

כל פואטיקה – רִיָּה וְהֶרְמִיָּה: ממיכ"ל ויל"ג עד עמיחי

סקירה היסטורית של סגנונות הלשון האלוסיבית בעירה העברית החדשה.
פרק מספרה החדש של פרופ' זיוה שמיר - *שֶׁלַח יונה מבשרות*

בדיקת רקמות

ננסה להעמיד כאן חתך היסטורי המשקף את דרכי השימוש של משוררים בני משמרות פואטיות שונות בלשון אלוסיבית, ולנסח עיקרון תאורטי כולל המלמד על אופן השתנותו של ההרמז (האלוזיה) במעבר מדור לדור, ממשמרת למשמרת. נפתח באבחנתו הידועה של ביאליק, המתארת את יחסם של דורות שונים בתולדות הספרות העברית כלפי "המליצה" המקראית. חרף חזותם האימפרסיוניסטית ולשונם הפיגורטיבית העשירה, יש בדברי ביאליק – כפי שיתברר – מדיוק האבחנה של העיון המחקרי:

בימיהם [של מנדלי ובני דורו – ז"ש] נתמעטה מְמִשְׁלָת "המליצה". ה"פסוק" לא היה מְהֻלָּךְ לפנייהם כמקל לפני הסומא, אלא רִץ היה ומכשכש אחריהם. בינתיים נוצרה לנו על ידם לשון עברית גמורה ורחבה ורבת גוונים, לשון שיש בה ריח חיים, ובינתיים השביח טעמו של הקורא ושל הסופר העברי ובלבם נתפנה מקום למשאלות ספרותיות חדשות. [...] פְּרוֹת רוחם של אלו יונקים היו משגֵי צדדים בבת אחת [...] מלמטה היו שורשי יצירותיהם בוקעים ואובדים באפלה במעמקי נשמתנו הלאומית, תחת קרקע היהדות של העבר, מקום שזימן להם הקדוש-ברוך-הוא "שתי אבנים" להניקים: את התנ"ך ואת האגדה התלמודית והקבלית; ומלמעלה היו ענפיהן מתפשטים ויוצאים לחלל העולם, נוזנים מן האוויר ומן האור, מחיי העם ומחיי האדם.¹

ננסה לערוך פְּרָפְרָזָה לדברי ביאליק, ולהרחיב באותם מקומות שבהם לשונם המטפורית של דברים אלה דורשת כמדומה הסבר: סופרי המאה התשע-עשרה, שנוקקו לִיְדִישׁ ולא לעברית כלשון דיבור, פנו אל הטקסטים הקדומים מחמת דלותה של השפה העברית וקוצר ידה להעמיד מילון חי וגמיש, שיספֵּק את צורכי השעה. בשירת ההשכלה שימשו אפוא "המליצה" ו"הפסוק" כעין משענת לסופר, שלא היה בידו לקסיקון חי וגמיש שיבטא בדיוק נמרץ את כוונותיו. צירופי הלשון מן המקורות הקדומים, ופסוקי המקרא במיוחד, שימשו לו אוצר לדליית צירופים מן המוכן, והתוצאה השירית יצרה לעתים קרובות פסיפס של פסוקים, חלקם כנתינתם וחלקם בסירוסים שונים, חלקם מכוונים וחלקם אקראיים. במיוחד התקשו סופרי ההשכלה להתבטא בנושאים פשוטים ויום-יומיים, בהעדר דנטציות מתאמות.² אי היכולת לבטא את הכוונה בגמישות ובדייקנות הולידה את הרושם המליצי, הספרותי-יתר-על-המידה, של שירת ההשכלה, שֶׁבָּה נזקקו הסופרים לפסוק כפי שהעיוור זקוק למקל שינחהו בדרך.

לעומת זאת, הטובים שבסופרי "דור התחייה", אליבא דביאליק, כבר לא היו כעיוורים הנזקקים למשענת. הללו למדו לשלוט ב"פסוק" ולשעבדו לרצונם, כמתוך ביטחון ואדנות. עתה רץ "הפסוק" וכשכש אחריהם ככלב בצד אדוניו. במילים אחרות, הללו נזקקו למאגר הפסוקים המקראי לא משום שלא עמד לרשותם לקסיקון אחר זולתו, אלא משום שידעו לדלות ממנו צירופים קולעים, כאלה המבטאים את כוונתם, במדויק וללא פשרה. הם אף ערכו ב"פסוק" מיני אינפורמטיות מכוונות, שיתאמוהו לכוונתם הבלעדית: הפכו את הפסוק הנטול מהקשר חיובי לשלילי, ולהפך; הפכו את הפסוק הלקוח מהקשר הלכתי (כגון דיני בִּהְרָת) לעניין אישי ורגשי; לקחו את הפסוק הלקוח מהקשר "גויי" (כגון "ים הצרות" השקפירי) לעניין לאומי. "שורשיהם" של סופרים אלה היו נעוצים ב"קרקע האומה" וינקו ממקורות היהדות, ואילו "ענפיהם" שאפו אל "אור ההשכלה" ואל אווירה של תרבות אירופה. יחסם כלפי "הפסוק" היה אפוא יחס של אדנות, והם לא השתמשו בו מתוך שעבוד או התבטלות.

פרק זה ינסה להראות כיצד מתפקדת הלשון האֶלוֹסִיבית בתוך מערכות הכללים של ארבע פואטיקות מרכזיות ועוקבות בתולדות הספרות העברית: (א) בשירתם הקלסיציסטית-משכילית של מיכה יוסף לבנון (מיכ"ל) וי"ל גורדון (יל"ג); (ב) בשירתו הקלסית-הרומנטית של ח"נ ביאליק ושאוול טשרניחובסקי; (ג) במודרניזם העברי, בעל השורשים הרוסי-צרפתיים מאסכולת שלונסקי-אלתרמן; (ד) במודרניזם העברי, בעל השורשים האנגלו-אמריקניים של "דור המדינה", שבתוכו חי ופעל יהודה עמיחי.

סקירה דיאכרונית כזאת תלמדנו, כפי שנראה, שפל צירוף אֶלוֹסִיבי מתנהג בדיוק באותו אופן שבו מתנהגת הדומיננטה הסגנונית של המחבר ושל הזרם או האסכולה שבתוכה הוא פועל (כך, למשל, אם אסכולת שלונסקי-אלתרמן מתאפיינת בסגנון אוקסימורוני מיסודו, אזי גם הלשון האֶלוֹסִיבית בשירתם של בני האסכולה תתגלה כבעלת איכות אוקסימורונית). לפיכך, באמצעות ההתבוננות בשימושי הלשון האֶלוֹסִיביים – אפילו הם מיקרו טקסטואליים ומצומצמים עד מאוד בהקָפָם – מתגלים עניינים מקרו טקסטואליים חשובים ועקרוניים. לא אחת עשוי חוקר הספרות להתבונן בהֶרֶמֶז (אֶלוֹזִיָה) ולזהות בו כבהרף-עין את שיוכו האסכולתי של הסופר, מושא מחקרו, כפי שחוקר התורשה עשוי לזהות בתא הבודד את הצופן הגנטי של הגוף כולו.

