ספרות / משמעות / תרבות

יוסף האפרתי

המראות והלשון

להתפתחות דרכי התיאור בשירה העברית החדשה

5175
4857

יוסף האפרתי: המראות והלשון

ספרות, משמעות, תרבות 1

סידרת ספרים של המכון הישראלי לפואטיקה ולסמיוטיקה — אוניברסיטת תל־אביב, בשיתוף עם 'ספרי סימן קריאה' ו'הספרות'

העורך הראשי: בנימין הרושובסקי
המערכת: איתמר אבן־זהר, מנחם פרי

העורך האחראי: מנחם פרי

ספר זה יוצא בסיוע מכון כ"ץ לחקר הספרות העברית
באוניברסיטת תל־אביב
משרד הביטחון, המחלקה לאמנות של משרד החינוך והתרבות
וקרן ת"א לספרות ולאמנות.

המו"ל: מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור

יוסף האפרתי

המראות והלשון

לתולדות התיאור
בשירה העברית החדשה

ספרות, משמעות, תרבות

המכון הישראלי לפואטיקה ולסמיוטיקה
'ספרי סימן קריאה' ו'הספרות'

Joseph Haephrati

The Presented World

Evolution of the Poetic
Language of Nature
Description in Hebrew Poetry

Literature, Meaning, Culture, 1

Publications of
The Israeli Institute for Poetics and Semiotics — Tel-Aviv University
in collaboration with *Siman Kri'a* and *Ha-sifrut/Literature*

Editor in Chief: Benjamin Hrushovski
Co-Editors: Itamar Even-Zohar, Menakhem Perry
Editor of Series: Menakhem Perry

על העטיפה: גזירות של הנרי מאטיס
עיצוב הספר: אלעזר גלעד ויעל שורץ

©
כל הזכויות שמורות ליורשי המחבר ולהוצאה
מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור בע"מ, הנצי"ב 28, ת"א
נדפס בישראל, תשל"ז
Printed in Israel, 1976

במקום הקדמה

במקום — שכן ההקדמה היתה בראשו של המחבר, שלקח אותה עמו להרי הגולן, מהם לא שב.

במקום — שכן איש אינו יכול לכתוב זאת מלבדו.

ספר זה הוא היסטוריה של ספרות במלוא מובן המלה. שכן, איך כותבים היסטוריה של ספרות? או שאוספים שמות ותאריכים בסדר כרונולוגי, ומדברים קצת סביבם; או שנוטלים היסטוריה אחרת — לאומית או חברתית — ומשבצים בה יצירות ספרות; או שנמלטים אל התחום שבו כבר יש לנו מושגים מוכנים כדי לדבר עליו: תולדות האידיאות. התאריכים היו, תולדות החברה היו, והאידיאות היו. ומותר לדבר על אלה. אבל השירה רצתה יותר מזה, אחרת לא היה צורך לכתוב שירה. והמותר הזה ניסה להשפיע גם באופן בלתי־אמצעי, בדרכים שאין להן לשון הגיונית, תוך שיתוף־פעולה בין טקסט מורכב וקורא רגיש, המשתמשים שניהם בנורמות מובהקות, שגם הן נעות ומשתנות. מחבר הספר הזה ניסה להתבונן מקרוב באותן יחידות שבהן חלה ההיסטוריה של השירה: הוא ניסה לתפוס "אורגניזם" של שיר, לקרוא את הקונטקסט המורכב של השיר, את אמנות הלשון המופעלת על־ידי קורא ומפעילה אותו. אבל הוא לא שקע בפרשנות לשמה; הוא רצה להראות מתוך הסתכלות קרובה כזאת את המגמות והחוקים הפועלים בשני התחומים הגדולים: תולדות השיר העברי ואמנות השירה בכלל. אכן, בין שני קטבים נעים פרקי הספר: פירושים של שירים מרכזיים ואופייניים מזה והעמדת הכללות וקווים להבנת ההיסטוריה של השירה העברית מזה.

הספר תורם תרומה מרכזית להבנת אמנות הפואמות הארוכות של ביאליק ויצירות אחרות. הוא גם מעמיד רעיונות רבים על אופי התפתחותה הפנימית של השירה העברית, בפרט בצומת המיוחד שבו נפגשים התיאור ולשון השירה. יותר מזה: הספר מצביע על בעיות יסוד באמנות השירה ומפלס דרכים להסתכלות בה. השם אינו מקרי: ביאליק, שהושפע מן הסימבוליזם הרוסי, העלה על נס את "לשון המראות", שהיא "לשון הלשונות", לשונו של האל ולשונו של האמן היוצר. התיאוריה של פוֹטיבְּנְיָה על שירה כ"חשיבה בתמונות" הוצגה ב"הבריכה" של ביאליק גם בניסוח ישיר וגם בעיצוב לדוגמה. הביקורת העברית, המעוניינת באידיאות בלבד, לא ראתה שכאן ישנה תפיסת שירה המנוגדת ניגוד קוטבי ללשון האידיאות. יוסף האפרתי שואל בתחום זה שתי שאלות: א) מה טיבן של המראות שהשירה מדברת בהן וכיצד מדברים משוררים שונים ודורות שונים בלשונות־מראות שונים אלה מאלה? ב) כיצד מעצב המשורר את המראות באמצעים של לשון, כיצד הוא משפיע על הקורא שיבנה בתודעתו מראות כאלה ואת המשמעויות הנלוות אליהן, ומה הן האפשרויות של הדינמיות, הגמישות וריבוי־המשמעויות שהלשון מאפשרת בעצבה את "המראות" הללו?

העבודות שקובצו בספר צמחו בהדרגה. חלקן נתפרסמו בכתבי־עת (בייחוד ברבעון 'הספרות') ונכתבו מחדש לצורך ספר זה. אכן, אפשר לקרוא כל פרק בנפרד לשם הנושא הנדון בו. אבל אין כאן אוסף מאמרים בעלמא: את כל הפרקים מנחה תפיסה אחת, שהלכה והתגבשה והתבהרה ברבות השנים.

מה טיבה של תפיסה זו? מה הם קווי היסוד של ההיסטוריה המתוארת כאן? מה עוֹשֶׂה שירה תיאורית במאה העשרים? את המסגרת המושגית לתשובות על שאלות אלה רצה המחבר להעמיד במבוא, לפי הקונצפציה המסכמת שהתגבשה אצלו בזמן האחרון, כפי שמעיד הפרק האחרון שבספר.

אין טעם שאדם אחר יכתוב זאת במקומו. נקווה שהקוראים יסיקו את הסיכומים מתוך עיון ועיון־חוזר בניתוחי שירה אלה. נקווה שהספר יהווה גירוי לחיפושים נוספים, להעמדת השאלות, לתיקון התשובות. הספר איננו סיכום. אלה גיחות מגוונות לליבה של אמנות השיר ולמהות התמורות שחלו בו. הספר פתוח.

*

קשה למורה לכתוב הספד על תלמיד וחבר שהלך לעולמו לפניו. ואולי לא כאן המקום לספר על אישיותו, על לבטיו, על מאבקיו, על תרומתו של יוסי. דברים לזכרו נתפרסמו בשעתו ברבעון 'הספרות' ובעיתונים שונים סמוך לנפילתו.

יוסף האפרתי נולד בגבעתיים ב־1931. עשר שנים היה חבר קיבוץ משאבי שדה. יצא ללמוד מאוחר. למד בסמינר למדריכי עליית הנוער ובאוניברסיטה העברית בירושלים. כתב דוקטוראט באוניברסיטת קליפורניה בלוס אנג'לס, שימש מורה בחוג לתורת הספרות הכללית באוניברסיטת תל־אביב, והגיע בו לדרגת פרופסור־חבר. היה ראש החוג הזה בשנים 1971—1973. משנת 1972 היה ראש המכון לחקר הספרות העברית ע"ש בנציון כ"ץ באוניברסיטת תל־אביב. נפל ברמת הגולן בהיותו בשירות מילואים, 17 באפריל 1974.

האפרתי היה אחד מאלה שהאירו את חיינו באורו של חיוך אנושי, ועל כך אהבוהו חברים ותלמידים. אך מעל לכל: בחיים, בעבודה ובמחקר האמין בעקרו־נות, שעליהם ניסה לעמוד ללא פשרות. גם ספר זה הוא עדות לחתירה כזאת לנקיותו של המחקר, השואף אל ניסוחה של האמת המדעית, בלי ויתורים לקושיו של האובייקט ובלי פשרות עם אידיאולוגיות והשקפות שמחוץ לעניין.

דומני, שתחושת רצונו של יוסי מכתיבה לנו את המשאלה שספרו האחרון לא יהיה ספר זכרון, אלא נדבך בזכות עצמו בבניין מחקרה של הספרות העברית.

בנימין הרושובסקי

תוכן העניינים

א. דרכי התיאור בשירת ההשכלה 9

שני אספקטים של תיאור הטבע בספרות.

הקשיים שמעורר ייצוג הנוף באמצעות הלשון.

התפיסה הקאטגוריאלית של המציאות בתיאורי הטבע של שירת ההשכלה.

דרכי הייצוג הלשוני של הנוף בשירת ההשכלה:

א. הכללה ופירוט.

ב. תיאור הפרט על פי תכונות אופייניות.

ג. פירוט של תמונה ספציפית.

על הדימוי והמטאפורה בשירת ההשכלה בהשוואה לדימוי ולמטאפורה בשירה שאחריה.

השימוש בלשון פיגוראטיבית בתיאור הטבע.

סיכום ביניים: עקרונות של ייצוג הנוף בשירת ההשכלה.

הפונקציה המטאפורית שממלא תיאור הטבע בתקופת ההשכלה.

התפיסה האסתטית של שירת ההשכלה בפרספקטיבה אירופית.

ב. תיאורי הנוף בשירת טשרניחובסקי 34

הקונקרטיות של תיאורי הטבע על פי תפיסתו של קלויזנר.

קונקרטיות בשירת ההשכלה ואפקט של קונקרטיות בשירת טשרניחובסקי.

השימוש בקונוונציות בתיאורי הנוף:

א. קונקרטיזאציה של פרטי־תיאור קונוונציונאליים.

ב. שינוי התהודה האמוטיבית של הנוף כחריגה מן הקונוונציה.

דרכי פירוט בתיאורי הנוף:

א. השימוש ב"פרט מוביל".

ב. דרכי הייצוג הלשוני של צבעי הנוף.

ג. ייצוג פרטי הנוף באמצעות צירופי לשון בדרגות שונות של הפשטה.

השימוש בלשון פיגוראטיבית, במיוחד בהאנשות, בתיאורי הנוף.

סיכום: האספקט הייצוגי והאספקט הסמלי של תיארי הנוף.

הערת מבוא לפרקים ג ו־ד 72

ג. "מתי מדבר של ח. נ. ביאליק — פואמה תיאורית 74

"פואמה תיאורית".

כאריות רובצים או כאלונים שנפלו.

דרכים ישירות ודרכים עקיפות בסיפור ובתיאור.

הנשר והפגרים.
אַלמנט דראמאטי ומבנה אַפּיזוֹדאלי.
דרכי בנייתו של האַלמנט הדראמאטי.
טעויותיה של התפיסה הדראמאטית.
המבנה האַפּיזוֹדאלי של ההתרחשויות.
מקומם של החומרים המיתוֹלוֹגיים והאגדיים הקשורים במדבר.
השימוש בלשון פיגוּראטיבית כבדרך תיאור עקיפה.
שתי ההתרשמויות הסותרות מ"מתי מדבר" (סיכום).
היסוד האידיאי של היצירה.
ביבליוֹגראפיה נבחרת.

ד. "הברכה" של ח. נ. ביאליק 109
הפרשנות הסמלית של "הברכה".
דרכי השימוש בהאנשות בחלק הראשון של "הברכה".
ברכה מהרהרת.
ברכת פלאים.
ברכה שאיבדה את עולמה.
ברכה מעולם אחר.
מלאכת מחשבת ותכליתה.
פגישה עם ברכת פלאים בימי הילדות.
המראות כלשון.
משמעות היצירה.
ביבליוֹגראפיה נבחרת.

ה. סימני תמורה לתקופה חדשה: 144
שלושה שירים על סוף הקיץ
א. "הקיץ גוֹוע" של ח. נ. ביאליק.
ב. "הקיץ הגוסס" של ד. שמעוני.
ג. "אלול בשדרה" של א. בן־יצחק.

ו. לקראת סיכום: תמורות בשירת הטבע כפאראדיגמה של מעבר 167
מתקופה לתקופה בהיסטוֹריה של הספרות.

א

דרכי התיאור בשירת ההשכלה

בייחוד בהשוואה לשירת דור ביאליק

שני אספקטים של תיאור הטבע בספרות

בפרק הראשון אעמוד על עקרונות עיצובם של תיאורי הטבע בשירה העברית של תקופת ההשכלה, כפתח לדיון בפואטיקה של שירה זו כולה. בדיקת תיאורי הטבע נעשתה על־פי דוגמאות טיפוסיות לשירה זו, מתוך ראייתה כחטיבה הומוגנית אחת ובהתעלמות מכוונת מן התמורות שחלו לאורך התקופה הנדונה ומן ההבדלים שבין משורר למשורר. עם כל הלקוי שבכך, אין להימנע מגישה כזו, כשהמטרה היא לעמוד על האופייני, הטיפוסי; לחשוף עיקרון פואטי משותף לתקופה בהשוואה לתקופה אחרת, ולא לתאר תיאור היסטורי. כפי שנראה להלן, מצדיקות תוצאותיה של הבדיקה גישה זו אל שירת תקופת ההשכלה, מכיוון שבכל תמורותיה שלט בה עיקרון פיוטי אחד. עיקרון זה שלט גם בשירה של חיבת ציון, ורק ביאליק וטשרניחובסקי יצרו, באורח מהפכני, שירה עברית הנשענת על תפיסה פיוטית חדשה.

אפשר לבדוק קטע של תיאור טבע ביצירת ספרות על־פי שני אספקטים שלו. מצד אחד מייצג קטע כזה במישרין איזה נוף, ומצד אחר יכול קטע התיאור למלא פונקציה נוספת, שאפשר לכנותה בשם פונקציה מטאפורית. למשל, תיאור הטבע עשוי לשמש בעקיפין גם להבעת נסיונות אנושיים, להיות אמצעי לאובייקטיביזאציה של חוויות אנושיות. אין הכוונה כאן למטאפורה או לאלגוריה ישירה; העובדה שבראש וראשונה מייצג תיאור כזה במישרין טבע חיצוני אינה מוטלת בספק. אולם לשונו של הקטע, אופן התיאור, הקשרים והיחסים שבינו ובין חלקים אחרים של היצירה וכדומה — מעלים כאן משמעויות נוספות, שהן ממילא מטאפוריות (במובן הרחב ביותר של מושג זה).

בחינתם של תיאורי הטבע על־פי שני אספקטים אלה ובחינת היחסים ההדדיים שביניהם עשויה לגלות את העקרונות האמנותיים שמקיים תיאור הטבע ביצירה מסוימת, בז'אנר מסוים או בתקופה מסוימת. הדעת נותנת, למשל, ששיר תיאורי ייצג את הנוף באופן שונה משיר לירי או משיר הגותי הכולל תיאור טבע, וגם הפונקציה המטאפורית של התיאור תהיה שונה בכל אחד משירים אלה. יש להניח שתיאור הטבע בשיר התיאורי יכוון יותר לייצוג חדש של הנוף, בעוד שבשיר הלירי תוענק חשיבות רבה יותר לפונקציה המטאפורית.

הניסיון לתאר נוף באמצעות הלשון נתקל בשני קשיים, הנובעים מאופיו של האובייקט המתואר מזה וממגבלותיה של הלשון מזה.

הנוף הוא צירוף של פרטים שונים המצויים במרחב אחד. תפיסה של נוף חייבת לכלול כמה פרטים בעת ובעונה אחת, שאם לא כן לא תיווצר תמונה מרחבית. אולם האפשרות לתפוס נוף בשלמות, שישנה, למשל, בציור, אינה מצויה ביצירה מילולית, משום שהלשון, כידוע, היא רציפה מטבעה, ואינה מוסרת פרטים אלא בזה אחר זה. הייצוג הלשוני של תמונת נוף חייב אפוא להיעשות בדרך של "פירוק" התמונה לפרטים הנמסרים פרט אחר פרט, והתבנית השלמה אינה נתפסת באקט הקליטה החושית, אלא משוחזרת בזיכרון. מגבלה זו של הלשון מכתיבה לא רק את אופן הקליטה של תמונת הנוף, אלא גם את ברירת הפרטים המצטרפים לכלל תמונה.

הקושי השני, העומד לפני מי שרוצה לתאר נוף באמצעות הלשון, נובע מן הניגוד שבין האופי הקונקרטי של האובייקט המתואר מזה ובין האופי האבסטראקטי של הלשון מזה. אוצר השמות בלשון הוא מערכת של הפשטות. "חוץ משמות עצמים פרטיים ומספר קטן של שמות פשוטים המתייחסים לעצמים בודדים, מציינות המלים לא פרטים יחידים, אלא קבוצות של עצמים".[1]

פרטי הנוף המצוינים על־ידי השמות הם עצמים קונקרטיים הנתונים בחלל ובזמן. הלשון יכולה להצביע על עצמים אלה, אך אינה יכולה לתת ביטוי שלם לאופי הקונקרטי של קיומם. כינוי עצם בעזרת מלה משייך עצם זה לקאטגוריה מופשטת של עצמים דומים, או בעלי תכונות משותפות. המלה "עץ", למשל, עם כל ריבוי המשמעויות שהקונטקסט השירי יכול להעניק לה, אינה נותנת שום פרטים ריאליים — בניגוד לפרטים הרבים המרכיבים כל ציור של עץ.

אפילו שימוש בשמות פרטיים אינו מוציא את המלה מכלל הפשטה, כי הכינוי מכוון לתכונה מופשטת אחת של העצם ולא לאופן קיומו המסוים, לעצם בשלמותו.

יצירות שירה רבות מנסות להתמודד עם קשיים אלה בדרכים שונות. השירה הרומאנטית והשירה שנכתבה אחריה, ואצלנו שירת ביאליק וטשרניחובסקי ובני דורם, משתמשת באמצעים מאמצעים שונים, כגון מיבנים מקבילים, רמזים לאשר יבוא בהמשך או לאשר הובא לעיל ועוד, ובעזרתם היא מצליחה להתגבר על המגבלות הנובעות מאופייה הרציף של הלשון. על־ידי העמדת צירופי לשון המייצגים באופן סימולטאני יותר מאשר פרט אחד משתדלת היא ליצור רושם שהיא מייצגת תמונת מרחב; ועל־ידי יחסים מטאפוריים שהיא יוצרת בין המשמעויות המושגיות של צירופי הלשון המתארת ובין הפרטים שעליהם

1 Ullman, Stephen. *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning.* Oxford, 1962, 118. והשווה: Wimsatt, W.K. Jr. *The Verbal Icon.* New York, 1962, 75: "כל תיאור במלים, במידה שהוא תיאור ישיר [...] הוא הכללה. זה טבען של המלים".

מורה ההקשר שבו נתונים צירופים אלה, משתדלת היא ליצור אשליה של תפיסת אופיו הקונקרטי והמוחשי של הנוף המתואר.

השירה הרומאנטית והשירה שנכתבה אחריה עומדות אפוא במאבק מתמיד עם מגבלותיה של הלשון כמכשיר המייצג מציאות, ופריו של מאבק זה הוא לשון־השירה המיוחדת לזרמים בשירה מימי הרומאנטיקה ואילך.

התפיסה הקאטגוריאלית של המציאות בתיאורי הטבע של שירת ההשכלה [2]

שירת ההשכלה, במקום לנסות להתגבר על קשיים אלה של תיאור הטבע, הסתגלה אליהם. תיאור הטבע בשירה זו הוא בדרך כלל מעשה פירוק של הנוף לפרטים פרטים, וסידור הפרטים לפי השתייכותם לקאטגוריות (קאטגוריות של אידיאות או של נסיונות אנושיים). תיאור שקיעת שמש בשיר "התפילה" של מיכ"ל ידגים עיקרון זה של ייצוג הנוף:

נָטוּ צִלְלֵי עֶרֶב, הַיּוֹם יָפוּחַ,
וּמְזַמְּרֵי בַלַּיְל דּוּמָם נֶאֱנָחוּ,
בֵּין אֵלֵי הַיַּעַר יִשְׁרוֹק הָרוּחַ,
וּבְהַדְרַת קֹדֶשׁ הֵם יִקְּדוּ יִשָּׁחוּ. (111)

הטקסט אמנם מתאר ישירות שקיעה אחת, אולם שקיעת השמש נתפסת כאן לא על־פי המייחד שקיעה קונקרטית שהתרחשה במקום מסוים ובזמן מסוים. הנוף מיוצג בלשון השיר על־פי קוֹנוונציה של "שקיעה" בכלל, המקובלת בשירה הזאת. שקיעה זו מצוינת באמצעות פעולות מוגדרות וצפויות: היום יפוח, צללים נטו, זמירים התעוררו, רוח החלה נושבת. הבית השני של השיר מוסיף פרטים שדרכם למלא את הסכימה הקונוונציונאלית:

הָדוּר בִּלְבוּשׁ כֶּסֶף יָצָא יָרֵחַ,
וּלְרַאשׁוֹ זֵר־זָהָר עָנַד כּוֹכָבִים,
כִּנְשִׁיא הַלַּיְל הוּא שׁוֹאֵף זוֹרֵחַ,
לוֹ נַאֲוָה קֹדֶשׁ עַל כִּסֵּא הָעָבִים. (111)

[2] כל עקרון תיאור שאציג להלן יודגם בדוגמאות טיפוסיות ספורות בלבד, אבל הוא נוסח על סמך בדיקה רחבה יותר של הטקסטים הבאים: (א) שירת הטבע בכתבי־העת 'ביכורי העתים' 1821—1833 ו'כוכבי יצחק' 1845—1869; (ב) שירת הטבע של משוררי ההשכלה, על פי שתי האנתולוגיות הבאות: ברש, אשר, עורך. 'מבחר השירה העברית'. שוקן, תרצ"ח; עגן, יצחק, עורך. 'שירה עברית'. מ. ניומן, תש"ח; (ג) שירת הטבע בספרי השירה הבאים: זעליגזאהן, ש. 'האביב'. ברלין, תר"ה; הלוי, אשר לעמיל. 'תקופת השנה'. ברלין, 1866 (1842); שירי מיכ"ל (על־פי מהדורת דביר, תשכ"ב); שירי יל"ג (על־פי מהדורת דביר, תשט"ז). כל ההדגשות במובאות — שלי.

גם המעבר מפרט אחד למשנהו אינו בא לשם יצירת נוף מיוחד, אלא לשם אותה תכלית של "מיפוי" הסכימה. הפרטים פועלים כאן על־פי תכונותיהם האופייניות הכלליות, והם נתפסים מתוך כך רק כחלקים של קאטגוריה קונווּנציונאלית, ולא כעצמים הקיימים קיום עצמי.

גם בחינת התיאור מצד האספקט השני שלו — אופן בניית הפונקציה המטאפורית — מגלה עיקרון דומה. תיאור הופעתו של הלילה נעשה באמצעות מלים מעריכות המצביעות על היופי והשגב של ליל האביב. הירח מתואר כנשיא או כמלך השמים היושב הדור בלבושו על כיסא העבים, וזר זוהר לראשו. הפונקציה המטאפורית אינה נשענת על דימוי ספציפי של הירח, אלא רק על היופי וההדר המיוחסים לו. הדימוי למלך נתפס כמקרי: כל דימוי אחר המביע הוד והדר יכול היה להחליפו. שתי השורות הראשונות של הבית השלישית מנסחות במפורש את הפונקציה שהתיאור אמור למלא:

מַה תִּיף בַּהֲדָרְךָ, הֵאָח, לֵיל הָאָבִיב!
לִבִּי בִּי יִרְחַב, אַף נַפְשִׁי דוֹמֵמָה (111)

פרטי התיאור מדגימים אפוא אך ורק קונווּנציה של "ליל אביב". ולילה זה אינו בא אלא לבטא, באמצעות היופי המוענק לו, את התפעמותו של המשורר מהדר יפי הבריאה. כשם שמבחינת האספקט הראשון של תיאור הטבע נתפסים הפרטים רק על־פי יחסם לקאטגוריה הקונווּנציונאלית של השקיעה, כך גם מבחינת האספקט השני של התיאור נתפסים הפרטים רק במשמעות אחת — כדוגמאות ליפי הבריאה.

אופיו הקאטגוריאלי של התיאור מובלט בעיקר על־ידי העובדה, ששני האספקטים שלו אינם פועלים בכיוונים מנוגדים — דבר שהיה יוצר ביניהם מתח — אלא הם משלימים זה את זה. שניהם נבנים על אותן משמעויות של צירופי הלשון, ובנייתה של קאטגוריה אחת אינה מופרעת מן הקאטגוריה האחרת. שני האספקטים נתפסים אפוא כשני שלבים בתהליך אחד של הפשטה, ששלבו העליון הוא תפיסת תיאור השקיעה כהדגמה של "הטבע" המעורר את התפעלותו של המשורר.

דרכי הייצוג הלשוני של הנוף

עיקרון זה — הייצוג הקאטגוריאלי — בולט בדרכים השונות של ייצוג הנוף בשירת הטבע של תקופת ההשכלה. אדגים זאת בבדיקת כמה מן הדרכים האלו.

א. הכללה ופירוט. הנטייה לייצוג קאטגוריאלי של המציאות ניכרת בין השאר בדרך ייחוסם של פרטי הנוף להכללות, בין שהכללות אלו מנוסחות במפורש ובין שהן משתמעות באורח חד־משמעי.

השימוש בקאטאלוג, כלומר רשימה של עצמים לצורך "מיפויו" של נוף, שכיח למדי בתיאורי הטבע של כל שירה שהיא. שימוש כזה הוא כמעט בלתי

נמנע לאור היחסים בין האובייקט שאותו יש לתאר, שהוא אובייקט הנתון במרחב, ובין הלשון, שחלקיה סדורים באופן רציף. אולם המיוחד לדרך התיאור הנקוטה בתקופת ההשכלה הוא בהטעמת־יתר של היסוד המשותף לכל פרטי הרשימה על חשבון התכונות המייחדות כל פרט לעצמו. ב׳תקופת השנה׳, למשל, מתאר אשר לעמיל לבית הלוי את הבוקר באמצעות שני קאטאלוגים: האחד — של בעלי החיים המתעוררים עם שחר; השני — של הצמחים למיניהם, ששמש הקיץ מעירה אותם. הקטע פותח ומסיים במשפט־הכללה, המנסח במפורש את הקאטגוריה המשותפת לפרטי התיאור כולם. ההכללה הפותחת את התיאור באה במסגרת תוכחה, שמשמיע המשורר באוזני העירוני שהטבע זר לו:

אֵלֶּה הַיְצוּרִים בְּאֵין שֵׂכֶל בְּאֵין דַּעַת
זִיז שָׁדַי עוֹף הָרִים פִּי הַתּוֹלַעַת
יְאַלְּפוּךָ חָכְמָה יַחַד כְּסִיל וּבַעַר
הֵמָּה יַשְׁכִּימוּ הַשַּׁחַר יָעִירוּ
קוֹל הַתּוֹר נִשְׁמַע צִפֳּרִים יָשִׁירוּ
שַׁחֲקוּ חַיַּת שָׂדֶה גַּם חַיְתוֹ יַעַר (13)

באופן דומה מסתיים הקטע:

אָכֵן מֵחָצִיר גַּוּת עַד כֶּרֶם זַיִת
מֵעֲצֵי אֶרֶז עַד אֵזוֹב קִיר הַבָּיִת
מִגִּבּוֹרַת הַשֶּׁמֶשׁ כֻּלָּם יָקוּמוּ
לְאוֹרָהּ יָקוּמוּ כְּפִיר פֶּתֶן וָשַׁחַל
וְרִמָּה וְתוֹלַעָה הַשּׁוֹרְצִים בַּנַּחַל
כֻּלָּם גַּוְהָה יִשְׁאֲפוּ שָׂבְעוּ וְיָרוּמוּ (15)

בין שני בתים אלה בא קאטאלוג של היצורים השונים המתעוררים עם שחר. אחדים מהם מתוארים באופן מפורט ביותר (עמ׳ 14: דבורים, ארנבת, צבי), אך מכיוון שהפרטים מתוארים על־פי תכונותיהם האופייניות, אין הם אלא מחזקים את תוקפו של הסוג, וממילא הם מחזקים בכך את ההכללה המנוסחת למעלה. אף כאן, כמו בתיאור השקיעה אצל מיכ״ל, נוצרת עליית מהכללה קטנה, ״דבורים״, ״ארנבת״, ״צבי״, להכללה גדולה יותר — היצורים המשכימים עם שחר.

בסיום הקטע המצוטט למעלה מצוינות קאטגוריות של מיני צומח שונים ושל בעלי חיים שונים: ״מחציר עד כרם זית״; ״כפיר פתן [...] ורימה ותולעה״. אך הדגש כאן אינו בשונה, אלא במשותף ליצורים שונים אלה. הקאטאלוג בא להטעים את ההתנהגות הדומה של היצורים למרות השוני שביניהם. יותר

משהוא מפנה את תשומת הלב לפרטי החי והצומח עצמם, הוא מטעים את גבולות הסוג.

התיאור של שעת הצוהריים ביצירה זו פותח בפרטים, שאפשר לתת להם את הכותרת "יצורים המבקשים מחסה מפני החום". הרועה המבקש מקלט בביתו, הנשר והגץ — בענפי האֵלה, עוף הבית — תחת הסלע (עמ' 19). "רק צרעה תעירם". במסגרתה של כותרת זו הצרעה היא יוצאת דופן, אולם לאמיתו של דבר אף היא אינה מוצגת בייחודה, שכן — הצרעה היא ראשונה לקאטאלוג חדש: הרמשים, שהחום מוציאם ממחבואיהם החוצה. ההכללה המפורשת החדשה היא: "המונים המונים [...] ידאו ברוח פני תבל ימלאו" (עמ' 21). תיאורם של יצורים אלה נועד אף הוא להדגים את ההכללה. הרמשים פורחים ועפים על המים, על האגמים ועל היער, הם "בנאות דשא [...] ימצאו נחת", ימלאו את הבתים ואף יפלו לתוך ספל החלב (עמ' 20).

הנטייה לייצוג קאטגוריאלי ניכרת כאן עד כדי כך, שהמשורר אינו מסוגל, כנראה, לתפוס פרט אחד אלא אם כן הוא חלק מקבוצה. כשהוא מציג פרטים שאינם נתונים במסגרת של קאטגוריה קונווניציונאלית, הוא "נאלץ" ליצור למענם קאטגוריות משלו: השחל, הפתן, האזוב והתולעת משויכים כולם לקבוצה החדשה של היצורים הקמים עם שחר. היצירה 'תקופת השנה' מתארת תופעות רבות ומגוונות הקשורות בעונות השנה. אופייני הדבר, שדרך התיאור המרכזית הנקוטה ביצירה זו היא הדרך של מעבר רצוף מהכללה לפירוט, ולהפך.

ב'האביב' לזעליגזאהן בולטת הנטייה להתבונות בפרטים קונקרטיים. כך, למשל, בולטים פרטים ספציפיים בתיאור השיטפון הפורץ עם הפשרת השלגים (עמ' 7—14). הנה איל שהדביקוהו המים, והוא נמלט אל שן סלע. שם "גלמוד יעמוד / על מרומו, המרעיש מאוד מאוד מהמון / ונשקף כקיר נטוי, אל עבר הישימון" (עמ' 8). או הנה רפת על בקרה הנסחפת בנהר:

[...] יִסְחֲפוּ בְרֹגֶז טַרְפָּם:
סִפִּים וְעַמּוּדִים, קִירוֹת קוֹרוֹת, קְרָשִׁים
וְאֲדָנִים, גַּג כַּפְתּוֹר וִיסוֹדוֹת יָחַד. –
יַחְדָּו יְבֻלָּעוּ סֻכָּה וְנוֹצְרָהּ, שָׂחָה
הַבָּקָר בָּרְפָתִים עַל פְּנֵי הַמָּיִם! (12)

אולם גם כאן בולטת ההכללה על חשבון הפרטים. התיאור סדור כולו בהייראַרכיה של הכללות. ראשית, כל הפרטים המצויים כאן שייכים לקבוצה אחת: טרפם של המים. וקבוצה זו עצמה היא פרט בקבוצה של תיאורים המדגימים את עוצמתו של השיטפון. שנית, אף הפרטים בקטע זה עצמו סדורים קבוצות קבוצות — חלקי בית: סיפים, עמודים, קירות, קורות, גג, כפתור ויסודות; מבנים הנסחפים בזרם: סוכה ורפתים. יתר על כן, הבית הבא של

השיר עובר, באמצעות הבקר, לתחום חדש של הכללה, במסגרת תינוי אסונו של הרועה (עמ' 13). ייחודו של סגנון התיאור ביצירה זו הוא לכל היותר בכך, שהמשורר השכיל לפרט קאטגוריות חדשות, בלתי מקובלות (בשירה העברית, לפחות).[3] אולם ברור שאין הוא מתכוון להפליא אותנו בייחודו של פרט, אלא לחדש את ההשתאות לתוקפה של ההכללה.

ב. תיאור הפרט על־פי תכונות אופייניות

בַּעֲזוּבַת הַחֹרֶשׁ רָץ קַל רַגְלַיִם
הַצְּבִי בִּגְאוֹן צְבִי עֶדְיוֹ פְּאֵר קַרְנַיִם
רַחֵל מְאֹד מֵהַמּוֹרִים בַּקֶּשֶׁת
יִתְעָה בְּסִבְכֵי יַעַר לְרוֹחַב וָאוֹרֶךְ
הָלוֹךְ וְטָפוֹף יֵלֵךְ בִּלְבָבוֹ מוֹרֶךְ
פֶּן עָרְמָה הֵכִינָהוּ לְפַעֲמָיו רֶשֶׁת: ('תקופת השנה', 14)

קורא המורגל בשירה החדשה היה נתפס כאן מייד לניגוד העקיף שבין יפי הליכתו של הצבי ובין המורך שבליבו. ניגוד זה יש בו, כביכול, סוגסטיביות רבה, משום שהתכונה החיצונית של יפי ההליכה יכולה להיתפס כמייצגת באופן מטונימי תכונה פנימית של גנדרנות, הסותרת בעקיפין את מורך ליבו של הצבי במנוסתו מפני פח יקוש. סתירה מעין זו עשויה ליצג באופן מיוחד וחד־פעמי צבי הרץ ביער. אולם מפיתוחו של התיאור ניכר, כי לא הרצון לתאר צירוף אינדיבידואלי של תכונות סותרות הוא שהדריך את המשורר. תכלית מעין זו היתה מחייבת אותו לפתח את תכונת הגנדרנות של הצבי, מפני שפיתוח זה הוא שהיה מעניק את הרושם של סוגסטיביות וקונקרטיות לתמונה. תחת זאת מפתח המשורר דווקא את פחדו של הצבי ואת מנוסתו מפני הרשת.

אכן, לא הצגה קונקרטית של תכונות סותרות לפנינו, אלא העמדת קאטגוריה של הסוג "צבי" באמצעות תכונות אופייניות, אם כי — במקרה זה — תכונות מכיוונים שונים. בתחום הקאטגוריה של הסוג אין סתירה בין התכונות, שכן הן מאפיינות את הסוג במידה שווה: טיבו של הצבי שהוא יפה, קל רגליים ופחדן. המשורר אינו אלא מממש את הקאטגוריה, בלי שיחוש כלל בסתירה.

כיוונו של התיאור ביצירה זאת אינו פונה מן התחום הקאטגוריאלי המופשט של סוגים, תכונות ואידיאות אל התחום הקונקרטי של דברים ותופעות, אלא להפך. הפרט מתואר על־פי התכונות האופייניות לסוג, בלי שתינתן הדעת על

[3] זעליגזאהן מעיר בהקדמה לספרו הנזכר בהערה 2 (עמ' XVIII), ששירתו היא תרגום חופשי של יצירה מאת המשורר הגרמני אוואלד פון קלאיסט (1715—1795) בשם 'האביב' (von Kleist, Ewald. *Der Frühling*), אולם מכיוון שעיבוד זה נקלט בתפיסתה השירית של שירת ההשכלה העברית, אין בדיקת דרכי התיאור מחייבת להבחין בין שירה מקורית לשירה מתורגמת.

האפקט הנוצר מהצירוף הקונקרטי של תכונות אלו בטקסט. כך הדבורים ביצירה זאת הן חרוצות, עטות על הפרחים ועושות דבש; הארגבת פחדנית, זריזה ומתגלגלת ככדור מראש ההר (עמ' 14); הזמיר שר בלילה, והאריה מעורר אימה.

ג. פירוט של תמונה ספציפית. ב'האביב' לזעליגזאהן בולטת, כאמור, הנטייה לבחור כאובייקט לתיאור לא בתופעות המשתייכות לקונוונציות מוגדרות, אלא בתופעות ספציפיות. מעניין אפוא לבחון דוגמה אחת של תיאור ספציפי בספר זה כדי לברר אם עקרון הייצוג הקאטגוריאלי מתקיים גם כאן. הנה תיאור של גיאות הנהרות:

וַיִּתְעוֹרְרוּ הַנְּהָרוֹת בְּפֶתַע פִּתְאוֹם,
אַסִּירִים רְפָאֵי הַקָּרַח, וְקִבְרֵי סְתָיו
מִתַּאֲוַת טֶרֶף – כְּבַלַּע צִמְאוֹנָם אֶת
רָאשֵׁי צוּרִים בַּסְּעָרָה – הִרְחִיבוּ אֶת
נַפְשָׁם הִתְרַגְּזוּ רֹגֶז,
עָבְרוּ עָבוֹר וְשָׁטוֹף, סָחֲפוּ מַעְבָּרוֹת
פָּרְצוּ מְסִלּוֹת, כָּל שֶׁכֶר אַגְמֵי מָיִם
צָלְלוּ שִׁפְתֵי נְחָלִים בְּמַיִם אַדִּירִים!
שָׂדֶה אָחוּ וְיַעַר, עֲלֵיהֶם הֶעֱבִיר
רוּחַ תֵּימָן, הַמַּיִם הַזֵּדוֹנִים,
וְנֶהֱפְכוּ פְּנֵיהֶם וְנִבְלְעוּ לִגְרוֹן שֶׁטֶף
וַתְּהִי לְיָם הַיַּבֶּשֶׁת! –
וְהַמַּיִם הָלְכוּ וְגָדְלוּ, –
רוֹמוּ לִמְאוֹד רוֹמוּ! עָלוּ וְנִתְעַלּוּ,
פָּשׁוּ בְּרוֹב חָיִל, פָּשְׁטוּ, עָפוּ, סָכְכוּ־
בְכַנְפֵיהֶם, כֹּל בְּעֵת רָגַע!
וַיַּגִּיעוּ, בִּשְׁפֵל שָׂדֶה הַיָּעַר, עַד
כִּפַּת בִּכְאֵי הָעֵמֶק. (6–7)

לכאורה לפנינו תיאור מוחשי של גיאות הנהרות, שמימיהם הולכים ומציפים את הארץ סביב עד כי "היתה היבשה למים". ציון הפרטים של הנוף בא רק לבטא את עוצמת הגיאות, ולא להציג תמונה של שיטפון ההולך וגובר באופן הדרגתי. לא נעשה כל ניסיון לתאר תהליך של הצפה. בשורות הראשונות מדובר על ראשי הצורים שנבלעו במים (שורה 3), והנה רק אחר כך מציין המשורר כי "צללו שפתי נחלים במים אדירים" (שורה 8), והרי תופעה זו

אינה יכולה להיות ניכרת לאחר שראשי הצורים כבר נבלעו במים! אף כאן ניכר אפוא חוסר הרגישות לסיטואציה הקונקרטית. הפעולות המתוארות קשורות כולן באספקט אחד — עוצמת המים: המים סחפו מעברות, פרצו מסילות; שפתי נחלים צללו וכיו"ב. פרטי התיאור נתפסים מתוך כך לא כשלבים בתהליך דינאמי, אלא כמשפטים נרדפים שעניינם תופעה סטאטית אחת.

מבחינה זו אין הבדל בין משפטים העוסקים ישירות בתופעה החיצונית ובין משפטים הנוקטים לשון מטאפורית. למשל, בשלוש השורות הראשונות מתוארים הנהרות המתפרצים בחמה באמצעות פיתוח מטאפורי, כאילו היו אסירים משתחררים מבור כלא הפורצים בתאוות טרף. החומר המטאפורי תורם מעט מאוד לתמונה הקונקרטית, אולם הוא מתקשר במישרין לכותרת של עוצמת הגיאות.

הניסיון לתאר את התרוממות המים אופייני לדרך התיאור הזאת. במקום לתאר את התרוממות המים באמצעות שורת פעולות שונות, מביא המשורר סדרת פעלים נרדפים, שאינם יכולים למסור את פרטיו של תהליך המתרחש בזמן:

וְהַמַּיִם הָלְכוּ וְגָדְלוּ, —
רוֹמוּ לְמְאֹד רוֹמוּ! עָלוּ וְנִתְעַלּוּ,
פָּשׁוּ בְרוֹב חַיִל, פָּשְׁטוּ, עָפוּ [...]

האופי הקאטגוריאלי של התיאור ניכר אפוא בתכונות הבאות: (א) המשורר אינו מביא לתפיסה סימולטאנית של פעולות אחדות ואינו מסוגל לבטא את האופי המרחבי של הפעולה; (ב) המשורר אינו נוקט לשון עקיפין ואינו מתאר פרטים צדדיים, ספציפיים, של התופעה; (ג) התיאור ניתן מתוך אספקט אחד בלבד. נקודת המבט הנוצרת כתוצאה מכך תופסת את הדברים כקאטגוריה סטאטית, שהתיאור כולו לא בא אלא למלאה בפרטים. לגבי קאטגוריה זו לא חשובים ההבדלים שבין פרטי התיאור, אלא דווקא הדמיון שביניהם. התיאור נתפס, על כן, כ ג י ב ו ב, וגיבוב זה מעמיד במרכז את התפעלותו של המשורר מן הגיאות ומסיח את תשומת הלב מהעיצוב הקונקרטי של הגיאות עצמה. הקטע שהובא עניינו תופעה מוחשית, ודווקא משום כך הוא חושף את חולשותיה של לשון שירת ההשכלה כשהיא מנסה ליצג נוף חיצוני.

על הדימוי והמטאפורה בשירת ההשכלה בהשוואה לדימוי ולמטאפורה בשירה שאחריה

עד כה נידונו דרכי התיאור מבחינת הקשר הישיר שבין הלשון למציאות שהיא מייצגת. מן הראוי לתת עתה את הדעת על לשון התיאור עצמה. מן הבחינות הרבות של לשון התיאור בחרנו להתבונן באחת: באופן שבו משתמש המשורר בצירופי לשון פיגוראטיביים לצורך ייצוג הנוף. נתבונן בתיאור של פרחים

מתוך 'האביב' לזעליגזאהן:

הִנֵּה תַּעֲלֻה חֲבַצֶּלֶת: כְּעַלְמָה נְקִיָּה
בְּתָאֳרָהּ, נִצֶּבֶת בַּהֲדָרָהּ לְמִנֶּגֶד!
חִנְטָה שׁוֹשַׁנָּה, אַחַת עָלְתָה נִצָּהּ
וְאַחַת פִּתְחָה פּוֹרַחַת, שִׂפְתוֹתֶיהָ
אָדְמוּ כְּיַלְדוּת נִשְׁמָתָהּ כְּטַלְלֵי מָגֶד! (28)

הקטע הוא חלק מתיאורה של גינה. התיאור כולו נעשה על דרך ההאנשה, ובמסגרת זו מדומים הפרחים לעלמות־חן. החבצלת דומה ל"עלמה נקייה בתוארה, ניצבת בהדרה למנגד". כדי לקבוע מה הן התכונות של החבצלת המיוצגות באמצעות דימויה לעלמה, על הקורא להפשיט תכונות מתחום הדימוי (עלמה) ולהעבירן לתחום הנושא (החבצלת). במקרה שלפנינו מציין הטקסט במפורש את התכונות המשותפות לשתיים — יופי, זקיפות — וההשוואה בין החבצלת לעלמה בנויה על תכונות מוגדרות וספורות אלו בלבד: הקורא מפשיט את היופי ואת הזקיפות מכלל התופעות הקונ־קרטיות המייחדות את העלמה, והטקסט מעוררו להעביר לחבצלת תכונות אלו בלבד. הדימוי אינו מעביר תכונות קונקרטיות של העלמה, שאינן משתתפות בהקבלה הראשית או ה"רשמית" בין השתיים, וההעברה אינה "בונה" את החבצלת בנייה חדשה, המבליטה אף את הקונקרטיות שלה. השתיים נקשרות אפוא אך ורק קשר של משמעות מופשטת, מוגדרת באופן סופי וניתנת לניסוח חד־משמעי, שהועברה מתחום הדימוי לתחום הנושא.

גם בדימוי שבא בהמשך, "שפתותיה [של השושנה] אדמו כילדות", יש קשר דומה בין שני התחומים, אם כי מורכב יותר. מבחינת מבנהו החיצוני מזכיר דימוי זה את הדימוי הדו־כיווני האופייני לשירה המודרנית; הוא מעלה על הדעת, למשל, דימוי הבא בשירו של אלתרמן "הנאום",[4] שבו מדובר על הנאום "הממריא כחומה". דימוי זה אומר, למעשה: הנאום ממריא כפי שהיתה חומה ממריאה, אילו יכלה חומה להמריא.

דמיונו של הדימוי "שפתותיה אדמו כילדות" לדימוי המודרני הוא חיצוני גרידא. אמנם, אפשר לכאורה לתפוס גם את הדימוי הזה כדו־כיווני. ילדות אינה דוגמה טיפוסית לאודם, ועל כן צריכה המלה "אדמו" להיתפס באופן מטאפורי דווקא כשהיא מיוחסת לילדות, ולא לשפתי השושנה. לעומת זאת באה מלה זאת במשמעותה הרגילה כשהיא מיוחסת לנושא, לשפתיים. מכיוון שבצירופה למלה 'ילדות' יכולה המלה 'אדמו' להיות מובנת רק במשמעות נרדפת ל"רעננות", יוצא שהדימוי הופך מלה זו לדו־

[4] אלתרמן, נתן. 'כוכבים בחוץ'. מחברות לספרות, תשט"ז, 24. הדימוי נותח בפרוטרוט בהרצאותיו של פרופ' בנימין הרושובסקי על השירה הפיגוראטיבית.

משמעית. היא מורה הן על צבע השושנה והן על רעננותה. אולם הצירוף "אדמו כילדות" שונה מן הצירוף הקאטאכרזי "ממריא כחומה" בכך שאפשר להפשיט ממנו תכונה אחת; ולכן לא מועברת לתחום הנושא שום תכונה ספציפית נוספת של הילדות (סיבה נוספת לכך היא, שהקונטקסט אינו מפעיל תכונות נוספות). הילדות נתפסת כדוגמה אופיינית ל"אדמו" במשמעות הרוחנית. יוצא שאף בצירוף זה, למרות הקשר הדו־משמעי שבין הדימוי לנושא, מעביר הדימוי לתחום הנושא רק תכונה מופשטת אחת שאינה מוסיפה דבר להופעתו הקונקרטית.

טיבה המיוחד של המטאפורה בשירת ההשכלה יובהר אם נשווה אותה למטאפורה המתה, הנהוגה בלשון, מזה ולמטאפורה בשירה החדשה מזה.

במטאפורה המתה מועברת תכונה מופשטת מוגדרת, הניתנת לניסוח חד־משמעי, מן המלה המטאפורית אל הנושא. במטאפורה "רגלי ההר" נתפסת רק תכונה אחת של הרגל — היותה בתחתית — והיא המועברת אל ההר לשם ציון תחתיתו. המלה "רגל" נתפסת במטאפורה מתה זו במשמעות חדשה, משום שהיא מורה עתה על תחתית ההר ולא על חלקו התחתון של הגוף. כאשר אנו מפרשים את המטאפורה המתה או כאשר אנו משתמשים בה תוך כדי דיבור, אנו מייחסים למלה המטאפורית אך ורק את המשמעות החדשה שלה. המשמעות הקודמת של המלה ומשמעויות משניות אחרות שלה, לא רק שאינן מופעלות, אלא שאין להתחשב בהן.[5] שהרי מטאפורה זו, הנהוגה בלשון הדיבור, יש לה תכלית מעשית גרידא: היא משמשת מונח חדש לתופעות, שלא היה להן שם קבוע.[6] הפעלת המשמעויות הנוספות של המלה המטאפורית תעמוד בסתירה לתכליתה המעשית של המטאפורה, מאחר שהיא עלולה להסב את תשומת הלב אל הלשון, אל עצם העובדה שלפנינו מטאפורה; והרי תכליתה של מטאפורה זו להפנות את תשומת הלב לדברים המיוצגים באמצעות הלשון ולא ללשון עצמה. זאת אולי הסיבה לכך, שפיתוח משמעויות נוספות על המשמעות המועברת במטאפורה, כגון "צלעותיו הכחושות של המשולש", "רגלי ההר העבות", נתפס כבדיחה. המטאפורה בשירת ההשכלה דומה אפוא למטאפורה שבלשון הדיבור בכך, שהיא מעבירה אך ורק תכונה מופשטת

5 לא כאן המקום להבהיר בהרחבה עיקרים של תורת המטאפורה העומדים ביסוד ההבחנות שמבחין מאמר זה. כמה מעיקרים אלה ימצא הקורא בדיונו של בירדסלי במטאפורה: M. C. Beardsley. *Aesthetics*. New York, 1958, 131–144. בירדסלי מראה כיצד עובר הקורא במלה מטאפורית מן הדזיגנאציה של המלה אל הקונוטאציות שלה. צירוף כמו "אדם פלוני הוא שועל" (שהוא מטאפורה מתה) יובן "אדם פלוני — ערמומי" (הערמומיות היא אחת הקונוטאציות של המלה שועל). במטאפורה המתה נשכחת כליל הדזיגנאציה, שאינה מועברת אל הנושא. במטאפורה החיה נוצר רושם של קונקרטיות בשל קיומה של הדזיגנאציה שאינה מועברת ובשל קיום משמעויות נוספות, מישניות, שגם הן אינן ניתנות להעברה סכימאטית וקלה אל הנושא, או שאינן ניתנות כלל להעברה.

6 Richards, I.A. *The Philosophy of Rhetoric*. New York, 1965, 89–95.

מוגדרת מן המלה המטאפורית אל הנושא. לעומת זאת, שלא כמו במטאפורה המתה, יש בה תפקיד גם למשמעויות האחרות של המלה המטאפורית עצמה. כדי לעמוד על תפקיד זה, מן הראוי להשוותה עם מטאפורה אופיינית לשירת התקופה שלאחריה, שגם בה יש תפקיד למשמעויות האחרות של המלה המטאפורית. נבדוק לצורך זה את הבית הראשון בשירו של ביאליק "צנח לו זלזל":

צָנַח לוֹ זַלְזַל עַל־גֶּדֶר וַיָּנֹם –
כֹּה יָשֵׁן אָנֹכִי:
נָשַׁל הַפְּרִי – וּמַה־לִּי וּלְגִזְעִי,
וּמַה־לִּי וּלְשׁוֹכִי?

אף בדימוי זה של המשורר לזלזל, כמו בדימוי החבצלת לעלמה אצל זעליגזאהן, מצביע הטקסט בגלוי על הבסיס להשוואה בין הדימוי לנושא: שנת המשורר דומה לתנומת הזלזל. אולם השיר מוסיף לתמונת הזלזל פרטים נוספים שאינם בתחום ההשוואה המפורשת: "צנח לו זלזל על־גדר". בעוד שההשוואה המפורשת נעשית רק לגבי תנומת הזלזל, מוסיפה עובדת צניחתו להיות נתפסת כפרט מוחשי, הקיים בתחום הדימוי בלבד. ובהמשך השיר יוצר המשורר זיקה דווקא אל אותו פרט מוחשי של הדימוי, שלא נכלל כאן בהשוואה:

נָשַׁל הַפְּרִי – וּמַה־לִּי וּלְגִזְעִי?
וּמַה־לִּי וּלְשׁוֹכִי?

המלים "נשל הפרי" נתפסות תחילה כמציינות פרטים נוספים בציור הזלזל, אולם המשכו של הבית מעיד כי למעשה מתכוון כאן המשורר אל עצמו: הוא מדבר על עצמו במונחים הלקוחים מתחום הזלזל והעץ. המלים "גזעי" ו"שוכי" וכן — על־פי ההקשר — המשפט "נשל הפרי" נתפסים כמטאפורות המתארות תופעות נוספות אצל המשורר. עתה כבר אין המשורר נתפס רק כמי שישן כזלזל, אלא כאדם הדומה גם במובנים אחרים לזלזל שצנח על גדר.

ההשוואה בין שני התחומים — המשורר והזלזל — מתרחבת אפוא. השיר עצמו מפרט את הדברים בתחום אחד בלבד, בתחום הזלזל, אולם הקורא אמור להעביר תכונות מופשטות מתחום זה של הזלזל גם אל תחום המשורר. עם זאת אין הקורא יכול לקבוע בוודאות מה הם פרטי המצב האנושי העומדים להשוואה, וממילא אין הוא יכול לקבוע באופן חד־משמעי מה הן התכונות המופשטות שעליו להעביר מן הדימוי לנושא.

הטענה שמשמיע המשורר — "ומה־לי ולגזעי? ומה־לי ולשוכי?" — אפשר לראות בה שאלה: "מדוע עדיין קשור אני אל גזעי בשעה שכבר אין טעם לכך, שהרי הפרי כבר נשל?" הבית האחרון שבשיר, שבו אנו קוראים: "ושוב

יפרח אביב ואנוכי לבדי / על גזעי אתלה", מחזק פירוש זה. טענתו של המשורר בנויה על יסוד הנחה סמויה האומרת, כי בדרך כלל פועל אותו חוק בתחום הטבע ובתחום האנושי: לאחר שנושל הפרי, ניתק זרם החיות שיונק הזלזל מן הגזע, והזלזל עצמו נושר; וכאשר חדל המשורר ליצור — עליו למות. והנה כאן, במקרה של המשורר, אין החוק פועל, והמשורר נשאר קשור אל גזעו ללא טעם, ומצבו — מצב של מוות בחיים. המעבר מלשון של דימוי (בשתי השורות הראשונות של הבית הראשון) ללשון של מטאפורה מפותחת (בהמשכו של השיר) יוצר הרגשה כאילו שייכים המשורר והזלזל לתחום אחד, אלא שהמשורר הוא מין זלזל מיוחד במינו, המעורר תמיהה, שכן אין הוא ניתק סופית מן הגזע. כביכול, הקבלת תנומת המשורר לתנומת הזלזל אינה הקבלת פרטים המצויים בשני תחומים, אלא היא הקבלת שני פרטים מאותו תחום, שגורלם שונה. גם בבית השלישי מתמיה אותנו תיאור לילות הזוועה של המשורר, וזאת בגלל הציפייה לשנת החורף האופיינית לזלזל.

בתיאור החבצלת שבשירו של זעליגזאהן נעשתה הפשטה של תכונה המשו־תפת לדימוי ולנושא, ושני אלה, החבצלת והעלמה, נעשו כביכול שייכים לקאטגוריה מופשטת אחת. שיוך זה לקאטגוריה מופשטת התעלם מהתכונות הספציפיות הן של הדימוי והן של הנושא. לעומת זאת, בשירו של ביאליק — בגלל המעבר מלשון של דימוי ללשון מטאפורית, בגלל הפיתוח של דימוי הזלזל, ובעיקר בגלל הזיקה הכפולה שבין שני התחומים, המבוססת על הדמיון ועל השוני שביניהם כאחד — הופעלו יחסי גומלין דקים ומורכבים בין התכונות הספציפיות והקונקרטיות של המשורר ובין התכונות הספציפיות והקונקרטיות של הזלזל. גם הדזיגנאציה של הזלזל מופעלת. פירושו של הדימוי מחייב אף כאן הפשטה, אך השיר מפעיל דווקא אותן קונוטאציות סוגסטיביות של הדימוי, שאינן ניתנות להגדרה ולניסוח סופי וחד־משמעי.

כאמור, במטאפורה של תקופת ההשכלה היה תפקיד לא רק למשמעות המופשטת והמוגדרת, המשותפת למלה המטאפורית ולנושא, אלא גם למשמעו־יות האחרות של המלה המטאפורית. אולם — שלא כבשירת דור ביאליק — משמעויות אלה אינן מנוצלות לצורך יצירת יחסי גומלין עשירים וריבוי התייחסויות בין המטאפורה לנושא, אלא לצרכים אחרים.

י. וואהרמאן (1793—1868) מסביר בפרק הראשון של ספרו 'מערכת ההעתקות'[7] את ההבדל שבין "העתקת יחס" מלשון הדיבור ובין זו של השירה: העתקות היחס[8] לדבור הפשוט הן העברות המלות מהוראתן העקרית אל אחרת בעבור יחס פנימי או חיצון, והנה נמצא במלות שנוי מוחלט בהוראה, ד"מ: ארץ,

[7] 'מערכת ההעתקות' (אופן, 1831). "העתקות" הוא מונחו של וואהרמאן ל'טרופים'. המובאה הועתקה מתוך 'מקורות לתולדות הבקורת העברית בתקופת ההשכלה', חומר לסמינריון של פרופ' ש. הלקין. ירושלים, תשכ"א, 73—74.

[8] "העתקות יחס" — מטונימיה או סינקדוכה.

אשר הוראתו הראשונה היבשה, והשניה המדינה, והשלישית הכדור אשר אנחנו יושבים עליו, ציון המושגים האלה במלה אחת נעשה ע״י היחס הפנימי שביניהם, כי ההוראה הראשונה תתיחס אל השנית כחלק אל הכלל, וכן השנית אל השלישית, וע״כ נעתקה המלה ע״י היחס הזה אל הוראה אחרת; ואולם כאשר נאמר: אל תבואני רגל גאוה, ת׳ אנשי גאוה, או: ירגזון יריעות ארץ מדין, ת׳ אהלי, הנה אין כונתנו לשנות ההוראה במלת רגל או יריעה, כי אם בהציע הציור החלקי רב החשה גרמוז אל הציור הכללי, וכן הוא אצל העתקת היחס החיצון; רגל יורה האבר אשר עומד עליו החי, והועתק אל הוראת הפסיעה: הלא שמעתם קול רגלי אדוני, הנה יש במלה ההיא שינוי ההוראה; ואולם כאשר נאמר: ישלח דברו וימסם, ת׳ קרני השמש, אין כונתנו במלת דברו לשנות ההוראה, כי אם ע״י הצעת הסבה גרמוז אל הפעלה. הנה ראינו, כי העתקות היחס לדבור הפשוט תשנינה ההוראות, בעבור אשר מקור כל ההעתקות הפשוטות בלחץ בני אדם הקדמונים לסמן ציוריהם; ואולם העתקות היחס לדבור השירי והמליצי אינן כוללות, כי אם רמיזה אל מושג אחר, בעבור אשר יסוד ההעתקות האלה בהערה חזקה אשר לכח המדמה וההתפעלות.

וואהרמאן עומד, בדרכו שלו, על ייחודה של המטאפורה השירית בהשוואה למטאפורה המתה שבלשון. בשירה נשמרת גם הדזיגנאציה של המלה המטאפו־רית, בעוד שבלשון היא נעלמת. מצד שני מעמידים אותנו דבריו על ייחודה של המטאפורה הנהוגה בשירת ההשכלה בהשוואה לזו הנהוגה בשירת התקופות שלאחריה. השימוש במטאפורה בשירה זו — בכל מטאפורה שהיא — לא בא כדי לתת ביטוי מדויק יותר, ספציפי יותר, לדברים, אלא תפקידו לבטא את רגש ההתפעלות של המשורר, ולהוכיח את כוח דמ־יונו לקרב ולקשר בין דברים רחוקים, כלומר לצייר תופעה אחת כאילו היא תופעה מתחום אחר. דבר זה מכתיב את בחירת המטאפורות בשירה זו. אין זה מקרה שזעליגזאהן כותב על עלמה ניצבת בהדרה ולא על אשה עומדת ביופייה. הסגנון הגבוה מיטיב יותר לשרת את המטרות שנוסחו לעיל.

בשירו של ביאליק נטווים קשרים רבים ומורכבים בין הצירוף המטאפורי ובין נושא השיר, והודות לכך נוצר רושם שדווקא צירוף זה הכרחי בשיר, ואי אפשר להמירו בצירוף אחר. בשירת ההשכלה, לעומת זאת, חורג תפקידו של הצירוף המטאפורי במידה רבה מתחום הסיטואציה של השיר. הצירוף המטאפורי בשירה זו בא להעיד על התפעלותו ועל כשרונו הפיוטי של המשורר. בגלל הקשר החד־משמעי בין הצירוף המטאפורי ונושא השיר נראית בחירת הצירוף המטאפורי מקרית, כאילו צירופים אחרים יַסכנו אף הם, בתנאי שהם יכולים למלא את התפקיד הקבוע, שמועידה שירה זו לכל מטאפורה שבה היא משתמשת.

השימוש בלשון פיגוראטיבית בתיאור הטבע

תכונות הלשון הפיגוראטיבית של שירת ההשכלה מביאות במסגרת תיאורי טבע לידי הבלטת האופי הקאטגוריאלי של ייצוג המציאות בשירה זאת. אדגים זאת באמצעות דוגמאות מספר.

הנה קטע מ"שלמה וקהלת" של מיכ"ל, ובו שימוש בצירופים מטאפוריים שונים לשם תיאור תופעה מסוימת בנוף:

חָלַף לַיְלָה, כּוֹכְבֵי נִשְׁפּוֹ בָּרָחוּ,
סַהַר אָסַף נָגְהוֹ בִּשְׁמֵי עֲרָבוֹת;
עַל שַׁדְמוֹת חֶמֶד כַּר אֵלוֹן וָאָחוּ
שַׁחַר אוֹר יִזְרֶה עַל בֹּקֶר לֹא עָבוֹת. (46)

בתיאור זה יש האנשות אחדות: הכוכבים "ברחו", הסהר "אסף", השחר "יזרה"; אולם אין הוא מפעיל את המשמעויות הראשיות של האנשות אלו. כל אחת מן ההאנשות נתפסת רק על־פי הקשר המופשט שבינה ובין נושאה הנפרד, וכל אחת מהן מתקיימת לבדה, בלא קשר עם חברותיה. האנשות אלו מחזקות את ההתרשמות, שלפנינו ייצוג של הקאטגוריה המופשטת "זריחה" באמצעות פירוקה ליחידות מבודדות (לילה, כוכבים, סהר, שחר וכו'), כשכל אחת מהן מיוצגת אף היא באמצעות קאטגוריה משלה, שאין לה כל זיקה לקאטגוריות האחרות, המייצגות את חברותיה. תמונת הנוף פורקה אפוא לחלקים, שכל אחד מהם הוכנס ל"מגירה" אחרת.

קישורו של דימוי או של צירוף מטאפורי אל נושאו באמצעותו של פרט אחד בלבד, מתוך התעלמות ממה שעשויות להעביר אל הנושא שאר משמעויותיו, והעדר קשרים בין המשמעויות הראשיות של כמה מטאפורות או דימויים, שנושאם משותף או שנושאיהם קרובים — מביאים, לפעמים, להיווצרות תופעות הנראות לקורא המודרני אבסורדיות. כזה הוא, למשל, תיאורה של יעל לאחר שהרגה את סיסרא:

צֵאת מִן הַחֶדֶר פָּרְצָה אֵשֶׁת חֶבֶר,
וּלְבֶן־פָּנֶיהָ כִּפְנֵי שׁוֹכְנֵי קֶבֶר,
עֵינֶיהָ כִּבְרָקִים בָּהּ יִתְגַּלְגָּלוּ,
מִכַּפֶּיהָ דָּמִים נָטְפוּ נָזָלוּ,
בֵּין עֵינֶיהָ הָתְוָה תָּו אוֹת הָרֶצַח,
וּבַדָּם שָׁפְכָה נִכְתַּם הוֹד הַמֵּצַח,
כִּנְצִיב שַׁיִשׁ נִצְבָּה, דּוּמָם עָמְדָה,
מֵרֶגֶל עַד רֹאשׁ לִרְגָעִים רָעֲדָה,
וּכְמוֹ חֹר צֶפַע רַגְלֶיהָ נָגְעוּ; (מיכ"ל. "יעל וסיסרא", 88—89)

יעל ניצבת דוממת, קפואה, מוכת תדהמה ואחוזת אימה בגלל המעשה שביצעה ("לרגעים החדרה תעיף עיניה, / וכרגע חיש תסב משם פניה, / אז יתן ליבה קול אנחת אימתה, / כי מחזה נורא שם עינה ראתה"). מצד עמידתה הקפואה

מתדהמתה היא מדומה לנציב שיש („כנציב שיש ניצבה, דומם עמדה"). דימוי זה בא לתאר את אופן עמידתה. אולם בעת ובעונה אחת ליבה של יעל, כאמור, מלא אימה. חרדתה של יעל מתוארת באופן פיגוראטיבי באמצעות ההיפרבולה „מרגל עד ראש לרגעים רעדה". משורר בן דורו של ביאליק לא היה מדמה את יעל לנציב שיש ועם זאת מתאר אותה כמי שרועדת „מרגל עד ראש", שהרי שיש אינו רועד... רק משורר המעביר תכונה אחת מנציב השיש אל הנושא ומתעלם מכל שאר תכונותיו הקונקרטיות לא יבחין בסתירה שבין „כנציב שיש ניצבה" ובין „רעדה".[9]

אכן, יש לשער שמיכ"ל עצמו לא חש כלל בסתירה שבין התיאורים ההיפרבוליים של אופן העמידה מזה ושל הרעד מזה, לפי שדימויו מתכוון לנושא שלו בלבד, ואין לו כל זיקה לאיפיונים אחרים של הגיבורה או לדימויים אחרים שאליהם היא מדומה. מיכ"ל ביקש לתאר באופן המרשים ביותר את התדהמה של גיבורתו — ולשם כך העלה דימוי המנצל רק אספקט אחד — ואף ביקש לצייר באופן הדראסטי ביותר את חרדתה. תדהמה וחרדה עולות בקנה אחד. האבסורד שיגלה קורא מודרני בצירוף שתי השורות נובע אך ורק מן ה"קֶצֶר" שנוצר בתחום הלשון הפיגוראטיבית שבה מתוארים שני איפיוניה של הגיבורה, קצר שבין האספקטים הבלתי־מנוצלים של המלים. אולם בתחום הפואטיקה של שירת ההשכלה תופעה זו לגיטימית ושכיחה. דומות לה נמצא לרוב, גם בשירו זה של מיכ"ל עצמו.

הנה, למשל, בראשיתו של אותו שיר מתאר מיכ"ל את דבורה הגיבורה. הנלחמת בחיל סיסרא, במלים אלו:

מִמְּרוֹמֵי הַר תָּבוֹר לִשְׁדֵה מִלְחָמָה
יַרְעֵם קוֹל עַלְמָה וִיבַקַּע אֲדָמָה.

. . . . . .

בִּתְשַׁע מֵאוֹת רֶכֶב חֵיל סִיסְרָא יַחַד
תִּתַּצֵּב עַלְמָה תָּעוֹז מִבְּלִי פַחַד,
אֶל בַּלְהוֹת מָוֶת, אֶל חֵיל רוֹמֵי קֶשֶׁת,

[9] ושוב, דווקא אצל משורר מודרני נמצא שפע של דוגמאות לגיבוב של צירופים פיגוראטיביים שציוריהם סותרים זה את זה. למעשה שירה זו אף מבליטה את האופי הקאטאכרזי של דימוייה; אולם, כמו בדוגמה של הדימוי הדו־כיווני שלעיל, הדמיון בינה ובין שירת ההשכלה הוא חיצוני. הופעתם של דימויים סותרים בשירת ההשכלה היא מקרית ומקורה בהעדר רגישות מספקת ליחסים שבין ציורי הלשון ובין ההקשר שהם נתונים בו; ואילו בשירה המודרנית הם מכוונים. הקפיצות הפיגוראטיביות, הקאטאכרזות והסתירות שבין ציורי הלשון מבליטות את יסוד המשחק, „התיאטרון", שבשירה זו ומקנות חשיבות ללשון השיר כשלעצמה. אף על הדמיון הזה בין שירת ההשכלה לשירה המודרנית עמד פרופ' הרושובסקי בהרצאותיו.

אַךְ חֶרֶב בִּימִינָהּ, וְהִיא נִגֶּשֶׁת –
וּכְמַגֵּל שְׁבֻלִּים תִּקְצוֹר חֵיל קָמִים,
כַּלְּבִיאָה תֶּחֱצֶה עַד צַוָּאר בַּדָּמִים.
עָלֶיהָ חִצֵּימוֹ אַךְ יִתְמוֹלָלוּ,
וּלְפִי חַרְבָּהּ כַּקַּשׁ כֻּלָּם נָפָלוּ. (81)

כך מתוארת גבורתה הרבה של דבורה, שהאויבים נופלים לפי חרבה כקש. אולם בשורות הבאות בא מיכ"ל לתאר את אומץ ליבה של דבורה, והוא אומר כך:

אַהֲבַת מוֹלַדְתָּהּ הָעַזָּה כַּמָּוֶת
הִיא לִבָּהּ הִרְהִיבָה בִּשְׂדֵה צַלְמָוֶת,
לָשׂוּם נֶפֶשׁ בַּכָּף, צֵאת לִקְרַאת קָרֶץ, (82)

אכן אדם עשוי להיות בעת ובעונה אחת גם גיבור וגם אמיץ השם נפשו בכפו. תכונות אלה אינן עומדות בסתירה. אדרבה, לעיתים קרובות הן כרוכות זו בזו. אולם לשונו הפיגוראטיבית של מיכ"ל שוב יוצרת קצר בעיני הקורא המודרני. מיכ"ל הולך ומפליג בתיאורים היפרבוליים — הן של גבורת דבורה והן של אומץ רוחה. במרכז התיאור הפיגוראטיבי של גבורת דבורה עומדת היפרבולה, שממנה עשוי להשתמע כי האל העניק לדבורה כוח כה רב, עד כי האויבים שמולם היא עומדת אינם אויבים של ממש לגביה, שהרי "לפי חרבה כקש כולם נפלו"; לכן היא ניצבת מולם "מבלי פחד". אולם בבואו לתאר את אומץ ליבה "שוכח" מיכ"ל את פרטי פיתוחו של האספקט הקודם ומפליג בדברים על דבורה השמה נפשה בכפה ומרהיבה עוז מול סכנות גדולות "בשדה צלמוות". עתה יכול הקורא להקשות: אם גבורתה של דבורה כה רבה, עד כי אין האויב לגביה בגדר אויב של ממש — מה סכנות גדולות מאיימות עליה שהיא צריכה לשים נפשה בכפה? אכן, מיכ"ל, שטיפל בכל אחת משתי תכונותיה האמורות של דבורה בנפרד, "שכח" כי שתי התכונות שייכות לאותה אשה. כל היפרבולה נוצלה לצורך אספקט אחד בלבד, והפואטיקה של שירת ההשכלה לא חייבה אותו למנוע סתירה בין אספקט זה ובין האספקט האחר. רק לגבי קורא מודרני, השואל "מה מייצגות המלים במלוא משמעותן", נשמעים הדברים אבסורדיים לחלוטין.

דרך אחרת של תיאור נוף בלשון פיגוראטיבית, שונה מתיאור הזריחה ב"שלמה וקהלת", היא ליצגו לא באמצעות מטאפורות או דימויים שונים, אלא באמצעות ציור מפותח אחד. דרך זו נוקט, למשל, יל"ג כשהוא מתאר שקיעת שמש בקטע הבא:

רוּחַ צַח חֲרִישִׁית שִׁפְרָה שָׁמַיִם
הַשֶּׁמֶשׁ יָרַד אֶל נִבְכֵי הַמָּיִם:

קַעֲרַת סַפִּיר הֲפוּכָה עַל פָּנֶיהָ,
תַּפּוּחַ זָהָב נָפַל מִשּׁוּלֶיהָ.
וּבְקַרְקַע הַקְּעָרָה בִּרְקִיעַ טֹהַר
מִתְנוֹסְסוֹת וּמִשְׁבְּצוֹת אַבְנֵי זֹהַר:
אוֹתוֹת זָהָב הֵנָּה פּוֹרְחוֹת בָּרוּחַ,
מִכְתַּב אֱלֹהִים חָרוּת עַל הַלּוּחַ. (יל"ג. 'שירה', פט–צ)

לכאורה, לפנינו ציור־לשון מפותח. שקיעת השמש מיוצגת באמצעות תמונה של תפוח זהב הנופל משוליה של קערת כסף. גם תופעות הבאות אחר השקיעה מתוארות באמצעות ציור זה של הקערה. הכוכבים הם אבני זוהר המשובצות בתחתיתה. אולם למעשה, אף־על־פי שזה ציור מפותח, הוא כמעט אינו נתפס במשמעותו הראשית, באוטונומיה הקונקרטית שלו, לפי שכל פרטיו נבחרו לא על־פי ציור מוחשי של קערה, אלא על־פי התפקיד שנועד להם בתחום הנושא של התיאור. המשורר אף אינו טורח להישאר נאמן לציור הקערה, והוא מחדיר תופעה מתחום הנושא אל תוך תחום ציור־הלשון: "ובקרקע הקערה, ברקיע טוהר". עירוב תחומים זה לא נועד להציג תמונה פאנטאסטית. יש לראות בו עדות נוספת להשתעבדותו המוחלטת של ציור הלשון לתכלית שלשמה הובא, שהיא תיאור שקיעת השמש ובואו של הלילה. וכך, למרות הפירוט, אין הציור נתפס בשלמותו, אלא אך ורק בפרטיו. כל תכונה שלו מתאימה לתכונה המקבילה בתחום הנושא ונקשרת אליה בקשר חד־משמעי. הציור האלגורי נראה מתוך כך כמין הכללה שפרטיה מתאימים אחד לאחד לפרטיה של הכללה אחרת — שקיעת השמש.

