אינה לספק דבר מה שהינו מקביל לחוויה החזותית' או 'לתאר באורח מטפורי תכונות נשיות או גבריות', אלא להציג רגשות – הם 'מבקשים ליצור רגש, ולא הבנה ביקורתית או קרת מזג; הם מכוונים לתגובה טוטלית ולא קוגניטיבית גרדא'.³⁵ ההפרוות המטפוריות שבדברי האוהבים הן לפי סולן 'שפת החרווה' המבקשת 'להמם ולענג את שומעיה'.³⁶

לפי פטריק האנט מורכבים שירי הווצף ממשוואות מילוליות הקושרות יחד שני רעיונות דומים או שונים, 'הן כדי לשרטט תמונה שתעשיר את הנוף הטקסטואלי, הן כדי לחשוף את ההרמוניה או המתח (או מה שמכונה לפעמים שבירת הרצף) שביסוד הדברים, ובזאת לחזק את הדימוי בעזרת דחיסות של ניגוד ולא רק של התאמה'.³⁷ לעומתו מזהיר רוברט אלטר כי את השירה התנ"כית אין לשפוט על בסיס ההנחה ש'עקביות הדימויים' היא הנורמה, כפי שמצוות מוסכמות ספרותיות במערב,³⁸ או ב'כפיית האסתטיקה של עידן מאוחר יותר על הטקסט'.³⁹ בפירושו הנפלא לשיר השירים ז' 2–6 מסיק אלטר (שאנו משתמש שם במונח וצף) כי 'הגבולות בין הסימן לפרנט, בין פנים לחוץ, בין הגוף האנושי ומחלוצותיו לסביבה הטבעית, נעשים נזילים באורח סוגסטיבי'.⁴⁰

נזילותו של הפירוש מאפיינת גם את ספרה של פיונה בלאק, המוקדש כולו לפרקי הווצף בשיר השירים.⁴¹ הספר, המרחיב את גבולות הפרשנות לעבר המגמות האחרונות בתחום ביקורת הספרות (שורת התאורטיקנים שבלאק מצטטת ארוכה מכדי שנפרטה כאן), מציע מנגנון פרשני, שמתוכו נציג רק כמה רעיונות הנוגעים למחקרנו. נקודת המוצא של בלאק היא הטענה, כי הגופים המשווים המתוארים בשיר השירים מטרידים את ביקורת המקרא משום שהם קוראים תיגר על האידאליים שקוראים מערביים מצפים למצוא בשירים המתארים את יופיו/ה של האהוב/ה. מושג הגרוטסקה, טוענת בלאק, הוא מפתח להבנת הרטוריקה הפואטית

34 M. V. Fox, *The Ancient Egyptian Love Songs and the Song of Songs*, Madison, WI 1983

35 סולן (לעיל הערה 28), עמ' 187–188.

36 שם, עמ' 190.

37 האנט (לעיל הערה 33), עמ' 279. היא מצטטת מתוך: L. Alonso Schökel, *A Manual of Hebrew*

Poetics, Roma 1968, p. 107

38 R. Alter, 'Afterword', A. A. Bloch and C. Bloch, *The Song of Songs: A New Translation with an Introduction and Commentary*, New York 1995, p. 127

39 R. Alter, *The Art of Biblical Poetry*, New York 1985, p. 196

40 שם, עמ' 196–198.

41 ראו לעיל הערה 33.

של שירי הווצף, שכן הגרוטסקה חוצה או מערערת את ההיררכיות המקובלות של הייצוג והפירוש. הסובייקט (הקורא, והסובייקט שבטקסט) המשתתף בתהליך המערער הזה מוצא את עצמו במצב קיומי לא ברור, שכן הגוף הגרוטסקי מפרק את דימוי הגוף הנקי והמבוקר היטב שבית בתהליכי התרבות. מהי מטרת התמרונים הלשוניים הללו? הגרוטסקה, טוענת בלאק, מושכת את תשומת לב הקוראים בכך שהיא מאותתת להם, בעקפה את אמצעי המבע ה'נורמליים', כי הטקסט מבקש לומר משהו על נושא שמסרב שידברו עליו – במקרה זה האהבה. בלאק מדברת כאן על 'אנלוגיה שהשתגעה', בעקבות ניתוחו של רולאן בארת את ציורי הראשים של ארצ'מבולדו, ומוסיפה: 'המשמעות שנוצרת [על ידי האנלוגיה או הדימוי] אינה מכוונת בהכרח לכינון 'אמת' אחת ויחידה או זהות בעלת יסוד מהותי'.⁴²

אף שאין מניעה להגדיר את 'מעלות הכלה' כווצף, הטענה שהשיר נוצר בהשראת שיר השירים היא כמובן קפיצה ספרותית לוליינית בלתי אפשרית בשל פערי הזמן והמקום המפרידים בין שתי היצירות. יחד עם זאת, שלל הפרשנויות שניתנו לפרקי הווצף בשיר השירים הינן רלוונטיות כמקור השראה תאורטי לפירוש השיר הספרדי-יהודי בהקשרו המודרני.

'מעלות הכלה' ותיאורי יופי נשי בשירה הלטינית

כפי שנרמז לעיל, אין לבלבל בין הווצף לבין עוד סוג של שירים המבוסס על תיאורים שיטתיים של יופי גופני אידאלי, סוג שהופיע בשירת ימי הביניים, כולל זו ההיספאנית, וששורשיו הרטוריים נטועים בשירה הלטינית. הסכימה הרטורית המאפיינת סוג זה, אשר נדונה במחקרו הקלסי של אדמונד פאראל, מבוססת על תיאורים אובייקטיביים לכאורה (כולל מדידות כמותיות וציון הפרופורציות בין איברי הגוף השונים), ומאפיינת מבחינה סגנונית את תיאורי הגוף הנשי בספרות ימי הביניים בחצי האי האיברי.⁴³ תיאורים מסוג זה, כותב פאראל, 'מצייתים לכללים נוקשים' ומורכבים משלושה רצפים – הראש; שאר הגוף, מלמעלה למטה; והביגוד.

