

# תחבולות אמנותיות ואיכויות מיסטיות בשירי קודש עבריים

ראובן צור ועידית עינת-נוב

מאמר זה דן בכמה שירים עבריים, אשר נחשבים לשירים בעלי איכויות מיסטיות-אקסטטיות.<sup>1</sup> הטקסט הראשון שנעסוק בו הוא משירת יורדי המרכבה; שאר הטקסטים הם מתור הזהב בספרד. ביסוד דיונינו בשירים עומדת התיאוריה המוצעת בספר "What Makes Sound Patterns Expressive" (צור, 1992, עמ' 102–104) בדבר מקורן של איכויות מיסטיות-אקסטטיות בשירה, ועל כן נציג אותה כאן בהרחבת-מה. השירים שיידונו כאן (ודומיהם) עוסקים, מצד תוכנם, בנושגב (באלוהים ובעולמו העליון). הם משופעים בסמלים וברעיונות מיסטיים כגון "כסא הכבוד", ה"פרגוד", ה"מרכבה", סמלי האור והאש למיניהם, בריות המרכבה, המלאכים וחיות הקודש, ושירת ההלל השמימית שלהם. השאלה הנשאלת היא, אם הסמלים המיסטיים הם מקור מרכזי לאיכות המיסטית הנתפסת בשיר כלשהו, או שמא כל הסמלים הם פחות או יותר שווים, והמקור לאיכויות המיסטיות הנתפסות הוא אחר. ההנחה העומדת בבסיס מאמר זה היא שהמקור הוא אחר; האיכות המיסטית הנתפסת קשורה במבנה פואטי מסוים, ולא בשיבוצם של סמלים מיסטיים בטקסט השירי. להלן נראה כיצד שני טקסטים דומים ביותר, הגדושים שניהם בסמלים מיסטיים, עשויים לעורר בקורא רשמים שונים בתכלית: האחד של "כוח אקספרסיבי מוגבר", והאחר של "קונוונציה מאובנת". המבנה הפואטי המסוים העשוי לשמש מקור לאיכות המיסטית הנתפסת בקריאת שיר כלשהו הוא מבנה "חלש", עמום, דו-משמעי או בעל גבולות מטושטשים. הנחה זו מסתמכת על דבריו של אנטון

1 מחקר זה נתמך על-ידי הקרן הלאומית למדע (מס' 2 – 717.99). חלקים מן המאמר מבוססים על עבודת גמר לקראת התואר "מוסמך למדעי הרוח" שכתבה עידית עינת נוב בהדרכת פרופ' ראובן צור ופרופ' טובה רזון.

ארנצווייג (Ehrenzweig), הקושר את התוכנה המיסטית אל איכויות נטולות גוף ונטולות תבנית. ארנצוויג, מצדו, מסתמך בעניין זה על ברגסון, המאפיין את האינטואיציה המטפיזית כזרימה בלתי-פוסקת של מצבים, ש"כל אחד מהם מבשר את הבא אחריו ומכיל את הקודם לו", ש"אף אחד מהם אינו מתחיל ואינו נגמר, אלא כולם נכנסים זה לתחומו של זה" (מצוטט אצל צור, שם, עמ' 103). לפי פסיכולוגיית הגשטאלט, תבניות חלשות שכאלה מעוררות תחושה של חוסר ביטחון ואי-ודאות ונושאות אופי אמוציונלי, בניגוד לתבניות נוקשות ויציבות, הנוטות לשאת אופי שכלתני ומעוררות תחושה של ביטחון וודאות. תבניות לשוניות חלשות יכולות אפוא לעורר אשליה של התמזגות וביטול מחיצות, העשויה להיתפס כאיזומורפית עם החוויה המיסטית.

אלא שכאשר אנו מתבוננים בשירים הנדונים כאן, אנו רואים שהם מתאפיינים דווקא במבנים לשוניים וסטרוקטורליים נוקשים, מלוטשים ומסוגגנים ביותר. אבחנה זו נכונה הן לגבי מזמור ההיכלות והן לגבי קבוצת השירים הספרדיים שיובאו בהמשך, אך לא בעצמה שווה. בפיוטים הספרדיים הליטוש הצורני והלשוני הוא טוטלי וקיצוני במיוחד, ואילו החוויה המיסטית, כל שכן האקסטטית, היא פורצת גדרות, גועשת, זורמת, בעלת אופי אמוציונלי מובהק. השאלה הפרדוקסלית היא אפוא, מה לחוויה המיסטית האקסטטית ולנוסחאות הקשוחות של שירים אלה. אנו ננסה להתחקות אחרי הבעיות הכרוכות בתופעה זו, בהסתמכנו הן על המחקר המסורתי של שירת המרכבה (גרשום שלום, רחל אליאור) והן על הפואטיקה הקוגניטיבית ועל עבודותיו של ארנצווייג בפסיכולוגיה של האמנות. בעיוננו נסתמך על שתיים מתוכנותיו מאירות-העיניים של ארנצווייג שהוא מחיל אותן על המוסיקה והאמנויות הפלסטיות. פרויד ותלמידיו דיברו על "חוויה אוקינית" בקשר לחוויה המיסטית. עיון בספרו של ויליאם ג'יימס, "החוויה הדתית לסוגיה", יעיד שתפיסה זו עולה בהחלט בקנה אחד עם החוויות הסובייקטיביות של אנשים שהתנסו בחוויה המיסטית. ארנצווייג "תרגם" את המושגים הפסיכואנליטיים למערכת מושגים קוגניטיביים-גשטאלטיסטיים, שניתן להחילם על יצירות אמנות בפרטיהן הקטנים. הוא (ארנצווייג, 1970, עמ' 135) מדבר על "ריתמוס יצירתי של האָגו בין גשטאלט ממוקד לבין היעדר-מובחנות אוקיני (Oceanic undifferentiation)".

הפסיכואנליטיקנים ד"ר ויניקוט (D. W. Winnicott) ומאירון מילנר (Marion Milner) מלונדון הדגישו עד כמה חשוב לאָגו היצירתי שיהיה מסוגל לבטל את המחיצות בין "עצמו" לבין ה"לא-עצמו", כדי להרגיש

יותר "כבית" בעולם המציאות, שבו נשמרת היטב ההפרדה הברורה בין העצמים והאדם עצמו (שם).

מנקודת ראות זו, החוויה האוקינית של ההתמזגות, של "החזרה לרחם", מייצגת את תוכן המינימום של כל אמנות; פרויד ראה בה רק את החוויה הדתית הבסיסית. ואולם כיום נראה שהיא נוגעת לכל יצירות (שם).

אשר לחשיבותם המיסטית של מַעְבַּר הָאָגוּ מגשטאלט ממוקד להיעדר מובחנות אוקיני וביטול המחיצות בין "עצמו" לבין ה"לא-עצמו", נביא כאן שתי מובאות קצרות מן הפרק "מיסטיציזם" בספרו הנזכר לעיל של ג'יימס: האינדיבידואליות "כאילו נמוגה [...] והלכה הלוך ושקוע בתוך הווייה שאין לה גבול" (individuality) seems to dissolve and fade away into boundless being [ג'יימס, 1902, עמ' 384]. וכן "התגברות זו על כל המחיצות הרגילות שבין היחיד ובין המוחלט — בה הַשָּׁגָה הגדול של המיסטיקה" (ג'יימס, תשכ"ט, עמ' 274). בקשר למזמור יורדי המרכבה שיידון להלן נטען שמקור עצמתו בכך שבמובן חשוב הוא נמצא בנקודת ההתכה של הגשטאלטים היציבים וביטול המחיצות ביניהם.

בתובנה השנייה שאימצנו מארנצווייג (ארנצווייג, 1965), אנו מחילים על לשון הספרות תפיסה שהוא פיתח לגבי המוסיקה והאמנויות הפלסטיות, בקשר להתהוותם של אורנמנטים. ארנצווייג סבור, שכדי להימלט מפני היסודות האקספרסיביים "המסוכנים" יותר של יצירת אמנות, אנו נוטים להדחיק את התכונות האקספרסיביות על ידי הצרנתן — אנו הופכים אותן לסגנון. כך נוצרו הקישוטים באמנויות. הוא מדגים את טענתו על-פי הסימבוליזם הארוטי של האמנות הפרימיטיבית, ומשלביה השונים של התפתחות המוסיקה המערבית. ארנצווייג מדבר על שלושה שלבים בהתפתחות התחבולות האמנותיות. הראשון הוא השלב שבו התחבולות הללו נתפסות מתחת לסף ההכרה, וכך יכולות הן לפעול בחזקה על מה שהוא מכנה "נפש המעמקים". ככל שתחבולות אלה מודגשות יותר, כן גוברת פנייתן הריגושית, בתנאי שאין הן ניתנות לתפיסה מודעת. כאשר הן חוצות את הסף ונחשפות לתפיסה מודעת למחצה, הן נחשבות כפרי טעם גרוע, פרי ריגושיות זולה. זה השלב השני. בשלב השלישי, התחבולות הללו הופכות לקישוטים, כשפנייתן הריגושית מופחתת במידה קיצונית. כל זמן שהוויבראטי והגליסאנדי של הזמרים ונגני הכינור הגדולים אינם נשמעים במודעות, יש להם פנייה ריגושית עזה ורב-ערך. כאשר זמרים וכנרים ממדרגה שנייה מגזימים בהם, כך שהללו נשמעים במודעות-למחצה, הם נחשבים כ"פוגעים", או כעשויים "בטעם גרוע": "שמאלץ". בשלב השלישי מסולק הכוח הריגושי הפוגע הזה, כאשר המעמד הדו-משמעי של התחבולות

הללו "מחודד" כדי קישוטים נוקשים, המודעים לחלוטין. כך נוצרו, לדבריו, קישוטי הברוק במוסיקה מסלסולים חסרי ארטיקולציה. בשירה, מכל מקום, אפשר להוסיף שלב רביעי: משוררים עשויים להחיות מחדש קישוטים מתים. תוך כדי כך התחבולות לובשות לפעמים משמעות מבנית.

המאמר שלהלן יתמקד בעיקר במה שניתן לתפוס כשלבים השלישי והרביעי בתהליך זה. כאמור, נרחיב את הדיבור על טקסטים משתי תקופות. בטקסט של יורדי המרכבה נצביע על שתי נוסחאות נוקשות; אך נצביע גם על כך, שהופעת הנוסחה הקשוחה השנייה אחרי הנוסחה הקשוחה הראשונה יוצרת דינמיקה פרצפטואלית הנתפסת כחוויה אוקינית. המבע הנוסחתי זוכה לפורמליזציה נוספת בטקסטים מספרד. לגבי שירים אלה נטען בדרך כלל שהנוסחתיים היתרה מסלקת מן המילים את כוחן האקספרסיבי ומאבנת את המבע. עם זאת, נראה גם ששימוש מסוים בתבניות הנוסחתיים עשוי להחיות את כוחן האקספרסיבי ולשוות להן אופי אמוציונלי ואיכות אקסטימית. כאן נצביע על הבדלים חמקמקים, אך משמעותיים ביותר, בין שירים דומים מאוד מאת שלמה אבן גבירול ויצחק אבן גיאת. לפי טענתנו, הטקסט של אבן גיאת מגלם את השלב השלישי של ארנצווייג, ואילו הטקסט של אבן גבירול מחייה במידה ניכרת את הנוסחאות המאובנות של אבן גיאת. אין לנו כאן עניין בסדר הכרונולוגי של שני המשוררים, כי אם בשימושים השונים באותם הקישוטים, בתוך מסורת שירית אחת.