באופן דומה נתפס תיאור של אחו המדומה לבגדי פאר צבעוניים בשירתו של זעליגזאהן:

גַּם מִפֶּה וְהָלְאָה רָקְמוּ פְּרָחִים רִקְמָה,
מְתָחוּהָ עֲלֵי דֶשֶׁא כְּשִׂמְלוֹת אָרְצָה,
שָׁפְכוּ עֲלֵיהֶן צְבָעִים, שָׁמָּה לְמָגֵד. –
כִּי הִנֵּה זֶה הָאָחוּ, כָּל כִּכָּרוֹ
שָׁם, סוֹגֵר וּמִסְגָּר בְּדַרְדַּר־הַמִּדְבָּר!
הֵן כְּמוֹ חֲגוֹרָה, יַחְגְּרוּ דַרְדַּר בְּאוֹדֶם.
וּבְהַרְחִיקוֹ, אֵלַי נִדְמָה גוֹגֵעַ־
שָׂחֹק: אֲשֶׁר יַעֲשֶׂה מִן הָאוֹדֶם, שָׂפָה
לְשַׁלְמָתוֹ שַׁלְמַת תְּכֵלֶת
אֲחוּזָה בְּשוּלֶיהָ אֲדָמָה כָּאַרְגָּמָן. ('האביב', 29)

ציור הבגדים הצבעוניים נתפס כקאטגוריה לשונית כללית המכתיבה את הלשון שבה מיוצגים פרטי התיאור. למשל, אם האחו הפורח דומה לבגד רקמה אדום, הרי האופק הנוגע בכיפת השמים, כמוהו כשפה לשלמת־תכלת.

אפשר אפוא לתפוס את ציור הלשון האלגורי בשירת ההשכלה הן כקאטגוריה לשונית המכתיבה את דרך הייצוג של פרטי הנוף והן כציור לשון המשועבד בפרטיו לנושא המתואר. אם כה ואם כה, דומה שאין המשמעות העיקרית של הציור משמשת לתכלית נוספת על התכלית הקבועה של המטאפורה הנהוגה בשירת ההשכלה: הפגנת כשרונו של המשורר להציג את הדמיון בין קאטגוריות שונות.[10]

סיכום ביניים: עקרונות של ייצוג הנוף בשירת ההשכלה

בחרנו לבדוק את דרכי הייצוג של הנוף בשירת ההשכלה ברמות שונות: בדקנו דרכים שבהן מאורגן נושא התיאור עצמו (כלומר, המציאות המתוארת) ודרכים שבהן מייצגת הלשון מציאות זו. מסתבר כי עקרון הייצוג הקאטגוריאלי שולט לחלוטין בדרכי הייצוג של הנוף בשירה זו. מן הראוי לסכם עתה את התופעות העיקריות בדרכי התיאור, הנובעות מעיקרון זה:

א. ייצוגו הלשוני של הנוף נעשה על־ידי פירוקו לפרטים או לשלבים־בתוך־תהליך, ושיוכם של פרטים אלה לקאטגוריה בהתאם לסכימה קונוונציו־נאלית של מציאות.

ב. תפיסת הנוף חותרת להצביע על המשותף לפרטים השונים, ולא על המיוחד לפרט הבודד. בחירתם של פרטים שונים לא באה אלא להצביע על כוחה של ההכללה לצרף פרטים שונים זה מזה.

ג. כל אחד מהפרטים של תיאור הנוף מתקשר אך ורק אל הקאטגוריה הכוללת, ואילו בין הפרטים עצמם אין נוצרים קשרים. משום כך פחותה חשיבותו של הקונטקסט בייצוג הנוף.

ד. ניכרת הנטייה ליצג את הפרט שבנוף באמצעות סוגו, את העצם הבודד — באמצעות הכללה, את הקונקרטי — באמצעות המופשט.

ה. צירופי הלשון הפיגוראטיבית מייצגים את הנוף על־פי קאטגוריה מופשטת מוגדרת. המשמעויות העיקריות של הצירוף המטאפורי אינן יוצרות רושם של קונקרטיזאציה של הנוף המתואר, אלא הן מחזקות את דרך הייצוג הקא־טגוריאלי. יש שבחירתם של צירופי לשון מטאפוריים מיועדת אך ורק לתת ביטוי להתפעלותו של המשורר.

[10] השימוש בציור האלגורי רווח ביותר בשירת ההשכלה. להלן שלוש דוגמאות בולטות: 'האביב' לזעליגזאהן, 6, 25, 26; מיכ"ל, "דליה נידחת"; שירי יל"ג, נג ("ארץ הסופרים").

הפונקציה המטאפורית שממלא תיאור הטבע בתקופת ההשכלה

תיאורי הטבע בשירת ההשכלה באים לא רק לצורך ייצוג מציאות בלשון פיוטית, אלא גם לצורך מתן ביטוי לרגש ההתפעלות של המשורר מיפי הטבע. אולם קשה לומר כי בכך ממלא התיאור פונקציה מטאפורית מובהקת, שכן רגש ההתפעלות רק מלווה את התיאור, ואין התיאור משמש אמצעי ביטוי לנסיונות אנושיים ספציפיים.

לא כל תיאורי הטבע של שירת ההשכלה נבנו מתוך כוונה למלא בהם פונקציה מטאפורית ברורה. עם זאת, בשעה שממלא התיאור פונקציה מטאפורית, הוא עושה זאת על־פי אותו עיקרון של קאטגוריזאציה שהוא אופייני לייצוג הנוף בשירה זו. הפונקציה המטאפורית מופיעה אז כהכללה המשעבדת את כל פרטי התיאור, עד כי המציאות המיוצגת נתפסת כמשל בלבד.

בדרך כלל נבנית הפונקציה המטאפורית בתיאורי הטבע של שירה זו על יסוד זיקה קבועה בין חיי האדם לתמורות החלות בטבע. האביב הוא עונה של התחדשות ושל התעוררות האהבה. הבציר — עונה אבלה המשרה דיכאון. הסתיו — מעורר עוגמה. החורף — אימה. הגשם והסערה מעוררים פחד, ואילו השמש — שמחה. הערב מעורר געגועים, והבוקר — רעננות ועליזות. במסגרת הפונקציה המטאפורית שלו מבטא התיאור יחסים קבועים של הזדהות או ניגוד בין האדם לטבע.

כאשר נבנית פונקציה מטאפורית על זיקה מעין זו, אין היא מחייבת בחירה מכוונת של פרטי התיאור. אפשר שהתיאור ייצג את הנוף על־פי הקונוונציה הרגילה, ורק ההקשר יעמיד את הפונקציה המטאפורית שלו. כך, למשל, נבנית הפונקציה המטאפורית בשירו של יעקב אֵיכנבּוֹים, "האביב":

הַסְּתָו חָלַף וָאָין,
הַקֹּר נָדַד הָלְאָה
מֵחִצֵּי הַשָּׁמָשׁ
יִמַּסוּ הַמַּיִם,
וּמִגֹּי צָלַע
הַרְרֵי סָלַע
יֵזֵל פֶּלֶג
מֵימֵי שֶׁלֶג;
אוּלָם לֵב יוֹנָתִי לֹא רָכַךְ עוֹדֶנּוּ,
וְרִשְׁפֵּי אֵשׁ אַהֲבָתִי
לֹא יוּכְלוּ הֲמִסָּנוּ. (ענן. 'שירה עברית', 123)

מתכונתו של שיר זה, שחלקו הראשון הוא תיאור טבע ואילו חלקו השני — ניסוח מפורש של הפונקציה המטאפורית של תיאור זה, אופיינית לשורה ארוכה

של שירי טבע בתקופה זו.[11] בחלק הראשון מתואר האביב על־פי קונוונציה קבועה. חלקו השני של השיר מחייב אותנו לתפוס את תיאור האביב כאמצעי ביטוי — על דרך הניגוד — של ייסורי אהבתו של המשורר. קשר זה בין שני חלקי השיר עומד על הזיקה הקבועה שבין האדם לטבע. מלת הניגוד "אולם", המשמשת מעבר מתיאור האביב לתינוי צערו של המשורר, יש בה היגיון רק על יסוד הנחה בלתי מפורשת, שבני אדם צריכים להתנהג על־פי התמורות החלות בטבע. השיר כולו הוא "טיעון לוגי" המופנה כלפי האהובה: מדוע לא התעוררה עדיין אש אהבתה בעוד שהיקום כולו מתנער מקפאון החורף ומת־עורר? תיאר הטבע מוצג אפוא כ נ י מ ו ק במסגרת של טיעון, ולא כייצוג של מציאות חיצונית. גם פרטי התיאור ניתן לפרשם עתה על־פי מבנה זה; נבחרו אותם פרטי מציאות שהם ניגודה של הסיטואציה האנושית: השמש המסה את השלג, ואילו אש אהבתו של המשורר לא הפשירה את קפאון ליבה של יונתו. מכיוון שייצוג המציאות בשיר זה בנוי, בעיקרו של דבר, על יסוד של קונוונציה קבועה, מוגבלת ממילא האפשרות להעניק לתיאור הטבע פונקציה מטאפורית אך ורק לאותן זיקות קבועות שבין אדם לטבע. מסיבה זו דומים מאוד זה לזה רוב השירים העשויים במתכונת זאת.

עם זאת, נכתבו בתקופה זו גם שירים, שבהם משרתת הפונקציה המטאפורית משמעות מיוחדת, החורגת מאותן זיקות קבועות שבין האדם לטבע. בשירים אלה שוב אין הפונקציה המטאפורית נקבעת רק על־פי ההקשר שלתוכו מוכנס תיאור הטבע בשיר, אלא גם על יסוד הלשון הפיגוראטיבית של תיאור הטבע, הנבחרת באופן תכליתי. כאלה הם שירים כמו "הים שקט" של רומגלי (ברש, 'מבחר השירה העברית', 11), "גלי המים" של לטריס (שם, 46—47), "עץ יבש" של זק"ן (שם, 60), ובמידת מה — גם שירו של פומפיאנסקי "עלה נידף" (שם, 93). הרי לדוגמה אחד השירים האלה:

גַּלֵּי הַמָּיִם

יִדְּדוּן יִדְּדוּן
הַגַּלִּים בַּמַּיִם,

[11] ב'בכורי העתים' וב'כוכבי יצחק' מניתי 23 שירים על אביב. כולם בנויים במתכונת שירו של איכנבוים. יש להניח כי זו מתכונת אופיינית, שהרי קשה להעלות על הדעת כי כולם העתיקו ממשורר אחד. הנה דוגמאות אחדות: 'כוכבי יצחק', חוב' 2, 73—74; חוב' 4, 87; חוב' 5, 40—41; חוב' 6, 100; חוב' 7, 37—40, 75—77. ניסוח מפורש של המשמעות המטאפורית של תיאור הטבע מצוי גם בשירה תיאורית "טהורה" כמו 'עונות השנה'. כך, למשל, אחרי תיאור של יום אביב בא תיאור של יום גשם, ואחר־כך מנוסח מוסר השכל: "כן חליפות עלי אדמה תחת השמש / מנוגה ממטר מאור השמש / שמחות אנחות ששון ואסון יחלופו / כאשר יזהיר השחוק אחרי הרעם / כן יבוא חסד אחרי עבור זעם / איד הד אחרי גיל חיל ירדופו" (34).

יִזְלוּן, יִמְהָרוּ
וּפְנֵיהֶם יִטְהָרוּ
כְּטֹהַר שָׁמַיִם;
וּמִדֵּי יִצְהָלוּ
לְשִׂמְחַת כָּל עָיִן
הֵם יִתְבּוֹלָלוּ
וְיִהְיוּ לְאָיִן,
כִּי חָלְפוּ נָדְדוּ
בַּתֹּהוּ אָבָדוּ.

וַחֲדָשִׁים כְּרֶגַע
לָבָא יִמְהָרוּ,
יִזְלוּ יִנְהָרוּ;
וּמִדֵּי יִצְהָלוּ
וְיַחַד יִשָּׁקוּ
חִישׁ הִתְגַּלְגָּלוּ
וְלִנְדוֹד יִרְחָקוּ,
לֹא תִרְאֵם עוֹד עָיִן,
וְיִהְיוּ לְאָיִן,
כִּי חָלְפוּ נָדְדוּ,
בַּתֹּהוּ אָבָדוּ.

יִדְּדוּן יִדְּדוּן
שִׂמְחוֹת הַחַיִּים
כְּגַלִּים בַּמַּיִם
כְּרֶגַע יַעֲמֹדוּן;
וּמִדֵּי יִצְהָלוּ,
לְתַאֲוַת כָּל עָיִן
הֵן יִתְבּוֹלָלוּ
בְּיָגוֹן וְצָרָה
וְגִילָה נֶעְדָּרָה
וְתִהְיֶה לְאָיִן

כְּגַלִּים בַּמַּיִם –
יְדֹדוּן יְדֹדוּן
שִׂמְחוֹת הַחַיִּים.

בכל השירים האלה נתפס תיאור הטבע רק על־פי אספקט אחד שלו: מילוי הפונקציה המטאפורית. ניתן לומר, כי כמו בתחום השימוש שעושה תיאור הטבע שבשירת ההשכלה בלשון פיגוראטיבית, כן גם כאן השיוך של התיאור לקונטקסט האנושי, שבו הוא ממלא פונקציה של מטאפורה, הוא מעשה של הפשטה. התיאור מאבד את כל הסימנים הספציפיים שלו ושומר רק על אותה משמעות הבונה את הפונקציה המטאפורית. לכן קשה להתייחס אל התיאור כאילו הוא מייצג מציאות קונקרטית. אנו נוטים יותר לתפוס אותו כמשל, מאשר לראות בו תיאור.

השתעבדות דומה של אספקט ייצוג המציאות של תיאור הטבע לפונקציה המטאפורית שלו מצויה גם בשירים, שבהם מחייב אותנו טיבו של הז׳אנר לתפוס את תיאור הטבע כמייצג מציאות קונקרטית. במקרים אלה מודגשת בתיאור הטבע הפונקציה המטאפורית עד כדי כך, שייצוג המציאות הקונ־קרטית — שהוא לכאורה תכונתו הראשונה — כמעט נשכח.

נדגים את דברינו על־פי תיאור טבע מתוך ״שלמה וקהלת״ של מיכ״ל:

הַיּוֹם יָפוּחַ וּצְלָלִים נִטָּיוּ,
הוֹד וָהָדָר שִׁוְּתָה שֶׁמֶשׁ עַל עָבִים;
צִפּוֹר עֲפָאִים כַּחֲלִילִים יֶהֱמָיוּ,
וּרְנָנִים נֶעֱלָסָה תָּשִׁיר אֲהָבִים.
וּפְנֵי מֵי הַיָּם אָז שֶׁמֶשׁ נִשְׁקָה,
וַיָּפוּז הָרִים בִּיקוֹד שַׁלְהֶבֶת;
אֶת כָּל הַיְקוּם אַוַּת דּוֹדִים חָבָקָה,
אַךְ רוּחַ אַהֲבָה בַּתֵּבֵל נוֹשֶׁבֶת. (53–52)

תיאור זה של שקיעת השמש הוא חלק מהקטע המתאר את אהבתם של שלמה ושולמית, וניכרת בו המגמה לעשות אף את תמונת השקיעה ובוא הלילה כלי ביטוי לאהבה. מגמה זו מושגת בחלקה על־ידי שימוש במטאפורות מתחום האהבה לשם תיאור שקיעת השמש (״ופני מי הים אז שמש נשקה״), בחלקה על־ידי הענקת משמעות סמלית לתופעות טבע (״ורננים נעלסה תשיר אהבים״, ״אך רוח אהבה בתבל נושבת״),[12] ובעיקרה באמצעות משפט מפורש: ״את כל

[12] דרך זו אופיינית לרבים מתיאורי הטבע בפואמות של תקופת ההשכלה. דוגמאות אחדות: יל״ג, עב (קדרות נפשה של מיכל באה לידי ביטוי באמצעות תיאור

היקום אוות דודים חבקה". אמנם, לא כל פרטי התיאור נבחרו כדי לבנות באופן ברור את הפונקציה המטאפורית; יש גם פרטים המתוארים באופן קאטגוריאלי על־פי הקונוונציה של שקיעת השמש. אולם המשמעות האמוטיבית של ההתפעלות מן ההוד וההדר שהשמש משווה לעבים ומן ההרים העוטים "פז יקוד שלהבת" מתקשרת יפה לפונקציה המטאפורית. מאידך, אין ייצוג המציאות מפעיל משמעויות אחרות של לשון התיאור. ממילא נתפס התיאור כולו כמבטא על דרך ההפשטה את המשמעות האחת שמעמידה הפונקציה המטאפורית. השימוש בפונקציה המטאפורית בתיאורי הטבע של שירת ההשכלה בנוי אפוא על אותו עיקרון של ייצוג קאטגוריאלי שעליו בנוי ייצוג הנוף.

התפיסה האסתטית של שירת ההשכלה בפרספקטיבה אירופית

הקורא המורגל בשירה מודרנית ימצא את תיאורי הטבע של שירת ההשכלה העברית פגומים מבחינה אסתטית. אולם יחס ביקורתי לשירת ההשכלה אינו יכול להיקבע רק על־פי נורמות אסתטיות של התקופה שלאחריה, אלא הוא חייב להתחשב בנורמות האסתטיות של תקופה זו. מהן נורמות אלו? נתבונן בקטע מתוך 'תקופת השנה' לאשר לעמיל משה:

הִתְבּוֹנְנוּ רְאוּ מִפְּלְאוֹת יוֹצֵר שָׁמָיִם
מָה אֲמוּלָה לִבַּתְכֶם טָפְשָׁה כַּחֵלֶב (13)

פנייה זו אל בני האדם משמשת הנמקה לתיאור הבוקר הבא אחריה. התיאור בא אפוא כדי להציג את הטבע המופלא כ ע ד ו ת לגודל מעשיו של האלוהים. פרטי התיאור נועדו ל ה ד ג י ם את החוק האלוהי הכללי השולט בעולם. טבעי אפוא שהנוף יהיה מיוצג באופן קאטגוריאלי: הפרט ידגים את הכלל, היחיד את הסוג, הקונקרטי את הכללי ואת המופשט. "ההשכלה", אומר ש. הלקין על ספרות ההשכלה, "אומרת השקפת־עולם־כללית־אנושית וחגיגית (לפי טעמנו אנו, הציני קצת, אנושית יותר מדי וחגיגית יותר מדי...). השקפה זו אומרת יחס של כובד־ראש והערצה לעולם המופלא — הגשמי, הרוחני, הפסיכולוגי — שזכה האדם לחיות בו".[13] תפיסת עולם כזאת תראה תמיד את הפרטי באורו של הכללי. ובהקדמה לספרו אומר זעליגזאהן: "לא נוכל לומר בכל חלק וחלק, זה יפה בעצם, כי החלק לא נעשה יפה בפועל כי אם ביפותו את הכלל" ('האביב'). אסור אפוא להסב את תשומת הלב ליוצא הדופן, אסור להבליט אותן משמעויות של מלים שאינן מתקשרות עם הקאטגוריה הכללית. חינו של תיאור הטבע יגדל ככל שפרטים שונים יותר ידגימו חוק כללי

הלילה); פט (הלילה — ביטוי להלך נפשו של יוסף תפוס המזימות); צה (תיאור האור הזורח על הגלעד עם שקיעה מבטא את יחס המשורר לחיים האידיליים של ברזילי הגלעדי).

[13] הלקין, ש. 'מבוא לסיפורת העברית'. מפעל השכפול, ירושלים, תשי"ח, 273.

אחד.[14] לכן מרבה אמנם שירה זו בפירוט, בקיטלוג של פרטים, ומצד אחר — בהכללה.

מעניין להשוות תפיסה זו עם התפיסה האסתטית של ספרות ההשכלה האירופית במאה ה־18. פוטל מתאר את התפיסה האסתטית של הספרות האנגלית במאה זו כמבוססת על רגישות לכלל, לנורמה:

It is abundantly clear that in the eighteenth-century sensibility feelings were tied to the general; men were excited by generalizations, not by particulars. Men then felt the imagined norm to be more real, more exciting, more poetical than any particular example.[15]

בהמשך דבריו מצטט פוטל את העקרונות האסתטיים שניסח יהושע ראינולדס:[16]

1. בחירת הפרט תיעשה מתוך בחינה אם הוא מדגים את הסוג שאליו הוא שייך, משום שהיפה ביותר הוא גם הכללי ביותר.

2. "טבע" ו"יופי" הם אופני ביטוי שונים של אותה אידיאה. לכן עיוות הטבע אינו "טבע", אלא סטייה מקרית מן המושג, שאינה מייצגת את האידיאה הכללית.

3. גדולת האמנות נעוצה ביכולתה להתרומם מעל לצורות האינדיבידואליות ולמנהגים המקומיים, מעל לפרטי ולמיוחד.

שירת ההשכלה נאמנה אפוא בדרכי התיאור שלה לתפיסה אסתטית הרווחת בספרות הפרה־רומאנטית. העדר הרושם של קונקרטיות ושל מוחשיות בשירה הוא פרי תפיסה אסתטית ברורה, שיש לה הדים בספרות האירופית של התקופה.[17] תפיסה אסתטית זו היא שמכתיבה את דרכי הייצוג הלשוני של הנוף ואת דרכי בנייתה של הפונקציה המטאפורית וכן את היחסים שבין שני אספקטים אלה, כפי שהודגם לעיל. דורם של ביאליק וטשרניחובסקי, במקביל לרומאנטיקה בספרות האירופית, מציג תפיסה אסתטית מנוגדת בתכלית. תפיסה זו מחייבת ממילא גם דרכים חדשות בתיאורי הטבע.

[14] דוגמה בולטת לנטייה זו אפשר לראות בשירו של ש. לויזון "המליצה המדברת", שבו הוא מונה שורה של יצורים שונים שניחנו בתכונות היופי. ראה 'מליצת ישורון'. מחברות לספרות, תש"ד, 7—8.

[15] Pottle, F.A. *The Idiom of Poetry*. Bloomington, 1963, 36–37. וראה Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York, 1958, 37–39.

[16] Reinolds, Sir Joshua. *Discourses on Art*, ed. Wark, Robert R. Hutington Library, San Marino, Calif., 1959.

[17] Wellek, R. *History of Modern Criticism*, I. Yale, 1955, 160–162.

ב

תיאורי הנוף בשירת טשרניחובסקי

הקונקרטיות של תיאורי הטבע על־פי תפיסתו של קלויזנר

מבקריה של שירת טשרניחובסקי, מהראשונים ועד לאחרונים שבהם, עמדו על החידוש הגדול בשירת הטבע שלו. "הנוף", אומר פיכמן, "היה אולי ראש כיבושיה של השירה החדשה. נוף ההשכלה (אפילו זה של מאפו ומיכ"ל) היה בעיקר נוף ריטורי ועל הרוב אליגורי".[1] ובמקום אחר הוא מפרש יותר את ייחודו של טשרניחובסקי כמשורר טבע: "שירה זו לא חפצה לסמל, לא ערגה על מה שמאחרי הדברים, כי אם צמאה להם, לדברים עצמם — לדשאים, לסלעים, למים הנוגגים, לרגבי הקרקע הרטובים... טשרניחובסקי עמד לפני החי והדומם והצומח, כאחד מהם — הקסים אותם והוקסם מהם".[2]

הבחנה זו, שהיתה, כאמור, נחלת רבים, אינה אמורה בתיאורי הטבע בלבד, וודאי שאין משתמע ממנה דבר על דרכי התיאור של הנוף. היא מכוונת יותר להעריך הערכה כוללת את מקומו של הטבע על כל האספקטים שלו בשירת טשרניחובסקי. אנחנו מעוניינים כאן בשאלה אחרת: אילו תופעות בתיאורי הטבע שבשירת טשרניחובסקי, ואילו דרכי תיאור, יצרו רושם זה של שירה "העורגת אל הדברים עצמם".

קלויזנר, בדברי ההערכה שלו ל'חזיונות ומנגינות', מנסה להשיב על שאלה זו: "המשורר העברי [בתקופה שקדמה לטשרניחובסקי] לא היה יכול להסתלק מהתפלספות אף בשעה שהיה מביע את הרגשות האינטימיות־ביותר שלו. לא היתה בהבען משום קונקרטיות ולא אינדיווידואליות[...] והנה בא טשרני־חובסקי והביא עמו את האינדיווידואליות ואת הקונקרטיזאציה. אתה חש ומרגיש: רק משורר ז ה בנסיבות המיוחדות ה ל ל ו, ובזמן מיוחד ז ה — למשל, ב א ל ו ש ט ה שבקרים ובגן שבאלושטה זו דוקה — י כ ו ל היה, לא! מ ו כ ר ח היה לחבר שיר־אהבה או שיר־טבע זה דוקה".[3]

1 פיכמן, יעקב. "שאול טשרניחובסקי". בתוך 'אמת הבנין: סופרי אודיסה'. מוסד ביאליק, ירושלים, תשי"א, 384. וראה גם 299—300.

2 שם, 299. וראה גם 300; 331—333; 358, וכן בפרק "שירת הנוף של טשרניחובסקי", 384—387.

3 קלויזנר, יוסף. 'שאול טשרניחובסקי: האדם והמשורר'. החברה להוצאת ספרים שע"י האוניברסיטה העברית, ירושלים, תש"ז, 38. ההדגשות במקור. אפשר שתפיסת הקונקרטיות במובן פשטני זה באה לקלויזנר בהשפעת מכתבו של טשרניחובסקי אליו. קלויזנר מצטט מכתב זה במקומות אחדים: "ואם תמצא שיר משלי כתוב וחתום במקום פלוני ושעה פלונית — וידעת: באותה שעה ובאותו מקום הרגשתי

להלן עובר קלויזנר להדגים את ה"קליטה של פרטי ההסתכלות", כלשונו, על־פי הקטע התיאורי "התזכרי עוד?",[4] שצורף אחר־כך ל"ברוך ממגנצה": "כיצד מתואר הלילה בכפר בליל־קיץ מהערב־השמש עד שעולה עמוד־השחר. תיאור כזה הוא עד עכשיו יחידי בשירתנו. אין פרט קטן שבקטנים שהוחסר כאן [ההדגשה שלי. י.ה.]: אינם חסרים אפילו 'קול האבן בגורן דש בהתגלגלה לאטה על הקש', [...] ואינן חסרות אפילו 'צריחת אופן ברחוב צר לעגלה טעונה משא־בר' לא 'שריקת דלי על־פי הבאר בנוע על העץ הבד' [...] וקונקרטיזאציה כזו יש בכל ציורי־הטבע שלו. 'אלושטה' ו'הדניפר' נזכרים בשירים עבריים בפעם הראשונה".[5]

אפשר להאמין לרגישותו השירית של קלויזנר, החש בקונקרטיזאציה בשיריו של טשרניחובסקי, אבל בשעה שהוא בא להצביע על הדרך שבה היא נוצרת בשיר, הוא מעביר את המונח באופן מיכאני מתחום המציאות שהשיר מתייחס אליה לרושם או לאפקט שיוצר השיר. תוך התעלמות גמורה מן הארג הלשוני שלו הוא קובע באופן נאיבי, שהקונקרטיזאציה נוצרת בשיר הודות לכך שהוא מייצג פרטים קונקרטיים של המציאות. והרי לא זו בלבד שאין יחס ישר בין מידת הקונקרטיות של הדברים שהשיר מייצג לבין הרושם הקונקרטי של השיר עצמו, אלא אפילו היה קיים יחס כזה — לא בכך עיקר החידוש של טשרניחובסקי. אמנם צודק קלויזנר בטענתו, ששירת ההשכלה היתה שירה של הפשטות, אולם אין משתמע מכך שהיא ייצגה רק דברים מופשטים. נהפוך הוא. בדיקה שטחית תגלה, כי פרטים קונקרטיים מעין אלה שמגלה קלויזנר בשירת טשרניחובסקי פזורים לרוב בשירת ההשכלה. אפשר אמנם ש"אלושטה" ו"דניפר" נזכרים כאן לראשונה, אך שמות פרטיים של מקומות אחרים מצויים בה לרוב. למשל, ב"חג האביב" של מיכ"ל אנו מוצאים: "ברלין", "רכב הברזל" (תחנת הרכבת), "בית הזמרה (האופרה), היכל המלך" — כולם מקומות קונקרטיים בברלין (שירי מיכ"ל, 133). ב"שני יוסף בני שמעון" של יל"ג אנו מוצאים: "מיר", "אישיקוק", "ולזין" (וולוז'ין), וב"תשליך" שלו — "אמריקה", "ברזיליה", "ארגנטינה" (שירי יל"ג, קנז, מט).

גם פרטים קונקרטיים כמו אלה שקלויזנר מצביע עליהם ב"התזכרי עוד?" אינם חידושו של טשרניחובסקי. רפרוף על פני 'תקופת השנה' של אשר לעמיל הלוי יגלה שפע של פרטים קונקרטיים מעין אלה. הנה העגל "יערך מלחמת [...] / נגד כלב עז נפש ואמיץ כוח / סובב סובב יקיף בדומן ורפש / אחריו ירוץ הכלב בשאט נפש / יחרץ לשונו לא יחשוך מנבוח" (4). או מי מפל "על־סעיף סלע יפלו אמות מאתיים" (6). הסיס הבונה ביתו "יביא חמר

את שירת החיים". ראה קלויזנר, יוסף. 'יוצרים ובונים: מאמרי בקורת', כרך שלישי, ספר שני. דביר, תר"ץ, 84.

4 טשרניחובסקי, שאול. 'חזיונות ומנגינות' [ספר ראשון]. תושיה, וארשא, תרנ"ט (1898), 26—30.

5 קלויזנר, יוסף. 'שאול טשרניחובסקי: האדם והמשורר', 39.

וטח עם פה ובצפורן / ברירו ייפהו כבמחוגה יתארהו" (8). הצפרדע "ילטוש עיניו יטה שכם ירים עורף" (9). הרועה "ישוב לביתו לאט פושע / מעבודת הבוקר עייף ויגע" (19). והנה תיאור מפורט ו"קונקרטי" של עגלה עמוסה:

וְהִנֵּה כְּהַר תָּלוּל הָעֲגָלָה נִצֶּבֶת,
וְעַל רֹאשָׁהּ עַלְמָה אֲדַמְדַּמָּה יֹשֶׁבֶת,
וּבְמַלְמַד הַבָּקָר יְנַהֵג הָעֶבֶד
וַיַּנְהֵל לְאַט הַפָּרוֹת חִזְקֵי גֶרֶם
וְשָׁם עָמְדוּ לְהַבְלִיגָה בְּמִשְׁעֹל הַכֶּרֶם
כִּי תָעִיק הָעֲגָלָה מִמַּשָּׂא כָבֵד: (23)

אמנם צודק קלויזנר בהנחתו, ששירת טשרניחובסקי מלאה בתיאורים ובציונים של מראות, מקומות ופרטים קונקרטיים וספציפיים, ואין ספק שגם בכך ניכר החידוש שבה לעומת דרך הדיבור המכלילה ודלת־הפרטים המאפיינת את שירת ההשכלה. אולם אין זה ההבדל העיקרי בין אופייה של השירה התיאורית כאן וכאן. שירת ההשכלה יוצרת אפקט של הפשטה והכללה גם באותם מקומות שנזכרים בהם פרטים קונקרטיים, כמו בדוגמאות שהבאתי לעיל, ואילו בתיאורי הנוף בשירת טשרניחובסקי יש אפקט של קונקרטיות גם בשעה שהתיאור אינו משופע בפרטים קונקרטיים וספציפיים.

קונקרטיות בשירת ההשכלה ואפקט של קונקרטיות בשירת טשרניחובסקי השוואתו של קטע תיאורי של טשרניחובסקי לקטע תיאורי הלקוח מתוך "תקופת השנה" תלמדנו, כי הקונקרטיזאציה של התיאור בשירת טשרניחובסקי אינה קשורה במידת הקונקרטיות של האובייקט המתואר במידה שהיא קשורה בדרכים חדשות של ייצוגו הלשוני. לצורך ההשוואה בחרתי בשני קטעים המתארים בפרוטרוט את שקיעת השמש ואת בואו של הלילה. הנה הקטע מתוך 'תקופת השנה':

הִנֵּה יָפוּחַ הַיּוֹם חוֹם אֵינֶנּוּ
הַשֶּׁמֶשׁ יָרַד סָר כֹּחוֹ מִמֶּנּוּ
יָשׁוּב לְבֵיתוֹ כְּחָתָן יֵלֵךְ אֶל חֶדֶר
יִשְׂחַק לְתֵבֵל יִלְטֹשׁ עַיִן מִיָּמָה
יִשְׂמַח לֶאֱחֹז בְּכַנְפֵי הָאָרֶץ שָׁמָּה
יִפְרֹשׂ בֶּגֶד אַרְגָּמָן יִפְשֹׁט אֶדֶר:

אֲבָל עוֹד פַּעַם נִרְאוּ פָנָיו פְּנֵי לַהַב

טֶרֶם יִטְבַּע בַּיָּם יִצְלֹל בְּמֵי רַהַב
פַּעַם מִבֵּין עֲרָפֶל פַּעַם מִמֹּהַר
עַד דְּמוּת חֲצִי אוֹפֶן נִרְאֶה לָעֵינַיִם
וְאָז כְּמַרְאֵה הַחֶרְמֵשׁ מָלֵא קַרְנַיִם
עוֹד מְעַט וְאֵינֶנּוּ וְאַחֲרָיו מַרְאֵה זֹהַר:

וְשׁוּלֵי מְעִילוֹ מִזָּהָב פָּז חָטָבוּ
עֲלֵי הָרֵי גַבְנוּנִים נֶגְהָם יָהֵבוּ
אַחֲרֵי הִפְרִדוֹ נִרְאֶה הוֹד מַרְאֵהוּ (34—35)

לתיאור הדרגתי זה של שקיעת השמש נשווה את הפתיחה ל"מוצאי שבת":

יַרְכְּתֵי מַעֲרָב תִּבְעַרְנָה
תַּחַת עֲרַמּוֹת־הַפָּז,
רֶשֶׁף־הַשֶּׁמֶשׁ הָאַחֲרוֹן
לוֹחֵשׁ, וְרוֹעֵד וָנָס.

קְהַל הֲמוֹן צְלָלִים נֶחְפָּזִים
לִלְכֹּד הַיַּעַר הַקָּט,
רוּחַ רֵיחָנִית שֶׁל אָחוּ
בָּאָה מִתְנַנֶּבָה בַּלָּט.

כּוֹכַב־הָעֶרֶב – שׁוּר! – יָחֵל,
כְּאִלּוּ הוּא רוֹחֵץ בְּיָם
מָלֵא עַל גְּדוֹתָיו מֵי־זָהָב,
עוֹמֵד מִזַּעְפּוֹ וָנָס.

מָלֵא רָז חֶרְמֵשׁ הַסַּהַר,
נִבַּט לָאָרֶץ וְדַל,
שִׁירַת־הָעֶרֶב הַנְּעִימָה
צִפְצְפָה צִפּוֹר וַתְּכַל... ('כל השירים' 37—38)

אין ספק, בעוד שתיאורו של טשרניחובסקי מצליח "ללכוד" שקיעה קונק־רטית בקיומה הממשי, תיאורו של אשר לעמיל הלוי אינו חורג מגדר תיאור

קונוונציונאלי של שקיעה, מעשה הפשטה של אירוע קונקרטי ושיוכו לקאטי־גוריה נתונה מראש של תיאור. אולם הבדל בולט זה בין שני הקטעים אינו נובע מהאופי השונה של האובייקט שהם מתארים. שניהם מתארים שקיעה קונקרטית ברגע שהיא מתרחשת. שניהם מתארים אותה שלב שלב, ואצל שניהם מתגלה אף הניסיון "ללכוד" את רגע היעלמה של השמש. בקטע של לעמיל באה כוונה זו לידי ביטוי בהתעכבותו על הגילויים האחרונים של השמש לפני היעלמה:

אֲבָל עוֹד פַּעַם נִרְאוּ פָּנָיו פְּנֵי לַהַב
טֶרֶם יִטְבַּע בַּיָּם יְצִלֵּל בְּמֵי רַהַב וכו׳

ואילו טשרניחובסקי עוקב אחר רשף השמש האחרון לפני היעלמו. הקטעים אינם נבדלים אפוא הבדל מהותי במידת הקונקרטיות של האובייקט המתואר, אלא בדרכי התיאור השונות של אובייקט זה.

מה שמעניק לתיאור של אשר לעמיל רושם של הפשטה קשור אפוא בדרכי ייצוגה של השקיעה: הוא מקפיד לתאר את פרטי השקיעה כסידרם, שלב אחרי שלב, כמקובל.[6] פירוט סדור ומלא זה של תהליך השקיעה מחזק אצל הקורא את הרושם, שלפניו מעשה שיוך של תופעה יומיומית לקאטיגוריה קבועה מראש, כשכל כוונתו אינה להציג את החידוש שבשקיעה זו אלא את הידוע מכבר: הנה שקיעה המתנהלת כפי שהשקיעה צריכה להתנהל. גם השימוש שעושה המשורר בלשון הפיגוראטיבית מדגיש אופי זה של ייצוג השקיעה. בלשון העברית אין כביכול דימוי נאות יותר לשמש השוקעת מאשר "ישוב לביתו כחתן", על פי תהילים, ואין מטאפורה ההולמת יותר את אודם השמים מזו של בגד ארגמן שהשמש פושט, כביכול. וכיוון שבחר בדימוי זה הוא חייב כמובן להישאר צמוד אליו גם בתיאור השמים אחרי ששקעה השמש:

וְשׁוּלֵי מְעִילוֹ מִזָּהָב פָּז חָטָבוּ
עֲלֵי הָרֵי גַבְנוּנִים נִגְהָם יָהָבוּ (24)

לעומת זאת, דרכי ייצוג הנוף בתיאור של טשרניחובסקי מצטיינות בשבירה ובעיוות של קאטיגוריות של קונוונציה ושל לשון. שבירה זו ניכרת למשל בעירוב הקאטיגוריה הקונוונציונאלית של זמן השקיעה בקאטיגוריה הקונ־ווצ׳יונאלית של מראה המרחב באותו רגע. כשאשר לעמיל מתאר תהליך, הוא נשאר צמוד לעצם אחד, המוצג במצבים שונים, וכשהוא מתאר נוף המצוי במרחב, הוא מציין שורה של פרטים תוך התעלמות מן השינויים החלים בהם במשך זמן השקיעה. גם טשרניחובסקי בחר, כביכול, בתבנית הקונוונציונאלית של תיאור השקיעה כתופעה מרחבית, והוא מונה, כמו מיכ״ל בשירו "התפילה",

[6] ראה גם תיאורי סערה בעמ׳ 7, 30—31. התיאור מפרט את השלבים השונים של התרחשות אחת.

שורה של עצמים ותופעות הממלאים את קונוונציית השקיעה: שמש שקעה, צללים ניטיו, רוח החלה נושבת, כוכב הופיע, ירח עלה, זמירים החלו לשיר, וכו׳. אולם בשעה שהוא מציין פרטים אלה, הוא כאילו לוכד אותם בעיצומה של הפעולה שהם עושים. רושם זה נוצר מתוך כך שאין הוא מקיים את הקונוונציה כסידרה. הוא פותח בתיאור השמים המאדימים במערב. על השלב הבא, של השמש הטובלת בים, הוא פוסח, ואילו את הרגע האחרון של השקיעה הוא מתאר בפירוט רב: "רשף־השמש האחרון / לוחש, ורועד ונס". העדר השמירה על סדר הפעולות מזה, והפירוט הלא־פרופורציונאלי שלהן מזה, יוצרים רושם של התבוננות בפרט קונקרטי "ברגע זה ממש". בדרך דומה מתוארת שירת הזמיר הקונוונציונאלית: "שירת הערב הנעימה / צפצפה ציפור ותכל...". הרושם של התבוננות קונקרטית בנוף נוצר כאן לא רק הודות לכך, שבמקום הזמיר הקונוונציונאלי מופיעה כאן ציפור סתמית, ודווקא ברגע שהיא סיימה לשיר, אלא גם בגלל סדר המלים במשפט המציין תופעה זו. רק המלה האחרונה במשפט מגלה לנו, כי תוארה כאן פעולה שברגע זה כבר אינה נעשית. הצורך "לתקן" בסיום את התמונה שיצרנו בתחילה יוצר רושם כאילו הדברים מתרחשים ברגע זה של קריאת השיר ממש.

הרושם הקונקרטי של תיאור הרשף האחרון ושל תיאור שירת הציפור בולט גם על רקע המילוי של קונוונציית השקיעה בפרטים המקובלים. לא ההצבעה על פרטים ספציפיים כשלעצמם יוצרת רושם זה, אלא הבלטתם של פרטים ספציפיים אחדים באופן לא פרופורציונאלי על רקע של פירוט קונוונציונאלי.

דרך תיאור נוספת היוצרת רושם של קונקרטיות ניכרת ביחסים הנוצרים בין פרטי השקיעה לבין עצמם. בדרך הייצוג הקאטגוריאלי מותאם כל פרט כשלעצמו לקאטגוריה הכללית. כאן מנצל המשורר את הרצף של השיר ואת המיבנה הסטרופי שלו כדי ליצור קשרים גם בין פרטים הסמוכים זה לזה בטקסט. למשל, קיימת הקבלה סוגסטיבית בין ירכתי המערב הבוערים לבין רשף השמש האחרון, משום שיש כאן דילוג על שלב משלבי הקונוונציה — רק ראשיתה וסופה של השקיעה נזכרים — ובגלל הניגוד הקיצוני שבין שני פרטים סמוכים אלה, השייכים לאותה קונוונציה. בבית השני נוצרים קשרים אלה באמצעות תיאור ספציפי, הסוטה מן הקונוונציה, של הצללים ושל הרוח. אנו נתפסים לניגוד הסוגסטיבי שבין הצללים הנחפזים לבין הרוח המתגנבת בלאט, אולי גם משום שעולה אפשרות להחליף את התארים: דומה שתכונת החיפזון אופיינית יותר לרוח, ואילו ההתגנבות בלאט יאה יותר לצללים. אפשרות זו של החלטה גורמת לכך שנתפוס את התארים כאילו הם משנים את המשמעות המקובלת של "צללים" ושל "רוח". רושם זה של קונקרטיות, השובר את האופי הקאטגוריאלי של ייצוג הנוף, נשען כאן דווקא על העובדה, שהקשרים בין הפרטים אינם מנוסחים ואינם מבליטים את ייחודו של כל פרט, אלא הם סוגסטיביים ונשענים על ייחוד נרמז. לא טיבם של הפרטים יוצר רושם זה, אלא טיבה של הלשון המייצגת אותם.

ראוי גם שנשים לב לשימוש שעושה טשרניחובסקי בלשון הפיגוראטיבית של התיאור. אצל אשר לעמיל גם הדימוי הוא קאטגוריה קבועה, והוא מקפיד על התאמה מלאה בין התופעה לבין הדימוי המכוון אליה. מכיוון שבראשית הקטע מתוארים צבעי השקיעה המשתנים באמצעות דימוי של החלפת בגדים: "[שמש] יפרוש בגד ארגמן יפשוט אדר", הרי בשעה שהתיאור יחזור לאותה תופעה בהמשך, יחזור גם אותו הדימוי: "ושולי מעילו מזהב פז חוטבו". הדימוי לבגד ארגמן נתפס מתוך כך כקאטגוריה לשונית קבועה ההולמת תמיד את צבעי השקיעה.

לעומת זאת, בשעה שטשרניחובסקי משתמש בלשון פיגוראטיבית כדי לתאר אותה מציאות במקומות שונים בשירו, הוא משתמש במטאפורות הלקוחות מתחומים שונים ואפילו הפוכים. בראשית השיר מתואר אודם השמים באמצעות מטאפורות מתחום האש:

יַרְכְּתֵי מַעֲרָב תִּבְעַרְנָה
תַּחַת עֲרֵמוֹת־הַפָּז, ('כל השירים', 37)

בהמשך שבה ומתוארת כיפת השמים המזהיבה, אולם הפעם מופיעה מטאפורה הלקוחה מתחום המים:

כּוֹכַב־הָעֶרֶב – שׁוּר! – יָהֵל,
כְּאִלּוּ הוּא רוֹחֵץ בְּיָם
מָלֵא עַל גְּדוֹתָיו מֵי־זָהָב,
עוֹמֵד מִזַּעְפּוֹ וָנָם. ('כל השירים', 38)

זיהויה של התופעה המתוארת (צבע השמים) נעשה בשתי המטאפורות באמצעות הפשטה של אותן תכונות (עירוב הזהוב והאדום שבעבי השקיעה). אולם הניגוד הדראסטי שבין התחומים שמטאפורות אלה לקוחות מהם מפתה אותנו לתפוס תופעה זו גם על יסוד התכונות הספציפיות של שני ציורי הלשון. נוצרים יחסי־גומלין בין שני תחומים אלה של האש והמים, והנוף נתפס מתוך יחסים אלה, כתופעה מיוחדת שניתן לדַמּוֹתה לאש ולמים בעת ובעונה אחת.

הרושם הקונקרטי שיש לתיאור השקיעה בשירו של טשרניחובסקי נוצר אפוא הודות לדרכי תיאור חדשות לחלוטין לעומת הדרכים הנקוטות בשירת ההשכלה. דרכי תיאור אלה משנות את האופי הקאטגוריאלי של ייצוג המציאות על־ידי עירוב של קאטגוריה המייצגת תופעה מרחבית בקאטגוריה המייצגת התרחשות בזמן; על־ידי תיאור לא־פרופורציונאלי של פרטים; על־ידי יצירת קשרים סובייקטיביים בין פרטי התיאור לבין עצמם ועל־ידי הפעלת המשמעויות המילוליות או הציוריות של הצירופים הפיגוראטיביים.

בחינתן של דרכי התיאור החדשות אינה יכולה אפוא להסתפק, בעקבות

קלויזנר, בהתבוננות בטיבו השונה של אובייקט התיאור בשירת הטבע של טשרניחובסקי, אלא עליה לפנות ללשון התיאור ולאפקטים שהיא יוצרת.

דרכי התיאור החדשות מופיעות כמדומה לראשונה בשירתנו ביצירותיהם של ביאליק וטשרניחובסקי.[7] אולם כדי להציגן באופן שיטתי בהשוואה לדרכי התיאור של תקופת ההשכלה וחיבת ציון בחרתי בשירת הטבע של טשרניחובסקי. הדיון בדרכי התיאור שבשירת הטבע של ביאליק ייעשה במסגרת הדיון המפורט ב"מתי מדבר", "הברכה" ו"הקיץ גווע".

השימוש בקונוונציות בתיאורי הנוף

כמו משוררי ההשכלה נשען גם טשרניחובסקי על קונוונציות בתיאורי הנוף. אולם בעוד שהם תפסו את הקונוונציה באופן קאטגוריאלי, והיו ממלאים אותה בדרך של הפשטה, מנצל טשרניחובסקי את הקונוונציות הידועות מראש כדי להציג את הנוף המתואר לא כדוגמה להן, אלא כתקרית מיוחדת שלהן. אדגים שימוש זה שעושה טשרניחובסקי בקונוונציה באמצעות שתי דרכי תיאור.

א. קונקרטיזאציה של פרטי תיאור קונוונציונאליים

הקונוונציה של תיאור שקיעת השמש המופכרת לנו משירת ההשכלה מסתמנת גם ברקע של רבים מתיאורי השקיעה בשירת טשרניחובסקי, במיוחד בשירים המוקדמים שלו שב'חזיונות ומנגינות' (תרנ"ט—תרס"א). אולם בעוד שתיאורי

[7] מסגרתו של פרק זה אינה מניחה מקום לדיון בדרכי התיאור בשירת חיבת ציון, אך אפילו השירים המעטים שאני מנתח לצורך השוואה עם שירת טשרניחובסקי, כגון "על עין הים" של גולדבוים, מצביעים על קירבתה של שירה זו לשירת ההשכלה מבחינת התפיסה האסתטית. נראה לי שהתמורות שחלו בשירתה של תקופה זו מתבטאות יותר בתחום החומרים החדשים שהיא משתמשת בהם ובתחום נושאים חדשים הנכנסים אליה. שירה זו, בייחוד בגילוייה המאוחרים משנות התשעים המוקדמות, תופסת את סיסמאותיו של "המהלך החדש" באופן נאיבי, והיא נעשית קונקרטית יותר במובן שתופס קלויזנר את המונח. שירו של ביאליק "רחוב היהודים" הוא דוגמה טובה לתמורה זו, אם כי אצל ביאליק ניכרים כבר ניצני התפיסה הפיוטית החדשה. על השינויים שחלו בשירה זו בתחום החומרים שהשירה משתמשת בהם ובתחום התימאטיקה החדשה ראה הלקין, שמעון. "על שירת ש.ל. גרדון". בתוך גרדון, ש.ל. 'עם שחר'. תל־אביב, תשט"ו, 217—240 (כונס גם ב'דרכים וצדי־דרכים בספרות'. ירושלים, ב. ירושלים, תש"ל [1969], 33—54). עד כמה שידוע לי, זוהי הסקירה המלאה ביותר על שירת חיבת ציון. ראה גם: המבוא של רות קרטון־בלום בספרה 'השירה העברית בתקופת חיבת ציון'. ספריית "דורות", מוסד ביאליק, ירושלים, תשכ"ט, 9—34, וכן לחובר, פ[ישל]. 'ביאליק: חייו ויצירותיו', א. מוסד ביאליק על־ידי דביר, ירושלים, תשט"ז, 173—175, 180—182. טענתו של לחובר, ששירתו של מאנה מגלה את ניצני השירה החדשה, אינה נראית לי. כמו קלויזנר, הוא מסתמך על החידוש בתימאטיקה ומתעלם מהעדר החידוש בפואטיקה. ראה גם לחובר, פ[ישל]. 'תולדות הספרות העברית החדשה', ספר רביעי, פרק שלושים וחמישה. דביר, תל־אביב, תש"ד, 11; מאנה, מ[רדכי] צ[בי]. 'כל כתבי', ב. וארשא, תרנ"ז, 8.

השקיעה בשירת ההשכלה מבליטים את נאמנותם לקונוונציה, כשהם מביעים כביכול התפעלות מחודשת מאותו הוד ושגב שהיא חוזרת ומבטאת, אצל טשרניחובסקי מתרמזת הקונוונציה ברקע כדי להבליט באמצעותה את הספציפיות ואת החד־פעמיות של השקיעה המתוארת בשיר. האפקט של קונקרטיות ושל חד־פעמיות מושג בשירי הטבע של טשרניחובסקי באמצעות דרכי תיאור מגוונות, שחלקן הזכרתי בניתוח "מוצאי שבת" בפרק הקודם. כאן אני מבקש לבחון שני שירים שבהם מחריפה קונוונציית השקיעה המתרמזת ברקע את אפקט הקונקרטיות המושג באמצעות השימוש בדרכי התיאור החדשות, כגון השימוש ברמזי מיתוס ואגדה או בלשון פיגוראטיבית שעיקרה האנשת הנוף. דרכים אלה יזכו לדיון נפרד בהמשך.

מִגֵּי רֶכְסֵי הַתֵּל
יִשְׁתָּרֵעַ הַצֵּל,
יַקְדִּיר, יָעִיב עֵין־מַעְיַן־הַכָּתֶם;
יָנוּם, יִישַׁן הַגָּל,
סַהַר יָהֵל מֵעָל,
סָבִיב אוֹרָה וּמְנוּחַת־הַקָּסֶם.

יִבְרַק כּוֹכַב הַצִּיר...
פִּתְאֹם נֵעוֹר זֶפִיר,
יֶהֱגֶה אַט בְּאֶשֶׁד נַחַל הַמָּיִם
וַיִּכָּנֵף בַּסּוּף...
שׁוּר, שָׁם יָעוּף הַכְּרוּב,
נִשָּׂא שָׁפִי עַל כּוֹכַב־שָׁמַיִם. ("הערב". 'כל השירים', 9)

תיאור הערב היורד ב"הערב" ערוך במידה רבה על־פי קונוונציית השקיעה שבשירת ההשכלה: השמש שוקעת, הצל מתפשט, רוח נושבת, כוכב נראה בשמים וכו'. אולם שלא כמו בשירת ההשכלה יש לתיאור הערב אפקט של קונקרטיות, כאילו מתרחשת כאן שקיעה מיוחדת במינה, מול עינינו ממש. קונקרטיות זו אינה נתמכת על־ידי ציונים של נוף ספציפי. להפך, ציון הפרטים סתמי: תל, צל, מעיין, כוכב. גם האופי המסוגנן של השיר והריתמוס הקליל שלו, הנוצר בגלל ההבלטה היתירה של סכימת החריזה ושל הסכימה המטרית המורכבת והסימטרית, יש בהם כדי להבליע את הקונקרטיות של התיאור (אם כי הם מחזקים את קיומו הקונקרטי של השיר עצמו): שני בתים, כל בית מחולק לשתי יחידות שוות, בכל יחידה שתי שורות בנות שני אנאפסטים כל אחת המסתיימות בחרוז מלרעי, ושורה שלישית בת שלושה אנאפסטים שחרוז

מלעילי קושר אותה אל השורה המסיימת של היחידה המקבילה. אכן, למרות חינו הריתמי של השיר מזכיר תיאור השקיעה בבית הראשון אחדים מתיאורי הערב שבשירי מ.צ. מאנה ("סוכת חג" או "משאת נפשי", למשל). במידת־מה מתגלה כאן דרך התיאור החדשה של טשרניחובסקי בייצוג הלא־פרופורציונאלי של פרטי השקיעה ובדילוגו על אחדים מהם. לעומת הצל, הזוכה לשלוש שורות, "נדחסים" לחלקו השני של הבית, השווה באורכו לראשון, הירח, הגל והאורה שמסביב. על האפקט של דיספרופורציה כזאת בתיאור אעמוד בפרק הבא.

הבית השני, לעומת זאת, מדגים יפה את השימוש שעושה טשרניחובסקי בקונוונציית השקיעה. למניין הסדור של הפרטים הקונוונציונאליים, הרוח והכוכב, הנמשך מן הבית הראשון, מצטרפים רמזי מיתוס ורמזי האנשות להצגה של הלילה היורד, כאילו היה זה מראה פלאים מיוחד במינו. זפיר, רוח המערב, מתגלה כאן, ותנועת קני הסוף מעידה שהוא נחבא ביניהם. כשם שהרמזים המיתיים משמשים כאן לתיאורה של תופעה ריאלית, כך יש בציון הפרטים הריאליים כדי להעיד על התגלותה המופלאה של תופעה מיתית. יתר על כן, חלקו השני של הבית מציג את המראות הקונוונציונאליים כאילו מתגלה בהם לפתע מראה פלאים. הכוכב הנראה פתאום בשמים נושא על גבו כרוב, מלאך. ההצבעה הפתאומית על כוכב זה, אחרי שקודם לכן תואר הזפיר המתחבא ("נכנף") בסוף, יוצרת אשליה כאילו כרוב זה אינו אלא הזפיר שפרח לו לפתע למרום...

כפי שעוד נראה, דו־כיווניות זו של לשון התיאור, המציגה את הנוף בעת ובעונה אחת כתופעה ריאליסטית רגילה וכתופעה פאנטאסטית, מופלאה, היא אחד מגילויי־היסוד של דרכי התיאור החדשות שבשירת הדור, אולם לא רבים הם השירים שבהם היא "מפרנסת" שיר שלם, כלומר שיר ש"כולו תיאור", כדוגמת "הערב". בשירת הטבע של טשרניחובסקי רווח יותר השיר שהתיאור הוא רק חלק ממנו, כדוגמת השיר "חורבות", שחציו הראשון מתאר את הדניפר לעת שקיעה וחציו השני מציג את המראה כמשל לחליפות העיתים בהיסטוריה האנושית. בדרך כלל מושג אפקט הקונקרטיות של התיאור במידה רבה באמצעות המשמעויות הנוספות שמעניקים לו קשריו עם השיר השלם, אבל לצורך בחינת השימוש בקונוונציית השקיעה אני מבקש לבודדו כאן ולדון בבית הראשון של השיר בנפרד:

...וּבְאֵשׁ אַרְגָּמָן עוֹד כָּל יַרְכְּתֵי יָם תִּבְעַרְנָה,
מִסָּבִיב הָשְׁלַךְ הָס, וְלוֹט הַנֶּשֶׁף רַךְ;
שִׁבֹּלֶת דְּנִפֶּר תֵּט, בְּתַלְתַּלֵּי־אוֹר תִּנְהַרְנָה
בְּנוֹת־גַּלִּים בְּאֵבֶל קוֹל בְּמַעֲבֵית אַגְמוֹן שַׁח. ('כל השירים', 21)

גם כאן, כמו בשיר הקודם, מעמידה לשון התיאור זה לעומת זה את קונוונציית השקיעה שפרטיה נמנים כאן, אם כי לא כסידרם (אודם השקיעה, הדממה,

החשכה, הרוח), ומראה פאנטאסטי, מיתי, של הנוף. כאן אלה בנות הגלים הנוהרות בשיבולת מי הדניפר. וגם כאן מבליטה הקונוונציה הנרמזת את הקונקרטיות ואת הרושם של חד־פעמיות שזוכה להם המראה הודות לשימוש ברמזי אגדה ובהאנשות. הצגתו של הנוף כמאורע מופלא שמתגלות בו בנות הגלים ניכרת בין השאר במשמעות המיוחדת שזוכה לה כאן המלה "תנהרנה" במשפט: "בתלתלי־אור תנהרנה / בנות־גלים באֵבל קול במעבית אגמון שח". משפט זה מצרף על דרך הסינתיזה את נהרת גלי המים ואת המיית הרוח בקני האגמון במסגרת תמונה אגדית של בנות גלים הנוהרות בקול אבל. המלה "תנהרנה" יש לה בהקשר זה גם משמעות ויזואלית מלשון 'נהרה' וגם, בדרך כלשהי, משמעות של השמעת קול. היסוד האגדי שבתיאור מעניק משמעות ספציפית גם לאש הארגמן של שקיעת השמש הנזכרת בראשיתו של הבית. לעומת ההצטרפות הקונוונציונאלית של אש השקיעה, הדממה והרוח, נרמזת כאן אפשרות לצרף את המראות והקולות (האש, הנהרה, הנשף, אֵבל הקול) כאילו במנותק מנוף השקיעה הריאלי. כמה סוגסטיביות יש, למשל, בצירוף הסינסתטי "ולוט הנשף [=מעטה החשכה] רך", או בקשר המתרמז בין נהרת בנות הגלים לבין אֵבל קולן במעבית האגמון השח.

צירופי לשון כגון אלה, שניתן ללקטם בנקל מבין רבים מתיאורי הנוף שבשירי 'חזיונות ומנגינות', אם כי לא רק משם, מקרבים לכאורה את שירת טשרניחובסקי לדרכי התיאור האימפרסיוניסטיות המתגלות בשירתם של אברהם בן־יצחק, יעקב פיכמן ודוד פוגל המוקדם, המבקשות לשבור את יסוד החיקוי שבתיאור הנוף על־ידי ניתוקם של המראות והקולות מן העצמים, וצירופם מחדש כאילו היו יֵשויות עצמיות. אולם תופעות מעין אלה אינן מרובות אצל טשרניחובסקי, ואף במקום שהן מופיעות עדיין נשמרת אותה דיכוטומיה של אספקט ריאליסטי של הנוף לעומת אספקט פאנטאסטי שלו המאפיינת את הפואטיקה של טשרניחובסקי ושל ביאליק. דיכוטומיה זו יש בה כדי לנמק את היזקקותו של טשרניחובסקי בשירתו המוקדמת לקונוונציית התיאור של שירת ההשכלה.

ב. שינוי התהודה האמוטיבית של הנוף כחריגה מן הקונוונציה

ייחודו של תיאור הטבע על רקע הקונוונציה בולט גם בתיאורים הנבנים על יסוד משחק בתהודות האמוטיביות שמעוררות תופעות הטבע. בתיאור הפותח את הפואמה "פסח מדוכים" משחק טשרניחובסקי במשמעות האמוטיבית של הקונוונציות "חמה" ו"גשמים" כדי ליצור רושם קונקרטי של הנוף:

הָיוּ יְמֵי עֶרֶב־פֶּסַח, וְהָיוּ פְּנֵי חַמָּה מַסְבִּירוֹת
לְכָל בְּרוּאֶיהָ; וּגְשָׁמִים מְטַפְּטְפִים תְּכוּפִים וּצְפוּפִים
פּוֹתְחִים מִתּוֹךְ חִיּוּךְ חַמָּה וְגוֹמְרִים מִתּוֹךְ חִיּוּךְ שָׁמֶשׁ. ('כל השירים', 629)

דרכם של גשמים שהם משרים רוח של עגמומיות על האדם. כאן מיוחסת להם במרומז היענות אמוציונאלית שונה בהיותם אות לבואו של האביב שבו פותחים הימים בחיוך של חמה ומסיימים בחיוך של שמש. אולם לא ההיענות האמו־טיבית החדשה כשלעצמה מייחדת את התיאור. המשורר יוצר כאן קשרי־גומלין בין היענות זו לבין ההיענות המקובלת על־ידי־כך שהוא חוזר ומעלה בהמשך התיאור את הדפוסים האמוציונאליים הרגילים הנחשבים כתגובה לגשמים, אם גם כאפשרות שאינה מתקיימת למעשה:

[הרוחות] שֶׁהִסִּיעוּ עַב־עָנָן אַחַת קְשַׁת־רֶגֶל וּכְבֵדָה,
שְׁחוֹרָה־מַתְכִּילָה בְּאֶמְצַע עַל קְוָצוֹת אֲפוֹרוֹת־כְּעוּרוֹת
וְכָל פְּאוֹתֵיהֶן בְּרוֹתְחִים, הַמַּעֲלִים קֶצֶף־קְצָפִים.
וּכְשֶׁהִתְחִילָה זוֹחֶלֶת, הִתְפַּשֵּׁט וְהִגֵּל־הִפְרֵשׁ,
תָּפְסָה אֶת כָּל הָרָקִיעַ כִּירִיעָה אַחַת מַאֲפִירָה:
עַד שֶׁנָּמְסָה וּפָרְצָה אַרְצָה בְּגֶשֶׁם נְדָבוֹת — ('כל השירים', 630)

המשחק בתהודה האמוטיבית של התיאור מסייע אף הוא ליצירת הרושם של קונקרטיות.[8]

דרכי פירוט בתיאור הנוף

מבקרים נהגו לשבח את שירת טשרניחובסקי בגלל הפלאסטיות הרבה של תיאורי הטבע וכינו אותו "צייר של הטבע". פלאסטיות וציוריות אלה הובלטו לעומת דרך ההפשטה והאלגוריזאציה הנקוטה בתיאורי הטבע של שירת ההש־כלה. לדעתם של מבקרים מגלה טשרניחובסקי "כשרון רב לתאר כמו במכחול־ציירים פרטים קטנים בכל צבעיהם ורשמיהם הדקים".[9] הוא "משורר אפיי אמתי, המציר תמונות הטבע [...] בצבעים בולטים ובהירים".[10] על פי הערכות אלה ניתן לחשוב, שהפלאסטיות והציוריות של תיאורי הטבע בשירת טשרני־חובסקי נוצרות על־ידי פירוט מדוקדק של תכונותיהם החיצוניות של פרטי הנוף: כביכול, בשעה שהמשורר מתאר פרט הוא מציין את צורתו המדויקת ואת כל צבעיו. בשעה שהוא מתאר עץ הוא מונה את כל ענפיו ואת כל עליו. בשעה שהוא מתאר נוף אין הוא פוסח אף על פרט אחד מפרטיו הקטנים. ולא

8 ראה גם בשיר "ערבות־בכות שם נשענו": "היה אביב (את זוכרת?), / זכורני: / רעם בא עם עב עוברת — / ובירכני...." (498). הרבה מן הסוגסטיביות של בית זה באה לו בזכות ייצוגו של אביב רחוק המסמל לגביהם תקופה של נעורים, באמצעות פרט האופייני לחורף: רעם הבא עם עב עוברת ומברך אותו.

9 בן־מאיר (טרשאנסקי), מ.ש. "טשרניחובסקי — אמן־הצורה". 'הדאר', כג, גיל' ב (יד בחשון, תש"ד), 26.

10 קצנלסון, ח.י. "הספרות העברית בשנת תרס"ב". 'ספר־השנה', ד (תרס"ג — 1902/3), 254.

היא. לא רק כמות הפרטים המוחשיים המצוינים בלשון התיאור, ולא עצם הכינויים של פרטים אלה בשמם, הם המעניקים לתיאור הטבע רושם של פלאסטיות. אין לשכוח שכל מה שבכוחה של לשון התיאור לעשות הוא להצביע על פרטים מוחשיים ולשייך אותם לקאטגוריות מופשטות של הלשון. המונח "פלאסטיות", כמו המונח "קונקרטיות", יכול להתייחס רק אל האפקט של התיאור. אפקט זה אינו מותנה רק בטיב המראה המיוצג באמצעות הלשון, אלא גם בדרכים המיוחדות שנוקטת לשון התיאור עצמה. להלן נעמוד על אחדות מדרכי הפירוט הנקוטות בתיאור הטבע בשירת טשרניחובסקי, ועל הדרך שבה נוצר בתיאורים אלה אפקט של פלאסטיות.

א. השימוש ב"פרט מוביל"

שֶׁמֶשׁ עַרְבַּיִם כִּי נָטָה – מִתַּחַת מַחֲבוֹאָם יָגִיחוּ
צִלְלֵי הָעֶרֶב בַּלָּט: מִבֵּין סִבְכֵי עֵץ רָם־כּוֹתֶרֶת,
תַּחַת הַגָּדֵר לַגָּן, מֵאֵצֶל הַפְּחָתִים בַּדָּרֶךְ, –
חָרֵשׁ הֵם יוֹצְאִים וְנוֹטִים, וְהָיָה אֶל אֲשֶׁר יָבוֹאוּ
יִשְׁלֶה הַמָּקוֹם הַהוּא, וְקָמָה לִדְמָמָה הַסְּעָרָה,
אוּבַל הַמַּיִם יָנוּחַ וּקְסָמִים יְמַלְּאוּ הַשְּׁדֵרוֹת,
נִדְמוּ הָעֵצִים מִתְלַחֲשִׁים, מִדַּבְּרִים אִישׁ אֶל רֵעֵהוּ. ("דינירה". 'כל השירים', 86)

במקום הפירוט הישיר והסדור של התמונה, כמקובל בשירת ההשכלה, מתרכז התיאור כאן בפרט אחד — הצללים — ומעמידו במרכז, כאילו לא תיאור של שקיעה לפנינו אלא תיאור של צללים. יתר על כן, התיאור כמו מבקש לנתק צללים אלה מן הקונוונציה של השקיעה, להציגם לא כפרט מפרטיה אלא כתופעה מיוחדת הקיימת כשלעצמה. הצללים מוצגים כיצורים מואנשים שציפו כביכול לשקיעת השמש כדי להגיח ממחבואם, כלומר: לא כתופעה הנוצרת עם השקיעה, אלא כתופעה המתגלה עם השקיעה. ציון המקומות שהצללים יוצאים מהם, וציון המקומות שהצללים מגיעים אליהם, יוצרים רושם שלפנינו לא תופעה כללית של התפשטות הצל על־פני הנוף כולו, אלא תופעה מיוחדת: גוש של צללים שחיכו לשעת הכושר ועתה הם מגיחים מכל המחבואים ונאספים ונעים ביחד. ועוד זאת: במציאות, או על־פי הקונוונציה, יכולה להיות רק סמיכות־של־זמן בין התפשטות הצללים לבין הופעת הרוח או היעלמה, ואילו כאן נרמז קשר סיבתי בין שתי תופעות אלה: "חרש הם יוצאים ונוטים, והיה אל אשר יבואו / ישלה המקום ההוא, וקמה לדממה הסערה". כביכול הצללים הם הגורמים, בדרך על־טבעית, להשתלטות הדממה.

מתוך הייצוג הלא־פרופורציונאלי של הצללים, ומתוך הצגתם כתופעה מיוחדת שאינה קשורה לקונוונציה, נתפס גם נוף השקיעה (שהוא, בסופו של

דבר, נושא התיאור) כתופעה מיוחדת: שוב אין הוא נבנה על־ידי ייצוג קאטגוריאלי של פרטים שווים בחשיבותם, שכל אחד מהם מתקשר בנפרד אל הקאטגוריה הכללית, אלא על יסוד קשרים הנוצרים בין הפרטים לבין עצמם; נכון יותר — בין הצללים לבין כל גילויי השקיעה האחרים. כשם שהמקומות השונים הנזכרים מאפיינים את הצל, כך משמש הצל כמין "פרט מוביל", שבאמצעותו מתוארים פרטיו של נוף השקיעה. בייצוג קאטגוריאלי של הנוף נתפס הצל על־פי תכונה מופשטת אחת שלו, המיוצגת במישרין באמצעות הקאטגוריה הלשונית. כאן נתפסת תופעה זו באמצעות לשון העקיפין המבקשת להציג את הצל כתופעה פאנטאסטית מיוחדת. תפיסת המציאות מחייבת "תר־גום" של לשון עקיפין זו, אבל בגלל דרכי הייחוד הנקוטות בהצגתם של הצללים, אי־אפשר לזהות באמצעותן תכונות מוגדרות שלהם. אלה נתפסים כמהות קונקרטית שקשה לכנותה בשם.[11]

ב. דרכי הייצוג הלשוני של צבעי הנוף

שירה המבקשת ליצור רושם של פלאסטיות, טבעית לה הנטייה להרבות בתיאור גוני הנוף. ואכן, אין ספק שהתואר "פלאסטיים" הוענק על־ידי המבקרים לתיאורי הטבע של טשרניחובסקי לא במעט מפני ששירה זו מרבה לתאר את גווניו של הנוף. בתיאורי הטבע של שירת ההשכלה שולטים גוונים ספורים ומוגדרים: אדום, לבן, שחור, זהוב. אצל טשרניחובסקי, לעומת זאת, בולטת המגמה לתאר גוני־ביניים דקים יותר, הבנויים על צירופים שונים של צבעי־היסוד. הנה למשל:

וְכִתּוֹת־כִּתּוֹת שֶׁל עָבִים קַלִּילִים, כְּחַלְחַלִּים־אֲפוֹרִים
צָפוֹת וְעוֹלוֹת מִתּוֹךְ מֶרְחַבְיָה זְהַבְהַבָּה־חִוֶּרֶת, ("ברל'ה חולה". 'כל השירים', 235)

או הנה תיאור קשת הגוונים של כיפת השמים עם שקיעה, כשהעבים מדומים לכנף ציפור ענקית:

וְעֶרֶב עִם נֶשֶׁף חֲרִישִׁי קָבְעוּ מְקוֹמָם וְעָמְדוּ
תַּבְנִית הַכָּנָף הָאַחַת שֶׁל צִפּוֹר־אַגָּדוֹת עֲנָקִית,
מִנִּי קְצֵה הַשָּׁמַיִם עַד קְצֵה הַשָּׁמַיִם לְרָחְבָּם.
תְּחִלָּה לִבְנַת הַנּוֹצָה, אַחַר מַוְרִידָה, עַנְבָּרִית,
זַעַפְרָנִית, חֲלוּדָה, וְסוֹפָהּ מַתְכִּילָה־אֲפוֹרָה; ("פסח מדוכים". 'כל השירים', 630)[12]

[11] דוגמאות נוספות לפירוט לא־פרופורציונאלי: הזהב השופע ב"על המים" (211), השמש המקיצה ב"לביות" (134), הירח ב"הקורבן" שב"עמא דדהבא" (826—827).

[12] בכך נבדל טשרניחובסקי גם מביאליק, שחוץ מהאפור הוא משתמש בעיקר בצבעי היסוד.

אולם גם אם יש רושם של פלאסטיות בתיאורים אלה, אין הוא נוצר על־ידי פירוט הגוונים עצמו. אין לשכוח, שייצוגם הלשוני של הגוונים יישאר תמיד מעשה הפשטה, ויהיו הגוונים דקים כאשר יהיו. ואמנם, בדיקת אופן התיאור של גוונים אלה תוכיח, שברוב התיאורים מבקש טשרניחובסקי להפעיל דווקא משמעויות שאינן מייצגות את הגוונים עצמם, אלא את המשמעות האמוטיבית שיש להם, או משמעויות פיגוראטיביות שמעניק להן הקונטקסט. להלן נעמוד על אחדות מדרכי התיאור של הגוונים בשירתו.

1. ניצול הקונטקסט להפעלת המשמעויות האמוטיביות של הגוונים

קַלּוֹת וּמְהִירוֹת רַגְלֵיהֶם שֶׁל נִשְׁפֵּי־חֲרָפִים חַשָּׂאִים,
רוֹעֵד וּמְפַרְכֵּס לוֹ נִים שֶׁל עַצְבוּת קְדוֹשָׁה וּצְנוּעָה.
לֵבֶן הָאָרֶץ מַכְחִיל וּפְנֵי חַמָּה גְּדוֹלָה מַאְדִּימִים.
דּוֹמָה לְבַעַל, שֶׁפּוֹרֵשׁ מֵעַל בַּת־זוּגוֹ לְעוֹלָם,
פִּתְאֹם זוֹכֵר מִתּוֹךְ קְרִירוּתוֹ חֶסֶד נְעוּרֶיהָ,
לוֹחֲשִׁים פָּנָיו – וְהִיא פָּנֶיהָ חִוְרִים, מַשְׁחִירִים... („ברל״ה חולה״. ׳כל השירים׳, 234)

צבעי השקיעה המיוצגים בתיאור זה אינם דקים כמו אלה שבקטע שצוטט לעיל. יש כאן לבן, אדום, כחול ושחור. עם זאת יוצר התיאור רושם של מוחשיות. רושם זה נוצר במידה רבה באמצעות התכונות האנושיות המיוחסות לנוף. הצגתה של השמש הנפרדת מהארץ כאילו היתה בעל הפורש מאשתו שונה מהאופי האנושי־מיתי של מראה השקיעה ב״הערב״, ב״חורבות״, או בשירים כמו ״הרהורי ערב״ או ״מתוך עב־הענן״. בכל השירים האלה נתפסים היסודות המיתיים האגדיים או האנושיים גם כדרכי תיאור עקיפות של הנוף החיצוני. אמנם, החומר הלשוני של התיאור ניתן תמיד להתפרש בשני הכיוונים. אפשר לבנות על־פי חומר זה כולו הן את הנוף החיצוני הריאלי המיוצג והן איזו התרחשות דמיונית המתגלה בו כביכול. אולם בעוד שבשירים האמורים ניתן לקשר את שני האספקטים בנוף חיצוני, פעם הוא ריאליסטי ופעם פאנטאסטי, הנה בדימוי הערב לבעל הפורש מאשתו נבנית כמדומה הרגשה אנושית המתנתקת מהנוף החיצוני. זוהי הרגשה סובייקטיבית, שבבנייתה ממלא תיאור הנוף החיצוני פונקציה של מטאפורה.