במאמר חדש המסכם בפירוט את מצב המחקר על אודות תיאורי הגוף הנשי דן קלאודיו דה סולר בפרקי הווצף של שיר השירים באותה נשימה שבה הוא דן במסורת הלטינית שזוה עתה תיאורו וששורשיה בכתביו של אובידיוס.⁴⁴ הוא קושר בין מסורות מהמזרח הקרוב הקדום ומאירופה של ימי הביניים, כאילו קיימת ביניהן זיקה של ממש. אבל כלום אי אפשר שהדחף

42 בלאק (לעיל הערה 33), עמ' 166.

43 E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris 1924

44 C. Da Soller, 'Beauty, Evolution, and Medieval Literature', *Philosophy and Literature* 34, 1 (2010), pp. 95–111

האנושי (הגבר?) לתאר באורח סדרתי את גוף האישה (היפה על פי רוב) יתגלה בדמיון הפואטי גם בלי תיוכם של מגעים חברתיים-תרבותיים?
ואמנם, כפי שהדגיש דוויין קרפנטר, ישנם הבדלים נכבדים בין הפואטיקה הלטינית של תיאור הגוף לבין זו הערבית:

הסופר האירופי עוסק בעיקר בייצוג אידאל היופי הגופני (הנשי בדרך כלל) כמטרה שהמאהב מבקש להשיג.⁴⁵ המשורר ההיספנו-ערבי מתעניין פחות ביופי הגופני כמטרה, ויותר באסתטיקה של התיאור... הסופר האירופי מצווה לנו את האישה האידאלית, ואילו המשורר ההיספנו-ערבי, שכבר פגש אותה בתעיותיו הנפשיות, מסתפק בתיאורים חושניים ורגשיים של האידאל שלו.⁴⁶

דניאל אייזנברג, לעומתו, סבור כי המסורת הלטינית של תיאור הגוף משקפת את השיח ההטרורסקסואלי שהתפתח בחצי האי האיברי כמשקל-נגד נוצרי לפרקטיקות ההומוסקסואליות המופגנות של החברה הערבית המוסלמית.⁴⁷

הנודע שבגלגולים האיבריים הימי-ביניים של תיאור הגוף מופיע, כפי שצוין בזיקה למחקרו של אלוואר, בחיבור *Libro de Buen Amor* שכבר הוזכר לעיל. אף שרוב החוקרים הספרדיים, החל במחקרו הקלסי של דמאסו אלונוז,⁴⁸ סברו שהחיבור מסתמך על דגמים לטיניים, מחקרים מהעת האחרונה טוענים, כי הוא מבוסס על דגם ערבי בתיווכן של מקאמה עברית מהמאה השלוש עשרה מאת אבן שבתאי ואלחריזי.⁴⁹ עם זאת, נציין שתיאורי הגוף מן המסורת האירופית הופיעו בשירה העברית והערבית כבר בראשית המאה האחת עשרה כפי שהראה פליישר כאשר זיהה בשיר של דונש בן לברט הד לשיר ערבי שפרסם רצהבי המתאר את הגוף המושלם בדמויים דומים לדימויי השירה הלטינית.⁵⁰ במילים אחרות, שתי המסורות של

45 D. E. Carpenter, 'Descriptive Modes of Physical Beauty in Hispano-Arabic Muwassahat and Romance Models', *Comparative Literature Studies* 16, 4 (1979), pp. 294–306

46 שם, עמ' 298.

47 D. Eisenberg, 'Juan Ruiz's Heterosexual "Good Love"', J. Blackmore and G. S. Hutcheson, *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham, NC, 1999, pp. 250–276

48 D. Alonso, 'La bella de Juan Ruiz, toda problemas', *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid 1958, pp. 86–99

49 M. R. Lida de Malkiel, 'Los retratos del Libro de Buen Amor', eadem (ed.), *Juan Ruiz, Selección del 'Libro de Buen Amor' y estudios críticos*, Buenos Aires 1973; M. M. Hamilton, 'A Possible Judeo-Iberian Model for the Pseudo-Ovidian: *De Vetula* and the *Libro de buen amor*', *Speculum* 82 (2007), pp. 97–119

50 ע' פליישר, 'פרקי דונש', השירה העברית בספרד ובשלוחותיה, ש' אליצור וט' בארי (עורכות),

תיאור הגוף היפה – זו שכינינו אירופית או לטינית (הגם שעדויות מוקדמות לקיומה מופיעות בשירה הערבית והעברית!) או אובייקטיבית כביכול, וזו של שירי הווצף או המטפורית – הצטלבו באורח שיצר מבוכה מסוימת בקרב החוקרים.

לסיכום, הרטוריקה של תיאור הגוף היא עוד אחת מזירות ההתמודדות הנכבדות בין תאוריות בדבר מקורות ההשפעה – ערביים או לטיניים – על השירה האיברית (ועל השירה המערב-אירופית בכלל) בימי הביניים. פולמוסים דומים, אך לא זהים, עומדים גם ברקע קריאות שונות ב'מעלות הכלה'.