כך מתגלה, למשל, שאם מושג המפתח לתיאור סגנונם הנאוקלסי של סופרי ההשכלה, ובאופן מיוחד של יל"ג, הוא המושג "קָלֶמְבוֹר" (משחק מילים משכילי, שצִדּו הרציונלי והמתוכנן מובהק וכולט לעין), אזי גם הֶרֶמֶז (אֶלוֹזִיָה) בשירתו יתגלה כקָלֶמְבוֹר. אם מושג המפתח לתיאור סגנונו של ביאליק הוא המושג "אמפיוולנטיות", אזי גם האֶלוֹזִיָה בשירתו תגלה תכונה זו על כל צעד ושעל. אם מושג המפתח לתיאור סגנונו של אלתרמן הוא המושג "אוקסימורון", אזי גם הֶרֶמֶז בשירתו מתפקד בתורת אוקסימורון; ואם מושג המפתח לתיאור סגנונו של עמיחי הוא המושג המנייריסטי "conceit" (לביאורו ראו להלן), אזי גם הֶרֶמֶזים (אֶלוֹזִיָה) שלו הם "קוֹנְסֵיטִים" מנייריסטיים. "בדיקת רקמות" תגלה אפוא שאותם מאפיינים ניפרים אצל כל אחד ממשוררים אלה, נציגיו המובהקים של דורם, הן בהֶרֶמֶז המיקרו טקסטואלי הן ביחידותיו הגדולות של הטקסט.

הקדמז בתקופת ההשכלה

נפתח בבחינת הקדמז (אָלזויה) בשירתם הקלסיציסטית של מיכ"ל ויל"ג, אבירי השירה העברית במאה התשע-עשרה. כאמור, שירתם משתמשת תכופות בקלמבור – משחק שכלתני של לשון-נופל-על-לשון, מחושב ומכולכל, הבנוי לעתים קרובות על ידע פילולוגי-אטימולוגי, שפענוחו ברור וחד-משמעי. זיהוי הכוונה מעניק לקוראים הנאה אינטלקטואלית, כעין זו המתלווה לפתרון חידת אתגר. מתברר שגם הלשון האלוסיבית ביצירתם של מיכ"ל ויל"ג מתנהגת ומתפקדת כקלמבור. כך, למשל, ביסס מיכ"ל את הקדמז בשירו "יעל וסיסרא" על משחקי מילים שכלתניים, המבוססים על ידע אטימולוגי והמעניקים לקורא הנאה אינטלקטואלית. יעל היא "אשת חבר הקיני", ומאחר ש"הקיני" הוא מצאצאי קין, ו"קין" משמעו "להב החרב", עומדת יעל בשירו של מיכ"ל וחרפה בידה, הולמת בסיסרא, ו"בין עיניך הנהגה פו אות הרצח / ובדם שפכה נכתם הוד המצח". האות שהותווה על מצחו של קין מתנוסס גם על מצחה של יעל, על שום היותה אשת חבר "הקיני", מצאצאי קין, ומתוך המילים "בין עיניך" עולה ובוקע הצירוף "בין רגליך" (שופטים ה, כז). באותו שיר עצמו יוצאת דבורה הנביאה לקרב כאלת מלחמה קדמונית: "ממרומי הר תבור לשדה מלחמה / ירעם קול עלמה ויבקע אדמה / לקראת רומם ארצה לקרב יצאה / וברקים מפיה – באש היא באה / ודבורה היא! היא בישרון שופטת / אשת לפידות בקרב אש לוקטת": גם כאן, שם בעלה של הגיבורה המקראית – אשת לפידות – מוצא מידי פשוטו ומתממש בתמונות מתחום האש, כמתבקש מן השדה הסמנטי שממנו לקוח הלפיד. עולה כאן דמות אישה הלוהטת באש הקרב, שברקים יוצאים מפיה (רמז לשמו של ברק, הלוחם לצדה). האפיקט שהוענק לדבורה ("הנביאה") הופך אותה – מעשה לשון-נופל-על-לשון – ללביאה זועמת, שהחצים מתמוללים על גופה. כמעט בכל אמירה כלול שעשוע מילולי כלשהו, שאמור להסב לקוראים הנאה שכלתנית ולהצביע על תחכמו של המחבר.

יל"ג אף הוא משתמש בלשון האלוסיבית כשם שהוא וסופרי דורו השתמשו בקלמבור. כך, למשל, פתח את הסונט הידוע שלו "השירה מאין תימצא" בקלמבור השנון: "תפישתי את קסתי ולשלחני לשבתי / לענד בת שירי חרוזים פאשר נסיתי". הקלמבור מבוסס על הצירוף המקראי "תפשי דרכי קשת" (ירמיהו מו, ט) כשם-נרדף לציידים³, ואילו כאן הסופר הרודף בעקבות המוזה החומקנית כאיילה הוא "תופס קסת". בת-השיר מדומה אפוא לחיית ציד חמקמקה או לאישה חומקנית, הבורחת מידי רודפה, ואילו הוא מבקש להעניק לה חרוזים (חרוזי השירה; תכשיטים לצוואר האישה המחזורת). תמונת הצייד הדולק בעקבות טרפו מנוגדת תכלית ניגוד לסטיות של הסופר, היושב בחדר משפיתו אצל המכתבה, ואינו אלא צייד של מילים. לפנינו דוגמה לקלמבור, שממנו מסתעף השיר וכל הטיעון הלוגי שלו. ממנו נרמזים קשיי הכתיבה, התלבטותו של הסופר בין צורכי החומר לצורכי הרוח, כישלונותיו בעולם המעשה, בדידותו של היושב בין ארבעה כתלים מול הצייד שריחו כריח השדה, עבודתו הקלה-הקשה של הסופר, הרודף קדים ורוח, ועוד כהנה וכהנה רעיונות, המקופלים בקלמבור "תופס קסת" כבקליפת אגוז.