עדות חזקה לשינוי משמעות זה של פרטי הנוף מצויה במשמעות הגוונים בתיאור. בהקשר של התמונה הדמיונית של בעל הפורש מאשתו נתפסים גוונים אלה במשמעות האמוטיבית שלהם. האדום יש בו בושה או התלהבות, והחיוורון או הכחול — ביטוי לחולשת נפש. במשמעויות אלה מתקשרים הצבעים לא לפרטי המראה, אלא לתיאור אותו נים של עצבות קדושה וצנועה, הממלא כביכול את חלל העולם. אולם הגוונים המתוארים כאן אינם ניתנים

בהתאמה למשמעות האמוטיבית המקובלת, כגון זו המבחינה בין גוונים חמים וקרים, נעימים ודוחים, אלא בהתאמה לנוף השקיעה החיצוני. ממילא נתפסת משמעות זו באופן סוגסטיבי: אנו מנסים לנחש על־פי שינויי הגוונים שבחוץ את הלך הנפש של "שמש" הבעל הנפרד מ"ארץ" אנושית. הקושי לנחש משמעות זו מחייב אותנו לחזור ולתת את דעתנו על הגוונים הקונקרטיים עצמם.

מצד שני, בשעה שאנו מנסים לבנות את הנוף המיוצג באמצעות תיאור זה אין אנו יכולים להתעלם מן הפונקציה המטאפורית שעל־פיה הוא מאורגן. זיהוי גוניו של הנוף נעשה על כן לא רק באמצעות הקאטגוריות הלשוניות המקובלות, אלא גם על־פי המשמעות האמוטיבית שהעניקה הפונקציה המטאפורית לצירופי הלשון המייצגים גוונים אלה בתיאור. ומכיוון שמשמעות זו אינה ניתנת לניסוח מילולי, דומה עלינו שהיא מייצגת איכויות־גוונים חדשות שאין להן שם; ומכאן הרושם של מוחשיות ופלאסטיות. כשם שבנייתה של הפונקציה המטאפורית מחייבת הפעלה סוגסטיבית של החומרים הקונקרטיים שבתיאור, כך בנייתו של הנוף המיוצג כאן נעשית בין השאר על יסוד הפעלה סוגסטיבית של משמעויות מופשטות הגלווה לצירופי הלשון הפיגוראטיביים שבתיאור.[13]

2. שימוש בשמות כלליים או מופשטים של גוונים. נתבונן בדוגמה נוספת:

רַבִּים יֶאֱהָבוּ דְּמֵי־נֶשֶׁף, כִּנְטוֹת פְּנֵי־הַשֶּׁמֶשׁ וְהִיא בָּאָה,
וְאָרְכוּ מְטוֹת־הַצֵּל, דּוֹעֲכוֹת קַרְנֵי־הָאוֹר.
נָחָה הָאָרֶץ וַתִּקְדַּר, וַתָּקָם גַּם עֵין־הָעֲרָבָה;
צְבָעִים מַאֲלִיפִים, מְאֹד רַכִּים וּבְרִקְמוֹת־הַחֵן
בָּאִים, נֶאֱחָזִים בִּרְשָׁתוֹת־עֶרְפֶּל וּגְוָנִים נֶחְפָּזִים
לִהְיוֹת פָּרוּשׂ עַל כֹּל צְעִיף־הַדּוּמִיָּה וְהָרָז. ("שרטוטים". 'כל השירים', 103—104)

במקום שמות של צבעים מוגדרים ניתנים כאן שמות מופשטים: "צבעים", "גוונים", אבל שמות אלה אינם מוצגים כהפשטות, אלא כשמות המייצגים תופעות קונקרטיות. מצורפים להם תארים ופעלים המציינים את איכותם ואת תנועתם: הצבעים הם רכים, הם נאחזים ברשתות ערפל, הם נחפזים, באמצעותם נפרש על הכל "צעיף־הדומייה והרז". תארים ופעלים אלה המצורפים לגוונים נתפסים כצירופים מטאפוריים. כדי לזהות באמצעותם את הגוונים עלינו להעביר תכונות מופשטות אחדות מתחום הצירוף המטאפורי לתחום הגוונים, אולם אלה הן תכונות מופשטות הנשענות על הצירוף הסינסתטי של גוון ורוך, או על פעולת הקסם המיוחסת לגוונים בסופו של הקטע. אנו אמורים

[13] ראה גם "הים בילטה" (308); "פסח מדוכים" (630).

אפוא לבנות את גוניו הקונקרטיים של הנוף על־פי משמעויות אמוטיביות של הגוונים, כשאנו נשענים על חומר מוחשי מתחום אחר.

אפקט דומה של השימוש בצירופי לשון המציינים גוונים נוצר כשהמלה המציינת גוון אינה מתארת תכונה של עצם מוחשי, אלא מצורפת לשם־עצם מופשט:

עֶרֶב אַוְרִירִי, מְדֻמְדָּם, קַל־כָּנָף,
תָּלוּי בִּתְחוּמָהּ שֶׁל כִּכַּר מְטֻשְׁטָשָׁה,
צוּרָה מְצֻיֶּרָה עַל כֶּסֶף חֲוַרְוָר,
שׁוֹתֵק־עַל תְּלוֹ. [...] („מים שלנו". כל השירים, 482)

הצבעים המצוינים או הנרמזים בקטע זה, צבעי הדמדומים (כסף בהיר), מיוחסים לתופעות מופשטות: ערב ו"צורה מצוירה" (אפשר — הירח?). כאן, שלא כמו בקטע הקודם, אפשר לזהות את הגוונים המתוארים, אך אי־אפשר למקם אותם בנוף אלא בדרך של סוגסטיה. הוא הדין בצירופים כמו "מרחקים ירוקים" (629) או "מרחביה זהבהבה־חיוורת" (235).

3. ייצוג מטונימי של הגוונים. דרך תיאור שהיתה רווחת כבר בשירת ספרד ובשירת ההשכלה היא ייצוג גונו של עצם באמצעות עצם אחר שיש לו אותו גוון. אנו מוצאים אצל טשרניחובסקי "אש ארגמן" של פאת מערב במקום אדום, "ערמות פז" במקום זהוב, או "שדה קטיפה של יקינטון" (628) במקום צבעה האפור־המכחיל של הערבה. גם בשירת ספרד וגם בשירת ההשכלה נהגו להשתמש בצירופים שיחייבו את הקורא לתת את דעתו לא רק לצבע שמייצג השם המטונימי, אלא גם לתכונות אחרות של שם זה. הם מתארים את הנוף כאילו מצויים בו בשפע אבני־חן ובגדי פאר. אולם מכיוון שהצבעים יוצגו באמצעות שמות עצמים הלקוחים מן התחום המוגדר של חפצי פאר, ממילא הופעלו המשמעויות הנוספות של השם המטונימי רק כדי לעורר התפעלות והשתאות.

אצל טשרניחובסקי ניכרת הנטייה לפתח את המטונימיה של הגוון לכדי סיטואציה פיגוראטיבית שלמה. זיהויו של הגוון וייחוסו לנוף גוררים בעקבו־תיהם בהכרח העברה סוגסטיבית של חומר קונקרטי המצוי בסיטואציה הפיגו־ראטיבית. נדגים דרך זו על־פי השיר הראשון מן המחזור "על המים":

א	ב
הָלְאָה, מְשׁוֹטִי! בָּא וּמְרַפְרֵף	וּמְנַגְּדִי בִּירַת קוֹסֵם,
צִלְצוּל נָעִים: עֵדֶר רוֹעֶה...	דְּבִיר פִּלַּגְשָׁיו אֲשֶׁר אָהַב:
סְעִיפֵי־סְלָעִים, סְעִיפֵי־תְּכֵלֶת,	זָהָב נִמְתָּח עַל פְּנֵי רֹאשִׁי,
אֲנִי רֹאֶה וְאֵינִי רֹאֶה.	וּמִתַּחְתַּי יָצַע זָהָב.

ג

זָהָב נוֹטֵף, שׁוֹתֵת, נִגָּר,
פּוֹרֵץ, עוֹלֶה וּבוֹלֵעַ
הַשָּׁמַיִם וְהָאָרֶץ...
זָהָב בְּזָהָב טוֹב נוֹגֵעַ!

ד

קוֹרֵץ מִכָּל רָכְסֵי הָרִים,
סָגַר עַל כָּל גּוּשׁ וּבְלִיטָה,
נֶאֱחָז בְּצַמֶּרֶת בָּצִיר,
בַּת־צְחוֹק לוֹ מֵרְצוּעַת חִטָּה.

ה

חָל עַל חוֹל הַיָּם בִּזְדוֹנוֹ,
נִתָּקָל בְּשִׁבְּלֵי־אֵבֶה –
וְלִרְסִיסִים אֲפוּצָצָנוּ,
לִכְשֶׁאָרָצָה. לִכְשֶׁאֹבֶה. ('כל השירים', 211—212)

השיר אינו מפרט את תהליך השקיעה כולו, אלא נאחז רק בפרט מייצג אחד: הגוון הזהוב המכסה את הארץ ואת השמים ומנצנץ במי האגם. גוון זה מיוצג כאן באופן מטונימי באמצעות המלה "זהב". המשורר מפתח לא רק את תכונת הצבע של עצם זה, אלא גם את תכונת הערך שלו. על יסוד תכונה שנייה זו נבנית סיטואציה פיגוראטיבית המציגה את היקום כדביר שבנה קוסם לפילגשיו, והמשורר מפתה אותנו לתפוס אותו כמציאות פאנטאסטית שהוא רואה בעיני רוחו. בבית הראשון גרמז שהמשורר מצוי במצב של נים ולא נים, רואה ואינו רואה את הנוף שסביבו, ואילו בראשית השיר השני שבמחזור זה מדבר המשורר בפירוש על חלומות פז. נוסף לכך מתייחסים המשפטים במישרין אל התמונה הפאנטאסטית של הזהב השופע כאילו היתה מציאות. גם גימת ההש־תאות העולה מן התיאור מחזקת נטייה זו לתפוס את ציור הלשון כאילו הוא מייצג תמונה פאנטאסטית קיימת.

הפירוט של התמונה בונה אפוא בעת ובעונה אחת את שתי הקאטגוריות השונות — זו של המציאות וזו של החלום. לכן, הניסיון להמחיש כל אחד מתחומים אלה נבנה על יסוד החומר הקונקרטי של השני: פרטי התמונה הפאנטאסטית מייצגים באופן סוגסטיבי איכויות מיוחדות במציאות, ופרטי המציאות מייצגים איכויות מיוחדות בתחום התמונה הפאנטאסטית. כפל־פנים זה של התיאור יש לו אפקט מחודש בשתי השורות האחרונות של השיר:

חָל עַל חוֹל הַיָּם בִּזְדוֹנוֹ,
נִתָּקָל בְּשִׁבְּלֵי־אֵבֶה –
וְלִרְסִיסִים אֲפוּצָצָנוּ,
לִכְשֶׁאָרָצָה. לִכְשֶׁאֹבֶה. ('כל השירים', 212)

כאן אינך יודע אם פיצוצו של הזהב הפושט על גלי האגם מכוון לארמון הזהב או לנצנוצי אור השמש; אם התמונה הפאנטאסטית מועמדת כאן על בסיס ריאלי או שהתמונה הריאלית מועמדת על בסיס פאנטאסטי.

הגוון הזהוב הוא תכונה מופשטת משותפת לנוף השקיעה הריאלי ולציור הפאנטאסטי של הזהב המתפשט. בגלל הפיתוח של התמונה הפיגוראטיבית, שוב קשה לתפוס אותה רק כמטונימיה לגון הזהב, ואנו נוטים ליחס על־פיה איכויות נוספות לגוון זה המופיע במציאות של נוף השקיעה.

ג. ייצוג פרטי הנוף באמצעות צירופי לשון בדרגות שונות של הפשטה

בשירים רבים נוהג טשרניחובסקי ליצג את פרטי הנוף באמצעות צירופי לשון העומדים ברמות שונות של הפשטה:

בֵּין קִבְרוֹת דּוֹר־נֵכָר אֲנִי הִתְהַלָּכְתִּי,
וּבְחַבְלֵי־הַקֶּסֶם נֶהְדַּפְתִּי, נִמְשַׁכְתִּי,
רָאִיתִי הַצְּרִיחַ בֵּין חָרְבוֹת חוֹמוֹתָיו,
עֲרִירֵי וְנִזְעָם, וּגְדוּעוֹת צַלְעוֹתָיו,
וְכֹה הָיוּ קַוָּיו הַפְּשׁוּטִים נִמְרָצִים,
לַאֲבָנָיו עֵין אֵפֶר; וּבְרִקְמַת הַפְּרָצִים
הִתְחַבֵּט צֵל־יָגוֹן, צֵל מֵאוֹת בַּשָּׁנִים,
כְּאִלּוּ הִתְגַּלֵּם בּוֹ קוֹל הָאֵיתָנִים
עִם אוֹתוֹ "יֵשׁ" כָּמוּס בֶּן־לַיִל, רַב־אוֹנִים, ("בין קברות דור־נכר". 'כל השירים', 93)

ברור שהטקסט אינו מוסר רק את מראה המבצר ההרוס, אלא גם את הלך נפשו של המתבונן במבצר זה. כך, למשל, התארים המואנשים המצורפים לצריח המבצר, קל יותר לפרשם כהשלכה של רגשות המתבונן מאשר לזהות על־פיהם את פרטי הצריח. עם זאת אין להתעלם מן העובדה שהם מתייחסים ישירות אל תופעה חיצונית המצויה בנוף זה של המבצר. תארים אלה נתפסים אפוא כקאטגוריות לשוניות המצביעות על פרטי מציאות שקשה לזהותם אלא במנוחש. מתוך כך קשה לתפוס אותם כהפשטה של פרטים קונקרטיים.

האפקט של ייצוג פרטי־מציאות באמצעות הפשטות בולט במיוחד במשפט המתאר את צל היגון בן מאות השנים המתחבט בין הפרצים. כאן גם מיבנה המשפט וגם הזיהוי הקונקרטי של מקומו של צל היגון — בין הפרצים — משיאים אותנו לתפוס את הנוף כאילו יש בו באמת צל יגון כזה. אמנם ברור שבמציאות רואים רק צל, ואילו את היגון יש ליחס לתחושתו של האדם המתבונן במבצר ההרוס; אולם גם בהמשך הדברים שוקד הכתוב להציג יגון זה כישות קונקרטית מוחשית:

כְּאִלּוּ הִתְגַּלֵּם בּוֹ קוֹל הָאֵיתָנִים
עִם אוֹתוֹ "יֵשׁ" כְּמוֹס בֶּן־לַיִל, רַב־אוֹנִים, ('כל השירים', 93)

המחשה זו, המדמה לראות בצל היגון התגלמות של איזו תופעה מטאפיזית, יותר משהיא מכוונת כלפי הצל היא מכוונת כלפי היגון. הענקת המשמעות המטאפיזית לצל מחזקת את מהימנותו של היסוד הלא־ריאלי שבמראה. בצירוף "צל־יגון" נתפסת אפוא חליפות אחת המלים כמציינת עצם והשנייה כמאייכת עצם זה. לפנינו ספק צל המעורר יגון, ספק יגון שמראהו כצל, או שהוא דומה לצל בתוגתו. הצגתו של צירוף לשוני מופשט כאילו הוא מייצג תופעה קונ־קרטית במציאות יוצרת רושם שלפנינו נוף שאין הקאטגוריות הלשוניות הרגילות יכולות להגדירו. כך נמנע הרושם שהלשון יוצרת קאטגוריזאציה של הנוף, ונוצר רושם שהיא מוסרת את מהותו הקונקרטית. ייחוסו של צירוף לשון מופשט לנוף קונקרטי אפשרית, כמובן, רק אם הצירוף הזה יבוא במעורב עם צירופי לשון קונקרטיים יותר.[14]

השימוש בלשון פיגוראטיבית, במיוחד בהאנשות, בתיאורי הנוף

תפקידה של הלשון הפיגוראטיבית ביצירת אפקט הקונקרטיות של תיאורי הנוף בשירת טשרניחובסקי נרמז כבר לעיל, בפרק על השימוש בקונוונציה ובפרק על השימוש בצבעים. מכל מקום, מכיוון שהשימוש בלשון פיגוראטיבית, בייחוד בהאנשות, הוא סימן היכר מובהק של דרכי השירה החדשה של הדור, כדאי לדון בתופעה זו בנפרד. פרק זה יעסוק בנושא זה על־ידי השוואה בין "הים בילטה" של טשרניחובסקי לבין "על עין הים" של משולם זלמן גולדבוים, ממשוררי ההשכלה האחרונים. הנה שירו של טשרניחובסקי:

בַּת־יַלְטָה צָנְחָה אַט... בָּא שַׂר שֶׁל־יָם וּמְפַתָּהּ...
וּשְׁמָלוֹת יִפְרוֹשׂ לָהּ וּזְרָעָן אַבְקוֹת־אוֹר
עַל קְטִיפַת יָרֹק־רַךְ וּשְׁזוּר־שְׁחוֹר שֶׁבַּשְּׁחוֹר
עִם סְפִיחַ תְּכֵלֶת־לַיִל בְּמִשְׁבֶּצֶת סִגְלָה חַתָּה.

אוֹ סוּת־צִבְעוֹנִין יַט מַכְסִיפָה בְּגִיל, וּמְשַׁטָּה
בְּרִקְמוֹת סַפִּיר־לַח וּנְטִיפוֹת לְבָן־כְּפוֹר,
עִם תְּפֶר קְלוּחֵי־אוֹר, הַמְנַתְּזִים צְרוֹר עַל צְרוֹר
סְמָרַגְּדִים יוֹקְדִים עַל־גַּב אֵשׁ גּוֹסֶסֶת מַטָּה.

[14] דוגמאות נוספות לייצוג הנוף על־ידי הפשטות: "סביב אורה ומנוחת־הקסם" ("הערב", 9); "תחת כנפי רזי־עולם / כי יסתירם דמי־הליל" ("על מלוא רוחב ים תכלת", 48); "מסביב לו ערבות הישימון עם רזיו / כדמות גבורה נחה עם חותם עצבת" ("בין המצרים", 67); "קדר היער, ואימה חשכה / נפלה על בדיו ותפשה פארותיו" ("נוקטורנו", 82).

הַבֹּקֶר אוֹר – יְשׁוּ מַרְבַּדֵּי־פָז, טַפִּיטִים,
שְׂפוֹת פּוּרְפּוּר וְשָׁנִי חָם, מִזְדַּעְזֵעַ בְּכֶתֶם־חִטִּים,
מִזְדַּוֵּג לְגַחֲלֵי־אֵשׁ וּבְכַרְכֹּב כְּחוֹל־הַכְּחוֹל.

אַךְ בַּעֲרוֹב הַיּוֹם יִתְמַתַּח עַל הַחוֹל
וִילַחֵךְ רַגְלָהּ, כַּף וָכַף – דַּל חֲדַל־אוֹנִים –
מִתְעַטֵּף טַלִּית כֻּלָּהּ שְׁחוֹק שֶׁל יַקִּינְטוֹנִים. ('כל השירים', 308)

והנה שירו של גולדבוים:

מָה אָנֹכִי רוֹאָה? מַה לָּנוּ פֹּה? –
אֲגַם שָׁחוֹר, סֵפֶל אַדִּיר מָלֵא דְיוֹ!
וְעַל כָּל גְּדוֹתָיו סְלָעִים, הָרִים גְּבֹהִים –
הֲזֶה קֶסֶת הַסּוֹפֵר בְּמָתְנֵי אֱלֹהִים?

וּבְחַגְוֵי הַסְּלָעִים שְׁבָטִים לְבָנִים
מָטָה כְּעֵין הַבִּדֹּלַח וּמָעְלָה עֲשֵׁנִים;
הֲהֵם אַשְׁדּוֹת פִּסְגָּה עִם אַלְפֵי עֲנָפִים,
אוֹ עֵטֵי אֱלֹהִים מִכַּנְפֵי שָׂרָפִים?

וְעַל הֶהָרִים, מִמַּעַל לָעָבִים,
צְעִיף שֶׁלֶג, בִּימֵי בִּכּוּרֵי עֲנָבִים;
הֲזֶה נִיר? שֶׁשֶׁם אֵל יָדוֹ הָדָה
לִכְתֹּב שִׁירוֹ, חִידַת הַתּוֹלְדָה?

הַשְׁאֶל־לִי עֵטְךָ, כְּנַף שָׂרָף מְעוֹפֵף,
וְאֶטְבְּלֵהוּ בְּקַסְתְּךָ, אֵל תֵּבֵל מְחוֹפֵף!
וּבִכְרֹעַ עַל בֶּרֶךְ – וַאֲנִי תְּפִלָּה –
אֶכְתֹּב בְּסִפְרָתְךָ לְךָ שִׁיר תְּהִלָּה!

(מובא על־פי קרטון־בלום, רות.
'השירה העברית בתקופת חיבת ציון', 80)

שני השירים משתמשים בלשון פיגוראטיבית לייצוג הנוף. גולדבוים, בחפצו לתת ביטוי להתפעלות מן הבריאה — מעשה אלוהים — מדמה את הנוף לשיר חידת התולדה שכתבו אלוהים. האגם השחור וההרים העוטרים לו גמ־

שלים לקסת הדיו שבמותני אלוהים; אשדות הנחלים — לעטי נוצה שנתלשו מכנפי השרפים, והשלג העוטר את ראשי ההרים גם בראשית הקיץ ("בימי ביכורי ענבים") משול לגליון הנייר שעליו נכתבת שירתו של אלוהים, "חידת התולדה". טשרניחובסקי מתאר את מראה פני הים לחוף ילטה בשעות שונות של היממה כשהוא משתמש בציור מיתולוגי של שר הים המפתה את בת ילטה באמצעות בגדי יקר צבעוניים שהוא פורש לרגליה. הצבעים המשתנים של המים מדומים לבגדים בגוונים שונים.

בשני השירים נקוטה דרך של שימוש בציור לשון מפותח כדי לתאר את הנוף, אולם השימוש שעושה טשרניחובסקי בתחבולה זו שונה בתכלית מהשי־מוש שעושה בה גולדבוים.

אצל גולדבוים עומדים זה מול זה במפורש סיטואציית הנוף הריאלי שהשיר מדבר עליה, וציור הלשון הפיגוראטיבית המשמש לייצוגו של נוף זה. ההשוואה בין שני התחומים נעשית על־ידי המשורר במפורש. המשורר "מתרגם" את מראות הנוף לשפת הלשון הפיגוראטיבית, כשהוא מקביל תופעות מוגדרות בתחום המציאות לציורים מוגדרים בתחום הלשון: האגם — ספל דיו, האשדות — עטים, השלג — נייר לבן. מלאכתו של הקורא המפרש את השיר מתמצית בכך, שהוא אמור לתפוס את יסוד הדמיון שבין מראות המציאות לציורי הלשון, ומתוך תפיסה זו להגיע לכלל הזדהות עם רגש ההתפעלות שמעורר הנוף בלב המשורר. מלאכת פירוש זו ניתן לעשותה באופן מוחלט, מפני שהדמיון בין שני התחומים נשען על תכונות מוגדרות וחד־משמעיות. בין האגם לקסת הדיו יש דמיון בצבע ובצורה; בין האשדות לעטים יש דמיון בצורה, שהיא מסתעפת כלפי מעלה ומתחדדת כלפי מטה; בין השלג לנייר יש דמיון בצבע. הנוף נתפס אפוא תפיסה קאטגוריאלית, והלשון הפיגוראטיבית נתפסת כתחבולה ריטורית שנועדה לעורר התפעלות. השיר נוקט אפוא אותה דרך של שימוש בלשון פיגוראטיבית האופיינית לשירת ההשכלה.[15]

בשירו של טשרניחובסקי, לעומת זאת, נוצרים יחסים מורכבים יותר בין נושא השיר לסיטואציה הפיגוראטיבית המייצגת אותו, ועל כן פעילותו של הקורא המפרש נושאת אופי שונה לחלוטין מן הפעילות שדורש שירו של גולדבוים. ייחודו של השימוש שעושה טשרניחובסקי בלשון הפיגוראטיבית יובהר מתוך העיון השיטתי בשיר "הים בילטה".

[15] השיר נתחבר בשנת תרס"ו. משולם זלמן גולדבוים האריך ימים. ספר שיריו יצא בשנת תר"ע (הוצאת המחבר, לבוב), ושירתו המאוחרת היא אפוא בת זמנו של טשרניחובסקי. אף־על־פי־כן היא כתובה במתכונת שירת ההשכלה; ואיני מסכים עם לחובר, המגלה כאן סימנים של המהלך החדש בשירה: "באלה" [בשירי הטבע של גולדבוים. י.ה.], אומר לחובר, "יש תמיד גם מן היסוד החזיוני־מתי, המצרף אל הטבע הדומם ומכניס אל תוכו, אל פנימיותו, ממחשבותיו וממדותיו של האדם החי" ('תולדות הספרות החדשה', ד, 32). התחבולה של הכנסת מחשבות אנושיות לתחום הטבע אין בה חידוש. החידוש הוא בשימוש המיוחד בחומרים מיתיים, וזה אינו ניכר אצל גולדבוים.

א. מקומה של סיטואציית הנוף הריאלי בשיר

סיטואציית הנוף הריאלי של הים הלוחך את החוף אינה מצוינת אף בדיבור מפורש אחד בשיר זה. שלא כמו בשירו של גולדבוים, ניתן לזהות אותה כאן על־פי רמזי עקיפין בלבד. הזיהוי מתבסס קודם כל על כך, ש"שר של ים" ו"בת ילטה" הם כינויים מיתולוגיים לים ולעיר ילטה שבחצי האי קרים. הכינוי השני בנוי על משקל "בת ירושלים", "בת ציון", "בת בבל" שבמקרא. הזיהוי של הנוף הריאלי נרמז גם באמצעות צירופי הלשון הפיגוראטיביים המציינים את צבעי הבגדים שפורש שר הים לפני בת ילטה. צירופי לשון אלה בנויים מחומרים המכוונים בחלקם ישירות לנוף החיצוני. בצירוף כמו "ספיח תכלת־ליל", למשל, הרי על־פי ההקשר המצומצם יש לתפוס את הסמיכות כצירוף מטאפורי במשמעות של "תכלת הלילה". הוא הדין בצירופים כמו "רקמות ספיר־לח", "נטיפות לובן־כפור", "תפר קילוחי־אור", אשר יידונו בפרוטרוט להלן. צירופי לשון אחדים מהווים פריפראזות הן לנוף הריאלי המוצג בשיר והן לתחום הסיטואציה הפיגוראטיבית שהוא בונה: "אש גוססת מטה" ו"גחלי אש" מייצגים גם את הצבע האדום של בגדי הפאר וגם את השמש השוקעת או את השמש העולה. הבית האחרון של השיר מתייחס בעת ובעונה אחת לשני התחומים. הוא מתאר את שר הים המשתטח לרגלי בת ילטה או את הים הלוחך את שפתו.

לסיכום: הנוף הריאלי אינו מיוצג במישרין בשום מקום בשיר. ייצוגו של הנוף הוא ביסודו של דבר ייצוג פריפראסטי. גם הביטויים שעל־פיהם נעשה זיהויו של הנוף הריאלי חד־משמעי, ניתנים על־פי ההקשר לפירוש דו־משמעי. פרטי הנוף הנרמזים אינם מצטרפים לכלל תמונה שלמה, אלא לקטעי תמונות, מהם ברורים פחות ומהם ברורים יותר. יש תמונה של ים הלוחך את רגלי היבשה, יש רמזי תמונה של הים וכיפת הרקיע המדומים לארמון (בבית השלישי: "מרבדי־פז", "טפיטים", "כרכוב כחול־הכחול"), ויש רמזים לצבעי השמש המשתקפים בגלי הים (בשלושת הבתים הראשונים). יותר משהנוף נתפס כאובייקט הנתון לייצוג לשוני, הוא נתפס כחומר שהטקסט בונה באמצעותו איזו תמונה מיתולוגית או פאנטאסטית.

ב. דרך בנייתה של הסיטואציה הפיגוראטיבית והמעמד שמעניק לה השיר

לעומת אופן הבנייה הנרמז והמקוטע של נוף הים, נבנית הסיטואציה הפיגוראטיבית של שר הים המנסה לפתות את בת ילטה במישרין ובאופן רצוף, תוך ניצול כל החומרים הלשוניים של השיר. השיר יוצר אצלנו נטייה לתפוס סיטואציה זו כאילו היא־היא הסיטואציה הריאלית שהשיר מדבר עליה.

פתיחת השורה הראשונה, "בת־ילטה צנחה אט...", יכולה להתייחס לתופעה ריאלית רק בדרך עקיפה ביותר. אנו רגילים לצירוף המטונימי "ערב יורד" הבא במקום "שמש יורדת" או "שוקעת". כאן מועתקת פעולת הירידה או

השקיעה מן התחום הרחב של הערב לתחום המצומצם של מקום מסוים ביבשה: לא השמש ולא הערב, אלא בת־ילטה היא הצונחת. זיהוי התופעה שבמציאות בנוי על לשון עקיפה ביותר והוא נתון בספק. לכן אנו נוטים יותר לתפוס שורה זו כאילו היא פותחת תיאור תופעה או סיטואציה מיתית: "בת־ילטה" עצמה צונחת אט. שר הים כמו מנצל חולשה זו כדי לפתותה. מכאן ואילך מוצג שר הים כ"גיבור" השיר, ומראות הים מוצגים כפעולות פיתוי שונות שהוא עושה. הוא פורש שמלות לרגלי בת־ילטה וזורק אבקות אור עליהן, הוא נוטה סוּת צבעונין, הוא מתמתח לרגליה לעת ערב.

העידוד שמעודד אותנו השיר לתפוס את הסיטואציה הפיגוראטיבית כאילו היא ממשית ניכר גם בתופעה נוספת. על־פי ידיעת המציאות אנו אמורים לתפוס את תיאור בגדי הצבעונין השונים שמשטח שר הים לפני בת־ילטה כתיאורי עקיפין של מראה פני הים בשעות שונות של היממה. רמזי השקיעה בבתים הראשונים וציוני הזמן המפורשים בבתים האחרונים מחזקים את הנטייה לפרש את הדברים כך. עד כאן דומה הדבר למצוי בשירו של גולדבּוים. אולם בעוד שבשירו של גולדבּוים יש התאמה של אחד־לאחד בין הפרטים שבשני התחומים, הריאלי והפיגוראטיבי, בשירו של טשרניחובסקי ניכר טשטוש מכוון של התאמה זו. בשני הבתים הראשונים של השיר מתוארים שני נסיונות של פיתוי בתחום הסיטואציה הפיגוראטיבית. על־פי הנטייה האמורה עלינו לבנות על־פיהם את מראה הים בשתי שעות שונות. אולם פרטי התיאור מכוּונים למעשה למראה הים באותה שעה עצמה, שעת שקיעת השמש. הבית הראשון מרמז על שעת השקיעה בשורה הראשונה שלו, "בת־ילטה צנחה אט...", ובציון גוני התכלת המשחירה ("תכלת־ליל"), ואילו הבית השני מרמז על שעה זו של שקיעה באמצעות הפריפראזה "אש גוססת מטה" ובציון העירוב של צבעי הכחול ("ספיר"), הירוק ("סמרגדים") והאדום. מלת החיבור "או" המחברת את שני הבתים מציגה אותם כשני נסיונות שונים של פיתוי בתחום הסיטואציה הפיגוראטיבית, אולם פרטי התיאור מחייבים אותנו לתפוס אותם כמתארים שתי גזרות שונות באותה תמונת נוף. הקושי לתרגם את התמונה המטאפורית על־פי עקרון ההתאמה של אחד־לאחד מחזק את הנטייה לתפוס אותה כאילו היא קיימת ממש.

גם המיבנה הסטרופי של השיר מעודד אותנו להתייחס אל סיטואציית הפיתוי כאילו היא נושא השיר. ההצגה החוזרת ונשנית של בגדי הצבעונין כנסיונות של פיתוי שעושה שר הים מעוררת באופן טבעי סקרנות לגבי תוצאתם של נסיונות אלה. אמנם, השיר אינו מרמז על אספקטים נוספים של נסיון הפיתוי, כגון תגובותיה של בת־ילטה, אולם הסיטואציה עצמה די בה כדי לעורר בנו איזו סקרנות. לפיכך נתפסים שלושת הבתים הראשונים לא רק על־פי היסוד הויזואלי המשותף להם, אלא גם על־סמך השלד העלילתי שהם בונים. על רקע זה בולט המיפנה המוצג בבית האחרון:

אַף בַּעֲרוֹב הַיּוֹם יִתְמַתַּח עַל הַחוֹל
וַיַּלַּחֵךְ רַגְלָהּ, כַּף וָכַף – דַּל חֲדַל־אוֹנִים –
מִתְעַטֵּף טַלִּית כֻּלָּהּ שְׁחוֹק שֶׁל יַקִּינְטוֹנִים. ('כל השירים', 308)

בבית זה נרמזת דמות שר של ים חדל אונים, המהווה ניגוד בלתי צפוי לדמות שבנינו על־פי שלושת הבתים הראשונים של השיר. "העוקץ" שבשיר בנוי כמדומה על הניגוד המפתיע הזה שבין דמותו הנרמזת של שר הים בשלושת הבתים הראשונים של השיר לבין דמותו כפי שהיא מוצגת במישרין בבית האחרון. אמנם יש הבדל ניכר גם בין מראות הנוף המתוארים בשלושת הבתים הראשונים של השיר לבין המראה המתואר בבית האחרון, אולם דומה שההשתאות שמעורר השיר מכוונת בעיקרה לא רק אל ההבדל במראה, אלא אל ההבדל ב"התנהגות", כלומר לתמורה שבתחום הסיטואציה הפיגוראטיבית של הפיתוי.

בגלל ההבלטה של הסיטואציה הפיגוראטיבית של השיר, ובגלל טשטוש ההתאמה של אחד־לאחד בינה ובין התמונה הממשית, נתפס הנוף הריאלי המיוצג בשיר על יסוד קשרים מורכבים בינו לבין הסיטואציה הפיגוראטיבית. קשרים אלה נעשים מורכבים פי כמה בגלל דרכי עיצובה של סיטואציה פיגוראטיבית זו.

ג. הקשרים הנוצרים בין הנוף המיוצג בשיר לבין הסיטואציה הפיגוראטיבית הנבנית בו

לא רק מראה הים מיוצג בדרך עקיפין; גם הסיטואציה הפיגוראטיבית, אף־על־פי שהיא מפורשת בשיר, מיוצגת בעיקרה בדרך עקיפין, באמצעות תיאור בגדי הצבעונין ששוטח שר הים לפני בת־ילטה. בהקשר של הסיטואציה הפיגוראטיבית מצביעים בגדי הפאר על עוצמתו ועל איכותו המרשימים של הפיתוי. אולם הבגדים מייצגים גם איכויות ומראות מסוימים בנוף עצמו: חלקת המים, משחק הגוונים וכו'. נמצא שתיאור בגדי הצבעונין יש לו בעת ובעונה אחת שני תפקידים בשני תחומים: תפקיד "סיפורי" בתחום הסיטואציה הפיגוראטיבית, ותפקיד "תיאורי" (של מראה וצבע) בתחום הנוף הריאלי.

אולם לא רק במקומות ספורים מיוצגים הבגדים בלשון ישירה ("שמלות", "קטיפת ירוק־רך", "סות־צבעונין", "רקמות ספיר־לח", "תפר קילוחי־אור"), ואילו בחלקו הגדול של השיר הם מיוצגים באמצעות צבעיהם בלבד. נמצא אפוא, שצירופי הלשון המציינים צבעים מייצגים דברים שונים בשלושה תחומים: הם מייצגים איכויות פיזיות בתחום הבגדים, איכויות פיזיות בתחום הנוף, ואיכויות של עלילה או של רגש בתחום הסיטואציה הפיגוראטיבית. הקונטקסט של השיר מעמיד אפוא ארבע מסגרות־הקשר המקיפות זו את זו: נוף ריאלי, סיטואציה פיגוראטיבית, בגדי־פאר וצבעים. כל אחת ממסגרות אלה מיוצגת בחלקה בלשון ישירה, ועל כן אי־אפשר להתעלם ממנה. עם זאת היא בנויה בעיקרה על ייצוג עקיף של מסגרת־ההקשר הפנימית יותר.

כתוצאה מכך נוצרים יחסים רב־משמעיים בין המסגרות, כשלמסגרת הפנימית ביותר, זו של הצבעים, מוענקת משמעות משולשת. אופי זה של הקשרים בין המסגרות הקונטקסטואליות השונות יודגם בטבלה הבאה:

מסגרת־ההקשר	התחומים שהיא מייצגת		
נוף ריאלי			
סיטואציה פיגוראטיבית	נוף ריאלי		
בגדי פאר	סיטואציה פיגוראטיבית	נוף ריאלי	
צבעים	בגדי פאר	סיטואציה פיגוראטיבית	נוף ריאלי

הנוף מיוצג על־ידי כל אחת ממסגרות־ההקשר, כששתיים מהן (הבגדים והצבעים) מייצגות גם מסגרות אחרות. למעשה נשענים הקשרים אלה בעיקרם על צירופי הלשון המייצגים את הצבעים. והנה, גם אילו היו הצבעים מיוצגים בלשון ישירה (ירוק, כחול, אדום), היה ההקשר מעניק להם ריבוי משמעות זה; אבל במקרה זה היה זה ריבוי של משמעויות מוגדרות. הקורא יכול היה לבנות את השכבות השונות באופן קאטגוריאלי, כשהוא מייחס לכל מסגרת־הקשר את המשמעות המתאימה של הצבע.

ואמנם, ייחודו של השימוש שעושה טשרניחובסקי בלשון הפיגוראטיבית בשיר זה טמון בטיבם של צירופי הלשון המציינים את הצבעים, שהם יחידות היסוד של הארג הלשוני של השיר. כמו במסגרות־ההקשר האחרות קיימים גם כאן מקומות שבהם מיוצגים הצבעים באמצעות לשון ישירה, המציבה מסגרת־הקשר ברורה, אך בחלקם הגדול הם מיוצגים באמצעות צירופי לשון מטאפוריים, מטונימיים או סינסתטיים. צירופים אלה נבנים מחומרי לשון הקרובים בתחומם למסגרות־ההקשר האחרות של השיר. "קטיפת ירוק־רך", למשל, הוא צירוף סינסתטי המערב תופעות הנתפסות באמצעות חוש הראייה בתופעות הנתפסות באמצעות חוש המישוש. אולם כל אחד ממרכיביו מייצג במישרין איזו תמונה או איכות בתחום כל אחת ממסגרות־ההקשר. "קטיפה" שייכת למסגרת של הבגדים, "ירק" — למסגרת של צבעי הבגדים ושל צבעי הנוף הריאלי, ואילו המלה "רך" תורמת במשמעותה האמוטיבית למסגרת של הסיטואציה הפיגוראטיבית של הפיתוי. בצירוף "ספיח תכלת־ליל" נתפסת המלה

"ליל" כמטונימיה ל"שחור" על־פי ההקשר המצומצם של הצבעים, אולם היא מייצגת גם במישרין תופעה מסוימת בתחום הנוף החיצוני.

צירופי הלשון המייצגים צבעים כוללים שורה שלמה של תארים אמוטיביים המתייחסים על־פי משמעותם העיקרית לתחום הסיטואציה הפיגוראטיבית: "ירוק־ר ד", "מכסיפה ב ג י ל", "שני ח ם". כמו כן הם כוללים שורה של תארים המתייחסים על־פי משמעותם העיקרית אל תחומי הנוף הריאלי של ים ("ספיר־ל ח", "ק י ל ו ח י אור, ה מ נ ת ז י ם צ ר ו ר ע ל צ ר ו ר"), או של שמש ("סמרגדים י ו ק ד י ם ע ל־ג ב א ש ג ו ס ס ת מ ט ה", "ג ח ל י־א ש"), וזאת לבד משמות הצבעים. במסגרת־ההקשר הקרובה נתפסים צירופים אלה במשמעות פיגוראטיבית אחת, ואילו מסגרת־ההקשר הרחבה יותר מפתה אותנו לתפוס אותם במשמעות מילולית, או במשמעות פיגוראטיבית אחרת. נוצר אפוא משחק משמעויות עשיר בין מסגרות־ההקשר השונות של השיר. קשה לקבוע אם יש לפרש את הצירוף המטאפורי על־פי ההקשר הקרוב או על־פי ההקשר הרחוק יותר. אדגים ספק זה לגבי פירושם של הצירופים המטאפוריים על־פי שתי השורות הראשונות של הבית השני:

אוֹ סוּת־צִבְעוֹנִין יֵט מַכְסִיפָה בְגִיל, וּמְשַׁטָּה
בְּרַקְמוֹת סַפִּיר־לַח וּנְטִיפוֹת לֹבֶן־כְּפוֹר,

בהקשר המצומצם לפנינו תיאור של בגד יקר המשובץ אבני־חן, ספירים ונטיפות, והתארים "לח" ו"לובן־כפור" מציינים איכות מיוחדת של אבנים אלה. ואילו בהקשר הרחב של הנוף הריאלי נתפסות אבני־חן אלה ככינויים מטאפוריים לטיפות המים, והתארים נתפסים כתארים אופייניים שלהן.

אכן, בנייתן של מסגרות־ההקשר השונות שבשיר אינה נעשית על יסוד הפירוש של הצבעים המופיעים בתיאור, אלא על יסוד פירושו של החומר הלשוני המרכיב את הצירופים הפיגוראטיביים המציינים צבעים אלה. ההקשרים השונים מפעילים משמעויות שונות של חומר לשוני זה ומונעים בנייה קאטגוריאלית חד־משמעית של נושא השיר.

ראוי להוסיף, שגם החומר הלשוני עצמו אינו עשוי על־פי איזו מתכונת סכימאטית. אפשר להבחין במגמות סגנוניות מסוימות בבחירתו של חומר זה, אך אין למצוא חוקיות באופן הפירוש המתבקש. בבית הראשון, למשל, מרבה המשורר להשתמש בייצוג ישיר של הצבעים: שחור, כחול, ירוק. בבית השני, לעומת זאת, חזקה יותר הנטייה ליצג את הצבעים באמצעות מטונימיות של אבני־חן: ספיר, נטיפות, סמרגדים, כששמות אלה מייצגים ספק צבעים, ספק צורות של אבני־חן.

מגמה סגנונית נוספת, שאף היא אינה ניתנת לפירוש סכימאטי, היא השימוש הרב בסמיכויות בשיר זה. הסמיכות בעברית נתונה פעמים רבות לפירוש דו־משמעי, ויש ספק אם הסומך הוא שם־עצם שהנסמך שייך אליו או שם־תואר

המאייך אותו. הצירוף "קילוחי־אור", למשל, יכול להתפרש כ"קילוחים מאי־רים", ויכול להתפרש כ"קילוחים של אור". בשיר שלפנינו פתוחים לכפל־משמעות זה אחדים מן הצירופים, אך לא כולם. הספק קיים בצירופים "אבקות־אור", "תכלת־ליל", "לובן־כפור", "קילוחי־אור"; אך הוא אינו קיים בצירופים "סות־צבעונין", "מרבדי־פז", "כתם־חיטים", "גחלי־אש" ו"שחוק של יקינטו־נים". הקונטקסט אינו מניח קיום של פז, אש וחיטים בנוף החיצוני, ואף לא — ככל שידיעתי בבוטאניקה מגעת — טלית של יקינטונים. הצירוף האחרון, "שחוק של יקינטונים", פירושו ים כחול הנדמה כשוחק. כמו בשימוש בצבעים, כן גם בשימוש בסמיכויות יוצר השיר ריבוי־משמעות של הצירופים על־ידי־כך שהוא מארגן חומר לשוני על־פי מגמה סגנונית מובהקת, אולם ההקשרים השונים מונעים פירוש אחיד של צירופים אשר מגלים אותה מגמה סגנונית.

בשירו של גולדבוים מזהה הקורא נוף הנתון כביכול מראש על־פי סיטואציה פיגוראטיבית המשמשת לו כמין קאטיגוריה לשונית חדשה לייצוגו, ואילו בשירו של טשרניחובסקי בונה הקורא מן החומר הלשוני במקביל גם את הנוף המיוצג וגם את הסיטואציה הפיגוראטיבית, כשהוא ער ליחסים ההדדיים שביניהם. לכן, גם אם ניתן לזהות את הנוף הריאלי המיוצג בשיר, נושא השיר נתפס כישות חדשה הנבנית על יסוד היחסים ההדדיים שבין מסגרות־ההקשר השונות של השיר. הנוף נתפס חליפות כתופעה הנבנית באמצעות חומר לשוני פיגוראטיבי וכאמצעי לביטוי איזה ניסיון אנושי המושלך אל הנוף דרך הסי־טואציה הפיגוראטיבית; ספק כאמצעי לייצוגו הלשוני של הנוף, ספק כביטוי ישיר לאותו ניסיון אנושי. הלשון הפיגוראטיבית של השיר משמשת אפוא גם בייצוג הנוף וגם בבנייתה של פונקציה מטאפורית, והשיר נבנה על יסוד משחק־גומלין בין שני אספקטים אלה של תיאור הנוף.[16]

סיכום: האספקט הייצוגי והאספקט הסמלי של תיאורי הנוף

המתיחות והיחסים המורכבים שבין תמונת הנוף הריאלי של הים לחוף ילטה ובין הסיטואציה הפיגוראטיבית של "שר הים" המפתה את "בת־ילטה" מדגימים יפה את הדרכים שבהן מתקשר תיאור הטבע במסגרת רחבה יותר של השיר, מסגרת שבה הוא ממלא לעיתים קרובות פונקציה פיגוראטיבית.

בתיאורי הנוף שבשירת טשרניחובסקי ובני דורו ניתן אפוא להבחין בין שני אספקטים המקיימים ביניהם יחסים מיוחדים. מצד אחד, שירת טשרניחובסקי ממשיכה ומפתחת את מסורת תיאור הנוף של שירת ההשכלה, דהיינו היא מבקשת להציג נוף הנתון במרחב מסוים או בזמן מסוים. אבל בניגוד לדיבור

[16] דרך זו של ייצוג הנוף באמצעות לשון פיגוראטיבית רווחת ביותר בשירת טשרני־חובסקי, ובדרך כלל נוצרים קשרי־גומלין מורכבים בין ציורי הלשון לבין הנוף המתואר. לדוגמה: "לנוכח הים" (119—122); "המטר־כסף ניתך ממרום" (179—180); "ויש ששר של חורף" (246—247); "הכרית" (321—323); "ההזעיק הים חיות־בראשית" (451); "שור: צמחו לים ראשים לבנים" (451).

המופשט על "טבע" ו"תולדה" הרווח בשירת ההשכלה, מבקשת שירת טשרני־חובסקי להיות ספציפית וקונקרטית. תיאורי הנוף צמודים למקום ולזמן ומבקשים להמחיש מראה ספציפי במלים, להחיות אותו, ליצור אפקט של עמידה נכחו.

מצד שני, תיאורי הנוף בשירה זו אינם באים רק לשם עצמם, אלא יש להם גם משמעות נוספת, סמלית, במסגרת־הקשר רחבה יותר של השיר. הפונקציות שממלא התיאור במסגרת השיר השלם יכולות להיות רבות ושונות. התיאור יכול להיות, למשל, נושא להגיונות מסוימים, כמו שאנו מוצאים בשירים "בין קברות דור נכר", "הרהורי ערב", "ציפור תועה", "בין הרים", "מתוך עב הענן" ואחרים. בשירים אלה מובע הרעיון לא רק במלים ישירות, בחלק שבו מופיעה תגובתו של המשורר למה שרואות עיניו, אלא גם התיאור עצמו עשוי כך שיביע באופן פיגוראטיבי ובעקיפין איזו הגות או איזה הלך נפש המשתלבים בהגות המפורשת. באופן אחר משתלב התיאור ביצירות פואמאטיות שיש בהן עלילה. ביצירות כאלה יש שהתיאור ממלא פונקציה דראמאטית. תיאור הלילה ב"בין המצרים", למשל, עשוי כך שהוא מכין אותנו לקראת ההתנגשות בין שני האחים המסופרת לאחר מכן. תיאורי הערבה הפותחים את "ביעותי לילה" מציגים שם על דרך הניגוד את רוחות השלגים המייסרות אדם ובהמה בחורף, את רוח התאווה העוברת על אדם וחי בימות האביב מזה, ואת גופו של סיפור המעשה מזה. אחד מיסודות ההומור של הסיפור מתגלה, כידוע, בפער שבין הנימה הרצינית לכאורה שבה מסופר המעשה הנורא בשדים ורוחות ובין אופיו האמיתי של הסיפור, שאינו אלא מעשה בקצב יהודי ובשיקצה. והנה, פער קומי זה אנו מוצאים גם בעימות שבין הפתיחה, הבאה להכין אותנו כביכול לקראת מעשה נורא, ובין גופו של סיפור המעשה, שהוא היתולי מעיקרו. יחד עם זאת, חלקה השני של הפתיחה, זה המספר על אותה רוח תאווה העוברת בבני הכפר, מכין אותנו כמובן גם אל פשרו האמיתי של סיפור המעשה "הנורא".

במקרים אחרים יכול תיאור הטבע בפואמה ליצור דגרסיה מגופו של סיפור המעשה, כמו שאנו מוצאים למשל בתיאורי הלילה שב"חתונתה של אלקה", או בתיאור ימי סוף הקיץ שב"מעשה במרדכי ויוכים", או בתיאור הלילה הקרב שב"ברל'ה חולה". אולם בכל המקרים האלה עצם הסטייה ממהלך העלילה, המעבר לתיאור טבע שאינו בא להוסיף, לתרום או למלא תפקיד כלשהו במהלך העלילה, מעניקה אף היא לתיאור איזו שהיא משמעות.

מה שמייחד את הדרך שבה מתקשר תיאור הטבע בשירת טשרניחובסקי במסגרת רחבה יותר של השיר הוא הפיתוח הסימולטאני המלא של שני אספקטים אלה של התיאור. כלומר, כל אחד מהם מעוצב, בחלקו במישרין ובחלקו בעקיפין, גם באמצעות כל החומר הלשוני של התיאור וגם באמצעות ההקשר שהוא נתון בו. מצד אחד, אין האספקט הייצוגי נבנה רק על יסוד דרכי התיאור של הנוף עצמו, ואף ההקשר שהתיאור נתון בו משמש דרך עקיפין

להמחשת הקונקרטיות והחד־פעמיות שבו; ומצד שני, הפונקציה הפיגוראטיבית שממלא התיאור מוענקת לו לא רק מכוח ההקשר שהוא נתון בו (כגון שהוא מופיע ברגע דראמאטי בעלילה, או משמש נושא להרהוריו של המתבונן בו), אלא גם מכוח התיאור הישיר של הנוף גופו.

וכך, מה שהוא פיגוראטיבי בתחומי אספקט אחד, נתפס כפשוטו בתחומי האספקט השני, ולהפך. תיאורי הנוף הישירים מתפרשים כדרכי מבע פיגוראטיביות של הרעיון המובע בשיר, ואילו המשמעות האידיאית, המתקשרת בנוף בדיבור ישיר של המשורר, מתפרשת גם כדרך תיאור עקיפה, פיגוראטיבית, של הנוף כשלעצמו.

בגלל אופי זה של שני האספקטים האמורים יש מתיחות ביניהם, מפני שמימושו של האחד אף פעם אין בו כדי להעלים את קיומו של השני. אני מבקש להדגים מתיחות זו שבין שני האספקטים האמורים של תיאור הטבע באמצעות ניתוח של שני שירים. האחד הוא "לא רגעי שנת, טבע", משיריו הראשונים של טשרניחובסקי (נכתב ב־1896), שיר פרוגראמאטי המדגים יפה את השימוש ברעיון כדי לחזק את הקונקרטיות של תיאור הנוף; והשני הוא הפתיחה ל"הכף השבורה".

לֹא רִגְעֵי שְׁנָת, טֶבַע, חֲלוֹמוֹת יִמְתָּקוּ,
רַק רֶגֶשׁ בְּךָ אֶרְאֶה וְסַעֲרוֹת הַקֶּרֶב:
עַל מְרוֹם שִׂיא הָרֶיחַ וּבְמִכְרוֹת עָמָקוּ,
בִּתְהוֹמוֹת הַיְשִׁימוֹן וּבְצֵל חֶבְיוֹן עָב.

כִּי תָאֵבַל נַפְשִׁי, וּפְצָעַי יִזְעָקוּ,
תִּקְוֹתַי תִּבֹּלְנָה כַּשּׁוֹשָׁן בַּסְּתָו,
אֲנוּדָה לִמְקוֹם שָׁם מִשְׁבָּרִים יִנָּאֲקוּ
לִמְקוֹם צוּקָיו יָרִים צוּר אַדִּיר וָשָׁב.

אָז בִּשְׁתִּי מִגַּלִּים הָרָבִים בַּסְּלָעִים,
שָׁהֵמָה, בְּהִתְמוֹלְלָם, שָׁבִים לִרְגָעִים,
וְטוּר מִטּוּר יָרוּם, גַּל יִגְבַּר מִגָּל;

מִצּוּרִים נִכְלַמְתִּי, שָׁהֵמָה בִּגְאוֹנָם
אֶל מַחַץ מִשְׁבָּרִים, אֶל נַהֲמָם וַהֲמוֹנָם
יַסְגִּירוּ אֶת לִבָּם וְרָאשֵׁיהֶם אֶל עָל...

('כל השירים', 10)

השיר פותח בהכרזה פולמוסית על תפיסה חדשה של הטבע: "לא רגעי שנת, טבע, וחלומות ימתקו, / רק רגש בך אראה וסערות־הקרב". לכאורה מעמידה תפיסה זו רק אוֹבייקטים חדשים להתעניינות האדם בטבע: לא חלומות ורגעי מנוחה, אלא התרגשות, סערות קרב וכו'. למעשה יש לה משמעויות רבות יותר. קודם כל פוסלת הצהרה זו את הזיקה הקוֹנוונציוֹנאלית של האדם לטבע, זו הנקבעת על־פי מידת הנעימוּת או הסבל שהוא גורם לאדם. על־פי שירת ההשכלה, האמונה על זיקה זו, נמשך האדם אל הטבע הפּאסטוֹראלי, הרוגע, ואילו הסערות והזעף שבטבע מרתיעים אותו. הנה, קלויזנר אומר על מאנה את הדברים הבאים: "לא סופות נסערות מלהיבות את רוחו, אלא היופי השקט והנעים שביום קיץ בהיר".[17] דומה שדברים אלה נכונים לגבי מרבית משוררי ההשכלה, אולי אף במידה רבה יותר מאשר לגבי מאנה עצמו.[18] זיקה זו מצטיינת לא רק בכך שהיא מעמידה את הקשר שבין האדם ובין הטבע על יחסים קבועים, אלא גם בכך, שמבין השניים, האדם והטבע, היא מעמידה במרכז את האדם. הטבע נתפס ונמדד במידות האנושיות של ההנאה או הסבל שהוא גורם. הזיקה החדשה של טשרניחובסקי אל הטבע מצטיינת, לעומת זאת, גם בכך שבמקום יחסים קבועים בין האדם ובין הטבע היא פותחת אפשרות ליחסים מגוּונים יותר, אישיים ופתוחים לתמורות. זיקה זו מעמידה כמובן במרכז את הטבע, לא את האדם. שוב אין האדם מודד את הטבע במידותיו האנושיות, אלא מנסה להתאים את עצמו למידותיו של הטבע. הוא פותח את עצמו בפני הגילויים השונים שלו: השלווה והסער, היער והים, הקרוב והזר. הוא נכון לקלוט אפילו את הגילויים הקטנים והטריביאליים ביותר של הטבע, משום שכל תופעה מעמידה זיקה חדשה, קוֹנקרטית, בינו ובין העומד מול עיניו. מעתה אין האדם מקיף את עצמו ב"טבע" מסוגנן ההולם את תפיסת החיים ההוּמוֹצנטרית שלו, אלא הוא מנסה לעצב לעצמו דפוסי חיים חדשים, עשירים יותר, ההולמים את הסובב אותו.[19] הציון היומרני בשירנו של המקוֹמות בקצווי היקום שהמשורר מבקש להזדהות עמם — מרום שיא הרים, תהומות וחביון עב — מעיד על בקשתו להרחיב את נפשו עד שתהיה מסוגלת להקיף את היקום כולו. בשירי 'חזיונות ומנגינות' יוצא טשרניחובסקי בבשורה חדשה זו של תפיסת הטבע ומציג אותה כייעוד, כשליחות שהוא נוטל על

[17] ראה קלויזנר, יוסף. 'יוצרים ובונים', 258—272.

[18] בעניין יחסו של מאנה אל הסערה ואל הרגש שבטבע ראה מאמרו "חכמת הציור בכלל ובין בני עמנו בפרט". בתוך 'כל כתבי מרדכי צבי מאנה', ב, נמסרו לדפוס ברשיון אבות המשורר, ע"י ש. ציז וא"ל שיינהויז, נערכו ונסדרו לדפוס ע"י מערכת "תושיה". תושיה, וארשא, תרנ"ז (1897), 10.

[19] על פתיחות זו של האדם כלפי גילוייו של הטבע בשירת טשרניחובסקי ראה גם הלקין, שמעון. "שאול טשרניחובסקי: תבל ואדם". בתוך 'דרכים וצדי־דרכים בספרות', ב, 18—32; פיכמן, יעקב. "פרקי טשרניחובסקי". ובתוך 'אמת הבנין', 350; ואחרים.

עצמו. ההכרזות על הזדהותו עם כל גילויי החיים („עת כינור תחת יד רוגשת יתייפה"), על אמונתו באדם („אני מאמין"), על בשורת החיים החדשים שהוא נושא („על החיים החדשים", „ילדי אדמה") או על הקשב הרב שהוא מקשיב לגילויי החיים הנסתרים ביותר של ההוויה („נטע זר את לעמך") — כל אלה מבטאים את בשורת האדם החדש, בשורת שינוי הערכים שנושאת עמה שירת טשרניחובסקי הצעיר.

תפיסה חדשה זו של הטבע פותחת פוטנציות חדשות בפני תיאורי הטבע ויוצרת קשרים חדשים בין תיאורים אלה ובין החוויה האנושית המובעת בשיר. הפתיחות של האדם, חתירתו לגלות פנים חדשות בגוף ובטבע, מתגלה גם בשפע של פרטים קונקרטיים הנכנסים לתיאורי הטבע במישרין, וגם באותה מגמה שעמדנו עליה, להעניק לתיאורי הטבע רושם של קונקרטיות באמצעות לשון התיאור. כל אותן מגמות חדשות המתגלמות בתיאורי הגוף שבשירת טשרניחובסקי יש להן קשר הדוק עם תפיסת הטבע החדשה. נוסף לזאת מעניקה הזיקה החדשה אל הטבע אפשרות לגוון את השימוש בתיאורי הטבע כאמצעי ביטוי עקיפים של חוויות אנושיות.

שאיפה זו של האדם לעצב את חייו על־פי מידותיו של הטבע, לתפוס את עצמו כאחד מיצוריו, מטבע הדברים אין היא יכולה להתגשם. עד מהרה חש האדם בזרותו, במחיצה הקיימת בינו לבין הטבע. בין אם זו המחיצה של התרבות האנושית, המונעת ממנו לראות את הטבע בעיניים תמימות וגורמת לו לנקוט עמדה אירונית כלפי ההימשכות של עצמו אל הטבע, ובין אם זו המחיצה שיוצרת תחושת הנחיתות של האדם לעומת הטבע, מפני שאין הוא יכול לשאת כמו יצורי הטבע את הכיליון הנגזר עליו. האדם תופס את הטבע כמהות אחת. הכיליון של יצירי הטבע אינו אלא שלב במחזור נצחי של לידה ומוות, כליה וצמיחה. אולם את עצמו אין האדם יכול לתפוס כחלק מן המין האנושי, הנתון אף הוא במחזור נצחי זה. לגביו הכיליון הוא סוף פסוק, ולא שלב משלבי המחזור הנצחי.

„לא רגעי שנת, טבע" הוא אחד השירים הראשונים המעצבים חוויה של בקשת קירבה והזדהות עם הטבע, שבסופה באה ההתפכחות וההיווכחות לדעת שהמרחק עדיין רב. בבית הראשון מכריז המשורר על זיקה חדשה לטבע. הנימה הפולמוסית של דבריו והיומרה שלו לפנות אל תבל ומלואה מעניקים להצהרה זו ממד פאתטי מאוד. הבית השני ממשיך לדבר באותו טון. בבית זה מפרט המשורר את טיב יחסיו עם הטבע: בשעה שהוא נתון בצרה הוא מחפש לו בטבע שותפים לגורלו, והוא נד למקום שם משברים ינאקו וצורים ירימו ראשיהם בגאון. העובדה שהיזקקותו של המשורר לטבע באה בשעת חולשה דווקא יש בה כמובן אירוניה עצמית סמויה המתלווה להצהרה הפאתטית המוש־מעת כאן. יש איזו סתירה בין היומרנות שבבית הראשון לבין החולשה האנושית המתגלה בבית השני. הבית הראשון נשען על תפיסה המעמידה את הטבע במרכז היחסים שבין האדם לבינו, ואילו הבית השני מסגיר בעקיפין אותה

תפיסה אנתרופוצנטרית חבויה שהמשורר תוקף אותה בבית הראשון, שהרי בבית זה מוצג המשורר כמי שמבקש בטבע מסגרת המתאימה לחילופים במצב רוחו. מבחינה זו אין יחסו אל הטבע שונה עקרונית מהיחס אל הטבע הפאס־טוראלי כפי שהוא בא לידי ביטוי בשירת ההשכלה.

בחלקה השני של הסונטה מתבטאת התפכחותו של המשורר מהכרזתו היומ־רנית. הוא נוכח לדעת, כי דווקא הזיקה אל הטבע הרוגש היא המעמידה אותו על המחיצה שבינו לבינו: אין הוא מסוגל לשאת את מר גורלו כמו שנושאים את גורלם איתני הטבע, הגלים והצור. כפל־הפנים של זיקת האדם לטבע, ההימשכות ובקשת הזהות מזה וההתפכחות והרגשת המרחק מזה, בא אפוא לידי ביטוי באמצעות הקשרים המורכבים הנוצרים בין ההכרזה המושמעת בחלק הראשון של השיר לבין מראה הגלים והצור המתוארים בחלקו השני.

ההקבלה בין ההכרזות האידיאיות שבחלק הראשון לבין התיאור שבחלק השני של השיר מדגימה יפה גם את היחסים שבין שני האספקטים האמורים של שירת הטבע: תיאור הטבע ייתפס כדרך ביטוי עקיפה של הרגשת ההת־פכחות של המשורר מחלום ההזדהות המתבטא ביטוי ישיר בחלק הראשון; ולעומת זאת הרעיון שהובע במישרין בחלק הראשון יסייע ליצירת אפקט הקונקרטיות של תיאור הגלים והצור כשלעצמו.

תגובתו של המשורר למראה הגלים והצור נמסרת באמצעות שני משפטים נרדפים: "אז בושתי מגלים" ו"מצורים נכלמתי". בגלל הנרדפות של המשפטים הפותחים את שני התיאורים אנו נוטים לתפוס גם את התמונות המתוארות עצמן במשמעות נרדפת. ולא היא. החוויה האנושית המעוצבת בשיר נשענת בעיקרו של דבר על ההבדלים שבין שתי התמונות. בשעה שהמשורר נודד למקום הגלים יש רושם שהוא מדמה למצוא אצלם קירבה רבה יותר מאשר אצל הצור. לגלים קול אנושי, הם נואקים כשם שפצעיו זועקים. הצור האדיר, לעומת זאת, נראה כאילו הוא רחוק ממנו, מתרומם אל על. כשהמשורר מתבונן במראה מקרוב מתברר לו שדווקא הצור קרוב אליו יותר, אך דווקא משום כך הוא מכלימו יותר.

כיצד מוענקת המשמעות לתמונות אלה? תיאור הגלים והצור אינו נוקט לשון מטאפורית הלקוחה מתחום אנושי רצוף. אין הם מוצגים כיצורים אנושיים, אולם האנשות חלקיות ("רבים בסלעים", "יסגירו את ליבם וראשיהם אל על"), ברירה תכליתית של פרטי התמונות (גלים המכים בסלעים וסלעים העומדים בפני מכות אלה), ובעיקר — המשמעות המיוחסת להם על־פי ההקשר (שהם מכלימים את האדם בגבורתם), כל אלה גורמים לכך שננסה לבחון את פרטי התיאור כאילו יש להם משמעות בתחום האנושי. והנה, כשהגלים המכים בסלע מתמוללים, אין המפלה מרפה את ידיהם, כדרך שעושות תקוותיו הנובלות של המשורר. עד מהרה הם שבים להכות בסלע במישנה מרץ, כש"טור מטור ירום, גל יגבר מגל". בפעולת הגלים יש אפוא ביטוי לעוז רוחו של המתקיף שאינו נרתע ממפלות. הצורים, לעומת זאת, אין בידם למנוע את אובדנם. עוז רוחם

מבטא את גדלות הנפש של החלש, היודע לשאת בגאווה את האבדון שנגזר עליו. בחולשתם קרובים הצורים אל האדם, אך דווקא קירבה יתירה זו היא המכלימה אותו יותר, מפני שהוא אינו מסוגל לשאת את אסונו בגאון. תמונת הצורים אינה אפוא חוזרה על התמונה הקודמת בלבד. המשמעות המיוחדת המועגקת לה גורמת, שנחזור ונתפוס את החוויה האנושית באור חדש, נחזור ונקביל את גאוות האמת של הצורים המסגירים את ליבם לגלים ואת ראשיהם אל על להכרזה הפאתטית הריקה מעט של המשורר בראשית השיר.

הבדלי התיאור בין שתי התמונות משמשים אפוא אמצעי ביטוי חדש לחוויה האנושית. יש בהם כדי להחריף את הביטוי של תחושת הכלימה שחש המשורר המבקש הזדהות עם הגלים ועם הצור. מצד שני נתפסים הבדלים אלה באור מיוחד רק על רקע החוויה האנושית שיש לה ביטוי ישיר בחלקו הראשון של השיר. החלק הראשון של השיר מפעיל אפוא את פוטנציות המשמעות הגלומות בתיאור הגלים והצור בשני האספקטים של התיאור בעת ובעונה אחת: הוא גורם לכך שנתפוס את התמונה כאמצעי ביטוי חזק לחוויה אנושית, והוא גורם לכך שנראה את התמונות עצמן, על ההבדלים ביניהן, באור חדש. שיר זה יכול אפוא לשמש דוגמה טובה לקשר המתוח שבין תיאור הנוף לבין המסגרת ההגותית הרחבה שהוא נתון בה.

הכוח האקספרסיבי של התיאור חזק כאן יותר מאשר בשירים אחרים שיש להם מיבנה כללי דומה, כלומר שירים הבנויים חלק אחד שהוא תיאור נוף שפוגש בו האדם וחלק שני המעלה רעיונות הקשורים בנוף שתואר. אחת הסיבות לכך היא היפוך הסדר המקובל של תיאור והגות בשיר זה. בשירים שהתיאור בא בהם תחילה וההגות אחריו, חלשה יותר האקספרסיביות של החלק התיאורי. היפוך הסדר של הגות ותיאור בשיר שלפנינו עושה את התיאור אפקטיבי יותר לא רק משום שניתנת לו המלה האחרונה, ומפני שהוא אומר אותה בעקיפין, ועל כן בכוח. דומה שגם יחסי הסימולטאניות שבין שני האס־פקטים בולטים יותר בשיר הבנוי בסדר זה. בשירים הפותחים בתיאור, כמו "בין הרים", "הרהורי ערב", "מתוך עב־הענן", "נוקטורנו", משמש החלק ההגותי החותם את השיר כמין פירוש של התיאור הבא לפניו. לכן אפשר שהגות מפורשת זו תסייע בידינו במבט לאחור לתפוס את האספקט הסמלי של התיאור במשמעות עשירה ומורכבת, אך ספק אם יש בה כדי להאיר מחדש את האספקט הייצוגי של התיאור, כדרך שאנו מוצאים בסיום "לא רגעי שנת, טבע".

נפנה עתה לדוגמה השנייה, הפתיחה של "הכף השבורה". תיאור הנוף הפותח את "הכף השבורה" הוא דוגמה מורכבת לעקרונות השילוב של האספקט הייצוגי והאספקט הסמלי בשירת הטבע של טשרניחובסקי. כפי שכבר ציינתי במקום אחר [20] מתוארים כאן נופים רחוקים, שהמספר, היושב בבית־כלא, נזכר

[20] ראה האפרתי, יוסף. 'האידיליה של שאול טשרניחובסקי'. ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, מרחביה ותל־אביב, תשל"ב (1971), 58—59.

בהם למראה השמש השוקעת מעבר לחומת בית־הסוהר, ופתיחה זו מבטאת את הרגשת הבדידות והיתמות של אסירי "הטרקלין החדש" המנסים להסתגל לגורלם בדרך זו או אחרת.

מסגרת־הקשר זו והתבנית התחבירית החוזרת שקטעי התיאור נתונים בה (כל אחד מהם פותח באנאפורה "ואפשר מאוד ש[]") מחזקים את הפונקציה הסמלית שהוא ממלא. האספקט הסמלי של הפתיחה נשען על הצגתה של השמש השוקעת לא רק כמי שנפרדת ועוזבת את הארץ, אלא גם כמי שפוקדת בשעת הפרידה מקומות נידחים ושכוחי אדם הזוכים לברכתה, ברכת השמש, בלבד. טיולה של השמש מצמרות העצים ומהנהרות אל מקומות נידחים ושכו־חים מבטא על דרך הניגוד את יתמותם של האסירים, מפני שכאשר מגיעה השמש אליהם תש כוחה והיא הופכת בהרת לבנה. גם הקיטוע של הקטע השלישי המתאר אותם מקומות נידחים שהשמש פוקדת מחזק את האספקט הסמלי של התיאור:

וְאֶפְשָׁר מְאֹד, אֲשֶׁר אָז רוּחַ שֶׁל אָבִיב מְרַחֶפֶת
לְרֹחַב עֲרָבוֹת וּמְלוֹאָן – וְשָׁמֶשׁ נְדָבוֹת בָּאָרֶץ...
אֶפְשָׁר מְאֹד! [...]

('כל השירים', 228)

כאן חדל המספר להתרפק על זכר נופים רחוקים ואהובים ועובר לספר בלשון ישרה ועניינית על המתרחש בחצר בית־האסורים.

אכן אין ספק שהדגשת אספקט זה של התיאור ממלאת תפקיד חשוב בקום־פוזיציה של היצירה השלמה. יש כאן משחק ביצירת ציפייה, שבמפתיע אינה מתממשת. על רקע הנימה המתרפקת החזקה המלווה את תיאורי הנוף הפותחים את היצירה, מתחזק יסוד ההפתעה שבמעבר אל המעשיות התמימה מעט של האסירים, שכביכול כל מעיינם הדאגה לזוטות יום המחר, כגון הכף השבורה שיש לתקנה. מעבר מפתיע זה, המתעלם מהמישקעים הרגשיים שביטא תיאור הנוף, הוא אחד מגילוייה המובהקים של ההרגשה האידילית הבאה לידי ביטוי ביצירה זו.[21]

יחד עם זאת, בפרטי העיצוב של מראות הנוף שהמספר נזכר בהם בולטים גם אלמנטים נוספים, שאינם תורמים במישרין או באופן מובהק לאותה הרגשה של התרפקות וגעגועים האופיינית לקטע בשלמותו. בפרטי התיאור יש סטיות קטנות מהרגשה זו, ויש סתירות בין המשמעויות האנושיות המיוחסות לקטעים שונים שלו. סטיות אלה גורמות לכך שניתן דעתנו גם לאספקט הייצוגי של התיאור. אני מבקש להדגים סטיות אלה מהלך־הרוח הכללי של תיאור הנוף בשני מקרים: השימוש בהאנשות בקטע הראשון שלו והשימוש בקאטאלוג בקטע השני. ותחילה — בנייתם של שני האספקטים בפתיחת השיר:

[21] עיין שם, 62—64.

...וְאָפְשָׁר מְאֹד, אֲשֶׁר אָז שֶׁמֶשׁ נְדָבוֹת בָּאָרֶץ
פּוֹרֵשׂ מִקֶּרֶן מַעֲרָבִית מִתּוֹךְ יָם שֶׁל אוֹר וְאַהֲבָה רַבָּה
וְנִתְלֶה בִּנְשִׁיקָה אַחֲרוֹנָה הֶרֶת זָהָב עוֹמֵם, פָּז גּוֹסֵס
בְּאַלּוֹת־כֶּסֶף רַעֲנַנּוֹת וְדָלִיּוֹת יְרָקוֹת־יְרָקוֹת; ('כל השירים', 227)

המשמעות הסמלית של התיאור, זו הקושרת אותו עם הלך־הרוח של המשורר־האסיר, נשענת במידה רבה על הדמות המואנשת שלובשת כאן תמונת השקיעה. השמש השוקעת מוצגת כמי שנפרד מן הארץ באהבה. לא הכל כאן מואנש, אולם מסגרת־ההקשר הפיגוראטיבית נשענת במישרין ובעקיפין על כל החומר הלשוני של התיאור. בצד ההאנשות "פורש", "אהבה רבה", "נתלה בנשיקה אחרונה", הנתפסות במסגרת־הקשר זו כפשוטן, מתפרשים הציונים הישירים של פרטי הנוף בדרך פיגוראטיבית, משום שהם מתקשרים במישרין לא אל הנוף, אלא אל הסיטואציה הפיגוראטיבית של הפרידה. שפע האור שבמערב אינו מופיע כציון ישיר של תופעה חיצונית, אלא כתיאור אופן הפרידה של השמש מן הארץ. "זהב עומם" ו"פז גוסס" מאפיינים כאן את טיבה של נשיקת השמש שהיא נושקת לאילנות ולא את מראה הנוף.

יתר על כן, התיאור נשען על צירופי לשון שהם נרדפים בתחום הסיטואציה הפיגוראטיבית, אולם בעוד שאחד מהם שייך במישרין לתחום האנושי, שייך השני לתחום הנוף החיצוני. השמש פורש "מתוך ים של אור ואהבה רבה", והנרדפות מחייבת לתפוס "ים של אור" במשמעות מושאלת, כמו שפע של מאור־פנים או של חיבה. נשיקת השמש "הרת זהב עומם, פז גוסס", ואף כאן צבעו העמום של הזהב נרדף לפז גוסס במשמעות האמוטיבית של צבע הפז, ולא במשמעות של העדר ברק. גם הנרדפות השלישית בקטע, "אַלות־כסף רעננות ודליות ירוקות־ירוקות", נתפסת באופן דומה. "רעננות" כאן אינה בהכרח האנשה, אך בהקשר של הסיטואציה הפיגוראטיבית היא נתפסת במובן של חיוניות, צעירות או בדומה לכך, וגם הצבע הירוק של הדליות נתפס במשמעות מושאלת זו.