אתנוגרפיה, מבצעים וביצועים של מעלות הכלה

'מעלות הכלה' מוכר לנו בזכות ראיות אתנוגרפיות: כלומר, הוא מוכר לנו כשיר מבוצע, בעל מנגינה, שתועד – בהקלטות ובכתב – רק בעת החדשה, בידי חוקרי פולקלור למטרות תיעוד ומחקר. שתי שאלות עיקריות שעולות מהראיות הללו יידונו כאן: (א) האם 'מעלות הכלה' הוא שיר חתונה, והאם הוא שיר נשי, דהיינו שיר על נשים ובביצוען בלבד? (ב) כיצד עלינו לפרש את השיר הספרדי-יהודי הזה בהקשר הביצוע שלו, הן בחברה היהודית-הספרדית המסורתית הן בגלגוליו הבימתיים המודרניים?

כשיר מודפס הופיע 'מעלות הכלה' בזירה הציבורית בשנות העשרים של המאה הקודמת, כמעט בריזומנט במזרח אגן הים התיכון ובמערבו.⁵¹ גרסה אחת שלו נרשמה בטנג'יר בידי החוקר והמחנך היהודי המרוקאי חוסה בן אוליאל ונכללה במונוגרפיה פורצת הדרך שלו על הדיאלקט הספרדי היהודי ממרוקו.⁵² שתי גרסאות נוספות נרשמו בידי המלחין והפולקלוריסט היהודי הטורקי אלברטו חמסי (1898–1975) – הראשונה ב־1921 מפּי אמו של חמסי, ילידת קאסאבה שבמחוז איזמיר, והשנייה ב־1924 מפּי יוסף בן-עטר מרודוס. חמסי איחד את שתי הגרסאות לכדי גרסה מקוצרת, ואת הגרסה הזו עיבד לשירה ולפסנתר.⁵³ זו הגרסה שהייתה בפני אלואר, ואליה נוכל לצרף כעת את נוסח השיר שנדפס בלוויית תווים באסופה החשובה של חמסי שיצאה לאור אחרי מותו.⁵⁴

ירושלים תש"ע, עמ' 398–406 (פורסם במקור בתרביץ לט [תש"ל], עמ' 33–38); Y. Ratzaby,

'Arabic Influences on Hebrew Literature in the Spanish Period', *Bar Ilan* 6 (1968), pp. 312–338

51 על ההקלטה המסחרית המוקדמת של השיר ראו להלן. ההתמקדות כאן היא בגרסאות מודפסות, שכן הן שיעצבו את תפיסות החוקרים באשר לשיר זה.

52 J. Benoliel, 'Dialecto judeo-hispano-marroquí o hakitia', *Boletín de la Real Academia Española* 14 (1927), song no. 13, pp. 369–371

53 חמסי (לעיל הערה 6), מס' 6.

54 הנ"ל (לעיל הערה 7), מס' 118.

אחרי חמסי, גרסאות ממוזרח הים התיכון תועדו בעיקר בסלוניקי,⁵⁵ באיסטנבול,⁵⁶ באיזמיר,⁵⁷ ובקרב יוצאי האי רודוס.⁵⁸ גרסה חשובה נוספת, המיוחסת לעיר אדירנה (אדריאנופול),⁵⁹ היא הגרסה שהבאנו בתחילת מאמר זה. גרסאות נוספות הוקלטו מפי יוצאי קהילות ספרדיות החיים בישראל, במסגרת פרויקט הפולקלור (Proyecto Folklor) של קול ישראל ובידי שושנה וייך-שחק מהמרכז לחקר המוסיקה היהודית באוניברסיטה העברית. מעניינות במיוחד הגרסאות בביצוע הזמר ז'וספו בורגאנה מאיזמיר, ששר את השיר בליווי כלי⁶⁰ ובביצוע הזמרת רוזה אבורל מרודוס.⁶¹

גרסאות ממערב הים התיכון תועדו בערים תטואן,⁶² מלייה,⁶³ אלקסרכבי⁶⁴ ולאראש, וכן בקרב העולים מערים אלה לישראל. לריאה פאלאסין, יורצ'נקו בתחילת שנות החמישים במרוקו ווייך-שחק בשנות השמונים בישראל, כולם הקליטו את השיר מפי אותו מקור, אליסיה בנדיין אסיג – דוגמה יוצאת דופן להמשכיות אתנוגרפית לאורך ארבעה עשורים. מלבד גרסתה של בנדיין הקליטה וייך-שחק לא פחות מעשרים גרסאות בקרב העולים מצפון מרוקו ובביצוע זמרים שונים (כולן שמוזרות בארכיון הצליל של הספרייה הלאומית); אחת השלמות

55 מולכו (לעיל הערה 6), עמ' 43–44; E. Saporta y Beja, *En torno de la torre blanca*, Paris 1982, p. 46.

56 D. Elnecavé, 'Folklore de los sefardies de Turquía', *Sefarad* 23 (1963), pp. 132–133.

57 J. M. Estrugo, 'Tradiciones españolas en las juderías del Oriente próximo (reminiscencias y apuntes)', *Sefarad* 14 (1954), p. 147; idem, 'Reminiscencias de la judería sefardi del cercano Oriente', *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 14 (1958), p. 73; A. Galante, *Histoire des Juifs d'Anatolie: Les Juifs d'Izmir (Smyrne)*, Istanbul 1985 [1937], pp. 297–298.

58 E. N. Alberti-Kleinbort, 'Romanzas y kantikas sefardies: Un viaje del Mar Mediterráneo al Río de la Plata', C. Sczwarzer (ed.), *Buenos Aires sefardi (Temas de Patrimonio Cultural, 22)*, Buenos Aires 2009, pp. 170–174; R. Amato Levy, *I remember Rhodes*, New York 1987, pp. 130–132;

I. J. Levy, 'Sephardic Ballads and Songs in the United States: New Variants and Additions', M.A. Thesis, University of Iowa 1959, pp. 186–188.