דוגמה נוספת לשימוש של יל"ג בקדמז המתפקד כקלמבור עולה בפתח שירו הגדול "קוצו של יוד" ("אשה עברה מי ידע חייך? / בחשך באת ובחשך תלכי"). קלמבור מופר וידוע בתקופת ההשכלה תיאר, מעשה לשון-נופל-על-לשון, את העברים כעוורים. דוגמה לכך מצויה, למשל, במאמרו הפרוגרמטי של פרץ סמולנסקין, עורכו של יל"ג, שכתב בפתח הגיליון הראשון של עיתון השחר מיום י"ז באלול תרכ"ט (24.8.1869) כי ברצונו לשכנע את בני עמו לשנות את



יהודה ליב גורדון (יל"ג)



מיכה יוסף לבנן (מ"ל)

אורחותיהם ולהיות ככל הגויים, ועם זאת שלא להתבייש "במקור ממנו חוצבנו". סמולנסקין האשים את המנהיגים שאינם מחנכים את בני העם לדעת לבחור בטוב, והעברים התועים מתהלכים "כעיוורים על דרכם". הוא הצהיר על כוונתו להביא לעזמו את אור ההשכלה ולפקוח את עיני העיוורים: "השחר יאיר אור לאלפי אנשים עוד בחושך ילכו [...] השחר יאיר את אלה אשר שָׁחוּ עד הנה רק בבוץ הפלפול של הבל אשר השחיר פניהם". שורות הפתיחה של הפואמה "קוצו של יוד" ("אִשָּׁה עֲבֵרְיָה מִי יָדַע חֲיִידָ? / בַּחֲשָׁךְ בָּאת וּבַחֲשָׁךְ תֵּלְכִי") "מתפתבות" עם מנשרו הפרוגרמטי של סמולנסקין, ורומזות כי העברים כמוהם כעיוורים. עם זאת, פסוק זה "מתכתב" גם עם הפסוק הנבואי "הָעַם הַהֲלָכִים בַּחֲשָׁךְ רָאוּ אֹרֶךְ יָדוֹל" (ישעיהו ט, א), ללמדנו שאין זו גזרת גורל שהעבריה תלך בחושך, וכי ניתן לתקן תקנות לצורכי החיים המתחדשים. על גבי הֶרְמֵז המתפקד כקֶלֶמְבוֹר הוסיף יל"ג הֶרְמֵז אֶנְלוֹגִי המלמד כי גורלה של אישה עבריה הוא כגורלו של נֶפֶל, שאינו זוכה לראות את אוויר העולם ואת אורו ("כִּי-בִהְבֵּל בָּא וּבַחֲשָׁךְ יֵלֶךְ וּבַחֲשָׁךְ שָׁמוּ יָכֶסֶה", קהלת ו, ד).

ביאליק והרמזיו האמביוולנטיים

שירת ביאליק הניחה מאחורי גווה את השעשועים האטימולוגיים של מיכ"ל ויל"ג, המוליכים למסר ברור וחד-ערכי, ועשתה ברמיזה המקראית שימוש אמביוולנטי, המתהפך לכל הגוונים. בשירו המוקדם "אל הארי המת", שנכתב לזכר יל"ג ולא נכנס אל מהדורות שיריו, השתמש אמנם ביאליק בקלֶמְבוֹרִים לא מעטים, אך אלה נועדו לשמש כעין "הומאז'" לשירת ההשכלה החד-ערכית, ההולכת ועוברת מן העולם, כדי לפנות מקום לשירה חדשה, מעודנת ואֶבּוֹקְטִיבִית יותר, שירת "דור התחייה". למעשה, תכונת האמביוולנטיות, שהיא תכונת יסוד מהותית של יצירתו, לסוּגִיָּה ולתקופותיה, זוהתה כבר בביקורת האימפרסיוניסטית, שהעניקה לתופעה שמות שונים; אבל כיום – בשלב המתקדם שבן שריו חקר ביאליק – מתגלה התופעה בכל מישור ישור, למן הפרוזודיה ועד לאידאולוגיה. לשיטתנו, הלשון האֶלוֹסִיבִית יכולה גם היא לשמש אבן בוחן לאיתור התופעה הסגנונית הזאת ולתיאורה, ולהלן מספר דוגמאות. עימותו של הקלֶמְבוֹר

ה"ל"ג עם משחק-מילים דומה בשירת ביאליק עשוי להבהיר את ההבדל ולהאירו. על הענקים השרועים על גבי החולות נאמר בשיר "מתי מדבר": "פֶּמָה רְמָחִים נִשְׁפְּרוּ וּמִסְפָּר בְּנֵי-קִשָּׁת נִפְצוּ". הצירוף "פֶּמָה רְמָחִים נִשְׁפְּרוּ" רומז לצירוף הכבול "כמה קולמוסין משתברין", ו"קשת" על משקל "קסת" (בהגייה ליטאית הוגים את שתי המילים כהומופון מושלם). גם ביאליק ביסס אפוא את הניגוד שבין כוח לרוח באמצעות תחבולה של לשון-נופל-על-לשון ("קשת"- "קסת", כבשירו של יל"ג) עם זאת יסוד השוני בין שימושו של יל"ג לזה של ביאליק רב מיסוד הדמיון. יל"ג, המשורר הנאוכלסי המובהק, הציב את הקלמבור הזה במקום הבולט ביותר בשיר, כאקורד הפתיחה של שירו, בעוד שביאליק הרומנטיקון הבליע את הצירוף בטקסט ושילבו בתוך מקבץ של צירופים מאותו שדה סמנטי (הוא שדה אותיות הכתב העובר ביצירה כחוט השני, מתחילתו ועד סופו).⁴ יל"ג השתמש במשחק המילים הזה להבלטת הניגוד "כוח"- "רוח" כניגוד בינָרִי, ואילו בשירו של ביאליק מתמוססים הקטבים בין הניגודים הללו, עד שהם הופכים לניגוד פולָרִי המבליע את הניגודים. ומאחר שאין צד הניגוד מזדקר לעין כבשירו של יל"ג, אין שירו של ביאליק שיר של שעשוע וחיידוד שכלתני, כי אם שיר שבו יסודות השגב והרוממות בולטים לעין. שירו של יל"ג משתמש בקלמבור כבתחבולה של אילוסטרציה כדי להבהיר את רעיונותיו, כבמסורת שירת החידוד ("The Line of Wit"), ואילו ביאליק משתמש במשחק המילים שלו ליצירת אווירה עמומה ומעורפלת, שהמסתורי בה רב על הבהיר.

את אופייה האמפיוולנטי של האלוזיה ביצירת ביאליק עשוי להדגים היטב תיאורה של הִבְהָרַת בשירו של ביאליק "המתמיד". כבתמונה אימפרסיוניסטית, השיר מתאר את כתמי הנוגה שיוצקת השמש השוקעת על בית הישיבה, ואחד מפתמים אלה מציף את פינת הנער באור אדמדם. על התיאור כולו נסוכה אווירה של קדושה ויקָר, כבמעין רגע של התגלות אלוהית:

וּבְנִגָּה שִׁינְקָה הַשֶּׁמֶשׁ הַבָּאָה
עַל צִפֹּת הָאָרוֹן וְכִרְוָבִיו מְלֻמְעָה
פִּיקֵר חֶסֶד אֵל, מְלֵאֲתֵי רָצוֹן, הִנָּאָה,
תִּסְתַּלֵּק הַשְּׂכִינָה וְכִבּוּד אֵל נִעְלָה;
וּבִשְׁבֹּט אֹר אֶחָד הַשֶּׁמֶשׁ פִּקְדָה
גַּם-זֵוִית הַנֶּעֶר הַחֲשֵׁכָה, הַצָּרָה,
וְעֵלְתָה עֲלֶיהָ בְּהֶרֶת יוֹקֶדֶת
בְּאֵשׁ אֲדָמָדָת רֵעֶדֶת בְּנִהְרָה.