הענקת משמעות פיגוראטיבית לתיאור נוף, הנשענת רק בחלקה על האנשות ומשתמשת בצירופי לשון שהם נרדפים במסגרת־הקשר אחת, הפיגוראטיבית, ואינם נרדפים במסגרת־הקשר אחרת, מסגרת הנוף החיצוני, גורמת לכך, שגם בגבולות מצומצמים של ארבע שורות אלה תיווצר מתיחות בין שני האספקטים של התיאור, הייצוגי והפיגוראטיבי, וכל אחד מהם ייבנה גם במישרין וגם בעקיפין על יסוד הפעלה סוגסטיבית של חומר לשוני מן התחום האחר.

בהמשך התיאור נשמרת המתיחות בין שני האספקטים הודות לתפנית החדה שעוברת הסיטואציה הפיגוראטיבית: לעומת התמונה של אור הנפרד מן הארץ מציגות השורות הבאות תמונה של אור הפוקד אותה:

מַדְלִיק רִבּוֹאוֹת נִיצוֹצוֹת, חוֹגְגִים בְּרָאשֵׁי הַשִּׁטִּים
בְּטֶרֶם אָבִיב עַל חַתְנוֹת עַלִּיזוֹת שֶׁל קִיכְלִים בְּנֵי־שְׁנָתָם
שָׁבִים מֵעֵבֶר לַיָּם; זוֹרֵק מִזְּהָבָן בַּנְּחָלִים,
בּוֹרֵא מְאוֹרוֹת סְנַפִּירִים טוֹבְלִים וְרוֹקְדִים בַּמַּיִם,
מַשְׁקֶה בְּלַהֲטָיו עֲנָנִים וּתְכֶלְתָּם הַהוֹלֶכָה וְנִסְפָּה. ('כל השירים', 227)

הניסיון האנושי המובע כאן באופן פיגוראטיבי הוא של שמחת פגישה, של שפע אור וזהב שמעניק "שמש" לכל הסובב אותו. כביכול אין כאן תמונה של שקיעה, כלומר של שמש הנפרדת מן הארץ, אלא תמונה של שמש המופיעה ופוקדת אותה.

חידוש זה במשמעות הפיגוראטיבית המיוחסת לתיאור השקיעה בולט גם מתוך הקבלת החומרים הלשוניים שהתיאור משתמש בהם כדי ליצג כאן אותן תופעות במציאות, שנזכרו גם בקטע הקודם. שם השמש "פורש", "נתלה בנשיקה אחרונה", ואילו כאן הוא "מדליק", "זורק", "בורא", "משקה". ביטויים מקבילים המייצגים אותה מציאות חיצונית נתפסים במשמעות אמוטיבית הפוכה בכל אחד מהקטעים. "ים של אור ואהבה רבה" מציין בקטע הראשון את אופן הפרידה של השמש מהארץ, ואילו "משקה בלהטיו עננים ותכלתם", המייצג אותה תופעת טבע — האור בפאתי מערב — מבטא בקטע השני את מעשי נפלאותיו של השמש המשפיע מטובו על הכל. המלה "להטיו" מופיעה כאן במשמעות של אש, בעירה, אך היא מרמזת גם על המשמעות של מעשי קסמים, הוראה המחזקת את המשמעות הפיגוראטיבית החדשה המוענקת לתיאור, כביכול נברא כאן העולם בשעת שקיעה דווקא. הוא הדין במלה "זהב", המבטאת בקטע הראשון באופן סוגסטיבי את צער הפרידה, ואילו בקטע השני היא מייצגת את השפע שמעניק השמש.

סתירה זו שבין המשמעות הפיגוראטיבית של ארבע השורות הראשונות של התיאור לבין זו של שש השורות הבאות מתיישבת יפה בהקשר הכללי שהקטע נתון בו. האסירים זוכרים בגעגועים את השמש הנפרד אותה שעה מן הארץ. בשעת פרידה הוא פוקד מקומות רבים, ביניהם נידחים ונשכחים, ורק בית־הסוהר אינו זוכה בחסדיו. אולם עד שסתירה זו מתיישבת בשעה שתיאור שקיעת השמש מתקשר עם תיאור האסירים היושבים ומהרהרים דומם, היא שבה ומעוררת אותנו לתת את דעתנו לאספקט הייצוגי של תיאור הטבע. הפיתוח הפיגוראטיבי הסותר מתייחס לאותה תמונת נוף עצמה. יתר על כן, המעבר מסיטואציית הפרידה לסיטואציה הפוכה בתחום הפיתוח הפיגוראטיבי, בתחום המציאות המתוארת הרי היא מעבר רצוף מפרט אחד לפרט הדומה לו: בשורה הרביעית מתואר אור השמש הנוגע בראשי האילנות, ואילו השורה החמישית מתארת כיצד אותו אור של השמש השוקעת נוגע בראשי השקמים. מיבחר מלים חדש גרם להיפוך המשמעות הפיגוראטיבית, אולם המציאות הריאלית ממשיכה להיות מיוצגת באופן רצוף.

הקטע כולו מתאר את שקיעת השמש כשהוא מתרכז בפרט אחד: התיאור עוקב רק אחרי אור השמש השוקעת הפוקד ומאיר עצמים ומקומות שונים בדרכו מערבה. על־פי התמורות החלות באור זה אנו משחזרים את התופעה כולה. והנה, דווקא הפיתוח הפיגוראטיבי הסותר משמש אמצעי להמחשתה החדשה של תופעה נדושה זו. תיאור שקיעת שמש באמצעות פיתוח פיגוראטיבי של סיטואציית פרידה הולם למדי את המשמעויות הקונוונציונאליות שלה. אולם הצגתה של שקיעת שמש באמצעות חומרים המתאימים יותר להיפוכה, לזרי־חה — בכך יש משום חידוש. הודות לתפנית זו שבתחום הסיטואציה הפיגו־ראטיבית נתפסת התמונה הקונוונציונאלית של השקיעה כאילו היא חדשה. החידוש גורם לכך, שאפילו בשורה האחרונה, "משקה בלהטיו ענגים ותכלתם ההולכת ונספה", אנו חושבים על תכלת שמים הנכבשת על־ידי אודם השקיעה, ולא על תכלת שמים ההולכת ומשחירה עם רדת הערב.

בקטע הבא מסופר על השמש הפוקדת מקומות נידחים שעדיין יש בהם קיום למסורות נשכחות של דור הסבות:

וְאֶפְשָׁר מְאֹד, אֲשֶׁר יִפְקֹד, וּבְטֶרֶם יִפְרֵד, כְּפָר נִדָּח
בְּאַפְסֵי עֲרָבוֹת וָגָן, גַּם פִּנַּת־סְתָרִים נִשְׁכָּחָה,
גִּבָּה – וּתְלָמִים בָּהּ שְׁנַיִם, שְׁלִשָּׁה, מַאֲפִילוֹת עֲלֵיהֶם
אַרְבַּע אֲקָקִיּוֹת נוּגוֹת. וּשְׁכֵחֵי זְמָן וַחֲלִיפוֹת
חַיִּים שָׁם חַיֵּי דוֹר חוֹלֵף, יְסוּרָיו וַחֲלוֹמוֹתָיו,
נוֹצְרִים מָסֹרוֹת־קְדוּמִים פְּרָחִים עוֹד נָטְעוּ הַסָּבוֹת:
פֶּרֶג לוֹהֵט כָּאֵשׁ וְצִפֹּרֶן צָהֹב וְרַב־בֹּשֶׂם
בְּיַחַד עִם "זְקָנוֹ שֶׁל מֶלֶךְ" הָדוּר בְּאַרְגְּמַן־נִצָּנָיו,
קְנֵי "בֶּן־פְּרִיצִים מִתְפַּתֵּל" עוֹלִים וְנֶאֱחָזִים בַּגָּדֵר,
תּוֹלִים כּוֹסוֹתָם סַרְבָּנִים, כּוֹס לְבָנָה וְכוֹס שֶׁל קָקִינְטוֹן,
וְסִבְכֵי פּוֹל יָפֶה עָלֶה וּ"בִגְדֵי צוֹעֲנִים" מַבְהִיקִים,
חֶלְמִית זְקוּפָה טְעוּנָה כּוֹסוֹת צִבְעוֹנִין לְמִינָהּ,
מַטְלִית־מַטְלִית לְחוּד, קְטִיפָנִית גְּדוּשַׁת־הַצֶּבַע. ('כל השירים', 227–228)

יש בתיאור יסוד נוסטאלגי חזק של התרפקות על זכרונות עבר, אולם גם כאן יש באספקט הסמלי של התיאור איזו אי־התאמה בין פרטים, המפנה את הדעת לאספקט הייצוגי שלו. כוונתי לאֶפיתטים המלווים את הקאטאלוג של שמות הפרחים שנטעו הסבות. אמנם אפיתטים אלה הולמים בהחלט את הפרחים שהם מתארים וממחישים יפה, על־ידי שימוש ברמזי האנשה, את מראם: "'זקנו של מלך' הדור בארגמן־ניצניו", "'בן פריצים מתפתל'", "'בגדי צוענים' מבהיר־קים", "חלמית זקופה טעונה כוסות צבעונין למינה" וכו'. אולם דווקא השימוש באפיתטים אופייניים אינו מתאים כל־כך להקשר זה של התרפקות על מקום

נשכח ונידח, מפני שיש בהם, באפיתטים אלה, חיוניות רבה מדי ועליזות רבה מדי, ומי שמתרפק עליהם כאילו שוכח לרגע שזוהי מסורת העומדת לעבור מן העולם.

השימוש באפיתטים, שהם אופייניים לפרטים המתוארים על ידם אך זרים להקשר שבו הם נתונים, או בלתי משתלבים בו, הוא מסממני הסגנון האופייניים לטשרניחובסקי,[22] ופעמים רבות הם מבליטים את האספקט הייצוגי של התיאור בצד האספקט הסמלי שהוא נתון בו.

הערת מבוא לפרקים ג ו־ד

מבקרים רבים נתנו דעתם לקווי הדמיון הבולטים שבין "מתי מדבר" ו"הברכה". יש מהם (כגון פיכמן) שהסתפקו בהצבעה על הדמיון החיצוני: כאן תיאור הברכה והיער בשעות שונות וכאן תיאור מדבר המדבר במצבים שונים ובשעות שונות. אחרים דימו למצוא משמעות לביטוי "שישים ריבוא פרצי רוחות" שב"הברכה" כאילו הוא מצביע על קשר הדוק יותר בין שתי היצירות. היו מבקרים שאף הפליגו בהשוואתם רחוק יותר, כגון קורצווייל המציג את שתי הפואמות כשני ביטויים קוטביים ליחסי "אני—עולם" שבשירת ביאליק: בפואמה האחת — "הברכה" — מוצג המשורר כשהוא מנסה להסתגר בתוך עולם האמנות האידילי, "הנצח הקטן", ואילו בפואמה השנייה, "מתי מדבר", באה לידי ביטוי התחושה של העומד מול אימי הנצח במציאות מטא־אידילית של "הנצח הגדול". ([9] 52—89, ביחוד 83. המספרים בסוגריים מרובעים מפנים אל הביבליוגראפיות שבסוף הפרקים ג או ד.)

כקורצווייל, מוצא גם עדי צמח קשרים הדוקים ביותר בין שתי היצירות. תמונות הברכה ודמויות המתים במדבר אינן לגביו אלא סמלים של "עולם המראות" שבשירת ביאליק; כאן וכאן לפנינו אותה התנגשות חוזרת ונשנית בין שני העולמות, העולם הבראשיתי, היצרי, התמים, והעולם החיצוני, המדכא, הכפוי. "בחלק הראשון של "הברכה" נמצא אפוא אותם תכנים שהעמידו את החלק הראשון של "מתי מדבר" במבנה שונה" ('הלביא המסתתר', פרקים ו, ז, 115—149, בייחוד 145—146).

[22] ראה בענין זה מאמרי "על אי התקשרות בשירת טשרניחובסקי", אשר נדפס בתוך 'ספר היובל לש[מעון] הלקין' בעריכת בועז שכביץ ומנחם פרי. ראובן מס, ירושלים.

במיוחד נראה לי הדיון ביצירות אלה יפה כדי להדגים באמצעותו את המקום שתופסת התמה "חזון ומציאות" בשירת ביאליק. העימות של דרך הראייה הריאליסטית המפוכחת עם דרך הראייה החזונית־"רומאנטית" שהיא מרכזית כל כך בשירת ביאליק יש לו ביטויים מעניינים ביותר בכל אחת משתי היצירות שלפנינו, וחשיבותו רבה לא רק בתחום התמאטי של היצירות אלא גם כדרך מרכזית בפואטיקה שלהן. העימות של דרך התבוננות אגדית־מיתית עם דרך התבוננות ריאליסטית ב"מתי מדבר" או העימות של דרך תיאור פאנטאסטית של ברכה מואנשת עם רמזים למראה הברכה והיער "כפי שהם באמת" הם, כפי שעוד נראה, תחבולות מרכזיות באמנות התיאור שבכל אחת משתי היצירות. זאת ועוד: העיצוב הסימולטאני של שתי דרכי תיאור או שתי דרכי התבוננות אלה בכל אחת מהן מדגים בצורה יפה אחד מעקרונות היסוד בפואטיקה של שירת ביאליק בכללה.

טיבן השונה של שתי היצירות מחייב הבדל־מה בדרך הניתוח של כל אחת מהן. בפרק על "הברכה" חותרים הדברים לאינטרפרטאציה המנסה להיות מבוססת ככל האפשר, כלומר לניסוח משמעותה של היצירה על יסוד בחינה של יחסי הגומלין בין חלקי היצירה השונים. ואילו ב"מתי מדבר" נראה לי כי יש מקום להדגיש יותר את הדיון בדרכי הארגון האמנותי של היצירה. בהיות הפואמה בעיקרו של דבר הצגה של מתי המדבר, הרחבה למעשה של מה שנרמז במוטו שלה: "תא אחוי לך מתי מדבר", יתרכז הדיון בהצגת הדרכים שבהם נשמר אופיה התיאורי של פואמה זו.

כל אחד מהפרקים הדנים בפואמות הוא למעשה יחידה שלמה העומדת ברשות עצמה, ומשום כך ייתכנו בהם גם חזרות קלות ותיתכן גם הצבעה על אותה תופעה מנקודות מבט שונות. נוסח ראשון של דיוני על "מתי מדבר" הופיע לפני שנים אחדות ב'הספרות' כרך א מס' 1 (1968) והוא נדפס כאן בקיצורים ובשינויים ניכרים. הפרק על "הברכה" פורסם לראשונה ב'הספרות' כרך ד מס' 4 (1973).

מראי מקום מצוינים על־ידי מספרי השורות של היצירות בסוגריים. כל שורה גראפית, גם המתחילה באמצע, הובאה במניין. המבקש לעקוב אחריהם ימספר את "הברכה" מספור שוטף מ־1 עד 209 ואת "מתי מדבר" מ־1 עד 234.

ג

"מתי מדבר" של ח.נ. ביאליק — פואמה תיאורית

"פואמה תיאורית"

שני פירושים חדשים שנכתבו לאחרונה ל"מתי מדבר" מציגים בפתח דבריהם את חולשותיה של הפרשנות האידיאית ליצירה זו. קרמר טוען כי יצירה זו "אינה נתונה מטבע הדברים לפירוש מחשבתי גמור" ([10], 134), וכי "ההסברים האינטלקטואליים והאינטלקטואליסטיים למחצה ל'מתי מדבר' [...] נכשלו ברובם כשלון חרוץ" (שם). ושביד מוסיף אחריו: "כל הקורא בספרות פרשנית זו [כלומר של "מתי מדבר" — י.ה.] מתוך עימותה אל היצירה יווכח שאין לך גירסה שאינה יכולה למצוא בה סימוכין, אולם דומה שאף אחת מהן איננה ממצה אותה, ואינה מיישבת אותה בשלמות" ([13], 35). אולם יותר מדבריהם המפורשים מעיד על חולשת הפרשנות האידיאית נסיונם של שני אלה לתקן את פגמי קודמיהם בדרך של הצעת פירוש אידיאי משלהם. למרות הארות יפות המצויות בדבריהם הנה נראה בעליל שאין בידם להציע כיוון חדש על פני השניים הקיימים, כלומר — על פני הפרשנות הציונית־אלגורית נוסח קלוזנר—לחובר מזה, והפרשנות "המיתית" נוסח שטראוס—קורצווייל—שקד מזה; חידושם מצטמצם בכך שקרמר מבקש למזג את שני הכיוונים האמורים בעוד ששביד מביא נימוקים חדשים (שיש בהם עניין רב) להעדפת הפירוש הלאומי הישן.[1]

נראה לי שחולשותיה של הפרשנות האידיאית ל"מתי מדבר" צריכות להוליך אותנו לבחינה עקרונית יותר של דרך פרשנות זו. בניסוחים שונים הצביעו מבקרים על העובדה, שביסודו של דבר אין ניתנת ביצירה במישרין אלא שורה של תיאורים של מתי המדבר ושל המדבר בשעות שונות ובמצבים שונים. עובדה זו ידועה לכל אותם המצביעים על אופייה הפלאסטי של היצירה (פיכמן) או על היותה מיתוס (שקד), או סמל (שביד). אולם רובם לא עמדו על המשתמע מעובדה זו לגבי האופן שבו ניתן להעמיד את משמעותה האידיאית של היצירה. מי שמנסה להעמיד אידיאה כל שהיא במרכזה של "מתי מדבר" חייב להשעין את פירושו על תפיסתם של התיאורים השונים כדרכי ביטוי עקיפות לאידיאה זו. יתר על כן, אין הוא יכול למצוא תמיכה לאידיאות שהוא מעלה בקטע כל שהוא של דברי הגות ישירים, לפי שנעדרים מיצירה זו הערות

[1] קיים למעשה כיוון פרשני שלישי ששניים אלה מתעלמים ממנו. פירוש זה מציג את היצירה כפרוֹיקציה של עולמו הנפשי של המשורר, גילוי מגילויי לשון המראות שלו. פירוש זה מתואר בפירוט רב אצל ע. צמח [8] אך רמזים לו מצויים גם אצל קורצווייל [9] וגם אצל סדן [5א].

ודברי לוואי של המספר כגון אלה המלווים את תיאורי הגיבור ב"המתמיד", או קטעי הגות בנוסח הקטע המסיים את "הברכה"; ואפילו על דבריהם של המתים המתעוררים קשה להישען, לפי שהם צמודים מדי למקור ההיסטורי שממנו הם לקוחים, וכבר הצביע שביד על הסתירה שבין דבריהם לבין כוונות המרד המיוחסת למדבר ([13], 37—38).

גם אם אין עובדה זו מוציאה מראש את האפשרות שבמרכזה של היצירה תעמוד אידיאה, יש בה כדי להצדיק נקודת מוצא חדשה לבחינתה של היצירה: במקום להציג את האידיאה תחילה, ואחר לפנות אל היצירה כדי לבחון כיצד זו באה לידי ביטוי באמצעות התיאורים השונים, מוטב להעמיד את האספקטים השונים של תיאורי המתים והמדבר במרכז ההתעניינות, לבחון את אופייה התיאורי של היצירה ולהתבונן בדרכי התיאור השונות, הישירות והעקיפות. בחינה חדשה זו תציג בין השאר יחס שונה בין התיאורים לבין האידיאה. במקום שאלה ייתפסו כדרכים עקיפות להבעת האידיאה, ייתפסו האידיאות השונות, ויותר מכך אי התיישבותן זו עם זו ועיצובן הסימולטאני, כדרכי תיאור עקיפות, כלומר כאמצעים להעמדת המראות המתוארים במרכז ההתעניינות של הקורא. בחינה חדשה זו אפשר שלא תסייע הרבה בידי מי שיבקש להכריע בין הפירושים האידיאיים השונים, אך ודאי שיהיה בכוחה להציב גבולות לתוקפם. אני מקווה שהיא גם תצביע על אותה עוצמה שהכל חשים בה למקרא התיאורים השונים של המדבר ויצוריו. שהרי למרות שמרבים לשבח את "מתי מדבר" על "הפלאסטיות" שלה, הנה עד כה הוקדש רק מאמר אחד בעיקרו לבחינת דרכי אמנותה (בהט[2]).

כאריות רובצים או כאלונים שנפלו

שתי השורות הפותחות את היצירה מדגימות יפה את השימוש שעושה ביאליק בנרדפות ובתקבולת באחדים משיריו, שבהם מפעיל ההקשר גם את יסוד הנרדפות שבתקבולת וגם את ההבדלים — ולו דקים — שבין איבריה.

לֹא עֲדַת כְּפִירִים וּלְבָאִים יְכַסּוּ שָׁם עֵין הָעֲרָבָה,
לֹא כְּבוֹד הַבָּשָׁן וּמִבְחַר אַלּוֹנָיו שָׁם נָפְלוּ בְּאַדִּיר —

שני דימויי השלילה שלפנינו מצביעים בעקיפין על תכונת העוצמה של מתי המדבר הרובצים בין החולות, כשהם כאילו אומרים: אין אלה כפירים ואין אלה אלונים שנפלו, אך בגלל ממדיהם ועוצמתם ניתן היה לטעות בהם ולהחליפם באלונים מוטלים או בכפירים רובצים. והנה שני משפטי השלילה נרדפים מבחינת העוצמה שהם מבטאים, אך שונים מבחינת טיבה של העוצמה הזאת. באריות רובצים גלומה עוצמה פוטנציאלית, העשויה להתממש. אלונים המוטלים על הארץ הם רק עדות לעוצמה שגילמו בעבר, עוצמה שלא תתממש עוד. תיאורם של המתים, הבא להלן, בנוי על היסוד המשותף לאלונים ולאריות:

מתוארים יצורים רבי עוצמה המוטלים ללא נוע. אולם ההבדל שבין האריות לאלונים מרמז על שתי אפשרויות שונות של התרשמות ממצב סטאטי זה: אפשר לצפות שהעוצמה תתממש והמתים יתנערו מרבצם, ואפשר לחשוב שלפנינו מצבות דוממות של תפארת שהיתה פעם, בעבר, אך לא תחזור עוד.

כל אחת משתי ההתרשמויות האפשריות נבנית בהמשך הפואמה על אספקטים שונים של התיאור. ההתרשמות שלפנינו עוצמה פוטנציאלית, הדומה לעוצמתם של כפירים רובצים, תישען על דרך התיאור של כלי־נשקם, מראה פניהם, מבע עיניהם והאופן שבו הם נושאים את פגעי הטבע. דרך ההתרשמות השנייה תישען על הסטאטיות של מצבם, על הקיפאון והכובד המאפיינים את תנוחתם. ההתרשמות הראשונה נבנית יותר על יסוד המשמעות האמוציונאלית שיש לפרטי התיאור, ואילו השנייה — על היסוד הריאליסטי של המראה.[2] אולם שתי דרכי ההתרשמות גם יחד משמשות אמצעי להחייאתו של המראה החיצוני המתואר. עושרו של המראה נוצר כשהוא מעורר את שתי ההתרשמויות הסותרות האלה בעת ובעונה אחת. יש אפוא צורך לבחון את האופן שבו נוצרת סימולטאניות זו של שתי ההתרשמויות בבית הראשון.

לֹא עֲדַת כְּפִירִים וּלְבָאִים יְכַסּוּ שָׁם עֵין הָעֲרָבָה,
לֹא כְּבוֹד הַבָּשָׁן וּמִבְחַר אַלּוֹנָיו שָׁם נָפְלוּ בְּאַדִּיר –
עַל יַד־אָהֳלֵיהֶם הַקְּדֹרִים מוּטָלִים בַּחֲמָה עֲנָקִים,
בֵּין חוֹלוֹת הַמִּדְבָּר הַצְּהֻבִּים כַּאֲרָיוֹת לָבֶטַח יִרְבָּצוּ.
5 שָׁקַע הַחוֹל תַּחַת מִרְבַּץ גּוּפוֹתָם מוּצַקוֹת הַגְּרָמִים,
דָּבְקוּ אַדִּירִים לָאָרֶץ, נִרְדָּמוּ – וַאֲזָנָם עֲלֵיהֶם:
חַרְבוֹת הַצּוּר מֵרַאֲשׁוֹתָם, בֵּין רֹחַב כִּתְפֵיהֶם כִּידוֹנָם,
אַשְׁפָּה וּתְלִי בַּחֲגֹרָתָם וּנְעוּצוֹת בַּחוֹל חֲנִיתוֹתָם.
צָנְחוּ בָאָרֶץ רָאשֵׁיהֶם הַכְּבֵדִים מִגְּדֹלֵי הַפֶּרַע,
10 נִגְרַר שְׂעַר תַּלְתַּלֵּיהֶם וְנִדְמֶה לְרַעְמַת הַלְּבָאִים;
עַזִּים פָּנֵימוֹ וּשְׁזוּפִים, וְעֵינָם כִּנְחֹשֶׁת מוּעָמָה,
מִשְׂחָק לִבְרַק חִצֵּי שֶׁמֶשׁ וּמִפְגָּע לְרוּחַ וְלְעָפוֹת;
קָשִׁים מִצְּחוֹתָם וַחֲזָקִים וּלְעֻמַּת שָׁמַיִם כּוֹנְנוּ,
גַּבּוֹת עֵינֵיהֶם – חֲרָדוֹת, מִסָּבִיב כָּן יֶאֱרְבוּ הָאֵימִים,
15 קְוָצוֹת זְקָנָם מִתְפַּתְּלוֹת כְּקִבְעַת נַפְתּוּלֵי הַנְּחָשִׁים,
מוּצָקִים כַּחֲצוּבֵי חַלְמִישׁ רָמוּ בַּעֲדָן חֲזוֹתָם,

[2] שקד עומד, בניסוח שונה, על שתי התרשמויות אלו, אלא שהוא מציגן כ ת כ ו נ ו ת י ה ם של המתים ולא כ ה ת ר ש מ ו י ו ת של המתבונן (ראה: שקד [15א]). לעניין ההבחנה בין ההתרחשות שביצירה לבין ההתרשמות ממנה ראה להלן.

בֹּלְטִים כִּסְדֵנֵי הַבַּרְזֶל, לְהַלְמוּת פַּטִּישִׁים נָכוֹנוּ,
וּכְאִלּוּ בָם נִקְשׁוּ מֵעוֹלָם בְּקָרְנַס הַזְּמָן וּבְפַטִּישׁוֹ
כֹּחוֹת כַּבִּירִים לֹא־חֵקֶר וַיִּקְשׁוּ וַיִּדְּמוּ לָנֶצַח;
20 רַק חֲרִיצֵי הַפָּנִים הַחֲרֻרִים וּגְדֻדוֹת הָחָזוֹת הַחֲשׂוּפִים,
חֲרֶט הַחֵץ וְהָרֹמַח, פִּתּוּחֵי חֲרֻבוֹת וּכְתָבְתָּן,
כִּכְתָב שֶׁעַל מַצֵּבוֹת הָאֶבֶן, לַגֶּשֶׁר הַיּוֹרֵד יַגִּידוּ,
כַּמָּה רְמָחִים נִשְׁבְּרוּ וּמִסְּפַר בְּנֵי־קֶשֶׁת נִפְצוּ
אֶל־צוּרֵי הַלְּבָבוֹת הָאֵלֶּה, אֶל־גַּבֵּי אֵל לוּחוֹת הַשָּׁמִיר.

שני דימויי השלילה הפותחים את היצירה מעוררים כאמור תהייה על זהותם של יצורים אלה המוטלים במדבר. המלה "ענקים" שבשורה השלישית ("על יד אוהליהם הקודרים מוטלים בחמה ענקים") נותנת תשובה לשאלה זו, ומשום כך היא נתפסת כאילו היא כּוֹתרת,[3] שעל פיה עלינו לבנות את ההתרשמות שלנו מתיאור דמויות אלה.

על פי כּוֹתרת זו שמים אנו לב יותר לתכונות של העוצמה המיוחסת לענקים אלה בקטע הבא, ופחות למצבם הסטאטי. אולם הפירוט שבהמשך, אשר נועד להדגים כותרת זו שנרמזה על־ידי המלה "ענקים", מטעים דווקא את הסטאטיות של מצבם. הדימוי לאריות בשורה הרביעית — "בין חולות המדבר הצהובים כאריות לבטח ירבצו" — מתאים אמנם לכוֹתרת "ענקים" שבשורה הקודמת; אולם שורה זו מדברת במפורש על רביצתם של ענקים אלה ולא על עוצמתם, ומחזקת בכך את המלה "מוטלים" שבשורה הקודמת.

בביטוי "נרדמו — ואֵזנם עליהם" (6) נתפסת המלה "אזנם" ככותרת חדשה. על פי כותרת זו נבנים דברים בשני תחומים. האחד הוא תחום הסיטוּאַציה המתוארת: כאן נתפסת מלה זו ככותרת לקאטאלוג של כלי הנשק; השני — תחום ההתרשמות מן המראֶה: כאן נתפסת מלה זו ככותרת להתרשמות מעוצמתם הפוטנציאלית של המתים. פירוטם של כלי הנשק מאשר כותרת זו שבתחום ההתרשמות. אולם הפרט האחרון — "ונעוצות בחול חניתותם" (8) — חוזר ומזכיר לנו את מצב תנוחתם. הקאטאלוג השני, של מראה המתים, פותח בכותרת המבליטה את מצבם הסטאטי: "צנחו בארץ ראשיהם הכבדים מגודלי הפרע" (9); אולם המשכו של הפירוט בונה יותר את חזות האימה הנשקפת ממראה פניהם, כלומר — הוא מחזק את ההתרשמות השנייה:

[3] במלה 'כוֹתרת' אני מכנה כל צירוף לשון שיש לו תפקיד דומה לזה שיש לכותרת של יצירה ספרותית או של חלק ממנה. הכותרת מורה לנו מהי המציאות שעלינו לבנות על פי הטקסט. בנייתה של המציאות המרומזת היא כמובן פעולה דינאמית המחייבת עירנות לשינויי הכותרות. בהמשך דברי אני משתמש במונח 'מסגרת הקשר' במשמעות דומה למשמעות של 'כוֹתרת' כאן.

10 גֵּרַר שֵׂעָר תִּלְתַּלֵּיהֶם וְנִדְמָה לְרַעְמַת הַלְּבָאִים,
עַזִּים פָּנֵימוֹ וּשְׁזוּפִים, וְעֵינָם כִּנְחֹשֶׁת מוּעָמָה,
מִשְׂחָק לִבְרַק חִצֵּי שֶׁמֶשׁ וּמִפְגָּע לְרוּחַ זְלָעָפוֹת;
קָשִׁים מִצְּחוֹתָם וַחֲזָקִים וּלְעַמַּת שָׁמַיִם כּוֹנָנוּ,
גַּבּוֹת עֵינֵיהֶם – חֲרָדוֹת, מִסָּבְכָן יָאֲרְבוּ הָאֵימִים,
15 קְרָצוֹת זְקָנָם מִתְפַּתְּלוֹת כִּקְבָצַת נַפְתּוּלֵי הַנְּחָשִׁים

בהשפעתה של התרשמות זו נתפסות גם השורות המציינות את אותותיהם של פגעי הטבע בפניהם ובחזותיהם של המתים כעדויות לעוצמה, הניכרת על פי יכולתם הפאסיבית כביכול לשאת את פגעי השמש והרוח. באופן דומה נתפסת גם פעולת הזמן עליהם, המדומה למכות של קורנס:

18 וּכְאִלּוּ בָם נִקְשׁוּ מֵעוֹלָם בְּקָרְנַס הַזְּמָן וּבְפַטִּישׁוֹ
כֹּחוֹת כַּבִּירִים לֹא־חֵקֶר וַיִּקְשׁוּ וַיִּדְּמוּ לָנֶצַח;

משום החשש מהבנה מוטעית של שורות אלה[4] מן הראוי להקדים פאראפראזה שלהן: המשפט מדבר על מתי המדבר אשר התקשו ונדמו לנצח. זהו דיבור חד־משמעי על מצבם. אולם גם התאבנותם יש בה עוצמה, ולו רק פאסיבית, עד כי נדמה שכוחות כבירים התקשו בתוכם במכותיו של קורנס הזמן. הנוקשות נתפסת על פי דימוי זה לא רק כגילוי של העדר־חיים, אלא גם כגילוי פאסיבי של עוצמה.[5] דו־משמעות דומה מוענקת גם לאותות הקרב שעל פניהם ועל חזותיהם שעה שאלה מדומים גם לכתב שעל מצבות האבן:

[4] במהדורות מעטות (למשל: מהדורה חמישית, תש"ד) וכן בקונקורדאנציה לשירת ביאליק של אבן־שושן וי. סגל (קרית־ספר, תש"ד) הקו"ף במלה "נקשו" דגושה. ניקוד זה מחייב לפרש את המלה על פי השורש 'נקש', בניין פיעל, בהוראה 'היכו'. על פי מובן זה של המלה יתפרש המשפט כאילו הוא מדבר על כוחות כבירים חיצוניים, אשר היכו כביכול במתי המדבר בקורנס הזמן עד שאלה התקשו והתאבנו לנצח.
אולם עיון בהדפסה הראשונה של השיר ('השלח', ט [תרס"ב]), שנוקדה בידי ביאליק עצמו (כך משתמע מאיגרתו של אחד־העם אליו. וראה לחובר, פ. 'ביאליק: חייו ויצירותיו', ב, 597), וכן במהדורות שיריו שהוגהו על־ידי בורנשטיין, שביאליק סמך ידיו על עבודתו, ובמהדורה האחרונה (תשכ"ו) שהגיה י. פיכסלר, מגלה כי ניקודה הנכון של המלה הוא בקו"ף שאינה דגושה; כלומר, הכוונה לשורש 'קשה' בנפעל, והוראת המלה — התקשו. על פי ניקוד זה מוסב המשפט על כוחות אשר כאילו היו מצויים בקרב מתי המדבר, ושם הם התקשו במכותיו של קורנס הזמן, עד כי התאבנו המתים לנצח. פירוש זה מבליט יותר את העוצמה והחיוניות הניכרות בחזותם של המתים. ידידי בעז ערפלי העמידני על דו־המשמעות הנובעת מניקודה של המלה "נקשו"; מר אונגרפלד, מנהל בית־ביאליק, סייעני בבדיקת המהדורות השונות. אני מודה לשניהם.

[5] שימוש דומה בדימוי זה של פטיש המכה בסדן לביטוי של עוצמה, ראה ב"משירי

20 רַק חֲרִיצֵי הַפָּנִים הַחֲרֻרִים וּגְדֻדוֹת הֶחָזוֹת הַחֲשׂוּפִים,
חֶרֶט הַחֵץ וְהָרֹמַח, פִּתּוּחֵי חֲרָבוֹת וּכְתָבְתָּן,
כִּכְתָב שֶׁעַל מַצֵּבוֹת הָאֶבֶן, לַנֶּשֶׁר הַיּוֹרֵד יַגִּידוּ,
כַּמָּה רְמָחִים נִשְׁבְּרוּ וּמִסְפַּר בְּנֵי־קֶשֶׁת נִפְצוּ
אֶל־צוּרֵי הַלְּבָבוֹת הָאֵלֶּה, אֶל־גַּבֵּי אֵל לוּחוֹת הַשָּׁמִיר.

המלה "רק" מתקשרת עם "ויקשו וידמו לנצח" שלפני כן: כלומר — חריצי הפנים וגדודות החזות הם העדות היחידה לעוזו החיים של יצורים אלו אשר דממו לנצח. על פי זה אלה הם אותות לחיים שהיו בעבר, ולא לעוצמה פוטנציאלית. אולם סיומו של הקטע שב ומעורר באופן סוגסטיבי את ההתרשמות מעוצמתם, כאילו היא עדיין קיימת.

הכותרות שעל פיהן נבנות התרשמויותינו ממראה המתים מתחלפות אפוא. יתר על כן, כל אימת שהתיאור מכוון להתרשמות אחת, מגניבים הפרטים את ההתרשמות האחרת. כשמדובר בענקים מרמז הפירוט על מצב של תרדמה והתאבנות; כשמדובר בעוצמה הפאסיבית של חזותיהם, אומר הפירוט כי כוחותיהם של יצורים אלה התקשו והם דממו לנצח, ורק עדות יש בהם לגבורה שבעבר. שתי ההתרשמויות נבנות מתוך כך באופן סימולטאני, ללא אפשרות של הכרעה ביניהן. הקורא אינו יודע להחליט אם לפניו תופעה ריאלית של פסילי אבן או תופעה אגדית של ענקים שנרדמו. הבנייה הסימולטאנית של שתי ההתרשמויות האלו ניכרת גם בעובדה שכל פרט בתיאור בונה, אם על פי משמעותו העיקרית ואם על פי משמעויות הלוואי שלו, את שתי ההתרשמויות האלו גם יחד.

הבנייה של ההתרשמויות הסותרות זו את זו יש לה שני תפקידים. תפקיד ראשון: הודות לתחבולה זו משמשות שתי ההתרשמויות בעיקר כאמצעי להמחשת המראה החיצוני. אילו נבנתה על יסוד המראה התרשמות אחת ברורה, היתה התרשמות זו עומדת במרכזו של הקטע. כלומר — במקום לממש על פי הטקסט מראה חיצוני כל שהוא, היינו מממשים על פיו קודם כל התרשמות אנושית זו של אדם המתבונן במראה זה. דבר מעין זה קורה בקטעי התיאור שב"הברכה". מכיוון שניתן לבנות על פי התיאור התרשמות אנושית מוגדרת, נתפס לה הקורא יותר מאשר למראה החיצוני. אנו מממשים שם קודם כל את ההתרשמות של הדובר מן המראה, ולא את המראה עצמו. כאן, בגלל הבנייה הסימולטאנית של שתי ההתרשמויות, אין אנו יכולים לתפוס גם אחת מהן כאילו היא עומדת במרכז. הצורך להחליט איזו מהן מתאימה יותר מחזיר אותנו כל פעם מחדש אל המראה החיצוני, באשר רק על פיו יכולים אנו להכריע ביניהן,

החורף" א, בתים 2, 3, 4, 5; "משירי החורף" ב, ארבעת הבתים האחרונים של השיר. ועמד על תופעה זו א. ל. שטראוס בספרו 'בדרכי הספרות' (מוסד ביאליק, תשי"ט), 126—132.

ומכיוון שמראה זה פתוח לשתי ההתרשמויות כאחת, אנו נאלצים לחזור ולתת את דעתנו על הפרטים שעליהם נבנות ההתרשמויות השונות. מתוך כך נוצר רושם כאילו אנו תופסים את המראה תפיסה מוחשית.

התפקיד השני של הבנייה של שתי התרשמויות בעת ובעונה אחת הוא ליצור אצלנו ציפייה להמשך היצירה לגבי האפשרות של התממשות אחת ההתרשמויות (האם יתעוררו המתים?). לתחבולה זו יש כאן תפקיד דומה לזה שממלאים בסיפור־העלילה רמזים למאורעות אפשריים אשר יסופרו בהמשך.

אפשרות ההכרעה בין שתי ההתרשמויות תקבע גם את אופייה של היצירה. אם יתן המשך היצירה יסוד להכרעה לטובתה של אחת משתי ההתרשמויות, ישתנה הנושא המרכזי שאותו אנו מממשים בקריאתה. שוב לא נממש מראה חיצוני, אלא הגות כל שהיא הקשורה במראה זה. שוב לא תהיה זו פוֹאֶמה תיאורית המציגה מציאות חיצונית, אלא פוֹאֶמה הגותית שנושאה ההגותי נבנה באמצעות תיאורים של מציאות חיצונית. אופייה של היצירה כפוֹאֶמה תיאורית מותנה אפוא בין השאר בכך, שהחומר שבהמשכה ינוצל לקיום מצב זה של אי־יכולת להכריע בין שתי ההתרשמויות ממראה המתים. ואמנם בהמשכה של היצירה נמשכת בנייה סימולטאנית זו של שתי ההתרשמויות.[6]

דרכים ישירות ודרכים עקיפות בסיפור ובתיאור

המונח דרכי תיאור עקיפות טעון הבהרה. קיימת אי־בהירות רבה במונחים המשמשים לציון הדרכים השונות של עיצוב המציאות בספרות. אי־בהירות זו נובעת בעיקר מעירובם של עקרונות שונים במיון המונחים ובדרכי ההבחנה ביניהם. המונח 'שיחה' למשל משמש גם לציון עיצובה של תופעה זו ביצירה הספרותית, וגם לציון דרך של מסירה לשונית ביצירה. המלה 'סיפור' יכולה לציין גם שורת מאורעות במציאות המעוצבת וגם דרך של מסירת דברים ביצירה ספרותית. והרי אין הכרח שתהיה חפיפה בין תופעה במציאות המעוצבת לבין אופן ייצוגה הלשוני של תופעה זו. אפשר לספר על מאורע, אך אפשר גם להציג אותו, למסור אותו בשיחה, ואפשר גם להביע אותו באמצעים שאינם מילוליים (ראינוע, באלט). שיחה בין שני אנשים ניתנת למסירה גם באמצעות דיאַלוג, גם בדיבור עקיף, וגם בפאנטומימה.

שימוש חד־משמעי במונחים המציינים את הדרכים של עיצוב המציאות מחייב הישענות על עקרון־הבחנה מוגדר. אפשר למיין דרכים אלו על פי אופן המסירה הלשונית (כמו ההבדל בין סיפור לדיאַלוג) ואפשר למיין אותם על פי אופייה של המציאות המעוצבת (כמו ההבדל בין נוף, מאורע ורעיון). לצורך

[6] אין פירושו של דבר שאין מקום לדיון במשמעות אידיאית של יצירה זו, אלא שלאידיאה אין מקום בתחומי המציאות המעוצבת באמצעות מסגרת ההקשר של היצירה השלמה. על המשמעות האידיאית של היצירה ועל מקומה של משמעות זו ראה שני הסעיפים האחרונים בפרק זה.

הדיון מבקש אני להבחין כאן בין המונחים סיפור ותיאור על פי העיקרון השני, כלומר — על פי אופייה של המציאות המעוצבת.[7]

סיפור הוא עיצוב לשוני של אירועים ותופעות הקשורים זה בזה בקשרים של מוקדם ומאוחר. תיאור הוא עיצובם הלשוני של פרטים הקשורים זה בזה בקשר של סמיכות מקום. כלומר, התיאור עניינו פרטים המצויים זה בצד זה והסיפור עניינו דברים הבאים בזה אחר זה. הבחנה זו אין פירושה שתיאור מתייחס אל מציאות המופקעת מן הזמן, ואין פירושה שסיפור מתייחס אל אירועים המופקעים ממסגרת של מקום. ההבדל נקבע על פי הגורם הדומינאנטי המארגן את הטקסט: התיאור עניינו המרכזי חלוקתם של הפרטים בחלל או מסירתו של מצב סטאטי נייטראלי מבחינת הזמן: הסיפור עניינו המרכזי חילופי האירועים או הדברים ברצף הזמן; חלקי הטקסט מתלכדים בראש ובראשונה לפי עיקרון מרכזי זה. מכאן ברור, שאף אחד מתחומי עיצוב אלה אינו מופיע במירקם הלשוני בצורה "נקייה". כל סיפור כולל גם משפטי תיאור של תכונותיהם או מראיהם של הדברים המתחלפים. כל תיאור כולל גם משפטי סיפור על תמורות החלות בפרטים המתוארים. כמו־כן מבחינים אנו בין המציאות המעוצבת (תיאור או סיפור) לבין דרכי העיצוב. הדרכים הללו או שהן ממין המציאות המעוצבת, ואז הן דרכים ישירות (הסופר מתאר והתוצאה היא תיאור), או שאינן ממינה, ואז הן דרכים עקיפות (כגון שמעצבים הגות בעזרת שיחה או תיאור בעזרת דרכי־סיפור).

הטקסט מעצב במהלכו פרטים משתנים של המציאות וסוגים שונים של מציאות. הפרטים נתפסים באופן חדש עם התרחבותה של מסגרת ההקשר. לעיתים מעמיד הטקסט באופן סימולטאני מסגרות הקשר אחדות, הנוגעות למציאויות בעלות אופי שונה. יש שקטע אחד בונה גם תיאור, גם סיפור, גם הגות. אף אפשר שקטע סיפורי יהיה עשוי משורה של קטעי תיאור או הגות, וקטע תיאורי — משורה של סיפורים קטנים. כך למשל עשוי התיאור של ליל הסהר ב"מתי מדבר" משורה של סיפורי אירועים המתרחשים בלילה זה: הישימון המתגלה והמתכסה, הצללים שנאספו לכאן ועם בוקר ילכו כשבאו, והמדבר המייבב מתוך שנתו או אם נדגים על פי יצירה שונה באופייה — תיאור הלך־נפשו של סבידריגאילוב ב'החטא ועונשו' ערב התאבדותו ניתן באמצעות שורה של סיפורים על מעשיו ועל טיוליו באותו לילה בבתי הקפה ובבתי השעשועים.

טקסט שהוא תיאור במסגרת הקשר מצומצמת, יכול, למעשה, להוות גם סיפור או הגות במסגרת הקשר רחבה יותר. במקרה זה נאמר שהוא גם דרך סיפור עקיפה. הבנייה הסימולטאנית של מסגרות הקשר אחדות גורמת לכך, שייעשה בהן שימוש רב בדרכי עיצוב עקיפות. למשל, עלילתו של 'אבא גוריו'

[7] הכוונה למציאות כפי שהיא נבנית בטקסט, ולא ל"חומר" המציאותי שמחוץ ליצירה.

נבנית על־ידי שורה של תיאורים ועל־ידי שורה של שיחות (סעודות הצהריים בפנסיון של הגברת ווקר מציינות את שלביה של העלילה). דוגמה אחרת: החלק הראשון של "הברכה" נסב על שאלה מן התחום ההגותי (מה בלבבה של הברכה?), אך הנסיונות להשיב על שאלה זו נעשים באמצעות תיאורי נוף בשעות שונות של היממה.

הבית הראשון של "מתי מדבר" מעמיד, בעיקרו של דבר, מסגרת הקשר אחת, שעל פיה יש לתפוס את הקטע כתיאור. דרכי העקיפין ניכרות כאן בתחום הסמאנטי של לשון התיאור המבטאת התרשמויות אפשריות שונות מהמראה, ולא בתחום המציאות המעוצבת. בבתים הבאים מעמידה הפואמה מסגרות הקשר אחדות: הטקסט מעצב לא רק פרטי נוף ובני־אדם הנתונים במרחב, אלא גם אירועים, דיבורים, רעיונות וסיפורים. יש לבדוק אפוא את יחסי הגומלין שבין דרכי עיצוב שאינן תיאור לבין מסגרת ההקשר התיאורית של היצירה השלמה.

הנשר והפגרים

מהבית השלישי עד השביעי מסופר על תמורות שונות החלות בנוף המדבר. תחילה מסופר על חיות מדבר שונות (הנשר, הנחש והאריה) המופיעות אצל מחנה המתים; אחר כך מסופר על הסערה המתחוללת במדבר, ועל התעוררותם של המתים; ולבסוף מסופר על השיירה ועל הפרש הערבי הרואה את מחנה המתים מרחוק.

כל אחת מהתרחשויות אלו מעוצבת בדרך העיצוב הלשוני של סיפור — נזכרות כאן תופעות המתרחשות בזו אחר זו באותה מסגרת של מרחב. יש אפוא צורך לחזור ולבדוק באיזו מידה יש לתפוס אותן כדרכי תיאור עקיפות. תחילה נתבונן מקרוב בעיצוב הלשוני של התרחשות אחת בבית השלישי. אחר־כך נבדוק בצורה כללית יותר את טיבן של דרכי העיצוב הנקוטות בחלק זה של היצירה. הנה הבית השלישי:

וְיֵשׁ אֲשֶׁר יִפֹּל צֵל פִּתְאֹם וְצָף עַל־פְּנֵי חוֹל הָעֲרָבָה,
45 וּבָא עַד־קְצֵה מַחֲנֵה הַפְּגָרִים וְרִפְרֵף עַל־גַּבָּם מִלְמַעְלָה,
רַחֵף וָשׁוֹט בְּטִיסָה אַחַת עֶרֶב וָשֶׁתִי וּבְמַעְגָּל –
פִּתְאֹם הוּא שׁוֹהֶה עַל־אַחַת הַגּוּפוֹת הַשְּׁטוּחוֹת – וְעָמַד,
וְקָדַר הַגּוּף וַחֲצִי שְׁכֵנוֹ מְלֹא מִשְׁטַח הַצֵּל שֶׁעַל־גַּבָּם;
וּפִתְאֹם יְזַדְעְזַע הָאַוִּיר – וּמַשַּׁק כְּנָפַיִם – וּמַפָּל!
50 נֶחְבַּט בִּמְלֹא כֹּבֶד גּוּפוֹ וַיִּפֹּל עַל־טַרְפּוֹ בְּאַחַת
נֶשֶׁר גָּדֹל־אֵבֶר בֶּן־צוּרִים כְּפוּף חַרְטֹם וַעֲקוּם צִפָּרְנַיִם:
כּוֹנֵן הַדּוֹרֵס צִפָּרְנֵי הַשָּׁמִיר מוּל חֲזֵה הַחַלָּמִישׁ
עָרוֹךְ הַחַרְטֹם הַשָּׁנוּן לְעֻמַּת הַפָּנִים הַנִּקְשִׁים –

עוֹד רֶגַע – וְנֶשֶׁר בַּגַּוִּיָּה, וּבַרְזֶל בַּבַּרְזֶל יְנַקֵּר...
55 אַךְ פִּתְאֹם כְּמוֹ נִרְתַּע הַשַּׁחַץ וְהָיָה כְּמֵשִׁיב כְּלֵי־זֵינוֹ;
נִחַת מִפְּנֵי הוֹד הַשַּׁלְוָה וְתִפְאֶרֶת הָעֹז הַמִּתְנַמְנֵם –
יִפְרֹשׂ אֶת־כְּנָפָיו וְנַעֲלָה, הִתְנוֹפֵף וְרוּם כְּלַפֵּי מַעְלָה,
וְהִכָּה גַּל אַדִּיר בַּמָּרוֹם וּלְעֻמַּת גְּאוֹן שֶׁמֶשׁ יַצְרִיחַ,
רָם וּמִתְנַשֵּׂא שְׁחָקִים וּבְזֹהַר רָקִיעַ יִתְעַלָּם.
60 וּזְמַן רַב עוֹד תִּרְעַד מִלְּמַטָּה, אֲחוּזָה בְּחִדּוֹ שֶׁל־רֹמַח,
אַחַת מִנּוֹצוֹת הַנֶּשֶׁר, שֶׁנִּשְׁרָה וְאָבִיהָ לֹא־יָדַע;
וַעֲזוּבָה וִיתוֹמָה שָׁם תִּפְרְפֵר וְתַזְהִיר עַד־נָפְלָהּ לָאָרֶץ –
וְשָׁבָה הַדְּמָמָה כְּשֶׁהָיְתָה וְשָׁכְבוּ אַדִּירִים וְאֵין מַחֲרִיד.

בתיאור הופעתו של הנשר בולטת המגמה להגביר את האֶפקט הדראמאטי של ההתנגשות בינו לבין מחנה המתים. התיאור מטעים את פתאומיות המעבר ממצב אחד לשני: פ ת א ו ם עוצר הנשר את מעופו, פ ת א ו ם הוא נוחת, עוד רגע וינקר בגווייה אך פ ת א ו ם הוא נוסק כלפי מעלה. מפגים חדים אלה בפעולת הנשר מודגשים באמצעות חילופים מקבילים של אופני התיאור. מעופו והתקרבותו של הנשר אל מחנה המתים מתוארים בדרך מטונימית: במקום הנשר עצמו מתואר כאן צילו הנע למטה עד שהוא מכסה על אחת הגופות. ראשיתה של הנחיתה מתוארת באמצעים אַקוּסטיים: משק הכנפיים של הנשר העט על טרפו, ואילו חילופי הפעולה המהירים שבשלבים הבאים מודגשים על־ידי תיאור הצמוד לתנועת מבטו של מתבונן משוער העומד בסמוך ומסיע את עיניו מעלה ומטה חליפות — מחרטומו של הנשר אל פני המתים הנוקשים; ממראה הנשר הנוסק אל השמים אל הנוצה המיותמת שהוא משיר ארצה.

חיוניות זו של התיאור והתנועה הדראמאטית של הנשר מטה ומעלה גורמים לכך, שלמרות שאין מתבצעת כאן כל התנגשות, ולמרות שהתנועה היחידה המתרחשת היא זו של ה נ ש ר, מאצילה החיוניות הדראמאטית הזו משהו גם על מחנה המתים הדוממים, עד כי מדמים אנחנו שהיתה זו חיוניותם הגנוזה, "תפארת העוז המתנמנם", שהניסה את הנשר. יתר על כן, דווקא העובדה כי א י ן מ ת ב צ ע ת כאן התנגשות עוד מחזקת את הציפייה שלנו להתעוררותם של המתים. ציפייה זו גוברת והולכת עם כל הופעה של חיית מדבר חדשה עד שהיא מתממשת כביכול בתיאור הסערה והמרד של המתים.

העלילה הדראמאטית המוצגת בכל אחד מבתים אלה יש בה כמדומה לא רק כדי לערער על אופייה התיאורי של היצירה השלמה, אלא גם כדי להכריע בין שתי ההתרשמויות הסותרות שעורר תיאורם של המתים בבית הראשון לטובת זו הרואה בהם יצורים נרדמים העומדים להתעורר, יצורים שאינם כמו אלונים שנגדעו אלא כמו אריות רובצים. אולם, אין בתיאורי החיות כדי לבטל

את ההתרשמות השנייה, זו שלפנינו יצורי אבן דוממים. התרשמות זו נחלשת אמנם, אך אינה נעשית כאן בלתי אפשרית. יתר על כן, המשורר כאילו מקפיד על כך שכל אחת מהתחבולות שנועדו לחזק את האֶפקט הדראמאטי, ועמו את ההתרשמות שלפנינו יצורים נרדמים, תוכל לשמש גם את ההתרשמות האחרת: שהחיה נתקלת ביצורי אבן ושהדראמאטיות המציינת את המאורע למעשה מדומה היא. כך, למשל, היצמדותו של התיאור לנקודת תצפית של מתבונן משוער העוקב חליפות אחר הנשר ואחר המתים עשויה לגרום לכך, שתיאורי הרגעים הקריטיים, זה שלפני ההתנגשות ("עוד רגע — ונשר בגווייה") וזה של רתיעתו של הנשר "מהוד השלווה" של המתים, ייתפסו כמין פירוש סובייקטיבי שנותן מתבונן זה למה שרואות עיניו.[8] מלת ההסתייגות "כמו נרתע" וגו' עוד מחזקת פירוש אפשרי זה של המתרחש. גם מעופו הגאה של הנשר אל השחקים, המעורר השתאות אצל מי שפירש אותו כאות למפלתו ונסיגתו מפני המתים, יכול להתפרש כפרי טעותו: סבר כי טרף מוטל לפניו ומצא שאין אלה אלא יצורי אבן. אכן, העובדה שההתנגשות אינה מתבצעת אינה רק מחזקת את הציפייה להתעוררות המתים; היא גם עושה את ההתרשמות האחרת לאפשרית. השאלה באיזו מידה קובע האופי הדראמאטי של תיאור הופעתן של החיות בכל בית את טיבה של המציאות המעוצבת ביצירה, ובאיזו מידה יש לתפוס אירועים דראמאטיים אלה כדרכי תיאור עקיפות, צריכה להיבחן אפוא בהקשר הרחב של תפיסת הזמן ביצירה השלמה. דיון בשאלה זו יבהיר גם את מעמדן של שתי ההתרשמויות האמורות ממראה המתים במסגרת היצירה כולה.

אֶלמנט דראמאטי ומיבנה אֶפיזודאלי

מבקרים אחדים[9] הצביעו על אֶלמנט דראמאטי או על מתיחות דראמאטית שבמהלך היצירה: תחילה בא תיאור של ענקים רבי עוצמה, אשר דומה שהם עומדים להתעורר. אחר־כך מתוארות חיות המאיימות על המתים וכמעט פוגעות בהם, אך לבסוף הן נרתעות. תיאור הופעתן של חיות אלה מעורר אצלנו ציפייה להוצאת עוצמתם של המתים מן הכוח אל הפועל. ואכן, הסערה של המדבר מצליחה כביכול לעשות את שלא הצליחו לעשות החיות. המתים קמים ומתנערים לקול הסערה. הבית המתאר את התנערותם של המתים ומוסר את דבריהם ניתן לכנותו על פי זה בשם "השיא הפאתטי של היצירה", ובחזרה אל הדממה ניתן לראות "התרה טראגית של המתיחות הדראמתית".[10] גם אם אין למצוא ביצירה עלילה רציפה, אין ספק שנעשה כאן שימוש מכוון במוטיבים חוזרים כדי לבנות אֶלמנט דראמאטי זה.

מצד שני, אי אפשר להתעלם מצרות הבסיס שעליו נבנה האֶלמנט הדראמאטי. למעשה נבנית כאן המתיחות הדראמאטית על יסוד סדר הבתים של הפוֹאֶמה.

[8] וראה להלן על השימוש בלשון פיגוראטיבית כבדרך תיאור עקיפה.
[9] שקד [15א]; שטראוס ([14], 134); קורצווייל ([9], 86).
[10] שקד [15א].

וסדר זה של הבתים אינו חופף בהכרח את סדר ההתרחשויות. מסגרת הזמן שבה נתונה כל התרחשות („יש אשר") מונעת מאתנו את האפשרות לקבוע בביטחון כי אמנם קורים הדברים באותו סדר שהם מסופרים. קשה גם להניח כי לפנינו מחזוריות של הופעת חיות וסערה הבאה באותו סדר שהיא מתוארת — מסגרת הזמן אינה נותנת שום חיזוק להשערה מעין זו. וגם אילו היו התרחשויות אלו סדורות במחזוריות, ספק אם מותר היה לחשוב על קשרים בין התרחשות אחת לשנייה, לפי שביניהן נוקפים יובלות על יובלות. והלא רק על יסוד קשרים בין ההתרחשויות ורק על יסוד סדר כזה של מוקדם ומאוחר יש יסוד לתפיסה הטוענת, כי יש כאן עיצוב של התרחשות דראמאטית.

האַלמנט הדראמאטי של היצירה קיים אפוא בתחום התרשמותנו בלבד, והתרשמות זו נשענה על סדרו של הטקסט ולא על זמנן של ההתרחשויות. אלו קשורות זו לזו בקשר של מקום בלבד. מבחינת ההתרחשויות המתוארות ביצירה, לפנינו מרחב של מדבר שבו חלות מדי פעם בפעם תמורות שונות מסביב למחנה המתים. בדרך כלל אין תמורות אלו גורמות שינוי במצבם של המתים, אולם יש שבשעת סערה הם קמים ונושאים את דברם.

בחינת היצירה על פי ההתרחשויות המתוארות בה מזה, ובחינתה על פי סדר התפתחותו של הטקסט מזה, מגלות אפוא שני עקרונות מיבניים הפועלים זה בצד זה: סדר הבתים יוצר רושם של מיבנה דראמאטי הקושר את ההתרחשויות, ואילו מסגרת הזמן שלהן בונה מיבנה אֶפּיזוֹדאלי שבו נתפסת כל התרחשות והתרחשות בנפרד. תפיסתה של היצירה כסדרה של התרחשויות אֶפּיזוֹדיות הולמת יותר את אופי המציאות המעוצבת בה. עם זאת אין להתעלם מן העובדה שהאַלמנט הדראמאטי, גם אם אין לו מקום אלא בתחום התרשמותנו בלבד, נבנה כאן באופן מכוון. עתה יש לבחון את האַלמנט הדראמאטי מזה ואת המיבנה האֶפּיזוֹדאלי מזה, לפרטיהם.

דרכי בנייתו של האַלמנט הדראמאטי [11]

כפי שנרמז לעיל נבנה האַלמנט הדראמאטי לא רק על־ידי מהלכה של היצירה מקיפאון מאַיים, דרך תנועה המגרה כביכול את המתים להתנער מקפאונם, ועד להתפרצות שאחריה שבה הדממה כהתרה טראגית, אלא גם על־ידי שימוש באַלמנטים חוזרים המשמש כאן כתחליף לשלד העלילתי שבדראמה של ממש.[12] בעצם אלה אַלמנטים חוזרים ומתפתחים כאחד, ודווקא התמורות והשינויים החלים בהם הם המסייעים ביצירתה של המתיחות הדראמאטית. הודות

[11] רבות מהתופעות הנזכרות בפרק זה זכו לתשומת ליבם של המבקרים, שפירושם נשען על האַלמנט הדראמאטי.

[12] גם בדראמה מושגת תחושת ההתפתחות באמצעות אַלמנטים חוזרים ומשתנים או מתפתחים (שמות של גיבורים, בעיות, מצבים, עמדות). שם ערוכים פרטים אלה בסדר זמנים; אולם גם בלי חוט מקשר זה של הזמן הליניארי, יוצרת כאן התבנית של פרטים חוזרים ומתפתחים את התחושה שלפנינו התפתחות דראמאטית.

להופעתם של יסודות חוזרים ומתפתחים אלו נוצר אצלנו רושם שתיאור הסערה והתנגערות המתים הוא שיאה של היצירה, ובו מתגשמת שורה של ציפיות שנבנו בבתים קודמים. נמנה יסודות אלה אחד לאחד.

א. שעה שמתי המדבר מתעוררים, הם משחזרים בדבריהם את מהותם ההיס־טורית: דור של בני מרי הבז לתשועת השמים. הם מכריזים כי ידם לבדם הושיעה להם (162); הם מעודדים את עצמם לעלות "על אף השמים והמתם" (172), גם אם ארון אלוהים לא ימוש ממקומו (177). השימוש המכוון שמשתמש המשורר בתארים המיוחסים לאלוהים ("דור עזוז וגיבור, דור גיבור מלחמה" וכן "ידנו החזקה את כובד העול מעל גאון צוואר־נו פרקה") לתיאור מתי המדבר מוסיף למוטיב של מרי כלפי האלוהים.[13]

ב"מתי מדבר" נעשה שימוש מכוון במוטיב זה, של הטחה כלפי מעלה, ליצירת מתיחות דראמאטית. הבית הראשון מרמז לו: "קשים מצחותם וחזקים ולעומת שמים כוננו" (13). אותה התרשמות התופסת כאן את המתים כיצורים נרדמים, ודאי שהיא מפרשת שורה זו כאילו היא מבטאת את המרי של בני דור המדבר כלפי שמים. הציפייה להתעוררותם של המתים מתקשרת אפוא עם ציפייה לגילוי מריים. בבית הרביעי, כשמתוארת התבוננותו של הנחש במתים, שוב ניתן לבנות מוטיב זה של מרי על יסוד התיאור של עיניהם: "ומגולים פני כולם שמימה, וגבות עיניהם זעומות" (79). אמנם אין לנו שום יסוד להניח כי באמת יש קשר בין הנאמר בשני חלקיה של השורה; אפשר שיש כאן ציון של שתי עובדות חיצוניות בלבד. אולם התקבולת מחזקת את הרושם שאכן קשר כזה קיים. כבר ציינתי, שהאֶלמנט הדראמאטי נבנה רק בתחום ההתרשמות של הקורא, ואין להתעלם מן העובדה ששורה זו מחזקת אותה.

האֶלמנט הדראמאטי נבנה באופן פּרוגרסיבי ורגרסיבי כאחד. הרמזים המוק־דמים של ההטחה כלפי מעלה, גם אם אינם סדורים ואינם מרובים — מעוררים ציפייה, ולו רק עמומה, להתעוררות ולמרד. בשעה שמתוארת התעוררותם של המתים, אנו חוזרים ומפרשים את הסימנים הקודמים של המרי, ועתה נדמה לנו כי הציפייה שהם עוררו בנו היתה ברורה יותר.

ב. מוטיב חוזר ומתפתח נוסף הבונה את האֶלמנט הדראמאטי הוא התיאור החוזר של מ ר א ה פ נ י ה ם ש ל ה מ ת י ם. פרט זה זוכה לתיאור נרחב בבית הראשון, ושם הוא בונה את הציפייה להתעוררותם: "גבות עיניהם — חרדות, מסובכן יארבו האימים" (14) וכו'. בתיאור ההתנפלות של הנשר חוזר פרט זה ונזכר ברמז: "ערוך החרטום השנון לעומת הפנים הנקשים" (53). נוקשותם של הפנים יוצרת כאן, על רקע התיאור שבבית הראשון, סוגסטיה של עוצמה שניתן ליחס אותה רק ליצורים חיים. להלן, בשעה שמתוארת ה"התנגשות" שבין הנחש והאריה לבין המתים, שב וחוזר התיאור של המתים

[13] ועמד על כך צמח ([8], 125).

ומראה פניהם, ברגע הקריטי שלפני התפרצות הזעם. התיאור חוזר על עצמו, אך לא בדיוק. ההבדלים יוצרים הרגשה של התפתחות. הנחש הסוקר את המתים רואה:

78 וְרַבָּה הַמַּחֲנֶה וּגְדוֹלָה, וְאֵין מִסְפָּר, וְאֵין קֵצֶה לַגְּוִיָּה,
וּמְגֻלִּים פְּנֵי כֻלָּם שָׁמַיְמָה וְגַבּוֹת עֵינֵיהֶם זְעוּמוֹת –

ואילו האריה רואה:

וְרַבָּה הַמַּחֲנֶה וּרְחָבָה, וּגְדוֹלָה הַדְּמָמָה בַּמַּחֲנֶה,
שׁוֹכְבִים אַדִּירִים, מַחֲרִישִׁים וְאֵין נוֹדֵד שַׁעַר וְעַפְעָף;
נִרְאִים כִּכְפוּתִים בִּרְצוּעוֹת שְׁחֹרוֹת שֶׁל־צִלְלֵי הָרְמָחִים.
110 הִכְסִיף הַסַּהַר עֹז פְּנֵיהֶם וְגַבּוֹת עֵינֵיהֶם מַאֲפִילוֹת...

יש לחזור ולציין כי אין זה אלא תיאור של מה שרואה כל אחת מן החיות ברגע שהיא מתבוננת במתים, ושעל כן אין שום יסוד להניח שיש קשר בין מראה למראה. אך יחד עם זאת אין להתעלם מן החזרה המכוונת על אותם דפוסי תיאור, ועל אותם פרטים שנבחרו לייצוג המתים. התיאור מטעים את דממתם מזה, ואת מספרם הרב ואת זעף עיניהם מזה. ניגוד זה מחזק את הציפייה להתנערותם מן התרדמה. יתר על כן, התיאור השני מציג את העדר התנועה שלהם כאילו זוהי פעולה רצונית, שיש להשתאות לה: "ואין נודד שער ועפעף" (108). אנו תמהים על תופעה זו כאילו היו הם יצורים חיים, וממילא ההנחה שהם מסוגלים להתעורר נעשית כביכול מובנת מאליה. גם התיאור של היותם כאילו אסורים ברצועות של צללי הרמחים יוצר תמיהה על שאינם נעים ואינם זעים. המחשבה הראשונה שתיאור זה מעורר היא: אלה הם כבלים־לא־כבלים ובנקל אפשר להשתחרר מהם; והרי זו מחשבה התופסת יצורים אלה כאילו היו חיים. בשעה שאנו קוראים לאחר מכן על התעוררותם, ושוב חוזר התיאור ומתעכב על פניהם ועל עיניהם: "ועיניהם ברקים ופניהם להבים" (154) — ומראה זה מבטא אף כאן עוז וגבורה — אנו חוזרים ומפרשים את פרטי התיאור הקודמים כרמזים ברורים יותר להתעוררות זו.

ג. גם תיאורי הסביבה יש בהם מוטיבים חוזרים ומתפתחים הבונים את האַלמנט הדראמאטי של הציפייה להתעוררות. אחד מהם הוא הציון של שעת הופעת החיה.

שעת הופעתו של הנשר אינה מצוינת במפורש. ניתן רק לשער אותה על פי אורכו של הצל (מקדיר גוף וחצי שכנו — 48) ועל פי מקומה של השמש (הנשר מתרומם אל על לעומת השמש — 58). אלה הם רמזים בלבד לשעת הצהריים.

בתיאור הופעתו של הנחש מצוינת השעה במפורש: "ויש שבהתעלף המדבר בשרב צהריים" (64).

בתיאור האריה יש קטע ארוך המתאר את שעת ההתרחשות — ליל סהר:

וּבְרֶדֶת לֵיל סַהַר וְשָׁכַן עַל עַרְבוֹת הַמִּדְבָּר וּסְלָעָיו
וּמְעָטָף לְבָנִים וּשְׁחֹרִים יִתְכַּסֶּה אַף־יִתְגַּל הַיְשִׁימוֹן,
יֹאבְדוּ בְּחִוְרַת הָאוֹר מִילֵי מִילִין שֶׁל חוֹל וַעֲרָבָה,
95 וּבְיַרְכְּתֵי כֵּפָיו הַזְקוּפִים הַצְּלָלִים הַכְּבֵדִים יִרְבָּצוּ,
דּוֹמִים לְחַיְתוֹ עָנָק, חַיְתוֹ קְדוּמִים וְשֶׁנְהַבֵּי בְּרֵאשִׁית,
שֶׁנּוֹעֲדוּ הֵנָּה הַלַּיְלָה לְהַחֲרִישׁ עַל סוֹד קַדְמוֹן אֶחָד,
וְלִפְנֵי עֲלוֹת שַׁחַר יָקוּמוּ, אַט יֵלְכוּ לְעוֹלָמָם כְּשֶׁבָּאוּ –
וְצוּרַת לְבָנָה עֲגוּמָה נִשְׁקֶפֶת עַל־פְּנֵי רָז מְשֻׁלָּשׁ:
100 לַיְלָה, יְשִׁימוֹן וּקְדוּמִים – וְנָסְכָה עֲלֵיהֶם אוֹר גָּנוּז;
וְגַם הַמִּדְבָּר וְחָלַם חֲלוֹם אַכְזָר שֶׁל־שְׁמָמוֹת עוֹלָם,
דּוּמָם יֵילִיל יְשִׁימוֹן וּמְיַבֵּב אֲרֻכּוֹת וּקְצָרוֹת –

לכאורה אין כאן אלא תמורה כמותית — שעת ההתרחשות מתוארת בצורה מפורטת יותר ויותר. אולם מכיוון שאנו נוטים לטוות קשרים בין שעת ההתרחשות לבין ההתרחשות עצמה, כמדומה שיש גם בתופעה זו כדי ליצור רושם של תמורה והתפתחות, של התקרבות כביכול אל הרגע הקריטי של ההתפרצות.

ד. מבקרים כבר עמדו על חשיבותו של תיאור המדבר במרדו. שקד [15א] טוען כי המדבר משמש כמטונימיה של המתים. ואכן, מידת הפירוט של תיאור המדבר ולשונם של התיאורים יוצרות רושם כאילו יש קשר בין התמורות החלות במדבר לבין ההתעוררות של המתים.

אמנם, לא בכל מקום שמתואר המדבר ניתן לבנות על פיו את האַלמנט הדראמאטי. בבית השני מתואר המדבר כמי שמוחק כל גילוי של חיים; אולם פרט לבית זה, ניתן כמדומה להשעין את הציפייה להתעוררות על שורה של מוטיבים חוזרים ומתפתחים הקשורים בתיאור המדבר.

זיקתו של המדבר להתעוררות ולהתנגשות שבין החיות לבין המתים נרמזת תחילה בתיאור הנחש ובהצגתו כילד שעשעי המדבר:

מֵגִיחַ לְפַנֵּק בַּחֹם טַבְּעוֹת בְּשָׂרוֹ הָרַךְ וְהַחֲלַקְלָק:
פַּעַם יִתְקַפֵּל בַּחוֹל, רוֹבֵץ תַּחְתָּיו לֹא נִיד וְלֹא רוּחַ,
כְּלוֹ מִתְמוֹגֵג מֵרֹךְ וְהִתְעַדֵּן בְּשִׁפְעַת הַזֹּהַר,
וּפַעַם הוּא נֵעוֹר, מִתְמוֹדֵד וּמוֹשֵׁךְ אֶת־עַצְמוֹ לַשֶּׁמֶשׁ,
70 פּוֹעֵר אֶת פִּיו אֶל־זְהָרָהּ וְנוֹצֵץ בִּזְהַב מְעִיל קַשְׂקַשָּׂיו
כְּיֶלֶד שַׁעֲשׁוּעֵי הַמִּדְבָּר רַךְ וְיָחִיד לִפְנֵי הָעֲרָבָה –

להלן מוצגת הופעתו של האריה כאילו יש כאן התנגשות לא בין האריה לבין המתים, אלא בין האריה לבין המדבר:

פִּתְאֹם יִתְחַבֵּט הַכַּפְּתּוֹר וְשָׁאַג הָאַרְיֵה שְׁאָגָה,
וְתָיוּ עַל־תָּיוּ פַּרְסָה מִסָּבִיב יְזַדְּעֲזַע הַמִּדְבָּר וַאֲגַפָּיו,
נָפַל הַהֵד וַיִּתְפּוֹצֵץ בֵּין צוּרִים וַהֲרָרִים דּוֹמֵמִים,
115 פּוֹרֵר לְאַלְפֵי רְעָמִים עַל קַצְוֵי הַיְשִׁימוֹן הָרָחוֹק,
וְעָנוּ הַתַּנִּים לְקוֹלוֹ וְיִלְלַת אֹחִים תְּשִׁיבֶנוּ,
וְעָלְתָה נַהֲקַת הַפְּרָאִים וּמְלֵאָה הַצִּיָּה חֲרָדָה –
הֲלֹא הוּא יְלֵל הַיְשִׁימוֹן וְזֵעֲקַת הַמִּדְבָּר הַמָּרָה
בַּהֲקִיצוֹ בַּחֲבָלָיו וְהוּא עָיֵף וְהוּא רָעֵב וְנַפְשׁוֹ חֲרֵבָה –

שאגת האריה מעירה כביכול את המדבר משנת זעפו. הוא מתעורר, מיילל וגונח, ורק עם זריחת השמש הוא נרגע (124—133). התעוררות זו מבשרת כביכול את הסערה ואת ההתעוררות של המתים. רושמה של ההתנגשות המדומה בין המדבר לבין האריה מתחזק גם הודות לעובדה שבניגוד לביטוי הויזואלי של הפגישות הקודמות בין החיות לבית המתים, פגישה זו יש לה בעיקר ביטוי אקוסטי.

