

רְחֵב גְּרָם וְכַבֵּד צַעַד
על תרומת התחביר, הריתמוס והאינטונציה
לחווית הקוראים ב"אבי" של ביאליק
הרצאה לכבוד ראובן צור

הָרִי גוֹלוֹמֵב

0. דברי מבוא

א. הקדמה אישית

הרצאה זו – על הניתוח המוצע בה והתשתית התאורטית והמתודולוגית שהיא נשענת עליה – נולדה לפני כיוכל, כחלק מן המחקר רב-השנים שעשיתי לצורך כתיבת הדוקטורט שלי (1979/80). כל אלה שימשו בסיס לשיעורים שניתנו בעשרות שנות הוראה בחוגים לספרות ולתיאטרון באוניברסיטת תל אביב ולהרצאות שנתתי מאז בכנסים שונים; ואמנם, היסוד של השמעת המרצה והאזנת המאזין "בזמן אמת" היה גורם מהותי בעיצובו של טקסט זה ובתקשורת הרטורית שלו בדרכו ממחברו אל נמעניו. לא במקרה הוא לא נכתב עד היום, קל וחומר שלא פורסם בדפוס. אכן, אולי מוטב לו לדיון זה שיישאר בגדר תורה שבעל-פה – הגם שמבחינה טכנית הוא מוגש כיום כטקסט שנוסח בכתב ונמסר לציבור של קוראים (בניגוד למאזינים) – שכן עניינו בעיקר בהשמעת טקסט בקול רם, אם בפועל ממש ואם בהדמית השמעה כזו באוזני-רוחם של קוראים.

הדיון הזה ממוקם בזירה המשותפת לפרוזודיה ולפונולוגיה התחבירית (כלומר, לרכיבי האינטונציה הנשלטים על ידי התחביר) מצד אחד, ולסמנטיקה ולתמטיקה של טקסט שירי מצד שני, וליחסי הגומלין ביניהם. במקביל לאספקטים התאורטיים והמתודולוגיים העקרוניים האמורים מתמקדת ההרצאה בטקסט אחד בלבד, "אבי" של ביאליק – שיר ארוך, בן ששים ותשע שורות, שיש הרואים אותו עצמו כפואמה, ו/או כראשון בין ארבעת חלקיה של פואמה רחבה יותר, או מחזור פואמות, בשם *יתמות* (אגב, כמה וכמה תכונות חשובות משותפות לכל ארבעת חלקי *יתמות*, אבל התכונה המרכזית הנדונה בהרצאה זו – אסטרטגיה רטורית-קוגניטיבית של הקדמת

מספר רב של משפטים משועבדים-תחבירית למשפט ראשי אחד, וטכניקות דומות – מרכזית ב"אבי" בלבד); להלן אשתמש בשני מונחים אלה – "שיר" ו"פואמה" – כאחד. אני עוסק כאן בפואמה זו באופן כמעט בלעדי, במנותק מהקשר כלשהו, בחינת "שיר מתוכו". אני רואה ביצירה זו דוגמת מופת של מימוש פוטנציאלים הטמונים בפעולת הגומלין בין השיר הנשמע לשיר הממשמע, וזאת ביצירת טקסט רב עוצמה, המטלטל את הקורא באמצעות השתלטות על חושיו, על התחושה והחווייה של קולו הפנימי ונשימתו המדומיינת, אולי עד כדי הפעלת נשימתו הפיזית ממש בזמן הקריאה, כפי שיוסבר בהמשך הדברים. אני פונה אפוא אל קוראי הרצאה זו בבקשה שינסו לקרוא בקול רם, או לפחות בתשומת לב של מאזין המפעיל את אוזני רוחו, את השיר המנותח בשלמותו, ולו פעם אחת לפני קריאת ההרצאה, שכן רק כך יוכל הניתוח המוצע כאן להיות אפקטיבי מבחינת קוראיו.

אני רואה בניתוח זה תרומה הולמת מצדי לאסופת מאמרים שקובצו לכבוד ידידי היקר ועמיתי הבכיר פרופ' ראובן צור, שכן פעולתו המחקרית בעשורים האחרונים מתמקדת ברובה בזירה זו של השירה המושמעת בפועל ממש. רוב מחקריו בשנים האחרונות מציעים התבוננות בתבניות "מיקרו" בטקסט השירי: ביחסים בין המילה הבודדת, הפראזה הקצרה ויחידות לשון דומות בממדיהן, מצד אחד, ובין יחידות "מיקרו" מקבילות במערכת המשקלית (בעיקר "מיצבים חזקים וחלשים", או "הרמות והשפלות" במינוח המסורתי בעברית), מצד שני. גם אני עסקתי פה ושם בניתוחים דומים, בעיקר בשירת אלתרמן, וגם בניתוח ביצועים מוקלטים של קטעים קצרים ממחזות שייקספיר; אבל בדברים שלהלן ברצוני להרחיב את היריעה ולעסוק ביחידות גדולות או ארוכות יותר, תבניות "מאקרו" תחביריות בלשונו של הטקסט השירי, ובמידת-מה גם במקבילותיהן הדומות להן בממדיהן בארגונו השירי של הטקסט, כגון יחידת השורה והסטרופה. זירת הפעולה של יחידות כאלה חורגת מן המילים הבודדות, עוברת דרך הפראזות והצירופים התחביריים, ומגיעה אל המשפט השלם, על חלקיו הקטנים ממנו ועל צירופי-משפטים ופסקאות הגדולים ממנו, עד כדי יחידת השיר השלם. על אלה – לרבות ההבחנה בין יחידות "מיקרו" ליחידות "מאקרו" – הרחבתי את הדיבור בעבודת הדוקטור שלי ובספר המבוסס עליה, במסגרת מחקר שהתמקד ב"גלישה" (או "פסיחה", enjambment באנגלית) כתופעה של פעולת-גומלין בין הלשון לארגונה האמנותי בשירה. אותה תזה זיכתה אותי בראשית שנות השמונים של המאה שעברה בתואר דוקטור, במידה רבה בזכות חוות דעתו של פרופ' צור, שהיה אחד משופטיה. כתבתי אותה באנגלית, וכל הדוגמאות הרבות שנותחו בה היו טקסטים מן השירה האנגלית לדורותיה, משייקספיר ועד קמינגס. עם זאת, המסגרת התאורטית והמתודולוגית שביסוד המחקר הוא התבססה על ניתוחי טקסטים בעברית ובאנגלית במקביל, אלא שרק

האחרונים נכללו בה, בעוד שהראשונים נותרו עמי מבלי שפורסמו מעולם, וחלקם (כאמור, לרבות החומר שבבסיס הרצאה זו) לא הועלה כלל על הכתב. בעצם, כנגד מספר ניכר מן הטקסטים השיריים באנגלית שנותחו אז, כל אחד לצורך הדגמת עניין תאורטי כלשהו, מצויים באמתחתי טקסטים מן השירה העברית, שיש בהם כדי להדגים אותו עניין תאורטי עצמו. היה בדעתי אז, בשנות השמונים והתשעים של המאה הקודמת, לכתוב ספר שיציג גם לקורא העברי את התזות העקרוניות שלי, כשהן מוחלות על טקסטים עבריים.

כאמור, המדובר כאן בתחום יחידות-מאקרו בתחביר השירה, ובמסגרתו – בתופעת המתח הדינמי התחבירי-אינטונציוני, הנוצר על ידי הקדמת משפטים משועבדים רבים למשפט עיקרי בתוך משפט מורכב אחד. נושא זה נדון במחקר-הדוקטורט שלי על בסיס ניתוח שירו של וולט ויטמן "When I Heard the Learn'd Astronomer". השיר העברי שייעדתי להדגמת אותה תופעה הוא "אבי" של ביאליק, וכבר בתמצית העברית שכתבתי לאותה תזה ציינתי במפורש את התפקיד הזה שהועדתי ל"אבי" בתכנון ספרי העברי. לא עולה על דעתי שום מכנה משותף בין שני השירים (של ביאליק ושל ויטמן) מלבד השימוש שהם עושים בהקדמת משפטים משועבדים רבים למשפט עיקרי אחד, ואפילו בתחום מוגדר זה שירו של ביאליק עולה עשרות מונים על זה של ויטמן בשכלול, בתחכום ובמורכבות של הפעלת המנגנון הזה, ובמידת האינטנסיביות המרוכזת והעוצמה הרגשית שכל אחד מהמשוררים מפיק ממנו. בהערפה זו אני מתבסס על שלושת הקריטריונים לקביעת ערך אמנותי שהציע בירדסלי באסתטיקה שלו (אחדות, מורכבות ועוצמה רגשית – במקור: Unity, Complexity, Intensity). אני שמח אפוא על ההזדמנות שניתנה לי כאן להמחיש לקוראים משהו מגדולתו של ענק השירה העברית, וענק השירה בכלל, חיים נחמן ביאליק, גם בתחום שזכה לחלק זעיר ביותר מתשומת-הלב של המחקר האקדמי העשיר העוסק בשירתו.

בעשורים שעברו מאז שנות השמונים של המאה שעברה עברתי בהדרגה ובהתמדה להתמקדות מחקרית בעניינים אחרים לגמרי (בעיקר הפואטיקה של מחזותיו המרכזיים של צ'כוב, יחסים בין טקסט למוזיקה באופרות של מוצרט, שירת אלתרמן, ועוד), כך שכתבת אותו ספר עברי נדחתה שוב ושוב כישן החוזר ויוצא מפני החדש הנכנס, עד שהתוכנית נגנזה כליל, וככל הנראה אותו ספר עברי לא ייכתב לעולם. בהשראת היוזמה לפרסם אסופת מאמרים זו פקדתי את החומרים הישנים השוכנים למעצבה במזווה המחקרי שלי, ומצאתי אותם ראויים לפרסום, במיוחד במסגרת מחווה לראובן צור. גם לכן אני רואה בהגשת הרצאה זו לקוראים סגירת מעגל, הן מבחינה עניינית והן מבחינה אישית. גם על אלה אני מודה ליוזמיו ועורכיו של ספר זה, ד"ר עידית נוב וד"ר אוריה כפיר, וכמובן לפרופ' צור, על השראתו המלווה

אותי ומעשירה את עשייתי המקצועית ביובל האחרון. תודה מיוחדת לעידית נוב על הערותיה המחכימות בשלב ההגהות על הטקסט הזה, לאחר מסירתו לרפוס. אני מתקש לאפיין את הטקסט הזה כ"הרצאה", וזאת גם כביטוי להחלטתי שלא לצרף אליו שום "אפראט אקדמי" של הערות שוליים ורשימות ביבליוגרפיות, כשם שאלה נעדרים בדרך כלל מהרצאות שבעל-פה. מבחינה זו הוא דומה יותר למסה מאשר למאמר אקדמי "קלאסי", אף כי יש בו גם דיונים נוקדניים בפרטים זעירים במבנהו של הטקסט, בעיקר בתחום התחביר. עם זאת, כאמור, תת-הכותרת "הרצאה" היא ההולמת אותו ביותר.

והערת סיום: מן הסתם יש כאן דברים הקרובים ברוחם למחקרים שכבר פורסמו, אם בנושא התאורטי-עקרוני ואם בנושא הטקסט המנותח, על הקשריו. לעולם ייתכן שקוגניציות של אנשים שונים במקומות שונים יפעלו בדרכים דומות, בעיקר בהשראת מושאי-מחקר זהים, וכמו-כן ייתכן שדברים שקורא אדם ייטמעו בתוכו וימצאו את דרכם אל כתיבתו שלו, ביודעין ושלא ביודעין. אלה דברים שאין להם שיעור, אך חזקה על ה-DNA האישי של כל אדם שיניב טקסט ודרכי חשיבה והתבוננות המיוחדים לו, ויהיו מקורות היניקה של כתיבתו אשר יהיו. עם זאת, ובלתי לגרוע מן החוב שאני חייב לחוקרים לא מעטים שלמדתי מהם בדרכים שונות, אני מודה במיוחד לפרופ' בעז ערפלי ז"ל על שהסב את תשומת לבי לפני כיובל שנים אל השיר "אבי", וזאת בדברים נלהבים ששמעתי מפיו על ייחודו של שיר זה בשימוש בלשון הפיגורטיבית, ולפרופ' זיוה שמיר תיבדל לחיים ארוכים, על שהאירה את עיני בחודשים האחרונים, וזאת בעיקר בהצבעה על "התכתבויות" ענפות בין שיר זה ובין מקורות אחרים – מספרות המקרא, דרך שירת ביאליק בכללה, ועד ניבים וצרופי לשון עממיים בידיש.

ב. על "אבי" והמקראיות המדומה: מעין הקדמה

הפואמה "אבי" מדגימה אחד מעקרונות היסוד האופייניים לפואטיקה של ביאליק ולחלקים רבים בשירתו – עיקרון שניתן לקרוא לו "מקראיות מדומה" (או, ברוח הימים האלה, "מקראיות-fake"). המדובר אצלו, אמנם, באפקט עז ומובהק של זיקת-אמת לתנ"ך, המתבטא הן בנורמות לשוניות וסגנוניות, לרבות מאפיינים דקדוקיים ולקסיקליים הייחודיים למקרא, והן ברמיזות מפורשות ומוסוות לטקסטים מקראיים ספציפיים. אצל ביאליק במיוחד, גם אם לא רק אצלו, המקרא מתפקד כמאגר ענק ובלתי-נדלה של אסוציאציות תרבותיות ברמות שונות, האמורות להתעורר בכל קורא עברי שלא שכח את תלמודו בקורפוס המקראי. עם זאת, חידושו וייחודו של ביאליק לעומת רוב קודמיו בכך, שהוא עושה לא פעם ולא פעמיים במאגר המקראי

כבתוך שלו, לוחץ כביכול על כפתור הזיכרון התרבותי והטקסטואלי הבלתי-נדלה שלו ובמידת-מה מוליך בפועל את הקורא שולל ("בודון" או "בשוגג"), אם באופן בוטה ומייד ואלו באופן מרומז ומושהה, ביצירת רושם של ציות לגבולות ולמגבלות שהותוו על ידי המציאי המקראי.