ביאליק נטל כאן עניין בעל השתמעויות פחותות ודוחות (כידוע הִבְהָרַת בספר ויקרא, פרקים יג – יד, היא כתם אדמדם או לבנבן בעור, נגע מנגעי הצרעת), ונטע אותו בהקשר שממנו משתמע יחס הפוך לחלוטין: בשירו של ביאליק השמש פוקדת בשבט אור (ולא מצליפה בשבט עור), והִבְהָרַת היא כתם אור (ולא כתם עור), גילוי של רגע ההזדהות האחרון של ארון הקודש שבטרם חשכה – רגע אקסטטי ואסתטי עד מאוד, הטעון גם במשמעות סמלית עמוקה. במקביל נאמר כאן על הישיבה בסדרת שאלות רטוריות נרגשות:



חיים נחמן ביאליק

הפה בית היוצר לנשמת האמה?
הפה מקור דמיה, הנשעים בה חיי
עולמים, השפעים בה אשה ונחמה?
הפה אדירה – מאורות עתידים,
היוצרים את-רוחה על האבנים? –
פי מה הם הקולות ומה הלפידים
הנושאים הנפש עד לב השמים!

הצירוף "מקור דמיה" לקוח אף הוא מקשר פיזיולוגי דוחה – דיני אישה נידה (ויקרא יב, ז), ואילו כאן הוא נטוע בהקשר נעים, נעלה ומרומם, הרחוק כביכול ת"ק פרסה מן הטקסט הנרמז. "האבניים" הנזכרים בשורות אלה נקשרות אף הן ללידה ודיני אישה נידה, וההנמקה לסירוס המקראות הזה נעוצה כמדומה בדימויו של בית הישיבה לאישה (על דרך מימרת חז"ל "אשתו זו ביתו"; יומא א א). אישה היולדת על האובניים את יצרי הרוח של האומה. השימוש האלוסיבי האמביוולנטי הזה

מביא לחילון של מהויות שבקדושה ומעלה את הנפסד והפחות למעלה של קדושה. הוא מעיד על הרגשות הסותרים כלפי עולם הישיבה, המואר כאן באור אמביוולנטי, שחיוב ושלילה, משיכה ודחייה, קודש וחול משמשים בו בערבוביה.

המילה "בהקרת" היא hapax legomenon, כלומר מילה המופיעה רק במקום אחד בתנ"ך, בספר ויקרא פרק יג, שבו היא מציינת כתם לבן, אדמדם או ירקרק, הדבק בעורו של אדם חולה או של בקירותיו של בית נגוע. בשירו של ביאליק נקשרת הבהקרת לתיאורי האור והצל העוברים כחוט השני ביצירה, וכן לתיאורה של הישיבה כאישה בעלת נגעים שצריכה להיטהר מטומאתה. בטקסט הנרמז (כלומר, בתנ"ך) עניין הבהקרת נדון אמנם בפרק אחד בלבד (ויקרא פרק יג, ונזכר בחטף גם בסוף פרק יד), אך הקשריו של עניין זה בתוך המוטיביקה של הטקסט הרומז (כלומר, היצירה הביאליקאית) רבים ומסועפים.⁵

והרי דוגמה מתוך יצירתו המאוחרת של ביאליק – מן המחזור "יתמות" שנכתב בשנות השלושים של המאה העשרים תחת רישומה של הפואטיקה האקספרסיוניסטית – מעידה שגם השימוש בלשון האלוסיבית עבר תמורה והפך לבתר-רומנטי. כאן כבר חלים חוקים אחרים, מודרניים יותר, שאינם מתיכים את הניגודים למהות אחת, אלא מציבים אותם זה בצד זה, בלא שיתמזגו. כך, מתוארים רגעי מותו של האב במילים:

ויפל תחתיו פתאם וימת בְּחֻצֵי יָמָיו.
קְתוּא מְקָמָר, עַל אֵם הַדָּרָד, פָּרַע נָפֶל אָבִי.
נָפֶל וְלֹא הוֹסִיף קוֹם.

חלקו הראשון של הצירוף מעלה את זכר מפלת סיסרא, אויב העם ("בין רגליה פָּרַע נָפַל וְשָׁקַב בֵּין רַגְלֶיהָ פָּרַע בְּאֶשֶׁר פָּרַע וְשָׁם נָפַל וְשָׁדוּד"; שופטים ה, כז), ואילו חלקו השני את הפסוק "נִפְלָה לֹא-תוֹסִיף קוֹם בְּתוֹלַת יֶשְׁרָאֵל" (עמוס ה, ב). מוצבים כאן, זה בצד זה, הקרוב והנכרי, הטוב והרע, השנוא והאהוב. כיצד לקח ביאליק מילים מהקשר של שמחה לאיד על מות אויב כדי לתאר באמצעותן את תמונת עמו ואת מותו מעורר החמלה של אביו, שלבו נשבר באמצע הדרך? מותר כמדומה להניח כי המילים "פָּרַע נָפַל", יותר משהן מבטאות יחס עוין כלפי דמות באב, באות לרמוז שהאב היה דמות טרגית, ביש-גדא שבוסס ברפשי החיים ושהכוכבים נלחמו בו ממסילותיהם, כסיסרא. אפשר אפוא לתפוס את תיאור מות האב בשתי דרכים מנוגדות: אפשר להבינו במונחי מפלת סיסרא, כלומר כתיאור שעל גבול האוקסימורון המודרניסטי, זה המשאיר את הניגודים בניגודיותם. אפשר, לעומת זאת, להבין את ההיגיון הנסתר של שימוש זה, ולקפכו לתיאור קלסי-רומנטי, טבעי ומתקבל על הדעת. בקצרה, לפנינו שימוש לשון, שלמרות התקרבות מסוימת לדרכי הביטוי של המודרניסטים, הוא עדיין שימוש טבעי, קביל, אפשרי ובלתי חריג גם בגבולות הפואטיקה הרומנטית.