### שירת יורדי המרכבה

גרשום שלום כותב על "מיסטיציזם המרכבה והגנוסטיציזם היהודי" שהתקופה הראשונה בהתפתחות המיסטיציזם היהודי היא גם הארוכה ביותר. ניתן לגלות את שרידיה על פני פרק זמן של כמעט אלף שנים, בין המאה הראשונה לפני הספירה ובין המאה העשירית אחרי הספירה (שלום, 1961, עמ' 40). רוב החיבורים נקראו "ספרי היכלות", דהיינו, תיאורי ההיכלות או הארמונות השמימיים שבהם עובר יורד המרכבה, ואשר בהיכל השביעי והאחרון שבהם נישא כסא הכבוד האלוהי (שם, עמ' 45). "אין שום תקווה שאי-פעם נגלה את זהותם האמיתית של האנשים שניסו ראשונים להעניק ליהדות את הילת הזוהר המיסטי" (שם, עמ' 41).

היכלות רבתי מציע לנו מספר גדול של הימנונות עבריים, שבהם הוא נוהג באורח יוצא דופן: אותם הימנונות עצמם מוצגים כטקסטים המייצגים

שני סוגים שונים של שירים. מצד אחד, ההימנונות פונים אל כסא הכבוד ואל מי שיושב עליו, ומתוארים כשירי הלל שמימיים כפי "חיות הקודש" שהם, על פי יחזקאל א: 5 ואילך, נושאים את כסא הכבוד. מצד שני, אותם הימנונות עצמם הם ההימנונות שהמיסטיקן מודרך לשיר לפני עלייתו שמיימה ובמהלכה (עלייה, שבהיפוך טרמינולוגיה מוזר ובלתי מוסבר עדיין נקרא בטקסטים הללו תמיד ירידה במרכבה). ההימנונות מתארים, בגודש של ביטויים אפופי הדרת כבוד, את הוד המלכות והדרת הכבוד השורים בממלכה השמימית, "ארמנות הדממה", שבהם שוכנת "שכינת אל" (שלום, 1960, עמ' 20).

לפני שנפנה לטקסט השירי, אנו מבקשים לערוך שני תרגילים סמנטיים קצרים בקשר לשני צירופי מלים במשפט האחרון בפסקה: "ארמנות הדממה" ו"שכינת אל". ארמון הוא בניין רב-רושם מלא הדרת כבוד, המשרה הוד והדר; הוא משמש בדרך כלל כמשכנו הרשמי של שליט, או אישיות אחרת המורמת מעם. מנגנון האוריינטציה קולט מהסביבה מידע המגדיר את מיקומו של האני וזיקתו לסביבה. החלל הפנימי העצום של ארמון משרה על האני הקולט הרגשת אפסות (זוהי בדיוק הסיבה, כנראה, ששליטים בימי קדם בנו לעצמם בניינים כאלה וישבו על כסאות כבוד רמים ונישאים: להשרות על נתיניהם הרגשת אפסות). דממה גדולה מונעת מהאני מידע על סביבתו ובכך עשויה להגביר תחושה מעין זו. הצירוף "ארמנות הדממה" עשוי אפוא להורות על ארמונות אמיתיים, שבהם שולטת דממה גדולה ומשרה על האני מידע המעורר תחושת אפסות. אחת מהנחות היסוד שלנו בעבודה זו היא, שמנגנון האוריינטציה הוא המטפל במידע להגדרה עצמית, כשהוא מכליל במהירות קלֶט מחושים רבים, ומפיק זרם אחיד אך דיפוזי של מידע. התודעה הקולטת מתנסה בחוויה בלתי-רציונלית אשר, אם היא מוגברת, יוצרת איכות הדומה למצבי תודעה שנשתנו (altered states of consciousness), כדוגמת מדיטציה וחוויה מיסטית. ואולם, בהבנה פיגורטיבית, "דממה" עשויה להיות גרעין הצירוף ו"ארמון" מאייכו המטפורי. במקרה כזה, האיברים המתנגשים של המטפורה מבטלים את התכונות הפיזיות והחזותיות של "ארמונות" כדוגמת [+צורה יציבה], ומעבירים ל"דממה" תכונות כדוגמת >+רב-רושם +מלא הדרת כבוד +משרה הוד והדר +הגדרה עצמית במרחב<. התוצאה היא נוכחות אינטנסיבית אך דיפוזית של איכות נטולת תבנית ונטולת עצם.

בטקסטים אנגליים, שלום משתמש לפעמים בתעתיק אנגלי של המלה "שכינה". אבל באחד המזמורים (שלום, 1960, עמ' 21), למשל, הוא מתרגם

"שכינת השכינה" כ-"the presence of Presence". במשמעות זו ניתן להסביר את היווצרות הכינוי "שכינה" לאלוהים על-ידי שתי טרנספורמציות חומסקיאניות של ביטוי כדוגמת "אלהים שוכן (=נוכח)": הבינוני של הפועל (שם התואר) הומר בשם עצם מופשט ומתומרן למקום גרעין הצירוף "שכינת אל". לתחבולה סגנונית זו הוצע השם "נשוא מושם" (thematized predicate או topicalized attribute). הצירוף "שכינת השכינה" (= "the presence of Presence") מייצג שתי טרנספורמציות ממין זה. תחבולה זו נפוצה ביותר כאשר לשון קונצפטואלית נדרשת למסור חוויה בלתי-קונצפטואלית כדוגמת "מצבי התודעה שנשתנו": חוויה מדיטטיבית, מיסטית, או אקסטטית; או סתם אווירה אמוציונלית חמקמקה כמו אצל אלתרמן ב-"התנפרות הקירות האלה. / מלחמת שתיקות בקצה מול חזה"; (אלתרמן, 1972, עמ' 31). הקשר בין התחבולה הסגנונית הזאת ובין מצבי התודעה שנשתנו מתבקש מאליו. הלשון היא קונצפטואלית מיסודה. המילים מציינות עצמים או קונצפטים מוגדרים ולא תחושות וחוויות חמקמקות. "התודעה הרגילה" מארגנת את התחושות לעצמים ולקונצפטים מוגדרים ומלוכדים; הנשוא המושם מפריד את אחת התכונות מהעצם או מהקונצפט; תמרון התכונה לנושא או לגרעין הצירוף מעניק לו מידה ניכרת של עצמאות ומפורר כביכול את העצם או הקונצפט. בשירה, "הרס העצמים", "איכויות נטולות עצמים" ו"איכויות נטולות גשטאלט" תורמים להתרשמות של מצבי תודעה שנשתנו (העובדה ש"השכינה" מוצגת לעתים קרובות כל כך כפרסוניפיקציה תומכת את עמדתנו שקשה לעמוד בנוכחות אינטנסיבית נטולת תבנית; הצירוף "שכינת השכינה" במשמעות "נוכחות הנוכחות" כופה על הקורא לעמוד פנים אל פנים עם קושי זה).

בפרק 4 של ספרו, שלום (1960, עמ' 21-22) מביא שלושה טקסטים קצרים המהווים, לדבריו, דוגמה מובהקת למה שרוודולף אוטו (Rudolf Otto) מכנה "מזמורים נומינוזיים". להלן נביא את הראשון שבהם ונדון בו בהרחבת-מה.

1. מְשַׁבַּח וְשִׁירָה שֶׁל יוֹם יוֹם  
מְגִלָּה וְרִנָּה שֶׁל עֵתִים וְעֵתִים  
וּמְהַגִּיזֵן הַיּוֹצֵא מִפִּי קְדוּשִׁים  
וּמְנַגֵּן הַמְתַּגַּבֵּר מִפִּי מְשָׁרְתִים  
הָרִי אֵשׁ וְגַבְעוֹת לְהִבָּה  
נְצַבְרוֹת וְנִגְנְזוֹת וְנִתְכּוֹת בְּכָל-יוֹם

כדבר שנאמר קדוש קדוש קדוש וכו'

כדברי שלום, מעט מאוד ידוע לנו על תנאי היווצרותה של שירה זו. איננו יודעים כמעט כלום על האנשים שחיברו את המזמורים הללו; ועוד פחות על התהליכים הקוגניטיביים והפסיכודינמיים שלהם. אך אחד הדברים הראויים לתשומת לב הוא שמעצם ראשיתה הידועה שירה זו קפואה לנוסחאות נוקשות. למסקנה זו מגיעה רחל אליאור במאמרה על ייחודה של התופעה הדתית בספרות ההיכלות (אליאור, תשמ"ז). אליאור קובעת שם ש"ספרות ההיכלות אינה עוסקת בהתפרצות אקסטאטית ובפירושה האינדווידואלי האקראי... אחדות התפיסה ושגרת התיאורים של תוכן החיזיון בספרות ההיכלות מלמדת על כך שאין מותרים מרחב ספקולטיבי או דסקריפטיבי לפשרו של החזון הנגלה ליורד המרכבה, אין כל הסכמה לפלורליזם של תפיסה, ראייה, התבוננות ופירוש, אלא יש קביעה מוצקה של פשר החיזיון, סדרו, משמעותו ותנאיו..." (שם, עמ' 39). תיאורי החיזיון השמימי קפאו, אם כן, כבר במסגרתה של הספרות המיסטית הקדומה, ב"פורמולות נטולות פשר", ואין הם מבטאים חוויה אינדווידואלית, אלא הופכים "לעובדה אובייקטיבית ולתבנית התייחסות למציאות המטאפיזית" (שם, עמ' 31). יש, למשל, קטלוגים ארוכים בדבר "שִׁבַּח וְשִׁירָה"; ורוב הדברים הנראים, מתוארים כמה שעשויים מאש ומלהבות, וגם הם ערוכים לפעמים בקטלוגים מתמשכים. בהמשך מאמר זה ניוכח, שהנוסחאות הקפואות של מזמורי המרכבה נעשו נוקשות עוד יותר בשירת ימי הביניים בספרד. לאור ההיפותזה של ארנצווייג, ייתכן שאפילו בנוסחאותיה הנוקשות של שירת המרכבה הייתה עֲצֵמָה הבעתית רכה מדי בשביל המשוררים המאוחרים יותר. הישנות הנוסחאות הנוקשות אמורה לעורר אפקט היפנוטי חזק. דבר זה עשוי להיות נכון לגבי כל מי שהוכנס בסוד הברית. ואולם, כפי שנטען במאמר "Poem, Prayer, and Meditation" (צור, 1974), העומד מבחוץ, קורא השירה, עשוי להיזקק להרבה יותר כדי להבחין בשיר בסוג החוויה הדתית שבה מתנסים בני הסוד. אשר למזמור ספציפי זה, נטען שכאשר השיר מחליף פתאום נוסחה אחת בנוסחה אחרת, מהישנות נוסחתית של "שִׁבַּח וְשִׁירָה" להישנות נוסחתית של "הָרִי אֶשׁ וְגִבְעוֹת לְהָבָה", יש המתנסים בחוויה סוחפת של ביטול מובחנות אוקינית. ארבע השורות הראשונות שונות זו מזו ברמה הגלויה לעין; אבל הן נרדפות ברמה גבוהה יותר: כולן מכילות ביטויי הלל. מבנה זה מסב את תשומת הלב אל היסודות המשותפים, ומזיח אותה מהיסודות המייחדים כל שורה ושורה והלאה. מבחינה תחבירית, כולן מכילות צירופי יחס מקבילים, המתחילים במילת היחס "מ...". יש גם גורמי הקבלה נוספים בתוך כל צמד של שורות. להישנות מוגברת זו אפקט של כישוף, לחש-נחש, השבעה.