מקרה מובהק של "התעללות" בוטה (בעלת אפקט מייד) במקורות המקראיים אפשר למצוא בצירוף "כְּאֶשֶׁר שְׁנוֹרְרָתָם תְּשֻׁנוּרְרוּ" בפואמה "בעיר ההרחה". כאן מפעיל ביאליק אסוציאציה לתבנית המקראית "כאשר X – X" (כדוגמת "כְּאֶשֶׁר אֶבְדְּתִי – אֶבְדְּתִי", אסתר ד 16), אלא שהוא ממלא אותה בחומרים אחרים; ולא זו בלבד שהם בלתי-מקראיים בעליל, ואף לא עבריים כלל, אלא שהם יידיים; ולא זו בלבד, אלא שהמילה היידיית היא "שְׁנוֹרְר" (ראו שימוש דומה ופחות בוטה במילה זו בשיר "תיקון חצות"), שצלילה ושימושה בלשון מעוררים כוז ולעג, בהיותם פרי התנשאות של אומרה כלפי מושָׁאָה. ולא נתקרה דעתו של ביאליק עד שגזר ממילה זו פועל עברי-כביכול, מן ה"שורש" "ש-נ-ר" (מרובע-כביכול); ו"להוסיף חטא על פשע" הוא מכניס שורש "מפוברק" זה לסדר של בניין פיעל, שהיה אמור להישקל כמו ב"שִׁבְּכָתָם-תְּשָׁרְכּוּ" ולהניב את הצירוף הבלתי-אפשרי "כאשר שְׁנוֹרְרָתָם תְּשֻׁנוּרְרוּ", שמאבד גם את עיקר הדמיון הצלילי למילה "שנורר" שהולידה אותו מלכתחילה. ואמנם, כדי שהמילה ה"עברית" תישמע קרובה למקור היידי, מְטָה כביכול ביאליק את ה"פועל" הזה על דרך גזרת נחי ע"ו או הכפולים (כמו ב"קוּמְמָתָם" או "סוּבְּכָתָם") ובכך מקים לתחייה את תנועת החולם מן ה"שנורר" המקורי. ואז, מחוסר בררה שכופה עליו כלל הניקוד העברי (שדבר אין לו עם היידיש) האוסר שני שוואים בראש המילה, הוא מנקד את ה"ת" ב"תשנוררו" בחיריק.

אני פורט את המהלך הדו-לשוני הזה לפרטיו המייגעים, תוך שימוש מרובה-כיוונה במילה "כביכול", כדי להדגים את האבסורד הבוטה-במכוון שבשידוך פראזה מקראית-במובהק כמו "כְּאֶשֶׁר אֶבְדְּתִי – אֶבְדְּתִי" עם מילה יידיית-במובהק כמו "שנורר", כביטוי לפואטיקה הביאליקאית-במובהק של הַתְּכַת יסודות הטרואגיים-במובהק לתרכובת אורגאנית אחת. אכן, לכגון זה התכוון המשורר במאמרו "שירתנו הצעירה", כשהוא מציע הבחנה חדה בתחום הזיקה ללשון המקרא בין הפואטיקה של דורו, ובעיקר שלו-עצמו (בלי להיזקק לגוף ראשון יחיד או רבים ובלי להזכיר שמות), מצד אחד, ובין זו של דור ההשכלה הקודם להם, מצד שני. לאמור: "ה'פסוק' לא היה מהלך לפנייהם כמקל לפני הסומא, אלא רץ היה ומכשכש אחריהם". קשה להעלות על הדעת אפיון שנון וקולע יותר להבחנה בין שתי הפואטיקות האלה מזה שבין המקל המהלך לפני העיוור ובין הזנב המכשכש אחריו. אגב, ברקע מרחפת כאן תמונה בלתי ממומשת של כלב, מצד אחד – כלב-נחיה של עיוורים שאינם יכולים לתפקד בלעדיו (ובנמשל: משוררי ההשכלה המגששים באפלת הלשון

בהעדר עזרתו החיונית, המצילה-נפשות בהשאלה, של המאגר המקראי, ומצד שני – כלב-המחמד שאינו אלא מותרות לאדוניו הפיקה, והוא נשרך מאחורי האדם ומכשכש בזנבו לשעשוע של שניהם.

ונחזור ל"אבי": אמנם אין כאן תופעות דמויות-תשנוררו"; לעומת זאת, בניגוד לתחביר האופייני למקרא, יש בו משפטים מורכבים לעיפה, הכוללים שרשרות ארוכות של משפטים משועבדים; אלא שהמשורר מצליח להסוותם באפקטים מקראיים מובהקים.

דרך ההתבוננות שאני מציע להלן "נפקחת לאורך" כל הפואמה "אבי": מעקב אחרי הטקסט בקריאה לינארית, המשחזרת ראשון-ראשון ואחרון-אחרון את קליטתו בחושי הקורא המובלע (כלומר, הנמען שניתן לבנות את דמותו מתוך הטקסט המופנה אליו). בדרך כלל ישחזר הדיון בשלב הראשון תהליך היפותטי משוער של קריאה ראשונה בטקסט, קריאתו של מי שהטקסט אינו מוכר לו והוא נחשף אליו כך, שבקוראו שורה מוקדמת אינו יודע דבר על הכתוב בשורה הבאה אחריה.

1. פתיחה מכילה והצגת תקבולת מקראית "תקנית" (שורות 1-3)

כבר מראשית השיר אנו שומעים את ה"מוזיקה" המקראית, הן באוצר המילים, הן בתחביר, והן בסמנים סגנוניים אחרים. בולטת בין אלה התקבולת המקראית: השורה הראשונה והשלישית מספקות שתי וריאציות שונות, אך לא מנוגדות, של תקבולות כאלה. בשורה 1 מופיע איבר ארוך ואחריו קצר ("מוזר היה אורח חיי" מול "ופליאה נתיבתם"), כמקובל במקרא בעיקר (אך לא רק) בקינות; הויתור הלא-מהותי-בעליל על מקבילה ל"היה" באיבר השני של התקבולת תורם לריתמוס האמור, אך מעבר לזה התקבולת ברורה: "מוזר" מקביל ל"פליאה" (אגב, מהדהד כאן הביטוי "מדרש פליאה"), ו"אורח חיי" מקביל ל"נתיבתם". בשורה השנייה נשבר ריתמוס התקבולת, והשורה כולה מציעה תוספת של מידע והבהרה, בשאלה מה היה מוזר ומופלא: אנו שומעים על עירוב הגבוה והנמוך, הטוהרה והטומאה, ברצף אחד. בשורה השלישית חוזרת התקבולת "לסורה", וביתר שאת. כאן יש תקבולת קלאסית, כיאסטית, אף כי לא בהיפוך סימטרי מושלם: סדר האיברים הוא א-ב-ג-ב-ג-א=א=פועל, ב=תוכן גבוה, ג=תוכן נמוך. חשוב ומעניין יותר ההקשר התפקודי של שורות אלה בתוך השיר השלם: מבחינת הרובד הסמנטי, כל שלוש השורות מציגות ומדגישות את הניגוד האמור בין הגבוה לנמוך במילים טעונות, מהן קונבנציונליות יותר (טוהרה מול טומאה, קודש מול חול) ומהן ייחודיות יותר (שגב מול נתעב). אגב, עוצמתו של ניסוח זה האחרון ניזונה גם מן הרובד הצלילי

של הטקסט, בעיקר אם נזכור שאצל קורא האמון על הקריאה האשכנזית "נתעב" נשמע כמו "נסעב", או ליתר דיוק "ניסב", במלעיל כמוכן. כלומר, אצל קורא כזה, ומן הסתם גם אצל הכותב, נוצר אפקט (יותר מובהק מאצל קורא ישראלי) של לשון נופל על לשון, מן הסוג של "משפט־משפח, צדקה־צעקה" שבישעיהו. זאת ועוד: בקריאה האשכנזית אפשר לשמוע מצלול עשיר יותר בצלילי s אם נזכור, כי בקריאה זו כל ת רפה נשמעת כ־s, ולכן המחצית השנייה של השורה נשמעת כך: "vehaNISgav baNISav hisBOYses" (אותיות גדולות מציינות הברה מוטעמת). ועם כל זאת אין לשכוח, כי השיר כתוב כך שרצף משקלי סדיר אינו עולה ממנו, לא בקריאה האשכנזית ולא בוז הספרדית-ארצישראלית, ומכאן שבענייני ריתמוס קל לנהל עליו דיון המבוסס על הקריאה האחרונה, המשותפת לכותב הרצאה זו ולקוראיה; אשר על כן רק לעיתים רחוקות, אם בכלל, אודקק להלן לנימוקים "אשכנזיים". קשה לדעת איך ביאליק השמיע לעצמו את השיר בשעת כתיבתו ואחריה, וייתכן גם שלא היה עקבי בעניין זה. השיר נכתב בארץ־ישראל בתקופה המאוחרת של חייו, בעוד הקריאה הספרדית שאפפה אותו מכל צד מתנגשת עם האשכנזית של רוב שיריו ושל גרסא־דינקוּתא שלו. מכל מקום, שירים המתאפיינים בהעדר תבנית משקלית סדורה מורים לנו הַתָּר רחב יחסית לקוראם כדרכנו, בלי לחטוא יותר מדי למוזיקליות המקורית שלהם, גם אם זו התנגנה באוזני־רוחו של מחברם. לסיכום, מראשית השיר מתבססת נורמה של תקבולת מקראית רגילה, "תקנית" כביכול, אבל באופן שיתברר עד מהרה כזמני בלבד. כידוע, המקרא בכלל, ושירת המקרא עתירת התקבולות בפרט, מעדיפים באופן מובהק את תחביר האיחוי (פְּרִטְקָטִי) על תחביר השעבוד (היפּוֹטַקְטִי), כלומר ריבוי משפטים מחוברים ומיעוט משפטים מורכבים. כך, למשל, "התפלש הקודש בחול והנשגב בנתעב התבוסס" (שורה 3) הוא רצף פשוט של שני משפטים שחוברו להם יחדיו, ולכל אחד מהם נושא, נושא ומושא עקיף משלו. לסיכום זמני: בשורה זו התקבולת אמנם "מקראית־תקנית", ולכן בקריאת־השיר־לראשונה סביר שהקורא יצפה למשפטים נוספים מסוג זה, כך שכל שורה תהיה אוטונומית ובלתי תלויה מבחינה תחבירית בשורות שלפניה ואחריה. מבנה זה יוצר מבחינת האינטונציה שורה צפופה למדי של אתנחתות, שכן אחרי כל משפט אוטונומי, ויהיה קצר ככל שיהיה, יש אופציה לגיטימית להפסק בקריאה. אך עד מהרה מתמעטים משפטים מסוג זה ומתרבים משפטים מורכבים, שופעי אתנחתות למחצה, לשליש ולרביע.

2. התגלות האב לעיני הבן והצגת המקראיות המדומה (4-9)

משורה 4 מתחיל מסעו של ביאליק לייצר אותו אפקט שיש בו, אך ורק מבחינת זיהוי המשלב ההיסטורי של העברית שהוא משתמש בה, קמצוץ של אותה "הונאה/גנבת דעת" (כביכול, כמובן), שכן לפנינו מקראיות מדומה: מה שמתחזה להיות המשך של הטכניקה שהוצגה בשלוש השורות הראשונות של השיר מתגלה במידה הולכת וגוברת כמשהו אחר לגמרי. זהו שעבוד במסווה של אחוי (או במינוח לועזי, כאמור, מבנה היפוטקטי במסווה של מבנה פּרֶטְקְטִי), שפירושו סגנון תחבירי מאוחר במסווה מקראי קדום. ההסוואה הזאת מְצַדָּה מוסווית על ידי אות קטנה אחת, "ב", שהיא מילת-יחס לכל דבר, וכמובן אינה זרה, כשלעצמה, ללשון המקרא. כאן היא משרדת לקורא, עם הופעתה, תפקוד תחבירי פוטנציאלי של מושא עקיף, או תיאור-מקום, או תיאור-זמן; בכל אופן, זו פתיחה של שעבוד תחבירי תחילי, הגורם לדחיית עיקרי המשפט, הנושא והנשוא, לשלב מאוחר יותר. משעה שנאמר "במערת חזירי אדם", ובהמשך המייד "ובטומאת בית מרזח", אין לפנינו תקבולת מקראית שגרתית מן הסוג הנפוץ והאופייני (גם אם יש במקרא חריגים ספורים מסוג זה). אותו שיווי משקל תחבירי-אינטונציוני פנים-שורתי, המשדר בסופי שורות מְלֵאוֹת תחבירית ומכתיב אינטונציה של הַפְסֵק, מְפַנָּה כאן את מקומו לדינמיקה של ציפיה להשלמת המשפט כל עוד לא הופיעו עיקריו, תוך שלילת אפשרות של הפסק סופי בסיומי תקריות אלה של שעבוד תחבירי תחילי.

להבהרת העניין: לרוב, אחרי הופעת הנושא והנשוא המשפט אינו דורש השלמה מיידית, ובמקרים אלה יש בדרך כלל אופציה כפולה להמשך: או לסיום המשפט כולו, מעין סוף-פסוק, או להמשכו. עם זאת, מידת נחיצותו וסבירותו של המשך כזה מתבררת רק בדיעבד, אחרי שהעיקר כבר "סופק". למשל, את המשפט (א) "ישבתי בבית" אפשר לסיים בנקודה, ללא צורך תחבירי בהמשך: הוא שלם פוטנציאלית. לעומת זאת, המשפט (ב) "כאשר ישבתי בבית" אינו שלם פוטנציאלית, ויש חובה תחבירית להמשיכו. ולעומת אלה, במשפט (ג) "ישבתי בבית, כאשר נכנס אורח" אין צורך תחבירי מראש במשפט הזמן "כאשר נכנס אורח". רק בדיעבד, כשהמשפט (ג) ידוע לנו בשלמותו, מתברר שלא היה נכון לסיים את המשפט העיקרי מסוג (א) בנקודה. ולעומת כל אלה, במשפט (ד) "כאשר ישבתי בבית, נכנס אורח", בגלל הפתיחה ב"כאשר", חוסר שלמותה של הפראזה הראשונה ברור מראש. כל אלה דברים ידועים ופשוטים, אבל הבנתם דרושה כרקע לדין בעניינים מורכבים בהרבה, המשמשים אבני בניין תחביריות לשיר "אבי". את המשפט המתחיל בראשית שורה 4, שפתיחתו מזוהה מייד כצירוף תחבירי משועבד, אין אופציה לסיים בסוף-פסוק אחרי "חזירי אדם"; נוצר אפוא מתח תחבירי-אינטונציוני-סמנטי, מעין סקרנות

לקראת השלמת המשפט, שחייבת לבוא במוקדם או במאוחר. מייד נוצרות בקורא בזו אחר זו שאלות כגון: מה קרה או יקרה "במערת חזירי אדם"? מי, או מה, היה או יהיה שם? וכדומה. שכן ברור, בגלל אותה "ב", ש"מערת חזירי אדם" דורשת השלמה, גם פורמאלית וגם עניינית. והוא הדין בהמשך: "ובטומאת בית מרוזח", הדוחה את מתן התשובה בלי להקהות את חודה של השאלה. ככל שנערמים זה על זה וזה אחר זה מושאים עקיפים, תיאורי מקום וזמן וכיו"ב, הדוחים את הנושא והנשוא, כן יגבר מתח הציפייה. כל הדינמיקה הזאת מנוגדת לנורמות השליטות בדרך כלל במקרא. אילו נֶאֱמַר, למשל, "מערת חזירי אדם ובית מרוזח טמא ובלוי" (ב"ב) היו מקום התרחשותו של אירוע כזה וכזה" היה נפרק המתח באופן מיידי, והסקרנות, שהיא גם תחבירית וגם סמנטית, הייתה באה על סיפוקה. יש לחזור ולהגיש, כי הדין בשלב זה מתעלם בכוונה מן התכנים שבטקסט ומתמקד רק ברכיביו התחביריים-הפורמליים.