I. Levy, *Chants judéo-espagnols*, II, Jerusalem 1970, no. 93.

60 קול ישראל, פרויקט הפולקלור, FLAD172, הקלטה מס' 04 והקלטה של ארכיון הצליל הלאומי, הספרייה הלאומית, ירושלים, NSA Y 5433, no. 3. הגרסה האחרונה פורסמה על ידי: S. Weich

Shahak, *La boda sefardí*, Madrid 2007, pp. 90–92.

61 הקלטה של ארכיון הצליל הלאומי, NSA Y 5673a, 9, 11, הוקלט בידי וייך-שחק.

62 לריאה פאלאסין (לעיל הערה 6); אלוואר (לעיל הערה 5); H. Yurchenko, *Ballads, Wedding Songs and Piyyutim of the Sephardic Jews from Tetuan and Tangier, Morocco*, Folkways Collection, FW 04208, 1983.

63 מפי קלרה די בן נעים, הוקלט במדריד, 1984, על ידי יעקב חסאן; ראו: M. A. Sánchez, *Es razón de alabar: Una aproximación a la música tradicional sefardi*, Madrid 1997, no. 15, pp. 75–76.

64 מרטינו רואיז (לעיל הערה 17).

מביניהן פורסמה בספרה של וייך־שחק בביצוע אסתר דוידה ומשפחתה מטנג'יר.⁶⁵ מפליא כמובן למצוא גרסאות דומות של השיר בשני קצותיה של הפזורה היהודית־הספרדית באגן הים התיכון. האחדות הבלתי־רגילה בין כל הגרסאות שתועדו במאה העשרים, הספרותיות והמוסיקליות, מצביעה אולי על מקור (איברי?) משותף ('הגזע המשותף' של אלוואר), ואולי על מסירה מודרנית יותר של השיר מקצו האחד של 'הים שלנו' לקצו האחר. אולם במקום לעסוק בתאוריות על מקורות השיר ועל המשכיותו, ארצה להדגיש דווקא צירופי מקרים והיעדר המשכיות – וזאת על ידי הבלטת ההיבטים ההקשריים והביצועיים של השיר, כפי שהם משתמעים מתיעודו במהלך המאה העשרים. עדותו הארוכה למדי של חמסי חשובה מאוד לטיעונו, ולכן נביא אותה כאן כמעט במלואה:

שיר זה היה מוכר מאוד בקרב הקהילות הספרדיות באיזמיר, באידין ובמניסה, וכן ברודוס. שם, ב־1924, הקלטתי גרסה מוסיקלית שנייה בכמה נוסחים [טקסטואליים] שונים. [השיר], שהורי הכלה הצעירה וידידה שרו בערב חתונתה (אות לחשיבות המעמד), משבח את יפי הכלה. כשאר רומנסות ושירים הושר השיר שלפנינו גם בפגישות רעים לבילוי הזמן ולבידור. את הגרסה הראשונה הכתיבה לי גברת מזדקנת כבת שישים [יש בלבול בהערותיו של חמסי – במקום אחר הוא מציין שהמקור הוא אמו שלו!], שכשאר עקרות הבית בגילה באותה תקופה לא ידעה קרוא וכתוב... את הגרסה השנייה הכתיב לי ב־1924 גבר בן ארבעים וחמש מרודוס שנחשב מומחה ובקי ברפרטואר השירים המסורתיים. הגבר הנשוי, חיט נשים במקצועו, התברך בקול נעים ושר לעתים תכופות תוך חיקוי קול נשי ומחזות נשיות, הרגל שרכש לו בודאי מלקוחותיו הנשים.⁶⁶

את ההערות הללו מלווה חמסי בפרטים על אודות אופן הביצוע, שהייתה בו האצה הדרגתית של הקצב בחזרה המצטברת. לסיום הוא מעיר כי

שיר חתונה זה, שנמסר בעל־פה על ידי הנשים הספרדיות ... הושר במשך זמן רב, כנראה מאז המאה השש עשרה. השימוש שנעשה בשיר, תפקידו הקישוטי והנסיבות שבהן הופץ מאפשרים לנו למצוא בו ביטוי של חיות אשר גורם לו להתעלות מעל למגבלות המלודיות האופייניות לשירי עם. מבנהו הפואטי של השיר מעורר שמחה ועליצות, בעיקר בזכות תנועת ההתעצמות ההולכת וגוברת של הפזמון החוזר.

65 ש' וייך־שחק, שירי מחזור החיים של היהודים הספרדים במרוקו, ירושלים תש"ן, מס' 20, עמ' 64–67.

66 חמסי (לעיל הערה 7), עמ' 186.

ייתכן, טוען חמסי, כי פזמון זה ופזמונים מצטברים אחרים במסורת היהודית-הספרדית שאבו את השראתם מ'חד גדיא'.