שתי השורות הראשונות מציעות גם חזרות בקנה מידה קטן יותר. השורה הראשונה מציעה שני שמות עצם מקבילים, שעניינם הלל: "שֶׁבַח וְשִׁירָה". גם השורה השנייה מציעה שני שמות עצם מקבילים, שעניינם שמחה אקסטטית: "גִּילָה וְרִנָּה". את הצירופים "יוֹם וְיוֹם" ו"עֲתִים וְעֲתִים" שלום מתרגם כ-"כל יום" ו-"כל שעה"; הצירופים שנבחרו לטקסט מכילים הכפלות של מילים. לתחבולה כזאת של לחש והשבעה עשוי להיות אפקט מעין-היפנוטי; ואולם, כשלעצמה, אין בה כדי לעורר איכות אקסטטית. "יורדי המרכבה" טוענים, שבמסעותיהם הם נתקלים בסכנות גדולות. הריתמוס הישיר, הטורדני הזה, נותן מידה מסוימת של ביטחון ל"צנזור האפלטוני" שבנו. ואולם, יש במזמור זה תחבולה תחבירית [שדוגמתה אנו מוצאים בשירה אקסטטית הרבה יותר מודרנית (כ-"Hymne" מאת Baudelaire, למשל)], הגורעת מישירות הריתמוס הזה והופכת את הביטחון ל"מדומה". מילת היחס "מ..." , הנשנית ארבע פעמים, יוצרת דריכות ואי-ודאות במצב שבו הנשוא המצופה מושהה והמשמעות אינה מוכרעת. אכן, צירופי היחס המקבילים יוצרים ריתמוס ישיר, בלתי-מסויג; ואולם, בה בשעה, הם מעכבים את התקדמותו הישירה של המשפט, ומשהים את הנשוא הנדרש להבהרת מבנהו. למעשה, הצירוף הנושאי "הָרִי אֲשֶׁ וְגִבְעוֹת לְהִבָּה" יוצר השהיה נוספת והנשוא "נְצַבְרוֹת" (המצופה מבחינה תחבירית אך לא מבחינה סמנטית) מופיע רק בשורה האחרונה. הספר "שירה היפנוטית עברית" (צור, 1988) הצביע באריכות על תחבולות מבניות דומות (המשרות ודאות ואי-ודאות בעת ובעונה אחת) במה שסניידר (Snyder, 1930) כינה שירה "היפנוטית", "מְשָׁרָה חֲרָגוֹן (trance-inducing)", "אורגת חבלי קסמים".

כאשר אחד משנינו (צור) קרא לפני כשלושים שנה את ספרו של שלום לראשונה, הייתה לו אינטואיציה עזה, שאחרי ארבע השורות "ההשבעתיות" היה חילוף פתאומי לאיכות סוחפת האופפת אותו. בזמנו לא יכול היה להסביר איכות זו. היום ברור לו, שהדבר קשור בדינמיקה של ביטול-המובחנות האוקיני. שתי השורות האחרונות, המכילות את צירופי הנושא והנשוא, יוצרות שינוי באסטרטגיה הפואטית של המזמור. "אש" ו"להבה" בשורה לפני האחרונה ממשיכות את תבנית ההישנות הטורדנית. ואולם, בה בשעה הן מכניסות לשיר ישות נטולת גשטאלט, בלתי יציבה, מאיימת, המקרינה אנרגיה עצומה. מבחינה פיגורטיבית, צירופי הסמיכות "הָרִי אֲשֶׁ וְגִבְעוֹת לְהִבָּה" ניתנים לפירוש בדומה לצירוף הסמיכות "ארמנות הדממה". כאשר "אש" היא גרעין הצירוף, "הָרִי" משמעו "מסה עצומה"; התכונית [+יציבות] מתבטלת. ואולם, "הרים" ו"גבעות" מחזקים זה בזה את משמעות הפשט שלהם; כאשר הם גרעיני



הצירופים המעגנים את הביטוי במציאות החוץ-לשונית, הם מעלים בדעת נוף נרחב ומגישים לאני הקולט מידע לקביעת זיקתו לסביבה, כשהוא מפעיל את מנגנון האוריינטציה שלו. שלושת הפעלים "נְצַבְרוֹת וְנִגְנְזוֹת וְנִתְכוֹת" לא די להם בכך שהם חוזרים על אפקט "ההשבעה": הניגוד בין העדר הפעלים המוגדרים בחמש השורות הראשונות ובין הגיבוב הפתאומי של שלושה פעלים עוקבים מכניס לשיר תנועה רבה. בה בשעה, משמעות הפעלים מכניסה תנועה ואי-יציבות רבה לנוף היציב. "ניתך" עניינו הן זרימה בעוז והן מעבר ממצב מוצק למצב נוזלי, בדרך כלל כתוצאה מחימום. רצף הפעלים מערער את יציבות הנוף הסובב, ומחסל את המידע לקביעת זיקתו לסביבה. הנוף עצמו הוא בלתי-יציב: הוא מתהווה, נעלם ומופיע שוב.

לכסוף, הגשת החומר יש לה היבט קיומי מעניין. הפועלים (agents) התחביריים ("קְדוּשִׁים", "מְשֻׁרְתִים") אינם מוצגים כלל כפעילים. הדחף הרצוני לפעול מיוחס לשבח והשירה, לגילה והרינה, להיגיון, לניגון, תוך נקיטת "תחבולות לשוניות המעתיקות את הפועל לתפקיד נעדר-רציה" (השווה: בלבן, 1999, עמ' 259). השבח, השירה, הגילה, הרינה, ההיגיון, הניגון מתרחשים כביכול מאליהם. אסטרטגיה תחבירית עקיבה מעין זו מעידה על השבתת הבקרה הרצונית. "הַיְי אֵשׁ וְגִבְעוֹת לְהִבָּה" משמשות כנקודות התייחסות לאוריינטציה של האני; ואולם, בעת ובעונה אחת, אין להם כלל קיום אובייקטיבי: הם יוצאים מתוך השבח, השירה, הגילה, הרינה, ההיגיון, הניגון או צבירתם.

### הפיוטים הספרדיים

בתחום שירת הקודש העברית מספרד ישנם שירים הדומים למזמור ההיכלות שנדון כאן גם מצד תוכנם וגם מצד עיצובם הלשוני. כוונתנו לפיוטי קדושה ספרדיים (אופנים, רהיטים, סילוקים), אשר לטענת החוקרים ניכרים בהם יסודות תוכן, צורה וסגנון מן הפיוט העברי הקדום (פליישר, 1975) ומשירת ההיכלות (לוי, תשמ"ו). מבחינת התכנים, הפיוטים הללו עוסקים בנשגבותם של אלוהים ושל עולמו העליון. אשר לעיצוב הלשוני, הם מתאפיינים בחזרה על אותן תבניות לשוניות וביסודות צורה וסגנון נוקשים, כאקרוסטיכון, מבנים סימטריים שונים, שרשור, חזרה על מילות קבע. העקרונות המארגנים בפיוטים מן הסוג הזה בולטים מאוד לתפיסה, והדבר משווה להם בדרך כלל איכות שכלתנית, ואופי של מבע מסוגן ומלוטש, מחושב, מאורגן ומסודר בקפדנות יתרה. הסדר הנוקשה, שאין חריגה ממנו, הופך את המבע בשירים הללו למבע

צפוי במידה ניכרת, ומפחית בתוך כך את רמת האינפורמטיביות שלו. הוא פועל להשריית תחושה של ודאות וביטחון בקורא, ובדרך זו חוסם במידה רבה את ההתנסות ביסודות המאיימים העולים מן העיסוק התוכני ב"מסתורין הנורא" (ה"מיסטריום טרמנדום", בלשונו של רודולף אוטו). לפיכך, על-פי תיאוריית ארבעת השלבים של התחבולות האמנותיות ממוקמים, לטענתנו, רוב הפיוטים הספרדיים מן הסוג האמור בשלב השלישי, שבו מסולק הכוח הריגושי מן התחבולות האמנותיות והן נתפסות כקישוטים גרידא. נביא כאן כמה דוגמאות, כולן משל שלמה אבן גבירול:

וּלְמַטָּה בְּבָנֵי בְּחִירִים	לְמַעַלָּה בְּאֵלֵי אֹרִים	2. אֵל נִקְדָּשׁ
וּלְמַטָּה בְּדַעַת דְּגָלִים	לְמַעַלָּה בְּגַעַשׁ גְּלָגִלִים	לְמַעַלָּה בְּהַלּוֹת הַבְּזָקִים
וּלְמַטָּה בְּוַעַד וְתִיקִים	לְמַעַלָּה בְּזִמְרַת זָקִים	לְמַעַלָּה בְּטֵהַר טָסִים
וּלְמַטָּה בְּחֶסֶן חֲשׂוּקִים	לְמַעַלָּה בְּכֶתֶר כְּרוּבִים	לְמַעַלָּה בְּמַעֲנֵה מְלָכִים
וּלְמַטָּה בְּיִקְרֵי יְחָסִים	לְמַעַלָּה בְּשִׁיחַ שְׂרָפִים	לְמַעַלָּה בְּפִצְחַ פְּרוּפִים
וּלְמַטָּה בְּלֶקַח לְבוּבִים	לְמַעַלָּה בְּקֶהַל קְדוּשִׁים	לְמַעַלָּה בְּשִׁירַת שְׂקוּפִים
וּלְמַטָּה בְּנִצַּח נְסִיכִים		
וּלְמַטָּה בְּעֶתֶר עֲטוּפִים		
וּלְמַטָּה בְּצָרַח צְרוּפִים		
וּלְמַטָּה בְּרִגְתַּ רְאשִׁים		
וּלְמַטָּה בְּתִכּוֹן תְּקוּפִים		

שלמה אבן גבירול, תשל"א, עמ' 139–140.

אֲמוֹנִים אֵיתָנִים	אֲצִילֵי תָבַל	יְאֲמִירוֹן יְאֲמִירוֹן	3. מְעוֹן לָךְ לְמַטָּה
אֱלִים אֲרֵאֲלִים	אֹפְנֵי מְעוֹן	יְאֲדָרוֹן יְאֲשָׁרוֹן	וְלָךְ לְמַעַלָּה
נְדִיבִים נְצִיבִים	נְדוּדֵי תָבַל	יְנוּכְבוֹן יְנוּפְפוֹן	מְעוֹן לָךְ לְמַטָּה
נִשְׁגָּבִים נִצְבִים	נוֹצְצֵי מְעוֹן	יְנַצְחוֹן יְנִשְׂאוֹן	וְלָךְ לְמַעַלָּה
יְדִידִים יְחִידִים	יְדוּעֵי תָבַל	יְיִקְרוֹן יְיִשְׁרוֹן	מְעוֹן לָךְ לְמַטָּה
יְקָרִים יְשָׁרִים	יְקוּדֵי מְעוֹן	יְיִסְדוֹן יְיִחַדוֹן	וְלָךְ לְמַעַלָּה
שְׁחֹוּיִים שְׁאוּיִים	שְׁכוּנֵי תָבַל	יְשׁוּרְרוֹן יְשַׁחְרוֹן	מְעוֹן לָךְ לְמַטָּה
שְׁנֵאָנִים שְׁאֲנָנִים	שְׁקוּפֵי מְעוֹן	יְשְׁפִיעוֹן יְשְׁמִיעוֹן	וְלָךְ לְמַעַלָּה
לְהוּקִים לְקוּקִים	לְכוּדֵי תָבַל	יְלֶהְגוֹן יְלִמְדוֹן	מְעוֹן לָךְ לְמַטָּה
לוֹהֲטִים לוֹאֲטִים	לְאֶפְסֵי מְעוֹן	יְלִבְדוֹן יְלִבְבוֹן	וְלָךְ לְמַעַלָּה
מְרוּדִים מְעוּדִים	מְעוּטֵי תָבַל	יְמִלְלוֹן יְמִשְׁלִלוֹן	מְעוֹן לָךְ לְמַטָּה
מְנוּצְצִים מְרוּצְצִים	מְלֶאכֵי מְעוֹן	יְמִלִּיכוֹן יְמִכְכוֹן	וְלָךְ לְמַעַלָּה