ביאליק מחריף את האפקט הזה על ידי הארכת הציפייה בשורה הבאה (5), ובה שני צירופים משועבדים נוספים: "באדי נסך פיגולים ובערפילי קטורת תועבה". בד בבד עם כל זה ממשכה התקבולת המקראית הפורמלית בתנועתה השקולה והמאוזנת, התורמת לתחושה מנוגדת לזו שציינתי לעיל. הווה אומר: מול ה"ב" התובענית והדינמית תורמת עצם התקבולת המושלמת (א-ב-ג || א-ב-ג) לִמְעִין־רגיעה סטטית. ושוב: התעלמתי כאן במתכוון מן המשמעויות והתכנים (פיגולים, תועבה), היוצרים מצדם תחושה של אי-נחת (וזאת בלשון המעטה), שתוצאתה רצון דינמי של שומר־נפשו־ירחק להמשיך הלאה, לפחות כדי להתרחק ולהשתחרר מאותה תחושה מסלידה. לפנינו אפוא מקבילית כוחות מנוגדים המושכים להתקדם, להיסוג, ולהישאר במקום בעת ובעונה אחת. אלא שביאליק מוסיף שמן למדרת המתח הקונטרפונקטי: לא זו בלבד שהוא אינו מביא את הנושא והנשוא גם בשורה הבאה (6), אלא שהוא אינו ממשיך בפראזות שראשיתן "ב" (דבר שהיה יכול, באופן פרדוקסלי-כלשהו, להרפות במקצת את המתח ולהרדים במקצת את עירנות הקורא, שכן בשלב זה הוא כבר מצפה ל-"ב" חוזרת, שוב ושוב, ועצם החזרה הצפויה גם מחלישה עם הזמן את הדינמיות של ה-"ב" החוזרת), ובמקום זה מספק לנו שתי מילות יחס חדשות: "מאחורי" ו"על גבי". המתח גובר אפוא כיוון שאנו מקבלים חומרים חדשים של שעבוד תחבירי, שכל אחד מהם מספק, בתוספת למתח שנצבר עד כה, עוד דרישה להשלמה המבוששת לבוא.

נפנה עכשיו למובניהן של מילות יחס אלה, שכולן, בייחוד בהצטברותן, יוצרות רצף של תיאורי מקום: מבחינה זו, "ב" נמצאת באמצעו של המרחב המדומיין, "מאחורי" משדרת מבט מן החזית אחורה, ו"על גבי" מוסיפה את ממד הגובה. הווה אומר: אותו נעלם (שימלא את תפקיד הנושא ולצדו הנושא, בכוא עתם) נמצא בתוך

אותם ערפילים שבאותו בית מרוח טמא ובחברת אותם "חזירי אדם", כלומר בתוך מדמנה של גועל דחוס, כאשר לפניו חביות מזג (והוא מאחוריהן), ואילו מתחתיו מונח ספר-קודש ישן (והוא על גבי אותו ספר, שצוהבו מעיד על גילו, וגוויליו – על קדושתו). כך משלים ביאליק את ארגון התפאורה, התאורה (במשתמע) ואביזרי חלל הבמה שלו בתודעת קוראיו, ויוצר מסגרת מרחבית שקווי-המתאר של גבולותיה מטושטשים אך מובהקים. מה שבושש לבוא הוא האדם, הדמות שתיכנס אל הבמה המעושה והמאוסה הזאת, הצופנת בחובה, בחוסר איזון משווע, הרבה גורמים רוחים ואביזר אחד בלבד שהוא "חיובי", אותו ספר קדוש. כך מוכשרת הקרקע להופעת השחקן-הדמות, ממש כבהצגת תיאטרון, עם עליית המסך על במה חשוכה למחצה וריקה-מאדם; שכן רק בנוכחותו של "הגיבור", וכיחסי הגומלין הנרקמים בהדרגה בינו לבין האביזרים הדוממים, מקבלים אלה האחרונים את משמעותם. ואמנם, הפל ערוך ומוכן להופעת הנושא והנשוא ברובד התחבירי ולהופעת "הגיבור" ברובד המשמעות והדרמה; אלא שביאליק יוצר כאן עוד עיכוב קטן וחשוב: בשורה החדשה (7) מופיע הנושא לפני הנושא, ועמו יחד מילוי נוסף של חלל הבמה, על ידי הבחירה המדויקת בפועל "נגלה" (הגורר את מילת-היחס "על" הצמודה אליו), ובדמות הדובר בגוף ראשון, אותו "אני" שהופיע כבר בשורה הראשונה והוא נסתר בתוך ה-"י" שב"עלי". וכאן באה הפתעה נוספת: אחרי כל הדחיות והציפיות, נושא המשפט איננו אדם, אלא ראש, שאינו אלא נסמך בתוך סמיכות שהסומך שלה הוא "אבי", הלא הוא כותרת השיר כולו. ברור אפוא שיש שכר לציפיותינו, שכן ראוי אותו אב, שעליו (מן הסתם, לפי הכותרת) נאמר כל השיר, שימתינו להופעתו הדרמטית, שהוא ייכנס לבמה במין טקסיות תיאטרלית-אלתרמנית (אכן, ניסחתי כאן אנכרוניזם וכרונולוגיה מעוותת. כוונתי למשל למה שקורה בשירי-אלתרמן מסוג "אמרה חרב הנצורים", המפעילים טכניקה של פריסה-בזמן של רכיבי תמונה תפאורתית שבמרחב, טכניקה שאלתרמן כמדומה משתמש בה הרבה יותר, ובאופן אופייני יותר, מאשר ביאליק).

יש להדגיש שהציפיות התחביריות אמנם באות על סיפוקן עם הופעת הנושא, אלא ש"לא לילד הזה התפללנו". כל הטקס התיאטרלי של עיכוב בהופעת הדמות הראשית אינו מכין אותנו למראה ראש שכאילו נותק מן הגוף הנמוג בענני עשן, והוא מדומה לגולגולת שכולה עור ועצמות, ולדמות של "קדוש מעונה", המרמז על הילה של מרטיר נוצרי, וזאת אולי על אפו וחמתו של ביאליק עצמו, היהודי-כל-כך גם בכפירתו המתריסה כלפי שמיא-של-היהודים, וגם בתמונה זו ממש, ובעיצוב דמותו היהודית-לעילא של האב ועולמו. יתר על כן, בשיר כולו מסתתרת מעין קדושה של שילוש נוצרי (אב, בן, ו"רוח קודש" של ספרי-גווילים ולחש-תפילות, ומולם שטן יצרי, מבחיל ומתועב). במילים אחרות, סביר ביותר, וזאת בלשון המעטה,

שביאליק לא התכוון להעלות שילוש נוצרי ביודעין, ואין בדעתי לפתח כיוון פרשני כזה, אבל התקשיתי להתאפק מלהפנות אליו תשומת לב, כמחשבה, שגם אם אינה לגיטימית מבחינה פרשנית יש לה מקום במרחב האסוציאטיבי, השרירותי לעתים, האמור להיות חסין-מדיכוי בלבו של קורא. לסיום: כך, כשהנושא מופיע סוף סוף, הוא גורר אתו עולם שלם של אסוציאציות ומשמעויות הטרוגניות, המושך את הקורא קדימה באנגריה סמנטית, המשתלבת באנגריה תחבירית, אחרי שתש כוחה של זו האחרונה משבאה על סיפוקה עם הופעת עיקרי המשפט, הלא הם הנושא והנשוא המיוחלים.

ביאליק מחדד אפוא ומבהיר מבחינה סמנטית את התמונה המטושטשת מבחינה חזותית: בתוך אותם אדים, המערפלים את הראייה וההבנה, מסתמנת תמונת עולם במרחב "הבמה" התאטרונית, או ה־frame הקולנועי. אסתפק בהדגשת ממד הגובה, מלמעלה למטה: ראש האב הורד כביכול אל הזירה מלמעלה בהוראת במאי עלום; מתחתיו מצפּה לו, מן הסתם על שולחן או דוכן, ספר קודש; לפניו חביות המשקאות המשכרים; כולם מטושטשים בערפילי העשן האופפים אותם; ומתחת לכולם, בתחתית הבמה הממוסגרת – הבן, הילד המתבונן, האני הדובר, שדמות האב נגלתה עליו, כהתגלות אלוהית, ומיקומו הנמוך ביחס לאב, ואפילו ביחס למספר שמתחתיו ולאותם ערפילים מבחילים שמסביבו, מודגש שוב בשורה 10 ("דומם עמדתי בין ברכיו ועיני תלויות בשפתיו"), וביתר שאת בשורה 46 ("הה, לולא קטונתי ככה"). ומכיוון שהבן הוא בעל נקודת התצפית, השולט כביכול במצלמת סרט הקולנוע המוקרן לעינינו, אין אנו יכולים לראות אלא את מה שהוא רואה ומנקודת תצפיתו, התחומה בגזרת מגבלותיה של קומת-ילד. ובזוכרנו שהדובר בשיר מזהה את עצמו במוצהר ובמפורש כאדם בוגר הנזכר בילדותו, מגבלות ראייתו של ילד כפויות עלינו הר כגיגית בכוונת-מכוון של הכותב, ואין לנו אלא להשלים עמן ולפעול בתודעתנו במסגרתן.

לסיכום: בממד המרחב, כתמונה סטטית, לפנינו מימוש מושלם של האמור בשורות 2-3; ואילו בממד הזמן, הנשלט על ידי התחביר, כמתואר לעיל, סדר המוקדם ומאוחר אינו מקרי, אלא מכוון את הקוראים צעד-צעד ושולט ללא מצרים בארגון חוויתיהם.

3. עימות טוהר האב עם טומאת השיכורים, לעיני הבן (10-16)

לא אלאה את הקוראים בניתוח השורות הבאות באותו פירוט אינטנסיבי שהיצעתי עד כה, אף כי שורות אלה עשירות בפנינים של שירה, של טכניקות רטוריות מוקפדות וחוויות מסעירות לא פחות מקודמותיהן. אציין רק שלוש אלה: (1) יש בשורות

האמורות דווקא תקבולות מן הסוג המקראי המקובל, ללא דינמיקה תחבירית החורגת מגבול השורה; (2) ריכוז רחוס של צלילים עשירים המעצימים את קוטב הטומאה (יואילו־נא הקוראים להשמיע לעצמם לאט, בקול ובהטעמה את כל צלילי השורות 11-12), ואת קוטב הטהרה (שורות 15-16); (3) פרט נוסף, טכני לכאורה: בשורות 3 עד 16 אין אף נקודה אחת בכל הטקסט. סימן פיסוק זה – "קיסר" סימני הפיסוק, בטרמינולוגיה של לימוד טעמי המקרא – נדיר בשיר כולו, לעומת הפסיק החוזר ונשנה בו תכופות; לכן בהופעותיו הנדירות נודעת לו משמעות רבה. כפי שנראה גם בהמשך, ביאליק משתמש בצורה מוקפדת ומדויקת בסימני פיסוק, יותר כהנחיות לקריאת הקוראים – לעליות וירידות בגובה ובעוצמה של ההפקה הקולית, להאטה והאצה בקצב הקריאה, וכיו"ב – מאשר כאמצעי להבהרת מבנה וארגון של תכנים ומשפטים. וגם על כך ידובר בהמשך.