תיאורו של המדבר מציגו בצורה מואנשת. השימוש בביטויי האנשה תורם להרגשה זו שהמדבר הוא שותף למרד של מתיו. תחילה מתוארים קולות המדבר הנשמעים בליל הסהר: הוא כאילו עגום וחולם חלום אכזר על שממות עולם (101). אחר־כך חוזרת ונרמזת אי־הנחת שיש כביכול למדבר משוממותו בתיאור ההד העונה לשאגת האריה: "הלא הוא ילל הישימון וזעקת המדבר המרה / בהקיצו בחבליו והוא עייף והוא רעב ונפשו חרבה —" (118—119); ושוב כאשר מתוארת סערת החול כביטוי למרד של המדבר ביוצרו (135—140), וכאשר תיאור זה שב וקושר את המתחולל במדבר עם התנהגות החיות ("ונסחפו אריות ונמרים בגלגל הסופה החוזר / מטורפים בסערה, אחוזי בעתה וסמורי הרעמה" [147—148]), ויותר מכך — עם התעוררות המתים ("ונזקוף ראשנו שמימה ויצרו בעינינו — / ונערוק למדבר ונאמר לצייה 'אמנו'!" [164—165], וכן "האזינו! / הסערה גם־היא קוראת לנו: 'ההינו'!" [182—183]). אנו מקשרים באופן רטרואקטיבי את כל פרטי המוטיב של תיאור המדבר עם המרד, ותופסים אותם כרמזים מוקדמים הבונים באופן דראמאטי את התפתחות היצירה לקראת שיאה. רמזים אלה גם מחזקים את הציפייה וגם יוצרים הרגשה של הרחבת היקפה של ההתעוררות, כאילו לפנינו תופעה מיתית של התקוממות הבריאה על יוצרה.

ה. בשימוש הנעשה כאן בחומרים מיתיים לצורך תיאורו של המדבר וחיותיו, ניכר אותו עיקרון של חזרה ופיתוח. הנשר מתואר כיצור ריאלי. בתיאורו של

הנחש מצוינים פרטים הלקוחים משיכבה מיתולוגית. הוא "שרף משרפי המדבר הגדולים"; שגאתו מוצגת כ"שנאה הכבושה מנחש הקדמוני עד הנה". פרטי תיאורו של האריה אין בהם דבר המפקיעו מן הריאליה, אולם שאגתו יוצרת רושם שלפנינו אריה מיתי.[14] השקט השורר במדבר מתואר בלשון זו: "ותי"ו על תי"ו פרסה מסביב אין קול, אין הברה, אין קשב" (29). ואילו רושם שאגתו של האריה: "ותי"ו על תי"ו פרסה מסביב יזדעזע המדבר ואגפיו" (113). אמנם, למעשה מתוארת כאן תופעה ריאלית לחלוטין, אולם נוצרת סוגסטיה כאילו התפשטות שאגתו של האריה והתעוררותו של המדבר מעניקות לאריה ממדים על־טבעיים.

לכאן מצטרף כמובן התיאור של המדבר עצמו, שהוא תיאור הרצוף חומרים מיתיים. הצללים מדומים לחיות ענק (95—96). הסהר נוסך אור גנוז על פני רז משולש: לילה, ישימון וקדומים (100). המדבר מופיע כיצור אנושי שבע רוגז המקבל ייסוריו בזעף (119, 125). והסערה — כמלחמת איתנים בין השמים לבין המדבר המורד (135—147).[15]

אין כאן מיתוס, אולם החומרים המיתיים מסייעים ליצירתו ולפיתוחו של האלמנט הדראמאטי בתחום ההתרשמות, הודות לעצם העובדה שהתיאור נשען ברציפות ובמידה גדלה והולכת על תחום תרבותי־לשוני זה.

אם כי האלמנט הדראמאטי נשען על קישור סלקטיבי של פרטים, ואם כי הוא כרוך לפעמים בפירוש שאינו ודאי (כמו בתיאור של פני המתים וגבות עיניהם [79]), אין להתכחש לעובדה שהטקסט מעודד אותנו לבנות אותו. לאלמנט זה חשיבות רבה כאמצעי המעורר עניין ביצירה שאינה עלילתית. חשיבות נוספת ולא פחותה היא בתפקיד שנועד לו כאחת מדרכי התיאור העקיפות הנקוטות ביצירה. בדיקתו של תפקיד זה מפנה אותנו לתיאור העיקרון המיבני השני של היצירה: העיקרון של המיבנה האפיזודאלי.

טעוניותיה של התפיסה הדראמאטית

פרשניה של יצירה זו, גם בעלי הפירוש האלגורי וגם אלה שתפסו אותה כמבטאת רעיון כלל אנושי, נשענים על האלמנט הדראמאטי של היצירה בלבד, ובסוברם כי הוא חולם את המציאות המעוצבת בה, הם מתעלמים מן העובדה שאין הוא קיים אלא בתחום ההתרשמות שלנו בלבד. אפילו שקד, המתאר נכונה את מסגרת הזמן של היצירה במאמרו הראשון [15], מעניק במאמרו השני [15א] לאלמנט הדראמאטי תוקף של אמת חיצונית, בלי לחוש בעובדה שמסגרת הזמן עושה את האלמנט הדראמאטי בלתי אפשרי.[16] משום טעות נפוצה זו, פרי

[14] כך פירש לחובר ([4א], 405).

[15] האנשות של המדבר בשורות 93, 101—102, 118—119, 124—132, 135—143, 145.

[16] השווה: "זמנם של מתי המדבר הוא נטול כוון [...] כל האירועים שבין הדממה השלטת בכל, אינם אלא רגעים אפסיים בפרטקסה האינסופית של הזמן" (שקד [15]). ולעומת זאת: "ההתפרצות הפתטית [כאן] אינה אלא פורקן של מתיחות

הנטייה המופרזת לאינטרפרטאציה אידיאית, מתעלמת הביקורת משורה של תופעות הקשורות באופייה של היצירה כפוֹאֶמה תיאורית, ומן המיבנה האַפּיזוֹדאלי של ההתרחשויות המתוארות בה, ונגררת בכך לשורה של טעויות.

א. ההישענות על האַלמנט הדראמאטי מתעלמת כאמור ממסגרת הזמן של היצירה. היא מתייחסת אל סדר הבתים ביצירה כאילו הוא מבטא את סדר הזמנים של ההתרחשויות המעוצבות בה; היא מייחסת סדר כרונולוגי להתרחשויות מקריות שאינן באות בשום סדר שהוא. היא מתייחסת אל התרחשויות הבאות יותר מפעם אחת כאילו הן חד־פעמיות.[17]

ב. פרשנים הנשענים על האַלמנט הדראמאטי מתעלמים מתופעה מרכזית ביצירה. היצירה מתארת סיטואַציה אגדית של מתי המדבר, אולם סיטואַציה זו ממוקמת בנוף ריאַלי לחלוטין (כפי שנראה בפירוט להלן). התפיסות הסמליות והאַלגוריות השונות של המדבר — אם זה "מדבר העמים" (לחובר [4]; [4א]), או "הקוסמוס" (קורצווייל [9]), או "הנצח הנגאטיבי" (שקד [15]), או יצור מיתי, "מטונימיה של מתי המדבר" (שקד, שם) — נבנות על תופעות סלקטיביות בתחום הלשון הפיגוראטיבית של תיאורי המדבר, ומתעלמות הן מציונים ריאַליסטיים כגון "חולות המדבר הצהובים" (4), "מילי מילין של חול וערבה" (94), והן מן העובדה המכרעת שאי אפשר לישב תפיסה מיתית של המדבר עם תפיסה ריאַליסטית שלו.

מי שתופס את המטאפוֹריקה של תיאור סערת החול כגילויים של מרד המדבר המיתי באלוהים, צריך לנמק מדוע אין הוא מייחס משמעות מיתית לכל הגילויים האחרים של המדבר, בין שהם מתוארים בלשון ישירה (חולות המדבר [4]; אורחות אשר הדביקתן הסערה [196]) ובין שהם מיוצגים בלשון מטאפוֹרית ("בהתעלף המדבר בשרב צהריים" [64]). אמנם אפשר שפרט מסוים ביצירה יהיה ריאַליסטי וסמלי בעת ובעונה אחת, אך אם אין הפירוש הסמלי נשען על כל הפרטים הריאַליסטיים, יש צורך להסביר על פי איזה עיקרון נקבע

דרמטית המובעת בתוך המקצבים האַפּיים מלכתחילה. מתיחות זו מתבטאת יפה ביחס שבין כוחות החיים לבין מתי המדבר: אלה מגרים לחיים ומתגרים במתים ואלה נאבקים בהם באופן פאסיבי לחלוטין, כאילו הם מייצגים את הזמן המיתי הקופא" (שקד [15א]). המתיחות הדראמאטית מוצגת כאן כאילו היא קיימת בתחום ההתרחשות.

[17] אחת התוצאות של ההתעלמות ממסגרת הזמן של ההתרחשות היא הפירוש של מראה המתים אחרי הסערה כאילו הם מתו. פרשנים ההולכים בדרך זו הופכים את היצירה למין סיפור על ענקים אשר היו מוטלים נרדמים, פעם אחת מרדו ואלוהים העניש והמיתם. לפירוש זה מרמז לחובר: "וכפי המסורת על התקוממות הטיטאנים בזבס ושעבודם אליו והמסורת היהודית על מתי המדבר הסרוחים במדבר, חזה גם המשורר את השתתקות המדבר מזעפו והשלמת הגיבורים המתקוממים עם האלוהים על־ידי המוות" ([4א], 406). ואין הוא חש כי הוא סותר בכך את הפירוש שלו עצמו, התופס את מתי המדבר כאַפּוֹתיאוזה של היהודי הנצחי. אף בהט [2] רואה את המלה 'מוות' במקום זה כאילו היא מציינת תופעה שלא היתה קיימת קודם לכן.

שלפרטים אלה יש גם פירוש סמלי ואילו לאחרים אין. הביקורת אינה עושה גם אחד משני דברים אלה. בגלל הנטייה לפירוש אידיאי מתעלמת הביקורת, החותרת אל המשמעות הסמלית, מהחשיבות הרבה שיש לתפיסתו של המדבר כתופעה ריאַלית.

ג. ההישענות על האַלמנט הדראמאטי גורמת לפרשנים אלה שיתעלמו מן הפּרוֹפּוֹרציות הנכונות של תיאורי הופעתן של החיות. החיות מתוארות בממדים ריאַליים בהחלט: הנשר כמעט שתוקף גווייה אחת (47), הנחש נוטה את גופו מעל לחלל הקרוב (84), האריה שואג בלבד (112). הרושם של התנגשות בין חיה לבין מחנה המתים כולו, שעליו נשען האַלמנט הדראמאטי, נוצר רק הודות לכך, שההתנגשות אינה מתבצעת; מכל מקום, ודאי שזהו רושם בלבד. התעלמות מתופעה זו מביאה את הביקורת לא רק לידי תפיסה פּאתטית מדי של היצירה, אלא אף לאי־הכּרה בחשיבותם של קטעים אלה כקטעי תיאור, המעמידים במרכז ההתעניינות את הופעת החיה, ולא את התפקיד שיש לה ביצירה.

ד. ההישענות על האַלמנט הדראמאטי גרמה לביקורת שתטעה טעויות אחדות ביחס למתים עצמם. כשם שמייחסים לחיות פחד ושנאה על יסוד תיאורים חיצוניים, כך מייחסים למתים כוונות, רצונות ומאוויים, אף־על־פי שאין היצירה נותנת שום יסוד לכך. אמנם מוצאים אנו פעמים רבות שיוצר מאפיין מצבים נפשיים בדרכי עקיפין, על־ידי תיאור של תופעות חיצוניות. אף ביצירה זו מתוֹארת השתוממותו של הפּרש הערבי על־ידי תיאור תנועות חיצוניות:

[...]וּפִתְאֹם

210 יִתְנוֹדֵד הָאַבִּיר וְנִזְקָף וְנִרְתַּע לְאָחוֹר קוֹמְמִיּוּת
יִתְמַהּ הַפָּרָשׁ וְהֵצַל בִּשְׂמֹאלוֹ עַל־עֵינָיו וְהִבִּיט
וְהָפַךְ לְפֶתַע עִם־סוּסוֹ וְחִתַּת אֱלֹהִים עַל־פָּנֵיהוּ
וְדָפַק אַבִּירוֹ בְּכֹחַ וְכַחֵץ הַשָּׁלוּחַ – לְאָחוֹר...
יַדְבִּיק הָאֹרְחָה וְסָח לָהֶם כָּל־מַרְאֵה עֵינָיו בִּדְמָמָה.

אולם במקום שהיוצר עושה כך, קיימת מסגרת הקשר ברורה שעל פיה עלינו לבנות את הנעשה בנפשו של הגיבור על יסוד תיאור של תופעות חיצוניות. לגבי המתים מטעים הכתוב דווקא את העדר התגובה של המתים להופעת החיות. על יסוד זה ודאי שאין לבנות תגובות נפשיות כמו: החיות מעוררות את היסוד הויטאלי של המתים.[18] ודאי שאין יסוד להניח שלמתים המתעוררים מטרה שונה מזו שהם מצהירים עליה; הלא היא המטרה שהיתה לדור המדבר בשעתו: "נרד לפנינו תועפות ההרים האלה, ופנים נתראה באויב החמוש!"

[18] כך אצל שקד [15א]; שטראוס ([14], 132); צמח ([8], 120).

(180—181).[19] כל הטענות כאילו המתים שואפים להשתחרר ממצבם האַמבי־וואלנטי של חיים מאובנים,[20] או שהם מורדים בקללת הדואליות של החיים והמוות, או בשׂרירה האלוהית הדוברת בלשון הדממה — למעשה כל הדיבורים על מרד שיש לו אידיאולוגיה — הם המצאות של הביקורת,[21] ואין להם כל אחיזה בטקסט. אין שום סימן לכך, שהמתים יודעים כי הם נידונו לקיום מאובן נצחי, כי הם יודעים שהשׂרירה האלוהית הרדימה אותם, וכי הזמן הוא אויבם.

ההישענות על האַלמנט הדראמאטי והטעויות שנזכרו לעיל גרמו לכך, שאין בדברי המבקרים ראָיות מספיקות להוכחת נכונותו של הפירוש האידיאי, שכל אחד מהם נותן ליצירה.

המיבנה האַפּיזודאלי של ההתרחשויות

המציאות המעוצבת ביצירה ניתנת לתיאור כך: לפנינו מחנה של שישים ריבוא פגרים המוטלים במדבר ללא נוע. מראם מעורר אימה. מדי פעם בפעם חלות תמורות מסביב להם. יש שאלו תמורות במזג האוויר, או שאלה שינויים בשעת היום (צהריים, לילה, דממה, סערה). יש שהתמורות מתבטאות בהופעת חיות מדבר הבאות עדיהם. יש שבשעת סערה קמים המתים מרבצם. יש שמישהו מן העולם החיצוני נתקל, או דומה שהוא נתקל, במחנה המתים. עם כל תמורה בסביבה נראים המתים באופן אחר.

ההתרחשויות החיצוניות האלו נתונות אפוא במסגרת רופפת מאוד של זמן, כמעט בלי קשר בין זו לזו (אם כי מתעורר בדרך סוגסטיבית רושם של קשר בין התיאורים השונים). משום כך יאה להן הכינוי "אַפּיזודות". מונח זה מבליט את העדר הקשר (של זמן או של סיבה) בין ההתרחשויות, ואת העובדה שאין הן בונות עלילה רצופה. נמצא שכל אחת מן ההתרחשויות וכל פרט שבהת־רחשויות אלו עשוי לעורר עניין כשלעצמו.

מקומם של החומרים המיתולוגיים והאגדיים הקשורים במדבר

בנייתו של האַלמנט הדראמאטי נשענת בין השאר על תפיסה מיתית של המדבר. על פי תפיסה זו המדבר הוא יצור מיתי שקשר לו עם מתי המדבר, ודין ודברים לו עם האלוהים. משפטים כמו "ועגם המדבר, וחלם חלום אכזר של שממות עולם" (101), או: "וזמן רב עוד ירגז המדבר [...] נאנח גונח ורע לו, ומקבל ייסוריו בזעף" (124—125), נתפסים על פי זה במובנם המילולי, כאילו הם

[19] שקד [15א] עומד על כך, ואין הוא חש באי־ההתאמה שבין פירושו זה של המרד לבין הפירוש המיתי, וראה גם שביד ([13], 37).

[20] שקד [15א].

[21] מעניין שאיש מן המבקרים אינו טורח לבדוק את עניין המרד. כולם מדברים עליו כעל תופעה המתוארת במפורש, ואין שם לב לעובדה ש א י ן מ ד ו ב ר על כישלון של המרד.

מציינים עובדות חיצוניות המתרחשות במציאות אגדית. כדי לבחון את מקומם הנכון של חומרים מיתיים בלשון התיאור נתבונן בתיאור ה"מרד" של המדבר:

135 אוּלָם יֵשׁ אֲשֶׁר־יָקוּץ הַמִּדְבָּר וְנָקֹט בִּדְמִי הָעוֹלָמִים
וְהִתְעוֹרֵר לְהִנָּקֵם בְּאַחַת נָקָם שׁוֹמְמוּתוֹ מִיּוֹצְרוֹ,
וְהִתְנַשֵּׂא לְמוּלוֹ בִּסְעָרָה וּבִנְצִיבֵי הַחוֹל לוֹ יִתְקוֹמָם.
פֶּתַע יָקוּם וּבָעַט בַּיּוֹצֵר וְהֶחֱרִידוֹ מִכִּסֵּא הַכָּבוֹד,
יָעוֹז לִשְׁפֹּךְ הַקִּתּוֹן עַל־פָּנָיו וּלְזָרְקוֹ בַּחֲמַת אַף לְרַגְלָיו
140 וּלְעַרְבֵּב עָלָיו כָּל־עוֹלָמוֹ וּלְהָשִׁיב הַתֹּהוּ עַל־כַּנּוֹ –
אָז יִזְדַּעְזַע הַיּוֹצֵר וְזָעַם וּפְנֵי הַשָּׁמַיִם יִשְׁתַּנּוּ,
וּכְגִיגִית הַבַּרְזֶל הַמְלֻבָּן עַל־הַמִּדְבָּר הַמּוֹרֵד הֵם כְּפוּיִים,
וְאַדְמוּמִית זְעוּמַת הַמַּרְאֶה שׁוֹפַעַת מֵהֶם וּמְפַעְפַּעַת
בַּחֲלָלוֹ שֶׁל־עוֹלָם וְעַד רָאשֵׁי הַצּוּרִים הַקְּלוּיִים יוֹקֶדֶת –
145 וְהִתְמַרְמֵר הַמִּדְבָּר וְנָהֵם, וְנֵעֵר בִּמְצוּלָה רוֹתַחַת
כָּל־תַּחְתִּיּוֹת שְׁאוֹל וְרוּם עוֹלָם וְהָיוּ עֵרְבוּבִיָּה אֶחָת,
וְנִסְחֲפוּ אֲרָיוֹת וּנְמֵרִים בְּגִלְגֵּל הַסּוּפָה הַחוֹזֵר,
מִטַּרְפִים בַּסְּעָרָה, אֲחוּזֵי בְעָתָה וּסְמוּרֵי הָרַעְמָה,
הֵם דּוֹהֲרִים, שׁוֹאֲגִים וְדוֹלְקִים וְעֵינֵיהֶם מַתִּיזוֹת נִיצוֹצוֹת,
150 וְהֵם נִרְאִים כְּפוֹרְחִים בָּאֲוִיר, נְבוּכִים וּמֻכֵּי מְהוּמָה.

במישרין, על פי מיבנהו התחבירי, מתאר קטע זה תופעה מיתית של מדבר המורד באלוהים, ושל אלוהים המדכא את המדבר המורד. אמנם לא כל המשפטים מוסרים אינפורמאציה ברורה על מלחמת איתנים זו. המשפט: "ואדמומית זעומת המראה שופעת מהם [מן השמים] ומפעפעת" (143) אינו ברור ביותר במסגרת הקשר זו. כמו כן לא כל כך ברור איזה שלב במלחמת האיתנים מתואר באמצעות השורות האחרונות שבקטע (145—150). אולם, אם על דרך ההשערה ואם על דרך הסוגסטיה, ניתן לקורא להמחיש לעצמו את המאבק המיתי הזה על פי פרטי התיאור כולם. באופן זה גם פירשו אותו מרבית המבקרים.

מאידך גיסא, ניתן גם לתפוס את פרטי התיאור כולם כאילו הם נוגעים לתופעה ריאליסטית לחלוטין של סערת חול: במקומה של דממת העולמים נשמע רעש הסערה, עלעולי חול מתרוממים למעלה, כיפת השמים כפויה כגיגית על המדבר, ואדמומית זעומת מראה שופעת מהם ומפעפעת, וכו'.

כל אחד משני כיוונים אלה של מימוש התיאור מחייב תפיסה שונה של החומר הלשוני. למשל, בנייתה של סיטואציה מיתית תתפוס את שתי השורות הראשונות כפשוטן, במשמעות המילולית שלהן, ואילו לשורה כמו: "ונסחפו אריות ונמרים בגלגל הסופה החוזר" (147) תוענק משמעות עשירה יותר

מהמציאות הריאלית המיוצגת באמצעותה במישרין. לעומת זאת, תפיסתה של התופעה הראלית תישען על המשמעות המילולית של שורות כמו 147 שצוטטה לעיל, ואילו שתי השורות הראשונות ייתפסו בשינוי משמעות, כציורי לשון פיגוראטיביים.

האפשרות של מימוש הטקסט בשני כיוונים שונים ניתנת להדגמה בצירופים מטאפוריים של התיאור, למשל בשורה כמו "והתנשא למולו בסערה, ובנציבי החול לו יתקומם" (137). אם אנו מממשים על פי שורה זו תופעה מיתית, נתפס הצירוף "והתנשא למולו בסערה" באופן מטאפורי, במובן רוחני של הטחה כלפי מעלה ושל עוז נפש (בסערה); ובצירוף "ובנציבי החול לו יתקומם" מורה המלה 'נציבים' על שריו של המדבר, עושי רצונו, שבאמצעותם מורד המדבר. לעומת זאת, אם נממש את התופעה הריאלית של סערת החול, ייתפסו המלים 'נציבי־חול' במשמעות של 'עלעולי חול', ו'התנשא' ו'יתקומם' במשמעות חדשה של 'יתרומם', ואילו המלה 'סערה' תיתפס כפשוטה.

בקטע זה ניתן לבנות את שני סוגי המציאות (הריאלית והמיתית) גם יחד, אולם אפשר כמדומה לקבוע איזו בנייה הולמת יותר את אופי המציאות המעוצבת ביצירה; ניתן להכריע, מה כאן מציאות מעוצבת ומה ציורי הלשון הפיגוראטיבית של התיאור. ההכרעה נשענת על תופעות אחדות:

א. במקומות אחדים מעמידה היצירה זה לעומת זה את עולם האגדה, שלו שייכים מתי המדבר, ואת העולם הריאלי, אשר לו שייכים למשל אנשי השיירה הערביים. בשני מקומות, בבית השני (41—43) ובבית השביעי (202—213), מסופר על מגע בין שני עולמות אלה. בבית השביעי מתואר המדבר כמקום שבו יש אחיזה גם לעולם האגדה וגם לעולם הריאלי. והנה, מה שתואר בתחום האגדה כמרד נגד השמים, מתואר בתחום הריאלי כסערת חול רגילה (196—197). המדבר הוא אותו המדבר. אין לנו סיבה להניח שמדבר זה יש לו ממדים ריאליים כשמצויים בו אנשים מן היישוב, ואילו בתחומם של מתי המדבר הוא נעשה יצור מיתי. אילו היה כך, לא היה צורך לתרץ את העובדה שמתי המדבר נעלמו מעיני אדם בנימוק הריאליסטי: "צברה הסערה הררים סביבם ותסגור עליהם" (201). קרוב יותר להניח כי התיאור הוא של סערת חול, ואילו השכבה המיתית קיימת רק בתחום הדמיון או בתחום הלשון הפיגוראטיבית של התיאור.

ב. בחירתם של החומרים המיתיים, יותר משהיא צמודה לאיזה סיפור מיתי, היא מנומקת על־ידי תופעות ריאליות חיצוניות. נבחן את תיאור השמים הכפויים על המדבר המורד:

141 אָז יִזְדַּעֲזַע הַיּוֹצֵר וְעָם וּפְנֵי הַשָּׁמַיִם יִשְׁתַּנּוּ,
וּכְגֵאִית הַבַּרְזֶל הַמְלָבֶן עַל־הַמִּדְבָּר הַמּוֹרֵד הֵם כְּפוּיִם,

מימוש מיתי של שתי שורות אלו תופס את המלים 'יוצר' ו'שמים' שבשורה הראשונה כנרדפות. המלה 'שמים' מתפרשת כאן כמטונימיה לאלוהים, ולא במובן הפשוט הנרדף לרקיע. השורה שלאחריה ממשיכה את הסיפור המיתי על

האלוהים העונש את המדבר, אולם הציור של גיגית הברזל הכפויה אינו יכול להישען על המשמעות של שמים כשם נרדף ל'יוצר', אלא מחייבת לראות בהם שם נרדף ל'רקיע'. כלומר, המשכו של התיאור, דווקא משום שהוא מרמז על משמעות הפתגם "לכפות הר כגיגית", הוא מחזיר אותנו למעשה אל תחומה של המציאות הריאלית. מימוש ריאליסטי של התיאור יכול להסביר את ראשיתו — "אז יזדעזע היוצר" — כהיגררות אחרי הלשון הפיגוראטיבית המתארת את מראה השמים: "ופני השמים ישתנו". ואילו מימוש מיתי של התיאור אינו יכול להסביר את המעבר מן המשמעות האחת של המלה 'שמים' אל המשמעות השנייה. אף אין הוא יכול להתעלם מן התמונה הריאליסטית של כיפת השמים. וברגע שעולה תמונה זו, שוב קשה לקבל בתמימות את הרושם שכאן אלוהים המכניע את המדבר המורד.

ג. הניסיון לממש את השכבה המיתית של היצירה על פרטיה — כלומר, לבסס את ההנחה שלפנינו תיאור של מציאות מיתית־אגדית — הוא ניסיון שאינו נושא פירות רבים. מקומות רבים נעשים מתוך כך מוקשים. חומרים מיתיים רבים אינם מתלכדים עם הסיפור הנבנה.

על פי הקטע שלפנינו אפשר לכאורה לבנות מעין סיפור מיתי על המדבר המורד שאלוהים חוזר ומכניעו. באופן כזה תפסו אותו מבקרים רבים. אלא שפירוש מעין זה בנוי על כללותו של התיאור ומתעלם מפרטים חשובים שבו. אחד מהם הוא עניין דיכויו של המרד. גם אם אפשר להבין מדוע דרוש פרט זה לביקורת, אי־אפשר להתעלם מן העובדה שאין השתתקות המדבר מוסברת ביצירה הסבר מיתי, אלא הסבר ריאליסטי דווקא: "עבר הסער, נשתתק המדבר מזעפו וטהר" (194). אמנם נאמר שאלוהים כופה כביכול את כיפת השמים כגיגית על המדבר (142), אולם הלא אחר כך מתואר לא מדבר שנכנע אלא מדבר ההופך את העולם לתוהו ובוהו (145—150). יתר על כן, פיתוחו של ציור כיפת השמים הלוהטת לא רק שאינו מספר על הכנעת המדבר, אלא אף מרמז על כך שהבערה הזאת היא המרתיחה את המדבר וגורמת לו שיבעיר את היקום כולו:

[...] וּפְנֵי הַשָּׁמַיִם יִשְׁתַּנּוּ,
וּכְגִגִּית הַבַּרְזֶל הַמְלֻבָּן עַל־הַמִּדְבָּר הַמּוֹרֵד הֵם כְּפוּיִם
וְאַדְמוּמִית זְעוּמַת הַמַּרְאָה שׁוֹפַעַת מֵהֶם וּמְפַעְפַּעַת
בַּחֲלָלוֹ שֶׁל־עוֹלָם וְעַד רָאשֵׁי הַצּוּרִים הַקְּלוּיִם יוֹקֶדֶת –
145 וְהִתְמַרְמַר הַמִּדְבָּר וְנָהַם, וְנֵעַר בִּמְצוּלָה רוֹתַחַת
כָּל־תַּחְתִּיּוֹת שְׁאוֹל וְרוּם עוֹלָם וְהָיוּ עֵרְבּוּבִיָּה אֶחָת,

מאידך גיסא, התמורות במציאות הריאלית המתוארת יש בהן כדי לנמק את כל ציוריה של לשון התיאור. החומרים המיתיים, כשאין תובעים מהם שיתלכדו לכלל סיפור, נתפסים כדרך פיגוראטיבית של תיאור המציאות החיצונית.

לעומת זאת, ב"מתי מדבר" אין 'כתובת' לתפיסה הדמיונית־האגדית של המציאות. הטקסט מבטא מציאות חיצונית, ולא עולם פנימי של הרהורים. אין כאן מסכת רצופה של הגות או של ציור דמיוני, אלא שברים בלבד. לכן אין כאן אפשרות לתפוס תפיסה קוהרנטית את פרטי ההתרשמות וציורי הדמיון אלא כשהם מיוחסים לתופעות חיצוניות המתחוללות במדבר, והנה האפשרות היחידה של בניית מציאות על יסוד חומרים מיתיים ואגדיים שאינם קוהרנטיים היא ליחסם לתופעות ריאליות חיצוניות. דרך מימוש זו היא היחידה שניתן לקיימה באופן קוהרנטי לגבי התיאורים של המדבר ושל חיותיו, אם כי אינה היחידה שניתן לקיימה לגבי התיאור של המתים.

משעה שקבענו את מקומם של החומרים המיתיים והאגדיים המשוקעים בלשון התיאור, אפשר לבחון את דרכי התיאור של ההתרחשויות המתחוללות במדבר ואת מגמותיהן.

השימוש בלשון פיגוראטיבית כבדרך תיאור עקיפה

הפיגוראטיביות של לשון התיאור נקבעת על פי יחסם של חומרי הלשון אל המציאות המעוצבת. מכיוון שכאן מתוארות תופעות ריאליות, יש לתפוס את התיאור המואנש של המדבר תפיסה פיגוראטיבית (כמואנש באמת). המדבר החולם על שממות עולם (101), או מיילל מרה כשהוא מקיץ בחבליו (118—119), או מורד באלוהים (135 ואילך) — כל אלה אינם אלא ציורים של לשון פיגוראטיבית, שלצורך ייחוסם למציאות המתוארת יש לתפוס אותם בשינוי משמעות.

כשטענתי לעיל נגד המימוש המיתי של תיאור המדבר, לא התכוונתי להתעלם מחשיבותם של חומרים מיתיים בתיאור, ומן השימוש המכוון שנעשה כאן בפיתוח של אֶלמנטים מיתיים. רציתי רק להימנע מתפיסה תמימה של תופעות אלו, משום שתפיסה כזאת מפריעה לנו לתאר את השימוש בחומרים מיתיים במסגרת היצירה, כבדרכי תיאור עקיפות.

בתיאור המציאות הריאלית ב"מתי מדבר" רב השימוש בציורי לשון פיגוראטיביים בהתרשמויות דמיוניות הנשענות על חומרים מיתיים ואגדיים שבטקסט. ביצירה זו בולטת מגמה להעניק אוטונומיה יחסית לציורי הלשון, ולהעמיד פנים כאילו לפנינו באמת מציאות מיתית־אגדית. אוטונומיה זו מושגת בין השאר באמצעים הבאים:

א. ציור פיגוראטיבי מפורט. התיאור של שלוש החיות בתבנית חוזרת, הצגתן של תופעות שונות לעת לילה כאילו הן גילויי חיים של המדבר שהתעורר משנתו, והצגתן של תופעות שונות בשעת סערת החול כאילו הן גילויים של המדבר המורד באלוהיו — בכל אלה מתבטאת המגמה לפתח את ציורי הלשון כאילו אין הם פיגוראטיביים, אלא מעצבים מציאות במישרין. כבר עמדנו על תופעה זאת במקומות שונים לעיל. כאן כדאי להצביע על

דוגמה נוספת של פיתוח אוטונומי של ציור הלשון, כפי שהוא בא לידי ביטוי בתיאור השתתקותו של המדבר עם שחר:

וּזְמָן רַב עוֹד יִרְגַּז הַמִּדְבָּר, יִתְגוֹדֵד וְהַשְּׁקֵט בַּל־יוּכָל,
125 נֶאֱנָח, גּוֹנֵחַ וְרַע לוֹ וּמְקַבֵּל יִסּוּרָיו בְּזָעֲף.
שַׁחַר – וְיִגַּע בְּאַנְחָתוֹ וְהִתְנַמְנֵם שְׁבַע רֹגֶז וּנְדוּדִים,
נִים וְלֹא־נִים אַט יֵיבֵב, כִּמְרִירֵי יוֹם קָרוֹב יְבַעֲתוּהוּ –
הָלַךְ וְכֵהָה עֵין סַהַר וּפַאֲתֵי רָקִיעַ חֲוַרְוָרוּ,
הוֹלְכִים הַצְּלָלִים וּגְמוּגִים מִתַּחַת לְצַלְעוֹת הֶהָרִים.
130 גָּלוּ הַצּוּרִים – וְהִנָּם אֲמֻצִּים, זוֹעֲפִים וְסָרִים;
יָחִיל הַמִּדְבָּר וְדוּמָם מֵאֵימַת הֲדַר רוֹמְמוּתָם.
רָגַע עוֹד יִזְעַף בְּחֵיקוֹ, נוֹבֵחַ וְאֵין קוֹלוֹ נִשְׁמָע –
תִּזְרַח הַשֶּׁמֶשׁ יִשְׁתַּתֵּק, וּדְמָמָה עוֹלָמִית כְּשֶׁהָיְתָה,
וְשָׁכְבוּ אַדִּירִים כְּשֶׁשָּׁכְבוּ, וְיוֹבְלוֹת עַל־יוֹבְלוֹת יִנָּקְפוּ.

השתתקותו של המדבר מוסברת על־ידי הופעת הצוקים עם שחר: "יחיל המדבר ודומם מאימת הדר רוממותם" (131). ברור שפירוש זה נעשה על יסוד צירוף של שתי תופעות זרות זו לזו, המתרחשות בעת ובעונה אחת לעיניו של המתבונן: התגלותם של הצוקים עם שחר והשתתקותם של קולות המדבר. אולם ניכרת כאן המגמה ליצור אשליה כאילו המדבר הוא יצור חי ממש הנבעת מרוממות השחר. המדבר מיוצג בקטע המתאר את השחר (126—134) באמצעות קולותיו בלבד: "אט ייבב...", "יחיל המדבר ודומם...", "רגע עוד יזעף בחיקו...". המדבר כאילו מופקע מתכונותיו ה"ארציות", ורושם ההאנשה מתחזק. ואילו פרטים אחרים מאותו נוף עצמו: השחר, מראה הצוקים, הצללים הנמוגים, מתוארים במישרין (128—130). מיקומו של המדבר כדמות יצור חי בתוך נוף ריאלי יוצר רושם כאילו אף דמות המדבר המואנש היא תופעה ריאלית. רושם דומה יוצרת העובדה שהאריה מתרחק והמדבר נשאר כביכול, ועוד זמן רב אינו יכול להירגע (124 ואילך).

ב. משפטי התרשמות ופירוש. דרך קרובה לזו של המחשת הנוף על־ידי ציורי דמיון היא דרך התיאור באמצעות משפטי התרשמות או משפטי פירוש המוצגים כאילו הם מוסרים ישירות פרטים חיצוניים. כשנאמר כי בעיני הנחש ניצתת שנאה "הכבושה מנחש הקדמוני עד הנה / ותהי לשלהבת ירוקה בעיני הפתן הלטושות" (80—81), הרי ברור כי אין לנו שום יסוד להניח שאמנם נמסרת כאן עובדה ריאלית. מה שהעין רואה כאן אינו אלא העיניים הירוקות המנצנצות של הנחש. המשפט הראשון יש בו משום הסבר מיתי־דמיוני לנצנוץ ירוק זה. אולם משום העדר כל סימן המבחין בין המשפט המוסר עובדה חיצונית זו לבין המשפט המוסר התרשמות דמיונית מעובדה זו, ומשום שמשפט

הפירוש הדמיוני קודם לזה המוסר עובדה, נתפס הפירוש הדמיוני כאילו הוא מציין מציאות, והנחש מקבל ממדים מיתיים.

באופן דומה נבנה הציור הפיגוראטיבי של המדבר המקיץ משגתו כפירוש להדיה של שאגת האריה:

נָפַל הַהֵד וַיִּתְפּוֹצֵץ בֵּין צוּרִים וַהֲרָרִים דּוֹמֵמִים,
115 פֹּרַר לְאַלְפֵי רְעָמִים עַל־קַצְוֵי הַיְשִׁימוֹן הָרָחוֹק,
וְעָנוּ הַתַּנִּים לְקוֹלוֹ וְיִלֶּלֶת אֹחִים תְּשִׁיבֶנוּ,
וְעָלְתָה נַהֲקַת הַפְּרָאִים וּמְלֹאָה הַצִּיָּה חֲרָדָה –
הֲלֹא הוּא יְלֵל הַיְשִׁימוֹן וְזַעֲקַת הַמִּדְבָּר הַמָּרָה
בַּהֲקִיצוֹ בַחֲבָלָיו וְהוּא עָיֵף וְהוּא רָעֵב וְנַפְשׁוֹ חֲרֵבָה –

(ההדגשה של — י.ה.) [22]

עמדנו על שתי דרכים שנוקט התיאור כדי להעניק אוטונומיה יחסית לציורי הלשון הפיגוראטיבית. כדאי עוד להשוות את מעמדם עם זה של הלשון הפיגוראטיבית בתיאור היער והברכה ב"הברכה".

בשתי היצירות משופעים תיאורי הנוף (כאן של המדבר וכאן של הברכה והיער) באלמנטים של מיתוס ושל אגדה. כאן — מדבר מורד, סוד משולש של לילה, ישימון וקדומים, וכאן — ברכה מהרהרת, מסתירה את בת המלכה, שישים ריבוא פריצי רוחות הנלחמים ביער, עבים שהם שליחי עליון המעבירים דברו מעולם אחד לעולם אחר וכו'. דווקא ב"הברכה" חומרים אלה מלוכדים יותר וניתנים יותר למימוש מיתי או אגדי מאשר ב"מתי מדבר", לפי שתכונותיה האנושיות של הברכה נשמרות בכל בית והאלמנטים האגדיים השונים מצטרפים ל'סיפורים' שלמים. ואילו את הלשון הפיגוראטיבית של תיאורי המדבר ב"מתי מדבר" מציין, כאמור, הגיבוב של חומרים מיתיים מתחומים שונים שאינם מתלכדים זה עם זה. אף־על־פי־כן, אין עולה על דעת איש לטעון כפי שטוענים לגבי המדבר ב"מתי מדבר" שהברכה והיער אינם ריאליים אלא אלה תופעות אגדיות או מיתיות — יצורי טבע שניחנו בתכונות אנושיות. אפילו אותם המפרשים את הברכה כסמל לדמות המשורר משעינים את פירושם על תפיסה ריאליסטית שלה. כל ניסיון לממש את הברכה ייעשה על יסוד תפיסה פיגוראטיבית של התכונות האנושיות המיוחסות לה. ואילו ב"מתי מדבר" לא עלה על דעתם של רבים שהמדבר אינו יצור מיתי המורד ביוצרו אלא מדבר כפשוטו.

להבדל זה שתי סיבות עיקריות: האחת, נוכחותו המפורשת של ה"אני" המתבונן במראות, מתארם, מפרשם והוגה בהם ב"הברכה", והעדרו של "אני"

[22] דוגמאות נוספות לתחבולה זו: (א) משפט הפירוש קודם למשפט המתאר: 80—81, 82, 101, 135—137, 138—140. (ב) משפטי הפירוש באים אחרי משפטי התיאור: 56, 68, 88, 106, 111, 118—119, 120, 124, 125, 130, 131, 199.

מעין זה ב"מתי מדבר". ה"אני" ב"הברכה" משמש כתובת טבעית לכל האלמנטים המיתיים והאגדיים המשוקעים בתיאור ולתפיסה המאגשת של היער והברכה. כל אלה נזקפים לחשבון דמיונו, דרך ראייתו את הדברים או לשון התיאור וההגות שלו. ממילא אין מתערערת ההנחה שהברכה ברכה והיער יער. ואילו בהעדרו של "אני" מעין זה די בחומרי מיתוס מגובבים ובציורים אוטונומיים אך בלתי שלמים של מדבר המורד באלוהים כדי לכנות את "מתי מדבר" בשם מיתוס. אופייה האמפרסונאלי של היצירה גורם אפוא לחיזוק תוקפם של החומרים המיתיים.

הסיבה השנייה, והיא אולי מכרעת יותר: ל"מתי מדבר" יש מסגרת אגדית. במסגרת זו טבעי הוא שלא תיעשה הבחנה חדה בין תופעות אגדיות הצריכות להיתפס כפשוטן (ההתעוררות של המתים) לבין תיאורים לא ריאליסטיים הצריכים להיתפס תפיסה פיגוראטיבית (המדבר המורד). בגלל סיבות אלה חזקה הנטייה לתפוס את הציורים הפיגוראטיביים של המדבר תפיסה מילולית במסגרת ההקשר המיתית המצומצמת של כל הקטע התיאורי. רק אי־הקוהרנטיות של מסגרת ההקשר המיתית גורמת שנתפוס ציורי לשון אלה כדרכי ייצוג של תופעות ריאליות, וממילא כדרכי תיאור עקיפות.

ייחוסם של ציורי הלשון הפיגוראטיבית הנשענים על חומרי מיתוס ואגדה למציאות חיצונית, מחייב כמובן תפיסה סוגסטיבית ביותר. זוהי דרך ייצוג של מציאות חיצונית הדומה באופן עקרוני לדרכי התיאור הנקוטות בבית הראשון של היצירה. בשני המקרים נתפסת המציאות על יסוד משמעויות לוואי, על יסוד קונוטאציות של לשון התיאור, ולא במישרין.

שתי ההתרשמויות הסותרות מ"מתי מדבר" (סיכום)

כבר עמדנו על העובדה, שהתיאור של מתי המדבר מעורר אצלנו שתי התרשמויות סותרות. האחת מבוססת על תפיסה ריאליסטית: אלה הם יצורים דוממים, מצבות אבן, עדות לחיים של גבורה והעזה אשר לא יתחדשו עוד; אלה יצורים שדבר אין להם עם החיים ועם המתרחש סביבם. ההתרשמות השנייה מבוססת על תפיסתם על דרך האגדה: אלה יצורים נרדמים, בעלי עוצמה על־אנושית, העשויים לקום ולהתעורר בהתפרצות של אונים. ההתרש־מות הראשונה אינה מעוררת אצל הקורא שום ציפייה. במשך הקריאה הוא מתרכז לא בקשרים שבין פרטי התיאור השונים, אלא בפרטים אלה כשלעצמם. ואילו ההתרשמות השנייה מעוררת ציפייה להתעוררות המתים, והיא תופסת את קטעי התיאור בהקשר זה.

והנה, תופעה בעלת חשיבות מרכזית ליצירה היא העובדה ששתי ההתרשמו־יות האלו נבנות באופן סימולטאני לכל אורך היצירה בלי שתיפול הכרעה ביניהן. להלן מבקש אני להצביע על הדרכים שבהן נשמרת הסימולטאניות של שתי ההתרשמויות. הבנייה הסימולטאנית של שתי ההתרשמויות נשענת רק בכללותה על שני העקרונות המיבנים שהוצגו לעיל;

האַלמנט הדראמאטי המקשר בין החלקים מזה, והמיבנה האַפּיזודאלי מזה.

בדרך כלל נשענת ההתרשמות הריאליסטית על המיבנה האַפּיזודאלי: המתים נתונים במסגרת זמן שאינה מובילה לשום מטרה; למדבר ולחיותיו אין השפעה על מצב קיומם. מבחינה זאת אין ביצירה יותר מפיתוח והרחבה של המוטו: "תא אַחוי לך מתי מדבר". אין כאן יותר מתיאור של מחנה מתים שלמתחולל סביבו, חיות מדבר מהלכות, סערות חול, שיירות גמלים, אין כל השפעה עליו.

ההתרשמות השנייה, האגדית, נשענת בדרך כלל על האַלמנט הדראמאטי של היצירה, ולפיה נראית התעוררות המתים כרגע של שיא. התרשמות זו ערה לתמורות החלות סביב המתים, משום שאלו עשויות לגרום תמורות אצל המתים עצמם.

אילו היו התרשמויות אלו נבנות באופן כזה בלבד, היתה ההכרעה נופלת לטובתה של ההתרשמות הריאליסטית, באשר מסגרת הזמן של היצירה מקנה לה מהימנות רבה יותר. אבל היצירה נוקטת תחבולות אחדות כדי שההיסוס בין שתי ההתרשמויות יישמר עד לסופה:

א. אין התאמה מוחלטת בין שני העקרונות המיבניים האמורים (העיקרון האַפּיזודאלי והעיקרון הדראמאטי) לבין שתי ההתרשמויות (הריאליסטית והאגדית). עד לקטע המתאר את התעוררות המתים נשענת ההתרשמות הריאליסטית על המיבנה האַפּיזודאלי, ואילו ההתרשמות האגדית — על האלמנט הדראמאטי, שקיומו סובייקטיבי בלבד. בתיאור התעוררות המתים מתהפכים היוצרות. ההתרשמות האגדית (התעוררות המתים) נשענת על תופעה ממשית, ואילו ההתרשמות הריאליסטית (שאין בה אלא קולות הסערה המפעילים את הדמיון) אינה יכולה להתקיים אלא על יסוד פירוש סובייקטיבי של תופעות נפרדות. אם עד למקום זה היתה ההתרשמות הריאליסטית הולמת את טיבה של המציאות המעוצבת ביצירה, הנה כאן התעוררותם של המתים (שהיא הגילוי הבולט ביותר של התפיסה האגדית שלהם) מתוארת במישרין ובמפורש.

בַּשָּׁעָה הַהִיא –
וַאֲחוּזֵי פְּרִיץ אוֹנִים יָקִיצוּ אַדִּירֵי אֲיָמָה,
פֶּתַע פִּתְאֹם יִתְנַעֵר דּוֹר עִזּוּז וְגִבּוֹר, דּוֹר גִּבּוֹר מִלְחָמָה
וְעֵינֵיהֶם בְּרָקִים וּפְנֵיהֶם לְהָבִים –
155 וִידֵיהֶם לַחֲרָבוֹת!
וְהִרְעִימוּ אַדִּירִים בְּקוֹלָם, קוֹל שִׂשִּׂים רְבָבָה,
קוֹל קוֹרֵעַ הַסְּעָרָה וּבְנַהֲמַת הַמִּדְבָּר הַזּוֹעֵף יְתַחֲרֶה,
וּסְבִיבָם נִשְׂעָרָה, וּסְבִיבָם נִזְעָמָה.

כאן, שלא כמו בתיאור הסערה במדבר, התפיסה האגדית של המרד נשענת לא על פירוש "תמים" של הלשון הפיגוראטיבית של התיאור, אלא על תיאור ישיר. אין סיבה שלא לקבל את התיאור המפורש של התעוררותם כפשוטו, ולומר כי

לפנינו תיאור ממשי של התרחשות אי־ריאלית: בעיצומה של סערת החול מתעוררים המתים משנתם. אולם אין פירושו של דבר ששוב אין כאן מקום לתפיסה הריאליסטית.

כשם שבקטעים הקודמים עמדנו על ארגון של פרטי תיאור המכוון לעורר התרשמות אגדית, סובייקטיבית, התופסת את המתים כיצורים גרדמים העומדים להתעורר, כן ניתן לגלות בקטע זה ארגון של פרטי תיאור המכוון לעורר התרשמות ריאליסטית, התופסת אף עתה את המתים כיצורי אבן, ואת ההתרחשות כסערת חול.

בקטעים הקודמים זכתה ההתרשמות הריאליסטית למהימנות רבה יותר. כאן, בתיאור ההתעוררות, זוכה ההתרשמות האגדית למהימנות רבה יותר. אולם גם שם וגם כאן יש מקום לשתי ההתרשמויות במקביל. ההתרשמות הריאליסטית נשענת כאן על התופעות הבאות:

1. אין התיאור נותן די חומר למימושה של ההתעוררות. כל מה שקורה הוא שהמתים מתעוררים, קמים ו... נואמים.

2. ההתעוררות מתוארת באמצעות גילויים של פרטי התרחשות ובאמצעות לשון המתפרשים לשתי פנים. אנו שומעים על כך שהם מתנערים, ידיהם לחרבות, פניהם להבים, עיניהם ברקים וקולם הרועם מתחרה בסערה (154—157). אולם הלשון המתארת תופעות אלה ניתנת בנקל לפירוש דו־משמעי. הביטוי "ועיניהם ברקים" הוראתו ספק 'עיניהם בורקות', ספק 'הברקים שבשמים הם עיניהם'. הוא הדין בביטוי "ופניהם להבים". הכל מתערבב בסערת החול, המראה מטושטש, יש ברקים ויש אדמומית זעומת מראה המפעפעת ויוקדת. קולות אימה נשמעים. כלום קשה לדמות ברגע זה שמתי המדבר התנערו מרבצם? וכלום קשה לדמות כי הם נושאים את קולם בשעה זו?

3. תיאורו של המדבר בשעת התעוררות אינו מתאים להנחה שהתעוררות המתים היא עובדה.

וְהָיָה הַמִּדְבָּר בָּרֶגַע הַהוּא עָרִיץ אָיֹם מְאֹד –
וּמִי יִכְבְּשֶׁנּוּ?
190 וְעָלָה בַסְּעָרָה קוֹל פְּחָדִים וְנַהֲקַת עֲנוֹת –
אֵין זֹאת
כִּי אִם־יִיצֶר הַמִּדְבָּר בְּקִרְבּוֹ הַוּת,
דָּבָר מָר, דָּבָר אַכְזָר וְנוֹרָא מְאֹד.

הציון על דרך ההשערה ("אין זאת כי") של העובדה שהמדבר זומם בקרבו דבר מר ואכזרי יש בו היגיון אם אין רואים ואין יודעים בדיוק מה מתחולל בשעת הסערה. אם אמנם התעוררות המתים היא ודאית, יש פחות טעם בדרך דיבור מסתורית זו המנסה לנחש את מזימותיו הרעות של המדבר.

4. העובדה שמחנה המתים מתואר רק בהתעוררותו ובנאומו, ולא בנפילתו

או בכשלונו, ואף לא בשום תנועה שלו, אף היא מעוררת ספק במהימנות הסיפור על ההתעוררות, הצמודה יותר מדי לסערה ולגילוייה.

התיאור של התעוררות המתים מספק אפוא חומר לשתי ההתרשמויות, אך על פי קטע זה בלבד כמדומה שיש צורך להכריע לטובת ההנחה, שהתעוררות המתים היא עובדה קיימת. אולם גם אם נכריע כך כאן, אין בכך כדי להמעיט ממשקלה של ההתרשמות הריאליסטית מן התיאורים הקודמים. כל אימת שההתרחשות היתה מציאותית, היתה התרשמות זו מבוססת יותר מן ההתרשמות האגדית אשר נבנתה על האַלמנט הדראמאטי הרופף. על יסוד התיאור של הסערה והמרד יכולים אנו לכל היותר לומר כי אף ההתעוררות של מתי המדבר היא אחת מן ההתרחשויות האַפּיזודיות המתוארות ביצירה זו. והתרחשות זו אם יש לה קשר למשהו אחר ביצירה, הרי זה לסערה בלבד.

עם זאת אין להתעלם מן העובדה, שתיאור המרד מעלה את משקלה של ההתרשמות האגדית מן היצירה כולה, כשם שהמיבנה האַפּיזודאלי של ההתרחשות מעלה את משקלה של ההתרשמות הריאליסטית מתיאור הסערה וההתעוררות של המתים. העובדה שכל אחת משתי ההתרשמויות האלה יש לה בסיס ודאי במקום אחר של היצירה ומשען אפשרי בכל היצירה כולה מקשה עלינו לקבוע את משקלה המוחלט של כל אחת מהן בכל אחד מקטעי התיאור של היצירה. במלים אחרות: קשה לקבוע את גבולות ההכרעה בין שתי ההתרשמויות, ומשום־כך הן מתעוררות באופן סימולטאני (אמנם במשקל שונה) בכל מקום ובכל קטע.

5. דרך נוספת של יצירת הספק בדבר התעוררותם של המתים היא על־ידי משפטים מפורשים הסותרים זה את זה, החוזרים במקומות שונים ביצירה. בבית הראשון מצוין בפירוש שמתים אלה התקשו ודממו לנצח (18—19). הבית השני מתאר את פעולתו של המדבר ורוחותיו, השוחקים את המתים כדרך שחיקתם של יצורי אבן. המדבר סוער ושקט, ואילו במצבם של המתים אין תמורה (33). לא רק סימני חייהם נמחקו; גם תנוחתם הסטאטית, תנוחה של יצורי אבן דוממים, אינה נצחית. הם נשחקים לאבק, ויבוא יום בו לא ייוותר להם עוד זכר (39—43). גם אחרי תיאור הסערה חוזר הדיבור על שנת הנצח (כלומר — המוות) של המתים (199—223). לעומת זאת, יכולה התפיסה האגדית להישען רק על הבית המתאר במפורש את התנערותם (151—187).

גם ברמזי העקיפין למצב המתים יש סתירות. מצד אחד מסופר שהם מתנערים לקול הסערה (157, 183), ומצד שני נרמז שהם נשארים בתנוחתם בשעת הסערה: "נתללו הרי חול תחתם וסלעים במקומם צמחו" (32). ועוד דוגמה: בתיאור של שחיקתם על־ידי הרוחות והחום יש לשים לב לעובדה כי הדבר אשר נשחק אינו חומר דומם אלא יסוד של חיים: "יאכל השרב את כוחם ותקפא תפארתם בצייה" (34; וכן — 39; 41). דוגמה בולטת ליצירת ספק בדבר מצב הקיום של המתים מצויה במשפט הדו־משמעי: "ואיש אין בארץ שידע מקומם ובנפלם ובקומם" (200). מצד אחד אמנם נאמר לנו במפורש שהם

קמים גם אחרי שנפלו, אך נאמר גם שאין איש בארץ היודע זאת, ובכך מסולקת העדות הצידה.

אפשר שדרך זאת של יצירת הספק בדבר מצב הקיום של מתי המדבר היא הפשטנית ביותר מבין אלו שנמנו. אך כמדומה שדווקא הודות לכך היא חושפת את מגמת הבנייה הסימולטאנית של שתי ההתרשמויות הסותרות: המגמה של יצירת ספק תמידי אם לפנינו סיטואציה אגדית או מציאותית.

ב. אחרי תיאור הסערה כרוכות שתי ההתרשמויות בשאלה חדשה: השאלה בדבר עצם קיומם של מתי המדבר. התיאור עובר מתחומה של האגדה לתחומו של היישוב: "ואיש אין בארץ שידע מקומם ובנפלם ובקומם" (200), ומביא עדויות שונות לקיומם. האחת היא עדות שבמראה (הפרש הערבי), והשנייה היא עדות שבסיפור (סיפורו של הזקן). אולם אף עדויות אלה שומרות על העדר היכולת להכריע בין שתי ההתרשמויות. עדותו של הערבי היא אמנם עדות ראייה, אך היא עשויה כך, שנוכל לתפוס אותה כעדות שאינה מהימנה. מצד אחד מסופר לנו שהוא ראה את המתים ממרום צוקים, מעל לעבים (209), ומצד שני אין פירוט של מראה עיניו:

וְהָפַךְ לְפֶתַע עִם־סוּסוֹ וְחִתַּת אֱלֹהִים עַל־פָּנֶיהוּ,
וְדָפַק אַבִּירוֹ בְּכֹחַ וְכַחֵץ הַשָּׁלוּחַ – לְאָחוֹר...
יַדְבִּיק הָאֹרְחָה וְסָח לָהֶם כָּל־מַרְאֵה עֵינָיו בִּדְמָמָה –
שׁוֹמְעִים עַרְבִיאִים, מַחֲרִישִׁים וְאִישׁ אֶל־רֵעֵהוּ יִתְמָהוּ,
שׁוֹמְרִים אֶת־פִּי זְקַן הַחֲבוּרָה – וְהוּא אֶחָד "קָדוֹשׁ" וְיָשִׁישׁ –

כלומר, אין כאן אפשרות להכריע אם מראה ממשי ראו עיניו או 'מראה בעבים', בדמיון. האישור שמאשר הערבי הזקן את סיפורו של הפרש אף הוא אין בו כדי להכריע, ובפרט מאחר שסיום היצירה מרמז על האפשרות שעדות זו אינה אלא עוד אגדה אחת, ומשמעות המלה 'אגדה' נתפסת בהקשר זה כמנוגדת ל'עובדה מציאותית'.

היסוד האידיאי של היצירה

שום אַלמנט אידיאי אין לו ביטוי ישיר בתחום המציאות המעוצבת ביצירה זו: אין כאן גיבור אשר ישמיע דברי הגות הקשורים במתואר, ואף המשורר אינו משמיע רעיונות בשם עצמו. לכן קשה לתפוס את המראות המתוארים ביצירה כביטוי עקיף של תפיסה אידיאית מוגדרת כל שהיא. הניסיון לנסח את משמעותה האידיאית של היצירה חייב אפוא להישען על תפיסה סמלית של המתואר בה, כלומר — על תפיסה סמלית של מתי המדבר במצבים ובנופים שונים. על אף האפשרות לתפוס את מתי המדבר תפיסה סמלית, אי אפשר ליחס להם משמעות אחת. אני מבקש לבסס את הפירוש על אופן הצגת המתים ביצירה כולה,

כלומר — להשעין אותו על שתי ההתרשמויות מן המתים, הגבנות זו לצד זו לאורך היצירה כולה.

נניח שמתי המדבר מסמלים תפיסות חיים אוניברסאליות, או רעיונות כלליים כלשהם. מהן התפיסות האפשריות? המתים עשויים לסמל את כיסופיו של האדם למרוד בגורל המוות הכפוי עליו, שהנה הקפיאם אלוהים, ובכל זאת הם מתעוררים. הם עשוים לסמל את מריו של האדם, את סירובו לקבל על עצמו את גזרת האל: הנה יצורים אשר לא נכנעו. כשהם מתעוררים שוב נשמעים בפיהם דברי התרסה כלפי מעלה. הם עשויים לסמל גם את שאיפתו של העם היהודי להתעוררות לאומית, וגם את שאיפת ההרס שבלב האדם.

ריבוי הפירושים האפשריים למתי המדבר ניתן ללמוד ממנו משהו: (א) הפירושים שבמהותם אינם שונים זה מזה מכוונים כביכול כולם לאמת במידה זו או אחרת. (ב) קשה להביא ראיות מספיקות לעדיפותו של אחד מהם על האחרים, כביכול כולם צודקים במשהו וכולם טועים במשהו.

כמדומה שיש לתופעה זו סיבה ברורה: מצד אחד, קשה שלא להתפתות לפרשנות סמלית של יצירה זו; מצד שני, אין היא מנחה אותנו לשום פירוש אידיאי מוגדר, משום שיצירה זו, שלא כמו הפוֹאֶמוֹת האחרות של ביאליק, אין בה דבר זולת תיאור — תיאור של המתים והמדבר בשעות שונות ובמצבים שונים. אין בה ניסוחים רעיוניים מפורשים.

נראה לי, שדווקא שתי התופעות שצוינו כאן יכולות לעזור לנו לעמוד על טיבה ומקומה של המשמעות האידיאית של היצירה. הן מובילות אותנו לקביעה פשוטה: ייחודו של היסוד האידיאי ביצירה שלפנינו אינו באידיאה מסוימת, במשמעות הסמלית הספציפית שאפשר ליחס למתים, אלא באופן ההערכה המתחייבת ממיבנה היצירה לגבי כל פרשנות אידיאית שהיא.

נניח לרגע שמתי המדבר מסמלים את כיסופי הגאולה של עם ישראל. על פי ההתרשמות האגדית מן היצירה ניתן להשעין את כיסופי הגאולה של העם על דמויות ענק אלו המתעוררות עם פרוץ סערה במדבר. ואילו על פי ההתרשמות הריאליסטית עלינו לומר: אין כאן שום ביטוי להתעוררות ולגאולה; אין זו מציאות בעלת משמעות סמלית; אין זה אלא תיאור של יצורי אבן דוממים שלא יקומו לעולם.

אם נאמר שהמתים מסמלים את מריו של האדם, את המרד שלו בשררה האלוהית, שוב מולידות שתי ההתרשמויות הסותרות מן המתים שני שיפוטים שונים של מרי זה. האחד יאמר: הנה יצורים המנסים להגשים את כיסופי המרי האנושי. השני יאמר: לכיסופי המרי האנושי אין כאן על מה להישען; רק מראה שבדמיון כאן.

ההתרשמויות השונות אינן בונות את היסוד האידיאי עצמו. איני מסכים עם שקד [15; 15א], הטוען כי היצירה מבטאת מצד אחד את הכיסופים הויטאליים של האדם לחיי נצח, ומצד שני את תוקפם של השררה האלוהית ושל סדר העולם. פירוש מעין זה אינו מבחין בין מה שמתרחש כאן ממש לבין ההתרש־

מויות מן המתרחש שמעורר התיאור אצל הקורא. התרשמויות אלו נתפסות כהערכות שונות של הנסיונות להיאחז בפירוש סמלי, בכל פירוש שהוא, של התמונה המתוארת.

עצם קיומו של הנושא האידיאי מוצג ביצירה זו כאפשרות בלבד, וזוהי אפשרות שאינה מוגדרת. המתים הם סמל לכיסופים אנושיים שונים, ואין אנו יכולים להכריע ביניהם. ארגונן של שתי ההתרשמויות מורה לנו, כביכול, שלא לזהות את המשמעות הסמלית המדויקת, לפי שמשמעות מעין זו אינה קיימת, אלא לקבוע עמדה כלפי עצם הניסיון של תפיסתם של המתים כסמל למצבי קיום אנושיים.

המשמעות הסמלית מעומעמת, ואילו שתי העמדות הסותרות שעלינו לקבוע כלפי הפירוש הסמלי של היצירה — אלו עומדות בצורה חד־משמעית. אנו יכולים לתפוס את המתים תפיסה תמימה, ולראות בהם ביטוי לכיסופי גאולה, למרי, להתקוממות כנגד גזירת המוות, וכו׳ וכו׳. ואנו יכולים לתפוס את התיאור כפשוטו, ולומר: אין כאן אלא מדבר ויצורי אבן שאינם מסמלים דבר. לא מתים, לא התעוררות ולא כיסופים. התפיסה הריאליסטית של המראה מאירה באור אירוני את כל הנסיונות לתפוס את המתים תפיסה סמלית.

בהעמדתו של היסוד האידיאי הכללי של היצירה על שתי ההערכות הסותרות של עצם הנטייה לתת פירוש סמלי למתי המדבר, ניכר ייחודה של יצירה זו לעומת שורה של יצירות או קטעי יצירות הבונות סיטואציה דומה. ביצירות כמו "אוזימאנדיאס" (Ozymandias) של שלי, או הסיפור על ארמון הפלאים ב"שלמה המלך והאדרת המעופפת" של ביאליק, או הבאלאדה "ספינת המתים" של י. כהן, ישנה סיטואציה דומה: יצורי אנוש שמצב הקיום שלהם אינו חד־משמעי, והם מעמידים זה לעומת זה את עוצמתם של החיים ואת יכולתם להתגבר על המוות, ואת ההכרה המרה בכוחו של המוות ובגורל החלופיות הנגזר על האדם. בכל אחת מיצירות אלו עשויה להיות נטייה חזקה יותר לאחת משתי ההתרשמויות האלו: או הימשכות אחר גילויי החיים, או התחזקותה של הודאות בשלטונו של המוות. אלו הן יצירות הבונות את היסוד האוניברסאלי שלהן על יסוד עיצוב קונקרטי של סמלים דו־משמעיים.

לעומת זאת, ב"מתי מדבר" לא הערכתם של המתים עומדת במרכז. אין הקורא נתון להתרשמויות סותרות לגבי מידת העוצמה שלהם, או לגבי סיכוייהם לנצח את האלוהים או את המוות או את הזמן. המיבנה האַפּיזודאלי של ההתרחשות אינו נותן מקום לשאלות מעין אלו. ההתרשמויות הסותרות קשורות לא בהערכתם של מתי המדבר, אלא בהערכת הפירוש האפשרי של אופן קיומם של מתים אלה.

אי ההבחנה בטיבה של המציאות המעוצבת ב"מתי מדבר" גרמה למבקרים שיתפסו את ההתרשמויות השונות מן המתים (אם בכלל הבחינו בהן) כביטוי למצב קיום אַמביוואלנטי שלהם; על ידי כך תפסו את היצירה כאילו היא מבטאת את הניגוד שבין כיסופי החיים של יצורי ענק לבין הגבולות שהציבה

להם השׂרה. מתוך כך החמיצו מבקרים אלה את ההבחנה בערכה האמנותי של יצירה זו כפוֹאֶמה תיאורית, שהרי האֶלֶמנטים האגדיים והמיתיים משמשים כאן כדרכי עקיפין המעניקות שגב דווקא למראות הריאליים של נוף המדבר ושל המתים המוטלים בין חולותיו.

ביבליוגראפיה נבחרת

1. אורבך, א[פרים] א[לימלך]. "ביאליק ואגדת חז"ל". 'מולד', יז, גיל' 131 (תמוז תשי"ט — יולי 1959), 268—271.
2. בהט, יעקב. "הטכניקה האמנותית בפואמה 'מתי מדבר' ". 'אורים', יב, גיל' א (תשרי תשט"ו), 30—34.

2א. ———. "הערה ל'נקודת הכובד ב'מתי מדבר' ". 'משא' ('למרחב'), א באב תשכ"ה — 30.7.1965.

3. בוסאק, מאיר. "היופי שבפשט". 'דבר — מוסף לספרות ולאמנות', כ בתמוז תשכ"ג — 12.7.1963.

3א. ———. " 'מתי מדבר' ופרומתיאוס". 'משא' ('למרחב'), כ בתמוז תשכ"ג — 12.7.1963.

4. לחוֹבר, פ[ישל]. " 'מתי מדבר האחרונים' — ו'מתי מדבר' ". 'כנסת לזכר ח.נ. ביאליק', ה (ת"ש), 72—80.

4א. ———. "מתי מדבר". 'ביאליק: חייו ויצירותיו', ב. מוסד ביאליק על־ידי דביר, תל־אביב, תש"ד, 397—408.

5. סדן [שטוק] דב. "כ"ף־הדמיון ואחיותיה בשירת ביאליק". 'כנסת', ה (ת"ש), 50—61.

5א. ———. "בין פזמון לחזון". 'מולד', יז, גיל' 131 (תמוז תשי"ט — יולי 1959), 300—306.

6. פיכמן, יעקב. "על ביאליק (קטעים מפרק על 'מתי מדבר')". 'דבר', כ בתמוז תרצ"ו — 10.7.1936. הופיע בשינויים גם ב'גזית', ח, גיל' ב—ג (חשון—כסלו תש"ו — אוקטובר—נובמבר 1945), 2—5. כונס בשינויים מעטים ב'שירת ביאליק'. מוסד ביאליק, ירושלים, תשי"ג, קפז—קצו.

6א. ———. "מתי מדבר". 'שירת ביאליק'. מוסד ביאליק, ירושלים, תש"ו, נו—נח.

7. פניאל, נח. "הענקים שקמו לתחיה". 'הפועל הצעיר', לח, גיל' 44 (יז בתמוז תשכ"ז — 25 ביולי 1967), 19.

8. צמח, עדי. "הערות ל'מתי מדבר' של ביאליק". 'הארץ', טז בתמוז תשכ"א — 30.6.1961. כונס ב'הלביא המסתתר'. קרית־ספר, ירושלים, 1966, 115—130. (מראי המקום — עפ"י הוצאה זו.)

9. קורצווייל, ב[רוך]. "מתי מדבר". 'כרמלית', ב (תשט"ו—1955), 262—267. כונס ב'ביאליק וטשרניחובסקי: מחקרים בשירתם'. שוקן, ירושלים ותל־אביב, תשכ"א—1961, 82—88.

10. קרמר, שלום. "מתי מדבר — דמות או סמל". 'מאזנים', יט, גיל' ב (תמוז תשכ"ד — יולי 1964), 134—143.

11. רבינוביץ, יעקב. "שירתנו החדשה". 'בשעה זו', ב (יפו, סיון תרע"ו), 26—53. כונס ב'מסלולי ספרות', א. מ. ניומן—אגודת הסופרים, 1971, 90—124.

12. רבינוביץ, ישעיה. "בנפתולי הלכה ואגדה". 'כנסת' (סדרה חדשה), מוסד ביאליק, ירושלים, תש"ד, 120—125.
13. שביד, אליעזר. "מיתוס הגלות והמרד: עוד על 'מתי מדבר' לח.נ. ביאליק". 'על המשמר — דף לספרות ולאמנות', כ בתמוז תשכ"ו — 8.7.1966. כונס ב'הערגה למלאות ההווייה'. ספריית פועלים, תשכ"ח, 35—44. (מראי המקום — עפ"י הוצאה זו.)
13א. ———. 'הערגה למלאות ההווייה'. ספריית פועלים, תשכ"ח, 32—34.
14. שטראוס, אריה ל[ודביג]. "מתי מדבר". 'בדרכי הספרות'. מוסד ביאליק, ירושלים, תשי"ט—1959, 132—135.
15. שקד, גרשון. "היסודות המיתיים ב'מתי מדבר'". 'משא' ('למרחב'), יא בטבת תשכ"א — 30.12.1960.
15א. ———. "ריתמוס וסמל ב'מתי מדבר'". 'משא' ('למרחב'), יח בטבת תשכ"א — 6.1.1961.

ד

"הברכה" של ח.נ. ביאליק

הפרשנות הסמלית של "הברכה"

שני קטעים, שפרשניה של "הברכה" חוזרים ומצטטים אותם, עשויים להצביע על שני כיווני־אב בביקורת היצירה. הקטע הראשון לקוח מתוך האיגרת האוטוביוגראפית ששלח ביאליק ליוסף קלוזנר בשנת תרס"ג:

בשעות הבדידות הייתי מצמצם עצמי בפנת סתרים, הוגה, הוזה, מהרהר, בונה עולמות ורוקם חזיונות בחשאי...

הייתי בשעות אלה כברכת מים קטנה מוצנעת בעבי היער שכל העולם משתקף בה בדממה ובגון אחר... ('אגרות ביאליק', א, ערך לחובר, פ. דביר, תל־אביב תרצ"ח, קסב)

הקטע השני לקוח מ"ספיח", פרק א, והוא מתאר את מראות הפלאים שהיה הילד, גיבור הספר, רואה בימי ילדותו המוקדמים:

כמעט אפקח לשמים את ארובות נפשי הקטנות, את שתי עיני, ומראות אלהים נוהרים ובאים אלי מארבע הרוחות, ואני לא קראתים. יש אשר יצופו ועלו אלי ממצולות דממה, ודמות להם כמראות אשר יגלו בחלום ובמי ברכה בהירה. אין אמר ואין דברים — זולתי מראה. ('כל כתבי ביאליק' בכרך אחד. דביר, תל־אביב תרצ"ח, קנט)

הקטע הראשון, שהמשורר מדמה בו את עצמו בשעה של התייחדות עם חלומותיו לברכת מים מוצנעת, יכול לשמש אסמכתא לאותם מפרשים כמו פיכמן ([9], [9א], [9ב]), קורצווייל [13] ואחרים, הנאחזים בתכונות האנושיות המיוחסות ביצירה לברכה וביחסים האנושיים הנרקמים בינה לבין היער כדי להציג אותה כסמל לדמות המשורר — המשורר המופנם או המשורר האמן; ואילו על הקטע השני יכולים להישען אותם פרשנים, המציגים את המראות הנשקפים בברכה כסמל לא לדמות המשורר אלא למראות ולחזיונות, ל"מראות אלוהים" הנספגים בנפשו.

אמנם מבקרים רבים, כשם שהם מסתייעים בשתי המובאות האלה כך הם מחזיקים גם בשני כיווני הפירוש הנזכרים כאחד. מכל מקום, נראה לי שיש צורך להבדיל בין שני אלה, מפני שכל אחד מהם נשען על עיקרון פרשני אחר.

המפרש את "הברכה" כסמל למשורר מייסד את פירושו על קשר אנאלוגי או קשר של דמיון בין זו לזה: על פי פרטי התיאור של הברכה הוא בונה על דרך ההיקש את תווי דמותו וגורלו של המשורר, את עולמו הפנימי, את יסוד האמן שבו, את זיקתו האמביוואלנטית לאמנות מזה ולעולם החיצוני מזה וכו', הכל כפי שנמצא, למשל, בפירושו של קורצווייל ל"הברכה" [13].

לעומת זאת, מי שמפרש את מראות הברכה כסמל למראות ולחזיונות של המשורר (או של המדַבר בשיר), נשען בפירושו לא רק על קשר של דמיון בין אלה לאלה אלא גם על קשר סינקדוכי של פרט—כלל: המראות הנשקפים במי הברכה לא זו בלבד שהם דומים למראות שרואה המשורר בעיני רוחו, אלא הם יכולים להיות גם חלק מהם, כפי שהדבר אכן מתואר בחלק השלישי של "הברכה": הברכה היא גם אחד מסימניה של לשון המראות.

הבדל נוסף: בכיוון הפירוש הראשון אין הסמל (הברכה) ומה שהוא מסמל (המשורר) יכולים להתקיים באותה שכבה של משמעות היצירה, אלא הם מוציאים זה את זה: בשכבת ה"פשט" יש מקום רק לתפיסת הברכה כברכה, ואילו בשכבת ה"דרש" יש מקום רק לתפיסת הברכה כמשורר. בכיוון הפירוש השני אפשר שהסמל ומה שהוא מסמל יתקיימו זה בצד זה גם בשכבת ה"דרש", שכן הברכה היא, כאמור, גם משל וגם דוגמה למראות עיניו ולמראות רוחו של המשורר או של "האני" המדבר בשיר.

הכיוון הפרשני הראשון, המפרש את הברכה כסמל אנאלוגי למשורר או לאמנות, או שהוא רואה בה סמל ארוטי, היה לדרך המלך של ביקורת "הברכה", ואין כמעט מבקר שאינו הולך בו ברב או במעט. אולם נראה לי שהביקורת לא הצליחה להעמיד על פי כיוון זה פירוש קוהרנטי, שיישען על תפיסה אינטגראלית של היצירה ויצביע על הקשרים שבין חלקיה השונים וגם יסביר מאקסימום של תופעות ופרטים. בלי להתייחס כאן לפירוש ספציפי זה או אחר אפשר, לדעתי, להצביע לפחות על שתי תופעות מרכזיות ביצירה, שהביקורת ההולכת בכיוון זה מתקשה להסבירן.