מְעוֹן לָךְ לְמִטָּה יְהוּדוֹן יְהוּדוֹן הַדּוֹכִים הַמוֹכִים הַלּוּמִי תַבֵּל  
 וְלָךְ לְמַעְלָה יְהַגּוֹן יְהַמּוֹן הַלּוֹת הַמְלּוֹת הַמוֹנִי מְעוֹן  
 וגו' שלמה אבן גבירול, תשל"א, עמ' 159–160

4. יִמְלֵל אִמְצָא אֱלֹהֵיךָ הַכֹּל וְלֹא יֵתֵם וְאֲנִי אֲבָאֵר אֲבָרְךָ שְׁמֶךָ וּבּוֹ אֶחְתֵּם  
 יִמְלֵל גְּדֹל גְּבוּרָתְךָ הַפֶּל וְלֹא יֵתֵם וְאֲנִי אֲדַגֵּל אֲדַרְשׁ שְׁמֶךָ וּבּוֹ אֶחְתֵּם  
 יִמְלֵל הוֹד הַדְּרָתְךָ הַפֶּל וְלֹא יֵתֵם וְאֲנִי אֲדַקִּיר אֲדַיֵּעַ שְׁמֶךָ וּבּוֹ אֶחְתֵּם  
 יִמְלֵל זֶהֱר זְמַרְתְּךָ הַפֶּל וְלֹא יֵתֵם וְאֲנִי אֲחַקֵּר אֲחַסֵּן שְׁמֶךָ וּבּוֹ אֶחְתֵּם  
 יִמְלֵל טָכֵס טְהַרְתְּךָ הַפֶּל וְלֹא יֵתֵם וְאֲנִי אֲיִשֵּׁר אֲיִקֵּר שְׁמֶךָ וּבּוֹ אֶחְתֵּם  
 יִמְלֵל כְּתָר כְּתָרְתְּךָ הַפֶּל וְלֹא יֵתֵם וְאֲנִי אֲלַהֵג אֲלַמֵּד שְׁמֶךָ וּבּוֹ אֶחְתֵּם  
 יִמְלֵל מְעוֹ מְמַשְׁלֵתְךָ הַפֶּל וְלֹא יֵתֵם וְאֲנִי אֲנַצַּח אֲנַשֵּׂא שְׁמֶךָ וּבּוֹ אֶחְתֵּם  
 וגו' שלמה אבן גבירול, תשל"א, עמ' 228

5. תְּקוּפִים בְּשָׁנוֹן, בְּשֶׁקֶד בְּשִׁבְח שִׁירוֹת יִשְׁבִּיצוּ  
 בְּלֵהֵג בְּלִמּוֹד בְּלִקְח לְבָבוֹת יִלְיָצוּ  
 בְּמַעַן בְּמַלְצ בְּמַרְץ מְלוֹת יִמְרִיצוּ  
 בְּהֶגְהָ בְּהוֹד בְּהֶדֶר הֶגוֹת יְהִרְבִּיצוּ  
 בְּצֵהֵל בְּצִוּח בְּצָרַח צְהוּרִים יִצִּיצוּ  
 בְּעֶתֶר בְּעַרְץ בְּעַלְץ עֲנוּיִם יַעֲלִיצוּ  
 בְּיִשֵּׁר בְּיִתֵר בְּיִקֵּר יִשְׁנִים יִקִּיצוּ  
 בְּרַחֵשׁ בְּרַעֵשׁ בְּרַגֵּשׁ רַגְלֵם יִרִיצוּ

וְהַקְדִּישׁוּ אֶת קְדוּשׁ יַעֲקֹב וְאֶת אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל יַעֲרִיצוּ  
 שלמה אבן גבירול, תשל"א, עמ' 140

הפיוטים הספרדיים הללו (ודומיהם) מתאפיינים כאמור בתבניות תחביריות-סמנטיות החוזרות על עצמן בדיוק נמרץ, ובסממני סגנון נוקשים אחרים כאקרוסטיכון, שרשור (על כך ראה להלן) וחזרות אינטנסיביות, נוסחתיות, של מילות קבע. עניינם גיבוב של אמירות שבח לאלוהים. בשני השירים הראשונים נמסר שהיקום כולו אומר שירת הלל: המלאכים בעולמם העליון ובני האדם "למטה". הרעיון הזה הוא רעיון מרכזי בספרות ההיכלות, המקשרת את העבודה השמימית עם התפילה הארצית (עפ"י אליאור, 1994, עמ' 33). העיצוב הלשוני של אמירת ההלל באמצעות החזרה על אותן התבניות הלשוניות משותף לפיוטים הללו ולמזמור מן ההיכלות. עם זאת, יש בעניין זה הבדל כולט באורכם של הצירופים הקטלוגיים, שבפיוטים הם על-פי רוב ממושכים בהרבה. אורך הקטלוגים הוא, כפי הנראה, אחד הגורמים התורמים להיווצרות רושם של

מלאכותיות והצטעצעות טכנית בפיוטים הספרדיים. הבדל אחר בעניין החזרה הקטלוגית במזמור ההיכלות ובפיוטים הספרדיים הוא במידת השוני שבתוך הדמיון כתבניות הלשוניות. במזמור החזרה אינה בעיקרה חזרה מילולית, אלא חזרה על סכמה תחבירית סמנטית; וגם הסכמה המופשטת מתגוננת בכל שני טורים (1-2 / 3-4). על-ידי כך נתפס "ריבוי בתוך האחדות", ומתקבלת מורכבות יחסית. לעומת זאת, ברוב הפיוטים הספרדיים הנזכרים כאן בולטת בתוך הסכמה הלשונית החוזרת גם חזרה מילולית, ומתקבל רושם של "מונוטוניות מייגעת", של מעין "דריכה במקום". האקרוסטיכון, אורך הטורים הקבוע והחזרות המדויקות שבפיוטים עושים את הסדר הנוקשה והארגון השכלתני לתכונה הבולטת ביותר של סוג הפיוטים הספרדיים הנדון. המלים הבודדות, המשתנות לפי צורכי האקרוסטיכון והנתונות כתבניות תחביריות החוזרות על עצמן, מחזקות זו בזו את היסודות המשותפים, מאבדות את מרכיביהן הסמנטיים הייחודיים, ותורמות בכך ליצירת רושם של מלאכותיות והצטעצעות טכנית. עניין אחר המבדיל בין החזרה במזמור לבין החזרה בפיוטים הוא זה שבמזמור יחידת המשמעות איננה מושלמת אלא לאחר מקבץ הקטלוגים הראשון (טורים 1-4), כלומר בטור החמישי. וגם מן הקביעה הזו, כך נראה בהמשך, אפשר להסתייג ולטעון שאף בטור החמישי לא באה יחידת המשמעות שהחלה בטור הראשון על סיפוקה. לעומת זאת, בפיוטים הספרדיים הנזכרים, כל אחד מן הטורים האנלוגיים הוא גם יחידה שלמה מבחינה תחבירית סמנטית. בקטלוגים הנבנים מיחידות כאלה (שלמות מבחינה סמנטית) מוגברים רושם המונוטוניות ותחושת ה"רוויה" מן המבע החוזר: במעבר מטור לטור אין התפתחות, והיחידות השלמות גם אינן מעוררות ציפייה לשינוי, בשונה מן היחידות החסרות שבמזמור, המבקשות את השלמתן כתבנית לשונית שונה מזו של הקטלוג הפותח. ואכן, הציפייה לתבנית לשונית שונה, שתשלים את האינפורמציה אשר נמסרה בארבעת הטורים הראשונים במזמור, מתממשת בטור החמישי, שבו אנו קוראים: "הַרִי אֶשׁ וְגָבְעוֹת לְהָבָה".

כאן אכן באה תבנית תחבירית סמנטית חדשה, אלא שהחיבור בינה ובין האינפורמציה שקדמה לה איננו בהיר כל צורכו. כיצד יש לקשר את הצירוף "הרי אש וגבעות להבה" אל צירופי היתס שקדמו לו בארבעת הטורים הראשונים?

מִשְׁבַּח וְשִׁירָה . . .

מְגִלָּה וְרֶנָּה . . .

וּמְהֻיָּוֵן . . .

וּמְנַגֵּן . . .

אפשר שבנקודה זו יתנסה הקורא בתחושה רגעית, או אף ממושכת, של אי־ודאות בנוגע לשאלה זו. פתרון סביר הוא זה: בארבעת הטורים האלה באים שישה שמות עצם, שעיקרם אחד: דיבור, או ליתר דיוק, השמעת קול זמרה; שבח ושירה, גילה (שבהקשר זה מתפרשת כהשמעת קול שמחה) ורינה, היגיון (לשון הגה, צליל) וניגון. מ"ם השימוש הקודמת לשמות האלה מעמידה אותם בתפקיד סמנטי של "מכשיר" או "מקור": הם מספקים תשובה לשאלה ממה? באמצעות מה? מאיפה?

מה שחסר הוא אפוא הפרדיקציה: מה קורה באמצעות אלה, כלומר: מה קורה באמצעות השבח והשירה, הגילה והרינה וכו', או מה מתהווה ממנה. תנו דעתכם על הצפיות הסמנטיות המתעוררות מצירופי יחס כדוגמת "מְגִילָה וְרָנָה וגו'..." . הקורא עשוי לשחזר כאן פועל קיום כלשהו: מתגלים, נוצרים, מתהווים, מתקבלים, יוצאים, נובעים וכד', שנושאו "הָרִי אֵשׁ וְגִבְעוֹת לְהִבָּה". פירוש כזה הוא סביר ביותר. לפי ספרות ההיכלות, שירת ההמנונות היא המאפשרת ליורד המרכבה לגבור על הסכנות האורבות לו בדרך ולהגיע עד להיכל שביעי, לצפות בעולם המרכבה. בכוח השירה נחשף אפוא העולם העליון, המיוצג כאן בצירוף "הרי אש וגבעות להבה". אלא שאז מגיע הטור השישי, ומעשה המרכבה הלשוני מסתבך: "נְצַבְרוֹת וְנִגְנְזוֹת וְנִתְכּוֹת בְּכָל־יּוֹם". בשלב הזה ניתנת הפרדיקציה שהייתה חסרה בטקסט קודם לכן, ובשלושה פעלים חוזרים, והמשפט עובר ממעמד של "משפט בעל נשוא משוער" (משבח ושירה [מתגלים] הרי אש...) למשפט כולל עם נשוא פועלי חוזר ומפורש. ארבעת הטורים הראשונים, הנתפסים כחזרה על אותה אינפורמציה סמנטית חסרה, דוחפים את הקורא לקרוא הלאה כדי להשלים את החסר האינפורמטיבי. על־ידי כך מתקבלות בעת ובעונה אחת תחושה הן של עודפות והן של חסך (סמנטיים). שני אלה הולכים וגוברים בכל התקדמות בתוך ארבעת הטורים הראשונים, כשעם כל אחד מהם מתבססת החזרה עוד יותר, וחסך המשמעות איננו מתמלא. בקריאה עד לטור החמישי נראה כי הוא נושא אינפורמציה המסיימת את המבע האליפטי שהחל בטור הראשון. עם ההתקדמות בקריאה מתבררים שני עניינים, שהם בעצם אחד: (1) שהאינפורמציה בטור החמישי אינה בבחינת השלמה חסרה (שהנשוא בה משוער בלבד) לצירופי יחס חסרים, כי אם התחלה של יחידה תחבירית שלמה, שיש בה נושא ונשוא, המשתרעת על פני הטורים החמישי והשישי; (2) שהמבע שהחל בטור הראשון איננו מבע חסר.