עוד עדות חשובה הנותנת חיזוק להתרשמויותיו של חמסי היא עדותו של ר' מיכאל מולכו מסלונקי.⁶⁷ לפי מולכו, נהגו לבצע את השיר ביומו האחרון של מחזור חגיגות החתונה המכונה 'איל דיאה דיל פישקאדו' (יום הדג), במהלך טקס הפיריון, שבו התבקשה הנשואה הטרייה לדלג מעל דג טרי שנקנה על ידי בעלה. אחרי הארוחה, בעת שהאורחים היו מבצעים את השיר בחברת המעגל המשפחתי המצומצם, היה הבעל שואל את השאלות שבשיר והאישה הייתה עונה. ומולכו מוסיף: 'לעתים, לשם הלצה, הייתה נעשית השוואה עם חפץ מכוער או לא נעים. הפזמון כלל את סדרת ההשוואות הקודמות, מה שאימץ ולעתים אף בלבד את זיכרונם של הזמרים וחליץ מהנבוכים קריאות שחוק ושמחה'. את הפזמון החוזר שר בשלב זה הקהל (*cantores*, בלשונו של מולכו).⁶⁸

עדות נוספת על אודות אופן ביצוע השיר מגיעה מפי אסתר בן-שימול די רופא, זמרת ילידת תטואן שהיגרה לחונצואלה והקליטה את השיר בתקליטור (*CD I, Recuerdos de Sepharad*) (no. 5). למיטב זיכרונה, 'מעלות הכלה' היה שיר החתונה הפופולרי ביותר בתטואן. ה'עוזרים' (כך לדבריה: הכוונה אולי לזמרים שליוו את המבצע הראשי) היו מאלתרים מלים הומוריסטיות ופיקרסקיות.⁶⁹ תוספות אלו, המופיעות בגרסתה, הנן גרוטסקיות ברובן – 'הגב מדומה ללוח כביסה' וכדומה. דימויים לא מחמיאים נוספים ('הלשון כמֶרְדֶּה' וכו'), המופיעים בגרסאות מאוחרות גאוגרפיים שונים, חוברו לדעתי ברוח דומה. לרעיון המופיע במחקרה של בלאק על פרקי הווצף בשיר השירים, ולפיו השימוש בגרוטסקה הוא אסטרטגיה מכוונת, יש אפוא הדים מפורשים בשיר ספרדי-יהודי זה.⁷⁰

מנקודת מבט אֶמִית (*emic*), ניתן לומר שדימויים מוגזמים יוצרים למעשה את האפקט המזכך שיש לז'אנרים הומוריסטיים אחרים. האווירה הקרנבלית המאפיינת את ביצוע 'מעלות הכלה' ניכרת גם בביצועים של השיר שהוקלטו בישראל, שבהם מפסיקים הזמרים לשיר, מאיצים את הקצב או פורצים בצחקוקים בהתקרבתם לחלקי הגוף התחתונים.⁷¹ אין פלא אפוא שהמונח 'קרנבל' מופיע אצל עיתונאי יהודי-ספרדי מסלונקי בהיזכרו באווירה ששררה ברובע היהודי בזמן החתונות המסורתיות בעבר (ושנעדרה, כמשתמע, בעת שהעלה את הדברים על

67 מולכו (לעיל הערה 6), עמ' 39–40.

68 שם, עמ' 43.

69 המידע מופיע גם ב: http://www.musicsefardita.com/index_ingles.html

70 בלאק (לעיל הערה 33).

71 דיאז-מאס, הפורטרט (לעיל הערה 18), מדווחת על תגובות דומות בעת ביצוע השיר 'הפורטרט' בספרד.

הכתב ב"1938):

בספרי לכם על אותה תקופה ועל טקסי החתונה שלה... תוכלו לדמיין את האופי הקרנבלי של טקסים אלה שהתקיימו ברובע היהודי – הגושים עטויות צעיפי המשי ומוקפות בילדיהן, בעלי החנויות שיצאו כולם החוצה, ומן החלונות והמרפסות פורצים קולות אנחה וצווחות הגרועים אף מאלה של להקת צוענים.⁷²

גם אם הקרנבל שבו מדברת העדות הזאת אינו הופך על פיהן את מערכות היחסים הרגילות המתקיימות בחיי היום-יום, גם אם אינו מגיע לידי חציית הגבולות המאפיינת בדרך כלל את המושג הזה בספרות, הרי שהאווירה הצוהלת, הקולנית והפרועה המתוארת במקורות שהזכרנו מעידה, כי המרחב שנוצר בהשראת 'מעלות הכלה' היה מרחב של התנהגות סוערת, אשר נתן ביטוי שירי מפורש לדמיון המיני. כנגד עדויות אלו, שלפיהן בוצע השיר בפני קהל מעורב של גברים ונשים ובאווירה פרועה, טוענת וייך-שחק כי השיר, [בגרסותיו] המזרחיות והמערביות גם יחד, הושר ב[טקס] הטבילה של הכלה ובנוכחות נשים בלבד.⁷³ בסיום המאמר נשוב לדון בזירות המנוגדות (מעורבת-נשית, ציבורית-פרטית, פרועה-רגועה) שבהן בוצע השיר להשערת החוקרים.

מי באמת שר את השיר ובו?

זיהוי הקולות הדוברים בשיר הוא שלב קריטי בפרשנות החדשה ל'מעלות הכלה', משום שיש בו כדי לקרוא תיגר על הנחות יסוד מסוימות בדבר משמעות השיר. ברבות מהקלטות השדה מבוצע השיר בפי סולנית מבוגרת השואלת את השאלות ועונה עליהן בשם קול שני, בעוד קבוצת נשים, ולעתים גם גברים, שרה את הפזמון. אולם כפי שראינו, גם זמרי עם מקצועיים

⁷² מצוטט אצל בונים (לעיל הערה 1), עמ' 150 (הדגשים שלי, א"ס). אנהורי-ליברוביץ' (O. Anahory-Librowicz, 'Expressive Modes in the Judeo-Spanish Wedding Song', Y. K. Stillman and G. K. Zucker [eds.], *New Horizons in Sephardic Studies*, Albany, N.Y. 1993) מבחינה בין חמישה 'אופני מבע' ברפרטואר שירי החתונה הספרדיים-יהודיים (דהיינו הצפון-מרוקאיים): המבע הילרי הארוטי, המבע הפואטי, המבע האקומפלרי, המבע המשתעשע או המבדר והמבע הגס. הקטגוריות הללו בעייתיות, שכן הן מערבות קריטריונים מרבדים רטוריים וסמיוטיים שונים של השפה הפואטית. 'מעלות הכלה' מוצג, למשל, כדוגמה למבע פואטי (שם, עמ' 287), אולם אפשר לשייכו לכל אחד מחמשת אופני המבע. הסגנון הקרנבלי שנוצר על ידי הקולות הדוברים בשיר משלב בין ההשתובבות של הרטוריקה הפואטית לבין הניואנסים השונים שעשויים לאפיין את ההתייחסות הלשונית לגוף (הנשי) במהלך ביצוע השיר בפומבי, דהיינו, כאובייקט ארוטי, משתעשע או גס.