4. ניתוק האב המת מהבן החי, ואלמוות־האב בנפש בנו (17-21)

החל בשורה הבאה (17) פותח ביאליק ביתר שאת בגיוס אינטנסיבי של אמצעים מאקרו־תחביריים, וכתוצאה מזה גם ריתמיים־אינטונציוניים, כשירות התכנים הסמנטיים והרגשיים של הטקסט והאפקט שהוא מעצב בתודעתם של הקוראים. המהלך מגיע לשיא, או ליתר דיוק לרצף של שיאים, בפרשת דימוי השור, "דימוי הוּמרי" ענק, **רְחֵב־גֵּרָם וְכַבֵּד־צַעַד**, שהוא לב השיר כולו ומשתרע על כעשר עד עשרים שורות (יש לדימוי התחלה ברורה, שורה 22, אך גבולו האחרון מטושטש, ואפשר "לנייד אותו" בתודעתנו לפי שיקולים שונים). בשורה השנייה של חטיבה זו (18) מתחילה מעין חזרה על התבנית של תקבולת מקראית מדומה, שוב שעבוד במסווה אחוי (בזכות מילת יחס היוצרת ציפייה לעתיד טקסטואלי שמקומו לוט בערפיל). כאן ממלאת תפקיד זה המילה "בעורני", והיא מקבלת תמיכה, או דחיפה־קדימה (מה שנקרא באנגלית boost) על ידי "ובטרם" שבמחצית השנייה של השורה. יתר על כן, הקוראים כבר למודי ניסיון מפרשת "במערת", "בטומאת" וגו' (4-6) ועשויים לצפות לגל נוסף של חלקי משפט משועבדים, הבאים לפני חלקיו העיקריים. אלא שהפעם מסתפק הטקסט בציפייה בת שתי שורות בלבד (18-19), וכבר בשורה הבאה (20) באה ציפייתנו על סיפוקה: תחילה מופיעים הנשוא ועמו המושא ("לְקַחֵהוּ"), ומייד אחריו הנשוא ("המוות"). ההמשך, "הפריד בין שנינו לנצח", אינו מוסיף אפוא מידע כלשהו, כך שמבחינת "המוזיקה" התחבירית־אינטונציונית יש אחרי "מַעְלֵי" פוטנציאל לוסף־פסוק חלוט, המסומן בנקודה. אלא שכאן עושה ביאליק צעד, שאין קטן ממנו בממדיו, אך הוא חשוב ומשמעותי: במקום הנקודה האפשרית והצפויה הוא כותב פסיק; ומייד מתבקשת אינטונציה של אתנחתא זמנית, או (במינוח

פונולוגי) סוג מסוים של פונמה על-קווית (suprasegmental), וזאת בניגוד לשתי אלטרנטיבות עקרוניות: רצף-ללא-הפסק מצד אחד, וסוף-פסוק מצד שני. פונמה על-קווית זו – אותו רכיב באינטונציה התחבירית המשרד הפסק זמני – נרשמת לרוב בצורת פסיק במערכת הקונבנציונלית של סימני הפיסוק בלשונות המערב. ואמנם, הפסיק הוא סימן הפיסוק השכיח ביותר בשיר זה, ולא בכדי.

מה שמחזק את המגמה הזאת הוא המילה הראשונה בשורה הבאה (21), "אך", שהיא מילת קישור וניגוד גם יחד, ועמה ציפייה חדשה לתוכן מנוגד, שמן הסתם משמעותו הספציפית עוד תתגלה. תוכן זה מעמת בין האב ("הוא" המסתתר ב"ו" שבתוך "צלמו", "רחמיו" וכיו"ב), מצד אחד, ובין דמותו מצד שני. האב עצמו, מחסה ירו ורחמיו, נגוזו ונפרדו לנצח מן הבן-הדובר, אבל דמותו עזה ממות, שכן הבן החי נושא אותה בתוכו בכל מקום ובכל זמן ויכול לשלוט בה ולשלוח אותה מלבו, זכרונו ודמיונו: כדבריו, "אקראָנה והתיצֶכה" (21). אותה "דמות" עתידה מייד להתמוזג ללא-הפרד עם דימוי השור להלן: ההפרדה החותכת ב"אך" (21) נשללת עד מהרה כשהיא מותכת לתוך הדימוי על שני חלקיו.

יש לחזור ולהדגיש: אותו רצף השולט במעבר בין שורות 20 ו-21, המורכב כאמור מפסיק קטן אך חשוב בסוף שורה 20 ומן המילה הקטנה "אך" בראשית שורה 21, משעבר (לא טכנית-תחבירית, אלא מבחינת רוח הדברים ותוכנם) את מותו של האב, העתיד להימשך עד אחרית הימים ("הפריד בינינו לנצח") לאלמוות של נוכחות זכרו בלב הבן, כל עוד נשמה באפו. ממש מתבקש לסיים התרחשות טעונה ומורכבת זו, המסתיימת ב"לנצח", בנקודה-שבכתב, ובאינטונציה תואמת בהשמעתו בעל-פה, בייחוד אחרי הפורקן היחסי שבהופעה הנרחבת של הנושא והנושא בשורה 21: סוף סוף יכול הקורא להירגע ולנוח קמעא. אבל לא: יש כאן רק פסיק, ואחריו "אך", כלומר "אָבֶל", ובנוהג שבעולם "אבֶלים" למיניהם גורעים מערכו של הבא לפניהם ומוסיפים על ערכו של הבא אחריהם: בצירוף כגון "א, אבל ב" בדרך כלל "ב" עולה בערכו על "א". מכאן שלא מותו של האב עיקר, אלא המשך חייו שלאחר המוות בתוך חייו הנמשכים של הבן. כמו שאומר אלתרמן בשמחת עניים, "נפְלֵאים, נפְלֵאים הם חיינו, / המְלֵאים מחשבות של מתים". ודוק: של מתים, לא על מתים. שורה זו, 21, היא מעין גשר מעבר, בין החטיבות 4 ו-5 בחלוקה המוצגת כאן.

5. דימוי השור, חטיבה ראשונה: מקראיות מדומה (22-32)

בנקודה זו נפתחת פרשת "הדימוי ההומרי" של השור. ביאליק משתמש כאן לכאורה באותה תחבולה תחבירית-אינטונציונית של פתיחה במילת יחס, כביכול כבשימוש הקודם ב"ב", ואחר כך ב"מאחורי" וב"על גבי" (שורות 4-6, שנותחו לעיל);

אלא שהדמיון חלקי בלבד, שכן "כ" שונה מכל מילות היחס האלה. במילות היחס האמורות התנועה בחלל היא חד־סטריית – לאמור, א נמצא "בתוך"/"מאחוריי"/"על גבי" (וכד') ב, ולא להפך; לעומת זאת, "כ־הדמיון" (וכן המילה השלמה, "כמו") היא האמצעי העיקרי ליצירת מנגנון של דימוי, מנגנון המקיים מעצם טיבו תנועה דו־סטריית: אם א הוא כמו ב, הרי ב, עקרונית, הוא כמו א. דבר זה מאפשר לבחון את שניהם, חֲזֹר וְחֲזֹר, זה מול זה וזה לאור זה, ולוודא שוב ושוב כי הדימוי משכנע וחיוני, והצבתם של איבריו זה מול זה עשויה לתרום להבנתם ביחד ובנפרד, ולשפוך על שניהם אור, שכל אחד מהם, בנפרד, לא זכה בו "מן ההפקר". את הפוטנציאל הזה של מנגנון הדימוי באשר הוא מממש ביאליק בעוצמה אדירה, כשהוא רותם למשימה זו את מלוא כוחות התחביר והאינטונציה, שכאילו פורצים את גבולות הטקסט השותק, המודפס על הנייר, מפעילים ומפעמים את מנגנוני נפשם של הקוראים ומעוררים אותם לחוש ולדמיין דברים לא רק בעיני רוחם ובאוזני רוחם, אלא גם בגרונות רוחם, בראות רוחם ובקולות רוחם. כמוכן, לא ביצעתי שום ניסוי בבני אדם לבדוק אם אמנם כך מגיבים קוראים מסוימים, אבל ברור שהטקסט בנוי כך שהוא מעודד תחושות כאלה אצל אותם קוראים, שמרשים לעצמם להיפתח אליו ולהגיב עליו רגשית ופיזית גם יחד.

פרשת חייו של אדם זה, המוצג כאביו של הדובר, שמוֹתָרוֹ מן הבהמה הולם בנו מכל מילה בשיר, מומחשת לנו דווקא בדימוי שרכיבו המרכזי הוא בהמה (שור). מתוך העושר הרב של אסוציאציות ומשמעויות פוטנציאליות הצומח מתוך הדימוי הזה, שחלקן כבר נדון והואר מזוויות שונות בספרות המחקר והביקורת על ביאליק בכלל ועל שיר זה בפרט, אתמקד ואצטמצם במה שנובע מן הארגונים התחביריים של הטקסט ומשפיע על דרך קליטתו ומימושו בתודעת הקוראים. אכן, מיזוג האב והשור לישות אחת ניזון בעיקר מאסטרטגיות קוגניטיביות המונעות באנרגיות תחביריות־אינטונציוניות.

וזו התחבולה העיקרית: המבנה התחבירי מאפשר שוב ושוב מעבר בין המדמה למדומה, בין השור לבין האב, ומעבר כזה יכול פוטנציאלית להתרחש פעמיים בכל שורה, פעם באמצעה (בצורה שבין שני הֶמִיסְטִיכִים) ופעם בסופה, כלומר בכל נקודה שבה כותב המשורר פסיק. כך הם פני הדברים ב"מיקרו", מבעד למיקרוסקופ מדומה, בהתעכבות על כל הֶמִיסְטִיךְ ובהערכת־מצב קצרת־טווח, ככיכול, במבט לפנים ולאחור, אל עֵבֶר העֵבֶר הקרוב והעתיד הקרוב שבטקסט. ב"מאקרו", לעומת זאת, במבט על חטיבות גדולות בשיר, מבעד לטלסקופ מדומה, נוצר הרושם שהדימוי ההומרי של השור־המדמה, בשלמותו, נתון בתבנית רצופה אחת בת אחת־עשרה שורות, בין ה־"כ" שבתוך "כשור יגיע כוח" וגו' (שורה 22) ובין "ככה" שבתחילת שורה 33; וכל השאר פרטים שוליים ככיכול, ואיך זיל גמור. אם נבזו ליום קטנות,

נרשה לעצמנו לקרוא את השורות האלה ביעף, כמין תזה הגיונית, ונאמר לעצמנו שהשיר מדמה את האב לסוג מסוים של שור, שאֵלה תכונותיו (מתנהל דומם ולאטו, וגו'), ונשעט קדימה בלי לְשַׁעוֹת לקריאתם של פרטים "קטנוניים" שהטקסט מצמיד לרכיביו השונים של השור הזה. אחרי מעוף-הציפור הזה נַחֲנָה כביכול בתחושת הקלה על קרקע "ככה ראתיו תמיד" (33). בקריאה כזאת נעדיף שיהוי מינימלי בלבד, כ"כניעה" זמנית לצורך הפיזיולוגי באתנחתא ובנשימה חטופה, שאינה, כביכול, אלא מטרד בדרכנו לקבל את ההשלמה התחבירית והסמנטית המיוחלת. נזכור, כי אין דרך סבירה לחוות את המדמה ("כשור" וגו') כמה שבא אחרי המדומה (דמות האב מראשית השיר ועד הופעת השור), אף כי כך הוא סדר הדברים בפועל; וזאת בעיקר בשל האתנה שבשורה 21, היכול פוטנציאלית להיות גם סוף פסוק. הווה אומר: ביאליק גם כותב כאן פסיק במקום נקודה, האפשרית במיקום זה, וגם פותח פרשה של מדמה חדש, הצופה פני מדומה עתידי שעדיין לא הופיע בטקסט, ומעורר סקרנות לקראתו. אכן, סדר מסירת המידע הוא אֶב־א: א חומר על האב, ב: דימויו לשור, ושוב א: דיבור על האב, כשהוא מועשר במידע על השור. עם זאת, הופעתו רבת העוצמה של השור, כשלעצמה, נוטה להיתפס כהתחלה חדשה, במסגרת יחידה טקסטואלית פנימית שעניינה גם המדמה וגם המדומה שבתוך הדימוי, ובהקשר זה השור בא לפני האב. יש כאן אפוא, פעם נוספת, גם ניגוד וגם השלמה הדדית בין מבטים מקרוב ומרחוק, בהגדלה או בהקטנה.

ואמנם, יש לכאורה יתרון לוגי ברור, באותו מבט ממעוף הציפור, לראיית כל השורות 22-32 כחטיבה גדולה אחת המתארת את השור, ואילו את הפרשה הנפתחת ב"ככה" של שורה 33 כחטיבה גדולה חדשה העוסקת באב. ראייה זו, כשלעצמה, גורעת מערכן של כל נוכחויות האב בתוך "חטיבת השור" כאילו הן מכשולים כוזבים המסיחים את דעתנו מ"דרך הישר" ההגיונית. אבל כמובן תופעות ה"מיקרו" מסרבות לצוֹי הצורך ה"לוגי" לטאטא אותן מתחת לשטיח. להפך, הן מוקדים של מורכבות מועצמת, המושכים תשומת לב ומתעקשים עליה, ועצם מורכבותם היא אחד ממנגנוני ההשהיה וההאטה הפועלים כמעט לאורך כל השיר הזה, לעודד את הקוראים לקריאה של הבנה, העמקה וחוויה.

ברוח זו נוכל לומר לעצמנו "הבזו למתלוצצים", ולהתעכב על כל "יום קטנות", על כל פרט ופרט ("נִשְׁמְתוּ של עולם ברגעים, לחינם בדורות נִבְקָשָׁה", אומר אלתרמן), שכן זו, עקרונית, דרכה של קריאת שירה באשר היא. אם נעשה כך ניווכח שגם אם כפשוטו של מקרא שורה 22 בשלמותה עוסקת בשור בלבד, ולא באב, קיימת אפשרות, גם אם פחות סבירה, שהשור הוא נושאה של המחצית הראשונה של השורה בלבד, וכבר כמחצית השנייה עוסק הכתוב באב. להלן ניסיונות "לתרגל" קריאות אלטרנטיביות שונות בחלוקת הטקסט בין השור לאב. בתרגילים אלה סוגריים רבועים

מציינים את מה שקורא יוכל לומר לעצמו כהשלמה לטקסט, בדיוק בנקודה שבה הוא משכנע את עצמו לסיים התייחסות לשור ולעבור להתייחסות לאב. אפשרות 1: "כשור יגיע כוח [אבין] מתנהל דומם ולא־יטו, פוסע במוטות עולו" וכו' (כאשר הצירוף "מוטות עולו" מילולי לשור ומטפורי לאב, הגם שמובנו המטפורי של "עול", כמו בצירוף הכבול "עול אחריות", מילולי לאב ולא קיים לשור). אפשרות 2: "כשור יגיע כוח, מתנהל דומם ולא־יטו, פוסע במוטות עולו" (עד כאן, לכאורה, השור) וכמוהו גם אבין "רחב גרם וכבד צעד". את התרגיל הזה אפשר לבצע כמובן שוב ושוב, על כל פסיק, גם אם לא תמיד באותה מידה של סבירות. למשל אפשרות 3: לסמן את קו הגבול בין השור לאב במעבר בין השורות 23 ו־24 דווקא, כלומר השור "יגיע כוח, רחב גרם וכבד צעד" וכמוהו אבין "נקשה ומתאפק ושווה, הוא־הוא בכל חליפות העיתים". חלוקה אחרונה זו אמנם סבירה ביותר מבחינה סמנטית (מה פתאום השור "הוא־הוא בכל חליפות העיתים"?), אבל מבחינה תחבירית־פורמלית אינה עדיפה על אחרת.