המבע הלא־שלם בארבעת הטורים הראשונים של השיר והמעמד המשתנה

של הטור החמישי יוצרים תחושה של דינמיות, של מבע מתפתח ואינפורמטיבי, שכדי לעמוד על משמעותו הכוללת שומה על הקורא להיות קשוב מאוד לטקסט ולדקויותיו. בקריאה המוצעת כאן מוצגות אפוא תבניות הלשוניות של מזמור ההיכלות כדור-משמעיות או כבעלות מידה של עמימות. בתוך כך הרושם הכללי המתקבל הוא של מבע "טעון", "קשה" אולי, בעל אחדות ניכרת, מורכבות חמקמקה ו"איכות מיסטית".

בדיון עד כאן ראינו שלתחבולה רטורית אחת — הקטלוג — עשויים להיות אפקטים שונים. במזמור מן ההיכלות היא ייצרה, לכד מן האחידות, גם מורכבות ומתח. בפיוטים הספרדיים אשר הובאו לעיל, בצירוף האקרוסטיכון וחזרות מילוליות שונות ובהתגלמותה בתוך יחידות תחביריות סמנטיות שלמות, היא מייצרת בעיקר פשטות ומונוטוניות.

### אקרוסטיכון ואיכון סמנטי

ניתן עתה את דעתנו על מובאה 5. דב ירדן מוסיף את הפירושים הבאים לטקסט זה:

בשנן — בשנון, בדבור. יליצו — ימליצו, ידברו דברי שיר ומליצה.  
 במען — במענה לשון. במלץ — מליצה. הגות — דבור. יהרביצו  
 — ירביצו, יציעו. צהורים — בני ישראל הטהורים. יציעו — ישמיעו.  
 בעתר — תפילה. בערץ — מורא. ביתר — בגדל. ביקר — הוקרה.  
 ישנים — מתרשלים בעבודת האל. ברגש — בשאון. יעריצו — יכריזו  
 על גבורתו.

מובאה 5 דומה למובאה 1 בכך שגם בה יש חזרה כפייתית על ביטויים שעניינם "אמירת שבח". היא מציגה קטלוג עשיר של מילים, שברובן מופיע רכיב המשמעות "אמירה" או "השמעה". הגיוון הסמנטי בין מילות האמירה הוא עצום. ואולם, כבדוגמאות 2-4, גם כאן המילים הבודדות, המשתנות לפי צורכי האקרוסטיכון והנתונות כתבניות תחביריות החוזרות על עצמן, מחזקות זו בזו את היסודות המשותפים, מאבדות את מרכיביהן הסמנטיים הייחודיים, ובכך תורמות ליצירת רושם של חזרה מונוטונית, ללא אינפורמציה חדשה ובסופו של דבר — רושם של מלאכותיות והצטעצעות טכנית. עיקרון זה פועל בעצמה רבה כל כך, עד כי הקורא "מבין" גם את המילים שאינו יודע את פירושן, ומפרשן כ"מין אמירה".

האותיות בטקסט זה זוכות לטיפול מיוחד (האופייני למדי לקורפוס זה). מלבד תפקידן הרגיל "בלשון בני אדם", הן מאורגנות בשלוש תבניות נוספות, שרירותיות מבחינת הקומוניקציה הרגילה: ראשית, בכל אחד מהטורים כל מילה מתחילה באותה אות, לאחר השמטת אותיות השימוש. שנית, מאותיות אלה מתקבלת החתימה "שלמה צעיר". שלישית, המילים האחרונות בכל טור מצטרפות כדי חרוז מברייח "תמים" לכאורה; ואולם, החרוז המברייח מהווה חלק מתבנית רביעית: עם הופעת הטור האחרון, החרוז המברייח מקבל משמעות בדיעבד: הוא בישר כביכול את הפסוק המקראי (ישעיהו כט כג) שהופעתו צפויה ומפתיעה גם יחד וחותמת את הקטע באורח נמרץ. כפי שייראה במובאות 6–7, סיגור כזה הוא אחת מקונוונציות הקורפוס הנידון, ועל כן הוא צפוי. אך אין הקורא יודע לאיזה פסוק לצפות, ובאיזה מקום של הרצף. רק בדיעבד, עם הופעת הפסוק, הוא מרגיש שהרצף נגמר, והוא "הגיע הביתה".

יצוין, שחתימת השם נפוצה בשירי הקודש, שם היא מתפרשת בדרך כלל כציון זהות המחבר ותו לא. אקרוסטיכון של אלפאבית מצוי כבר בספרי המקרא. אך העובדה שהאותיות מופיעות בשלוש תבניות מעבר לשימוש הלשוני הרגיל מבליטה ביתר הדגשה את צירוף האותיות השרירותי (מבחינה לשונית). השוואה לאקרוסטיכון בתהלים לד, למשל, תבליט את ייחוד הטיפול באותיות בשיר זה. בלשון בני אדם ואף בלשון השירה, האותיות הן סימנים "שקופים": אין אנו מתעכבים עליהן, תפקידן להוביל אותנו אל המסומנים הפונולוגיים (הגאי הדיבור), אשר, מצדם, משמשים כמסמנים ליחידות הסמנטיות. בתהלים לד, הרצף התחבירי של הפסוקים אמנם מקוטע במקצת ממה שרוֹנֵחַ בשאר פרקי תהלים, אך העושר הסמנטי-התמטי של הפסוקים אינו נפגם. בניגוד לכך, טשטוש המטען הסמנטי של המילים בשירנו והגדלת מספר התבניות שבהן משתתפות אותיות האקרוסטיכון והחרוז גורמים לכך, שבניגוד לטקסטים מסוג אחר, שרשרת המסמנים והמסומנים "משתבשת" ומלאכת צירוף האותיות מוצבת במרכז תשומת לבו של הקורא.<sup>2</sup>

לאור הבחנות אלה, החתימה "התמימה" של שם המחבר מקבלת משמעות מיוחדת בהקשר התהליכים הנדונים במאמר הנוכחי. אנו טוענים שניתן לראותה כפרי התאבנותם של תהליכים רבי-עצמה בעלי אופי מגי-אֶקְסֶטְטִי — כדברי גרשום שלום: "These theurgical doctrines form a kind of meeting-place for magic and ecstaticism" (שלום, 1961, עמ' 78). דבר זה יובן כהלכה, אם

2 יש לציין שכאשר המיסטיקנים המוקדמים מדברים על "אותיות", לא תמיד ברור אם הם מתכוונים לסימנים כתובים או להגאי דיבור; אך אין בכך כדי לשנות את עיקרי טיעוננו.

נמקם את השירים הללו בין בריאת העולם "במאמר" בספר בראשית, וצירופי האותיות ב"ספר יצירה" ואצל אברהם אבולעפיה. לדברי יהודה ליבס (ליבס, תשס"א), ב"ספר יצירה" מובע הרעיון "שהעולם נברא בדיבור, והוא כעין יצירה ספרותית". אותיות האלפאבית נתפסות כיסודות: "הן יסודות הלשון והן יסודות המציאות המסומנת בלשון, או, בניסוח אחר, יסודות המציאות שנבראה בדיבור" (שם, עמ' 16). לדברי סטיבן כ"ץ, על-פי "ספר יצירה", "יש בכוח המלים לעורר הווייה ואלהים יכול להשתמש בהן — ואכן השתמש בהן — לבריאת העולם וכל אשר בו. בפרשנות מעין זו, תיאורי הבריאה שבהם 'אלהים מדבר' מתקבלים כלשונם וככתבם, פרשנות שמלבד גוזמה יש בה גם משום מקוריות" (כ"ץ, 1992, עמ' 16). על-פי תפיסתנו, דבריו אלה של כ"ץ מצביעים על תהליך שבו "יהי אור" הנאמר בלשון בני אדם מְפַנָּה את מקומו לנוסחה מגית של צירופי אותיות (הקדגש עובר מהמסומן הסמנטי למסמן הגרפי). כ"ץ מפנה אל הפסקה הבאה מ"ספר יצירה", המתארת תהליך דומה לטיפול באותיות בשיר שלפנינו:

עשרים ושתים אותיות, חקקן חצבן צרפן שקלן והמירן ויצר מהן כל היצור וכל העתיד לצור. וכאיזצד צרפן, אלף עם כולן וכולן עם אלף, בית עם כולן וכולן עם בית, גימל עם כולן וכולן עם גימל, וכולן חוזרות חלילה, נמצאו יוצאות במאתים ושלשים ואחד שערים, נמצא כל הדבור וכל היצור יוצא בשם אחד (מתוך ספר יצירה השלם עם תרגום ופירוש רס"ג, תשל"ב, עמ' קיז).

גרשום שלום מדבר על "חכמת הצירוף" של האותיות בתורת אברהם אבולעפיה כ"הדרכה מתודית למדיטציה בעזרת האותיות ותצורותיהן. אין הכרח שלאותיות האינדיבידואליות בצירופים תהיה משמעות במובן הרגיל; יש אפילו משום מעלה בכך אם הן חסרות משמעות, שכן במקרה כזה יש בהן פחות כדי להסיח את דעתנו" (שלום, 1961, עמ' 133).

אחד מתלמידיו של אברהם אבולעפיה (אלמוני, להשערת גרשום שלום) מתאר בחיות רבה מאוד את חוויותיו כאשר עבר מצירופי האותיות לצירופי שמות הבורא; נביא קטע קצר מתיאורו: "...כשהגעתי ללילה שלישי לזה הכח אחר עבור חצות הלילה שזה הכח נתפשט ונתחזק עד למאד והגוף נחלש, שמתתי את עצמי לקחת שם של ויסע לצרף בו ולגלגל. אני בהיותי מגלגל שעה אחת קטנה והנה נתגדלו האותיות בעיני כדמות הרים גדולים על דרך משל ורעדה גדולה אחזתני ולא עצרתי כח ועמדו שערותי וכאלו אינני בעולם. מיד נפלת כי



לא הייתי מרגיש שום כח בכל איבר. והנה כדמות דבור יוצא מתוך לבי ובא עד שפתותי מכריע אותם להתנועע... " (שלום, תרפ"ד, עמ' 135).<sup>3</sup> בהקשר המאמר הנוכחי, נראה שהבלטה מוגברת של האותיות המהוות תחבולות סגנוניות בשירי הקורפוס הנידון פה – יש בה משום הד מרוחק של חוויה סוערת מעין זו. אם אנו צודקים בהשערתנו, לפנינו מפגש בין האקרוסטיכון האלפאביתי או חתימת השם הקונוונציונלית ובין התאבנות השימוש החווייתי ב"צירופי האותיות" כדי תחבולה סגנונית.

### השרשור: "אפקט החסימה" ו"אפקט הזרימה"

החזרה ברבדים ובצורות שונות היא, כאמור, אחד מסממני הסגנון הבולטים ביותר של סוג הפיוטים הספרדיים הנדון כאן, וחתימת האקרוסטיכון החוזרת פעמים מספר בשיר היא אחת מצורותיה. צורה רווחת אחרת של חזרה היא תבנית השרשור, שלפיה על כל אחד מטורי השיר לפתוח במלה שבה נחתם הטור שלפניו. השרשור הוא אפוא תבנית צורנית "טכנית" ונוקשה. עם זאת, גם כאן, כפי שהראינו לעיל בדיון המשווה בין הפיוטים הספרדיים ובין מזמור ההיכלות, נוכל להיווכח, שבתנאים לשוניים שונים אותה התבנית עשויה לייצר אפקטים נתפסים שונים בתכלית. נעיין לשם כך בשני קטעי פיוט הכתובים בתבנית השרשור, האחד מאת יצחק אבן גיאת (6) והשני מאת שלמה אבן גבירול (7). במושגי המודל של התפתחות האורנמנטים שהצגנו לעיל, אנו סבורים ששירו של אבן גיאת מייצג את השלב השלישי, שירו של אבן גבירול את השלב הרביעי.