התופעה הראשונה: התמונה המתוארת בשני חלקיה הראשונים של "הברכה" אינה מתרכזת בברכה בלבד, אלא היא תיאור, הניתן בפיו של אדם המתבונן בברכה וביער, מתבונן ותוהה על המראות השונים ועל המחשבות הנסתרות של הברכה. זיהוי הברכה עם נפש המשורר מעורר מייד את שאלת מקומו ומשמעותו של אותו "אני" בשכבת המשמעות שבה נתפסת הברכה כמשורר. יתר על כן, החלק השני והשלישי של היצירה יש בהם נימה וידויית "אוטו־ביוגראפית" מובהקת, ועל פיה עשוי גם "האני" להיתפס כמשורר. "כפל ייצוג" זה של נפש המשורר, דומה שקשה להסבירו במסגרת היצירה שלפנינו; קשה להסביר את התהייה שתוהה אותו "אני" ("המשורר") על הברכה (גם כן "משורר"). ואמנם, מבקרים הנוקטים דרך פירוש זו נמנעים מכפל הייצוג של נפש המשורר על ידי כך שאינם מזהים בעקיבות את הברכה עם המשורר, אלא פעמים הברכה משורר, פעמים "האני" משורר, פעמים הברכה ברכה.

תופעה אחרת שדרך פרשנית זו מתקשה להסבירה היא שאלת הקשר בין החלקים השונים של היצירה, בייחוד בין החלק הראשון לחלק השני. פרטים רבים ביצירה מצביעים בבירור על הצורך להקביל שני חלקים אלה. כל אחד מהם מדבר בתקופה אחרת של החיים ובדרך ראייה אחרת של הברכה וחידותיה, ואילו החלק השלישי, המסכם, מבקש אולי להסביר באיזה אופן ממשיכה הברכה

לחוד את חידתה למשורר למרות ההבדלים והמרחק שבין תקופות החיים השונות. כפי הנראה אין תופעה מרכזית זו תורמת הרבה לפרשנות הסמלית האנאלוגית, שכן זו פוטרת אותה בדברים על יצירה שאינה מלוכדת, או טוענת שהחלק השני הוא שיר שני, או שהיא מתעלמת ממנה לחלוטין.

הכיוון הפרשני השני, המציע גם קשר של דמיון וגם קשר של שייכות בין הברכה לבין מה שהיא מייצגת, נראה לי שניתן להעמיד על פיו אינטרפרטאציה שלמה, שתצביע על הקשר בין חלקיה של היצירה ותסביר גם את משמעות הברכה וגם את מקומו ותפקידו של "האני" המתבונן בה.

המראה הנשקף במי הברכה ומעורר את המתבונן בה לתהות על "מה שבלבבה" משמש משל ודוגמה ל"עולם המראות" או ל"לשון המראות", שהיא התימה המרכזית של שירה זו. המלה "מראָה" משמשת כאן לציון תופעה, שמראה שבממש ומראה שבדמיון מעורבים בה. מי שחי בעולם של מראות חש עצמו כנתון בהוויית פלאים שבה הוסרו המחיצות וניטשטשו התחומים בינו לבין העולם הסובב אותו. ביאליק מתאר "עולם של מראות" בשירים אחדים שלו: "צפרירים", "זוהר", "גמדי ליל", "אחד אחד ובאין רואה", וכן באחדים מפרקי "ספיח". בשירים רבים שלו מבטאים המראה והיחס אל המראה את הזיקה שבין עולמו הפנימי עשיר הדמיון לבין העולם הזר, הקר, הסובב אותו. תחושת "הקיום כשלעצמו" של עולם חיצוני זה מבטאת אצלו לא אחת הרגשה של זרות, ניכור והשפלה, בעוד שהיכולת לחזור ולהסתגר בעולם המראות מוצגת כאידיאל של ימי־הילדות שאבד.

"הברכה" שייכת אפוא לקבוצת היצירות המתארת את עולם המראות ואת הזיקה אליו, ובכך היא מהווה צומת לשלוש תימות מרכזיות בשירת ביאליק: הזיקה אל הילדות שאבדה, הזיקה אל הטבע והזיקה אל השירה. אבל "הברכה" נותנת לזיקות אלה ביטוי חדש, שונה מהביטוי הניתן להן ביצירות אחרות שלו.

דרכי השימוש בהאנשות בחלק הראשון של "הברכה"

אין ספק, שתווי הדמות האנושית שהברכה והיער מתוארים בהם בחלק הראשון של היצירה מפתים את הקורא לפרש אותם כסמלים לישויות אנושיות. ואכן, שני אלה, הברכה והאלון, מופיעים כדמויות אנושיות שלכל אחת מהן קווי־אופי משלה, ויש ביניהן גם יחסים אנושיים — הכל כאילו מדובר ביצורי אנוש, ולא בברכה וביער. הברכה היא יצור מופנם, אגוצנטרי, צנוע רק לכאורה, מטפח בחובו חלומות נרקיסיים ויחד עם זאת הוא פגיע, רגיש ושאנן לתקוותיו ולרגשותיו של הזולת. האלון, לעומת זאת, הוא יצור אֶקסטרוברטי, פתוח כלפי החוץ, "ברוך אור ולימוד סער", צמא לכל חידוש, נהנה מכל הניתן לו ושמח להעניק מחסה (וראה בביקורות של קורצווייל [13], צבי אדר [1] ואחרים).

אולם, בין אם נקבל פירוש סמלי זה ובין אם נדחה אותו, או נציג אותו רק כאפשרות נוספת של מתן משמעות־עָל ליצירה, ראוי לבחון תחילה את דרכי

השימוש בהאנשה לגופן, וזאת לא רק כדי ללמוד על מידת התקפות של פירוש סמלי הנשען עליהן, אלא גם כדי לעמוד על התפקיד המיוחד שהן ממלאות בחלק הראשון של היצירה.

בשימוש בהאנשות בתיאורי הנוף, שהוא נפוץ ביותר בשירת התקופה, ובשירת ביאליק בכלל זה, ניתן להבחין בתכונה אחת, שהיא סימפטומאטית לפואטיקה של משוררי התקופה. ברבים מתיאורי הנוף, בייחוד הארוכים והמפורטים שבהם, אלה שכמו נועדו להיות "תיאור לשם תיאור", אתה מוצא, שמצד אחד מפליג התיאור בניסיון לשוות לנוף באמצעות לשון פיגוראטיבית אופי אנושי, כמו שנמצא בדמות הים ב"הים בילטה" או ב"הכרית", או לראות בו דמות מיתית, כמו ב"ההזעיק הים חיות בראשית" שמתוך "שירים לאילאיל" או ב"מתוך עב הענן", או להציגו כחיזיון פאנטאסטי, כמו בחלק הראשון של "נוקטורנו" או בחלק השני של "הרהורי ערב" (כל השירים האלה של טשרניחובסקי); ואילו מן הצד השני מופיעים בטקסט סימנים או עדויות מכוונות לתפיסה מפוכחת, "ריאליסטית", של "המראה כפי שהוא באמת".

כפל פנים זה בולט, למשל, בתיאורי האחו והברכה ב"זוהר". הילד היוצא אל האחו משתעשע בנצנוצי הזוהר של טיפות הטל. זהרורים אלה ("צפרירים" בלשון המשורר) נדמים לו כיצורים חיים, חברים למשחק, מפני שהם מתנועעים ומוליכים אותו ואף הוא יכול להוליכם בעיניו לאשר יחפוץ. וכך הופכים, תחילה האחו ואחריו הברכה, לעולם פלאים שהכל מתנוצץ בו. מראות אלה נעשים מופלאים שבעתיים כשבגלל איזו תמורה פתאומית נגערת "ממלכת הזוהר" "כנוע ספירים ושמשות בכברה". ההתפוצצות של זוהרי האור, תחילה באחו ואחר־כך בברכה, מעתיקה את הילד לעולם של חזון. הוא חש כאילו מתמזגת נפשו עם האורים, נסחפת ב"מבול של זוהר וביַמי האור".

יחד עם זאת שוקד המשורר לציין תדיר את הגורם הממשי לאותן תופעות מופלאות שבעולם הזוהר. תחילה העגל ועדת התרנגולים הם שחוללו את הפלא באחו ופוצצו את ממלכת הזוהר לרסיסים. אחר־כך — הילד עצמו, הקופץ אל מי הברכה ומנפץ את תמונת שני העולמות הנשקפים זה בזה. ולבסוף — רשת הדייג הנמשית מן המים היא המגערת רסיסי מים וזוהר המשרים על הילד תנומה ומעבירים אותו לעולם פלאים שבחזון, שבו צפה ועולה עדת הצפרירים מתוך הברכה.

ציון חוזר ונשנה זה של המניע הריאליסטי למראות הפלאים מעמיד מול הראייה הפאנטאסטית של הילד, זו הנבנית על עירוב דמיון ומציאות ועל תפיסה "אנושית" של הצפרירים, איזו דרך התבוננות מציאותית, מפוכחת, שנוטים ליחס אותה לאדם מבוגר (כגון למספר הזכרונות בזמן שהוא מספר אותם). כפל התבוננות זה של גיבור השיר בזמן שהיה ילד ובזמן שהוא כבר מבוגר, שהוא, כידוע, הציר התימאטי המרכזי של "זוהר", אינו מופיע אפוא רק בעימות שבין גוף היצירה לבין ראשיתה וסופה, אלא הוא ניכר גם בקטעי התיאור עצמם. יתר על כן, בקטעי התיאור יוצר כפל התבוננות זה אפקט קומי

שיש בו כדי לעדן ולמתן את הניגוד הפאתטי שבין ראיית הילד לראיית המבוגר כפי שהוא בא לידי ביטוי בולט בסופה של היצירה.[1]

כפל ראייה זה, הבא לידי ביטוי בשימוש בהאנשות בתיאורי הנוף, יכולים להיות לו גילויים שונים והוא יכול למלא פונקציות שונות בשירים שונים, ולא כאן המקום לעמוד ולפרט אותם. מכל מקום, לצורך דיוננו ראוי לתת את הדעת על דרך נוספת, מעודנת יותר, של כפל ראייה זה, שנוח להדגים אותה דווקא על־פי שירים של טשרניחובסקי. בדרך זו נוצר העימות בין תיאור מואנש ופאנטאסטי של נוף לבין הצגת "הנוף כפי שהוא באמת" דווקא על־ידי הבלטה יתרה ומוגזמת של כוחו של המתאר לברוא עולמות ולהחריבם בכוחה של לשונו הפיגוראטיבית. תופעה זו מודגמת בבהירות בשיר הראשון מתוך המחזור "על המים" של טשרניחובסקי. האגם המנצנץ באודם השקיעה נדמה לו למשורר כטירת קוסם שהוא יכול לפוצצה לרסיסים במשוטו:

הָלְאָה, מְשׁוֹטִי! בָּא וּמְרַפְרֵף
צִלְצוּל נָעִים: עֵדֶר רוֹעֶה...
סְעִיפֵי־סְלָעִים, סְעִיפֵי־תְּכֵלֶת,
אֲנִי רֹאֶה וְאֵינִי רֹאֶה.

וּמִגֶּנְדִי בִּירַת קוֹסֵם,
דְּבִיר פִּלַּגְשָׁיו אֲשֶׁר אָהָב:
זָהָב נִמְתָּח עַל פְּנֵי רֹאשִׁי,
וּמִתַּחְתַּי יִצַּע זָהָב.

זָהָב נוֹטֵף, שׁוֹתֵת, נִגָּר,
פּוֹרֵץ, עוֹלֶה וּבוֹלֵעַ
הַשָּׁמַיִם וְהָאָרֶץ...
זָהָב בְּזָהָב טוֹב נוֹגֵעַ!

[1] עימות גלוי יותר בין תפיסה פאנטאסטית של נוף בעל תכונות אנושיות או מיתיות לבין ראייה ריאליסטית, מפוכחת שלו אנו מוצאים ביצירות רבות נוספות של ביאליק. בחלקן תוך מתן ביטוי להלך־נפש, כמו ב"ערבית" או "עם דמדומי החמה", ובחלקן על דרך התיאור, כמו ב"רזי לילה" וב"מתי מדבר". וראה בעניין זה בין השאר: קויפמן, י. "חזון ומציאות בשירת ביאליק". 'מאזנים', ד (תרצ"ד), גיל' כח—כט (קעח—קעט), 44—47.

קוֹרֵץ מִכָּל רְכְסֵי הָרִים,
סָגַר עַל כָּל גּוּשׁ וּבְלִיטָה,
נֶאֱחָז בְּצַמֶּרֶת בָּצִיר,
בַּת־צְחוֹק לוֹ מֵרְצוּעַת חִטָּה.

חָל עַל קוֹל הַיָּם בִּזְדוֹנוֹ,
נִתְקָל בְּשִׁבְּלֵי־אֵבֶה –
וְלִרְסִיסִים אֲפוֹצְצָנוּ,
לִכְשֶׁאֶרְצֶה. לִכְשֶׁאֹבֶה.

('כל השירים', שוקן, תל־אביב תש״י, 211–212)

בצורה מעודנת יותר מודגמת דרך זו בשיר השלישי מאותו מחזור:

מַגַּל־הַסַּהַר עוֹד טֶרֶם
נִתְקַע בְּנִקְרַת־הַצּוּר,
וְרֶטֶט קַל עָבַר בַּזֶּרֶם,
הִדְלִיק קְלוּחַ דִּי־נוּר.

הִרְגִּישׁ בּוֹ סוּף – וְכִתָּה לְכִתָּה
לָחֲשָׁה: הִנֵּה הוּא בָּא!
נֶעֱנָתָה כִּפָּה לְכִתָּה,
אֵבֶה רָם זָע וְלֹא זָע.

וּבְהַעֲבִיר חִפּוּשִׁית בַּחֹרְשָׁה
רִנָּה זוֹ, לָאַט כָּל בַּד,
וְעֵדָה שֶׁל צְלָלִים כְּבָר פֹּרְשָׁה,
נִבְהֲלָה דַּמָּה לָעַד;

תַּאֲמִין וְלֹא תַּאֲמִין הַבְּרִיאָה,
רֶגַע – וְיוּטַל הַפּוּר...
וְהַסַּהַר עוֹד טֶרֶם הוֹפִיעַ
וְנִתְקַע בְּנִקְרַת הַצּוּר.

(שם, 213)

כאן "מקפיא" המשורר בכוח לשונו את היקום כולו בציפייה לרגע שבו יגע מגל הסהר בנקרת הצור, כשהוא מנצל לצורך זה כפל משמעות של מלים כמו "רינה" או של ביטויים כמו "לאט כל בד".[2]

הבלטה יתרה זו של השימוש בהאנשה ליצירת עולם פלאים או עולם דמיוני או להדגמת כוח שליטתו כביכול של המשורר בעולם, מתלווה אליה בדרך כלל איזה שהוא קו דק של הומור, מפני שהיא מתפרשת כמין הפגנת כוח, כמין הצגה שמציג המשורר לפני הקורא, לְמה הוא מסוגל באמצעות לשונו. ומובן שההומור גשען כאן על איזו הנחה, מפורשת או סמויה, שהקורא יכול להבחין באותו מרחק שבין שיעורו של הדמיון לבין ראיית "הדברים כפי שהם באמת".

ב"הברכה", כמו בשיריו הנזכרים של טשרניחובסקי, נעשה שימוש עקיב בהאנשות, שנועד לנתק כביכול את הברכה והאלון מאיזה שהוא נוף שבמרחב ולהעניק להם ישות אנושית פאנטאסטית בכוח הדמיון ובכוח הלשון הפיגו־ראטיבית של המשורר. יתר על כן, בכוחה של לשון זו מוצגת הברכה, או — נכון יותר — מוצג המראה של הברכה, כחידה שמתבוננים בה ותוהים עליה. חידה זו מעוצבת כאן בדרכי האנשה מורכבות ומעודנות לאין שיעור יותר מאשר בשירים הנזכרים, והתיאור ממלא כאן פונקציות, המייחדות שירה זו מכל תיאור טבע אחר בשירת התקופה.

המפתח להבנת האופן שבו מתוארת הברכה בחלק הראשון של היצירה ניתן לנו כמדומה בבית הפותח חלק זה:

אֲנִי יוֹדֵעַ יַעַר, וּבַיַּעַר
אֲנִי יוֹדֵעַ בְּרֵכָה צְנוּעָה אַחַת:
בַּעֲבִי הַחֹרֶשׁ, פְּרוּשָׁה מִן הָעוֹלָם,
בְּצֵל שֶׁל־אַלּוֹן רָם, בְּרוּךְ אוֹר וְלִמּוּד סַעַר,
לְבַדָּהּ תַּחֲלֹם לָהּ חֲלוֹם עוֹלָם הָפוּךְ
וְתַדְגֶּה לָהּ בַּחֲשַׁאי אֶת־דְּגֵי זְהָבָהּ —
וְאֵין יוֹדֵעַ מַה־בִּלְבָבָהּ.

הבית הפותח מציג לפנינו כמו במחזה את "הנפשות הפועלות", ואף מרמז על "פתשגן המחזה". הברכה והאלון, כל אחד מהם נושא את תווי ההיכר המציינים אותו, והם חוזרים ומתגלים אחר־כך בתמונות השונות המתוארות בחלק זה של היצירה.[3] הברכה צנועה, פרושה מן העולם, חולמת בחשאי חלום עולם הפוך,

[2] דרך זו מגיעה לאינפלאציה בשיריהם של שניאור ושל שמעוני. ראה למשל "בין הערבות הבוכיות" של שניאור ו"בין השמשות" של שמעוני.

[3] הווה אומר, שניהם, גם הברכה וגם האלון, הם מה שמכונה בשם "דמויות שטוחות". עובדה זו מפחיתה הרבה את העניין שיש בניסיון לפרש אותם כסמלים לאיזו שהיא מהות אנושית. ואמנם, אי אפשר שלא לתת את הדעת על העובדה, שדווקא הפירושים הסמליים המנסים להיות צמודים יותר לטקסט (קורצווייל [13], לחובר

שעל פי ההמשך משמעו שהמשתקף הוא האמיתי והמוצנע לכאורה הוא החשוב והנכבד באמת. ואילו האלון פתוח, נתון לתמורות, "ברוך אור ולימוד סער", ודומה שאינו מצטיין בתבונה יתרה.

תפקידו של המספר נרמז לנו בשורה האחרונה של בית זה: "ואין יודע מה־בלבבה". ממשפט זה משתמעת הזמנה לקורא להשתתף עם המספר בתהייה על מה שבלבבה של הברכה. אם את "עם דמדומי החמה" אפשר להציג כהזמנה לחלום, הרי את החלק הראשון של "הברכה" אפשר להציג כהזמנה לתהייה על חידת הברכה.

ואמנם, התיאורים השונים של הברכה והיער לא באו כביכול אלא כדי להעלות מדי פעם השערה חדשה בדבר מה שבלבבה, כמי ששואל: מה בלבבה בבוקר, מה בלבבה בליל סהר, מה בלבבה ביום סערה ומה בלבבה עם שחר; והוא משיב על שאלות אלה על ידי כך שהוא מתאר את הברכה ואת היער בכל שעה מהשעות האלה ומעלה השערה חדשה בדבר מחשבותיה של הברכה בכל שעה ושעה. אך, כפי שעוד נראה, נשענות התשובות על משחק בכפל המשמעות של הביטוי "מה בלבבה" ועל פיתוח עקיב של רעיון "חלום העולם ההפוך" שחולמת הברכה. הדובר בשיר, המתבונן בברכה, משחק בתיאוריו במעבר מ"הצד האנושי" שבברכה אל "הצד הטבעי" שלה — מ"מה בלבבה" במשמעות "מה בתוכה" ל"מה בלבבה" במשמעות "מה היא חושבת". ההשערה, שבמח־שבותיה רואה הברכה את הדברים באופן הפוך ממה שנראה למתבונן מבחוץ, שהיא מציגה את המשתקף כאמיתי ואת הנחות כלפי חוץ כנעלה לאמיתו של דבר, גם היא נשענת למעשה על שימושים פיגוראטיביים על דרך השעשוע בביטוי "חלום עולם הפוך".

שעשועי הלשון משווים לתיאור של חידת הרהוריה של הברכה אופי של הצגה והדגמה; כאילו מי שמדבר בשיר אינו מבקש לספר על חידת הברכה, אלא להציגה בדרך של חידות: להדגים כיצד מתארים ברכה ביער באופן המעורר תהייה.

ברכה מהרהרת

יסוד ההצגה או ההדגמה שבעיצוב חידת הברכה בחלק הראשון מתבטא קודם כל במרחק ההולך ורב שבין תמונת הברכה והאלון "כפי שהם באמת" לבין האופן שבו מציג אותם הדובר בשיר. בכל התמונות שביצירה זו נשמרות אמות־מידה ריאליסטיות בהצגת הברכה והיער. אין כאן שום תופעה שמחוץ לגדר הטבע וכל תיאור דמיוני או פאנטאסטי זוכה להנמקה ריאליסטית — מפורשת בחלק השני של היצירה ומובלעת בחלקה הראשון. על ידי כך בולט

[7]) לוקים בחזרה מייגעת על עצמם, לפי שבאמת, בתחום זה של הפירוש הסמלי חוזר כל בית ואומר את מה שנאמר כבר בקודמו; ואילו המבקשים להיות מעניינים יותר (צמח [12], מיקם [8]) מתרחקים עד מהרה מן הטקסט.

הניגוד שבין מראה הברכה והאלון "כפי שהם" לבין הדרך המורכבת והמסוגננת, הרצופה האנשות וציורי דמיון, שבה מציג אותם הדובר בשיר. על יסוד ההנמקה הריאליסטית האפשרית של הברכה והיער נתפסים אלה באופן בולט יותר כהצגה, כמעט כהפגנה, של אופן התבוננות מיוחד של הדובר בשיר. בולט כאן היסוד של: ראו כיצד אני מתאר, ראו כיצד אני מציג.

יתר על כן, בתיאורים אלה ניתן להצביע על סימנים המכוונים ליצירת אווירה של חידה בלי שתהיה כאן בהכרח חידה של ממש; של תהייה בלי שתהיה בהכרח סיבה ממשית לתהייה. הראשון בסימנים אלה הוא הסגנון הקפדני של התיאור, המכוון לשוות דמות אנושית ולטוות יחסים אנושיים בין הברכה לבין האלון.[4]

בַּבֹּקֶר,
בְּרֶחֶץ הַשֶּׁמֶשׁ מַחְלְפוֹת גְּאוֹן הַיַּעַר
10 וְיָם שֶׁל־זֹהַר עַל תַּלְתַּלָּיו תִּשְׁפֹּךְ;
וְהוּא, הָאֵיתָן, מִשְׁטַח חֶרְמֵי זָהָב כֻּלּוֹ,
לִרְצוֹנוֹ, כְּשִׁמְשׁוֹן בִּידֵי דְּלִילָה, עוֹמֵד נִלְכָּד,
מִתּוֹךְ שְׁחוֹק קַל וְאוֹר פְּנֵי אוֹהֵב מַרְגִּישׁ כֹּחוֹ,
בְּרֶשֶׁת פָּז שֶׁל־עַצְמוֹ, מְקַבֵּל אֲסוּרָיו בְּחִבָּה,
15 וּמֵרִים עָל רֹאשׁ גִּזְרוֹ תַּחַת גְּבוּרוֹת שֶׁמֶשׁ,
כְּאוֹמֵר לָהּ: שִׁטְפִינִי, סַלְסְלִינִי אוֹ אִסְרִינִי
וַעֲשִׂי בִּי מַה־שֶּׁלִּבֵּךְ חָפֵץ –
הַבְּרֵכָה בְּשָׁעָה זוֹ, אִם תִּזְכֶּה וְאִם לֹא־תִּזְכֶּה
בְּקֶרֶן אַחַת זָהָב מִגָּבֹהַּ –
20 תִּתְעַלֵּף לָהּ בְּצֵל מָגִנָּהּ רַב הַפֹּארוֹת,
מֵינִיקָה חֶרֶשׁ אֶת־שָׁרָשָׁיו וּמֵימֶיהָ יִשְׁלוּ;
כְּאִלּוּ שְׂמֵחָה הִיא בְּחֶלְקָהּ דּוּמָם
שֶׁזָּכְתָה לִהְיוֹת רְאִי לַחֲסִין הַיַּעַר.
וּמִי יוֹדֵעַ, אוּלַי חוֹלְמָה הִיא בַּסָּתֶר,
25 כִּי־לֹא רַק־צַלְמוֹ עִם יוֹנַקְתּוֹ בָּהּ –
אַךְ כֻּלּוֹ גָּדֵל הוּא בְּתוֹכָהּ.

4 כמובן, העובדה, שאופן הצגתה של הברכה בחלק השני מקשה על תפיסתה כסמל לישות אנושית, מבליטה עוד יותר את האופי המסוגנן של יצירתה של אווירת חידה כאן, כי פירושה שמעוררים במכוון תהייה על חידה שאיננה קיימת. אבל אפילו היה מקום לתפיסה סמלית מעין זו של הברכה, עדיין אין בכך כדי לטשטש את העובדה, שיש כאן גיבוב מכוון ומובלט של אמצעים לתיאור של ברכה ויער בדרך

סגנון זה ניכר בראש ובראשונה בתבנית הסכימאטית שעל פיה עשוי התיאור של האלון ושל הברכה. תבנית זו חוזרת בשינויים מסוימים בכל אחד מבתי החלק הראשון של היצירה. ניתן להבחין בבית השני בשתי חלוקות: האחת — בין תיאור הברכה לתיאור האלון. בחלקו הראשון של הבית מתואר כיצד נראה האלון בשעת בוקר כשהוא שטוף שמש, ואילו בחלקו השני מתוארת הברכה לעומתו. החלק הזה פותח במלים "הברכה בשעה זו" וכו'. החלוקה האחרת: חלקו הראשון של הבית מתאר את הברכה ואת האלון בתחום הנגלה, ואילו חלקו השני, הפותח במלים "ומי יודע, אולי חולמה היא בסתר", מביע השערה בדבר הרהוריה הסמויים של הברכה.

חלוקה כפולה זו יוצרת בבית הראשון ניגוד כפול. האחד — בין הברכה לאלון, השני — בין מה שנראה לעין למה שנסתר מהעין וניתן רק לשער אותו. ניגוד זה מתבטא בכך, שבתחום מה שגלוי לעין מבליט התיאור את השפע שזוכה בו האלון לעומת המועט שצריכה להסתפק בו הברכה. האלון מפקיר את עצמו לאורה של השמש; נלכד ברשתה כביכול מרצון, כשמשון בידי דלילה, ואילו הברכה מתכנסת בצילו, ספק זוכה ספק אינה זוכה בקרן זהב אחת מגבוה. גם הלשון הפיגוראטיבית שבה מתוארים הברכה והאלון בתחום הנגלה מדגישה הבדל זה שבין השפע שזוכה בו האלון לבין ההסתפקות במועט הנכפית על הברכה. בתיאור אור השמש הנופל על האלון בולט השימוש במטאפוריקה מתחום המים: "ברחוץ השמש מחלפות גאון היער" (9); "ים של־זוהר על תלתליו תשפוך" (10); "משטח חרמי זהב כולו" (11). גם אם אין נוצרת פה תמונה שלמה, עולה האפשרות לערוך הקבלה נוספת בין האלון הזוכה בכל, גם בחסדי שמש מלמעלה וגם בחסדי ברכה מתחת (האור שהוא כמים מלמעלה ומי הברכה מלמטה), לבין הברכה שמוטל עליה להסתפק בזכות להיות ראי לחסין היער.

אולם דווקא ההבלטה היתרה של זכיותיו של האלון בתחום הנגלה מעניקה באופן פאראדוקסאלי תוקף רב יותר למחשבות הכמוסות של הברכה על עליונותה הנסתרת מהעין. החלוקה השנייה של הבית, זו שבין תיאור נחיתותה של הברכה בתחום הנגלה לבין ההשערה בדבר מחשבותיה הנסתרות, מציגה מחשבות אלה כנקודת השיא שבתיאור. הכל מוליך אליה, כל מה שתואר קודם לכן אינו אלא הקדמה. דרך הסוד הנוקטת לשון של "מי יודע", שבה מגליט לנו בלחישה כביכול את מחשבותיה של הברכה, גורמת לכך שאלה ייתפסו כגילוי של אמת הנסתרת מהעין. הודות למיבנה ריטורי זה של הבית מופיע הדובר בשיר לא כמי שמתאר נוף כשלעצמו, אלא כמי שמגלה לנו סוד בלחישה, כמי שמשכיל להוליכנו מהנגלה אל הסמוי ומן המדומה אל האמיתי.

שתעורר תמיהה, כשתהייתו הברורה של הדובר בשיר מצטרפת לאמצעים סגנוניים שנוקט המשורר (ההאנשה, הסגנון, המיבנה התחבירי), ויחד הם יוצרים אווירה של חידות.

דרך אחרת של יצירת אווירה של תהייה וחידה ניכרת מ"מעמד המציאות" השונה המוענק לברכה ולאלון. התיאור המואנש של האלון כיצור אקסטרוברטי, כשמשון המפקיר את עצמו לרשתה של דלילה, השמש, כמי שיודע את כוחו ומוכן משום כך להתגלות גם בחולשתו, תיאור זה, אף על פי שיש בו פיתוח של תמונה דמיונית שלמה, הנה לפרטיו יש הנמקה ריאליסטית אפשרית. ניתן להסביר כיצד "צומח" הדימוי של שמשון ממראה האלון שטוף השמש שעה שהאור מדומה למים והעלווה — למחלפות שיער. תמונת דלילה הצדה את שמשון ברשתה נוצרת על יסוד הדימוי של עיגולי האור והצל שיוצרות קרני השמש החודרות מבעד לענפי העץ לרשת שהעץ — שמשון — נאחז בה. תיאור הברכה, לעומת זאת, מתפתח מפרטים שיש להם הנמקה ריאליסטית אפשרית אל פרטים שהם ברשותו הבלעדית של הדמיון. את תמונת הברכה המוצנעת, שאינה זוכה בחסדי השמש והיא מסתפקת בחלקה, ניתן לקשר עם פרטים של המראה החיצוני, אולם ההשערה בדבר מחשבותיה הנסתרות של הברכה צומחת כביכול מתוך המראה המשתקף במי הברכה אל תמונת דמיון הניתקת ממראה זה, תמונה של ברכה "אנושית" הרואה את עצמה כמרכז העולם. הינתקות זו מן האפשרות של הנמקה ריאליסטית בולטת יותר ויותר בבתים הבאים, שבהם נאחזים הרהורי הברכה לא במראה הנשקף בה אלא בתמונה, שהיא באופן בלעדי בתחום דמיונותיו של המתבונן במראה.

מתוך כך נוצר הרושם כאילו אין לברכה וליער מעמד קיום שווה; כאילו בתוך יער, שהוא יער ממש, אף־על־פי שמתארים אותו באמצעות האנשות, חבויה לה ברכה, שאם כי היא ברכה של ממש יש לה תכונות אנושיות, אף זאת בממש. טשטוש תחומים זה שבין פרטי הנוף לבין הדרך הדמיונית שבה מתארים אותו נזקף כמובן כולו לחשבון דמיונו של הדובר בשיר. למעשה ניתן למצוא גילויים כאלה ברב או במעט כמעט בכל תיאור טבע בשירת בני הדור שמופיעות בו האנשות. אולם כשטשטוש תחומים מעין זה מצטרף לתופעה הקודמת של הצגה כמו־סמלית של הברכה ושל האלון, וכשמתלווה אליו ההצגה של היער והברכה כנסיון חדירה אל מה שחבוי בפנים ונסתר מן העין, תורם אף הוא ליצירת האווירה של חידה מסוגננת.

ההשערה בדבר מחשבותיה של הברכה, המופיעה בסופו של הבית, מהווה את שיאו של התיאור גם מבחינה זו שבה טמון העוקץ של השעשוע שבו. שע־שוע זה מתברר שעה שאנחנו נותנים את הדעת על ה"היגיון" שעל־פיו מצליח הדובר בשיר לנחש את מחשבותיה של הברכה; זהו היגיון הקובע, שמכיוון ש"מה שבלבבה" פירושו גם מה שהיא חושבת וגם מה שבתוכה, ניתן להקיש מן המשתקף בה על מחשבו־תיה, ולהפך. ומכיוון שהאלון משתקף בברכה "במהופך", משמע שגם מחשבותיה הפוכות: לא מה שבחוץ הוא האמיתי, אלא המשתקף הוא הוא האמיתי, ולכן לא רק "צלמו עם יונקתו בה — אך כולו גדל הוא בתוכה" (25—26). היכולת לעמוד על ההיגיון של ההיקש הזה מעתיקה, כמובן, את

העניין שלנו ממחשבותיה של הברכה כשלעצמן אל האופן שבו מתארים את המחשבות שלה; כלומר, לא מחשבה זו או אחרת חשובה כאן, אלא האופן שבו מצליח הדובר בשיר לנחש מחשבות כביכול, או האופן שבו הוא יוצר ברכת חידות ומראה חידות של מי הברכה השקופים. גם בבתים האחרים, כפי שעוד נראה, עיקרו של התיאור אינו בדמותה האנושית של הברכה, אלא בעיצוב המסוגנן של חידתה.[5]

ברכת פלאים

גם בבתים הבאים של החלק הראשון אנו מוצאים מצד אחד תיאור מואנש של הברכה ושל היער, שימוש בתבניות תחביריות מסוגננות ובאלמנטים ריטוריים שבאמצעותם "מדריך" הדובר בשיר את אופן ההתבוננות של הקורא — וכולם מכוונים להעמיד חידה ונסיון חדירה אל פתרונה הנסתר; ואילו מן הצד השני ניתן בתיאור מקום לנמק באופן ריאליסטי את ההאנשות ואת ציורי הדמיון, כשאלה מצביעים בחלקם על המראה כפי שהוא באמת (בייחוד בתיאורי היער) ובחלקם על האופן שבו צומחות האנשות בדמיונו של הדובר בשיר מתוך המראה עצמו (בייחוד בתיאורי הברכה ומחשבותיה). יתר על כן, כאשר נחשפים משחק המלים וה"היגיון" שעליהם נשען התיאור של חידת הברכה, הופך העניין כולו לשעשוע, להצגת חידה. בבתים אלה נעשה הניגוד בין שני אספקטים אלה של התיאור, ה"אנושי" וה"ריאליסטי", דראסטי יותר ויותר. כמו כן, התחבולות הנקוטות כאן כדי לשוות לתיאור אופי של תהייה על חידה נעשות בעת ובעונה אחת גם מורכבות יותר וגם מעורטלות יותר, ויסוד השעשוע שבהן הולך ומתחזק.

בבית השלישי שוב אין המראה של "ברכה מהרהרת" נוצר על יסוד מאבק סמוי בין הברכה לבין האלון, אלא מתוך השלמה ביניהם, ואילו הניגוד שבין מה שנראה לעין לבין מה שנסתר מהעין מתפרש בבית זה כניגוד שבין הרהוריה של הברכה לבין מעשיו של בן־המלך, כביכול.

בתיאור החורש נעשה שימוש בהאנשות ובכפל משמעות של מלים כדי שמצד אחד תיווצר אווירה של סוד והחורש יוצג כאיזה יצור אנושי השומר על סוד בת המלכה, ואילו מצד אחר יהיה התיאור צמוד ל"מראה כפי שהוא באמת":

[5] תיאור "מתחכם" מעין זה שבחלק הראשון של "הברכה" אינו רווח בשירת ביאליק. אף על פי כן, אפשר, כמדומה, להצביע לפחות על שתי דוגמאות נוספות לשיר המתאר דברים בדרך של הצגה, בדומה לכאן. האחת — "וריתי לרוח אנחתי". הפקדת השליחות אל האח בידי הרוח (אחרי שורה שבה מהדהדת המשמעות האידיומאטית של "לזרות לרוח") יש בה כמין מעשה של הדגמה: ראו כיצד מפזרים אנחה לרוח (במשמעות האידיומאטית) — עושים את הרוח שליח של דברי לאחי. הדוגמה השנייה: הסיום של "עם דמדומי החמה" מציג בדיעבד את "ההזמנה לחלום" כפעולה מפוכחת של אדם הנידון להיות בהכרח חולם עולמים, כאילו אמר: הבה נחזור על מעשה החלום־בהקיץ שאנחנו עושים ערב ערב.

וּבְלֵיל יָרֵחַ –
בִּרְבֹץ תַּעֲלוּמָה כְּבֵדָה עַל הַחֹרֶשׁ,
וְאוֹר גָּנוּז חֲרִישִׁי זוֹלֵף בֵּין עֲפָאָיו,
30 הִתְגַּנֵּב וַעֲבֹר עַל־גִּזְעָיו,
וְרוֹקֵם שָׁם בַּכֶּסֶף וּבַתְּכֵלֶת
אֶת־רִקְמוֹת פְּלָאָיו –
וְהַס כָּל־סְבָךְ, וְהַס כָּל־אִילָן!
כָּל־אֶחָד מַאֲפִיל עַל־עַצְמוֹ בְּצַמַּרְתּוֹ
35 וּמְהַרְהֵר לוֹ בְּצִנְעָה הִרְהוּר לִבּוֹ.

מילות־המפתח, אלה המתפרשות לשתי פנים, סומנו כאן בפיזור אותיות. המלה "תעלומה", למשל, מצביעה על אווירת מסתורין וסוד האופפת את החורש, אולם אפשר לפרשה גם ככינוי פיגוראטיבי לחשכה על פי ההקשר שבו היא נתונה. הצירוף "אור גנוז" מורה אף הוא על תופעת טבע פשוטה, אבל בגלל השימוש במלה "תעלומה" קודם לכן עולה כאן גם משמעות הלוואי האידיומאטית שלו. באותו אופן מתפרשים גם הצירופים "אור חרישי" ו"אור זולף", ואף הם תורמים לא רק לעיצובו של המראה אלא גם לעיצובה של אווירת הסוד המיוחדת למראה זה. דומה שהניצול השנון ביותר של כפל־משמעות זה מתגלה בשתי השורות האחרונות של המובאה. השורה "כל אחד מאפיל על־עצמו בצמרתו" מציינת עובדה פיזית פשוטה: צמרתו של כל אילן מפילה צל על העץ; אבל בגלל הקשר שלה עם השורה האחרונה, "ומהרהר לו בצנעה הרהור ליבו", היא מתפרשת גם כפעולה מרצון, שמשמעותה — "מכסה על אישיותו, על מחשבותיו".

תיאור הברכה המהרהרת, לעומת זאת, אין לו הנמקה ריאליסטית אפשרית בתחום הנוף, כמו שיש לתיאור החורש. הוא מעוגן בתחום דמיונו של הדובר בשיר, והוא צומח כולו לא ממראה החורש או הברכה, אלא ממה שמייחס המתבונן בדמיונו למראה החורש. הדובר בשיר מדמה לעצמו שהחורש שומר על סוד, והוא מפליג בדמיונו לעבר האגדה על בת־המלכה, כאילו זה הסוד שעליו שומר החורש. אולם מה שהוא לחלוטין בתחום הדמיון בתיאור החורש, מופיע כדבר ממשי ביותר בחלומותיה של הברכה הנוגעים כולם באגדת בן־המלך המחפש את בת־המלכה. עובדה זו אפשר שאין בה שום דבר יוצא דופן כל עוד תופסים את הברכה כסמל ליצור אנושי, אבל מחשבות אלה עצמן מחזירות אותנו אל התחום הממשי של הנוף, וחוזרות ומזכירות לנו שהברכה — ברכה והתיאור — משחק. הברכה המלעיגה במחשבותיה על בן־המלך סבורה שהוא מחפש במקום הלא נכון, לפי שבת־המלכה אינה חבויה במדבריות עד ובקרקע־ימים, אלא בה בתוכה. היא תופסת אפוא את הצירוף "לב הברכה" לא רק במובן של הרהורי הברכה ודמיונותיה, אלא גם במובן של בתוך

הברכה, בקרקעיתה. במעבר מהתיאור המואנש של הברכה אל ההשערה בדבר מחשבותיה נעשה כאן אפוא מעבר ממובן אחד של "מה בלבבה" למובן אחר, אבל בכיוון הפוך לזה שנעשה בבית הקודם. שם המשתקף במי הברכה נותן בידיו מפתח לדעת מה היא חושבת; כאן הדבר שהיא חושבת עליו מוצג כאילו הוא במעמקיה, בתוכה, ובן־המלך יכול היה כביכול לראותו (כלומר את בת־המלכה) אלמלא היה זה לילה ואלמלא היה החורש מסתיר אותו.

יסוד השעשוע מתגלה גם בכך, שבמובן הראשון של "מה בלבבה" (מחשבו־תיה) צודקת הברכה בלעגה לבן־המלך. מכיוון שבת־המלך קיימת "בלב הברכה" רק בדמיון, מובן שאין שום סיפוי שבן־המלך ימצא אותה במקום מן המקומות...

חשיפתו של השעשוע במחשבות הברכה גורמת לכך, שגם אווירת המסתורין המעוצבת כאן בצורה מסוגננת כל כך הופכת להיות מדומה, ותשומת־הלב מועתקת מהניסיון לחדור למחשבותיה של הברכה כשלעצמה אל יסוד ההצגה שבתיאור.

ברכה שאיבדה את עולמה

מבקרים נהגו להקיש מבית אחד בחלק זה של היצירה על הבתים האחרים. חלקם הכלילו הכללה על פי הבית השני, וטענו שיש כאן התמודדות בין האלון לברכה, מי משניהם קודם (קורצווייל [13]), חלקם הכלילו על פי הבית השלישי, וטענו שיש כאן הקבלה בין עולם חלומות מסתורי, רומאנטי, לבין עולם חיצוני, ריאליסטי (מיקם [8]), ואילו אחרים הכלילו את ההכללה על פי הבית הרביעי, וטענו שבעיקרו של דבר יש כאן ביטוי לרצונו של משורר להגן על עצמו מפני אימתו של העולם החיצוני (שאנן [17]).

על כן נראה לי שיש חשיבות להצביע על ההבדלים בין בית לבית, הבדלים המתבטאים בין השאר גם באפקט שונה שיש לאלמנטים החוזרים. המשותף לכל הבתים הוא הניסיון לעצב נוף של יער וברכה מואנשת שניתן לתהות על מחשבותיה על פי המראה המשתנה שלה. הניסיון לעצב באמצעות ההאנשה חידה של מראות נעשה בדרכים שונות ותוך כדי ייחוס מהויות אנושיות שונות לברכה וליער. כך, בבית השלישי, במקום השאלה "מי משניהם קודם", עומדת במרכז השאלה "היכן בת־המלכה", ואילו בבית הרביעי תעמוד השאלה "מה היה לעולם חלומותיה של הברכה". בכל בית נרמז על יחסים שונים בין הברכה לבין היער. בבית השני והחמישי אלה יחסי התמודדות, בבית השלישי — יחסי השלמה, ובבית הרביעי — תלות של הברכה ביער. החלק הראשון כולו מסוגנן מאוד ובנוי על סכימות מורכבות של תבניות חוזרות ומקבילות. אחדות מסכימות אלה באות לסירוגין. מבחינות רבות אפשר, למשל, להקביל את הבית הרביעי לבית השני ואת הבית החמישי לבית השלישי. אחת התופעות האפקטיביות ביותר בחלק זה של היצירה היא משחק המשמעויות הנוצר בין תבניות חוזרות לתוכן שונה בכל בית. למשל, האפקט שיש לעובדה, שבבית השלישי חוזרות

תבניות שיצרו בבית הקודם רושם של התמודדות בין הברכה לבין האלון, כשכאן אין מקום להתמודדות מעין זו. כדי לעמוד על דקויות אלה יש צורך לבחון תחילה את המיוחד לכל בית, ורק בסוף, בסיכום, נוכל להצביע על האפקטים המיוחדים של היסודות החוזרים כאן.

בניגוד לדרך התיאור הנקוטה בבית השני, הרי כאן, למרות השימוש הנעשה בדימוי אחד, נשאר התיאור של הסערה צמוד למציאות הריאליסטית החיצונית. צמידות זו מתגלה בכך, שבציורי ההאנשה המתארים את הסערה ביער כמלחמת איתנים בין היער לבין "שישים ריבוא פריצי רוחות" (74) אין פיתוח פרטים מתחום ההאנשה, החורג או הסוטה באופן קיצוני מן המציאות (הטבעית) המתוארת. אין מצוינים פרטים המתאימים מצד אחד בעיקר למלחמת איתנים ומצד שני אינם מצויים בסערה שביער. יש כאן אפוא פיתוח סימולטאני של האספקט "האנושי" בתחום ציורי הלשון ושל האספקט "הטבעי" בתחום הנושא המתואר:

וּבְיוֹם הַסְּעָרָה –
עַל־רֹאשׁ הַיַּעַר נִצְבְּרָה כְּבָר חַשְׁרַת עָבִים
60 וּקְרָב בִּלְבָבָם,
אַךְ עוֹד מִתְאַפְּקִים הֵם וְכוֹבְשִׁים זַעְמָם רֶגַע
וּבְסֵתֶר רַעַם תִּרְגֵּז בִּטְנָם,
וְעָב אֶל־עָב, כִּמְבַשֵּׁר רָעָה קְרוֹבָה,
שׁוֹלֵחַ רְמָזֵי בְּרָקִים בְּחִפָּזוֹן:
65 "הִכּוֹנָה!"
וּבְטֶרֶם נוֹדַע מִי הָאוֹיֵב
וְאֵי מִזֶּה הָאוֹיֵב יָבֹא –
הַיַּעַר כֻּלּוֹ קוֹדֵר עוֹמֵד מוּכָן
לְכָל־פִּרְעָנוּת שֶׁבָּעוֹלָם.
70 וּפִתְאֹם – זִיק! בְּרַק־נוּר! הַיַּעַר חָוַר,
הָעוֹלָם הִבְהֵב,
הַךְ־הָךְ! הִתְפּוֹצֵץ רַעַם, זָע הַיַּעַר –
וַיִּרְתָּח!
וְשִׁשִּׁים רִבּוֹא פְּרִיצֵי רוּחוֹת
75 הָרֹאִים וְאֵינָם נִרְאִים,
בִּשְׁרִיקוֹת פְּרָאִים פָּשְׁטוּ עַל אַדִּירָיו
וַיֹּאחֲזוּם פִּתְאֹם בִּבְלוּרִיתָם,

וַיְטַלְטְלוּם טַלְטֵלָה, הָלְמוּ רֹאשָׁם –
וְרַעַם אַחֲרֵי רָעַם!
80 וּבָא מִתּוֹךְ הַסְּעָרָה קוֹל הֲמוֹן הַיַּעַר,
רְחַב הֲמֻלָּה, כְּבֶד תְּשׁוּאוֹת,
כִּשְׁאוֹן מִשְׁבָּרִים רְחוֹקִים כִּבְדֵי מָיִם,
וְכֻלּוֹ אוֹמֵר רַעַשׁ, רַעַשׁ, רָעַשׁ...

לעומת זאת, בתיאור החיצוני של מראה הברכה (84—92) ניכרת אמנם בתחילה אותה מגמה של צמידות למראה החיצוני, אבל בולט כאן יותר האספקט האנושי של התיאור: פרטים במראה זה מנמקים את ציורי הלשון הפיגוראטיבית הנקוטים כאן:

בִּשְׁעַת מְהוּמָה זוֹ – הַבְּרֵכָה,
85 מְקֻפֶּת חוֹמָה שֶׁל־אַבִּירֵי חֹרֶשׁ,
עוֹד תַּעֲמִיק לַסְּתִיר בִּמְצוּלָתָהּ דְּגֵי זְהָבָהּ,
וּכְתִינוֹק נִבְעָת נֶחְבָּא בְּלֵיל זְוָעָה
עֲצוּם עֵינַיִם תַּחַת כַּנְפֵי אִמּוֹ
וּלְכָל־בְּרַק נוּר מְנַצְנֵץ יָנִיד עַפְעָף –
90 כֵּן נַעֲוַת פָּנִים, שְׁחֹרַת מַיִם וּקְדֹרַנִּית,
תִּתְכַּנֵּס לָהּ בְּצֵל מָגִנָּהּ רַב הַפֹּארוֹת –
וְכֻלָּהּ רַעַד, רָעַד...

הדימוי לתינוק עצום עיניים המניד עפעף (87—89) עשוי בשנינות רבה. המלה "עפעף" מתכוונת אמנם אל גלי המים של הברכה, אך אלה אינם מזדעזעים כל אימת שמופיע הברק, אלא רק מתגלים לעין. על ידי כך שמציגים את תנודת "עפעפי" הברכה כגילוי של פחד, מקבלת ההאנשה מהימנות רבה יותר.

אכן, בצידה של אותה צמידות לפרטים ריאליסטיים מסוימים, חזקה כאן המגמה להעניק לברכה צביון אנושי מוגדר. הביטוי "וכולה רעד, רעד" (92), למשל, מתפרש קודם כל לא ככינוי לגלי המים של הברכה, אלא ככינוי להלך נפשה של "ברכה אנושית". כתופעה אופיינית למגמה זו אפשר להצביע גם על השורה "כן נעוות פנים, שחורת מים וקדורנית" (90). שורה זו בנויה משני ניבי לשון: 'נעוו פניה' ו'השחירו פניה כשולי קדרה'. ניבים אלה פורקו כאן כדי להמחיש באמצעותם את המראה החיצוני של הברכה. הניב הראשון מופיע אמנם כלשונו, אך הוא מתפרק כאן ומצביע על תופעה חיצונית: פני הברכה העשויים גלים גלים בסערה. הניב השני רק מרחף כאן, כשבמקום פנים שהשחירו יש מים של ברכה שהשחירו, ואילו ה'קדרה' שבניב המקורי רק נרמזת כאן במלה 'קדורנית' הדומה לה בצליל ונגזרת מאותו שורש. יחד עם

זאת, המשמעות הנרדפת של שני הניבים מפנה את דעתנו להלך נפשה הקודר של ברכה אנושית שעולמה חשך בעדה.

גם ההקבלות בין הברכה לבין היער מחזקות את הנטייה לתפוס את הברכה כיצור מואנש. בהקבלות אלה יש משום חזרה אל הבית השני. אף כאן יוצרת ההקבלה רושם כאילו לפנינו יצור רפה, מופנם, החוסה בצילו של יצור חסון ואיתן. תלותה של הברכה מודגשת כאן בגלל ההקבלה בין הדימוי האנושי שבשני הבתים. שם מתואר האלון כיצור גברי והברכה כיצור נשי המיניק את שורשיו; כאן מתחלפים המינים: החורש הוא היצור הנשי, האמתי, והברכה היא תינוק הנחבא בצל אמו.[6] ההקבלות בין הברכה ליער מודגשות כאן על ידי ההקבלה בין "וכולו [...] רעש, רעש" (83) לבין "וכולה רעד, רעד..." (92). כביכול, יש כאן הדגמה למה שגרמז בבית הראשון. האלון הוא "ברוך אור ולימוד סער" (4), ואילו הברכה, אפשר שאין היא זקוקה לאור, אבל רוח סער אחד דיו להרוס את עולמה. לעומת הצמידות העקיבה של תיאור היער למראה החיצוני הריאליסטי, אפשר להצביע בתיאור הברכה על מגמה לחזק בהדרגה את האספקט האנושי בתיאורה, עד כדי ליצור הזדהות עם "גורלה" כפי שמדמה אותו המתבונן בה.

דווקא צמידותו של תיאור הסערה למציאות ריאליסטית חיצונית מעידה על השנינות הרבה הניכרת כאן במלאכת השעשוע:

וּמִי יוֹדֵעַ,
הַחֲרֵדָה הִיא לִגְאוֹן אַדֶּרֶת יַעַר
95 וּלְתוֹעֲפוֹת צַמְּרוֹתָיו הַמְּבֻלָּקוֹת,
אוֹ צַר לָהּ עַל־יְפִי עוֹלָמָהּ הַצָּנוּעַ,
בְּהִיר הַחֲלוֹמוֹת, זַךְ הַמַּרְאוֹת,
אֲשֶׁר עֲבָרוֹ רוּחַ פִּתְאֹם וַיַּעְכְּרֻנוּ,
וַהֲמוֹן חֲזִיוֹנוֹת הוֹד, טִפּוּחֵי לִבָּהּ,
100 הִרְהוּרֵי יוֹם וְהִרְהוּרֵי לַיְלָה,
בָּרֶגַע זַעַם אֶחָד שָׂם לִקְצָפָה.

בדומה לבית השני, דומה, שאף כאן נעשה השעשוע על ידי כך שמפתים אותנו להקיש ממשמעות "מה בתוכה" של "מה בלבבה" למשמעות "מה היא חושבת" של צירוף זה. בבית השני, מכיוון שהאלון נשקף בתוכה במהופך, הרי גם מחשבותיה הן עולם הפוך: המשתקף הוא האמיתי. כאן אין לנו ראי־מים לדעת מה חושבת הברכה, מפני שמתחוללת סערה ומי הברכה שחורים. ובאמת, אין

6 חילופים אלה משווים, כמובן, אופי קומי, אם לא גרוטסקי, לכל הנסיונות להעניק משמעות ארוטית ליחסים שבין הברכה לבין האלון או היער, כמו נסיונותיהם של צמח [12] ומיקם [8].

יודעים מה היא חושבת, ובמקום השערה אחת באות שתי השערות, שהן טבעיות במצב כזה: אפשר צר לה על היער, אפשר צר לה על עולמה שנעכר. יתר על כן, בהשערה על מחשבותיה של הברכה עובר המשורר ממשמעות רגילה למשמעות פיגוראטיבית בשורת מלים המציינות את הסערה החיצונית. ברור שסערה רגילה אין דרכה להרוס עולם מחשבות פנימי, ועל כן ברור שהוא משתמש במלים אלה במשמעות פיגוראטיבית. עולמה "בהיר החלומות, זך המראות" (97) חרב עליה. הנרדפות של "חלומות"—"מראות" משווה למלה האחרונה משמעות של "חזיונות". "עברו רוח פתאום" (98) מתפרש כ"מצב־רוח", "רוח רעה", ו"ויעכרנו" (שם) — במובן "רוח עכורה". ואז גם "רגע זעם" ו"קצפה" (101) אינם ביטויים למתרחש בחוץ, אלא למתרחש בליבו של אדם.

המשחק בכפל המשמעות של המלים המציינות סערה כמעט שהוא מערטל את יסוד השעשוע שבהצגת התהייה על חידת גורלה של "ברכה אנושית". בכל זאת אין חשים בכך, משתי סיבות עיקריות. הראשונה: ההשערה בדבר צערה האגוצנטרי של הברכה מתאימה מאוד לאופייה האנושי כפי שהצטייר על פי תוכן הבתים הקודמים. ומכיוון שהתכונה האנושית מתקבלת על הדעת, ממילא אין אנו טורחים לתמוה על עצם העובדה שמייחסים כאן ברצינות תכונות אנושיות לברכה. הסיבה השנייה נעוצה בנימה האישית האמוציונאלית החזקה המתלווה לסופו של הבית. מישהו מבכה כאן את אובדן עולם חזיונותיו, שהוא הדבר היקר לו מכל, ואתה עוסק בחקירות!... אמת, קשה להאמין שביאליק יעשה שימוש "מתחכם" כזה במוטיב המופיע בשירים אחרים כדבר אישי ויקר כל כך. אך עובדה היא שביאליק לא רק שהוא מסוגל לכך, אלא גם עושה זאת. אפשר לגלות בשירתו נטייה בולטת להאיר באור אירוני מוטיבים אוטו־ביוגראפיים, המובעים בשירים אחרים באופן סנטימנטאלי. די לזכור שירים כמו "דמעה נאמנה", "משירי החורף" או "ואם ישאלך המלאך", או לתת את הדעת על נימת ההומור המתלווה לפרקי "ספיח".

ברכה מעולם אחר

כאמור, הניגוד שבין "האספקט האנושי" של התיאור לבין "האספקט הריאליסטי" שלו הולך ונעשה חריף יותר בקטעים השונים של החלק הראשון של "הברכה", וההישענות על משחק מלים בעיצוב מחשבותיה של הברכה נעשית שקופה יותר, ואתה מתחזק והולך יסוד השעשוע שבעיצוב "המראה" של ברכת חידות. בבית החמישי מתגלות מגמות אלה בקיצוניותן. בית זה הוא גם המושלם ביותר מבחינה אמנותית.

תיאור השחר שונה מבחינות אחדות מתיאורי שעות היום האחרות המופיעים בבתים הקודמים. עיקרו — חיזוקו של האספקט הריאליסטי של התיאור באמצעות אי־התאמות בתחומי השימוש בהאנשות, וניצולן לא כדי לשוות לנוף אופי פאנטאסטי, אלא כדי ליצור "אווירה" מיוחדת.

א. בבתים הקודמים מתרכז התיאור בתופעה מסוימת אחת, כמו אור השמש הנופל על היער (בית שני), אור הירח הנופל על היער (בית שלישי) או סערה הממשמשת ובאה (בית רביעי). הכתוב מפרט בבתים אלה את "התנהגותם" של היער ושל הברכה כלפי אותה תופעה. דרך זו של תיאור מבליטה את אספקט ההאנשה של התיאור על חשבון האספקט הריאליסטי שלו, משום שההתרכזות בתיאור התנהגותם של שני אלה כלפי תופעה אחת מטשטשת את הממד המרחבי שלו. אין אנחנו חושבים על פרטים בנוף, אלא על שני "יצורים" כפי שהם נראים בשעה מסוימת.

בבית החמישי, לעומת זאת, עומדת במרכז שעת השחר עצמה, נכון יותר, אווירת הפיוס והשקט המציינת שעה זו:

בַּשַּׁחַר –
הַיַּעַר מַחֲרִישׁ עוֹד, עוֹד זוֹעֲפִים וַחֲרֵדִים
מִצְטַמְּצְמִים אַחֲרוֹנֵי צְלָלָיו בַּמַּחֲבוֹאִים;
105 אַךְ אֵדֵי חָלָב חַמִּים, זוֹחֲלֵי עָפָר,
הֵחֵלּוּ כְּבָר מְקַטְּרִים לוֹ, וְהִנֵּם תּוֹעִים
וְנִתְלִים קְרָעִים קְרָעִים עַל־צַמְּרוֹתָיו.
וּלְשׁוֹנוֹת רוּחַ קְטַנּוֹת, מְתוּקוֹת, פּוֹשְׁרוֹת,
כִּלְשׁוֹן פִּי־תִינוֹק רַךְ עַל לְחָיֵי אִמּוֹ,
110 כְּבָר יָצְאוּ בָּעֲלָטָה לְפַיֵּס אֶת־הַיַּעַר
מִצִּנַּת לַיְלָה וּמִזַּעְפּוֹ.
וּבוֹלְשׁוֹת הֵן רַכְרַכּוֹת, קַלּוֹת, נוֹחוֹת, בֵּין־הָעָלִים
מְשׁוֹטְטוֹת מִסָּבָךְ לִסְבָךְ, מֵעֵץ לַחֲבֵרוֹ,
מְלַקְקוֹת אֶת־חֲלֵב הָאֵדִים הַלַּבְנוּנִים
115 אוֹ נוֹפְלוֹת אֶל פִּי קֵן וּמִזַּעְזְעוֹת שָׁם שֶׁלֹּא מִדַּעַת
נוֹצָתוֹ שֶׁל אֶפְרוֹחַ רַךְ וְיָשֵׁן – –
וְשָׁם עַל־מְרוֹמֵי יַעַר עָמְדָה לָפוּשׁ
פַּמֵּלִיָּא שֶׁל־מַעֲלָה – שִׁפְעַת עָבִים,
הֲלֹא הֵם עַנְנֵי הַכָּבוֹד, עָבֵי שַׁחַר,
120 שֶׁדְּמוּת לָהֶם כַּעֲדַת אֲלוּפֵי קֶדֶם, זִקְנֵי עֶלְיוֹן,
הַנּוֹשְׂאִים מְגִלּוֹת סְתָרִים, זַעַם מֶלֶךְ, בְּיָדָם
מֵעוֹלָם אַחֵר לְעוֹלָם אַחֵר.
וְעָמַד אָז הַיַּעַר זָע וּמַחֲרִישׁ,
מְחַנֵּק בַּחֲרָדָה וּבִנְשִׁימָה כְּבוּשָׁה

125 כָּל־נִיד, כָּל צִפְצוּף קַל שֶׁל־צִפּוֹר מִתְעוֹרֶרֶת,
וְכֻלּוֹ אוֹמֵר רְתֵת וְיִרְאַת כָּבוֹד – – –

יתר על כן, במקום להתרכז בפעולה אחת, עובר כאן התיאור על פני שורה של פעולות המתרחשות בשעה זו: הצללים הנעלמים, אדי החלב המיתמרים ורוחות הבוקר המתחילות לנשב. התיאור של פעולות אחדות במרחב אחד מטשטש את אספקט ההאנשה של התיאור, אם כי אינו מעלימו.

ב. בפרטי העיצוב האנושי של היער מתגלות אי התאמות קטנות. בראשיתו של הבית יש ניסיון להציג את רגע המעבר מהלילה לבוקר כפעולה של פיוס שמפייסים את היער: אדי החלב מקטרים לו; הרוחות מפייסות אותו. המסגרת התחבירית של התיאור — "עוד [...] [נשאר דבר מסימני הלילה] אך כבר [...] [מפייסים]" — מחזקת רושם זה. אופי אנושי מעין זה של התיאור מצטייר אפוא על פי מסגרתו הכללית של הבית ועל פי שורה של הכרזות:

הֵחֵלּוּ כְּבָר מְקַטְּרִים לוֹ, וְהִנֵּם תּוֹעִים
וְנִתָּלִים קְרָעִים קְרָעִים עַל־צַמְּרוֹתָיו.
וּלְשׁוֹנוֹת רוּחַ קְטַנּוֹת, מְתוּקוֹת, פּוֹשְׁרוֹת,
כְּלָשׁוֹן פִּי־תִינוֹק רַךְ עַל לְחָיֵי אִמּוֹ,
110 כְּבָר יָצְאוּ בָּעֲלָטָה לְפַיֵּס אֶת־הַיַּעַר

ואולם הפרטים סוטים הרבה ממסגרת זו. התארים "זועפים וחרדים" שבשורה הפותחת את התיאור (103) ראוי היה להם להיות מצורפים ליער, אך הם מצורפים דווקא לצללים השייכים לממלכתו של הלילה. תארים אלה יכולים להיות מנומקים יפה על יסוד המראה הריאליסטי של הצללים, אבל אין הם מתאימים לתבנית ההאנשה של יער המשתחרר מצללים ומאפלה. גם בתמונה של אדי החלב יש אי התאמה דומה. אמנם אדי החלב "מקטרים" ליער, ומלה זו מופיעה על פי ההקשר של אספקט ההאנשה במשמעות של "מעלים קטורת לכבודו", כסימן של הערצה. אולם המשכה של התמונה מגניב מטאפוריקה אחרת, של נחשים שסועים הנתלים על גדר. בדימוי האדים לנחשים ניכרת יכולת המחשה רבה, אך שוב אין לו ולא כלום עם תמונה של אדי קטורת המיתמרים לכבודו של היער.[7]

גם בתיאור הרוחות אין פיתוח עקיב של אספקט ההאנשה. אמנם הן מוצגות כרוחות שבאו לפייס את הלילה מצינת הלילה ומזעפו, אך הדימוי לתינוק ולאֵם יש בו אי־התאמה. את רכותן של הרוחות ראוי אמנם לדמות ללשון תינוק על לחי אמו, אולם המשכו של הציור יש בו מעין היפוך היוצרות, שהרי הגיוני

[7] לתמונת הנחשים התלויים על גדר, ראה "מאחורי הגדר", פרק ה ('כל כתבי' בכרך אחד, קכ). על דמיון זה עמד עדי צמח ([12], 144), אבל אני איני גורס את פירושו להקבלה זו.

יותר שאם תפייס את התינוק מצינת לילה ומזעפו מאשר להפך! ההקבלה לדימוי התינוק והאם בתיאור הסערה עוד מבליטה רושם זה של היפוך היוצרות.[8]

המשך התיאור של הרוחות, ודאי שהקשר בינו ובין המשמעות האנושית — פיוס היער — שהוענקה לו הולך ומתמעט: הרוחות מלקקות את אדי החלב ומזעזעות גוצת אפרוח ישן (114, 115). באופן מודגש עוד יותר מאשר בבתים הקודמים בולט כאן הניגוד בין אספקט ההאנשה של התיאור (הנשען בעיקר על המסגרת הכללית שלו ועל ההקבלות בין היער לברכה ובין בית זה לבתים הקודמים) לבין האספקט הריאליסטי שלו הנשען על דרך התיאור של נוף היער ועל אי־התאמות מכוונות בתחום ציוריה של לשון התיאור.

גם ההקבלות בין היער לבין הברכה, ששימשו בבתים הקודמים כאחת מדרכי בנייתו של אספקט ההאנשה, מופיעות בבית זה בצורה שונה. אכן, גם בבית זה אנו מקבילים בין שניהם. בחלקו הראשון של הבית, כשמוצגת השתדלותן של הרוחות לפייס את היער, נעשית ההצגה בהקבלה ניגודית להתנהגות אחיותיהן של רוחות אלה, כלומר לרוחות הסערה שתוארו בבית הקודם. ועולה המחשבה שהנה היער זוכה בכל: גם בסערות וגם ברוחות מפייסות. על יסוד מחשבה זו, ועל יסוד זכרון תיאורה של הברכה המאבדת את עולמה בבית הקודם, מפתיע מאוד תיאור הברכה השאננה כאן (127 ואילך). התנהגותה של הברכה מעוררת תמיהה גם לאור תיאור היער. הוא חרד כולו למראה זקני עליון העוברים מעל (123—125), ואילו היא נמה בשלווה גמורה. אכן, דמות של חידה לפנינו, "ואין יודע מה בלבבה"... אולם יש לשים לב לעובדה, שבעוד שבבתים האחרים נתמכת ההקבלה בין שני אלה על־ידי דיבורים מפורשים של המשורר (16—17; 22—23; 47; 49—50; 85—96), ועל יסוד השוואות מפורשות, כאן אין אף דיבור אחד על הקבלה זו. ההקבלה נעשית על יסוד קישור בין בית זה לבתים הקודמים (בעיקר — לבית הרביעי), על יסוד תבניות לשון מקבילות כמו החזרה על תואר משולש בתיאור רוחות היער (108, 112) ובתיאור הברכה (128), ועל יסוד ציורים מקבילים כמו האדים

8 ראוי להעיר, שכשם שניכרת ביצירה זו הנטייה לשמור על אותו הדימוי, דימוי התינוק והאם (חלקו נרמז בבית השני [21], והוא מפורש בבית הרביעי [87—88] וכאן), כך ניכרת כאן גם נטייה אחרת — להימנע משימוש בציור החוזר במשמעות אחת. חילופי המשמעות של ציורים החוזרים בשירים שונים הם מסימני היסוד של אמנות השיר הביאליקאי. ראה למשל דימוי העבים והגשם בשירים "משוט במרחקים" ו"קראו לנחשים": בראשון יש תפילה לרוח שתרחיק את הענן למדבר: "מי ידע הדמעות שעוד תשפכנה / הסופות שעוד על ראשינו תגחנה / — עד פרוץ רוח טובה, חזקה, נאדרה, / שתוכל לתקוע העב המדברה"; ואילו בשני מתוארת פעולה דומה כמעשה לעג לתקוות העם: היושב במדבר רואה עבים מתקבצים שלהם קיווה, אבל עבים אלה נוסעים ממנו והלאה, ומורידים גשמיהם על ארץ. באופן דומה יכולה הדמעה להופיע בקונוטאציות חיוביות ("נטוף נטפה הדמעה") או שליליות ("זריתי לרוח אנחתי").

המקטרים ליער והאדים המכסים את הברכה, או היער המרטט בחרדה והברכה השאננה. אולם למעשה זוהי הקבלה אפשרית בלבד, והיא כולה בחינת פירוש הניתן לטקסט. האספקט הריאליסטי של התיאור לא זו בלבד שאינו תומך בהקבלה זו, אלא הוא גם משמיט ממנה את בסיסה העיקרי. ציינתי קודם, שדמותם המואנשת של הברכה ושל היער נשענת במידה רבה על ההקבלה בין בית זה לבית הקודם. דא עקא, שעל פי שעת ההתרחשות יש מקום מועט ביותר להקבלה זו, ולמעשה היא בנויה על פירוש מוטעה של תיאור השחר. מכיוון שבבית הרביעי תוארה שעה של זעף ובבית החמישי מתוארת שעה של פיוס, נוטים מייד למצוא סמיכות של זמן בין בתים סמוכים אלה ולתפוס את הבית החמישי כאילו מתואר בו פיוסו של היער לאחר הסערה. אולם, למעשה אין סמיכות של זמן בין בית זה לבית הקודם: שם מדובר על יום סערה, ופה — על שחר לאחר לילה. הפיוס אינו מהסערה, אלא מצינת לילה ומזעפו, ואין כאן כלל תיאור של יער שאך זה שככה בו סערה (111). דומה שגם זימונה של ההקבלה וגם ההשמטה של בסיסה הם תחבולות ריטוריות שבאו להציג את אספקט ההאנשה של היער ושל הברכה בחלקו הראשון של הבית כמעשה שעשוע. אי־ההתאמות האלה שבעיצוב דמותו האנושית של היער מחזקות את האספקט הריאליסטי של התיאור, ואילו תיאור הברכה נשען באופן קיצוני על דמיונו של הדובר בשיר.

מעשה השעשוע שבהצגת התהייה על חידתה של ברכה מהרהרת נעשה בבית זה שקוף ביותר. מעידה על כך גם ההקבלה בין מראה העבים, המדומים לשליחי עליון, לבין ההשערה על מחשבותיה של הברכה.

בְּשָׁעָה זוֹ הַבְּרֵכָה הַנִּרְדֶּמֶת
תִּתְעַטֵּף־לָהּ, שַׁאֲנַנָּה, חַמָּה, חֲלָקָה,
בְּסָדִין קַל וְלָבָן – אֵד חֲוַרְוַר,
130 וּתְנוּמַת שַׁחַר תָּנוּם –
וּמִי יוֹדֵעַ, אִם לֹא־תַחֲלֹם עַתָּה,
כִּי אַךְ לַשָּׁוְא נִכְבַּדֵּי שַׁחַק, נְשִׂיאֵי מָרוֹם,
יַרְחִיקוּ נְדוֹד לְבַקֵּשׁ עוֹלָם אַחֵר
בְּעֶבְרֵי יָם וּבְקַצְוֵי שְׁמֵי שָׁמַיִם –
135 וְעוֹלָם אַחֵר זֶה כֹּה־קָרוֹב הוּא, כֹּה־קָרוֹב –
הֲרֵי הוּא כָּאן מִלְּמַטָּה, כָּאן מִלְּמַטָּה
בְּלֵב הַבְּרֵכָה הַמִּצְנָעַת.

מבחינת תבניתו דומה התיאור לזה שבבית השלישי. בתחבולות ריטוריות מפתה אותנו הדובר להאמין, שתמונת דמיון של הדובר בשיר, הרואה את העבים

כשליחי עליון הנושאים בשורת מלך לעולם אחר, יש לה קשר עם הברכה שביער; כי אותו עולם אחר חבוי במעמקיה. כלומר, זו מפתה אותנו להעניק ממד פיזי־גיאוגראפי לדבר הנמצא לחלוטין בתחומי הדמיון.

כפי שציינתי לעיל, תמונת הדמיון של בת־המלך החבויה שבבית השלישי אין לה כל קשר עם התיאור המואנש של ליל הירח. אולם שם יכול התיאור לנמק לפחות את האווירה הקשורה באגדה זו, אווירה של מסתורין; ואילו כאן נאחזת תמונת הדמיון בפרט צדדי, עבי השחר העולים, ורק אחרי שדומו עבים אלה לשליחי עליון מתואר היער כאילו הוא מלא יראת כבוד בפניהם (123—124). מה גם שהרהורי הברכה אינם קשורים בתמונת הדמיון עצמה אלא בפרט אחד מפרטיה, העולם האחר, וזהו פרט שאינו קיים כלל במסגרת התמונה הריאליסטית. הרהוריה אינם קשורים בהשתקפות אפשרית של העבים בתוכה, אלא בעולם האחר שהם נושאים אליו בשורה. אכן, אם בבית השלישי קשורים ההרהורים המיוחסים לברכה להרהורי הדמיון של המתבונן במראה, כאן יש מעבר שרירותי בן חמישה שלבים מהמראה אל ציור הדמיון המקושר להרהורי הברכה. ראשית כל מכונים עבי השחר עבי כבוד. שנית, הם מדומים לאלופי קדם. אלופי קדם אלה אינם אלופים סתם אלא שליחי עליון, ושליחים אלה אינם שליחים סתם אלא נושאים מגילות־סתרים בידם, ואין הם נושאים אותן סתם, אלא מעולם אחד לעולם אחר. ואם לא די בכך, הרי מכיוון שהרהוריה של הברכה הרהורים הם, קרוב לודאי שיש כאן שלב נוסף של הרחקה, שהרי גם כאן, כמו בבית השלישי, מעניק ההיגיון הריאליסטי באופן פאראדוקסאלי מהימנות למחשבות אלה, כש"עולם אחר" מתפרש כ"עולם הדמיון", ואז ברור שיש טעם בהרהוריה. כאילו אמרה: מקומו של ההרהור הדמיוני על עולם אחר — בעולם הדמיון, כלומר — בתוכי. ואולי אפשר להוסיף, שבעצם יש לפנינו הדגמה של האידיום "לראות בעבים" במובן של להעלות הרהורי שווא, ובמקרה זה יסוד ההיתול במחשבות הברכה, האומרת שראייה בעבים מקומה בתוכה, מגביר שוב את השעשוע מכיוון שהוא מעניק מהימנות לתמונה של ברכה מהרהרת.

מלאכת מחשבת ותכליתה

הסגנון הקפדני של החלק הראשון מעורר השתאות. זוהי מערכת סבוכה ביותר של תבניות חוזרות ומקבילות, חלקן חזרה מדויקת (כמו תבנית התיאור של הבית השני ושל הבית השלישי) וחלקן חזרה בלתי מדויקת (כמו ההקבלה בין תיאור היער בבתים ב ו־ד); חלקן חזרה מילולית (כמו התבנית "ומי יודע" או "כאילו") וחלקן חזרה עניינית (כמו ההקבלות בין הברכה לבין היער); חלקן תבניות המופיעות בכל הבתים (כמו ההשערה על מחשבותיה של הברכה) וחלקן תבניות המופיעות לסירוגין (כמו החזרה על אופן העמדת החידה המסוגננת בבתים ב ו־ד, הבנויה על היקש מוטעה ממראה למחשבה, והחזרה על אופן זה בבתים ג ו־ה, הבנויה על היקש מוטעה ממחשבה למראה, וליתר

דיוק — על ניסיון להעניק ממד של מקום לדבר שהוא בגדר מחשבה ודמיון בלבד).