⁷³ וייך-שחק (לעיל הערה 60), עמ' 90.

כז'ספו בורגאנה כללו את השיר ברפרטואר שלהם וביצעו אותו בליווי כלי נגינה. כשהשיר מבוצע בחתונות הכלה הממשית אינה משתתפת בביצוע. לפי עדות כמה מבני הקהילה הספרדית מצפון מרוקו שחיים בישראל, השיר בוצע (כפי שצוין לעיל) במהלך הטקס הממושך של הלבשת הכלה בלבוש המסורתי רב השכבות או במהלך טקס טבילת הכלה.⁷⁴ אולם כפי שכבר ציינו, אין בידינו ראיות נוספות להקשרי ביצוע נשיים מובהקים מסוג זה.

מיהו היוזם את השאלות על יפי הכלה ומחולל את רצף התשובות? לעומת רוב החוקרים, הטוענים כי הסובייקט הראשי בשיר הוא הכלה, ברצוני לטעון שהכלה היא אובייקט סביל, מושא תשוקתו המינית של החתן. בטענתי תומכות ככל הנראה הגרסאות של מולכו מסלוניקי ושל 'צחק ג' לוי מרדוס.⁷⁵ בגרסאות אלה מנוסחות השאלות כך: 'החתן שואל/אומר לכלה, איך ייקרא...?'. ואילו בגרסה שרשם 'צחק לוי מפי זמר מאדירנה, זו המופיעה בראש מאמר זה, בבית האחרון מנוסחת השאלה כך: 'כה יחיה חתני, איך נקרא...?' ('Así biva el mi' novio...'). אפילו בנוסחים הניטריים והקהילתיים יותר לכאורה ('הכלה שלנו אומרת, איך נקרא...?'), שהם רוב מוחלט בקרב הגרסאות המוקלטות, ושאפשר לפרשם כאילו הכלה היא ששואלת את השאלות (ומפנה אותן לקהילה?), השימוש בגוף ראשון רבים צריך להתפרש לדעתי כלשון נימוס גרדא. לפי פירוש זה, הסובייקט (החתן) מרחיק את עצמו באורח טקטי מהאובייקט (הכלה) על ידי כך שהוא נסוג אל קולה של הקהילה ('הכלה שלנו') – בעוד שלאמתו של דבר הוא מבקש מהכלה שתגלה לו את סודות גופה איבר אחר איבר, קטע אחר קטע, כאילו הוא משחק במשחק ניחוש תמים של ילדים.

הכלה משיבה לשאלותיו של החתן בדימויים מתחמקים, אולי כדי לעכב את התקרבותו לגופה.⁷⁶ ואילו הוא, מצדו, שב וטוען באגרסיביות לבעלות על כל איבר ואיבר ('הא, שדה נרחב שלי'). ההבניה החברתית של הגוף כמושא תשוקה מתבצעת אפוא מבחינה מילולית באמצעות כיבוש שיטתי ומצטבר, שעצמתו גוברת והולכת במהלך ביצוע השיר, עם הירידה מראש הכלה לכפות רגליה (למשל, על ידי ההאצה הדרגתית של החזרה על הדימויים בכל פזמון).

הקריאה שזה עתה הצעתי מוצאת אישוש נוסף בגרסה של 'צחק לוי שפתחה מאמר זה, המתייחדת לא רק באורכה אלא בעיקר בכך שבסופה, אחרי שהדימוי יוצא הדופן לפות ('עוגיית שקדים') מביאה את השיר לשיאו, מופיע בית שבו, לשם שינוי, הכלה היא ששואלת את החתן

⁷⁴ שם, שם.

⁷⁵ ראו לעיל הערות 6 ו-59.

⁷⁶ אותו רעיון מופיע גם בשירי חתונה ספרדיים-יהודיים אחרים שבהם מעכבת הכלה/האדובה באורח פסיי ובתירוצים שונים את גישתו של החתן/המאהב למרחב גופה. אחת הדוגמאות המוצלחות ביותר

היא השיר הנודע *Abrisme galanica*

על איבר מסוים בגופו. מהיפוך התפקידים הזה משתמע כי עד לנקודה זו, לאורך השיר כולו, הייתה השליטה (בשיר ובגוף כאחד) בידי החתן. זהו המקרה היחיד ברפרטואר המתועד שבו עוברת היוזמה לצד הנשי והשאלה מופנית אל החתן. יתרה מזו, השאלה עצמה הינה מטפורית – האיבר שעליו היא נשאלת מכונה 'קאנדילה' (נר) כדי להימנע מלנקוב בשמו המפורש של הפאלוס – ואילו התשובה היא דימוי כפול וארוטי אף יותר: 'cirio para'l candelar', כלומר 'נר גדול למנורה'.