6. אַתָּה אֵל מְסִתֵּר בְּחֵבֶיךָ מוֹשְׁבֵי  
מוֹשְׁבֵי בְּאֶפֶס מְקוֹם וְעַד לֹא מְעַמֵּד מְצַבֵּי  
מְצַבֵּי גִגִּי עָזוּ מְצַיְבִים וְעַלֵּיהֶם מְרַפְּבֵי  
מְרַפְּבֵי דוֹלָה וְנוֹשֵׂא רְכוּבֵי  
רְכוּבֵי הִנֵּה שְׁמִי וְרוּחִי וְעָבִי  
וְעָבִי וְתוֹלְדוֹת אֲדִי מְשַׁאֲבֵי  
מְשַׁאֲבֵי זְרָמֵי תְהוֹמִי וּמְצַלּוֹת זְרָבִי  
זְרָבִי תִבְאוּ בְעֵמֶק עֲפְרוֹת רְגָבִי

3 אנו מצטטים פה את תלמידו של אבולעפיה לא כמי שהשפיע על אבן גבירול (שחי כמאה וחמשים שנה לפניו), אלא כמי שנתן תיאור חי במיוחד לחוויה שאת שרידיה המאובנים אנו מוצאים בקורפוס שירים זה.

רָגְבִּיּוּ טָבְעוּ וְדָבְקוּ בְּעַמִּיקֵי שְׁלָבִי  
 שְׁלָבִי יִפְיִצוּן מִיַּם לְרוֹת חֲרַבּוּנֵי חֲרָבִי  
 חֲרָבִי כָּסוּ מוֹקְדֵי שְׁמַשִּׁי לְהָבִי  
 לְהָבִי לְכֹשׁוּ שְׁרָפִי וּפְרוּבִי  
 וּפְרוּבִי מֵאֵשׁ חֲצָבוּ מִיְקוֹד אֵשׁ מְחַצְבִּי  
 מְחַצְבִּי נוֹרְאוֹת יְמִינִי וְעַמִּיקֵי מְחַשְׁבִּי  
 מְחַשְׁבִּי סוֹדוֹת נִשְׁגְּבוּ מִדַּעַת נְבוּנִי וְשָׁבִי  
 וְשָׁבִי נוֹאֲלוּ כִּי סָגְרוּ נְתִיבִי  
 נְתִיבִי עֲקֹבוֹתֵימִי לֹא נוֹדְעוּ לְעוֹכְרִי וְשָׁבִי  
 וְשָׁבִי פּוֹחֲדִים אֵלָיו כִּיּוֹם וְנוֹהָרִים לְטוֹבִי  
 לְטוֹבִי צָהָלוּ מֵהוֹדוּ בְּשׁוֹמוֹ רְחוֹקִי בְּקִרְוִי  
 קִרְוִי קְדוֹשִׁי וְקְדוֹשִׁי נְדִיבִי  
 נְדִיבִי רְצוֹנוֹ לְהַפִּיק בְּקִרְוִי וְעַרְבִי  
 וְעַרְבִי שְׁחָרוּ כְּשִׁקַּע אֹרְיוֹ בְּמַעְרָבִי  
 מַעְרָבִי תִּבְקַע זְהָרֵי לַיִל וְהָלוּ כּוֹכְבִי  
 כּוֹכְבִי וְשִׁנְאֵנִי מְעַרִיצִים כָּל אֶחָד וְאֶחָד בְּנִיבִי  
 אֵל נַעֲרָץ בְּסוֹד קְדוֹשִׁים רַבָּה וְנוֹרָא הוּא עַל כָּל סְבִיבִי.

יצחק אבן גיאת, תשמ"ח, עמ' 80–81

7. תִּקְרַתְךָ אֲדִיר בְּמָרוֹם נִצְבָּת  
 נִצְבָּת מִמְּשַׁלְתְּךָ וְלִנְצַח יוֹשֶׁבֶת  
 יוֹשֶׁבֶת סִתְרֶתְךָ בְּחַתְלַת שְׁלֵהֶבֶת  
 שְׁלֵהֶבֶת מִפָּה וּמִפָּה לְהֶבֶת  
 לְהֶבֶת תְּלַהֲט לְעִמַּת מְרֻכְבָּת  
 מְרֻכְבָּת עֲזָף הִיא הַנִּצְבָּת  
 הַנִּצְבָּת מוֹל טַפְסֹר יוֹשֵׁב בְּשֶׁבֶת  
 בְּשֶׁבֶת מִיְמִין שְׁחֻקִים רוֹכְבָּת  
 רוֹכְבָּת אֶפְדַּת שְׁבִיעֵי בְּרֹאשׁוֹ בְּמַצְבָּת  
 בְּמַצְבָּת שְׁבָעָה בְּפָרְגוֹד יוֹשֶׁבֶת  
 יוֹשֶׁבֶת מִלְּפָנָיִם נִשְׁקָפָה יוֹכְבָּת  
 יוֹכְבָּת מוֹל מְרֻכְבָּתְךָ הַנִּשְׁלָבֶת<sup>4</sup>

4 ירדן מפרש נשלבת — מלשון משולבות, שמות כו יז. וכך מפרש גם ישראל לוין (תשמו 51).

הַנְּשַׁלְּכֶת בְּרוּחַ וְעָנַן וְצָרְכֶת  
וְצָרְכֶת תּוֹךְ קֶרַח מֵאֵין דּוֹאֲכֶת  
דּוֹאֲכֶת וְרוּפֶפֶת עֲלֶיהָ הַנְּחַצְכֶת  
הַנְּחַצְכֶת לְקוֹל הַמֶּלֶה אוֹתָךְ אוֹהֶבֶת  
אוֹהֶבֶת עֲזָךְ גַּם בְּקוֹל גַּם בְּמַחְשָׁכֶת  
בְּמַחְשָׁכֶת וּבְקוֹל רְנִי זְמִירוֹת נוֹבְכֶת  
נוֹבְכֶת רְגֵשֶׁת הָאֲרָבֶע סָבִיב גּוֹבְכֶת  
גּוֹבְכֶת שְׁלֵשִׁים וְשֵׁשׁ נִגְדָךְ בְּמַקְצָכֶת  
בְּמַקְצָכֶת יָמִין וְשְׂמָאל לָךְ עֵז יוֹהֶבֶת  
יוֹהֶבֶת קָדָם וְאַחֲזוֹר בְּאַלְפֵי וְרַבּוֹת רוֹכְכֶת  
רוֹכְכֶת עַל מְקוֹמָךְ הוֹלְכֶת וְסוֹבְכֶת  
וְסוֹבְכֶת לְרֵאוֹת כְּזִיו הַמְרַכְכֶת  
מִי כִי אֱלֹהֵינוּ הַמְגַבִּיהֵי לְשָׁכֶת

שלמה אבן גבירול, תשל"א, עמ' 244–246.

כאמור, האמצעי המארגן המרכזי בשני קטעי הפיוט הנזכרים הוא תבנית השרשור. גם נושא הפיוטים הוא אחד: תיאור נשגבותם של אלוהים ועולמו העליון. אלא שלהרגשתנו הרשמים הנתפסים בקריאת שני הקטעים הללו שונים בתכלית. השיר של אבן גיאט מייצר רושם של "מונוטוניות מרדימה", מלאכותיות ואילוטי לשון; השיר של אבן גבירול, לעומתו, מייצר רושם של תנועה נמרצת ואיכות ריגושית עזה. במקום אחר נדונו ההבדלים בין שני הטקסטים הללו בהרחבה (עינת־נוב, 1995), מאספקטים שונים: הריתמוס; השימוש השונה שעושה כל אחד מן המשוררים במה שמכונה בבלשנות "ביטויים אנאפוריים" (ביטויים תלויי הקשר לשוני); אופן ההצגה השונה של "תפאורת" עולם המרכבה; הצורות והזמנים השונים שבהם נתונים הפעלים בכל אחד מן השירים; אופיו השונה של החרוז בשירים המושווים; מעמדן התחבירי־סמנטי השונה של מילות השרשור הסיומיות בכל אחד מן השירים. האפקטים המנוגדים בשני השירים מתהווים מפעולת הגומלין בין כל המשתנים הנזכרים פה. כאן, מפאת אילוטי המקום, נציג בקצרה רק את ההבדל האחרון, בלויית דוגמאות מועטות.

תבנית השרשור מבליטה מאוד את הגבולות הסופיים והתחיליים של הטורים, ובכך עשויה לייצר אפקט של ניתוק או חסימה בין טורי השיר האחד. מצד שני, החזרה על אותה המלה בסוף הטור האחד ובראשית הטור הבא אחריו עשויה לייצר גם אפקט של חיבור בין הטורים, לטשטש את האבחנה בין

יחידות הטורים ולפעול למיזוגם לרצף סמנטי אחד. לתבנית השרשור יש אפוא שני אפקטים פוטנציאליים מנוגדים. אנו נטען שטקסט אחד מממש באמצעים לשוניים פוטנציאל אחד באורח שיטתי; הטקסט השני – את הפוטנציאל האחר. לאפקט הראשון נקרא "אפקט החסימה", ולשני, על דרך הניגוד, "אפקט הזרימה". אפקט הזרימה, המחבר בין התבניות הלשוניות של הטורים השונים יכול להיקרא גם, בהתאם להנחה התאורטית שהוצגה לעיל, "האפקט המיסטי": הוא מביא לטשטוש הגבולות והמוכחנות שבין הטורים, ומכאן גם למבנים לשוניים חלשים, דו-משמעיים או עמומים. טענתנו היא שבשירו של אבן גיאת האפקט הנתפס של תבנית השרשור הוא אפקט החסימה. בשירו של אבן גבירול, לעומת זאת, מייצרת תבנית השרשור את אפקט הזרימה ומשווה לשיר איכות נתפסת מיסטית. להלן נעמוד בקצרה על הגורמים הלשוניים התומכים בטענה זו. כדבר ראשון נבחן את מעמדן התחבירי-סמנטי של מילות השרשור הסיומיות בשני הטקסטים.

בשיר "אתה אל מסתתר" של אבן גיאת מעמדן התחבירי של רוב מילות השרשור החותמות את הטורים הוא כזה שהן מוצרכות להשלמת הטור כיחידה תחבירית-סמנטית: 16 מתוך 24 טורים משורשרים בשיר נחתמים במלים שלפי מעמדן התחבירי-סמנטי הן חייבות להימנות עם אברי הטור שבו הן נתונות: תשעה טורים נחתמים בשמות עצם בתפקיד של סומך; חמישה טורים נחתמים בשמות עצם שבראשם ו'ו החיבור והם חלקים חוזרים במשפטים כוללים; שני טורים מסתיימים בשמות עצם שתפקידם התחבירי הוא של משלימי מקום מוצרכים. שלושת התפקידים התחביריים הללו קובעים למילות השרשור מעמד של חוליה אחרונה הנדרשת לסיגורו של המבע בטור. על-ידי כך מובלט אפקט החסימה של השרשור, הפועל להדגשת החיץ בין טור אחד למשנהו.