אמנה, לסיכום, את תכונות היסוד של הלשון האֶלוֹסִיבִית ביצירת ביאליק: בראש וראשונה, יצירת ביאליק היא יצירה העשויה מרקם צפוף של צירופים – פסוקים ושברי פסוקים – מן המקורות העבריים הקדומים, ואין בה אתר הפנוי מן הלשון האֶלוֹסִיבִית. יצירה זו רומזת אמנם גם למקורות זרים, כגון הברית החדשה והקוראן, וכן למקורות מערביים, למן הקלסיקה היוונית-רומית ועד לשקספיר, סרוונטס, לאגדות האחים גרים, אגדות אנדרסן והרומנים של טולסטוי. בדרך כלל "גייר" ביאליק "כהלכה" את המקורות הזרים והטמיע אותם ביצירתו כאילו ממקור ישראל באו, אך למען האמת רוב הקרמזים המשולבים ביצירתו נדלו מן הספרות הלאומית לדורותיה. שנית, האֶלוֹזִיָה הביאליקאית מְשֻׁנָּה, ואף מְעוּוֹתת, את הטקסט הנרמז, ובדרך-כלל אינה מביאה אותו כנתינתו. שלישית, כל אֶלוֹזִיָה מגלה אמפיוולנטיות בסיסית, ומשטשת את הגבולות שבין ניגודי הטוב והרע ושאר ניגודים, ואף יוצרת מהם מהות היפרדידית, שהיא גם זה וגם זה, אף לא זה ולא זה. רביעית, בדרך-כלל אין משמעה המרומזים של האֶלוֹזִיָה הביאליקאית מתמצים בגבולות השורה או הבית, ובדרך-כלל הם חוצים את הטקסט כולו ומבריחים אותו ככריח.

הֶרְמוֹז האוקסימורוני בשירת אלתרמן

ומשירת ביאליק לשירת אלתרמן, שבה הֶרְמוֹז מתפקד כאוקסימורון. אצל אלתרמן, בניגוד לביאליק, אין לשון השירים עשויה מרקם צפוף של פסוקי מקרא ושאר טקסטים נרמזים. אדרבא, ביצירתו יש רמיזות מעטות באופן יחסי, וזאת בהתאם לפואטיקה המודרניסטית, שביקשה להתנער מן המליצה ומן הכובד והמכובדות של השירה הקלסית והרומנטית. הרמיזות המעטות והנדירות, המשובצות בשירי אלתרמן, נטולות מתוך קשת רחבה של מקורות נרמזים מתולדות התרבות – ממקורות מקודשים וטריוויאליים גם יחד, וללא כל הייררכיה: מן התנ"ך ומן הברית החדשה, מן הקלסיקה היוונית-רומית, משירת ימי-הביניים, מכתבי שקספיר ורסין, מאגדות האחים גרים ומן האופרטות של אופנבך, ולמעשה מכל הבא ליד. כל התפיסה, המתבטאת בשימושו של אלתרמן בלשון הבין-טקסטואלית היא ברוח המודרניזם, שהתנגד



נתן אלטרמן



אברהם שלונסקי

למגמה הקלסיציסטית המתמזה במימרה השמרנית "follow your fathers". מיעוט הקרמזים בא כמתוך היענות למימרה האוונגרדית של המשורר הצרפתי גיום אפולינר, שטען "שאי אפשר לו לאדם שיישא אתו את שלד אביו המת לכל אשר ילך" (בפתח ספרו על הציירים הקוביסטים – *Les Peintres cubistes: Méditations esthétiques* – משנת 1913). אגב המלחמה ביפן, ביקשו המודרניסטים להעניק לגיטימציה למקורות נרמזים נמוכים מן המקובל, שנחשבו בזמן שלטונה הממושך של השירה הקלסית-הרומנטית לחומרים וולגריים, פרוצים ומופקרים, שאינם ראויים בכיכול לבוא בשעריו של היכל השירה.

אלטרמן הצעיר, שהעברית שבפיו כבר הייתה גמישה ומגוונת, שפת יום-יום העונה לכל התביעות מבלי להזדקק לפשרות, לא ראה בטקסטים הנרמזים אוצר לדליית מילים וצירופים. הוא השתמש בהם לאו דווקא כבטקסטים עבריים קדומים, המייצגים את עבר האומה ואת ערכיה, כי אם כבטקסטים אוניברסליים, המופרים לכל בני המין האנושי. את השירה האלוסיבית, נוסח דור ביאליק, ראו הוא וחבריו בתורת שריד של המליצה המשכילית, שכבר פלטה מזוקן.

במאמרו "המליצה", שהוא ממאמריו המוקדמים שנכתבו בראשית שנות העשרים, נתן אברהם שלונסקי ביטוי לתפיסה פואטית זו, שהדריכה אותו ואת חבריו. כאן הוקיע שלונסקי את דרכי השיר של קודמיו, אשר נזקקו תכופות ל"פסוק" ולמטמוניות העבר כדי להתהדר בחומרי לשון נאים ומכובדים. את השימוש הקלסי-רומנטי במליצה השווה ליחסי אישות של חיי נישואים מיוחסים אך משעממים, ואילו את השימוש המודרניסטי – כאהבה חופשית, מסעירה ומגרה, ללא ייחוס אבות ונדוניה:

המליצה חדלה מהיות דוגמה – המליצה מפקת כבר (...) חיי משפחה שיש בהם התקשרות חולין תמיד מנוולים את ההנאה שבאהבה.

ולעומת המליצה שנתיישנה וסר טעמה, הלשון המודרניסטית יוצאת ומתריסה בחוצפה, כנערת הפקר, קרועה וחסרת קורת גג:

- הנני מלה פלונית-אלמונית, אסופית, ממזרת, ערומה ויחפה – אך נאה...

ובן זוגה, פלוני אלמוני מן האספסוף, יענה:

- מה לי אבא? מי לי אבא? יש לי משלי רב מוהר!

נישואין אזרחיים, אהבה חפשית בין מלים – בלי שידוכי סגנון, בלי ייחוס אבות ונדוניה של אסוציאציות. והעיקר: בלי חופה וקידושין! (יותר מדי טהרת-משפחה בלשוננו!)

כל צירוף מלים – התמסרות הפקר, כלולות ליל אחד (...) זה הכלל: חירות, זיווג לשעה שעלה יפה.⁶

לשון השירה הקלסית והרומנטית, "המכובדת" ו"העשירה", המשובצת באבני חן ממטמוניות העבר, יש בה אמנם ייחוס של דורות, אך גם ריח של עובש, כובד ושעמום. לעומתה העמיד שלונסקי את לשון השירה המודרניסטית, שמאפייניה הם: החופש, ההפקר, החוצפה, הארעיות, ההתרגשות מן הנועז והבלתי צפוי. את צירופי הלשון של המודרניסטים תיאר כ"ממזרים" (שוברי חוקים ומוסכמות, מופקרים, פרי קשר בן-חלופ ובלתי מחייב), שאינם מיוחסים אמנם כצירופי הדורות הקודמים, אך נועזים ומעניינים מהם שבעתיים. אלתרמן נטה בנקודה זו אחר גישתו של שלונסקי, מייסד האסכולה שאליה הצטרף בראשית דרכו עוד לפני שחזר ארצה מלימודיו בצרפת.