הבית הייחודי הזה שייך ללא ספק למסורת שאפשרה להוסיף לשיר דימויים חדשים, חלקם גרוטסקיים, ואף רמיזות מיניות גלויות לצהלת המבצעים והקהל. רמיזות ארוטיות מפורשות מסוג זה חותרות תחת האפקט הסוגסטיבי של הדימויים המעודנים והקונבנציונליים יותר, הקשורים ברובם לעולם הטבע (פירות, עצים, וכו'). הופעתה החתרנית והמערערת של הכלה בתפקיד הראשי רק מדגישה את ההיפוך בתפקידים המגדריים המסורתיים: האישה היא עתה הגורם הפעיל; היא שמביעה כעת את התשוקה הגלויה לאחוז במיטב שיכול הגבר להציע לה – והדימוי המשמש אותה לשם כך הוא הדימוי שלוח הרסן ביותר מבין כל דימויי הרפרטואר. היפוך התפקידים המגדריים נותן אישור נוסף לפירוש שהצעתי, שלפיו הסובייקט של 'מעלות הכלה' הוא תאבון המיני של הבעל המיועד, כאשר כינוי הקניין בגוף ראשון, 'mi/mis' (שלי), המופיע בתשובות לשאלות, מתייחס לחתן המכריז, כי גוף הכלה על שלל איבריו הפלאיים שייך לו.

המוסיקה

הראיות המוסיקליות שבידינו מחזקות את הקשרים שבין הגרסאות השונות של 'מעלות הכלה' משני קצות הים התיכון. המלודיה, בכל גרסתיה השונות, מורכבת ממשפט מוסיקלי יחיד. ממשפט בסיסי זה, שלנעימתו מושרים השאלה הפותחת והפזמון החוזר, נובע משפט קצר יותר המורכב רק מחציו הראשון של המשפט המקורי. לנעימת המשפט הקצר מושרות כל הדימויים, ולפירכך הוא חוזר על עצמו כמה פעמים, ככל שנדרש בשיר. ההבדל העיקרי בין המשפט השלם לקצר, מלבד אורכם השונה, הוא טונלי: המשפט השלם הוא במודוס מינורי, ואילו המשפט הקצר נוטה למודוס מז'ורי, מה שיוצר ניגוד טונלי בין שני חלקי החומר המלודי.

מבנה מוסיקלי זה אופייני לשירים מצטברים, ביניהם 'חד גדיא' על רבות מנעימותיו השונות. ויחד עם זאת, הדמיון המובהק בין המלודיות מצפון אפריקה לאלו ממזרח הים התיכון בולט בהשוואה לרוב של הרפרטואר היהודי-הספרדי, שבו גם טקסטים וזהים וכו למנגינות שונות בשתי התפוצות הללו.

זו העת להציג מסמך יוצא דופן – הקלטה מסחרית מוקדמת של 'מעלות הכלה' בפי הזמר

הסלוניקאי יעקב אלגבה.⁷⁷ תיעוד יקר ערך זה, שהוקלט ב־1909 עבור חברת התקליטים אודאון (Odeon Records), ככל הנראה ביוזמתה, מאשש כמה מהנחות היסוד של מחקר זה: ראשית, שאת השיר יכול לבצע גם גבר, ושנית, שבין נוסחי הפתיחה של השיר היה קיים גם הנוסח הסלוניקאי 'El novio le dize a la novia' (החתן אומר לכלה). אמנם, את הקול הגברי אפשר להסביר בעובדה, שבהקלטות המוקדמות של מוסיקה יהודית מסלוניקי שרו כמעט אך ורק גברים; אולם סביר להניח שאם זמרים כאלגבה הכירו את השיר, הרי זה בדיוק משום שהופיעו באירועים משפחתיים ובכלל זה בחתונות.⁷⁸ יתרה מזו, ההקלטה של אלגבה מגלה כי הגרסה המאוחרת יותר שתיעד מולכו ב־1950 משקפת נוסח שתחילתו לכל המאוחר במחצית השנייה של המאה התשע עשרה.

הביצוע הקרנבלי של אלגבה ראוי לתשומת לב גם משום שהוא מאשש את הראיות הקודמות שהצגנו, שלפיהן נהוג היה לבצע את השיר בסביבה חברתית משולבת. אלגבה פותח כל בית בסלסול מוגזם למדי שיוצר מתח, וזה משתחרר ברגע שהשאלה הפותחת נענית בסדרת הדימויים. הסלסולים המשובללים, המושרים במקום (מודוס מוסיקלי) טורקי – מחווה מוכרת ב'אנרים מסוימים של המוסיקה העות'מאנית האמנותית – הולכים ומתארכים במהלך השיר (שהוקלט רק בחלקו בשל מגבלת שלוש הדקות של פורמט התקליט של 78 סיבובים בדקה). המאזין הקשוב אינו יכול שלא להבחין באירוניה מסוימת באופן ביצוע זה, אירוניה שמקורה בניגוד שבין הסלסול הרציני כביכול (שאלת החתן) לבין הזמרה העולצת של הקהל, שקצב שירתו מאזן וחולך ככל שרשימת הדימויים מתארכת אחרי כל בית. אף שאלגבה ומלווייו היו מוסיקאים פעילים, שעיבדו כנראה את ההקלטה כך שתתאים לטעמו של קהל רחב ככל האפשר, ניתן לומר בביטחון שתיעוד היסטורי יקר ערך זה מאפשר לנו להתרשם באורח מוחשי מהאופן שבו נשמע 'מעלות הכלה' בסלוניקי (ואולי גם בקהילות היהודיות-הספרדיות הסמוכות במזרח הים התיכון) סביב 1900.

יופי נשי בל יתואר: מבט אחרון

יופי (וכיעור) בכלל, ויופיו (וכיעורו) של הגוף הנשי בפרט, הם קטגוריות תרבותיות, שמשמעויותיהן הינן תוצר של הבניה חברתית מתמשכת, ולכן הינה גם תלוית זמן ומקום.