למספר לא מבוטל של טורים בטקסט של אבן גבירול יש, לעומת זאת, מבנה תחבירי כזה המממש את האפקט ההפוך של השרשור, אפקט הזרימה. בטורים אלה יוצר אבן גבירול למילות השרשור הסיומיות מעמד תחבירי-סמנטי מורכב, שלפיו הן יכולות להיתפס כמיותרות, או לחלופין כמוצרכות, למבע של טורן. המעמד הכפול הזה של מילות השרשור הסיומיות בשירו של אבן גבירול יוצר מתח ותחושה של אי-ודאות, והוא מיוצר בשלושה אופנים עיקריים: (1) הצבת תיאור מקום לפני פועל השרשור (2) החלפתה של השלמה מוצרכת לפועל בהשלמה בלתי מוצרכת לו (3) צירוף ה"א השעבוד לפועל השרשור. להלן נפרט ונדגים בקצרה כל אחד משלושת האופנים הללו.

## הצבת תיאור מקום לפני פועל השרשור

נתבונן תחילה בטור הראשון: "תִּקְרַתְךָ אֲדִיר בְּמָרוֹם נִצְבֶּת". תיאור המקום, "במרום", הממוקם לפני הפועל "ניצבת", עשוי להביא לכך שבקריאה ראשונה, ברצף, הוא ייתפס כממלא את מקום הנשוא וידמה, ולו גם לרגע, שעמו נשלם המבע (= יחידה סמנטית): "תקרתך, אדיר, במרום". בקריאה כזו תיתפס מילת השרשור "ניצבת" כמיותרת למבע של טורה, והיא תשתחרר, בתפיסת הקורא, להתקשר עם המבע שבטור הבא, שאף הוא פותח באותה מילה. בקריאה זו אפשר שהקורא ייטה לעמעם בתפיסתו את אחת התקריות של "ניצבת", ולקשר בין הטורים לרצף סמנטי אחד. ואולם ייתכן גם ביצוע אחר של האינפורמציה התחבירית-סמנטית שבטור: כאשר יגיע הקורא אל "ניצבת" החותמת את הטור, הוא יבצע ראורגניזציה של חלקי המשפט ויתפוס אותו כך: תקרתך, אדיר, ניצבת במרום. בארגון זה של האינפורמציה שבטור ממלאת "ניצבת" תפקיד מרכזי של נשוא, והיא איננה נתפסת כמיותרת למבע בטורה. ואולם אז יתברר ששני הביצועים, זה שייתר את "ניצבת" ושילח אותה להתקשר עם הטור הבא, וזה שייחד לה מעמד נשואי ונכבד במשפט של טורה, מייצרים משפטים שהם, מבחינה סמנטית, שקולים במשמעותם: "תקרתך אדיר במרום ניצבת" = "תקרתך, אדיר, במרום". מתברר כי המילה "ניצבת", מילת השירשור הסיומית, איננה מוסיפה דבר מבחינה סמנטית. על-ידי כך מורגש סיומו של הטור כסיום רופף, לא נחרץ, לא ברור ודור-משמעי. מתקבלות שתי תבניות משמעות אפשריות, שאין ביניהן הבדלים סמנטיים אמיתיים, ועל כן הן גם אינן מובחנות מאוד זו מזו. בקריאה כזו נתמך אפקט הזרימה, האפקט המיסטי של תבנית השרשור, ומתממש.

דוגמה מובהקת יותר למעמד תחבירי כפול המושג על-ידי הקדמת תיאור המקום למילת השרשור מצויה בטור 4: "שְׁלֵהֶבֶת מְפָה וּמְפָה לְהֶבֶת". איך יש לבצע את הרצף הזה? גם כאן תיתכנה שתי קריאות: אחת שתתפוס את מילת השרשור כמיותרת לטורה ותשחרר אותה להתקשר עם האינפורמציה שבטור הבא, ושנייה שתתפוס את מילת השרשור כמוצרכת למבע שבטורה. בקריאה ראשונה ייטו רכיבי הטור להתארגן כמשפט אדוורביאל (שתואר-הפועל משמש בו כנשוא), באופן הבא: "שלהבת" — נושא, "מפה ומפה" — משלים מקום התופס את מקום הנשוא הפועלי, בהעדרו, ונקרא: שלהבת מפה ומפה. בקריאה זו, אם כן, נתפסת מילת השרשור הסיומית "להבת" כמיותרת למבע של טורה, וגולשת בתפיסת הקורא אל הטור הבא. אולם בד בבד עם קריאת המלה "להבת" עשוי הקורא לתקן

את קריאתו זו באופן ש"להבת" לא תיחשב כמיותרת למבע, אלא כחלק אינטגרלי ממנו. בקריאה שכזו ייתפס הטור כמשפט המחובר משני משפטים שהיחס ביניהם הוא של תקבולת כיאסטית: "שְׁלֵהֶבֶת מְפָה — וּמְפָה לְהֶבֶת". תפקידה של ו"ו החיבור משתנה בתכלית מקריאה אחת לשנייה. ו"ו החיבור, שנתפסה בקריאה ראשונה כמחברת בין שני אבריו של צירוף מקום כבול (מפה ומפה) נתפסת עתה, בקריאה שנייה, כמחברת שני משפטים. הקריאה השנייה מעמידה תבנית תחבירית המתנגשת בתבנית התחבירית המתקבלת בקריאה ראשונה, וזאת, שוב, מבלי להביא לשינויים סמנטיים אמיתיים: מבחינת המשמעות שקול המשפט "שלהבת מפה ומפה" למשפט "שלהבת מפה — ומפה להבת". על-ידי כך מתבטלת המובחנות בין קריאה לקריאה, תבנית אחת מטשטשת את האחרת, והקורא עשוי להתנסות בתחושה של אי-יציבות, אי-ודאות וחוסר ביטחון.

נציג בקצרה כמה דוגמאות נוספות לאותה תופעה של מעמד תחבירי כפול, הנוצר כתוצאה מהקדמתו של תיאור מקום למילת השרשור: "נוֹבְכָת [=מדברת] רְגֵשֶׁת הָאֲרָבֶעַ סְבִיב גּוֹבְכָת [=מצטופפת]" (טור 19). כאן שוב, בקריאה ראשונה, עשוי להיתפס צירוף המלים "נובכת רגשת הארבע סביב" כמשפט שלם למהדרין: יש בו נשוא מובהק (נובכת), נושא (רגשת הארבע) ותיאור מקום מובהק (סביב), החוזר בהתייחסותו אל הנשוא הפועלי (נובכת). על-ידי כך נתפסת "גובכת", מילת השרשור הסיומית, כמיותרת להשלמת המבע של טורה, ונשלחת בתפיסת הקורא להתקשרות עם הטור הבא אחר כך. בקריאה זו מתעמעם מעמדה התחבירי-סמנטי של מלת השרשור הסיומית, ובהצטרפותה, ברצף הקריאה, אל מילת השרשור הפותחת את הטור הבא, נתפסת מין חזרה שלא לצורך, מיותרת, אי-רציונלית, על אותה מילה פעמיים, מה שתורם לאפקט האמוציונלי העולה מן התבנית המטושטשת בלאו הכי של הטור. ואולם, בקריאה שנייה ייתכן גם ארגון אחר של רכיבי המשפט, כך שמילת השרשור הסיומית תיתפס כמוצרכת לטורה: "נובכת רגשת הארבע / סביב גובכת". כך גם בטור 22: "יֹוֹהֶבֶת [=נותנת] קָדָם וְאַחֹר בְּאֶלְפֵי רְבָבוֹת (רוֹכְבָת)" מול "יֹוֹהֶבֶת קָדָם וְאַחֹר — בְּאֶלְפֵי רְבָבוֹת רוֹכְבָת".

### החלפתה של השלמה בלתי-מוצרכת לפועל בהשלמה מוצרכת

דרך נוספת שבאמצעותה יוצר אבן גבירול למילות השרשור הסיומיות מעמד תחבירי-סמנטי כפול, של גדרשות ובלתי-גדרשות למבע של טורן הוא, כאמור,

החלפתה של השלמה מוצרכת בהשלמה בלתי-מוצרכת: תחבולה זו באה לידי ביטוי בטורים 21–22: "בְּמִקְצֵבֵת יָמִין וְשָׁמַאל לָךְ עֵז יוֹהֶבֶת / יוֹהֶבֶת קָדָם וְאַחֹר בְּאַלְפֵי רִבְבוֹת רוֹכֶבֶת". ישנם פעלים שאינם עומדים לעצמם ומצריכים את השלמתם. "הוא סגר", למשל, לא ייחשב למבע שלם, אם איננו יכולים לשחזר מן הקונטקסט שבו הוא נאמר את המושא החסר לו. "הוא סגר את הדלת", לעומתו, הוא מבע שלם. המושאים הם ארגומנטים המחויבים, או מוצרכים, לפועל. התיאורים, לעומתם, אינם מוצרכים; אם נאמר: "הוא סגר את הדלת אתמול" (כלומר: נוסיף את תיאור הזמן "אתמול") תיאור הזמן לא יהיה מוצרך לפועל, אלא יהיה בבחינת תוספת מרצון, לא מחובה. מה שעושה אכן גבירול בטורים הללו הוא, אם כן, הדבר הבא: בפעם הראשונה (טור 21) הוא מביא את הפועל "יוהבת" (= נותנת) עם שתי ההשלמות המושאיות הדרושות לו (לך – עוז), ופעם שנייה (טור 22) הוא מביא את "יוהבת" ללא ההשלמות הנחוצות לה, אך עם השלמה שאיננה מוצרכת לה (תיאור האופן "קדם ואחור"), ומקומה הטבעי – במידה שהיא באה – הוא לאחר שכבר סופקה ההשלמה המושאית הכפולה המוצרכת. באופן זה, כדי לתפוס יחידת מבע שלמה, אפשר שהקורא ייטה לקבל את הכפלת "יוהבת" כהכפלה לשם ריגוש או לבטל בתפיסתו את כפילות ה"יוהבות" ולתפוס את הטורים כמשלימים זה את זה ליחידת משמעות אחת: "בְּמִקְצֵבֵת יָמִין וְשָׁמַאל לָךְ עֵז יוֹהֶבֶת / יוֹהֶבֶת (קָדָם וְאַחֹר)". גבולות הטורים מיטשטשים ונפרצים, תבנית לשונית אחת (טור אחד) פולשת לתחומה של האחרת, ואפקט הזרימה מתחיה. תופעה דומה קורית בטורים 12–13: "יוֹבֶבֶת מוֹל מְרִכְבָּתְךָ הַנְּשָׁלֶבֶת / הַנְּשָׁלֶבֶת כְּרוּחַ וְעָנָן וְצָרְכֶת". הפועל "נשלבת" מצריך השלמה של מושא (X נשלב ב-Y) ואין הוא יכול לעמוד לבדו. השלמה זו חסרה בטור 12, אולם היא ניתנת – ועוד באמצעות חלקים חוזרים ("כרוח וענן וצרכת") – ל"נשלבת" הפותח את הטור הבא, טור 13. כדי לספק את ההשלמה המוצרכת ל"נשלבת" החותם את טור 12, מתעמעמת גם כאן, כבטורים 21–22, כפילותה של מילת השירשור, ושני הטורים נוטים להיכנס זה לגבולו של זה ולהיקשר ביניהם ליחידה תחבירית-סמנטית אחת.

דוגמה נוספת מצויה בטורים 6–7: "מְרִכְבָּת עֶזְךָ הִיא הַנְּצִבֶת / הַנְּצִבֶת מוֹל טַפְסָר יוֹשֵׁב בַּשֶּׁבֶת". גם כאן פועלת ההצרכה התחבירית-סמנטית לפריצת הגבולות של היחידות השיריות, הטורים. הפועל "ניצב" איננו עומד לבדו והוא מושלם לעתים על-ידי פועל אחר כתיאור מצב (לדוגמה: "ניצב שותק") וברגיל – על ידי משלים מקום: ניצב ב, ניצב לקראת, ניצב על וכד'. בטור 6 מופיעה

מילת השרשור "ניצבת" ללא השלמת המקום המוצרכת לה. אולם ההשלמה הזאת נתונה ל"ניצבת" הפותחת את טור 7: "הניצבת מול טיפסר". מתוך כך מונע הקורא למזג בתפיסתו את שני הטורים (6-7) ליחידה תחבירית-סמנטית אחת. אפקט הזרימה נתמך, ומתממש.