אף-על-פי-כן, כבר מראשיתה של דרך זו גילה אלתרמן עמדה עצמאית, ולא נגרר אחר רבו כחסידי שוטה. כך, למשל, בפרשת שיר הקונגרס "ראיתכם שוב בקוצר ידכם", גילה אלתרמן עמדה של איש-ביניים, המצדדת אמנם בשלונסקי, אך גם מוצאת טעם לשבח בלשון שירתו של ביאליק.⁷ אפילו בהמנון שכתב לחבורתו, גילה את יחסו הדו-ערכי כלפי החופש והכבילות. מצד אחד תיאר את בני החבורה כמי שנשתחררו מעול אבא-אימא וממוסכמות החברה וכליה ("אבא אין, אמא אין / חג לנפש! מי יגער בך? / (...) רצועה וגער אין / השתוללו חברה-לצים"); ומן הצד השני, הוא קורא לאם למחות דמעה מעין ולברך על החדש, הטעון למרות מודרניותו במטעני העבר ("הוי, האם מבכי הסי / ובכרי 'שֶׁהָיָה' / על הַשִּׁיר' הַפְּסֻדוֹקְסִי / שֶׁל דֹּרְנוּ הַמִּדְרָגִי").⁸

כבר הזכרנו במבוא כי אלתרמן נתן בצורה תמציתית וקולעת מאין-כמוה ביטוי לשילוב המיוחד של החדש והישן בשירת דורו בשיר השמיני של המחזור "שירים על רעות הרוח":

הַחֶדֶשׁ הַמִּמְרֵט פֶּהֱנַחֶשֶׁת,

הַחֶדֶשׁ הַצֵּעִיר וּמֵהִין,

מֵה חֲנוּ בַלְעָדִידָה, הַיֵּשׁוּן,

בַּלְעָדִידָה, עֵתִיק הַמוֹמִים?

וְעַל כֵּן נַעֲשֶׂה לָנוּ חֶפֶשׁ

לֹא לְבוֹז לְדִבְרִים וּמִרְאוֹת

שֶׁעָלוּ בַּעוֹלָם כְּמוֹ עֶבֶשׁ

הַעוֹלָה בְּכַתְלֵי בְּיָאוֹת.

למרבה הפרדוקס, ביקש אלתרמן, הן להלכה הן למעשה, את החופש שבכבילות. לדעתו, אין פירושו של חופש כפיית חוקים חדשים שיאלצו את האָמן לבזו ל"מליצה" ולהשליכה ככלי אין בו חפץ. חופש פירושו מתן רשות לכל אמן לבחור כטוב בעיניו וליטול מכל הבא ליד. מותר לאָמן המודרנה, שאָמנותו מדיפה "ריח של צבע טרי", שלא לבזו לדברים ולמראות שהעלו עובש, ומותר לו להציב את הישגו והמועם בצד הנוצץ והמבהיק. ואכן, דווקא לחדש הצמיד כאן אלתרמן, בדרכו האוקסימורונית, שם-תואר המנוסח בלשונה המיושנת של ספרות ההשכלה ("הַחֶדֶשׁ הַמְמַרְט פְּהֶנְחֶשֶׁת"), וכדי להבליט את החן המתלווה לפגימה שמטיל הַיֶּשֶׁן בשלמותו הנוצצת של החדש בחר אלתרמן "לפגום" בחרו, ובמקום לחרוז את "הַצֵּעִיר וְהַיֵּין" עם הצירוף הטבעי והמתבקש "עתיק היומין", בחר לחרוז בצירוף מקורי משלו ("עֵתִיק הַמּוֹמִים", המבוסס על הצירוף הכבול, אך גם מפתיע בחידושו ונותן בחריזה "מום" דיסוננטי רב חן). אלתרמן השתמש אפוא בחומרים הישנים כדי לחזק את הפואטיקה האוקסימורונית שלו, הבנויה מניגודים שאינם מתמזגים, ובאמצעות הלשון האֶלוֹסִיבִית יצר פְּרֶדוֹקְסִים שאינם ניתנים ליישוב, כאותם צירופים אוקסימורוניים נודעים שלו ("פְּתָאמִית לְעֵד", "פְּגִישָׁה לְאֵין קֶץ", "מְפֻלָּצֶת שֶׁל יָפִי", "מִתְשַׁפֵּיךְ הַלְבָנִים", "דוֹמִיָּה בְּמֶרְחָבִים שׁוֹרָקֶת" וכדומה). בדרך-כלל, לא סיפור קדום אחד נרמז מן הצירוף האֶלוֹסִיבִי של אלתרמן, כי אם צרור סיפורים, עֶרֶב-רֶב של פרשיות מקראיות ומיתולוגיות, הבונות יחדיו תמונת פסיפס ארכיטיפית.

לדוגמה, בשירו "השוק בשמש" פונה הדובר לשוק האדיר, המוצף באור השמש במילים: "אֲדִיר אָתָּה, גְּלִית! הָדוּר אָתָּה, גְּלִית! / עֵלָה, אָדָם-שֶׁעָר וּלְבָן-עֵינַיִם". אף-על-פי שהאיכות האוקסימורונית של פנייה זו אינה גלויה וכוללת כמו בצירופים האוקסימורוניים שנזכרו לעיל, מותכים בשורות אלה כמה וכמה ניגודים ביניים, היוצרים כעין "אוקסימורון מרחף". פנייה זו מצמידה במשתמע את ניגודי הענק הפלשתי, גְּלִית, והנער האדמוני ויפֶה-העיניים, שיצא נגדו וניצחו (אמנם בשירו של אלתרמן נכתב "אָדָם-שֶׁעָר וּלְבָן-עֵינַיִם", אך שכנותו של תיאור זה לדמותו של גְּלִית מעוררת כמובן את זכר הפסוק "אֲדָמוֹנִי עִם-יָפֶה עֵינַיִם"; שמואל א' טז, יב). כך מצמידות שורות אלה גם את הניגוד שבין הפלישתים לבין שמשון מנוקד העיניים (שהרי לא כתוב כאן "יפה עיניים", אלא "לבן עיניים"; כלומר, מי שעניו נוקרו וסומאו). מוצמדים כאן גם הפכי השבח והגנאי. מצד אחד, קריאת "עֵלָה" מזכירה את התקלסותם של הילדים באלישע ("עֵלָה קָרַח"; מל"ב ב, כג); ומצד אחר, המילים הרי מכוונות ליצור שְׁעִיר (כאן מותכות בדרך האוקסימורון תכונות השעירות והעדר הַשֶּׁעַר). יש כאן גם עירוב פרשיות ואנכרוניזם, היוצר ניגוד בלתי מתפשר בין נורמות ישנות לחדשות, שהרי מה שנדרש במקרא כטעם לשבח ("אֲדָמוֹנִי עִם-יָפֶה עֵינַיִם") נדרש כאן, בלשון השוק, לגנאי, מתוך גרירת נורמות מודרניות שאינן שייכות לעולם העתיק (התקלסות בג'ינג'י כבימינו אנו).