ועוד: בשורה 23, מילולית ופיזית, לא ייתכן שהאב – כמאופיין בשיר זה, יהודי שכולו רוח, כמעט חף מגוף, צנום ושברירי כעלה נידף – היה "רחב גרם"; כל סדר יומו אינו מותר מקום להתנהלות "כבדת צעד"; ומצבו הפיזי התמידי הוא "שֶׁבֶת יום תמים" (40; אגב, את המילה "תמים" אפשר להבין כאן ביותר ממוכן אחד). ואם הוא יושב כל היום, מה עניין "כְּבֹד צֶעֶד" לכאן? והוא הדין בשורה 29, שבה, בהמשך ישיר ל"מפרקתו שחוחת מוטה", וכלי החלפת נושא תחבירי (כאילו מדובר על אותו סובייקט), נֶאֱמַר "מצחו חרוש דאגה" – ביטוי, שמגוחך ליחסו לשור וברור שהוא עוסק באב. המפרקת שחוחת המוטה ליטרלית לשור ומטפורית לאב, והיפוכו של דבר ב"מצחו חרוש דאגה". יתר על כן, בתוך זה האחרון, "מצח חרוש" קמטי דאגה, בסמיכות צמודה כל כך לתמונת שור, מעלה בדמיון תמונת שור כבהמת עבודה המושכת מחרשה ומותחת תלמים בקרקע, אף כי השור "שלנו" אינו "מועסק" בחריש. יתר על כן, אם נפליג קצת לעולם המציאות, החריש הוא חוליה ראשונה בשרשרת פעולות שתכליתן להוציא לחם מן הארץ ולפרנס את האדם בעזרת בהמות העבודה. והרי באותו עולם ממשי כל תכלית עבודתו המפרכת, הסיזיפית, של האב – הגם שהיא רחוקה (ריאלית) מפעולות עבודת האדמה למיניהן – היא לפרנס את משפחתו. והוא הדין גם בשורה 30, שכן אין דרך סבירה לייחס את הנאמר בה ("ועיניו, בארות יגון, תוהות באפס תקווה") לשור. ואמנם, לצד הפראזות הקרובות יותר אל אחד ה"קטבים" ("קוטב השור" מול "קוטב האב") ישנן גם השורות שבהן השניים היו לבשר אחד, אף כי ברור ללא ספק שהנושא האמיתי, הכולל, לשיר כולו (כאמור גם בכותרתו) הוא האב בלבד, ומאבק הפרנסה ההרואי והמפרך שלו, ואין לשור כשלעצמו זכות קיום אלא כדי לספק אנלוגיה מאירת עיניים והמחשה

עזה למהות חייו של האב. ניתן לומר, בהשלמה (ולא בניגוד) לכל הניתוח המוצע כאן, כי במבט על טלסקופי גבוה יותר שורה 22 היא יותר המשך לשורה 21 מאשר התחלה חדשה.

כך גם בשורות 24-28. לא אתעכב על כל אחד מן הציורים הלשוניים בשורות אלה, הגם שכולם עשירי משמעות ורכי עוצמה. ביאליק כביכול נגרר אחרי התוכן שמאחורי ציור זה או אחר, ולעתים אף מרחיק עדותו אל תמונות שאינן מתקבלות כפשוטן, מילולית, לא ביחס לשור ולא ביחס לאב, אבל בלשונו הפיגורטיבית הן ממחישות ומעצימות את המשמעות המשותפת להם. כך, למשל, ב"עמוסה אבנים לעיפה" (27): מילולית, הרי אין לאב עניין בהעברת אבנים ממקום למקום, וגם לגבי השור אין קישור סביר לתמונה או למשמעות הכוללת אבנים. מכאן שמשמעות האבנים מטפורית בלבד, כסמל מובהק לכובד, ואולי אף לעבודת פרך לשמה, שתכליתה נשכחה והיא ממשיכה בשגרתה השוחקת, ללא זיקת-פשוט אף לאחת מדמויות הדימוי. גם ההתמדה בכל ימות השנה ועונותיה, או הדרכים "עמוקות החול" ותימרות האבק, אינה קשורה מילולית למלאכתו של האב בבית המרוח, וגם ביחס לשור אין משמעות מיוחדת לעונות השנה השונות, אף כי יש בהן קשר לתמונת השור המסיע עגלה; הווה אומר, גם פגעי מזג האוויר מטפוריים בלבד בהקשרם בשיר. ציורים מילוליים אלה ודומיהם ממחישים משמעויות שמעבר לחלוקה בין השור לאב. כמובן ללא ספק, המטפורה "עגלת חייו" (26) שייכת לאב בלבד, אף כי עצם זיהוי תלאות החיים עם עגלה שאובה מעולמה של תמונת השור דווקא. כמו כן ברור שעניי השור אינן "בארות יגון" ואינן "תוהות באפס תקווה", ואפילו האב, העושה את נתיב ייסוריו היומיומי בין ביתו לבין מקום עבודתו בבית המרוח (ויש להניח שמדובר במרחק קצר ביותר), אינו עובר "על כל פרשת דרכים וליד כל ראש נתיבות" (31); ועוד כיוצא באלה. הווה אומר: אותה חלוקה גסה, המתבקשת במבט שטחי, בין "חטיבת השור" בשורות 22-32, החופפת את הגבולות הטכניים של המדמה שבדימוי, ובין "חטיבת האב" המתחילה כביכול בשורה 33 ולא לגמרי ברור איפה היא מסתיימת – שִׁכְרָה יוצא בהפסדה, ואין לה בסיס של ממש בעולמו של השיר. החשוב הוא שיש כאן פעילות-גומלין אינטנסיבית בין שימושים ליטרליים לפיגורטיביים בלשון, והיא היוצרת מיזוג משכנע של כל הרכיבים שנדונו כאן. ואולי החשוב ביותר: פעילות זו מכבידה ומאיטה את הקריאה, מעודדת מבטים במעלה הטקסט ובמדרוך, קדימה ואחורה, והופכת את הקורא עצמו למסיע עגלה עמוסת אבנים לעיפה.

החשוב ביותר אפוא הוא אותו קשר איזומורפי [זֶה-צורה] מדהים בין ארגונו הריתמי-תחבירי-אינטונציוני של השיר, בעיקר בחטיבה זו (ובאופן אחר גם בחטיבה האחרונה, שורות 57-67, וראו להלן) ובין ה"עולם" העולה ממנו. המבנה התחבירי

והסמנטי מאפשר לקוראים, כפי שהודגש כאן שוב ושוב, להיעצר כל שתיים-שלוש מילים, עם כל צזורה שבתוך השורה ועם כל הפסק שבסופה, ומחייב אותם באותה מידה להמשיך הלאה. בכל נקודה כזאת מתאפשרת, ואולי אף נדרשת, הפסקה קצרה, נשימה חטופה, ואינטונציה של הפסק והמשך גם יחד – צירוף-תכונות שהוא נשמת אפו של הפסיק, לא רק כסימן פיסוק טכני על הדף, אלא כישות קונטרפונקטית המשדכת, כאמור, הפסק עם המשך ומכילה את ניגודיהם. לאמור (ההדגשות שלי): "ועיניו, בארות יגון, תוהות באפס תקווה, / על כל פרשת דרכים וליד כל ראש נתיבות, / היבוא מאשר יבוא אחד גואל ומרחם?" (30-32). מה היא "פרשת דרכים" ו"ראש נתיבות" (ודוק: כל פרשת דרכים וכל ראש נתיבות!) במישור הפורמלי של הטקסט, אם לא אותם סופי פראזות הבאים פעמיים בשורה, אותן צזורות המעודדות אותנו לבחון "לאן נושבת הרוח": להיעצר או להמשיך? לתקווה או ליאוש? לדרך ולדרך או למנוחה ולנחלה? ולמי הפראזה הזאת: הלשור היא, אם לא?

השאלה האחרונה היא הפחות חשובה מבחינת חוויית השיר, אבל היא חופפת את שאר השאלות במיקומי התעוררותה בטקסט, ועצם קיומם של סימני שאלה כאלה הוא בבחינת עיכוב הקריאה, מכשול מכוון בדרך, האומר לקורא: עצור, חשוב, חוה, אבל רק לרגע, ואז שטה מעליו ועבר.

כמובן, אינני טוען, וגם אי אפשר לטעון באופן סביר, שהניתוח המוצע כאן (ונייתוחים דומים בנקודות אחרות בהרצאה זו) פועל, פשוטו כמשמעו, בתודעתו של הקורא הממוצע, או של "הקורא המובלע" שביאליק "כתב אליו" כקורא, או אפילו של ביאליק עצמו, בשלב כלשהו לפני כתיבת השיר, במהלכה, או אחריה. קל וחומר שלא במודע: ביאליק אמנם נטע את הפרדס הסבוך הזה, אבל ספק אם היה לו רצון או אפילו יכולת להתוות לו מפת דרכים חדה ובהירה ולהנחות את הקוראים איך להיכנס אליו ולצאת ממנו בשלום. עם זאת, הומחש כאן כי הדברים קיימים בטקסט, ויכולים לפעול אצל קוראים קשובים, גם שלא במודע, וכי מבט רב-שכתי כזה מעמיק חדור אל טקסט השיר ועולמו ומעשיר את חוויית קריאתו. כך, שוב, הריבוי הסימולטני של אפשרויות פוטנציאליות למעבר דו-כיווני בין השור המדמה לאב המדומה אינו אמור לעודד את הקורא (שלא בדרך, או ליתר דיוק קולל, ב"רפורמציה מקצועית" של חוקר נוקרני) ממש לעצור פיזית, פשוטו כמשמעו, למשך שניות בסוף כל פראזה ולשאול את עצמו במי ובמה מדובר באותה נקודה. במובן מסוים וחשוב, זו שאלת-הכל. אבל עצם קיומן של אופציות אלטרנטיביות כאלה, במישורים שונים, יכול לפעול את פעולתו בסתר, ובעיקר (וזו בראש ובראשונה עניינה של הרצאה זו) לעצב את חוויית הטקסט כשלם אינטגרטיבי, צלילי-תחבירי-סמנטי, תוצר של תהליך קוגניטיבי אינטנסיבי של תקשורת טקסט-קורא. במרכז עומד ריתמוס של האצה והאטה של הקריאה, רצף של סיומים פתוחים יותר או

סגורים יותר, של שאלות פתוחות השואפות לתשובות סגורות וגם מוֹדְרוֹת בהן ושוללות אותן, כולן או מקצתן; אותו רצף תמידי של אי-נחוח ואי-נחת, של חווית חיים חסרי מנוחה המוצאים אותה רק במוות, וגם שם "זה-לא-זה". מנוחה המושגת רק במוות מעצימה את תחושת התסכול והעוול, ואין בה נחמה, רגיעה והשלמה. ואכן, אין המדובר בפלפול תחבירי לשמו; למען האמת, רק בניתוח בלשני-לשוני צד, העוסק בטקסט של "האב" כאוסף משפטים ופסקאות בעברית בלי שים לב לתוכן החוויתי של השיר, או לרטוריקה של פעולתו על הקוראים, יש טעם בשאלות הטכניות-פורמליות שהועלו כאן כשלעצמן. בניתוח ספרותי-אמנותי-אסתטי, לעומת זאת, הנוכחות האמנותית והחוויתית היא בדרך כלל עיקר, והיא העומדת בראש ההיררכיה, ואילו כל השאר טפל, ואמור לשרת עיקר זה. במסגרת האפקט המצטבר הממזג את שתי הדינמיקות המנוגדות ואת שתי הדמויות. מעודד הטקסט את קוראיו לחוש בהתנגשות בין כוחות ההמשך, ההפסק והדריכה במקום; להתקדם ולהיעצר שוב ושוב, כמתואר לעיל, לציית זמנית לכוחות ההפסק ולעולם לא להסתפק בהם אלא ללכת קדימה בלי להסתפק גם בהתקדמות כזאת. "ככה" יוצר ביאליק בקורא הנסחף אל עולמו הרגשי האינטנסיבי של השיר קונטרפונקט נשימתי ממש, מעורר את הצורך להזדהות עם פרשת חייו של האב בתחושות פיזיות של נשימה אינסופית כמעט, שאינה יודעת מנוח, ועם זאת היא רצופה אתגרות מדומות, מתסכלות, שכן אף אחת מהן אינה מספקת את המנוחה המיוחלת.

6. סוף הדימוי וגלים נוספים של מתח תחבירי (33-42)

עד כאן על מה שקדם ל"ככה". מכאן ולהבא יש ארגונים אלטרנטיביים ואפשרויות שונות לחלוקת הטקסט בין פראזות הפונות קדימה או אחורה, גם בלי ארגון של מדמה ומדומה במסגרת דימוי. בדילמה בדבר המבנה ה"נכון" של היחסים התחביריים והסמנטיים ברצף שראשיתו בשורה 33 וסופו בשורה 38, המתבקש הוא לפרש את שורות 34-35 כ"מסתכלות אחורה" ומצטרפות ל-33, ואת 36-37 כ"מסתכלות קדימה" בואכה 38. חלוקה כזאת משכנעת ביותר; היא מתבססת בקלות יחסית על קווי דמיון בולטים בתוך כל צמד שורות. שורות 34 ו-35 מתחילות באופן דומה מבחינה תחבירית ("בהינתקו [...]"] ואחריו "עם התפשטו [...]"). שתי שורות אלה חולקות במשותף גם מבנה של סופי שורות בני שתי מילים כל אחד, ופסיקים לפנייהם, והם קצרים באופן ניכר מההתחלות של אותן שורות ("מקור חייו" בסוף 34 ו"טליתו וטופותיו" בסוף 35), וזאת לעומת חלוקה לשני חצאים שווים למדי, מעין המיסטיכים שצורה ביניהם, ברוב שורותיו האחרות של השיר. גם לשתי השורות הבאות קווי דמיון בולטים, ובראשם הפתיחה במילה "ובעוד", ועמה הדינמיקה של

ציפייה תחבירית קדימה, אל המשפט העיקרי שישלים את המשפט המורכב. אין ספק: זו החלוקה הסבירה לפי "פשוטו של מקרא".