דומה שהאפקט העיקרי שיש למערכת מורכבת זו של תיאור מסוגנן ניכר במקומות שבהם יש אי־דיוק בחזרה ובהקבלה. כלומר, שתבניות אלו אפקטיביות דווקא בגלל הסטיות הקטנות מהתבניות החוזרות והמקבילות. כל בית מעמיד במרכזו את השאלה מה בלבבה של הברכה, ומציג בסופו תשובה משוערת לשאלה זו; אולם בגלל ההבדלים שבין בית לבית נבנית בעזרתה של השערה זו דמות שונה של ברכה אנושית בכל בית. לכאורה מחשבה אחת בלבבה: כל היקר מצוי בתוכה; אולם יש משמעות אחרת למשפט הטוען שהאלון גדל בתוכה, ומשמעות אחרת למשפט הטוען שבת־המלך מצויה בתוכה, או שהעולם האחר בתוכה. ואף ייחוסן של תכונות אנוש לברכה נעשה כאן בדרכים שונות. יחד עם זאת, הרי דווקא החזרה היא המשפיעה על הקורא לתפוס את ההשערה על מחשבותיה של הברכה בכל בית באותו האופן, ועל ידי כך לבנות את "אופייה" של הברכה. ההבדלים בין בית לבית יוצרים רושם של ברכה המפתיעה כל פעם מחדש, כי הקורא מפרש באופן אחד חומר שונה מעט בכל בית, והוא חוזר ומגלה את טיבה הלא־משתנה של הברכה בכל פעם במצב חדש ובאווירה חדשה.

במבט ראשון נדמה שתכלית זו אינה מצדיקה את כל הטורח שהושקע במלאכת התיאור. אפילו נימתו של הקטע קלילה ויש בו אלמנט הומוריסטי חזק, עדיין נדמה שיש כאן מלאכת־מחשבת שאין לה תכלית (אפשר זו הסיבה למאמצים העצומים שהשקיעו מבקרים בנסיונות למצוא משמעות סמלית לברכה. הרי לא ייתכן שכל התיאור בא סתם כך...).

אמנם, אפילו כשלעצמו חלק זה הוא הישג נכבד בתחום תיאורי הנוף ועיצוב האווירה בשירה העברית; אולם, לגופה של יצירה זו, החלק הראשון אינו מהווה יחידה לעצמה. שלא כמו מ. מיקם [8] או ע. צמח [12], למשל, המוצאים משמעות ספציפית בכל אחת מהתמונות שבחלק הראשון (ומשום כך מתקשים בפירוש הקשר שבין חלק זה בשלמותו לבין החלקים האחרים של היצירה), נראה לי כי יש לפרש תמונות אלה כגילויים שונים או כוריאציות של תופעה אחת: הצגה של תהייה על מה שבלב הברכה באמצעות התבוננות במראות המשתנים שלה בשעות השונות של היממה. הבתים השונים של חלק זה אינם נבדלים זה מזה במשמעות הספציפית של כל אחד מהם, אלא בדרכים השונות שבהם מעוצבת החידה בכל אחד מהם. ערכו ומשמעותו של החלק הראשון של היצירה נשענים אפוא על ההקבלות והקשרים שבין חלק זה בשלמותו לבין חלקיה האחרים של היצירה.

פגישה עם ברכת פלאים בימי הילדות

וַאֲנִי בִּימֵי נְעוּרַי, חֶמְדַּת יָמַי,
אַךְ־רִפְרְפָה עָלַי רִאשׁוֹנָה כְּנַף הַשְּׁכִינָה,
140 וּלְבָבִי יָדַע עוֹד עֲרוֹג וּכְלוֹת וּתְמוֹהַּ דּוּמָם
וּלְבַקֵּשׁ מַחֲבֵא לִתְפִלָּתוֹ,
הָיִיתִי מַפְלִיג לִי כְּחֹם יוֹם קַיִץ
אֶל־מַמְלְכוּת הַשַּׁלְוָה הַנֶּאְדָּרָה –
לַעֲבִי הַיָּעַר.
145 וְשָׁם, בֵּין עֲצֵי־אֵל לֹא שָׁמְעוּ בַּת קוֹל קַרְדֹּם,
בִּשְׁבִיל יְדָעוֹ רַק הַזְּאֵב וְגִבּוֹר צַיִד,
הָיִיתִי תוֹעֶה לִי לְבַדִּי שָׁעוֹת שְׁלֵמוֹת,
מִתְיַחֵד עִם לְבָבִי וַאלֹהַי עַד־בֹּאִי,
פָּסוֹחַ וַעֲבוֹר בֵּין מוֹקְשֵׁי זָהָב,
150 אֶל־קֹדֶשׁ הַקָּדָשִׁים שֶׁבַּיַּעַר – אֶל־בַּת עֵינוֹ:

מִבַּיִת לַפָּרֹכֶת שֶׁל הָעָלִים,
שָׁם יֵשׁ אִי קָטֹן יָרֹק, רָפוּד דֶּשֶׁא,
אִי בּוֹדֵד לוֹ, כְּעֵין עוֹלָם קָטֹן בִּפְנֵי עַצְמוֹ,
דְּבִיר קֹדֶשׁ שַׁאֲנָן, מְצֻנָּע בֵּין צֶאֱלִים
155 שֶׁל־זְקֵנֵי יַעַר רַחֲבֵי נוֹף וּמְסֹרְבְּלֵי צָמֶר:
תִּקְרָתוֹ – כִּפַּת תְּכֵלֶת קְטַנָּה,
הַכְּפוּיָה וּמְנֻחַת עַל הָעֵצִים מַמָּשׁ,
רִצְפָּתוֹ – זְכוּכִית: בְּרֵכַת מַיִם זַכִּים,
רְאִי כֶּסֶף בְּתוֹךְ מִסְגֶּרֶת דֶּשֶׁא רָטֹב,
160 וּבוֹ עוֹד עוֹלָם קָטֹן, עוֹלָם שֵׁנִי,
וּבְאֶמְצַע כִּפָּה זוֹ וּבְאֶמְצַע אוֹתָהּ בְּרֵכָה,
זוֹ נֶגֶד זוֹ, שְׁתֵּי אַבְנֵי כַּדְכֹּד קְבוּעוֹת,
כַּדְכֹּדִים גְּדוֹלִים וּמַבְהִיקִים –
שְׁנֵי שְׁמָשׁוֹת.
165 וּבְשִׁבְתִּי שָׁם עַל־שְׂפַת הַבְּרֵכָה, צוֹפֶה
בְּחִידַת שְׁנֵי עוֹלָמוֹת, עוֹלָם תְּאוֹמִים,

מִבְּלִי לָדַעַת מִי מִשְּׁנֵיהֶם קוֹדֵם,
וּמַטֶּה רֹאשִׁי תַּחַת בִּרְכַּת שָׁבֵי חֹרֶשׁ
מַרְעִיפֵי צֵל וָאוֹר וְשִׁיר וּשְׁרָף כְּאֶחָד
170 הָיִיתִי מַרְגִּישׁ בַּעֲלִיל בִּגְבֹעַ חֹרֶשׁ
כְּעֵין שֶׁפַע רַעֲנָן חָדָשׁ אֶל נִשְׁמָתִי,
וּלְבָבִי, צְמֵא תַּעֲלוּמָה רַבָּה, קְדוֹשָׁה,
אָז הוֹלֵךְ וּמִתְמַלֵּא דְּמִי תוֹחֶלֶת,
כְּאִלּוּ הוּא תוֹבֵעַ עוֹד וָעוֹד, וּמְצַפֶּה
175 לְגִלּוּי שְׁכִינָה קְרוֹבָה אוֹ לְגִלּוּי אֵלֶיהָ.
וּבְעוֹד קַשּׁוּבָה אָזְנִי וּמְיַחֶלֶת,
וּבְמַאֲוַיֵּי קָדְשׁוֹ לִבִּי יָחִיל, יִכְלֶה, יִגְוַע –
וּבַת קוֹל אֵל מִסְתַּתֵּר
תִּתְפּוֹצֵץ פִּתְאֹם מִן הַדְּמָמָה:
180 "אַיֶּכָּה!?"
וּמָלְאוּ נְאוֹת הַיַּעַר תְּמִיהָה גְּדוֹלָה,
וּבְרוֹשֵׁי אֵל, אֲזָרָחִים רַעֲנַנִּים,
יִסְתַּכְּלוּ בִי בְּגֹדֶל תּוֹד, מִשְׁתָּאִים דּוּמָם,
כְּאוֹמְרִים: "מַה־לָּזֶה בֵּינֵינוּ?"

החלק השני מתפרש בעיקרו על יסוד היותו מנוגד לחלק הראשון בשלושה תחומים: טיבו של "האני" המספר, דרך התבוננותו בברכה וביער וזיקתו הנפשית אל אלה.

בראשית החלק מציג המספר כמה מתכונות ילדותו ומרמז שהן תכונות שאבדו:

וַאֲנִי בִּימֵי נְעוּרַי, חֲמֻדַּת יָמַי,
אַךְ־רִפְרְפָה עָלַי רְאשׁוֹנָה כְּנַף הַשְּׁכִינָה,
140 וּלְבָבִי יָדַע עוֹד עֲרוֹג וּכְלוֹת וּתְמוֹהַּ דּוּמָם

על רקע התמיהה המסוגננת, העשויה על דרך ההיתול למחצה, שבחלק הראשון, יכולים אנו לומר, שהמשורר כאילו בא לומר כאן: לפנים הייתי באמת תמה למראה. היום אני יכול רק להעמיד פני תמה, להשתעשע בהצגת תמיהה מול מראה מופלא של ברכה מהרהרת. גם המשכו של סיפור הזיכרון מטעים את רצינותה ואת תמימותה של הזיקה לברכה ולמראות הנסתרים בתקופת הילדות, וממילא עולה על הדעת ההקבלה לשעשוע שבחלק הראשון. היער מוצג כמקום של קדושה, והתימהון קשור בחוויה דתית. היער והברכה נראים כדביר (150),

כהיכל פלאים (154—160) שהכל נכפל בו (153 ; 160—167), או כבת עינו של שר־היער (150 ; 207, 208), ואילו הזיקה אל אלה מוצגת כתימהון על חידת שני העולמות (165—167), כספיגת שפע ברכתם של זקני החורש (168), כציפייה לגילוי שכינה או לגילוי אליהו (175). התיאורים מקשרים את אופיו המופלא של המראה, עולם תאומים, עם ערכו בעיני הילד, את התימהון עם הקדושה. כביכול התימהון והתוחלת הם המעוררים רגש של קדושה, מפני שהם עדות לפגישה עם המופלא, עם האלוהי שמעבר מזה.

גם מראות היער והברכה כשלעצמם מוצגים כאן באופן שונה, הבא להבליט את הניגוד בין חוויית הילדות הקשורה בברכה לבין הדרך שבה היא נתפסת על־ידי המבוגר. בחלק הראשון נבנתה הברכה "האנושית" במידה רבה על־ידי הקבלה בין היער לבין הברכה, ועל־ידי רמזים במקומות אחדים כאילו היער הוא גשמי יותר ואילו הברכה — רוחנית יותר. לכן בולטת כאן העובדה, שהיער והברכה שניהם כאחד מהווים כמין דביר. הברכה היא רצפתו, היער — קירותיו והשמים — תקרתו (156—159). יתר על כן, בהמשכו של התיאור ממלאים דווקא עצי היער את נפשו בשפע חדש ובתוחלת (168—172), והם התמהים על הימצאו ביער הקדוש כדרך שתמהו מלאכי עליון שעה שעלה משה לשמים (184). העולם החיצוני והעולם הנשקף במי הברכה נתפסים אצלו כתאומים ומעוררים תמיהה גדולה: מי משניהם קודם. זוהי תמיהה תמימה ולא תמיהה מסוגננת, ואין היא צריכה לעיצוב ניגודים בין הברכה לבין היער.

ואף בחירתה של השעה המתוארת אפשר שיש בה כוונה. בחלק הראשון תוארו שעות הבוקר, ליל הירח, הסערה והשחר. כלומר, אף באחת מהשעות שתוארו לא נראתה השמש מעל לברכה. ואילו כאן מתוארת שעת הצהריים כשהשמש במרום הרקיע, והיא הנשקפת כולה במים. הקבלה זו באה בניגוד לספק המובע בבית השני והשלישי, אם זוכה הברכה בקרן שמש או בקרן מקרני הירח אם לאו. כאן הכל ברור והכל שווה ערך, ואף־על־פי־כן, ואולי משום כך, מעורר המראה תימהון אמיתי אצל הילד.

אולי יש כאן גם משמעות נוספת. בחלק הראשון מוטעמת השעה המתוארת. הטעמה זו, וחילופי התיאורים, יוצרים רושם כאילו המראות משתנים ומי שרוצה לתהות עליהם צריך לצוד את המראה בטרם יחלוף. המשורר התמה כביכול על מה שבלב הברכה תר אחר איזה רגע מיוחד שבו יתגלה לו הסוד. ואילו כאן מוצג המראה בלי לציין במפורש את השעה, אך תוך כדי תיאור חד־משמעי של סימניה. נראה שדרך תיאור זו יוצרת רושם סטאטי יותר, כביכול לפנינו מראה שאינו חולף ואינו משתנה. משמעות נוספת זו אפשר לתמוך אותה בדרך הצגתו של נוף הילדות ביצירות מאוחרות יותר כמו "ספיח" וכמו "אחד אחד ובאין רואה". ב"ספיח" מטעים המשורר את הסטאטיות של נוף ילדותו כפי שהוא שמור בזכרונו על־ידי הצגת עונות השנה במושגים של מרחב:

יד נעלמה תצא פתאום והושיטה לי את כל תמצית ילדותי, תרומת ימים ושנים, כשהיא מקופלת ונתונה בתוך נרתיק קטן של הרף עין אחד... דומם, כמו

בחלום יעמדו לפני כל מועדי השנה: שבת וחול, קיץ וחורף, ימי רצון ועתות זעף... כשהם מזוגים כולם יחד — ואינם בטלים זה בזה... ימי אביב צעירים... על ידי ימי קיץ בוערים... ובתוכם ידעכו ביגון דומם... בינות ערבים עגומים של עונת בציר ושולי רקיע זועפים ומתולעים של חורף. (׳כל כתבי׳ בכרך אחד, קמו)

גם ב״אחד אחד ובאין רואה״ באה לידי ביטוי אי־השתנותו של נוף הילדות, אולם הפעם על דרך הרמז. בדברו על נוף מולדתו הוא אומר בין השאר:

עוֹד כָּל־יְעָרָיו עַל־מִשְׁמַרוֹתָם, אֹרְגִים צְלָלֵיהֶם חוֹרָי,
לֹא־נִפְקַד מֵהֶם זַלְזַל וְאַחַת מֵרִשְׁתוֹתָם לֹא נִקְרָעָה,

תמונת רשתות הצל והאור שאינה נפגמת מרמזת על העדר תנועה של השמש, כביכול זו שמש העומדת תמיד במקום אחד וקרניה יוצרות אותן רשתות־צל ביער. ביצירות אלה מוטעם במפורש רעיון נצחיותו ואי־השתנותו של נוף הילדות השמור בזיכרון. ב״הברכה״, שקדמה ליצירות אלה, אמנם אין פיתוח ברור של רעיון זה של אי־השתנותו של הנוף; אולם נדמה לי שתיאור שתי השמשות מרמז עליו.

בחלק זה ניתן גם להבחין הבחנה ברורה בין דרך ראייתו של הילד את המראות לבין האופן שבו רואה המבוגר את הדברים. ראייתו של המבוגר המספר על זכרון ילדות ניכרת כאן בדברים הבאים. נאמר כבר שהיער והברכה מתפרשים לילד בפירושים שונים, הם דביר, הם בת־עינו של שר־היער, והם עולם בפני עצמו. גם רגש הקדושה המתעורר בו אינו מסוים; הוא מצפה לראות את שר־היער, את השכינה או את אליהו. נדמה לי שגיבוב זה של אפשרויות ומעברים אלה מדמיון אחד לדמיון שני של המראות, אפשר לחוש בהם את הדרך שבה מתבונן המבוגר בעצמו כילד. נימה דקה של הומור סלחני עולה מהם לגבי רצינות רגשותיו של הילד, וכן נשמעת מהם כמין הסתייגות: אלה חלומות של ילד. איני שותף להם. גם דרך התיאור של הדביר (היער והברכה) באה כאילו לחצוץ בין דרך ראייה ילדותית לבין דרך ראייתו של המבוגר. המבוגר יודע לפרש מדוע נתפס המראה כדביר בעיני הילד, והתיאור הוא למעשה מין פירוש כזה: השמים נדמו כתקרתו, העצים — כקירותיו, הברכה — כרצפתו ושתי השמשות — כשתי אבני כדכוד. דווקא גילויים אלה של דרך ראייתו של המבוגר מטעימים את הניגוד שבין פגישתו של הילד עם הברכה ועם היער בעבר לבין האופן שבו משתעשע המבוגר ב״תהיות״ על המסתתר בלבבה בהווה, כפי שזה בא לידי ביטוי בחלק הראשון. אכן, אין ספק שחלק זה כולו עומד בסימן ההקבלה שבינו לבין החלק הראשון. מודגש כאן ההבדל הרב שבין ראיית הילד לראיית המבוגר. כל מה שעוצב בחלק הראשון בצורה מלאכותית במכוון (תהייה, תימהון, מסתורין ורטט קדושה) מוצג כאן כחלק אמיתי מעולמו הרוחני של הילד.

185 שְׂפַת אֵלִים חֲרִישִׁית יֵשׁ, לְשׁוֹן חֲשָׁאִים,
לֹא־קוֹל וְלֹא הֲבָרָה לָהּ, אַךְ גִּוְנֵי גְוָנִים;
וּקְסָמִים לָהּ וּתְמוּנוֹת הוֹד וּצְבָע חֲזִיוֹנוֹת,
בְּלָשׁוֹן זוֹ יִתְוַדַּע אֵל לִבְחִירֵי רוּחוֹ,
וּבָהּ יְהַרְהֵר שַׁר הָעוֹלָם אֶת הִרְהוּרָיו,
190 וְיוֹצֵר אָמָן יִגְלֹם בָּהּ הֲגִיג לְבָבוֹ
וּמְצָא פִּתְרוֹן בָּהּ לַחֲלוֹם לֹא־הָגוּי;
הֲלֹא הִיא לְשׁוֹן הַמַּרְאוֹת, שֶׁמִּתְגַּלָּה
בְּפַס רְקִיעַ תְּכֵלֶת וּבְמֶרְחָבָיו,
בְּזוֹד עֲבִיבֵי כֶסֶף וּבִשְׁחוֹר גָּלְמֵיהֶם,
195 בְּרֶטֶט קָמַת פָּז וּבְגֵאוּת אֶרֶז אַדִּיר,
בְּרִפְרוּף כְּנָף צְחֹרָה שֶׁל הַיּוֹנָה
וּבְמֹטוֹת כַּנְפֵי נָשֶׁר,
בִּיפִי גֵו אִישׁ וּבְזֹהַר מַבַּט עָיִן,
בְּזַעַף יָם, בִּמְשׁוּבַת גַּלָּיו וּבִשְׁחוֹקָם,
200 בְּשִׁפְעַת לַיִל, בִּדְמִי כּוֹכָבִים נוֹפְלִים
וּבְרַעַשׁ אוּרִים, נַהֲמַת יָם שַׁלְהֶבוֹת
שֶׁל־זְרִיחוֹת שֶׁמֶשׁ וּשְׁקִיעוֹתָיו –
בְּלָשׁוֹן זוֹ, לְשׁוֹן הַלְּשׁוֹנוֹת, גַּם הַבְּרֵכָה
לִי חָדָה אֶת־חִידָתָהּ הָעוֹלָמִית.
205 וַחֲבוּיָה שָׁם בְּצֵל, בְּהִירָה, שְׁלֵוָה, מַחֲשָׁה,
בַּכֹּל צוֹפִיָּה וְהַכֹּל צָפוּי בָּהּ, וְעִם־הַכֹּל מִשְׁתַּנָּה,
לִי נִדְמְתָה כְּאִלּוּ הִיא בַּת־עַיִן פְּקוּחָה
שֶׁל־שַׁר הַיַּעַר גְּדֹל־הָרָזִים
וְאָרֹךְ הַשַּׁרְעַפּוֹת.

על פי אופן ניסוחו נראה החלק השלישי (185—209) כניסיון לנסח בדרך של הכללה את זיקתו של המשורר לברכה ולעולם המראות. אולם ניסוח זה כשלעצמו אינו ברור כל צורכו. למעשה יש כאן שוב שימוש בלשון חידות הבאה להציג תופעה מופלאה: לשון המראות שהיא לשון חשאין, לשונם של אלים ונבחרים. נראה לי שיקל עלינו להבין את טיבה של לשון זו אם נזכור שמדובר כאן ביסודו של דבר במראות, ולא בלשון. בחלק הראשון והשני

נעשתה הקבלה בין שתי זיקות למראה הברכה והיער. הזיקה של הילד בחלק השני הוצגה במפורש, ואילו הזיקה של המבוגר משתמעת מתוך התיאור שבחלק הראשון (אם כי היא תובעת עדיין הבהרה). עתה בא ניסיון להציג את המראות המופלאים בדרך חדשה — על־ידי דימוים ללשון. הבנת הדימוי מחייבת תשובה על שתי שאלות: א. על אילו מראות מדובר? ב. כיצד הם משמשים לשון?

כשמונה המשורר את תכונותיה של לשון המראות הוא מציין במפורש, שכוונתו גם למראות של מציאות וגם למראות שבדמיון, כלומר למושג "מראה" בכפל משמעותו. יתר על כן, דומה שהוא מתכוון למקרים שבהם קשה ההבחנה בין שני מיני מראה אלה, שכן הוא מדבר על לשון שיש לה "קסמים" ו"צבא חזיונות" (187), ושותפים לשימוש בה שר העולם בהרהוריו והאמן בחזונו (189, 190). גם כשהוא מונה את המקרים שבהם לשון זו מתגלה, אין הוא מתכוון לומר שכל המראות המנויים הם "אותותיה" או "אוצר מלותיה" של לשון המראות. הוא מציין שאלה הם מראות שבהם היא מתגלה (192). ואם נשים לב נבחין שהוא מציג ניגודי מראות כמו "פס רקיע תכלת" "ומרחביו" (193), "זוך עביבי כסף ושחור גולמיהם" (194), שהוא ניגוד בצבע, בצורה ובמזג האוויר המתרמז, או "רטט קמת פז" ו"גאות ארז אדיר" (195), שהוא ניגוד בעיצוב ובמראה. גילוי נוסף של המראות כלשון הוא ב"רעש אורים" (201) או ב"נהמת ים שלהבות של־זריחות שמש ושקיעותיו" (201—202) — ניסיון לבטא את המופלא שבמראות השקיעה באמצעות צירוף סינתטי. דומה שההטעמה כאן אינה על המראה הבודד ואין הכוונה לומר שלשון זו מתגלה גם כאן וגם כאן. ההטעמה היא על פלא הניגוד. העימות של עבי כסף ושל עבים שחורים, של קמת פז ושל גאות ארז, או התמיהה על נהמת ים שלהבות — באלה יש משום פליאה ותמיהה. ונדמה לי שהוא רוצה לומר כאן, שהמראות מהווים גילוי של לשון אלים כל אימת שהם מעוררים פליאה. כל אימת שהם נתפסים כגילוי של משהו מסתורי שמעבר מזה, או, אם אתיר לעצמי להשתמש בביטוי המופיע ביצירה מאוחרת יותר, כל אימת שהם נתפסים כ"רצי האלוהים ונושאי דברו" ("ספיח". 'כל כתבי' בכרך אחד, קמה).

אכן, דרך זו של הצגת המראות מסבירה לנו מדוע הם נתפסים כלשון. המשורר מונה שני תפקידים שממלאים מראות אלה: באמצעותם מוצא האמן פתרון לחלום לא הגוי, ובאמצעותם מתגלים לנו הרהוריו של אלוהים או של שר היער. התפקיד הראשון הוא תפקיד של ביטוי. באמצעות המראה מצליח המשורר לבטא דברים שאין בכוחה של לשון הדיבור לבטא. תפיסה זו של המראה מקבילה במידה רבה לתפיסה של הציור־במלים בלשון השירה. לשון השירה היא, על פי תפיסה זו, לשון של המחשות. המשורר אינו מדבר בלשון מופשטת, אלא מוצא המחשה ציורית לרעיונותיו. הודות להמחשות אלה נתפסת לשון השיר כבלתי שקופה וכבלתי ניתנת לתרגום. זיקה מעין זו למראות, אפילו הם מבוטאים במלים, ניכרת יפה בשירת ביאליק, והיא מדרכי היסוד בפואטיקה שלו.

התפקיד השני הוא תפקיד של קשר, ולו גם בכיוון אחד. באמצעות המראות מגלה האדם את הנסתר, את המופלא, את האלוהי. בכך זוכים אמנם רק בחירי רוחו של האלוהים. שעה שהברכה נדמית לילד כבת־עינו של שר־היער והעולם המשתקף בתוכה — כמחשבותיו, שעה שמראה עולם התאומים מעורר אצלו ציפייה לגילוי שכינה, הופכים המראות להיות לשון, המקשרת בינו לבין שר־היער או בינו לבין האלוהים.

לכאורה, שתי משמעויות אלה של המראות כלשון גורמות לכך שהיא לא תהיה נחלתו הבלעדית של ילד תמים, אלא תשמש גם את המבוגר, אפילו איבד את אמונתו התמימה באלוהי שבטבע. אולם יש לזכור, שבעיקרו של דבר מדובר כאן על המראות כאמצעי קשר, כלומר על התפקיד השני שהם ממלאים כלשון. ומבחינה זו ספק אם גם המראות שרואה המבוגר יכולים להיקרא "לשון".

משמעות היצירה

"הברכה" היא שירה על זיקתו של המשורר אל המראות. הברכה והיער כאן הם פרטים המייצגים את הטבע כולו, דוגמה אחת מרבות למראות, כפי שמוצגת הברכה בבית האחרון (203, 204). המשורר מבטא את זיקתו לברכה בשלושה אופנים: על־ידי תיאור של ברכה בדרך מסוגננת המציגה אותה כמראה חידות; על־ידי שחזור זיקת ילדות אל הברכה, שעה שזו במראותיה עוררה תמיהה קדושה בלב הילד; ועל־ידי הצגה מופשטת שלה כלשון שבה חד הטבע את חידותיו לאדם, ובה הוא מגלה לו את רוחו האלוהית. על פי תפיסה זו התימהון הוא הוא העדות לפגישה עם האלוהי שבטבע, התהייה על חידת הברכה קשורה בהרגשה של קדושה ושל גילוי שכינה.

לכאורה אין קל מלנסח את משמעותה הכללית של היצירה. כל מה שנותר לעשות הוא לעמוד על הרעיון המשותף לשלושה חלקים ולשלוש דרכי ביטוי אלה ולנסח את זיקתו של המשורר לברכה וליער, כלומר — למראות הטבע. אבל זהו בדיוק הדבר שקשה לעשותו. יש קושי בניסוח הזיקה למראות בתקופה המתוארת בחלק הראשון, כלומר את זיקתו של המבוגר אליהם. הזיקה לברכה בתקופת הילדות מנוסחת כמעט במפורש בחלקים האחרים של היצירה, אבל בחלק הראשון אין ביטוי ישיר לזיקת המשורר לברכה. המשורר תוהה לדעת מה בלב הברכה, אך אין הוא נותן ביטוי ישיר להשפעה הנודעת למראה החידות שלה על נפשו. במרכזו של חלק זה עומדת הברכה, לא המשורר. העמידה על זיקה זו צריכה להישען על ההקבלה בין החלק הראשון לבין החלק השני ועל בדיקת האפשרות ליחס את הרעיונות המובעים בחלק השלישי גם לחלק הראשון. אולם אלה בדיוק שני הדברים שהטקסט מציג בצורה דו־משמעית.

ההקבלה בין שני החלקים הראשונים של היצירה אינה חד־משמעית בגלל שלוש תופעות. האחת: סדר החלקים; השנייה: ערפול המשמעות המיוחסת כאן למעבר מתקופת הילדות לתקופת הבגרות, כלומר מהתקופה שבה היה

הילד מסוגל לתמוה בתמימות על המשתקף במי הברכה אל התקופה שבה הוא מסוגל רק לעצב תימהון מסוגנן על מה שבלבבה; השלישית: העובדה שהחלק הראשון מהווה הפגנה של הישג, ולא קינה על כשלון. אילו היה סדר החלקים תואם את הסדר הכרונולוגי, כלומר, אילו היתה מתוארת קודם זיקתו של הילד לברכה ואחר־כך יחסו של המבוגר אליה, היתה ההקבלה בין החלקים מקבלת משמעות ברורה: פעם היה המשורר תמים וראה מראות אלוהים, ואילו עתה אין הוא רואה אלא ברכה, או, לכל היותר, הוא יכול להעמיד פנים שפלאים לפניו. במקרה זה היתה "הברכה" מצטרפת לשורת יצירות שהנושא שלהן הוא קינה על אובדן עולם המראות המופלא שזכה בו המשורר בהיותו ילד ("זוהר", או, בצורה אחרת, "אחד אחד ובאין רואה"). אולם מאחר שהיצירה פותחת בחלק הראשון, והוא תיאורי בעיקרו, ויש בו הומור, והוא מהווה במידה רבה הפגנה של הישג לשוני, שוב אין החלק השני יכול לבטל את רושמו של הראשון. יתר על כן, סיום החלק השני, ובעקבותיו המעבר מילדות לבגרות, מוצגים בצורה מעורפלת ודו־משמעית:

וּבְעוֹד קַשּׁוּבָה אָזְנִי וּמְיַחֶלֶת,
וּבְמַאֲוַיֵּי קָדְשׁוֹ לִבִּי יָחִיל, יִכְלֶה, יִגְוַע –
וּבַת קוֹל אֵל מִסְתַּתֵּר
תִּתְפּוֹצֵץ פִּתְאֹם מִן הַדְּמָמָה:
180 "אַיֶּכָּה?!"
וּמָלְאוּ גְאוֹת הַיַּעַר תְּמִיהָה גְדוֹלָה,
וּבְרוֹשֵׁי אֵל, אֶזְרָחִים רַעֲנַנִּים,
יִסְתַּכְּלוּ בִי בְּגַדְלוּת הוֹד, מִשְׁתָּאִים דּוּמָם,
כְּאוֹמְרִים: "מַה־לָּזֶה בֵּינֵינוּ?"

יש חילוקי דעות בין פרשני "הברכה" על משמעות הסיום של בית זה. קורצווייל ([13], 68), למשל, מציג אותו כתיאור של גילוי שכינה שזכה לו הילד, ואילו שטראוס ([19], 137) ועדי צמח ([12], 148) טוענים שיש בו ביטוי להרגשת הזרות שבין הילד לבין המקום, והוא סימן ראשון לפרידתו מעולם הילדות.[9] נראה לי שאפשר להצביע על דו־משמעות מכוונת בסיומו של הקטע הנידון. מתוארים כאן שני אירועים המתרחשים בשעה שהילד נמצא במצב אקסטאטי ("ובמאוויי קודשו ליבי יחיל, יכלה, יגווע —") וכולו ציפייה לאיזו שהיא התרחשות. האירוע הראשון הוא "ובת קול אל מסתתר" הקוראת "אייכה?!",

9 אגב, צמח יוצא בהתקפה על המבקרים, שאיש מהם לא הבין את הקטע כהלכה, וכולם ראו בו — לדעתי בצדק — ביטוי לגילוי השכינה, תחת לראות בו ביטוי להוויית הגירוש מגן־העדן של הילדות. אולם אין הוא טורח להזכיר את המבקר האחד שפירש את הקטע כמותו לפניו, כלומר את שטראוס.

והאירוע השני — תמיהתם של הברושים על הימצאו של הילד ביניהם. הדברים מוצגים כך שקשה להחליט אם פעולות אלה מהוות איזו שהיא הגשמה של הציפיות האקסטאטיות של הילד או שהן קוטעות אותן. דו־משמעות זו של הסיום נשענת על שימוש מיוחד ברמיזות. הרמיזה הראשונה מתייחסת אל פרשת הגירוש מגן־העדן, ובכך אפשר לטעון שהיא מרמזת על חוויה של נפילה. יחד עם זאת יש לתת את הדעת על העובדה, שהשינויים בפסוק הנרמז כאן מעניקים לו משמעות חדשה בתכלית. לא האלוהים הוא המחפש אחרי האדם המסתתר מפניו בהרגשת אשם, אלא האלוהים הוא המסתתר והוא הקורא "אייכה ? !", כאילו ביקש מהילד שיחפש אחריו. המובאה השנייה, "מה־לזה בינינו ?", קשורה כידוע באגדה על עלייתו של משה השמימה ועל תגובתם של המלאכים. אגדה זו פתוחה במקורה לשני פירושים מנוגדים: היא יכולה לבטא מצד אחד את הרגשת הזרות של מי שהגיע למקום של קודש שאינו ראוי לו, ומצד אחר היא מתארת, ככלות הכל, אדם שזכה והגיע למקום השכינה.

דו־משמעות זו גורמת לכך, שפרשת הפרידה מעולם הילדות (העולה מתוך עצם ההקבלה שבין החלק השני, המספר על תקופת הילדות, לבין החלק הראשון, המתאר דברים מנקודת־מבטו של מבוגר) מעמידה באופן דו־משמעי גם את ההקבלה בין שתי תקופות החיים המוצגות בשני החלקים הראשונים של היצירה. אם אין הכרח להניח שתקופת הילדות מסתיימת בנפילה, אין גם הכרח להניח שתקופת הבגרות היא תקופה רצופת כשלונות, שהמשורר חי בה כמי שאיבד את עולמו. אפשר ואפשר לתפוס את הפרידה מעולם הילדות גם כמעבר לזמן שבו אמנם מאבדים דרך ראייה תמימה של המראות, אך זוכים בדרך ראייה מבוגרת שיש לה יתרונות משלה.

דו־משמעות דומה ניכרת בהצגה של לשון המראות. מצד אחד נאמר במפורש שהברכה חדה למשורר חידה עולמית. נוסף לכך, המראות שבהם מתגלה הברכה אינם רק מראות שרואה הילד, אלא גם מראות שרואה המבוגר. יוצר אמן יגלום במראות אלה את הגיגי לבבו וימצא בהם פתרון לחלום לא הגוי. יחד עם זאת, בסיומו מציין החלק השלישי, שהברכה נדמתה לו לילד כבת־עינו של שר־היער, כלומר, הוא מעגן את תפיסתה כ"מראה" בתחומי הילדות.

הדיבור על חידה עולמית שחדה הברכה נשאר אפוא פתוח לפירושים מנוגדים. אפשר להציג את המשחק המסוגנן בעיצוב המראה כחידה כביטוי לאזלת ידו של מי שאבדה לו היכולת לערוג, לכלות ולתמוה דומם, אך אפשר גם להציג את השעשוע הזה כהפגנת הישג של מי שאיבד את המראות ומצא את המלים.

סדר החלקים בשיר זה מחזק כמדומה את המשמעות השנייה של ההקבלה בין שתי תקופות החיים. בהופיעו ראשון קשה לראות בתיאור היער והברכה שבחלק הראשון גילוי של הרגשת כשלון. אדרבה, זוהי הפגנה של הישג.

אין ספק שהישגה הגדול של "הברכה" מתגלה בראש ובראשונה באמנות התיאור של החלק הראשון. הנימה המשועשעת־למחצה המלווה את תיאורי היער והברכה מוסיפה טעם מיוחד לאופי ולאווירה המשתנים בלי הרף של

מראה היער והברכה בשעות השונות. הסגנון הקפדני אינו סכימאטי, והוא רק מסייע למשורר להפתיענו כל פעם מחדש תוך שימוש מכוון בתבניות חוזרות, קבועות, בהקשרים חדשים. יותר מזה: ההבדלים שבין הברכה לבין האלון אינם מתגלים רק במסגרת הדמות האנושית המיוחסת להם, אלא גם במשמעות שיש לתיאורים כשלעצמם. לעומת דרך תיאור השואפת לחדור אל מה שמעבר לגגלה לעין, הנאחזת בדמיון, בפאנטאזיה ובאשליה, המציינת את תיאורי הברכה, בולטת במרבית התיאורים של החורש הנטייה ההפוכה של ההגאה מהגגלה לעין, מהממשי, ממה שניתן להיות מוחש ביד. התיאורים של האלון ושל החורש הם ויטאליים מאוד גם בשעה שהמשורר משתמש בהאנשות וגם בשעה שהוא מעצב איזו אווירה מיוחדת של חלום ושל סוד כמו בבית השלישי, או של חרדת קודש כמו בבית החמישי.

הבדלים אלה שבין תיאורי היער והברכה מתקשרים בדרך כל שהיא לדו־המשמעות שבה מתוארת חוויית הקדושה המסיימת את החלק השני של היצירה, ולדו־המשמעות שבה מוצג מקומה של לשון המראות בחייו של המשורר. אנו מוצאים אמנם ביצירה זו ביטוי, מפורש או מובלע, של כיסופים למצב שיש בו התמזגות שלמה בין המראות שבחזון לבין המראות שבחוץ, לעולם שבו האדם אינו נזקק ליותר מאשר לגילויי הקשר עם שר־היער או עם האלוהים המעניקים לו את מראות החידה ועולם הפלאים שבילדות. על פי כיסופים אלה ניתן לשער, שהיחס אל עולמו של המבוגר יהיה דומה למה שמתואר בשירים כמו "זוהר" (בחלק המסיים), "אחד אחד ובאין רואה" או חלום השיירות שב"ספיח". אולם חלקה הראשון של "הברכה" אינו מצטרף בהצגת עולמו של המבוגר ליצירות האמורות. נימת השעשוע המתלווה לתיאור מעמידה אמת־מידה חדשה, פאתטית פחות, ארצית יותר, למוד בה את הדברים. זוהי אמת־מידה של חיוב היש, של חיפוש העושר השמור לאדם בכל מה שגלוי לעין, שמחזיק בה אדם הנהנה מחייו, הנאחז בממשי והמתייחס בנימה של הומור סלחני לגעגועים על עולם ילדות תמים שאבד. זוהי הנימה המתלווה לפרקי התיאור של פרקי "ספיח" הראשונים, והיא מתגלה בחריפותה בריאליזם הארצי של סיפורי ביאליק או של "משירי החורף" שלו.

ביבליוגראפיה נבחרת

1. אדר, צבי. "הברכה ולשון המראות". 'ביאליק בשירתו'. מ. ניומן, ירושלים—תל־אביב, תשכ"ז, 15—57.
2. ארליך, מאיר. "שתיים בריכות: ניסוי בהשוואה". 'הד החינוך', לה (תשכ"א), גיל' לב, 8—9.

2א. ———. "מבית לפרוכת: הערות למבנה הפואימה 'הברכה'". 'קטיף', ב (תשכ"ג), 142—150.

3. בוסאק, מאיר. "הארוטיקה ב'הברכה'". 'מאזנים', יט, גיל' ב (תמוז תשכ"ד — יולי 1964), 143—147.
4. הכהן, מרדכי בן הלל. 'חיים נחמן ביאליק: המגמה והסביבה בשירתו'. ירושלים, תרצ"ג, 50—57.

5. זיידמן, י. א. "משבצות ברקמה: לשירת 'הברכה'". 'דבר: מוסף לספרות', כ בתמוז תרצ"ו — 10.7.1936.
6. כהן, ישראל. "לשון המראות". 'מאזנים', טו, גיל' ה (שבט תש"ג), 298—302. כונס ב'דמות אל דמות'. דביר, תל־אביב, תש"ט, 30—35.
7. לחובר, פ[ישל]. "הברכה הרוגעת". 'ביאליק: חייו ויצירותיו', ב. מוסד ביאליק על־ידי דביר, תל־אביב, תש"ד—1944, 504—514.
8. מיקם, משה. "על 'הבריכה' לביאליק". 'מולד', טו, גיל' 107—108 (אב—אלול תשי"ז — יולי—אוגוסט 1957), 270—279.
9. פיכמן, יעקב. "רמות: 1. הברכה". 'מולדת', ט, גיל' א (תרפ"ז), 54—59.
9א. ———. בתוך "שניות בשירת ביאליק". 'אמת הבנין'. מוסד ביאליק, ירושלים, תשי"א—1951, 256—258.
9ב. ———. "הבריכה". 'שירת ביאליק'. מוסד ביאליק, ירושלים, תש"ו—1946, סג—סז.
10. פניאל, נח. "למשמעותה הסמלית של 'הברכה'". 'הפועל הצעיר', לו, גיל' 41 (יז בתמוז תשכ"ו—5.7.1966), 19—20.
11. צייטלין, הלל. "משורר הבהירות". 'התקופה', יז (תשרי—כסלו תרפ"ג), 430—442.
12. צמח, עדי. "סמלים ב'הבריכה' לביאליק". 'משא' ('למרחב'), כה בתמוז תשכ"ב — 27.7.1962; ג באב תשכ"ב — 3.8.1962. כונס ב'הלביא המסתתר'. קרית־ספר, ירושלים, 1966, 131—146.
13. קורצווייל, ברוך. [על "הברכה"]. 'ביאליק וטשרניחובסקי: מחקרים בשירתם'. שוקן, ירושלים ותל־אביב, תשכ"א—1961, 55—68; 101—103.
14. קצנלסון, גדעון. "חמישים שנה ל'הבריכה' של ביאליק". 'מאזנים' (סדרה חדשה), א, גיל' א (שבט תשט"ו — פברואר 1955), 48—52.
15. קרמר, שלום. "שירת הנפש לבריכה". בתוך 'ספר שילה', עורך הנדל, מיכאל. המח' לתרבות של עירית ת"א־יפו, תל־אביב, תשכ"א—1960, 217—232.
16. רבינוביץ, ישעיה. בתוך "בנפתולי הלכה ואגדה". 'כנסת' (סדרה חדשה), מוסד ביאליק, ירושלים, תש"ך—1960, 127—132.
17. שאגן, אברהם. "הרגשת העדן האבוד". בתוך 'הספרות העברית החדשה לזרמיה', ג. מסדה, רמת־גן [תשל"ד],191—197.
18. שביד, אליעזר. בתוך "הערגה למלאות ההווייה בשירת ביאליק". 'הערגה למלאות ההווייה'. ספרית פועלים, תשכ"ח, 17—19.
19. שטראוס, אריה ל[ודוויג]. "הברכה". 'בדרכי הספרות'. מוסד ביאליק, ירושלים, תשי"ט—1959, 135—137.

ה

סימני תמורה לתקופה חדשה: שלושה שירים על סוף הקיץ

"הקיץ הגוועַ" של ח.נ. ביאליק: עיון בעיצובו של שיר־אווירה

הַקַּיִץ גּוֹעֵ מִתּוֹךְ זָהָב וָכֶתֶם
וּמִתּוֹךְ הָאַרְגָּמָן
שֶׁל־שַׁלֶּכֶת הַגַּנִּים וְשֶׁל־עָבֵי עַרְבָּיִם
הַמִּתְבּוֹסְסוֹת בְּדָמָן.

וּמִתְרוֹקֵן הַפַּרְדֵּס. רַק טַיָּלִים יְחִידִים
וְטַיָּלוֹת יְחִידוֹת
יִשְׂאוּ עֵינָם הַנּוֹהָה אַחֲרֵי מְעוּף הָאַחֲרוֹנָה
בְּשִׁירוֹת הַחֲסִידוֹת.

וּמִתְיַתֵּם הַלֵּב. עוֹד מְעַט וְיוֹם סַגְרִיר
עַל־הַחִלּוֹן יִתְדַּפֵּק בִּדְמָמָה:
"בְּדַקְתֶּם נַעֲלֵיכֶם? טִלֵּאתֶם אַדַּרְתְּכֶם?
צְאוּ הָכִינוּ תַּפּוּחֵי אֲדָמָה".

א

קוראים ומבקרים לא הרבו לתת דעתם על שיר זה.[1] לעומת הקבוצה הגדולה של שירים, שקבעו את דמותו של המשורר בתודעת הרבים, מיוחד הוא בשתי תכונות.

האחת: בדרך כלל מעצב שירו של ביאליק נושא מוגדר בין בתחום האידיאי ובין בתחום הנפשי־החווייתי. אמנותו של השיר מתבטאת בעיצוב עשיר, מורכב ורב־פנים של נושא זה, עיצוב המונע תפיסה חד־משמעית שלו.

לעומת זאת, בשיר "הקיץ גוועַ" קשה למצוא נושא אידיאי או חווייתי מוגדר. אמנם לחובר טוען, כי כשם שהשיר "פעמי אביב" שימש ביטוי להלכי הרוח

[1] די לעיין בביבליוגראפיה של משה אונגרפלד ליצירות ביאליק (דביר, תש"ך) כדי להיווכח בזה. לביבליוגראפיה זו יש להוסיף: צמח, עדי. "'הקיץ גוועַ' לחיים נחמן ביאליק". 'כרמלית', יג (תשכ"ז), 221.

בציבור היהודי עם ראשית ההתעוררות הלאומית, כך יש ב"הקיץ גווע" הד לתחושת השקיעה שהשתלטה על החיים העבריים ועל הספרות העברית עם משבר אוגאנדה ועם התרוממות גל המהפכה ברוסיה.[2] אולי צודק לחובר, שהוא מסמיך שיר זה לשירי הבדידות והדמדומים, שהרבו לכתוב אז, ולמוטיב הייאוש, החודר גם לסיפור העברי. ואולם גם אם יש בשיר הדים להלך־רוח כללי, בכל זאת הוא נבדל בדרך שבה הוא מעצב הלך־רוח זה, וההשוואה עם "פעמי אביב" תוכיח. במרכזו של "פעמי אביב" עומדת אותה תחושה מוגדרת של התחדשות פנימית שחש המשורר בהשפעת ההתחדשות המתחוללת בחוץ, ויש קשר חד־משמעי בין שתיהן. קשר זה הוא־הוא נושאו של השיר. ב"הקיץ גווע", לעומת זאת, קשה לנסח את התחושה האנושית המעוצבת בו. איני בטוח שהשיר מעצב תחושה פנימית דווקא, ולא רשמים של התבוננות בתופעה חיצונית. אולי יותר משהוא בא לעצב נושא אנושי מוגדר, הוא מבקש להמחיש אווירה, לבטא הלך־נפש הקשור בתקופה זו של סוף הקיץ על כל הנלווה לה בתחום הניסיון האנושי. בהלך־נפש זה יש תחושה של קץ, של פרידה מתקופה רבת הוד ושל הליכה לקראת החולין; של מעבר מעולם שיש לדמיון אחיזה בו אל עולם מציאותי ומפוכח. אפשר לחוש בהלך־נפש זה, אבל קשה להגדירו. אכן, הקושי להפריד בין נושא השיר ובין דרכי עיצובו האמנותי ניכר, כמדומה, בשיר זה יותר מאשר בשירים רבים אחרים של ביאליק.

התכונה השנייה המייחדת שיר זה משירים רבים של ביאליק ניכרת בתפקיד שיש בו לתיאור הטבע. בדברו על הנוף ביצירת ביאליק אומר פיכמן:

> ביאליק קידש את הנוף, ועם זה — לא היה משורר הנוף לשם הנוף. בזה נבדל מרוב משוררי דורו, שהנוף נעשה להם יסוד ושורש ליצירתם. הנוף היה לו אמצעי לביטוי הכוח, לחידוש העולם. אליו קרא, אליו נמשך, אותו העלה בכוח זכרונו ובכוח דמיונו, אבל רק לעתים רחוקות נזקק לו כשהוא עומד בתוכו, כשהוא משתלט עליו, נהנה מקסמיו הנאת ראייה שוקטת, בלתי אמצעית. הנוף לא היה לו אלגוריה, כשם שהיה למשוררי ההשכלה, אבל היה לו מעין מטאפורה ארוכה.[3]

אכן, ברבים משיריו הליריים של ביאליק משמשים תיאורי הטבע בתפקיד סמלי, כאמצעי לביטוי בעקיפין של חוויה אנושית שאינה קשורה דווקא בנוף המתואר. קטעי התיאור בשירים כמו "עם דמדומי החמה", "ערבית", "גבעולי אשתקד" ו"צנח לו זלזל" אינם בהכרח בתחום נושאו של השיר. כביכול, יכול היה המשורר לבחור דרך אחרת לבטא אותה חוויה, אם חוויית עקרות, כמו ב"צנח לו זלזל", ואם חוויה של התפכחות מחלומות רומאנטיים כמו ב"ערבית" או ב"עם דמדומי החמה". אפילו שירים המעצבים במישרין נושא מתחום הטבע, כמו "זוהר" או "משירי החורף", דומה שלא ההתרשמות הבלתי אמצעית מנוף

[2] לחובר, פ. 'ביאליק, חייו ויצירותיו', ב. מוסד ביאליק, תשט"ו, 488.

[3] פיכמן, י. 'שירת ביאליק'. מוסד ביאליק, תשי"ג, קסה; ועיין גם קורצוויל, ב. 'ביאליק וטשרניחובסקי'. שוקן, תשכ"ד, 53: "הטבע משמש כעין מדיום למשורר להתגלות עצמו".

חיצוני מסוים עומדת במרכזם, אלא איזו תפיסה אידיאית או נפשית הקשורה בטבע. כלומר, אף בשירים אלה אתה מרגיש, שאותו נוף קונקרטי המתואר בשיר לא נבחר אלא להדגים כביכול תפיסה אנושית של "טבע", שיכלה לבוא לידי ביטוי גם בתיאור נוף אחר.[4]

שיר זה הוא אפוא מן השירים המעטים של ביאליק,[5] שבמרכזם ההתרשמות הבלתי אמצעית מנוף מסוים, או מתופעה חיצונית אחרת. אמנם אין זה שיר תיאורי, אלא, כאמור, שיר הבונה אווירה. לא כל בתיו עניינם הנוף, והבית האחרון מבטא במישרין הלך־נפש: "ומתייתם הלב". אך זהו הלך־נפש שהוא תגובה ישירה על תופעה קונקרטית של סוף קיץ, שקיעת היום, התרוקנות הגנים, הפרידה מן החסידות. ואין לך ההרגשה שתיאור הנוף משמש כאן אמצעי לביטוי בעקיפין של נושא אנושי, שהנוף המתואר אין בחירתו הכרחית, אלא הוא בא לשם הדגמה בלבד.

בשתי תכונותיו אלה קרוב השיר לשירת הטבע הלירית של משוררים כיעקב פיכמן ואברהם בן יצחק, בני דורו של ביאליק הצעירים ממנו. גם בשיריהם עדיפה האווירה על הנושא המוגדר ועדיפה ההתרשמות הבלתי־אמצעית מנוף קונקרטי על השימוש בו כמין "מטאפורה מורחבת". די לנו לזכור שירים כמו "אלול בשדרה" ו"ההרים שחוברו מסביב לעיר" לבן יצחק, או "לאחר השקיעה", "בראשית הסתו" ושירי נוף הארץ לפיכמן.

שיר שבמרכזו הלך־נפש ודאי שהוא יפה יותר לקליטה אינטואיטיבית בלתי אמצעית, מאשר לניתוח מפורט, שהוא לפי הטענה הידועה "ממית" את החוויה האמנותית של הקורא. ואולם בחינת דרכי העיצוב האמנותי של שיר המשרה אווירה והלך־נפש אינה מתיימרת להתחרות בחוויית הקריאה בשיר. לעומת זאת ייתכן, שמכוחה של בחינה זו נוכל לחזור ולקרוא את השיר קריאה רגישה יותר, שלא תסתפק בדפוס החווייתי המושגר העולה מהנושא הכללי שלו, אלא תנסה לקלוט את המיוחד והחד־פעמי שבו. החשש מפני החמצת ייחודו האמנו־תי של השיר גדול דווקא בשיר זה, לפי שדרכי העיצוב האמנותי בשיר הבונה אווירה בלבד הן בהכרח מעודנות יותר.

משמעות השיר, ויותר מכך האווירה שהוא יוצר, קשורות במידה רבה לא רק במה שנאמר בו במפורש, או במה שמתואר בו במישרין, אלא גם בריתמוס שלו במובן הרחב של המושג; כלומר, באותן איכויות שממחישה קריאה מלאה של השיר, בקול רם, הנותנת דעתה לא רק על משמעות המלים, אלא גם על זרימת השיר לקראת סופו, על היחסים שבין האירגון המטרי ובין האירגון התחבירי שלו, על ההפסקות, על המבנה הסטרופי, על היחסים שבין הבתים, וכו׳.

[4] כמובן, דברים אלה אינם באים למעט מערכם של שירי טבע אלה, אלא לציין את תכונתם.

[5] בקבוצה זו מצויים שירים שונים מאוד זה מזה, כגון "תיקון חצות" ו"מתי מדבר".

ב

הנה הבית הראשון:

הַקַּיִץ גּוֵעַ מִתּוֹךְ זָהָב וָכֶתֶם
וּמִתּוֹךְ הָאַרְגָּמָן
שֶׁל־שַׁלֶּכֶת הַגַּנִּים וְשֶׁל־עָבֵי עַרְבָּיִם
הַמִּתְבּוֹסְסוֹת בְּדָמָן.

אם אנו מתרשמים, שלפנינו תיאור מוחשי של רגע מיוחד שהוא סוף עונה וסוף יום כאחד; אם אנו תופסים את תיאור גוויעת הקיץ כביטויה של תחושת פרידה ממשהו מלכותי ומפואר המסתלק מן העולם ברגע זה, דומה שלא הנושא, לא התמונה ולא החומר הלשוני כשלעצמם מעצבים תחושות אלה, אלא האופן שהם מאורגנים בו ברצף השירי. מפני שהתפיסה המואנשת של הקיץ, השימוש במטאפורות של דם, אש, זהב וארגמן לתיאור שקיעה, ואפילו הסמכתה של גוויעת העונה לגוויעת היום — כל אלה הם חומרים קונווניציונאליים, שאין בהם כשלעצמם כדי לעצב משהו חדש.[6] עד כמה תלוי עיצוב האווירה בדרך אירגונו של הרצף השירי דווקא, יתברר לנו ביתר בהירות אם נקלקל את השיר "רק" על־ידי שיבוש הסדר התחבירי של המלים:

הַקַּיִץ גּוֵעַ מִתּוֹךְ זָהָב וָכֶתֶם
שֶׁל־שַׁלֶּכֶת הַגַּנִּים
וּמִתּוֹךְ הָאַרְגָּמָן שֶׁל־עָבֵי עַרְבָּיִם
הַמִּתְבּוֹסְסוֹת בְּדָמָן.

לכאורה לא נשתנה כאן כלום מן החומר הלשוני ואף לא מן המשקל. השינוי היחיד הוא בסדר של חלקי המשפט, שינוי העושה את המשפט "הגיוני" יותר. ואף הפרטים הנוגעים לשקיעת השמש ולסוף הקיץ מנוסחים עתה בצורה "מסודרת" יותר: צבעי הזהב משויכים לשלכת הגנים, וצבע הארגמן נקשר לעבי הערביים. אבל סידור "הגיוני" זה דיו להפוך את הבית מתיאור של תופעה חד־פעמית, המשרה אווירה מיוחדת, לתיאור נוף ידוע בדפוסים קונווניציונאליים. מרגע שהמלים "זהב", "כתם" ו"ארגמן" נקשרות ישר לתופעות מוגדרות בנוף (הזהב — לשלכת הגנים, והאדום — לעבי הערביים) שוב אין

6 כדי לעמוד על מידת הקונווניציונאליות של תיאור השקיעה בדרך זו, די לזכור שירים כמו "ראה שמש לעת ערב אדומה" לגבירול, "מוצאי שבת" ו"דייגירה" לטשרניחובסקי, ו"בין עבי אש לעבי דם" לביאליק. תיאור השקיעה באמצעות ביטויים המציינים צבע אדום (ארגמן, אש, בערה) וצבע זהוב שכיח מאוד. רווח פחות בשירה שלפני ביאליק תיאור השקיעה כמוות, ועוד פחות מזה הצירוף של סיום העונה וגוויעת היום.

הן מתארות אלא צבעים בלבד: זהוב ואדום ארגמני. ממילא בחירתן של מלים כמו "כתם" ו"ארגמן", הלקוחות משכבת סגנון גבוהה, נתפסת כאילו היא נובעת מנטייה אסתיציסטית ל"יפי" הכתיבה. יתר על כן, מכיוון שסדר זה של המשפט מעמיד במרכז הסיטואציה תופעת טבע ריאלית, הרי האנשת הקיץ והאנשת עבי השקיעה נתפסת אף היא כפיגורה רטורית, המתארת תופעה ריאלית בלשון מטאפורית "יפה". אכן, שינוי סדרו התחבירי של המשפט דיו להרוס את אירגונו האמנותי של הבית.

לעומת זאת, הסדר התחבירי בשיר, המונה תחילה את כל הצבעים ורק אחר כך את האובייקטים שצבעים אלה שייכים אליהם, מעלה אפשרות של צירופים מורכבים ועשירי משמעות לא רק על־פי תמונת נוף חיצונית, הידועה לנו מנסיון החיים, אלא גם על־פי סיטואציה פנימית ההולכת ונוצרת בשיר עצמו: הסיטואציה של גוויעת הקיץ. גם אופיו התחבירי של המשפט מעודד אותנו לקשור באופן מטאפורי את הצבעים לקיץ הגווע. אפשר להניח, כי ככל שרחוק יותר מקומם של עיקרי המשפט מראשיתו, כך גדלה הציפייה של הקורא להשלמתו, מפני שרק אחרי שמתגלים עיקרי המשפט אפשר להבינו.

כך מרובה יותר ה"מתיחות" של הקורא לגבי הצורות השונות של משפטי ייחוד, למשל, מאשר לגבי משפטים הפותחים בנושא ובנשוא. די אם נשווה את סדרם של חלקי המשפט בבית שלפנינו עם משפט כגון זה:

אֶת הַלַּיְלָה שֶׁלָּךְ, שֶׁעָזַבְתָּ לְבַדָּד,
שֶׁעָמַד עַל דְּלָתֶיךָ, סְחַרְחַר מִשִּׁיאִים,
שִׁנְשָׁא אֶת חָלְיֵי הַמְּקֻדָּשׁ לָךְ לָעַד,
שֶׁיָּדַע לַעֲנוֹת רַק בִּשְׁמֵךָ הָאֶחָד –
אֶת הַלַּיְלָה שֶׁלָּךְ מַרְגִּיעִים, מַרְגִּיעִים.

(נ. אלתרמן. כוכבים בחוץ, עמ' 63)

במשפט זה של אלתרמן אנו קוראים את חלקיו הטפלים של המשפט מתוך ציפייה לחלקי המשפט העיקריים, שהללו תלויים בהם. לעומת זאת, במשפט הראשון בשירו של ביאליק נוטה הקורא לקשר את הדברים בכיוון הפוך: המשפט פותח בחלקיו העיקריים. כשבא החלק הטפל, "מתוך זהב וכתם", אנו נאחזים באפשרות לקשר מלים אלו לנושא ולנשוא של המשפט, ועל־ידי כך לתפוס את השורה הראשונה כאילו היא משפט שלם, שסופו בסוף השורה. גם כשמוסיפים אנו למשפט את החלק החדש "ומתוך הארגמן", נתפסות שתי השורות הראשונות כמשפט שלם, אם כי שונה במשמעותו מן הקודם. אותה דרך צירוף נקוטה גם לגבי שאר חלקי הבית. מפני שבשום מקום אין כאן אינוורסיה תחבירית, בונה הקורא את המשפט כשהוא מצרף בדרכו סידרת יחידות תחביריות מדומות, שכל אחת מהן מבטאת רעיון שלם ונוצרת על־ידי צירופו של חלק משפט נוסף ליחידה שנבנתה עד כה. כל צירוף כזה מחייב אותנו,

כמובן, לתקן את משמעותה של היחידה התחבירית כולה, כפי שנבנתה עד כה. אבל נראה שדווקא אותן משמעויות שאינן מגוף העניין, העולות תוך כדי צירוף היחידות התחביריות המדומות, דווקא הן המעצבות את האווירה המיוחדת של הבית.

לפני שנעמוד על משמעויות אלה, כדאי לציין תופעה מטרית המעודדת אף היא דרך זו של בניית היחידה התחבירית הכלולה בבית זה. השיר שקול במשקל של אנאפסטים, והם באים לסירוגין ארבעה ושניים בשורה. בשורה שיש בה ארבעה אנאפסטים באה במקום הצזורה השפלה נוספת בסוף האנאפסט השני. נוכל לסמן את הסכימה המטרית של בית זה כך:

˘ - | ˘ ˘ -(˘)| ˘ ˘ -| ˘ ˘ - ˘ | ˘
הַקַּיִץ גֹּוַעַ מִתּוֹךְ זָהָב וָכֶתֶם

˘ ˘ - | ˘ ˘ - ˘ |
וּמִתּוֹךְ הָאַרְגָּמָן

˘ ˘ - | ˘ ˘ -(˘)| ˘ ˘ -| ˘ ˘ - ˘ |
שֶׁל־שַׁלֶּכֶת הַגַּנִּים וְשֶׁל־עָבֵי עַרְבָּיִם

˘ ˘ - | ˘ ˘ - ˘ |
הַמִּתְבּוֹסְסוֹת בְּדָמָן.

כידוע, היחידות המטריות אינן בהכרח זהות עם היחידות התחביריות. להפך, משוררים רבים מגוונים את הריתמוס של השיר דווקא על יסוד אי־ההתאמה בין סדר ההפסקות המתבקש על־פי האירגון המטרי של השיר ובין סדר ההפסקות שמכתיב אירגונו התחבירי. ההפסקה בין עמוד לעמוד, שצריך לעשות מי שמבקש לקרוא על־פי הסכימה המטרית, באה באמצע המלה; סיומה של השורה אינו סיומה של היחידה התחבירית, ולעיתים אף הבית אינו סיומו של המשפט.

לעומת זאת, בשיר שלפנינו יש התאם רב בין ההפסקות שמחייבת הסכימה המטרית ובין ההפסקות המתחייבות מן התבנית התחבירית. הבית כולו מעמיד משפט אחד שלם. כל אחת מהיחידות התחביריות הקטנות יותר מסתיימת בסוף השורה או בסוף מחצית השורה. ההשפלה הנוספת במקום הצזורה מטעימה מקום זה של מחצית השורה, שהיא גם יחידה תחבירית שלמה וגם יחידה מטרית שלמה. ועוד: לעומת החלוקה הבלתי סימטרית של הבית לשורות קצרות וארוכות, הרי ההשפלה הנוספת במקום הצזורה גורמת, שנוכל לחלקו לסידרה של יחידות מטריות שוות,[7] הבאות בזו אחר זו. אלה הן יחידות של שני אנאפסטים, שלאחרון בהם נוספת השפלה: במחצית השורה נוצרת יחידה כזאת בגלל ההשפלה הנוספת, ואילו בסוף השורה — בגלל החריזה הנשית והסיומים המלעיליים. הבית עשוי אפוא שש יחידות שוות כאלו, וביניהן הפסקה מודגשת, אם בגלל הצזורה ואם בגלל הנטייה להפסיק בסוף השורה. העובדה, שגם

[7] למען הדיוק: באנאפסט הראשון של השיר חסרה השפלה אחת בראשיתו.

האירגון התחבירי של הרצף הלשוני בבית זה מחייב הפסקות במקומות אלה, מטעימה אותן עוד יותר. תופעות מטריות ותחביריות אלה גורמות לכך, שנקרא את השיר קריאה איטית מאוד, חסרת מתיחות, קריאה המטעימה מאוד את ההפסקות.[8] נראה לי, שמפני שקריאה זו מתיישבת עם המבנה התחבירי הבלתי "מתוח" של הבית, אף היא מעוררת אותנו לקשר את היחידות התחביריות אל הנושא והנשוא שבראשית המשפט.

הבית הראשון מציג, כאמור, את גוויעת הקיץ כתופעה פאנטאסטית, המת־רחשת כביכול עם שקיעת השמש לנגד עינינו ממש. בנייתה של תמונת מותו של הקיץ נעשית במידה רבה באמצעות קישורן הסוגסטיבי של היחידות התחביריות לאחור, לראשיתו של המשפט. במשפט המדומה "הקיץ גווע מתוך זהב וכתם ומתוך הארגמן" מתארות המלים "זהב", "כתם" ו"ארגמן" את הדרך רבת ההוד שבה גווע הקיץ. כביכול איזו דמות מלכותית מסתלקת מן העולם. בהקשר זה מתפרשות אפוא מלים אלה דווקא באותן משמעויות־לוואי אֶמוטי־ביות של הוד, גדולה ופאר, הנדחות כ"מליציות" ו"גבוהות", בשעה שהן מתקשרות במסגרת הבית השלם לעצמים המתאימים, עלי שלכת ועבי ערביים, שבנוף הריאלי.

חלקו השני של הבית מחייב אותנו אמנם לתקן את התרשמותנו מחלקו הראשון, אבל אין הוא מסלק אותה כליל. איננו ממהרים להיתפס למשמעות הלוגית של המשפט, המצביעה על תופעה חיצונית רגילה, וזאת בגלל שתי תופעות נוספות. האחת: מכיוון ששיוכם של הצבעים לאוֹבייקטים אינו מיידי, ואינו "מסודר", אנו נאחזים גם באפשרות לשייך את שני הצבעים, הזהוב והארגמן, לכל אחד מהם; שהרי הארגמן מצוי גם בעלי השלכת, והזהוב מצוי גם בין צבעי השמים לעת שקיעה. אי־בהירות זו בדבר שייכותם של הצבעים גורמת שנוסיף לתפוס אותם במשמעות האֶמוֹטיבית שלהם. השנייה: אנו מושפעים כאן מנטייה הרווחת בקריאת שירה לקשר תופעות הקשורות באירגון המטרי של השיר לתופעות הקשורות במבנה התחבירי. אותה נטייה לתפוס את הרצף הלשוני כסידרת יחידות מטריות שוות־אורך מפתה אותנו לתפוס יחידות אלה כאילו הן גם שוות־ערך מבחינה תחבירית. אנו שמים לב יותר למשמעות העצמית של צירופי לשון הכלולים ביחידה מטרית (שהיא גם יחידה תחבירית) מאשר למשמעות הנבנית על יסוד הקשרים שבין היחידות התחביריות האלה. מתוך כך, כשאנו קוראים את השורה השלישית: "של־שלכת הגנים ושל־עבי ערביים", אנו נוטים לשים לב יותר לדברים החדשים שמלים אלה מייצגות בתמונת הנוף שנבנתה, מאשר לתת דעתנו על שינוי המשמעות של המלים

[8] אופי ריתמי דומה יש גם לשיר "ערבית", הבנוי על־פי אותה סכימה מטרית בערך. אולם בגלל שוני התוכן והמבנה התחבירי נוצרים באותו שיר קשרים אחרים בין האירגון של רובד הצליל ובין רובד המשמעות. ראה: גולומב, הרי ופרי, מנחם. "הערה על שני מקרים של קשר בין העיצוב הריתמי לבין המבנה התימאטי בשירי ביאליק". 'הספרות', ב (1970), 83—84.

המציינות צבעים, המתחייב מתוך הקישור התחבירי שלהן לצירופי הלשון המייצגים אובייקטים חיצוניים.

נטייה זו לתפוס יחידות מטריות שוות־אורך כיחידות תחביריות שוות־ערך בולטת בייחוד בשורה האחרונה של הבית. הצירוף "המתבוססות בדמן" מציין תכונה של העבים בלבד — את צבען האדום. אולם מפני ששורה זו חותמת את הבית ונתפסת בתור יחידה תחבירית עצמאית, נוצרים קשרים סוגסטיביים א־לוגיים בין המשמעות המילולית של צירוף זה, המורה על מוות, ובין הציור המואנש של הקיץ הגווע שתואר בשתי השורות הראשונות. בכך מחזירה אותנו שירה זו אל המשמעות האובייקטיבית, ה"גבוהה", של המלים "זהב", "כתם" ו"ארגמן".

ודאי יש לזכור, שמשמעות זו של הבית נבנתה כאפשרות בלבד על יסוד יחידות תחביריות מדומות, וכי אין היא עולה בקנה אחד עם המבנה הלוגי של המשפט. אולם סדרו של הרצף הלשוני, הסדר התחבירי של המשפט והסכימה המטרית מעוררים אותנו לדרך קישור זו. מצד אחר, יש בחומר הלשוני של הבית פוטנציות של משמעות, שדרך קישור זו יכולה להפעילן.

הדיכוטומיה "דמיון ומציאות", הידועה לנו בצורותיה השונות משירת הטבע של התקופה, מעוצבת כאן אפוא בדרך חדשה: לא באמצעות פיתוח פיגוראטיבי של טבע מואנש ומשחק בין "איך זה נדמה לי" ובין "איך זה באמת", אלא באמצעות המשחק בין אלמנטים ריתמיים ובין אלמנטים תחביריים ברצף הטקסט: הקישור הסוגסטיבי לאחור של היחידות התחביריות בונה את ההתרשמות הפאנטאסטית, שלפנינו תיאור גוויעתו רבת ההוד של הקיץ. ואילו הקישור הלוגי לפָנים של המשפט, הכלול בבית השלם, בונה את התמונה הריאלית של שקיעת שמש בראשית הסתיו.

הפנייה לדרכי העיצוב הדקות של המשחק בין אלמנטים תחביריים ובין אלמנטים ריתמיים מסלקת את יסוד ה"מתיחות" שבין שני האספקטים ואת יסוד השעשוע השכלתני, האופייניים לשירי התקופה. במקומם באה ההתרשמות הסובייקטיבית שאינה מעוניינת בהבדלים שבין "איך זה נדמה" ל"איך זה באמת", אלא באווירה ובהלך־נפש שבהם, המתמזגים בהתבוננות בנוף החיצוני.

כפי שעוד נראה, ביאליק אינו חורג בשיר מדפוסי קליטת המציאות האופייניים לשירתו. אבל הוא מצא דרך, במסגרתם של דפוסים אלה, ליצור תיאור אימפרסיוניסטי, המקרב אותנו למשוררי ראשית המאה.

ג

נתבונן עתה בבית השני:

וּמִתְרוֹקֵן הַפַּרְדֵּס. רַק טַיָּלִים יְחִידִים
וְטַיָּלוֹת יְחִידוֹת

יִשְׁאוּ עֵינָם הַנּוֹהָה אַחֲרֵי מְעוּף הָאַחֲרוֹנָה
בְּשִׁירוֹת הַחֲסִידוֹת.

רצף החומר הלשוני בבית זה מאורגן באותה סכימה מטרית, ואף סדר היחידות התחביריות יש לו אותו אופי כמו בבית הקודם. אף כאן מחייב השיר קריאה ריתמית איטית, המטעימה את ההפסקות שבין היחידות המטריות בנות שני עמודים אנאפסטיים עם תוספת השפלה, יחידות שהן זהות עם יחידות תחביריות. גם בבית זה נוצר משחק של משמעויות בין הנטייה לתפוס את הנאמר בו על פי המבנה הלוגי של המשפט בשלמותו ובין הנטייה לתפוס משמעויות־לוואי של צירופי הלשון על יסוד קישורם החלקי לראשיתו של הבית. וכמדומה, אף כאן מעוצבת האווירה המיוחדת לשיר דווקא באמצעות אותן משמעויות־לוואי של מלים כמו "יחידים", "יחידות", "נוהה", "אחרונה", שהקישור־לאחור, הבונה יחידות תחביריות מדומות, מפעילו, ואילו הקישור הלוגי לפָנים מסלקו כ"בלתי רלבאנטי". אולם המשחק בין שתי דרכי קישור אלה פועל בבית הזה פעולה שונה מאשר בבית הראשון.

אילו נכתב המשפט השני שבבית הזה כמשפט בפרוזה ("רק טיילים יחידים וטיילות יחידות ישאו עינם הנוהה אחר מעוף האחרונה בשיירות החסידות"), היה נתפס כמשפט חיווי, שערכו הסמלי דק וקונוונציונאלי: הנה האנשים הנפרדים בגעגועים מהגילוי האחרון של הקיץ. אבל בגלל המיבנה התחבירי, שהוא באופן יחסי בלתי "מתוח", ובגלל הסכימה המטרית, איננו קוראים משפט זה כמשפט פרוזה שלם, אלא תופסים את חלקיו גם כיחידות תחביריות נפרדות. קריאה זו שונה מעט מאופן הקריאה המשתהה שתואר בבית הקודם. שם בנתה הקריאה יחידה תחבירית מדומה, וזו הלכה וגדלה עם כל צירוף לשוני שנוסף לה, ואגב כך הלכה והתגוונה משמעותה. כאן, בשתי השורות הראשונות תופסת הקריאה כל יחידה מטרית־תחבירית גם כמשפט אַליפּטי עצמאי. אנו בונים את משמעותו של הבית תוך כדי קישור משמעותן של יחידות אלה להלך־הרוח שנרמז במשפט הראשון שלו, "ומתרוקן הפרדס", ולאווירה שעוצבה בבית הראשון.

בגלל האַליפּטיות המדומה, ובגלל ההמשך האיטי של הקריאה, מצטרפות למלים "יחידים" ו"יחידות" שבשתי השורות הראשונות גם משמעויות־לוואי אחרות. אנו תופסים אותן לא רק במובן "אחדים", אלא גם במובנים "אחד אחד" ו"בודדים". ויש משמעות גם לכך שמציאות טיילים וטיילות יחידים אינה נכללת במשפט אחד, אלא ניתנת בשני משפטים (מדומים) מחוברים. כלומר, אלה לחוד ואלה לחוד. באותה דרך קריאה, ועל־פי אותו הלך־רוח, נתפסת התמונה הנרמזת בצירוף "ישאו עינם הנוהה" לא כהתבוננות בדבר מסוים, אלא כביטוי להלך־נפש של כיסופים. אף המלה "אחרונה" שבצירוף "אחר מעוף האחרונה" נותנת חלקה לאווירה הכללית של פרידה וגעגועים. רק השורה

האחרונה מעמידה במפתיע את המשמעות המסוימת של המשפט השלם. על פיה אנו אמורים לתפוס את המלים "יחידים", "יחידות", "נוהה" ו"אחרונה" לא במשמעות רחבה, מעורפלת וסוגסטיבית, אלא דווקא במשמעות ספציפית ומדויקת. במסגרת ההקשר של המשפט השלם מצביעים צירופים אלה על תמונה מוגדרת של אנשים בודדים המתבוננים בשיירת החסידות האחרונה. הבדל משמעותי זה בין שיוכן של היחידות התחביריות לראשיתו של הבית ובין תפיסתן על־פי המשפט השלם יהיה בולט יותר, אם נשים לב לכפל ההתכוונות של המלה "רק" שבשורה הראשונה. על־פי דרך הקריאה המשתהית נתפסת מלה זו כבאה למעט את הנאמר קודם לכן על התרוקנות הגן, ואילו המשפט השלם מרמז על משמעות חדשה שלה: לא "רק מעטים נשארו בגן", אלא "רק מעטים עוד מתבוננים במעוף האחרונה בשיירות החסידות".