זאת ועוד, הפנייה בנויה, אמנם בצורה פרגמנטרית וחלקית, על דרך הפיוט ("אֲדִיר אָתָּה [...] הָדוּר אָתָּה"), תוך אֶזְפוּרָה של לשון הפיוט האקרוסטיכוני הידוע מן ההגדה של פסח: "אֲדִיר הוּא, בָּחוּר הוּא [...] הָדוּר הוּא" וגו'). אין לשכוח שהתארים המרוממים הללו, שבמקור מופנים לבורא עולם, מופנים כאן בסך הכול אל השוק, המתואר כאן כענק פלשתי – שהוא כאחד הסבלים והתגרנים שבשוק. מאחר שמדובר בשוק הפשוט וההמוני, שבו הטבע והיצר בכל משמעהם פולשים לתוך ההווה האורבנית, הרי שיש לתפוס את המילה "פלשתי" (שאינה נזכרת בשיר, אך מרחפת מעל שמו של "גלית") גם בתורת "philistine", שממנו נגזרה המילה "פיליסטר" – סמל חוסר האנינות והפשטות החמרנית הגסה. ההגות הסימבוליסטית והנאוסימבוליסטית הרבתה לגלגל בתואר זה בדימויה על היחס שבין ההמוני לֶאֱלִיטִיסְטִי, בחיים כבספרות.

ואף זאת: אין לשכוח שהפואטיקה של אלתרמן היא פואטיקה של פְּבּוּאוֹת, ההופכת את המראות (ריבוי של "מראָה") למראות (ריבוי של "מראָה"), ואת הטבע לאמנות, ולהפך. תכונות המיוחסות כאן לשמש ולגרמי השמים מתאמות גם לתיאור הפְּבּוּאוֹה שלהם שעל הארץ. תכונות השָׁעַר האדום מתאימה לתיאור השמש, אך מיוחסת כאן לשוק, שגיוניות הפח שלו, שהשמן הזהוב מבעפעע בתוכו, לוכדות את השמש במהופך. לפנינו אפוא סדרה של צירופים אוקסימורוניים ושל עולם רב פְּרָדוּקְסִים, שבהם כל הפְּרָדוּקְסִים של המציאות מְשִׁתָּנִים תכלית שינוי, מעשה עולם הפוך.

דוגמה אחרת נביא מתוך השיר "איגרת", שבו מתוודה הדובר כי נולד תאומים, רצח את הבן האהוב והמועדף, אך הותיר בקרבו את הבן המקולל:

לֶךְ עֵינִי הַיּוֹם פְּקוּחוֹת כְּפִתְאִימִים
אֵלֵי שְׁלִי.
אֲנִי תָמִים.
אֲנִי זֹכֵר כְּרַעוֹת הַשָּׁמֶשׁ עַל הַמַּיִם,
נֹלְדָתִי לְפָנֶיךָ תְּאֹמִים [...]
כִּי מֵת בִּי יַחֲיִידֶךָ, הֵבֵן אֲשֶׁר אֶהְבֶּתָּ,
אֲשֶׁר יָדִי הִנֵּתָ בּוֹ בְּשָׁדָה.
אֲנִי תָמִים אֵלֵי. לֹאט לֹאט הִכִּיתִי
גִּרְתִּיו אֶל הַמִּמְכָּר מִבֵּית וּמֵאֵם
פְּשֻׁטִי כְּתָנָתוֹ, לְדַמְעוֹתָיו חִכִּיתִי.
כְּבִלְתִּי זְרוּעוֹתָיו וְהוּא חִנֵּךְ אֵלִים [...]

בספרי *עוד חוזר הניגון*⁹ הראיתי כיצד מתמזגים בווידי הזה הֶרְמִיזִים לקשת רחבה של סיפורים מן המקרא ומן המיתולוגיה שבמרכזם רִצַּח אח או רִצַּח בן (לפחות נסיון רצח): עולה כאן סיפורם של יעקב ועֶשָׂו, התאומים שהתרוצצו בבטן הורתם, ובסוף השיר מגיעה הנפש "חיגרת" בתום מאבק ממושך, בכעין סירוס של סיפור יעקב הצולע על ירכו לאחר מאבק עם המלאך במעבר יבוק. במקביל עולה גם פרשת עקדת יצחק ("קח-נָא אֶת-בְּנֶךָ אֶת-יִצְחָקְךָ אֲשֶׁר-אֶהְבֶּתָּ"; בראשית כב, ב) וגירוש ישמעאל, האח למחצה, בן האיישה הנחותה; עולה כאן גם פרשת קין והבל (העולה מן השורה "אֲשֶׁר יָדִי הִנֵּתָ בּוֹ בְּשָׁדָה"). בהמשך מצטרפת לצרור הרמיזות האלה גם רמיזה לסיפור יוסף, שֶׁאֲחִיו גִּרְרוּהוּ אֶל הַמִּמְכָּר והסירו את כותונתו מעליו (פרשה העולה ובוקעת מן המילים "גִּרְתִּיו אֶל הַמִּמְכָּר מִבֵּית וּמֵאֵם / פְּשֻׁטִי כְּתָנָתוֹ"). בנוסף לכל הרמיזות המקראיות האלה עולות כאן גם פרשיות מן המיתולוגיה היוונית כגון פרשת קסטור ופולוקס, בניו התאומים של זאוס, שאחד מהם הומת והשני התחנן לפני אחיו שיניחהו למות אף הוא. ואפשר שנרמז כאן גם סיפורם של התאומים רומולוס ורמוס, שהראשון שבהם הרג את אחיו וייסד את העיר רומא.

הווידי שלפנינו מכיל בתוכו סדרת אמירות אוקסימורוניות שלכאורה אין מרכיביהן המנוגדים יכולים להתיישב זה עם זה, כדרכן של אמירות אוקסימורוניות אחרות (לאו דווקא מתחום הלשון האֶלּוּסִיבִית) בלשון שירתו של אלתרמן. לפנינו רצח הטוען לחפותו, אך גם מודה שרִצַּח את אחיו (והרי התמימות, תרתי משמע, אבדה מן העולם ברגע שבו קיפח הרוצח הראשון את

התמימות המבורכת של גן העדן הארצי, ואחיו קיפח את חייו). האשכול האלוסיבי הזה, שבתוכו מתרוצצים סיפורי אחים אחדים, מן המקרא ומן המיתולוגיה היוונית-רומית, אף מצמידים זה לזה את הפכי הרוצח והקרוב, שהרי הדובר רצח ככלות הכול חלק מנשמתו, והוא ראוי לחמלה ולא לעונש. בנוסף, מוצמדים כאן זה לזה הפכי המום והשלמות, שהרי הדובר מכריז על עצמו שהוא תמים (נאיבי, שלם), וכיצד הוא יכול לדבר על שלמות אם הוא רצח את תאומו (כלומר, איבד את מחצית נשמתו). זאת ועוד, כיצד ניתן לדבר על שלמות אם הדובר מודה ומתוודה שהוטל מום בנפשו, ועתה היא חגרת ("אֶל עֵץ כָּבֵד, אֵלִי, תָּבוֹא נַפְשִׁי חֲגֹרֶת. / תָּסִיר אֶת תַּרְמִילָה הַדֵּל וְתַמְמוּט / רָצִיתִי לְחַבֵּר לָךְ הַיּוֹם אֲנֶרֶת, / אָבֵל אֶל לֵב הַזֶּמֶר נִשְׁפָּרָה הָעֵט"). המום והשלמות אינם מתיישבים, ויוצרים אוקסימורון נוסף בתוך האשכול ההרמזים האוקסימורוניים שבמרכז השיר (וגם הצירוף הפגום "נִשְׁפָּרָה הָעֵט" מוסיף לתחושת השיבוש והקלקול).