77 J. Algava, *La Novia le dize al Novia* [sic], recorded on May–Sept 1909 in Saloniki, Odeon Records Matrix: X SC 4. 46286. כתמיד, תודתנו נתונה לדיסקוגרף יואל ברסלר, מייסד האתר sephardicmusic.org, שהעניק לנו גישה להקלטות המוקדמות, יקרות הערך, של השירים בלאדינו. הפניה להקלטה זו כבר מופיעה אצל ברלוביץ' (לעיל הערה 4).
78 על אלגבה ולהקתו ראו: בונים (לעיל הערה 1), עמ' 85.

האסטרטגיה הפואטית הנפוצה שבחנו כאן – לשיר את הגוף, איבר אחר איבר, באמצעות סדרת דימויים, חלקם צפויים ובנליים (שיניים כפנינים, שדיים כליונים), חלקם ראוותניים ומקוממים מעט (פה כתנור, לשון כמֶרְדֶּה) ואף אקסצנטריים (בטן כגביע יין, כפות רגליים כקצף הים) – אסטרטגיה זו נועדה לטעת בדמיון הקהל והמבצעים דימויים ויזואליים המסרבים להיכנע לתחבולות לשוניות מקובלות יותר. האסטרטגיה הזו רווחה בכל תרבויות קדם, והדיה נשמעו ברחבי הים התיכון, בתרבויות הלטינית (ואחר כך הרומנסית), הערבית והעברית. נוסף שתיאורי גוף מסוג זה קיימים גם בשירי עם אחרים בלאדינו (חוץ מהרומנסות שהוזכרו לעיל) וכן בעולם הפיוט הספרדי והמזרחי.

מטרתנו העיקרית במאמר זה לא הייתה לשרטט מתווה ארכאולוגי של השיר הספרדי-היהודי 'מעלות הכלה' או לטעון לגנאלוגיה עברית (שיר השירים, מסורת הפיוט), ערבית (הוואץ) או רומנסית ('הפורטרט', מערכונים מהתאטרון האראגוני, רומנסות ישנות, וכו'), ואף לא לתמוך בצד זה או אחר במחלוקת על אודות מקורותיו של השיר ברפרטואר הספרדי-היהודי. אין זה סוד, עם זאת, שאני נוטה לצדד בעמדתו של סיד, שלפיה תיאורי הגוף הסדרתיים ברפרטואר הספרדי-היהודי שייכים למסורת האפית-לירית שממנה יצאה הרומנסה יותר משהם שייכים לסוגת השיר הלירי האוטונומי המבוסס על הרטוריקה של השאלות.

בלב טיעוני עומדת הטענה, כי הפרשנות של 'מעלות הכלה' כשיר חתונה גרדא התחום לספירה הנשית נובעת מהטיה שמקורה בקורותיו של השיר בעת החדשה, ראשית כמושא תיעוד פולקלוריסטי, ובהמשך (במחצית השנייה של המאה העשרים) כשיר המבוצע על הבימה בפי זמרים מקצועיים הנשענים על אותו תיעוד עצמו. בשני התחומים, האקדמי והבימתי, נשללו מהשיר יסודותיו הארוטיים המובהקים. קולות הסובייקטים בתוך השיר ומחוצה לו עוקרו, ודימויים בעייתיים עברו צנזורה עצמית בכפוף לנורמות עכשוויות של צניעות. הערעור, או קריאת התיגר, על השליטה הגברית בגוף האישה – נושאים, שכפי שניסינו להראות נכתו דרך קבע באחורי הקלעים של השיר – הם תהליכים נוספים שאותותיהם חומקים מהרדאר של הקהל בן זמננו.

אם כן, באורח פרדוקסי דווקא המודרניות וסוכניה, חוקרי פולקלור ואמני בימה כאחד, סירסו את השיר, ותוך כדי כך התרחקו מהמערך הבינרי החתרני שעולה מניתוחנו – דהיינו, מסורת=ליברלי / מודרני=שמרני – לטובת המערך הבינרי השאנן: מסורת=שמרני / מודרני=ליברלי. הדחיקת הדחף המיני והדמיון הארוטי, מסימני ההיכר של המודרניות הוויקטוריאנית, שבה ועולה ברפרטואר התמים למראית עין, ההיפר-נוסטלגי, המתוך וחדור הגלובליזציה של שירי הלאדינו. מחבר שורות אלו, יש להתוודות, תרם תרומה בלתי מבוטלת לתהליך הסירוס הזה, כאשר בהיותו חוקר צעיר תמך בהעלאת 'מעלות הכלה' על הבימה, בפרק 'ספרד' מתוך הסדרה 'עם וצילילי' (1992, ביים אשר טללים), שבו, בשוט ארוך מוצגת קבוצת

נשים (אין גברים בסביבה), המלבישות כלה תמימה, בתולית וכנועה לגמרי בשכבות מרהיבות של בגדים מרוקאיים מסורתיים בעודן שרות בקול, שהתחוויר במחקרנו דווקא כקולו של גבר, שתשוקתו היחידה היא להפשיט את הגוף המכוסה ולהופכו לקניינו האישי. וכדי לכפר כפרה חלקית על חטא נעורים זה, הבה נוסף לרפרטואר של 'מעלות הכלה' עוד דימוי אחרון לכבוד כלה אחרת, זו שמאמר זה מוקדש לה בהוקרה על ידידות אמיצה ורבת שנים: 'Oh, tus pelos relucientes, como la nieve de Snir y Hermon' (הו, שערך הזוהר, כשלגי שניר וחרמון').