בניסוח אחר, להבהרה נוספת של העניין: שורות 34-35 סמוכות, אחורנית, כמשפטים משועבדים, על שולחנה התחבירי של שורה 33, שהיא המשפט העיקרי (כלומר, נפשי עלי השתוחחה כאשר קרה האמור בשתי השורות הבאות), ואילו שורות 36-37 סמוכות, קדימה, בשעבוד תחילי, על שולחנה התחבירי של שורה 38, שגם היא כמובן משפט עיקרי אוטונומי. אבל די בכך שיש גם חלוקות לגיטימיות אחרות כדי ליצור שוב מצב של אי-ודאות פוטנציאלית "על כל פרשת דרכים", שכן גם כאן הטקסט מאפשר, הן תחבירית והן סמנטית, להניח גם חלוקה אחרת. כך: "ונפשי עלי השתוחחה" יכול להיחשב כסוף משפט (למרות הפסיק, שבמקרה כזה מסמן כביכול אינטונציה בלבד ולא סיום תחבירי פורמלי), ואז השורות 34-37 (המתחילות, בהתאמה, במילים "בהינתקו", "עם התפשטו", "ובעוד עיניו" ו"ובעוד אוזנו") כולן משפטים משועבדים מקדימים למשפט העיקרי שבשורה 38. ושם נהפוך הוא: כל השורות 34-37 משפטים משועבדים דווקא אחורה: בהתאם לקריאה זו שורה 33 מסתיימת בכל המובנים בפסיק, כמו שכתוב, ואחריה לא רק שורות 34-35, אלא גם שורות 36-37 מושמעות כרצף אחד של תיאורי זמן המאייכים את האמור בשורה 33. לפי זה, שורה 38 היא משפט עיקרי עצמאי, שאינו קשור תחבירית לכל המשפטים שלפניו. וקיימות כמובן גם עוד שתי אפשרויות לחלוקת התפקידים התחביריים בין ארבע שורות אלה: $1+3$ ו- $1+3$ (כלומר אחת אחורה ושלוש קדימה, או שלוש אחורה ואחת קדימה).

העקרונות הבסיסיים, אני מקווה, הובהרו גם בלי לדרת לסופו של כל פלפול. מטרתו של דיון זה להמחיש מורכבות, ולא לפתור קושיות פרשניות מיותרות מלכתחילה, שלא עלה על דעת איש לעוררן. לא בריבוי אפשרויות הניתוח התחבירי הפורמלי העיקר, אלא בריבוי אפשרויות הקריאה בקול, או באוזני רוחם של הקוראים, שכל אחת מהן משדרת אמת אמוציונלית שונה במקצת, וכולן משררות מתח, חוסר ודאות וקונפליקטים בין מגמות מנוגדות, וכולן תורמות לאפקט הכולל של השיר, שאורכו ממלא תפקיד חשוב בערכו. עוד ועוד תמורות תחביריות (appositions), עוד ועוד פסיקים שמספקים הפסק זמני ועל-תנאי, הפסק-fake, המתסכל ומתיש את הקוראים, ומאתגר, לא את סבלנותם – שכן מדובר בטקסט עז ביטוי ומרתק לעילא – אלא את הסיבולת שלהם.

7. עוצמת האב וחולשת הבן: עימות ומיזוג בין סגנונות (43-52)

אם כה ואם כה, בשורות הבאות נוצר איזון רב יותר בין שני האבטיפוסים התחביריים: משפטים קצרים למדי יחסית המקיימים אוטונומיה תחבירית, שהנושא והנשוא שלהם מוצגים בשלב מוקדם יחסית, ובכללם תקבולות מקראיות "תקניות" ומאוזנות, והם הרוב בחלק זה של השיר ומיעוט בשאר חלקיו, ולעומתם כאלה שדוחים את הנושא והנשוא לשלבים מאוחרים יחסית ויוצרים מתח דינמי כתוצאה מזה, והם הרוב בשיר כולו ומיעוט בחטיבה זו.

ברכיבים אחרים של הטקסט, בעיקר באופי התיאורים והתכנים וכן בתזמור הצילי, שורות אלה דחוסות ביותר. יש כאן חזרה אל המראות המעוררים גועל, בוז ושאט נפש שבמרכוז השיכורים; לצורך זה מפעיל המשורר על נקלה את זכרונם של קוראיו מראשית השיר. כך, למשל, "מְרֹחַ סְרוּחִים" המקראי (ראו עמוס ו' 7) בשורה 40 מתכתב בצליליו הצורמים עם "סְבוּאִים סְפָקוּ בְקִיָּאם" ו"זָרַמַת לְשׁוֹן שִׁיקוּצִים" (11-12) ושאר תיאורים מבחילים ועתירי צלילים צורמים שהופיעו כבר בשורות הראשונות, ויצוין שגם בשורות המוקדמות ההן וגם בשורות המאוחרות האלה אין הדחיסות המצלולית דרה בכפיפה אחת עם מתח תחבירי-אינטונציוני.

יחידה במינה היא שורה 42, שגם בה, במובן אחר, ניתן לראות את לב השיר: כאן מצליח ביאליק לבטא בצורה הקצרה, התמציתית והבהירה ביותר את הדינמיקה של השיר כולו. אמת, לולא התנועה האיטית הרחבה וההצגה המפורטת, צעד-צעד, של זוועות היומיום של האב ועוצמתו השקטה, ההופכת אותו לגיבור מיתולוגי בעל ממדים של ענק דווקא באנושיותו האפורה, ולולא האמצעים התחביריים רחבי היריעה שתוארו כאן, לא היה הצמצום הדחוס של שורה 42 אפקטיבי כל כך; אבל אין הדבר גורע מגדולתה של שורה זו, גם כשלעצמה. זאת ועוד: גרעין כמור-אוקסימורוני טמון בה, כמעט בהיחבא: בזכות מנגנון התקבולת החוזר ונשנה בחלקים נרחבים בפואמה יש לקורא נטייה טבעית לזהות קווי דמיון בין איבריה של כל תקבולת ולהתעלם מקווי שוני ביניהם. לכן קשה בשלב מוקדם של היכרות עם הטקסט של שורה 42 להבחין בניגוד שבין התנועה כלפי מעלה של העולה לגרדום, שיש בה מודעות אקטיבית, רצונית-כביכול, של סובייקט המשלים עם גזר דינו, ובין התנועה כלפי מטה של המושלך אל גוב האריות, תנועתו של אובייקט פסיכי, שכמוהו כנתח בשר שיהיה לטֶרֶף. יש כאן גם סתירה לוגית כביכול: הרי אין אדם מת יותר מפעם אחת, ולפי פשוטו של מקרא גם העולה לגרדום וגם המושלך לגוב אריות מסיים בכך את חייו. אבל ביאליק מעלה כאן לשיא את תחושת המוות המטפורי שבתוך החיים, שחוזר יום ויום וממית את האדם דווקא בגלל החזרה-שאינ-ממנה-חזרה של הדרמה-שאינ-בה-דרמה (לכאורה): כל יום דומה לחברו,

כל יום הורג את האדם באותו אופן בדיוק, אבל ההצטברות הופכת כל יום לגרוע מקודמו. זה מקרה מובהק של ניגודים משלימים בין קוויות חד-סטרית למעגליות מחזורית. "פרשות דרכים" אינן מאפשרות אתנחתא של ממש, ובארות היגון תוהות באפס תקווה סופי ומוחלט. ומחר יום חדש, והוא כקודמו, והוא רע מקודמו בגלל הצטרפותו לקודמו. וכשמגיעים לתהום שאין למטה ממנה יבוא היום החדש ויראה שתמיד אפשר לרדת לתהומות עמוקות יותר.

לענייננו חשובה הפסקנות התחבירית, כאבחת גיליוטינה, לא פחות מן הפסקנות הסמנטית. נדירה ביותר בשיר זה הופעת שתי שורות רצופות המסתיימות בנקודה: משפט שלם החופף שורה אחת. אכן, יש בשיר זה משפטים המשתרעים על פני למעלה מעשר שורות, ויש כאלה – שורה זו, וכן שורה 55 ושורה 56, הקצרה אף ממנה – שכל אחת מהן תוקמת בתוכה משפט שלם. השיר כולו נע בין צמדי קטבים, וזה אחד מהם. זאת ועוד: בשני המשפטים הקצרצרים והכמעט זהים המרכיבים שורה זו אין נושא ונשוא רגילים, אבל היא מצליחה להיות אוטונומית מבחינה תחבירית גם בצורה מקוצצת זו, כאשר שם הפועל ממלא את הפונקציה התחבירית החיונית. יש לשים לב לצורה הנדירה ביותר "השֶׁלֶךְ". במקביל ל"עלות" שבמחציתה הראשונה של השורה, המדובר בשם הפועל; אלא ש"עלות" הוא שם-פועל של בניין קל (כאן – פועל עומד פעיל), ואילו "השֶׁלֶךְ" הוא שם-פועל של בניין הפִּעֵל (=הִפְעֵל), צורה בלתי-קיימת בעברית: ואמנם, "עלות" מייצג את "לַעֲלוֹת", צורה תקנית למהדרין, בעוד ש"השֶׁלֶךְ" אמור לייצג את "לְהִשְׁלֵךְ" הבלתי-קיים, כך שאולי מדובר כאן בהמצאה אפקטיבית של ביאליק ("השֶׁלֶךְ" יכול להתקיים ברוחק כ"מקור מוחלט" של בניין הפִּעֵל, במקביל ל"עלה" בבניין קל, אבל לא במקביל ל"עלות"). מכל מקום, נדירות המילה וזרותה אינן מערפלות או מטשטשות את משמעותה מקפיאת-הדם; להפך: הן רק מוסיפות חדות ובהירות לעוצמתה, והיא מכה בקורא כקורנס. אינני יודע אם גם בימיו של ביאליק נהגו לכתוב "יומיום" במילה אחת כבימינו, אבל אפשר לומר בלשוננו, שהיומיום המסויט החוזר על עצמו יום יום בחיי האב הוא הגרדום, והוא הוא גוב האריות. כך, במובן נוסף שהטקסט יוצר גם אם ביאליק לא התכוון לו, "יום-יום" הוא נושא, החוזר בשני חלקי המשפט המחובר, בעוד ש"עלות לגרדום" ו"השֶׁלֶךְ לגוב אריות" הם שני נשואיו. יודגש כאן, כי לפי פשוטו של המשפט "יום יום" הוא תיאור זמן.

שורה 42 היא גם ציר שסביבו סובבת התפנית מהתמקדות בדמות האב, על דמות השור שהוא הרחבה שלו, מצד אחד, אל התמקדות בדמות הבן, מצד שני. תפנית זו אינה מתרחשת בבת אחת. שתי השורות 43 ו-44 יצרות ציפיות, המבוססות על רוב שורות השיר, לגל נוסף של מתח עולה, שכן בשורות אלה מתחיל עוד משפט משועבד הרוחה את הנושא והנשוא; אלא שהציפיות האמורות נכזבות, שכן מדובר

בדחייה קצרת מועד, ואחרי שתי שורות בלבד המוקדשות לאב ולסכלו מופיעים הנושא והנשוא, במפתיע, כבר בשורה השלישית. זאת ועוד: החידוש הוא בכך שאותו משפט עיקרי עוסק בבן המתאָר וביחסו אל האב המתואָר, ולא כבתחילה רק באב עצמו, ומכאן עובר הדובר לדבר על עצמו בילדותו ועל חולשתו ותסכולו בשל חוסר יכולתו לחלוק עם האב את מנת גורלו. המיוחד בשורות אלה (46-52) מבחינת עניינה של הרצאה זו הוא שכולן משפטים קצרים ואוטונומיים לחלוטין, וככל שיש בהם תקבולות, אלה מקראיות-פּרָטֶקטיות למהדרין. יתר על כן, איכותה של העוצמה השירית הביאליקאית נפגמת כאן למדי לעומת יתר השיר: יש כאן ריכוז, נדיר בשירתו המאוחרת של המשורר, של קלישאות ומליצות, שחלקן לקוחות מן המקרא וחלקן מחקות אותו כמעט ללא עיבוד או ריחוק אמנותי: "אֶתְנָה כתפי עם כתפו וצוארי עם צוארו אשים, / נְשׂוּא עִמוּ בעול ועָמוּס אֶתוּ בסבל, / חֶלֶק כְּחֶלֶק נמשוכה, אולי יִקַּל לוּ בגללי" (47-49). זה נקרא, יחסית לעוצמת הביטוי האדירה של יתר השיר, כמעט ככתיבה של נער או נערה מתקופת ההשכלה העברית, בניסיון להצטיין, כמצוות מורים מלומדה, בהפגנת בקיאות במקרא. הריתמוס התחבירי כמעט מדלג ומקרטע בסימטריה מושלמת מפראזה לפראזה; אילו היה זה שיר שקול, מן הסתם היינו מקבלים כאן טֶטְרַמֶטֶר טְרוּכָאֵי של שירי ילדים. הניגוד בין שורות מעטות אלה ליתר השיר מדהים ברדיקליות שלו, כמעט כאילו לא אותו משורר כתב את כל אלה. בדרך זו ממחיש המשורר את קוצר ידו ומוגבלותו של הילד שהוא היה בעבר, כשם שבראשית השיר הוא ממחיש את קומתו הנמוכה של אותו אני-ילד, התולה את עיניו מלמטה באביו ועומד בין ברכיו. הרי הפרסונה של המשורר-הדובר אחת היא בשעת כתיבת הדברים ברצף השיר, בין אם הוא כותב על האב או על עצמו. אלא כשם שהוא חודר לדמותו של האב ומעצב כאילו מבפנים את אישיותו המקרינה עוצמה אדירה בשתיקתה ובאיפוקה, כך בשורות אלה הוא חודר אל עולם הילד. הדבר דומה לטכניקה של "מִבְּעַ משולב" בסיפורת, כאשר המספר והדמות מוטמעים זה בזה בקולותיהם, בתודעותיהם ובנקודות התצפית שלהם. ידו של המשורר-הילד "קצרה מאוד" (50), וקוצר ידו המשוחזר הופך כאן גם לקוצר יד אמנותי מחושב ומכוון של הכותב (בשורות אלה בלבד, כמובן, ורק בהשוואה עם יתר השיר). בכוח הניגוד הזה מועצם עוד יותר שיעור קומתו של האב, ומובלטת יכולתו האדירה של ביאליק לאפיין דמות גם על ידי מנגנונים של ניגוד תחבירי, וזאת כאילו בהסתר, בעזרת מבע משולב.