הקריאה המשתהית והמשמעות הסוגסטיבית המיוחסת לצירופי הלשון בדרך זו של קריאה גורמות להגברת "הפתעתנו" כשמתחוור לנו רק בסופו של הבית, שהוא מוסר עובדה ספציפית בלבד.

נאמר לנו, שהנה זה עתה נעלמה שיירת החסידות האחרונה. חלף סימנו האחרון של הקיץ. ונוכח הגילוי המפתיע של תופעה שאנו שומעים על רגע סיומה, נדמה לנו כאילו אירע הדבר ברגע זה ממש; כאילו אנו רואים עין בעין תופעה ברגע שהיא מתרחשת. כמובן, זוהי תחושה שאין לה יסוד ריאלי, ואף־על־פי־כן היא קיימת. בזכות האירגון הסימולטאני של רבדים אחדים ברצף השיר נוטים אנו לעירוב הרבדים. כשם שאנו נוטים ליחס לחומר הסמאנטי של השיר אֶפקטים הנוצרים באירגון הרובד הצלילי שלו, כשאנו מייחסים ליחידות מטריות בעלות אורך שווה גם ערך שווה מצד משמעותן, כך נוטים אנו להעתיק אֶפקטים הנוצרים ברובד המשמעות של השיר אל תופעות הקשורות בתמונת המציאות, שמעצב אותה רובד סמאנטי זה. בין שני רבדים אלה אין כל קשר הכרחי. העובדה שאנשים עומדים ומתבוננים במעוף השיירה האחרונה של החסידות שייכת למציאות החיצונית שמעצב השיר. העובדה שאנו מגלים את משמעותו הספציפית של המשפט רק בסופו של הבית שייכת לאופן האירגון של רובד המשמעות בלשון השיר. זוהי תופעה לשונית־תחבירית גרידא. אפשר היה למסור את העובדה החיצונית על־ידי משפט המאורגן באופן אחר, ואפשר היה לתאר עובדה שונה לגמרי באמצעות מבנה תחבירי המגלה את מלוא משמעותו רק בסופו. אולם מתוך ששתי תופעות "דומות" אלה — העובדה החיצונית של רגע הפרידה משיירת החסידות האחרונה ואופן האירגון התחבירי, המגלה לנו תוכן חדש במפתיע — ניתנות באופן סימולטאני באותו רצף לשוני, נוטים אנו לערב אותן ולבנות את תמונת המציאות גם על־פי האֶפקט הנוצר בנו על־ידי המיבנה התחבירי של המשפט.

אנו רואים, שגם בבית זה דרכי האירגון של הרצף הלשוני הן תחבולה אמנותית עיקרית. רק מכוחן זוכה משפט שגור למדי בסוגסטיביות עשירה, אפילו עומדים אנו על תוכנו השגור.

ד

בעוד שהבית השני קרוב לראשון בהלך־הנפש שלו ובכך שאף הוא מתאר רקע מרגעי סוף הקיץ, בולט הבית האחרון בניגודים שבינו לבין קודמיו.

וּמִתְיַתֵּם הַלֵּב. עוֹד מְעַט וְיוֹם סַגְרִיר
עַל־הַחִלּוֹן יִתְדַּפֵּק בִּדְמָמָה:
״בְּדַקְתֶּם נַעֲלֵיכֶם? טְלֵאתֶם אַדַּרְתְּכֶם?
צְאוּ הָכִינוּ תַּפּוּחֵי אֲדָמָה.״

השינויים החלים בבית זה בסכימה המטרית ובסדר התחבירי יוצרים רושם ריתמי שונה מאוד משל הבתים הקודמים. בבית זה נעלמת ההשפלה הנוספת במקום הצוורה, ובשורה השנייה והרביעית נוסף אנאפסט שלישי. מתוך כך שוב אין הרצף הלשוני מאורגן בשורה של יחידות מטריות שוות, ואף ההפסקות המתחייבות מהמבנה התחבירי אינן זהות עם ההפסקות המתחייבות מתוך המשקל. ההפסקה התחבירית הארוכה ביותר אינה באה בסוף השורה הראשונה אלא באמצעיתה, והמשפט השני גולש לשורה השנייה; ואילו בשורה השלישית מחייב התחביר להפסיק באמצע האנאפסט השלישי. במקום קריאה משתהית המטעימה את ההפסקות, מתבקשת כאן קריאה מהירה יותר, פתוחה פחות למשחק משמעויות בין היחידות הקטנות ובין משמעותו של הבית כולו. גם החומר הסמאנטי הוא חד־משמעי יותר. מלבד הציור הסוגסטיבי של יום סגריר המעיר את האנשים להתכונן לחורף, המזכיר במשהו את השמש המעיר יהודים להשכים לסליחות בתקופת שנה זו, יש כאן משפטים פשוטים שעניינם עובדות ברורות. המשפטים הפותחים כל בית מצביעים על איזה תהליך של צימצום והתכנסות הנרמז כאן: מהתמונה הרחבה של גוויעת הקיץ דרך התמונה המצומצמת יותר של הפרדס המתרוקן ועד ללב המתייתם שבבית השלישי. אבל בעיקרו של דבר מסיט הבית האחרון את מרכזו אל הלך־רוח חדש. במקום הניסיון החוזר ונשנה בכל אחד מהבתים הראשונים לתפוס את רגע התמורה הנדיר של סוף הקיץ, מעמיד הבית האחרון במרכז השיר את הניגוד והעימות שבין שתי תחושות יסוד. השיר השלם מתאר מעבר חריף ודראסטי מהלך־נפש מלאנכולי־רומאנטי של געגועים על פאר המסתלק בהדר מן העולם להלך־נפש מעשי, מפוכח, של מי שמכין את עצמו לקראת תלאות החורף. ניגוד זה בא לידי ביטוי לא רק בניגודי התמונות ובהבדלים הריתמיים שבין הבית האחרון ובין קודמיו, אלא גם בניגוד החריף שבין אוצר המלים הרומאנטי של תיאור הקיץ הגווע ובין אוצר המלים היומיומי — אדרת, נעליים ותפוחי־אדמה.

לעומת האופי האימפרסיוניסטי של שני הבתים הראשונים, הרי הקומפוזיציה של השיר השלם חוזרת ומזכירה לנו את עקרונות הפוֹאֶטיקה הביאליקאית.

כ. "הקיץ הגוסס" של דוד שמעוני

I

מִתּוֹךְ שַׁלְוָה וּנְהָרָה, בֵּינוֹת גָּרְנוֹת הַתְּבוּאָה,
בֵּינוֹת אָסְמֵי יְרָקוֹת וְתַפּוּחִים אֲדֻמּוֹנִים
גּוֹסֵס חֶרֶשׁ הַקַּיִץ וּבְלוֹרִיתוֹ הִיא פְּרוּעָה
וְעַל גַּל עֲלֵי־זָהָב מֻטָּל גֵּווֹ אֵין־אוֹנִים.

גּוֹסֵס עוֹבֵד רַב־פְּעָלִים בְּלִי עֲנוּת וַאֲנָחָה:
מִלֵּא חוֹבוֹ לִזְמַנּוֹ, זָרַע זַרְעוֹ לְדוֹרוֹת...
יָמִים הוֹלְכִים וּקְטַנִּים: כְּשֶׁמֶת רֹאשׁ מִשְׁפָּחָה,
יֵשׁ לְהַמְעִיט הוֹצָאוֹת, יֵשׁ לְקַמֵּץ בָּאוֹרוֹת.

וּבָאַוִּיר נִמְתָּחִים קוּרִים דַּקִּים, אֲרִיכִים,
עַל עֲרָבוֹת וּכְרָכִים וְעַל שְׁדֵמוֹת וּיְעָרוֹת:
כָּל הַמְּדִינָה מִשְׁתַּתְּפָה בַּאֲרִיגַת תַּכְרִיכִים,
וְעַל חֶשְׁבּוֹן הַמְּלוּכָה יוֹבִילוּהוּ לְקְבָרוֹת...

II

כְּצִפֹּרֶת הַכְּרָמִים עֲנֻגָּה:
כּוֹס הָאַהֲבָה לְשָׁכְרָה הִיא שׁוֹתָה
וּבָאַהֲבָה הִיא מוֹצְאָה אֶת מוֹתָהּ,
כְּצִפֹּרֶת הַכְּרָמִים עֲנֻגָּה

מֵת הַקַּיִץ בְּעֶצֶם הֲדָרוֹ;
שְׂבַע חֲמוּדוֹת וְלֵאוּת עֲדָנִים,
שׂוֹחֵק, עָיֵף מִנְּהוֹת וּרְנָנִים
מֵת הַקַּיִץ בְּעֶצֶם הֲדָרוֹ.

עוֹד שְׁלַל צְבָעִים לְכַנְפֵי הָרִקְמָה
אַךְ בַּגַּנִּים, בָּאַחִים, בַּשָּׂדוֹת
לֹא תִצְהַלְנָה עַלִּיזוֹת, נֶחְמָדוֹת,
לֹא תַבְרֵקְנָה עוֹד כַּנְפֵי הָרִקְמָה.

עוֹד הָאָרֶץ מְלֵאָה גְוִיּוֹת,
אַךְ הַשָּׂדוֹת מִתְרוֹקְנִים, נִטָּשִׁים,
אַךְ הַפְּרָחִים מִתְנַוְּנִים, נִכְמָשִׁים,
לֹא תְחַיֵּם עוֹד שִׁפְעַת הַגְּוִיּוֹת.

תִּמְצָא יַלְדָּה אֶת גֵּו הַצִּפֹּרֶת,
תִּכְרֶה קֶבֶר בְּמֵיטַב עֲרוּגוֹת,
בְּיָדַיִם חֲמִימוֹת, עֲנֻגּוֹת,
תִּטְמֹן דּוּמָם אֶת גֵּו הַצִּפֹּרֶת.

וְהַמְשׁוֹרֵר לַקִּיץ הַגּוֹסֵס
יַצִּיב יָד בְּמַשְׂכִּיּוֹת לְבָבוֹ:
יָשִׁיר חֶרֶשׁ עַל פְּרָחָיו וּזְהָבוֹ,
קָרְבַּן תּוּגָה לַקִּיץ הַגּוֹסֵס...

"הקיץ הגוסס" של דוד שמעוני (נכתב בשנת תר"ע) ארוך יותר משירו של ביאליק ובנוי שני חלקים שהם כשתי וריאציות על הנושא סוף הקיץ. הוריאציה האחת היא תיאור "מעשי" שיש בו סממנים של פרוזאיות. הקיץ מוצג בה כעובד רב־פעלים, כראש משפחה שמת בבוא עיתו. הוריאציה השנייה היא תיאור "פיוטי" "רומאנטי", שבו מדומה הקיץ לציפורת כרמים צבעונית המוצאת את מותה באהבה.

אבל לא רק באורכו ובמיבנהו שונה השיר הזה משירו של ביאליק, אלא גם בגישתו לנושא המשותף. אצל שמעוני מתואר סוף הקיץ כמוות בזמנו, שאין מצטערים עליו הרבה. חסר בשיר זה גם הניסיון לתפוס את הרגע הנדיר של סיום העונה, שבו עוברים מתקופת שנה אחת לאחרת ומהרגשת חיים אחת לאחרת. נוסף על כך, לעומת האווירה העגומה ששירו של ביאליק משרה על הקורא, בשירו של שמעוני קשה להצביע על אווירה שיש לה גוון מסוים אחד. אין כמעט חיבור בין הלשון המהתלת־משהו שבה מתואר הקיץ "האנושי" בחלק הראשון של השיר לבין החלק האלגי (אלגי מתוק, הייתי אומר) שבו נחתם החלק השני.

ואף־על־פי־כן, לא יִקשה עלינו לגלות השפעה ברורה של שירו של ביאליק על שירו של שמעוני. למעשה השפעה זו בולטת עד כדי כך שההבדלים ביניהם עשויים להתפרש כנסיונות של טשטוש ההשפעה; כביכול זיקתו הישירה של שירו של שמעוני אינה לנושא של סוף הקיץ, אלא לטקסט אחר, לשירו של ביאליק, ואת ייחודו ואת מקוריותו הוא מנסה להשיג על־ידי שימוש אישי מיוחד בדרכי שירה ובנושאים שנטל מקודמו.

הגה, ביאליק נוקט לשון רומאנטית־"פיוטית" בבית הראשון ולשון יומיום מעשית מופגנת בבית האחרון. הבית הראשון של שמעוני דומה אמנם מבחינות אחדות (ועליהן עוד אדון להלן) לבית הראשון בשירו של ביאליק, אבל בעיקרו של דבר מחליף שמעוני את היוצרות: הוא פותח בחלק "פרוזאי" מעשי ומסיים בתיאור "רומאנטי", "פיוטי". נוסף לכך, כאמור, במקום תיאור של מעבר מהרגשה אחת להרגשה אחרת, או מאופן התבוננות אחד לאופן התבוננות אחר, מבכר שמעוני את התיאור שעל דרך הואריאציה, המציג את שתי הראיות זו בצד זו.

יש סימנים נוספים לזיקה הישירה של "הקיץ הגוסס" ל"הקיץ גווע", וגם בהם מתבטא עיקר ייחודו של שמעוני בהבלטת דרך השימוש האישית שלו בדרכי שירה ובמוטיבים ידועים משירה קודמת; ומדומה ששימוש זה גובל יותר מבמקום אחד בפארודיה, מכוונת או בלתי מכוונת.

הבית הראשון של "הקיץ הגוסס" מזכיר מאוד בתבניתו התחבירית והרטורית ובסכימה המטרית שלו את הבית הראשון של "הקיץ גווע". אצל ביאליק גווע הקיץ "מתוך זהב וכתם ומתוך הארגמן", ואילו אצל שמעוני:

מִתּוֹךְ שַׁלְוָה וּנְהָרָה, בֵּינוֹת גַּרְגּוֹת הַתְּבוּאָה,
בֵּינוֹת אָסְמֵי יְרָקוֹת וְתַפּוּחִים אַדְמוֹנִים
גּוֹסֵס חֶרֶשׁ הַקַּיִץ וּבְלוֹרִיתוֹ הִיא פְּרוּעָה
וְעַל גַּל עֲלֵי־זָהָב מֶטֶל גֵּווֹ אֵין־אוֹנִים.

"מתוך" מתחלף לשמעוני ב"בינות", ובמקום שתי פראזות המתארות כיצד מת הקיץ מביא שמעוני ארבע פראזות כאלה. נוסף לכך, אותו עירוב של תמונה רומאנטית ותמונה ריאליסטית המעמת את שני הקצוות של "הקיץ גווע" מתגלה אצל שמעוני כבר בשורות הראשונות: ליד "שלווה ונהרה" ו"עלי־זהב" אין מופיעים "שלכת גנים ועבי ערביים", אלא "תפוחים אדמונים", "אסמי ירקות" ו"גרגות תבואה".

החלק השני של "הקיץ הגוסס" מזכיר לנו לא שיר אחד, אלא לפחות שניים משירי ביאליק. המעבר מסוף הקיץ לראשית הסתיו עשוי בתבנית ריטורית דומה לזו של "פעמי אביב". אצל ביאליק:

עוֹד לֹא פָּרְצוּ הַגְּנֻהוֹת, אֵין עוֹד צִלְצְלֵי תְרוּעָה –
מַאֲלֶיָה תִּתְפַּשֵּׁט שִׁירָה זַכָּה וּצְנוּעָה,
אוֹרוֹת רַכִּים כְּמוֹ בְּקָעִים וְעוֹלִים –
חֲבוּ כִּמְעָט! וְהִתְפָּרֵץ עֹז הַחַיִּים הַחֲתוּמִים,
יָצִיץ פִּתְאֹם וְיִתְגַּל כָּל־עֻזּוֹ הָעֲלוּמִים,
כָּל־הַכֹּחוֹת הַפְּרִים, הַגְּדוֹלִים!

ואצל שמעוני:

עוֹד שְׁלַל צְבָעִים לְכַנְפֵי הָרִקְמָה
אַךְ בַּגַּנִּים, בָּאַחִים, בַּשָּׂדוֹת
לֹא תִצְהַלְנָה עַלִּיזוֹת, נֶחְמָדוֹת,
לֹא תַבְרֵקְנָה עוֹד כַּנְפֵי הָרִקְמָה.

עוֹד הָאָרֶץ מְלֵאָה גְּוֹהוֹת.
אַךְ הַשָּׂדוֹת מִתְרוֹקְנִים, נִטָּשִׁים,
אַךְ הַפְּרָחִים מִתְנַוְּנִים, נִכְמָשִׁים,
לֹא תְחַיֵּם עוֹד שִׁפְעַת הַגְּוֹהוֹת.

גם כאן יש לשמעוני יתרון "כמותי": התבנית חוזרת אצלו פעמיים, לעומת פעם אחת ב"פעמי אביב".

גם הילדה הקוברת את הציפורת מוכרת לנו, הפעם מהסיום של "גבעולי אשתקד". אמנם אין היא מבעירה בעירה, אבל גם היא כקודמתה חותמת במעשה שלה את סיומה של עונת שנה. הציפורת עצמה זכורה לנו כמובן מ"ציפורת" של ביאליק, אם כי כאן קשה להצביע על סימנים ברורים של שאילה.

היתרון הכמותי של "הקיץ הגוסס" על פני "הקיץ גווע", המתבטא בכך ששירו של שמעוני ארוך יותר, שהוא מתאר את גסיסת הקיץ בארבע פראזות לעומת שתיים אצל ביאליק ושואל את תמונותיו לא משיר אחד אלא משלושה שירים של ביאליק, יתרון זה אינו מעיד רק על אופי השאילה או החיקוי המתגלה בשירו של שמעוני; דומני שיש בו גם כדי להעיד על אופייה של דרך שירתו עצמה. בשיר שלפנינו מתגלה פּוֹאטיקה של "כתיבה על", של ואריאציות על נושא, של הפגנת דרך הביטוי ודרך האמירה הבאה על חשבון הניסיון ליצור דבר חדש, חד־פעמי, שאין דומה לו במקום אחר. ממילא קטנה כאן מידת האינטגראציה של השיר מזו שבשירי ביאליק ומועטה הרגישות לקוֹנטקסט של השיר השלם.

הרגישות המועטת לקוֹנטקסט ניכרת בראש ובראשונה ביחס הנוצר בשירו של שמעוני בין שני חלקיו. בעוד שהאפקט העיקרי של שירו של ביאליק בנוי על העימות שבין שתי הגימות השולטות בו — הרוֹמאנטית־מתגעגעת מזה והריאליסטית־מפוּכּחת מזה, קשה להבחין בקשרים דומים בין שני חלקי שירו של שמעוני. החלק השני אינו זורק אור חדש על הראשון, והראשון אינו משפיע בדרך כלשהי על השני. מידת האינטגראציה המועטת של שני חלקי השיר היא המחזקת בנו את הרושם, שלפנינו שתי ואריאציות על נושא המתפרשות כשני אופני תיאור או כשתי דרכים של הצגת נושא ידוע.

הבדל דומה ניתן למצוא בין דרכי השימוש בחזרה או בתקבולת נרדפת אצל ביאליק ואצל שמעוני. את הדוגמאות האופייניות ביותר לרגישות היתירה לקונטקסט של השיר המציינת את שירת ביאליק ניתן למצוא בכמה מקומות שהוא עושה בהם שימוש מורכב בתקבולת נרדפת או בחזרה. כוונתי למקומות שבהם מפעיל ההקשר גם את המשמעויות החוזרות שבתקבולת הנרדפת וגם את הבדלי המשמעות הדקים שבין איבריה. דוגמאות לשימוש מורכב זה בתקבולת אפשר למצוא בשתי השורות הפותחות את "מתי מדבר", בהקבלה שבין המשורר והזלזל ב"צנח לו זלזל", בתקבולת הנרדפת הפותחת את "לפני ארון הספרים", בשני הבתים האחרונים של "זריתי לרוח אנחתי" או בשורות "ושפכתם את־רוחכם עלי כל־שיש נכר / ובחיק אבן זרה את־נפשכם תשקעו" שמתוך "אכן גם־זה מוסר אלהים". בלי להיכנס לניתוח מפורט של דוגמאות אלה ואחרות ניתן למצוא בכל אחת מהן, שלהבדלי המשמעות הדקים בין האיברים המקבילים או הנרדפים יש תפקיד חשוב ביצירת המשמעות של השיר השלם; והודות לניצול המורכב של התקבולת נמנע בשירה זו הרושם של חזרה מיותרת או של חזרה הבאה רק לצורך האפקט הריטורי.

בשיר שלפנינו יש חזרות רבות, בייחוד בחלקו השני, שכמעט כל אחד מהבתים שלו מורכב משני חלקים חוזרים פחות או יותר. למשל, הבית השני שבחלק זה פותח במלים: "מת הקיץ בעצם הדרו; / שבע חמודות ולאות עדנים", ומסיים בחזרה בסדר הפוך על אותם האלמנטים: "שוחק, עייף מנגוהות ורננים / מת הקיץ בעצם הדרו". הוא הדין בבית הרביעי, ששתי השורות הפנימיות שלו מקבילות בתוכנן: "אך השדות מתרוקנים, ניטשים / אך הפרחים מתנוונים, נכמשים". ולהלן, הילדה "תכרה [לציפורת] קבר במיטב ערוגות", ואחר־כך שוב: "בידיים חמימות, ענוגות, / תטמון דומם את גו הציפורת". ובבית האחרון: "המשורר יציב יד [לקיץ] במשכיות לבבו: / ישיר חרש על פרחיו וזהבו". אולם שמעוני אינו מפעיל הבדלי משמעות שבין החלקים החוזרים. כלומר, מצד אחד יש אצלו שפע, ואף גיבוב, של תבניות חוזרות, של תקבולות נרדפות ושל תארים חוזרים, ומן הצד השני — האלמנטים החוזרים חוזרים ואומרים פחות או יותר אותו הדבר. אם יש איזה חן בחזרה של אותה שורה בראשית כל בית ובסופו בחלקו השני של השיר, הרי זה יותר מכל חן של דרך האמירה, חן שבתחום הריטוריקה, ולא חן של חידוש בשירה. אכן, "הקיץ הגוסס" מקיים זיקה קבועה אל משהו שמחוץ לו, אל איזשהו נושא שאותו הוא מתאר, מבטא, חוזר ומתייחס אליו, חוזר ומנסח אותו.

עיקרון ריטורי דומה של "כתיבה על" מתגלה, אם כי בדרך אחרת, בשימוש בהאנשה, שהוא בולט יותר בחלקו הראשון של השיר.

אצל ביאליק, ויותר מזה אצל טשרניחובסקי, מוצאים אנו פעמים רבות שימוש בהאנשה שאינה מפורשת עד תום; כלומר, התיאור רצוף רמזים של האנשה, וההקשר "מחייב" אותנו, או "מפתה" אותנו, לממש על־פי רמזים אלה תמונה מואנשת שלמה, הנשענת במישרין על ההאנשות ובעקיפין על תיאורים

ישירים של נוף או של דברים אחרים. במקומות אחדים לעיל הבאתי דוגמאות לתופעה זו, מ"מגל הסהר עוד טרם" או מן הפתיחה ל"כף השבורה" של טשרניחובסקי, או מ"צנח לו זלזל", "מתי מדבר" ו"הברכה" של ביאליק. אחת התוצאות של דרך זו בשירת טשרניחובסקי וביאליק היא, שההאנשה בעשית בצורה "מתוחה" ביותר, תוך כדי "התנגדות" של החומר הלשוני, לפחות בחלקו, למעשה זה. למעשה זוהי מתיחות בין האספקט הייצוגי של התיאור לבין האספקט הפיגוראטיבי שלו, והיא היוצרת את הרושם של קונקרטיות, של תמונה שאין לה אח, של מראה שהביטוי הלשוני היחיד לו הוא בטקסט שלפנינו.

שונה לחלוטין יהיה רושמה של ההאנשה כשזו מפורשת וחד־משמעית, כפי שאנו מוצאים בתיאור הקיץ בשירו של שמעוני. בבית השני, למשל: "ימים הולכים וקטנים: כשמת ראש משפחה, / יש להמעיט הוצאות, יש לקמץ באורות". לפנינו משפט אחד המציין תופעה חיצונית ריאלית, הימים מתקצרים, ומייד אחריו פירוש על־דרך ההאנשה לתופעה זו: הימים המתקצרים משמעם שראש המשפחה מת וצריך לקמץ בהוצאות. הוא הדין בבית השלישי, העשוי כולו בדרך זו של ציון עובדה חיצונית ומתן פירוש על־דרך ההאנשה לה: קורי הקיץ הנמתחים על־פני שדות וערבות וכרכים משמעם תכריכים הנארגים כאן על כל המדינה. ומכיוון שכל הארץ מתכסה בהם, משמע שמובילים את הקיץ לקבורה על חשבון המלוכה. אין ספק שדרך זו של שימוש בהאנשות, אפילו יש בה הרבה מאוד התחכמות ולפעמים גם חן, משאירה מעט מאוד לדמיונו היוצר של הקורא ומחייבת אותו מעט מאוד לתפוס את התיאורים שלפניו באותם הקשרים הנוצרים רק בשיר שלפניו ולא בשום מקום אחר. הגיבוב של דרכי תיאור, הנטייה אל הואריאציה ואל החזרה המרובה וההקבלה החד־ערכית שבין תופעה לבין התיאור הפיגוראטיבי שלה, כל אלה מעידים כמדומה על אותה פואטיקה, מודעת או שאינה מודעת, של שירה הנסמכת אל שולחנה של שירה קודמת, אל טקסטים קודמים, אל דרכי שירה קודמות, אל מוטיבים קודמים, כשכל מה שנותר לה כדי ליחד את עצמה הוא הבלטת אופן האמירה, דרך התיאור וכדומה.

ודאי, הצגת הפואטיקה של שמעוני על־פי שיר אחד זה עושה עוול עם רבים משיריו היפים ועם רבים מהישגיו. העוול יהיה בודאי גדול עוד יותר אם נעז להעלות הכללה המתייחסת אל שיריהם של כל המשוררים בני הדור ההולכים בכיוון אפיגוני זה. יחד עם זאת, דומה שיש בהשפעה זו כדי להצביע על תופעה מרכזית מאוד בשירתם של משוררים אלה: במידה שמתגלה בה חידוש, הוא אינו חידוש שבפואטיקה. משוררים אלה לא פילסו דרכים חדשות בשירה. הם לא הביאו עמם תפיסה חדשה של השירה, פנייה לזרמים חדשים. אם יש להם ייחוד, הוא מתגלה בעיקרו של דבר בתמאטיקה. אופייני הדבר, ששירתם של שמעוני ושל שניאור מקיפה הרבה יותר תחומים משמקיפה שירתם של טשרני־חובסקי ושל ביאליק. אבל העדר החידוש בפואטיקה שלה הוא המטביע עליה

חותם של אֶפיגוֹניות שאינו מרפה ממנה אפילו בהישגיה הגדולים. אכן, תמורה בשירה יכולה לבוא רק כשפונים לדרכי שירה חדשות, לפוֹאטיקה חדשה, ולא כשיש אימוץ של פוֹאטיקה קודמת, של שירה קודמת, בידי משורר, שיש לו אולי דברים חדשים לומר, אבל אין לו דרך משלו לומר אותם.[1]

1 אותה תופעה חוזרת בתמורה המתגלה בשירה העברית של שנות המדינה. הכתיבה של משוררי דור הפלמ"ח הפונה אל נסיונם האישי במלחמת העולם (בנימין גלאי) או בפלמ"ח (חיים גורי) לא היה בה כדי להוליד שירה חדשה מכיוון שמשוררים אלה אימצו להם את דרכי השירה של אלתרמן והמשיכו לכתוב בנוסחו. רק התמורה בדרכי השירה שמחוללים עמיחי, זך או אבידן הביאה ליצירת מיפנה ולפתיחת תקופה חדשה.

ג. "אלול בשדרה" של אברהם בן־יצחק

אוֹרוֹת חוֹלְמִים
אוֹרוֹת חִוְרִים
לְרַגְלֵי צוֹנְחִים.
צְלָלִים רַכִּים
צְלָלִים גְּלָאִים
אֶת שְׁבִילִי יְלַטֵּפוּ.

מִבֵּין פֹּארוֹת חֲשׂוּפוֹת
רוּחַ קַלָּה
תִּתֵּן קוֹל
וָהָס.
הִנֵּה עָלֶה אַחֲרוֹן
יָעוּף לְמַטָּה
רֶגַע יֶחֱרַד עוֹד
וּדְמָמָה.

כאמור, הניסיון לתפוס רגע חולף של מעבר מעונה לעונה, השימוש בדרכי עיצוב המכוונות בעיקרן לעיצובה של אווירה מיוחדת, וההימנעות ממתחים מודגשים ומדראמאטיות יתירה, כל אלה מקרבים את "הקיץ גווע" לשירה האימפרסיוניסטית שכותבים יעקב פיכמן ואברהם בן־יצחק באותן השנים. אף־על־פי־כן, ההשוואה בין שני השירים האלה, של בן־יצחק ושל ביאליק, תעמי־דנו על כך, שאף ב"הקיץ גווע" נאמן ביאליק לתפיסות השירה המתגלות בשירים אחרים שלו, ואילו "אלול בשדרה" מגלה תפיסה שירית חדשה.

בין שני השירים לא ייתכן כל קשר ישיר. שירו של בן־יצחק נכתב בתרס"ג, שנתיים לפני "הקיץ גווע", אבל הופיע בדפוס רק עשר שנים לאחר מכן, בשנת תרע"ג (ב'רביבים' שבעריכת ברנר). משמע, איש מהם לא ראה את שירו של רעהו בשעה שכתב את שלו. דווקא משום כך יפה ההשוואה בין השירים להעמידנו על הפּוֹאטיקה החדשה המתגלה בשירו של בן־יצחק. הקושי שעמד בפנינו בהשוואה הקודמת, בין שירו של ביאליק לשירו של שמעוני, להבחין בין מקבילות (של דמיון או של ניגוד) שמקורן בזיקה ישירה בין שני השירים לבין גילוייה של פּוֹאטיקה חדשה, מסולק כאן מלכתחילה.

האווירה המיוחדת של סוף הקיץ מופיעה בשני השירים, ושניהם, בניגוד לשירו של שמעוני, מבקשים כביכול, להעמידנו לנוכח אותו רגע מיוחד

שהעונות מתחלפות בו, כשהם נוקטים דרכים של הצגת המראה או המראות כדי שידברו בעד עצמם, תחת לדבר במקומם, כפי שעושה שמעוני. אולם בטיבו של אותו רגע של מעבר, במשמעותו ובמה שמקנה לו את חשיבותו בולט ההבדל הראשון בין שני השירים. כוחו של רגע המעבר בשירו של ביאליק הוא בכך, שהוא מגבש באופן סמלי תופעות גדולות: זהו סיומו של יום שבו מסתיימת גם העונה, וברגע זה ממש נפרדים האנשים מהאחרונה בשיירות החסידות. בד בבד עם חילופי העונה משתנה גם האווירה ומתחלפת גם ההרגשה של האנשים: מגעגועים אל ההוד והיופי שעוזבים אותם הם פונים אל הוויות היום־יום שעליהם לקדם את פניהן. המעבר ממה שמתואר בבית הראשון (גוויעת הקיץ) למה שמתואר בבית האחרון (הציפייה ליום הסגריר) ממחיז, כביכול, את טיבו של רגע המעבר שהוא עיקרו של השיר.

גם שירו של בן־יצחק מבקש ללכוד את הרגע שבו מסתיים הקיץ ומתחיל הסתיו. הוא מתאר את שקיעת השמש ואותו הרף־עין שבו תמה נשירת עלי העצים: הנה נפל העלה האחרון. אולם חשיבותו של רגע זה אינה במשמעויות הסמליות המקופלות בו, ולא בתופעות הגדולות המתמצות בו. אפשר אפילו להפך: הוא קוסם לנו דווקא בגלל הפארטיקולאריות שלו, דווקא מפני שאין הוא מייצג אלא את מה שמתרחש בו. כביכול, זהו שיר על אלול בשדרה ולא על סוף הקיץ במלוא תבל; שיר על אורות צונחים וצללים מתפשטים ולא על שקיעת השמש. דווקא הבחירה הדומה של נוף, שעה ועונה בשני השירים מבליטה את האופי הלא־ייצוגי של שירו של בן־יצחק. רגעי השקיעה המתוארים בבית הראשון ורגע סיומה של נשירת העלים המתואר בבית השני אינם מבקשים למצות את האירוע "הגדול" של סיום העונה, ואף לא את סיומו של היום, אלא הם מתנתקים כביכול ממסגרות אלה: האורות והצללים שבבית הראשון מוצגים כתופעות מיוחדות ונבדלות, אורות וצללים ותו לא. יתר על כן, הניגודים המקובלים בין אור וצל מיטשטשים כאן. הצללים הרכים המלטפים את שביליו של המשורר הם מעין המשך לאורות החיוורים הצונחים לרגליו; כאילו חלה איזו מטאמורפוזה באורות הצונחים והם הופכים צללים. גם התארים המתלווים לאורות ולצללים מטשטשים את הניגודים המקובלים ביניהם. תארים אלה, "חולמים", "חיוורים", "רכים", "נלאים", לא זו בלבד שהם נמנים על אותה "משפחה" של מלים רומאנטיות, אלא הם הולמים במידה שווה כמעט את האורות ואת הצללים, ואפשר להחליפם אלה באלה: אורות רכים, נלאים, צללים חולמים, חיוורים. ממילא נעלמה כאן ההיענות האמוציונאלית המקובלת כלפי האורות והצללים, שהאחד דוחה והשני מושך. הלב נמשך כאן אל שניהם. גם נשירת העלים שבבית השני אינה ייצוגית ואינה מקפלת בתוכה את המשמעויות המקובלות המיוחסות לתופעה זו של השלכת ושל ראשית הסתיו. תשומת ליבו של המשורר מוסטת פה לפרט צדדי, ולא לעיקרה של ההתרחשות. לא רוח הסתיו ונשירת העלים, אלא מעבר דק מקול לדממה; מקול הרוח שמבעד לפוארות החשופות אל הדממה שעם נשירת העלה האחרון, כאילו

בכך נסתיים תפקידה של הרוח, או כאילו חרדתו ודממתו של העלה מסיימת ומשלימה את הקול שהרוח פתחה בו.

בחירתה של נקודת־תצפית סובייקטיבית, המעניקה למראה צביון אישי ומיוחד ומחזקת את היסוד האקספרסיבי שלו, מודגמת יפה גם בקטע הבא שמתוך "לא ידעתי נפשי" של אברהם בן־יצחק:

וּכְשֶׁתֵּשְׁבִי כֹּה לִפְנֵי הָאָח
וּפִזֵּז זְהָבוֹ
עַל רֹאשֵׁךְ הָעַרְמוֹנִי הַזֶּה וְהַנָּטוּי
יַזַּל הָאוֹר בְּאֶצְבְּעוֹתַיִךְ
וּבְרִאִי שְׁחוֹר שִׂמְלַת־מֶשִׁיַּךְ
יָרֵקֵד זֹהַר הַשַּׁלְהֶבֶת.
יִלְהַטוּ בִּדְמָמָה תַּפּוּחִים מֵעַל שֻׁלְחָנֵךְ
עֲטֶרֶת עִנְבֵי הַכֶּתֶם תַּעֲבֹר אֶת שְׂפַת הַטֶּנֶא
וְנָתְנָה הַבְּרָכָה אֶת רֵיחָהּ הָרָוֶה.

אור האח מתואר כמשתקף בשער ראשה הערמוני של האשה, נוזל בין אצבעותיה ומרקד בשחור שמלתה. התמזגותו של אור זה עם להטם של התפוחים האדומים ועם זהב עתרת הענבים עושה אותו ליותר מ"פרט מוביל"; ליותר מתחבולה להצגתו של מראה נושן כחדש, כפי שהדבר מצוי אצל טשרניחובסקי (ועיין בפרק ב, לעיל). האור מבטא הלך נפש פנימי; המראה "נושם" אירוטיות כבושה. העדפת הפארטיקולארי והאישי אצל בן־יצחק משתלבת יפה עם אופיו הלא־דראמאטי של התיאור. ההשתהות ליד הצדדי אינה תחבולה ריטורית שבאה להעצים את האפקט של הפנייה הדראמאטית אל העיקרי, דוגמת בת הגנן המבעירה את כ ל גבעולי אשתקד בשירו הידוע של ביאליק. בן־יצחק מתגזר מתמורות דראמאטיות. כמה מאלפת ההשוואה בין לשונו של ביאליק "ירגז יום אחד הסער — ונפלו / ארצה חללים" ("צנח לו זלזל") לתיאור המצטנע של סוף הנשירה בשירנו: "הנה עלה אחרון / יעוף למטה / רגע יחרד עוד / ודממה"; או בין הניגוד הדראסטי של הבית הראשון והאחרון ב"הקיץ גווע" לבין התמורה הבלתי מורגשת שמבליע המעבר מבית לבית בשירו של בן־יצחק.

דוגמה מעודנת יותר להבלעתו של המרכזי והדראמאטי ולהעמדתו של הצדדי במרכז אצל בן־יצחק מתגלה ב"ההרים שחוברו מסביב לעירי":

הֶהָרִים שֶׁחֻבְּרוּ מִסָּבִיב לְעִירִי
צָפוֹן הַסּוֹד בְּיַעֲרוֹתֵיהֶם
מִמַּעַל לוֹ רַעַשׁ יַם אִילָנוֹת
וּבְחֶבְיוֹן צִלָּם צָפוּן הַסּוֹד.

וַיָּבֹא הַבָּצִיר
זָהוּב וְאַבִּיר
וַיַּזְרֵה אֶת אוֹרוֹ מִסָּבִיב –
כָּל הַמִּשְׁעוֹלִים הֵאִירוּ
הִנֵּה הִבְהִיר גַּם הַיַּעַר
שָׁקֵט הוּא וְשַׁגִּיא
וְרֹאשׁוֹ בַּשָּׁמַיִם
וְעַל סוֹדוֹ
נָח הָאוֹר.

גם זה מן השירים שמתרחש בהם מעט מאוד. למעשה טמון "עוקצו" בכך שאין בו השתנות. הקיץ הזהוב והאביר שופך את אורו מסביב. הכל שופע אור, אך בכך אין משתנה אלא מעטה הסוד שבחובו של היער.

אבל אפילו "הפתעה" זו מובלעת באמצעות סדר המלים שבמשפט המסיים: "ועל סודו / נח האור", כאילו באור מדובר, ולא בסוד. גם משחק הניגודים כאן מובלע ומעודן. החורף והקיץ מוצגים באמצעות שני זוגות של ניגודים: רעש ושקט, צל ואור. אולם במקום להעמידם זה לעומת זה, הם מופיעים במצולב, על דרך הסינסתזיה: בבית הראשון: רעש וצל, בבית השני — שקט ואור. כביכול הרעש מצוי מעל לצל והשקט — מעל לאור, או בצידו.

המשורר אינו מבקש ייצוג חדש לתופעות ידועות, אלא מחפש גילויים ספציפיים של תופעות שלא הושם אליהן לב. לגבי דידו, אין הנוף מטונימיה, אלא אובייקט להתבוננות ולתגליות אין־סופיות. המתבונן מדגיש תמיד את האישי והסובייקטיבי שבקליטתו ובמה שהוא מתאר, ולא אחת נוצר כעין עימות סמוי בין הראייה המקובלת לבין הראייה האישית והספציפית שלו. וכך, הסתיו של בן־יצחק אין בו התייתמות של הלב ואין בו קבורה של הגעגועים, אלא התפעמות לנוכח המופלא: האורות ההופכים לצללים ומתרפקים עליו, הדממה שאחרי נפילת העלה האחרון. גם בשיריו האחרים מודגשת הקליטה האישית של הנוף ושל חילופי העונה באמצעות שבירת הקשרים המקובלים בין נוף והלך נפש. ימי הקיץ ("הבציר") מתוארים באמצעות ליל סערה ("לא ידעתי נפשי"). האביב עובר על נפשו של העלם בדמות ליל סער ("בלילה יעבור סער"), הלילה הגדול והזר היורד על בני אנוש בערוב ימיהם אינו מבטא את אימת המוות, אלא את המסתורין של ההתחברות עם הלא־אנושי שבעולם: "ורוח ערב יגע בנו והמה כעל כינורות שחורים" ("כנטות היום").

העימות בין ראייה מקובלת של הנוף ובין הקליטה האישית הסובייקטיבית שלו בולט במיוחד באותם השירים שהמשורר מעמיד בהם עולם פנימי לעומת העולם שבחוץ. ושוב, לא אחת חש הקורא כאן במעין נימה של התרסה. הנה שקיעת השמש לחוף הים בונציה, אך היום המתואר אינו זה השוקע על הים,

אלא זה הדועך בעטרת הזהב של ה"מלך" העומד למולו, ואם גם מוקסם: "היום ידעך בעטרתי / יכביד הזהב על מצחי / שולי מעילי ישטפו על־פני מעלות השיש" ("מלכות"). ולהלן באותו השיר: מי הים ההומה בפאר יגון הערב גואים, אך בת הלילה תשב שקטה עד שהוא, המלך, יאמר לה "קומי רוני". ב"לילות כי ילבינו", לעומת רגע הנצחים שבו יקשיב הזמן אל דופקו "בהרנין מעיינות / רינת עצמותם" ישקטו כוכבים בדומיית עולמו הפנימי של המשורר ועיניו תרחבנה — ספק לעומת רוח הנצחים שבעולם החיצוני, ספק לעומת רוח הנצחים שבתוכו. עימות דומה אנו מוצאים בשיר "מזמור", שבו נתונות עיני המשורר לא אל העולם שבחוץ אלא אל נפשו הנושאת את מראות העולם כאגל הבדולח, "כנסת מראות ודברים רועדים".

אכן, הקליטה הסובייקטיבית והתיאור האימפרסיוניסטי של הנוף הנרמזים ב"אלול בשדרה" בניתוק של האורות, הצללים, הרוח והעלה מהמסגרות המקו־בלות שלהם ובהטעמה של נקודת־התצפית של המתבונן ("לרגלי", "את שבילי", "הנה עלה אחרון"), יש להם גילויים מובהקים יותר בשירים המאו־חרים של בן־יצחק. למען האמת, בשירים אלה מתגבר היסוד האקספרסיבי והנוף שב ונעשה סמלי ומייצג, אלא שוב אין הוא מייצג קונוונציות של נוף ועונה חיצוניים, אלא מסמל את העולם הפנימי הנפשי של המשורר: שקיעת היום מבטאת הרגשה של מלכות; ליל־סער בחוץ מבטא הרגשה פנימית של אביב ופרחים לבנים מסמלים את הנעורים.

אופייה האימפרסיוניסטי של שירתו המוקדמת של בן־יצחק והתגברותם של יסודות אקספרסיביים באחדים משיריו המאוחרים יותר יש בה כדי להצביע על מידת התרחקותה משירת ביאליק ומדרכי התיאור המקובלות עליה. כדי להבליט את עומקה של התמורה שמחוללת שירת בן־יצחק (בצד שירתו של יעקב שטיינברג ופחות מזה — שירת פיכמן) בשירה העברית של העשור הראשון למאה זו, ראוי להעמיד בצד ההתמודדות האידיאית של בן־יצחק עם שירתו של ביאליק ("אשרי הזורעים ולא יקצורו" לעומת "יהי חלקי עמכם", ואפשר גם "למה נבלו דגליכם" שנמצא בעיזבון ותאריך כתיבתו אינו ידוע לעומת "ראיתיכם שוב בקוצר ידכם") גם את דרכי התיאור ודרכי השירה החדשות המקרבות אותו למשוררים אירופיים בני זמנו.

ו

לקראת סיכום: תמורות בשירת הטבע כפאראדיגמה של מעבר מתקופה לתקופה בהיסטוריה של הספרות

שפע שירי הטבע, הגודש הרב של תיאורי טבע, הממלאים את השירה העברית מתקופת התחייה ואילך, עשויים לאפיין את השינויים והתמורות שחלו בה לא רק בעצם הופעתם, שהיא חידוש ניכר לעומת מקומו של הטבע בשירת ההשכלה שקדמה לשירה זו.[1] שירת הטבע ותיאורי הטבע יכולים לשמש גם פאראדיגמה שעל־פיה ניתן לתאר שינויים ותמורות כלליים המאפיינים את המעבר מתקופה לתקופה. אני מבקש להדגים זאת על יסוד בחינתם של השינויים בשירת הטבע העברית בשנים 1890—1914.

שתי תמורות חשובות מתחוללות, כידוע, בשירה העברית בתקופה האמורה. בפתח התקופה באה לשירתנו תחייה רומאנטית המיוצגת על־ידי שני המשוררים הבולטים ביותר בשירה העברית החדשה, ביאליק וטשרניחובסקי. החידוש שבשירתם של שני אלה אינו מתבטא רק בסגנון חדש או בתימאטיקה ובדרכי שירה חדשות, אלא גם באיכות חדשה. לדעת רבים, אלה הם הראשונים במשוררי העת החדשה הכותבים שירה שיש לה ערך אמנותי של ממש. השינוי השני התרחש סמוך מאוד לראשון, בראשית העשור הראשון של המאה הנוכחית, והוא נעשה על־ידי משוררים שהם תלמידיו ובני־טיפוחיו של ביאליק. רושמה של התמורה השנייה אינו בולט ואינו מהפכני כמו רושמה של הראשונה, ואף על פי כן אף זו תמורה חריפה למדי. המשוררים הצעירים של ראשית המאה אינם מעיזים עדיין למרוד בגלוי בביאליק ובדפוסים שהוא עיצב. המרד נדחה לשלהי שנות העשרים, כששלונסקי המודרניסט עולה על הבמה. אבל משוררים אלה חייבים למצוא דרכים משלהם בשירה. אחדים מהם, כמו זלמן שניאור ודוד שמעוני, מגלים סימנים מובהקים של אפיגוניות, אולם משוררים כמו יעקב פיכמן, יעקב שטיינברג או אברהם בן יצחק מפתחים, כל אחד בדרכו המיוחדת, שירה הנשענת על פואטיקה חדשה, המושפעת מאוד מהשירה האירופית בת זמנם.

מבקרים שתיארו תמורות אלה בשירה הירבו לעסוק בגילויים התימאטיים שלה ונתנו דעתם יותר לתמורה המהפכנית שבראשית התקופה מאשר לתמורה השנייה שבסופה. הגילויים הסטרוקטוראליים של תמורות אלה, ויותר מכך —

פרק זה נכתב בעקבות הרצאה בקונגרס העולמי השביעי לספרות השוואתית במונטריאל, קאנאדה, באוגוסט 1973.

[1] ראה המאמר של ברוך בר־י "רב טובה" ב'השלח', לה, חוב' כה—כו (אב תרע"ח — טבת תרע"ט), 78—82.

הקשרים שבין השינויים הסטרוקטוראליים והפואטיים לבין השינויים בתימאטיקה, אלה לא זכו עדיין לתיאור שיטתי.[2]

על מידת חריפותן של שתי התמורות האמורות ועל גילויים אופייניים להן ניתן לעמוד על־ידי התחקות אחר גלגוליהן של קורלאציות אחדות בין תימאטיקה ופואטיקה בשירת הטבע בשנים האמורות.

שירת הטבע של טשרניחובסקי וביאליק מגלה פתיחות חדשה כלפי המפתיע, המיסתורי והאלוהי שבטבע. פתיחות זו מקרבת אותה לשירה הרומאנטית האירופית שנכתבה כמאה שנה לפני כן. כמותה היא מבקשת אחר האחדות האבודה שבין האדם לבין האלוהי שבטבע. מכל מקום, בתחום ההתפתחות הפנימית של השירה העברית יש בתחייה רומאנטית זו משום חידוש גמור. בניגוד לתפיסה האנתרופוצנטרית, המאפיינת את שירת הטבע העברית בתקופה שקדמה לביאליק ולטשרניחובסקי (תקופת ההשכלה), שירת טשרניחובסקי וביאליק מעמידה במרכז את הטבע, ולא את האדם. לעומת שירת ההשכלה, המציגה ומתארת את הטבע על־פי מידת הנעימות או הסבל שהוא גורם לאדם, ניכרת אצל טשרניחובסקי החתירה להבין את הטבע כשהוא לעצמו, את הלא־אנושי שבו ואת כל מה שמפריד אותו מן האדם.[3]

שלא כמו בשירת הטבע הרומאנטית האנגלית, למשל, אין זיקה חדשה זו של השירה העברית אל הטבע מוצאת את ביטויה בדרכים ישירות, פילוסופיות; היא מתגלה בעיקרו של דבר בדרכים עקיפות: בקטעי תיאור או בדראמאטי־זאציה של מאמצי האדם לחזור אל הטבע ולהחזיר את האחדות האבודה. שירת הטבע החדשה מצטיינת בשורה של דרכי שירה ודרכי תיאור נוף חדשות, המשקפות יפה את המגמות הפואטיות המיוחדות לשירת הדור. בתיאורי הטבע בולט המאמץ לצוד את גילוייו החד־פעמיים של הנוף, את מהותו הנצחית כפי שהיא מתגלית באופן קונקרטי ברגע החולף. כמו כן ניכר בה הרצון להתרחק ככל האפשר מדפוסי תיאור ומחומרי תיאור קונווונציונאליים. למעשה מהווים תיאורי הנוף בשירה זו בעת ובעונה אחת גם המחשות קונקרטיות של נוף ספציפי וגם גילומים סמליים של הטבע או של איזו שהיא הגות או הרגשה הקשורים בטבע או הקשורים ביחסים שבין האדם לבין הטבע, כפי שאלה באים לידי ביטוי באותו נוף מתואר. כפל פנים זה של שירת הטבע, המבקשת להיות בעת ובעונה אחת גם קונקרטית, מוחשית וספציפית וגם סמלית, מתבטא מצד אחד בשורה של דרכים שנועדו לשוות אופי של פלאסטיות לתיאור ומצד שני

[2] עבודות חשובות בתחום זה נעשו בין השאר בידי דן מירון. וראה מאמריו "על המושג 'דורו של ביאליק'". 'מאזנים', יג (תשכ"א), 206—213, וכן "הספרות העברית בראשית המאה ה־20". 'מאסף', ב (תשכ"א), 436—646.

[3] הדוגמאות לשירי טבע המאפיינים את תפיסת הטבע בשירת ההשכלה וכן לשירי טבע המאפיינים את התפיסה החדשה של ביאליק ושל טשרניחובסקי רבות מספור. וראה למשל שירי הטבע של מ. צ. מאנה לעומת שירים פרוגראמאטיים של טשרניחובסקי כמו "לא רגעי שנת טבע", "נוקטורנו", "לנוכח הים" ועוד.

בשילובו של התיאור, באופנים שונים, באיזו מסגרת הֶקשר המעניקה לו משמעות סמלית.

א. אהבת הנוף והרצון לתארו במפורט ובצורה מוחשית מולידים שירה דסקריפטיבית, ארוכה, המרבה בפירוט של נופים ומחזות מהדר הטבע. אולם האפקט הפלאסטי־חושיי של שירה זו נוצר בעיקרו של דבר לא כתוצאה מהתיאורים המפורטים והעשירים, אלא באמצעות שורה של דרכי עקיפין: שירי הטבע של טשרניחובסקי ואחדות מן הפואמות של ביאליק מדגימים בדרכים שונות את העקרונות של אמנות התיאור החדשה, דהיינו, המרת המבע הישיר בדרכי עקיפין מרמזות; הצגת האפקטים החושיים והקונקרטיים של הנוף בלשון פיגוראטיבית או מעֵין־פיגוראטיבית שעיקרה האנשה, שימוש במלים מופשטות לייצוג פרטי נוף קונקרטיים וסטיות מפתיעות מדפוסי תיאור קונווניציונאליים שהיו רווחים בשירת ההשכלה. הקונקרטיות של הנוף צריכה אפוא להתממש אצל הקורא; הוא עומד בפני לשון פיוטית הפונה אל הדמיון, ולא אל האינטלקט.

אולם בעיקרו של דבר מושג האפקט של מוחשיות ושל פלאסטיות על־ידי שימוש דו־כיווני ביסוד הסמלי של תיאורי הטבע. כשם שאנו מוצאים תיאורי טבע שיש להם משמעות רוחנית־סמלית במסגרת הקשר רחבה יותר של השיר, כך מוצאים אנו, שרעיונות ומשמעויות רוחניות המופיעים בשיר מיוחסים לתיאורי הטבע ומשמשים כדרכי תיאור עקיפות של הנוף. הודות לאלה אנו חוזרים ונותנים דעתנו על אותם גילויי נוף קונקרטיים שיש בהם כדי לעורר בנו רעיון זה או אחר. תיאורי הברכה ב"הברכה" של ביאליק מציגים אותה כיצור מופנם, אגוצנטרי, הרואה את עצמו כמרכז העולם. תכונות אנושיות מופשטות אלה משמשות גם דרכי עקיפין לעיצוב נופה המשתנה של הברכה בשעות שונות של היממה. ב"מתי מדבר" התופעה מורכבת יותר. התיאור של המתים מעלה בעת ובעונה אחת שני רשמים מנוגדים: הראשון הוא שהמתים הם יצורים מיתולוגיים רבי כוח ועוצמה, העשויים לקום בכל רגע ולמרוד באלוהים. על־פי רושם זה אנו מייחסים למתים משמעויות סמליות, אנושיות ולאומיות. הרושם השני הוא שאין המתים אלא פסלי אבן דוממים, ומכאן, כמובן, שאין בכוחם לסמל דבר. האפשרויות השונות לפרש את הכובד, הדממה והסטאטיות שבתיאור המתים מפנות את תשומת ליבו של הקורא שוב ושוב לתמונה הקונקרטית, לתיאור המתים המוטלים במדבר. יוצא אפוא, שהמסגרת הפילו־סופית או הסמלית של היצירה היא המעניקה למעשה את הקונקרטיות לתיאורי הנוף והיא המצילה שירה זו מדסקריפטיביזם עקר. המתח בין הקונקרטיות והמוחשיות לבין האופי הסמלי של תיאורי הטבע הוא המייחד את שירת הטבע של משוררי הדור: בשירת ההשכלה אנו מוצאים, שבמקום מתח יש השלמה גמורה בין שני אספקטים אלה של התיאור, ואילו בשירה העברית המודרנית של שנות העשרים והשלושים מתמעט היסוד התיאורי, ומתחזק היסוד האקספרסיבי גם בשירים הנוגעים לנוף.

ב. מתיחות מרכזית אחרת המאפיינת את שירת הטבע של ביאליק ושל טשרניחובסקי היא זו שבין דמיון ומציאות בתפיסת הטבע ובדרכי התיאור של הנוף. בד בבד עם ההימשכות אל הטבע ניתן לחוש בעובדה, שהמשורר מכיר בקיום המחיצה שבינו לבין הטבע והוא מודע למצב הניתוק הנגזר עליו, אם משום שהוא בן תרבות ואם משום שגורש מגן־העדן של ימי הילדות הראשונים. ההתנודדות בין הכמיהה להתמזג עם הטבע לבין החוויה הטראגית של גירוש וניתוק יש לה גילויים תימאטיים מעניינים בשירתם של ביאליק מזה ושל טשרניחובסקי מזה. שירת טשרניחובסקי, בהיותה פתוחה אל הטבע שמסביב, מציגה שוב ושוב איזו דראמה הירואית של נסיונות התקרבות חוזרים ונשנים הנדונים שוב ושוב לכישלון. האדם חוזר ומשלה את עצמו כי הנה אחז במשהו, התקרב, חדר למיסתורי ההוויה וחידש את האחדות האבודה עמה, ואז הוא מתפכח ונוכח לדעת, שהנוף קיים לעצמו ושקסמו עדיין זר ומנוכר לו ("נוקטורנו", "הרהורי ערב", "ציפור תועה" ועוד). אצל ביאליק, לעומת זאת, האחדות האבודה שבין האדם לבין הטבע הושגה רק פעם אחת, בימי הילדות, לפני שלמד המשורר לדעת לחצוץ בין מראה עיניו לבין דמיונותיו. אחדות זו מסומלת אפוא על־ידי "המראה" גם במשמעות מה שרואות העיניים וגם במשמעות מה שחוזים בדמיון. בנסיונה לחזור וליצור את הקשר בין האדם והטבע מחפשת שירת ביאליק אחר ה"מראות", ואותם היא מוצאת בדרך־כלל בזכרונות הילדות התמימה (ועיין פרק א ב"ספיח"). ואילו הטבע כשהוא לעצמו, המתגלה בשירת ביאליק ברגעים של התפכחות, של יקיצה, הוא נוף ריאליסטי, אפור ומנוכר: רק חמה ב"זוהר"; רק שמש שוקעת ב"ערבית". יוצא מכך, שבעוד שאצל טשרניחובסקי קשור אקט ההתפכחות בעמידה מול המופלא והאלוהי שבטבע, אצל ביאליק הרי זה אקט של פרידה מהאלוהי ושל העמידה נוכח היומיומי; בעוד שבשירת טשרניחובסקי מתרחשת דראמה נצחית של נסיונות התקרבות אל טבע, הנשאר תמיד זר ומופלא בהוד המיסתורין שלו, בשירת הטבע של ביאליק אנו חוזרים ושומעים מעין קינה אינסופית על נוף ילדות אלוהי שאבד ("אחד אחד ובאין רואה") או על איים רחוקים מהישג יד, העושים את החיים עלי אדמות לגיהינום ("עם דמדומי החמה").

גילוי מעניין של הבדל זה אנו מוצאים בהבדלי המשמעות שיש לתיאור המואנש של הטבע בשירת ביאליק ובשירת טשרניחובסקי. אצל ביאליק משמשת ההאנשה כדי להציג טבע אלוהי שיסוד האנוש שבו מקרב אותו אל האדם. אצל טשרניחובסקי, לעומת זאת, מוצאים אנו בשירים אחדים, שהתכונות האנושיות של הנוף מציינות דווקא מצב של ירידה. שעה שהמשורר מדמה לשמוע קולו של אדם ברעש גלי הים ("לנוכח הים"), או שעה שגלי הים נדמים לו כעבדים נרצעים ("שור: צמחו לים ראשים לבנים"), הרי יש באלה כדי לציין את אובדן ההוד והקסם של הים, לפי שהוד וקסם אלה מקורם ביסוד הלא־אנושי שבטבע.

אולם בצידם של הבדלים תימאטיים אלה אנו מוצאים, שהפער בין התפיסה

החזונית של הטבע לבין המודעות בדבר "נוף הקיים כשהוא לעצמו" יש לו גילויים דומים בדרכי תיאור הנוף בשירתם של שני משוררים אלה. תיאורי הטבע של שניהם משופעים בהאנשות: מצד אחד נשען התיאור על מתן חופש לדמיון לשוות לנוף מראה ותכונות־אנוש, תוך כדי ניצול רב־הומור של דו־משמעות בלשון ושל משחקי מלים (ועיין למשל "מגל הסהר עוד טרם נתקע בנקרת הצור" של טשרניחובסקי), או תוך כדי פיתוח עקיב "מתחכם" של מטאפורות. מצד שני נרמזים אנו תדיר על "מראה הנוף כשהוא לעצמו" או על "המפתח" שעל־פיו עלינו לפרש את ההאנשות. תיאורי הברכה ב"הברכה" של ביאליק נשענים כל הזמן על המשחק בכפל המשמעות של הביטוי "מה בלבבה [של הברכה]", גם במובן של מה בתוכה וגם במובן של מה היא חושבת. בתיאורי מראות הפלאים שרואה הילד הרץ אחרי הצפרירים ב"זוהר" נמסר לנו תמיד מהו הגורם הריאליסטי שיצר את המראה הנפלא: עגלים ותרנגולים הפושטים באחו, כובסת המנפצת כבסים בנהר או דייג הזורק את רשתו אל הברכה. את שירי הילדות של ביאליק ואת פרקי "ספיח", שבהם מתואר הנוף כפי שרואה אותו ילד המערב מציאות בדמיון, מלווה הנימה המפוכחת ורווית ההומור של מבוגר, המרמז לנו מה טבעם האמיתי של המראות. להתמודדות בין דמיון לבין מציאות יש גילויים תימאטיים טראגיים מאוד, אך בתחום דרכי התיאור היא מתגלה כאחת התחבולות רבות־ההומור של שירת התקופה. המשחק בהאנשות יש בו יסוד של הומור עצמי הממתן בהרבה את הנימה הפאתיטית של הקינה על האחדות האבודה בין האדם לבין הטבע.

המתיחות בין האספקט המוחשי הקונקרטי של תיאור הנוף לבין המשמעות הסמלית המוענקת לו בקונטקסט של השיר השלם, והמשחק בין היסוד הדמיוני שבתיאורי הנוף לבין הרמזים על הנוף "כשהוא לעצמו", מאפיינים יפה את הפואטיקה של שירת ביאליק, טשרניחובסקי ובני דורם. בצידם של אלה אנו יכולים למצוא שורה שלמה של דיכוטומיות המאכלסות את שירת הדור. הניגוד שבין חזון ומציאות רווח בשירת ביאליק הרבה מעבר לשירת הטבע שלו, ואנו מוצאים את גילוייו השונים בשירים כמו "עם דמדומי החמה" באספקט האישי שלו ובשירים כמו "דבר" או "לפני ארון הספרים" באספקטים הלאומיים והתרבותיים שלו. בשירים רבים מתנסחות הדיכוטומיות האלה בלשון ישירה, אולם במקרים רבים מתגלה באמצעותן הפואטיקה האופיינית לדור. זוהי פואטיקה של דו־משמעות, לא של ריבוי משמעות; של מתחים בין ניגודים, של העדפת מצבי־ביניים, של היקלעות בין קטבים בלי יכולת של הכרעה וכו'.[4]

[4] הקשרים שבין הדיכוטומיות האלה והמתיחות שבין ניגודים המאפיינים את הפואטיקה של שירת הדור תובעים כמובן דיון נרחב לעצמו. הערות פזורות בנושא זה ניתן למצוא במאמר של מנחם פרי ושלי "על כמה מתכונות אומנות השירה של ביאליק". 'עכשיו', מס' 17—18 (1966), 43—77, וכן במאמריו של מנחם פרי על

בדימוי או בהשוואה ינצל המשורר את המתיחות שבין הצד הדומה לבין הצדדים השונים של הדברים המושווים ("צנח לו זלזל"). בתקבולת נרדפת תהיה חשיבות בשיר גם ליסוד החוזר וגם למשמעות שאינה חוזרת באיברי התקבולת; הלשון הציורית תפתח בעת ובעונה אחת גם את המשמעות האידיו־מאטית של ניבי לשון שגורים וגם את המשמעות של כל אחד ממרכיביו של האידיום ה"שבור". כמו כן משופעת שירת הדור בניגודים שבין אהבה ותאווה, עבר ועתיד, אלוהים ושטן, מסורת וחידוש, הלכה ואגדה, גילוי וכיסוי וכן הלאה וכן הלאה.

יוצא מזה ששירים כדוגמת "צנח לו זלזל" או "דומם נעו האלות", המתארים מצב־ביניים של מי שנקלע בין החיים לבין המוות, או שירים כדוגמת "דבר", המדבר על אווירת דמדומים שהיא ספק ערב אבדון ספק שחר גאולה, אין לנמק אותם רק בביוגראפיה הרוחנית של ביאליק או ב"רוח התקופה", אלא גם בהעדפות הפואטיות של המשורר.

גם השינויים המתחוללים בשירת הטבע של המשוררים המתחילים לכתוב בראשית המאה הזאת, אלה מחוללי התמורה השנייה שדובר עליה לעיל, יש בהם כדי להדגים יפה את השינויים העוברים על השירה העברית בכללה בתקופה זו.

אצל כל המשוררים האלה, שניאור, שמעוני, פיכמן, יעקב שטיינברג, אברהם בן יצחק, ניכרת השפעתה של שירה אירופית בת זמנם. השפעה זו באה לידי ביטוי בהתמעטות התימה הביאליקאית הרווחת של דמות המשורר כנביא ושל תפיסת השירה כשירה לאומית יהודית (במובן הצר של המלה) ובהתגברות האינדיבידואליזם, בהטרוגניות, בריבוי ובגיבוב של צורות ושל דרכי שירה ובמתן ביטוי חזק להרגשה של עולם מתפורר. יחד עם זאת אי אפשר להצביע על השירה האירופית בת הזמן כעל הגורם העיקרי לתמורה החדשה. בעיקרו של דבר נראה לי שגורמי השינוי הם פנימיים; והחשוב בהם: הצורך להתמודד עם מורשה ספרותית שנקבעה על־ידי שני ענקי השירה, ביאליק וטשרניחובסקי. כוחה המהמם של שירתם של אלה והעדרה של איזו שהיא מסורת שירית קודמת, שאליה יוכלו המשוררים החדשים לפנות; העובדה שהיה עליהם להתמודד עם מורשת אבות בלי שיהיה קיים איזה שהוא סב או סב־חורג שיוכלו להיתלות בו, לפי שמסורת ההשכלה סיימה את חייה ללא תקומה — אלה גרמו לכך, שהמשוררים החדשים יוכלו לפלס לעצמם דרך משלהם רק במאמצים רבים, ולא כולם יצליחו בכך.[5] את הפנייה לספרות האירופית בת הזמן יש

"השיר המתהפך". 'הספרות', א, מס' 3—4 (סתיו—חורף 1968/9), 607—631; ב, מס' 1 (ספטמבר 1969), 40—82. גילויי הפואטיקה של מתיחות בין ניגודים בשירת טשרניחובסקי מורכבים עוד יותר ותובעים אף הם דיון לעצמו.

5 לשם השוואה כדאי לעמוד על זיקתה של השירה העברית של שנות ה־50 לדורות קודמים בספרות העברית. נציגיה של שירה זו, אף על פי שהם מושפעים משירה אירופית, בייחוד אנגלית, משנות ה־20, מחפשים קשר עם המסורת של השירה

לראות אפוא לא כגורם לתמורה, אלא כאחד מגילויי ההתמודדות עם המסורת הפנימית, כניסיון להסתייע בשירה זרה כדי לגבש שלב חדש בהתפתחות הפנימית של השירה העברית. ואכן, גם המשוררים המקבלים השפעה ישירה מהשירה האירופית (א. בן יצחק, י. פיכמן) אינם מנתקים את עצמם מהמסורת של שירת ביאליק.

סימניה של התמודדות זו ניכרים בשני הכיוונים העיקריים שבהם הולכת השירה העברית של ראשית המאה. הכיוון האחד יש לו סימנים מובהקים של אֶפיגוניות. ההולכים בכיוון זה, כמו שניאור ושמעוני, מאמצים לעצמם את הדרכים המאפיינות את שירת ביאליק ואפילו את שימושי הלשון, המוטיבים והתימאטיקה שלו (טשרניחובסקי משפיע פחות. השפעתו ניכרת במיוחד באידיליות שלו ובשירה התיאורית האפית שלו, ששמעוני, שניאור ופיכמן מנסים לחקותן). ואילו את עצמיותם ואת ייחודם הם מפגינים בשתי דרכים:

א. על־ידי פנייה לתימאטיקה רומאנטית שלא נוצלה בידי קודמיהם: דוד שמעוני, למשל, מסגל לעצמו מוטיבים ביירוניים בלבוש שהם קיבלו בשירה הרוסית הרומאנטית, בייחוד בשירת לרמונטוב, מוטיבים שלא נוצלו בידי ביאליק וטשרניחובסקי.

ב. על־ידי שימוש מוגזם (הגובל בעינינו בפארודיה) במוטיבים, בדרכי שיר ובתחבולות לשון שנקבעו בידי קודמיהם הגדולים מתוך מאמץ מתמיד לטשטש את סימני הלקיחה והשאילה. מוטיבים ביאליקאיים באים אצל שניאור ואצל שמעוני במגובב: מה שמפרנס חמישה שירים של ביאליק נערם אצלם בשיר אחד. תחבולות כמו המשחק בין תיאור דמיוני של טבע מואנש לבין הרמזים בדבר קיומו של הנוף "כפי שהוא באמת" זוכות אצלם להצלחה רבה. תחבולה זו משמשת אצלם שוב ושוב, ותמיד תוך כדי פיתוח קיצוני של הניגוד בין שני האספקטים הללו, אם כי ללא מתיחות ביניהם. גם הרצון לעצב נוף מוחשי ולהבליט את הפלאסטיות שלו לובש אצלם צורה אופיינית: במקום שימוש חסכוני באפיתטים ובתיאורים ישירים בא אצלם הגודש והשפע של אפיתטים, וההקפדה היתרה על התיאור המוחשי והישיר (ועיין "בהרים" של שניאור). לעומת זאת אין הם משכילים להשתמש בקונטקסט של השיר השלם כדי ליצור דרכי תיאור עקיפות. רבים משיריו של שניאור הם "סתם תיאור".[6] מסתבר

העברית החדשה. הרגשת השייכות שלהם לשירה העברית ולהתפתחות הפנימית שלה ניכרת מצד אחד במרד הגלוי שלהם כנגד דור האבות (ועיין המחלוקת זך—אלתרמן, זך—שלונסקי) ומצד שני באימוץ משוררים נידחים מדור ה'סבים', כמו שטיינברג, פוגל ולנסקי.

[6] לשם המחשת־מה של קשריה של שירת הטבע של שניאור ושל שמעוני עם זו של שני קודמיהם, עניין התובע דיון נרחב כשלעצמו, כדאי להשוות למשל את זוגות השירים הבאים: "הברכה" מול "מול הערבות הבוכיות" של שניאור, "מתי מדבר" מול "ספינכסים" של שמעוני, "משירי החורף" של ביאליק מול "סתו" של שמעוני, "נוקטורנו" של טשרניחובסקי מול "יצאתי מן החדר" שמתוך 'גבעולים' של פיכמן.

ש"אימוץ" התימאטיקה של ביאליק מצליח בידם הרבה יותר מאשר שימוש מקורי בפואטיקה שלו...

בכיוון השני הולכים בעיקר יעקב פיכמן, יעקב שטיינברג ואברהם בן יצחק, המגבשים, כל אחד בדרכו, פואטיקה חדשה. המוטיבים הביאליקאיים זוכים אצלם לתמורה איכותית, לא כמותית. את עיקריה של הפואטיקה החדשה כפי שהם מתגלים בשירת הטבע של אלה ניתן להציג בהכללות גסות על־פי הנקודות הבאות:

1. התכונה הבולטת ביותר בתיאורי הטבע של שירה זו היא היעלמותה של הדיכוטומיה דמיון—מציאות, הדברים כפי שאני רואה אותם בדמיוני והדברים "כפי שהם באמת". מיצירת מתיחות בין שני אספקטים אלה של התיאור מוסט מוקד ההתעניינות אל התיאור האימפרסיוניסטי המבליט את הקליטה האישית־סובייקטיבית של נוף ומראה ברגע מסוים.

2. בהתאם לכך, שירת הטבע אינה מבוססת עוד על העימות או על האנאלוגיה בין אדם לטבע. משוררים אלה אינם משתמשים בדפוסים המקובלים של שיר הטבע הרווח בדור ביאליק, שחלק בשיר מוקדש לתיאור נוף וחלק אחר — להרהורים פילוסופיים על יחסי האדם והטבע או על רעיון אחר. הם מעדיפים למזג את האלמנט הרפלקסיבי באלמנט התיאורי, ויוצרים שיר נוף סובייקטיבי מאוד המתייחס לרגע ספציפי ומבטא הרגשה או הלך נפש אישיים מאוד. משירת הטבע של התקופה נעלם הפאנתיאיזם. הטבע מעניין לא בגלל האלוהי שבו אלא בגלל עושר האפשרויות של קליטתו ושל ההתרשמות מגילוייו האינסופיים המתגוונים ומשתנים בלי הרף. ההתבוננות בטבע הופכת לאמצעי עקיף של התבוננות האדם בעצמו.

3. המשורר סוטה מנורמות ריאליסטיות של הסתברות ומתיאורים הנשענים על תפיסות מציאות קונווניציונאליות. אין בשיר הקפדה על אחדות של זמן ומקום, אלא על אחדות של הלך נפש ושל אווירה. אחדות זו מושגת דווקא על־ידי שבירת המציאות, על־ידי הצגת פרטים המוצאים מן הקונטקסט הקונווניציונאלי שלהם. צבעים, חפצים, נופים, רגשות, חלומות, כולם קיימים כביכול באותו מישור מציאות.

4. השירה מתעניינת יותר ויותר בלכידת הרגע החולף והחוויה הנדירה והיוצאת דופן, ואינה מעוניינת עוד בהצגת הכללי באמצעות הקונקרטי או הנצחי באמצעות החולף, לכן זונחת שירה זו את התימות המרכזיות האופייניות לשירת ביאליק וטשרניחובסקי, הן בתחום השירה האישית והן בתחום השירה הלאומית, ומסתפקת בנושאים "שוליים", נטולי פאתוס ודראמאטיות.

5. את המיבנה הניגודי האנאלוגי ואת דו־המשמעות המאפיינים את

המעיין בשירה או בקטעי השירה שנכתבו בהקסאמטר על־ידי שמעוני, שניאור או פיכמן, יגלה עד מהרה את השפעת דפוסי התיאור שגיבש טשרניחובסקי באידיליות ובפואמות שלו.

הפואטיקה והתימאטיקה של שירת ביאליק וטשרניחובסקי ממירים ריבוי־המשמעות, טשטוש הניגודים המקובלים, ניצול הניואנסים הלשוניים הדקים והפוטנציאל האקספרסיבי של צליל וריתמוס. הדוגמאות היפות לדרכים חדשות אלה בשירה מצויות לא רק בשירתם של משוררים אלה, אלא גם בפרוזה של מי שהיה קרוב מאוד ברוחו לפחות לאחדים מהם — אורי ניסן גנסין.

ברור שניסיון קצר זה לסקור את התמורה הספרותית אינו מתחשב די הצורך במה שמבדיל את המשוררים השונים זה מזה, ואין ספק שהמבדיל בין משורר כמו בן יצחק לבין משורר כמו שטיינברג אינו נופל מהמשותף להם. ואולם למרות ההבדלים נראה לי שמותר לשייך שלושה אלה לקבוצה אחת הפותחת דרכים חדשות בשירה העברית של ראשית המאה.

ᓄᓇᕗᒻᒥᒃ / ᓄᓇᕗᑦ ᑐᓂᓯᓚᖅᑕᐅᖅ