ההצרכה של הפועל "ניצבת" פועלת אם כן לקישורם של שני הטורים (6-7) בתפיסתו של הקורא. אך יש גם גורם נוסף לכך. קריאה שתנתק בין הטורים הללו תותיר את המבע שבטור 7 חסר: בקריאה כזו ייתפס הטור כולו כפסוקית אחת של נושא — "הניצבת מול טיפסר יושב בשבת" — והאינפורמציה הנשואית תחסר. כך שאם ינתק הקורא בין טורים 6-7, יאלץ — כדי להשלים את המבע שבטור 7 — לקשר בין טורים 7-8, ולקרוא כך: "הנְצַבְת מול טִפְסֵר יוֹשֵׁב בַשֶּׁבֶת — בַּשֶּׁבֶת מִיָּמִין שְׁחָקִים רוֹכְבֶת". נמצא שבמקום זה (טורים 6-7) או אחר (טורים 7-8) יהיה הקורא מוכרח לעמעם בתפיסתו את אחת ממילות השרשור החוצצות בין הטורים, לפרוץ את גבולותיהם ולקשרם לרצף תחבירי-סמנטי אחד.

### צירופה של ה"א השעבוד למילת השרשור

דרך שלישית שבאמצעותה יוצר אבן גבירול למילות השרשור הסינטימיות מעמד לא ברור, היא צירופה של ה"א השעבוד למילת השרשור. נעיין בטורים 15-16: "דוֹאֲבַת וְרוֹפֶפֶת עֲלֶיהָ הַנְּחָצְבַת / הַנְּחָצְבַת לְקוֹל הַמְּלָה אוֹתָךְ אוֹהֶבֶת". כיצד יש לממש את הרצף המילולי הזה בקריאה? שוב, ישנן שתי אפשרויות: אפשרות אחת היא להבליט את יחידות הטורים כיחידות שלמות כל אחת בפני עצמה, ולקרוא כך: "דוֹאֲבַת וְרוֹפֶפֶת עֲלֶיהָ הַנְּחָצְבַת / הַנְּחָצְבַת לְקוֹל הַמְּלָה — אוֹתָךְ אוֹהֶבֶת". בקריאה כזו יכלוט אפקט החסימה של השרשור, המדגיש את גבולותיהם הסופיים והתחיליים של הטורים, וכמו מנתק ביניהם. אפשרות שנייה היא דווקא לאחד את הטורים. אפשרות זו היא לגיטימית ביותר: ה"א המצטרפת למילת השרשור הסינטימית בטור 15, מזמינה את תפיסתה של מלה זו כפותחת פסוקית זיקה, שעתידה להימשך אל הטור הבא. במקרה זה ייתפסו הטורים כך: "דוֹאֲבַת וְרוֹפֶפֶת עֲלֶיהָ הַנְּחָצְבַת (הַנְּחָצְבַת) לְקוֹל הַמְּלָה / אוֹתָךְ אוֹהֶבֶת". בקריאה זו מתעמעם מעמדה התחבירי-סמנטי של מילת השרשור הסינטימית, ובהצטרפותה ברצף הקריאה אל מילת השרשור הפותחת את הטור הבא נתפסת מין חזרה שלא לצורך, מיותרת, אי-רציונלית, על אותה מילה פעמיים; תבנית לשונית אחת חודרת לתחומה של תבנית אחרת, והיציבות, הוודאות והסדר הטוב משתבשים.



## סיכום

בראשית מאמרנו שאלנו מה לחוויה המיסטית הגועשת, בעלת האופי האמוציונלי המובהק ולנוסחאות הנוקשות והשכלתניות של הטקסטים שנדונו כאן. תשובתנו ניתנה בשני שלבים. ראשית, שירה נוסחתית מעין זו – ייתכן שתחילתה בשירה המשקפת חוויות מיסטיות רבות-עצמה. אבל אלינו היא הגיעה כמסורת מאובנת. בעקבות ארנצווייג טענו שתחבולות סגנוניות חמקמקות, רבות-עצמה רגשית, עשויות להשרות חרדות מתוך אי-ודאות; לפיכך, יש להן נטייה להתקשות וליהפך ל"סגנון", לקישוטים ולנוסחאות קשוחות. כך, להשערתנו, בחתימה החוזרת של שם המחבר בשירים הנדונים נפגשת הקונוונציה המקובלת בשירי קודש עם התאבנות השימוש החווייתי בחכמה המיסטית של צירוף אותיות. לפי תפיסה כזאת, שירים מעין אלו עשויים לייצג מסורת מיסטית, גם אם אינם משקפים בהכרח חוויה מיסטית של יוצרם. לתפיסה זו נמצאו לנו תימוכין גם מכיוון אחר, בדברים שהבאנו לעיל מרחל אליאור על אופיים הנוסחתי והבלתי-חוויתי של ההמנונות בספרות ההיכלות, אשר נוצקו, כבר במסגרתה של הספרות המיסטית, אל תוך "פורמולות נטולות פשר" ו"תבניות התייחסות" קבועות ומוצקות למציאות המטפיזית.

שנית, תחבולות סגנוניות מופיעות במבנים פואטיים הקובעים את אופי השוואה מדוקדקת בין שני שרשורים, למשל, הראתה שאותה תחבולה סגנונית עשויה לשמש בשיר אחד לשם הפרדה ברורה בין היחידות הנתפסות ובשיר אחר ליצור מצב שבו "אף אחד מהם לא מתחיל ולא נגמר, אלא כולם נכנסים זה לתחומו של זה" – כדברי ברגסון. מדיוננו בשירים עולה אפוא שהתבניות הקשוחות עשויות להשרות לא רק תחושה של ודאות וביטחון, אלא גם תחושות הפוכות. בשימושים מסוימים בהן הן יכולות להפוך לתבניות אי-רציונליות וטעונות מתח, הנוסכות בקורא תחושה של אי-ודאות ומייצרות על-ידי כך אפקט אמוציונלי מוגבר. בתוך כך הופך הביטחון המושג על-ידי השימוש בסדר האדוק ובחזרה הנוסחתית על התבניות הנוקשות לביטחון מדומה, ובצירופם של תכנים מתאימים (כגון העיסוק ב"מסתורין הנורא" – כדברי רודולף אוטו), עשוי להתעורר הרושם של איכות פואטית מיסטית.

## הקיצורים הביבליוגרפיים

- אוטו, 1999 = רודולף אוטו, הקדושה — על הלא-רציונלי באידיאת האל ויחסו לרציונלי. תרגמה מגרמנית מרים רון. ירושלים: כרמל, 1999.
- אליאור, תשמ"ז = רחל אליאור, "ייחודה של התופעה הדתית בספרות ההיכלות, דמות האל והרחבת גבולות ההשגה", מחקרי ירושלים במחשבת ישראל כרך ו', ירושלים: המקור, תשמ"ז.
- אליאור, 1994 = רחל אליאור, "מיסטיקה מאגיה ואנגלולוגיה — תורת המלאכים בספרות ההיכלות", בתוך: מנחה לשרה — מחקרים בפילוסופיה יהודית ובקבלה. עורכים: משה אידל, דבורה דיאמנט ושלום רוזנברג. האוניברסיטה העברית ירושלים: מאגנס, 1994.
- אלתרמן, 1972 = נתן אלתרמן, שירים שמכבר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1972.
- ג'יימס, תשכ"ט = ויליאם ג'יימס, החווייה הדתית לסוגיה. תרגם יעקוב קופליביץ. ירושלים: מוסד ביאליק, תשכ"ט.
- יצחק אבן גיא, תשמ"ח = שירי ר' יצחק אבן גיא, מהדורת יונה דוד, ירושלים: עכשו, תשמ"ח.
- לוי, תשמ"ו = ישראל לוי, הסוד והיסוד — מגמות של מיסתורין בשירתו של אבן גבירול, מכון הברמן למחקרי ספרות, לוד, תשמ"ו (פרק ג', עמ' 39–55).
- ליבס, תשס"א = יהודה ליבס, תורת היצירה של ספר יצירה, ירושלים ותל אביב: שוקן, תשס"א.
- ספר יצירה = ספר יצירה השלם עם תרגום ופירוש רבנו סעדיה גאון. ירושלים: הועד להוצאת ספרי רס"ג, התשל"ב.
- עינת-נוב, 1995 = עידית עינת-נוב, כוח אקספרסיבי וקונוונציה מאובנת בשירת הקודש העברית בימי הביניים, עבודת גמר לקראת התואר "מוסמך למדעי הרוח" (בהדרכת פרופ' ראובן צור ופרופ' טובה רוזן), אוניברסיטת תל אביב, 1995.
- פליישר, 1975 = עזרא פליישר, שירת הקודש העברית בימי הביניים. ירושלים: כתר, 1975.
- צור, 1988 = ראובן צור, שירה היפנוטית עברית — קווים לאפיונה. תל אביב: מכון כץ לחקר הספרות העברית, 1988.
- שלום, תרפ"ד = גרשום שלום, "שערי צדק", מאמר בקבלה מאסכולת ר' אברהם אבולעפיה, מיוחס לר' שם טוב (ן' גאון?), קריית ספר שנה ראשונה חוברת ב', ירושלים: דפוס הפועלים, תרפ"ד.

תחבולות אמנותיות ואיכויות מיסטיות בשירי קודש עבריים

שלמה אבן גבירול, תשל"א = דב ירדן, שלמה אבן גבירול – שירי הקודש. ירושלים:  
הוצאת המהדיר, תשל"א.

Ehrenzweig, Anton, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and* = 1965  
*Hearing*. New York: Braziller, 1965.

Ehrenzweig, Anton, *The Hidden Order of Art*. London: Paladin, = 1970  
1970.

Balaban, Victor, "Religious Metaphor and Cognitive Linguistics: = 1999  
Perceptual Metaphors for Knowledge at a Marian Apparition Site". In Lieven  
Boeve and Kurt Feyaerts (eds.) *Metaphor and God-Talk*. Bern: Peter Lang,  
1999.

James, William, *The Varieties of Religious Experience*. London, = 1902  
New York and Bombay: Longmans, Green and Co., 1902.

Katz, Steven T., "Mystical Speech and Mystical Meaning" in Steven = 1992  
T. Katz (ed.), *Mysticism and Language*. New York: Oxford UP, 1992, pp  
3–41.

Snyder, E. D., *Hypnotic Poetry: A Study of Trance-Inducing* = 1930  
*Techniques in Certain Poems and its Literary Significance*. Philadelphia:  
University of Pennsylvania Press, 1930.

Tsur, Reuven, "Poem, Prayer and Meditation: An Exercise in = 1974  
Literary Semantics", *Style* 8, 1974, pp 405–425.

Tsur, Reuven, *What Makes Sound Patterns Expressive: The Poetic* = 1992  
*Mode of Speech-Perception*. Durham N, C.: Duke UP, 1992.

Scholem, Gershom G., *Jewish Gnosticism, Merkabah Mysticism,* = 1960  
*and Talmudic Tradition*. New York: The Jewish Theological Seminary of  
America, 1960.

Scholem, Gershom G., *Major Trends in Jewish Mysticism*. New = 1961  
York: Schocken Books, 1961.