8. מות האב, הרגע והנצח: "אינפלציה של נשואים" (53-56)

עם שורות 51-52 חוזרת, כביכול, "המצלמה" מן הבן אל האב, וגם הטון העז והכבד חוזר אל השיר. זוהי אמנם שיבה סגנונית אל המוכר לנו מרוב שורות השיר, וכאשר שורה 53 נפתחת בפראזה תחבירית משועבדת ("וּבְהֶעֶק הַמֶּשָׂא מֵאֵד") בונה הקורא המתורגל, ולו רק לשבריר שנייה, ציפייה לעוד סאגה של משפט מורכב הפותח במשפטים משועבדים מקדימים, שסופם מַעְבֵּר לַאֲפֹק... אבל לא עוד. כבר במחציתה השנייה של אותה שורה 53 מגיע המשפט העיקרי, הגואל את הקורא ממתח ציפיותיו התחביריות, ובה-בעת נגאל גם האב מייסורי יומיומו ותעוקותיו, תוך שהטקסט מייאש את הקורא מכל תקווה ל"סוף טוב", שאולי היתה לו בשלבים קודמים של הקריאה. ורבה מאוד ההפתעה: אחרי שתורגלנו לחכות לעיקרי המשפט עד סוף כל הדורות, אנחנו מקבלים "אינפלציה" של עיקרי משפט, בעיקר נְשׂוּאִים-פְּעֵלִים, נשוא אחד דולק אחר נשוא אחר, וזה רודף אחרי שלישי ורביעי. הריתמוס של השיר מְכָה בקרדום, שוב ושוב: "לא עמד", "נשבר", "יִפֹּל", "יִמָּת", "כרע", "נפל", ושוב "נפל", "לא הוסיף קום". שמונה נשואים, כל אחד מהם בעל מעמד אוטונומי במשפט עיקרי, נאספים ומצטופפים בארבע שורות קצרות יחסית, אחרי שהורגלנו אף בתריסר שורות רצופות ללא נשוא עיקרי אחד לרפואה. זו הדיספרופורציה המשוועת בין הסבל האינסופי של היומיום הנערם ללא הרף ומשתרך לעיפה לאורך חיים שלמים, ובין המוות הפתאומי שבא באבחת רגע חולף אחד של שכרון לב, פשוטו כמשמעו, ואחריו שוב נצח של העדר, הנמשך לעולם, עד תחיית המתים (אשרי המאמין). ובתוכו עוד קטע קצר, תָּחוּס, שְׁיִמּוּ כְצֵל עוֹבֵר, של חיי הבן הנושא בלבו את פרשת חיי האב, עד בוא יומו־הוא.

עד כאן העולם שיוצר השיר בתוך גבולות הטקסט שלו. אבל מַעְבֵּר לוֹ קיים עולם המציאות, שהשיר כולו הוא אוֹבֵיִקט בתוכו. ובזכותו מוסיפה דמות "אביו של ביאליק" לחיות, כל עוד ימצא מי שיקרא את השיר. "בן חלוף המשורר, אך נצחי הוא השיר", כתב אלתרמן בהקשר מצמרר, אחר לגמרי. ולהבדיל, שייקספיר כתב בסוֹנֵטָה 18 המפורסמת שלו,

So long as men can breathe, or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

ובתרגום לעברית, המבוסס על סינתזה מכמה תרגומים שנדפסו:
כָּל עוֹד יִנְשֵׁם אָדָם וְעֵיִן לוֹ לְרְאוֹת,
יִחְיֶה שִׁירִי, וְבוֹ אֶתָּה תוֹסִיף לְחַיּוֹת.

9. גשר וחיץ: ברית בין הבתרים (56-57)

שורות 56-57 הן בעצם שורה אחת, שביאליק פיצל לשתיים; הוא הדגיש חלוקה זו בצורה הגרפית של הדפסתן על הדף, תוך הפרדה אנכית ואופקית ביניהן. יש כאן עוד וריאציה, והפעם היא נראית לעין ממש, הבנויה על הניגוד בין הנחיות להמשכיות ולקיטוע, לדינמיקה דר-כיוונית, לפי רוחו של שיר זה. אכן, לפנינו שורה אחת ושתי שורות בעת ובעונה אחת: שורה 56 פונה אחורה, ומסיימת בפסקנות את מותו של האב; שורה 57 פותחת עניין נוסף, הקשור למה שקדם לו ונפרד ממנו גם יחד. לצד נוכחותו הרוחנית של האב בתודעת בנו הדובר-המשורר ובתודעת קוראיו, מוצג הקבר כייצוג פיזי, גם הוא נצחי בפוטנציה, של נוכחות האב בציון-העץ הנכבד, המעיד על גופו המתפורר שנפרד מרוחו הגדולה.

נדרשה פה חִיץ חד וממושך, אבל אחריו אפקט של גשר מלחים, ברית בין הבתרים, בין שני חלקי השורה. בשורה 57, בעיקר אחרי החִבְטוֹת העמומות של שורה 56, נוצר אפקט, שאולי המוזיקה מסוגלת לעצב יותר מכל אמנות אחרת: אחרי סיום בשיא של "פּוֹרְטָה" יכולה להיפתח "קודה" מהוססת ב"פיאנו", הכוללת לעיתים עלייה אחרונה בעוצמה ובמתח מרוכז לפני הירידה הסופית. כך, למשל, בסוף הפרלוד במי במול מינור בספר הראשון של הפסנתר המושווה של באך, או בפרק השני מן הקונצ'רטו האיטלקי שלו, בְּמַעֲבְרִים מפסגה לפסגה בפרק השני מתוך הסימפוניה השלישית (אראויקה), מאת בטהובן, בסוף האורטוריה תיקון חצות של מרדכי סתר, ועוד דוגמאות למכביר. ביאליק מעצים רושם זה גם בגרפיקה של חלוקת השורה. המוזיקה המגששת של שורה 57, המגיחה בהיסוס אחרי ההפסק החד שבעקבות מִפְץ נפילתו של האב, אמנם מקושרת לשורה 56, אבל מאופיינת בעיקר בניגוד ביניהן. אופי מהוסס זה של שורה 57 אמנם אינו שורד את ההסתערות האחרונה של המתחים התחביריים-אינטונציוניים של השורות הבאות, אבל ההפרדה הגרפית בין שתי השורות מקיימת אותן לזמן-מה.

אולי כאן, בניגוד לרוב השיר ובניגוד אף לרוב הנאמר בהרצאה זו, שֶׁפֶר דווקא חלקו של הקורא לעצמו, בעיניו ובקריאת-יחיד, לעומת חלקו של המשמיע את הדברים בקולו באוזני מאזינים: הראשון יכול להתעכב ולהפנים את ריבוי מְסֻרֵיָהּ של הגרפיקה המעמתת בין שתי השורות על הדף ולהשלים ביניהם בתודעתו השותקת; השני יעמוד בפני אתגר קשה מנשוא בניסיונו לבטא את אחרות הניגודים הזאת בקולו ויאלץ להכריע בין המסרים, הגם שנועדו לְדוֹר בכפיפה אחת ללא הכרעה חד-משמעית ביניהם. הראשון ישמור בקלות יחסית אמונים למורכבות; השני יתקשה מאוד שלא לרדד אותה.

אכן, אולי לא במקרה היה זה ביאליק, בשעה שיתהה על ראשית השפה והדיבור האנושי בכלל במאמרו "גילוי וכיסוי בלשון", שהציע את ההיפותזה "ומי יודע, אולי באמת הדבור שמבראשית נזרק לא מִבֵּין שָׁנִים, בין אדם לחברו, בתור כלי שרת חברתי, מעין דבור שלא לשמו, אלא דוקא מפי האדם היושב יחידי, בין אדם לעצמו, בתור צורך נפשי, מעין דבור לשמו גרידא, בחינת 'כתוכי ישתומם רוחי ועם לכבי אֶשְׁיָחָה'... ומי יודע, אולי באמת קורא השירה לעצמו, המדמה את קולו באוזני רוחו בלבד, חוֹהָה יותר מזה המשמיע לאחרים, ואפילו לעצמו, את קולו ברמה? מן הסתם אין תשובה אחת על שאלה זו, וגם אני חלוק כאן על עצמי; ככל הנראה, גם בעניין זה אין מקרה אחד דומה לחברו. אבל מן הדין שתישאל כאן שאלה כזאת, בעיקר באסופת מאמרים המוקדשת ומוגשת לראובן צור, שהרבה לעשות גדולות ונצורות, יותר מכל חוקר הידוע לי, בחקר השירה המושמעת בקול.

10. מנוחת הלוחם: פריקה טופית של המתח התחבירי (57-69)

בשורות שנותרו (57-69) חוזר ביאליק ומשכלל עד למידה גבוהה יותר של שלמות את הטכניקה התחבירית-אינטונציונית שפיתח עד כה בשיר. אחרי השורות המעטות שהקדיש לריתמוס הסימטרי וחסר החיות האינטנסיבית של הילד, ואחרי השורות עתירות הנשואים והמשפטים השלמים הקצרצרים, ההולמים (תרתי משמע) את מות האב, הוא חוזר ומקדיש שורות שמספרן דומה לאלה שהקדיש לדימוי השור כדי להעפיל שוב לגבהים של מתח דינמי וסקרנות גוברת והולכת לקראת עיקרי משפט ששוב נדחו, כביכול עד אין סוף. הזירה חוזרת להיות נחלתו הבלעדית של האב, באמצעות תיאור מקום מנוחתו בבית הקברות והמצבה על קברו. הבן הוא המצייר את התמונה אבל מוציא את עצמו לחלוטין ממסגרתה. שותפיו של האב לנוכחות בזירת הקבורה השירית הם הקבורים האחרים, עניים ומתים-בלא-עת כמותו, וכן תכריכי, טליתו ומצבת העץ החלולה שלו – אובייקטים אילמים, שהמשורר נותן להם פתחון פה באמצעות מילותיו.

אני חוזר ופונה אל הקוראים לקרוא את השורות 57-69 בקול, או לפחות להשמיען באוזני רוחם לאט ובתשומת לב, ולהיווכח עד כמה חסרים עיקרי המשפט עד סוף שורה 67, ועד כמה אין המשורר מותיר לקוראיו בְּרָה אלא לנוח מנוחה חטופה וטרופה בכל פעם שפסיק נְקָה על דרכם, בין אם בסוף שורה או באמצעה, להתאושש רק לרגע חולף ולהמשיך בהעפלתם במעלה ההר התחבירי. שוב ושוב נעתקת הנשימה, לפחות זו הפסיכולוגית, והקול עולה עד לאמצע הסקאלה, בהפקת "פונמה על-קווית" כמוכתב ברגעי-פסיק, על מנת לחזור ולרדת קצת במהירות ולעלות ולהתעכב מעט עד העלייה החלקית הבאה. והקורא שואל את הכותב, על כל פרשת

דרכים ועל כל ראש נתיבות, הַיְבֹאוּ מאשר יבואו נושא, נשוא וסוף פסוק? בעוד שבפרשת השור רוב המתחים התחביריים דומים זה לזה, הרי כאן נראה שביאליק מגביר שוב ושוב את המתח ומונע מאיתנו כל פעם בכוחות מחודשים את המנוחה והנחלה על ידי גיוון האמצעים המופעלים, שכן החזרה – כמעט כל חזרה באשר היא, גם אם היסוד החוזר הוא עצמו גורם-מתח – תורמת לתחושת הַרְגֵל ולנפילת מתח; ולפתח רובץ, ועלול חלילה להזדחל לו אל תוך תהליך הקריאה, אפילו חֲטָא־השעמום חלילה. את הסכנה הזאת ביאליק מונע באמצעים רדיקליים למדי. הוא פותח ב"וּבִינְרֵפְתִי" ואחריו "מֵאַחֲרַי", במידה רבה כמו בשורות 4-6, והקורא המתורגל כבר נערך לשגרה המוכרת של התחביר הבלתי-שגרתית. אבל כאן באות הפתעות: הסימטריה של שני המיסטיכים שווי אורך נשברת באופן לא צפוי על ידי צורה מאוחרת בתוך שורה 58, הנחלקת לשני חלקים לא שווים בעליל; שורה 59, החוזרת לצורה אמצעית בין שני המיסטיכים שווים, שוברת בכך את הציפייה החדשה שהוצעה לנו בשורה 58, וכך גם בתקבולת הקונבנציונלית שבשורה 61, אלא שבין שתי שורות אלה באה שורה 60 ("בלא עֲתֶם כמוהו שפותים לעפר מוות") ומשנה את סדר המילים הצפוי במשפט. כך, הקדמת "בלא עיתם" ו"כמוהו" מְתַעֵלֶת את הקורא אל מסלול הגברת הסקרנות והאינטנסיביות.

והמהלכים הבלתי צפויים נמשכים. שורה 61 זוכה, לכאורה, בריתמוס רגוע יחסית (תקבולת מקראית סימטרית "תקנית"), אך הקמץ באות ח' שבמילה "רְחֵץ" (ראו משלי ל 12) אומר שמדובר בצורה דקדוקית נדירה, מעין בינוני (הווה) של בניין פֶּעַל, אבל בלי מ' (באיבר השני של התקבולת מודגש עניין זה על דרך הניגוד, בצורה הרגילה הכוללת מ', "מְטַהֵר"). צורות-בינוני אלה בשורה 61 מקיימות וממשיכות את הרצף התחבירי הדינמי, הנעדר עיקרי-משפט, של השורות שלפניה ואחריה.

כל אלה טכניקות מרשימות, אך אינן אלא זוטות לעומת המתרחש בשורות הבאות. בשורה 62 הפסיק אחרי "בדים" ממש לא מתבקש (היה טבעי יותר לא להשתמש כאן בפסיק בכלל, כלומר "לבוש בדים צחים כשלג בוקר וכנפשו", ואם יש מקום לפסיק, הוא מתבקש יותר אחרי "צחים"), אבל הפסיק הזה מהדק את הקשר בין "צחים" ובין "כשלג בוקר וכנפשו", ולכן ברור שביאליק הוסיף אותו בכוננת מכוון לגרום להֶפְסֵק שובר סימטריה (אגב, שימוש דומה בפסיק מופיע בשורה 26. שם נאמר "עגלת חייו, הזוחלת"; איש לא היה מרגיש בחסרונו של פסיק לא צפוי זה. עצם קיומם של שני הפסיקים האלה, בשורות 26 ו-62, מעיד על מודעותו הרבה של ביאליק לאינטונציה ועל רצונו לשלוט באמצעותה בדרך קריאת הטקסט על ידי הקורא ולעצב יחסים והירארכיות בין משמעויות וגורמים אחרים בטקסט).

בשורות הבאות עולה אף יותר האינטנסיביות במניעת הרגיעה מן הקורא: שורה 63, כשלעצמה, כאילו רגועה וסימטרית יותר, בעיקר אחרי 62, אבל במעבר בינה

ובין שורה 64 נוצר אפקט כיאסטי (הגם שאין זו תקבולת כיאסטית), על ידי מיקום המילה "וּכְמוֹהֶם" בראש השורה (קְרָאוּ-נָא את שורה 64 כשהמילה "כמוהם" מוזת אל סופה, וראו עד כמה נחלש האפקט שלה בגלל הזזה זו). דומני שאי אפשר לקרוא שורות אלה בלי להרים את הקול ולהוסיף אינטנסיביות לקריאה במילה "וּכְמוֹהֶם", דבר שכאילו מהדק עוד יותר בורג בלתי נראה, ויוצר לחץ גובר על הקורא שכבר בין כה וכה כמעט מותש, לפחות מן הציפייה המתסכלת לעיקרי המשפט. יתר על כן, יש כאן מנגנונים של שעבוד על גבי שעבוד, הן במשפטים והן בסמיכויות. בשורות 63-65 הטלית ה"טפלה" מבחינה תחבירית הופכת לעיקר כלפי המשועבדים לה ו"רוכבים עליה" ברמה נוספת של שעבוד ("כגווילי ספריו", "נשוקת" וכו'), ואחר כך חוזר הטקסט לשעבוד ברמה הראשונה ובסופו של דבר גם למשפט העיקרי (סוף שורה 67), בשעה שכבר אפשר להתייחס מן התקווה שיופיע אי פעם.

הידוקים נוספים של ה"בורג" הזה מושגים באמצעות הסמיכות; ואמנם, ביאליק הוא אמן שאין שני לו גם בשימוש היעיל בה. יש לשים לב לכך שהמילה שבראש שורה 63 מנוקדת בחטף-פתח ("עֲטוּף"), כלומר זו סמיכות. מורגש ואף מרגש יותר השימוש הכפול בסמיכות בשורה 65: "נְשׁוּקַת שַׁפְתֵּי חַרְדוֹת וּסְפֹגַת רֵיחוֹת קוֹדֵשׁ". והגדיל לעשות המשורר בשורה 66, בצורה החריגה "נְבוֹב נִסְרִים דְקִים", וְכְמוֹהֶם גַם שורה 6 זכורה לטוב בזכות הסמיכות שב"סֵפֶר צֶהַב גְּוִילִים", שהמוזרות של ניקודה מתחקה בחריגות של מבנה סמיכות (וראו גם "עמוקי חול ומעונני תימרות אבק" בשורה 28; ואגב, ה"חול" בחולם מלא שבשורה זו מתכתב עם ה"חל" הנשמע כמוהו ונכתב בחולם חסר, מלשון חולין והיפוכו של קודש, שבשורה 3. כמוכן לא זה המקום להרחיב את הריבור בעניין זה). ולמרות כל אלה, ואולי בגלל כל אלה, דומני שהקורא אינו נוטה להתעכב על ניתוחה הדקדוקי של כל מילה וצורה; האנרגיה של החריגות הדקדוקיות מנותבת לתוספת מתח ועוצמה שירית. אכן, כל מי שאוזניו כרויות לדקויות השפה העברית חש באפקטיביות העזה הטמונה דווקא בסמיכות מוזרה זו, "נְבוֹב נִסְרִים דְקִים" (66); השוו זאת עם אלטרנטיבה קונבנציונלית וחסרת השראה שלה, כגון "ציון עץ דל, שנסריו דקים ונבובים". האפקט שקראתי לו "הידוק הבורג" מגיע כאן לשיאו, יחד עם התפיחה העולה וצומחת של ערמת הפראזות הפותחות במילות יחס מקדימות, שכבר הורגלנו בה לא אחת ולא שתיים בשיר זה. אל "בירכתני", "בתוך" (ועוד) שפתחו את פרשת קבר האב, נוספו עכשיו גם "מתחת" (תיאור מקום, שורה 66) ו"באחד מימי אלול" (תיאור זמן, 67); ורק עכשיו, סוף סוף, "מצאו עצמותיו מנוחה" (נשוא, נושא ומושא ישיר, בהתאמה), וגם כאן השורה מסתיימת בפסיק ולא בנקודה... לא מופרז לומר, כשכשם שהאב זכה במנוחה (או, ליתר דיוק, עצמותיו – רק הן! – מצאו מנוחה) רק במוות, אחרי חיים חסרי מנוח – כך הקורא, להבדיל, אחרי הרבה עמל ותלאה, זוכה ב"מנוחת

הלוחם" שלו כשמגיעים הנושא והנשוא המיוחלים, וגם כאן הוא נאלץ להמתין עוד שתי שורות, עד ל"פ.ג." הסופי באמת.

קשה לי להימנע מלשתף את הקוראים באסוציאציה לדברים שאמר עמוס עוז זמן קצר לפני מותו: "הדבר הבלתי־הפיך היחיד בעולם הוא המוות, וגם את זה אני מתכוון לבדוק".

1.1 לסיכום

העוצמה של הלשון הפיגורטיבית וכוח המרמה העז שלה, וכן הפוטנציאלים הדינמיים של אנרגיה תחבירית ושאר אמצעים שנידונו עד כה – כל אחד מהם פועל בשיר זה על פי הגיונו והוא וכולם ממחישים את המשמעות הממשית של דמות האב וחייו, מעל ומעבר לכל היגיון של מציאות ושל לשון דיסקורסיבית. זה האב, אשר גם בהיותו "מִפֶּה יָרַח" (38), וגם בהיותו "שׁוֹתֵת קִיקְלוֹן, נִתְעַב וְנֶאֱלַח עַל נַפְשׁוֹ" (43-44), לבו המה "פְּכָנֹד פְּלָאִים" בעוד אוזנו "נְטוּיָה אֶל רִנְנַת כּוֹכָבִים רְחוֹקָה" (37); ראו איוב ל"ח 7). בזכות כל האמצעים שתוארו כאן, ואחרים שקיימים ללא ספק בלי שעלה בידי לגלותם, עלה בידו של המשורר להעניק לאב ממדים של גיבור־על מיתולוגי, גדול מן החיים ומן המוות גם יחד, ובכך הגדיל והאדיר את יומיו־הקטנות עצמו, לעילא מכל הגדולות והנצורות.

החבירה שקשה לדמיין עזה ממנה בין כל הקונפליקטים שברמת הטקסט וברמת עולמו של השיר, יכולה ללפות כבצבת ללא מנוס את הקורא, ואלה הופכים, לפחות בזמן חווית הקריאה, לקונפליקטים של אותו קורא עצמו, בגלל עוצמת "הכפייה האלימה" (כביטוי של רומן יאקובסון בהקשר דומה), שביאליק מצליח להפעיל על קוראיו בשיר זה, בלי לחוס עליהם כשם שהחיים לא חסו על האב. הוא השיג זאת כמוֹבן בכוח כשרונו והשראתו, וגם בזכות שליטתו המוחלטת והמושלמת בכל אוצרות השפה העברית ורזיה, ככל שאלה ספונים בטקסטים הקדומים והמאוחרים שלה, "מבריאת העולם" ועד לימיו של המשורר.

זו סיבה מרכזית לכך שהשיר הזה משאיר את קוראו במזיגה בין תחושת בזכות, תסכול ועוול וזעק לשמיים, ב"מה" של דמות האב ופרשת חייו וכן ברגשותיו של בנו הילד והבוגר, מצד אחד, ובתחושת התפעלות מגדולת רוח האדם המתבטאת ב"איך" של הישגי הכותב, מצד שני. שניות זו אופיינית ליצירות רבות המעצבות באיכות אמנותית עילאית של הטקסט תהומות של עצב ויאוש בחיי הדמויות בעולם הבריוני. אולי לעולם לא תגבר תחושה אחת על האחרת, ולא תוכרע השאלה איזו מן הנוכחיות האלה משרתת את האחרת.

נדירים ביותר בשירה העברית, ולא אתפלא אם גם בשירת העולם, הישגים שיריים, רגשיים ואדריכליים גם יחד, המגייסים למטרה אחת את כל רכיביו האפשריים של טקסט שירי באשר הוא, כב"אבי", הפואמה הכבירה של חיים נחמן ביאליק.

אבי / ח.נ. ביאליק*

- מוזר היה ארח חיי ופליאה נתיבתם,
 בין שערי הטהרה והטמאה נעו מעגלותם יחד,
 התפלש הקדש בחל והנשגב בנתעב התבוסס.
 במערת חזירי אדם ובטמאת בית מרוח,
 באדי נסך פגולים ובערפלי קטרת תועבה, 5
 מאחורי חביות מזג, על-גבי ספר צהב-גוילים
 נגלה עלי ראש אבי, גלגלת קדוש מענה,
 כערופה מעל כתפיה צפה בענני עשן,
 פנים דוים מצער ועינים זלגות דם;
 דומם עמדתו בין ברכיו ועיני תלויות בשפתיו, 10
 המו שכורים מסביב וסבואים ספקו בקיאים,
 מפלצות פרוצופים נאלחים וזרמת לשון שקוצים,
 נעו הכתלים משמע, החלונות חפו פניהם,
 רק אל אזני לבדה, און ילד לא מטמאה,
 נזל ויפכה חרש לחש שפתים טהורות, 15
 לחש תורה ותפלה ודברי אלהים חיים.
- לא רבת ראיתי את-אבי, לא-ארכו ימיו עמי,
 בעודני רך וקטן ובטרם אשבע צלמו,
 בקרא עוד עיני לרחמי וראשי למחסה ידו,
 לקחו המות מעלי, הפריד בין שנינו לנצח, 20
 אך דמותו צפנתי בלבבי, אקראנה והתיצבה:
 כשוד יגיע כח, מתנהל דומם ולאטו,
 פוסע במוטות עלו, רחב גרם וכבר צעד,
 נקשה ומתאפק ושוח, הוא-הוא בכל-חליפות העתים,
 בימי סגרירי טעוני זעף ובימי שרב קודחים, 25

* מתוך חיים נחמן ביאליק: השירים. ערך והוסיף מבואות, ביאורים ונספחים: אבנר הולצמן (תל אביב: דביר, 2004): 465-467.

צעד קדרנית והסע עגלת חייו, הזוחלת,
עמוסה אבנים לעיפה, בדרכים כבדי עבטיט
ובארחות עמקי חול ומענני תימרות אבק,
מפרקתו שחוחת מוטה, מצחו חרוש דאגה,
ועיניו, בארות יגון, תוהות באפס תקנה, 30
על-כל-פרשת דרכים וליד כל-ראש נתיבות:
היבא מאשר יבא אחד גואל ומרחם? –
ככה ראיתו תמיד, ונפשי עלי השתוחחה,
בהנתקו מדי בקר מעם חיק אלהים, מקור חייו,
עם התפשטו מחלצותיו הטהורות, טליתו וטוטפותיו, 35
ובעוד עיניו בנפשו ולבבו ככנור פלאים יהמה,
ובעוד אָזְנו נטויה אל רננת כוכבים רחוקה,
יצא נכנע ומחריש ונבוך כמכה ירח
לשוב אל סבלות ימי הזעומים ולעצבון ידיו:
שבת יום-תמים אל-עקרבים בתוך מרוח סרוחים, 40
גמע הבל פיהם והתגאל ברוח שפתיהם.
יום יום – עלות לגדרם, יום יום – השלך לגב אריות.
ובשובו לעת-ערב החדרה פלו שותת קיקלון,
נתעב ונאלח על נפשו, כמשוי ממצולת סחי,
שוע לפי לענותו, אלם יגונו הכריעני. 45
הה, לולא קטנתי ככה, לולא רפיתי כח,
ואתנה כתפי עם כתפו וצוארי עם צוארו אשים,
נשא עמו בעל ועמס אתו בסבל,
חלק כחלק נמשכה, אוילי יקל-לו בגללי –
אפס כי קצרה ידי מאד ותפלתי בחיקי כלתה, 50
והוא גלמוד כשהיה שרך נתיבו, נתיב התלאה,
שחה לעפר נפשו מרב נטל ואמץ כח,
ובהעק המשא מאד – לא עמד לבו, כי נשבר,
ויפל תחתיו פתאם וימת בחצי ימיו.
כתוא מכמר, על-אם הדרך, פרע נפל אבי. 55
נפל ולא הוסיף קום.
ובירכתי בית-העולם
מאחורי פרבר הזפתים, מעון חלכאים,
בתוך קברות אחיו, דלי-עם ואביוני-אדם,

- 60 בְּלֹא עֵתָם כְּמֵהוּ שְׁפוּתִים לְעֵפֶר מוֹת,
 רֶחֶץ מֵאֲבֵק חֲלָדוֹ וּמְטֵהָר מִזֹּהֶם יָמָיו,
 לְבוּשׁ בְּדִים, צָחִים כְּשֶׁלֶג בְּקֶר וּכְנֶפֶשׁוּ,
 וְעֵטוֹף טְלִית בְּלֵה, צִהְבָּה כְּגוֹיֵלֵי סְפָרָיו
 וּכְמוֹהֶם רָוָה כְּלֵה תְּפִלוֹת וְרַחֲמִים,
- 65 נְשׁוּקַת שְׁפָתַיִם חֲרָדוֹת וּסְפוּגַת רִיחוֹת קֹדֶשׁ,
 מִתְחַת לְצִוּוֹן עֵץ דָּל, נְבוּב נְסָרִים דְּקִים,
 בְּאֶחָד מִיָּמֵי אֱלוֹל מְצָאוּ עֲצֻמוֹתָיו מְנוּחָה,
 וּכְתִבַת קְצֵרָה מְרֵאשׁוֹתָיו, חֲרוּתָהּ בִּיד לֹא אָמַז,
 תְּעִיד עָלָיו נֶאֱמָנָה: "פ. נ. אִישׁ תָּם וְיִשָּׁר".