ודוגמה אחרונה משירת אלתרמן: בדוגמה שהובאה לעיל מתוך שירו של ביאליק "אבי" הראיתי שביאליק התקרב במקצת בסוף ימיו אל הפואטיקה של צעירי המודרנה, וכאן אראה מקרה הפוך, המוכיח שאלתרמן המודרניסט יכול היה, ברצותו, לכתוב כביכול גם בנוסח הקלסי-הרומנטי שבו מְרַד. בשיר "בית יֶשֶׁן ויונים" אלתרמן מתאר בית אבן יֶשֶׁן-נושן בסגנון מיושן כביכול ותמים כביכול של בתי שיר יֶשֶׁנים-נושנים:

בֵּית-אֶבֶן רוֹדֵם.

בְּגִנָּה הַשְּׁעִיר

תִּישִׁי עֲנָנִים הַתְּחַכְכוּ לְשִׁבְעָם.

רוֹעִי הַשָּׁמַיִם כְּחֹלִי הַפָּרוֹה,

בְּעֶבְרָם אֶת הָעִיר,

לָךְ מִצְהָלִים

מִקְהָלוֹת חֲלִילִים

כָּאֵל הַר וְגִבְעָה.

לכאורה לפנינו תמונה פסטורלית של רועה ועדר, המתרחשת אמנם בשדות הפחול השמימיים, ולא בשדות המרעה הירוקים שעל הארץ. התמטיקה והסגנון אופייניים לשירה הקדם-מודרניסטית, שעדיין העמידה במרכז את השדות והיערות, ולא את הג'ונגל האורבני המודרני העשוי בטון ומלט של שירי שלונסקי וחבריו לאסכולה, בני חבורת "יחדיו". אפשר לטעות ולראות בבית זה בית רומנטי, קדם-מודרניסטי, אלמלא תחבולת ה-double entendre ההופכת אותו לבית אוקסימורוני.

התיאור האידילי הפותח במילים "בֵּית-אֶבֶן רוֹדֵם. / בְּגִנָּה הַשְּׁעִיר" בנוי על סמך התיאור ממזמור תהלים, המתאר תהלוכה חגיגית המתרחשת בשמים באחרית הימים = "שֶׁם בְּגִנָּתָם צִעִיר רֹדֵם" (תהלים סח, כח). בפסוק הנרמז מתהלים הצירוף "צִעִיר רֹדֵם" פירושו: צעיר העומד בראש התהלוכה ורוֹדֵה במשתתפיה, ולא צעיר חולמני ורדום. לעומת זאת, בשירו של אלתרמן מדובר על בית-אבן יֶשֶׁן ורדום, שקוע בהזיות, ששעירים-תיישים מתחככים בגוו השְּעִיר (המילים 'שעיר' ו'צעיר' מכילות בתוכן את משמעי ה'צפיר' = 'תיש'). צפריריו של ביאליק הם גם שְּׂדִים מקורניים, גם צפירים בעלי קרניים וגם ציפורים ויצורי בוקר עטורי קרני חמה. אין מדובר אך ורק ביצורים נאים ונאיביים, כי אם גם ביצורים יצריים מאוד, השטופים בהנאות ארוטיות,

כבציורי הצפירים-הקטירים באמנות היוונית. והנה גם כאן מתגלה במפתיע כי האידיה הפסטורלית, השלווה והנאיבית, הופכת את עורה ומתגלה כתמונה עירונית דקדנטית של בית קלון.

קריצות העין ששלח המחבר לקוראיו בין השורות מעידות כי לא תמימות לפנינו אלא היתממות, לא תמונה מעולם התום לפנינו כי אם תמונה מעולם החטא והשחיתות. לא שיר בנוסח הישן לפנינו, כי אם פְּרֹודיה על הנוסח הישן. התמונה מזכירה את תיאור הכרים והכסותות בפונדקה של מאדאם וואקר בפתח הרומן אבא גרין מאת אונורה דה בלזק: התמונות הרקומות על הכרים הן תמונות של רועי צאן בחיק הטבע, בין כרי הדשא, ואילו הפונדק הוא בית עירוני מחניק, מפוקפק ומושחת.

אלתרמן קרא לאדם "חידה הפותרת חידות"¹⁰, ואמירה זו, שנועדה אמנם לתאר את חידת בריאתו של האדם וניסיונו ההרואי במהלך הדורות להבין את חידות היקום, אך היא יפה גם בתחומי הפואטיקה. הסופר המטמין חידות בין שיטי שיריו מצפה שהקורא יזהה את המטמון וינסה להגיע אליו באמצעות כתב-החידה שנתן בידו. את חידותיו בנה אלתרמן, כמו את שירתו כולה, במתכונת אוקסימורונית המפגישה ניגודים שאינם יכולים לדור בכפיפה אחת.

ראינו שביאליק האמביוולנטי מיזג ביצירתו ניגודים פולריים, כגון אהבה ושנאה, משיכה ורתיעה – ניגודים היכולים לדור בכפיפה אחת ולהתמזג בתחום האפור שבין לבין, ואילו אלתרמן הצמיד ניגודים בינריים, שאינם ניתנים למיזוג, כבאוקסימורון. הרי אי אפשר להיות מת וחי בעת ובעונה אחת, רוצח ונרצח, או קרח ושֶׁעִיר. ואם ניתן למצוא הנמקה לניגודיו הבינריים של אלתרמן, הרי זו הנמקה שאינה מובנת מאליה – הנמקה המחברת את העולם הנגלה עם עולמות וירטואליים שלא מכאן ולא מעכשיו.

הֶרְמוֹ-כ־conceit בשירת יהודה עמיחי

את יצירתו של יהודה עמיחי מאפיין כאמור הקונסיט (conceit) שאינו מרשים את הקורא ממבט ראשון כצירוף טבעי או אורגני. נהפוך הוא, לפנינו סממן של הפואטיקה של החידוד (The Line of Wit), הכובש את תשומת הלב דווקא באי-התואם שבין אגפי המשוואה. ה-conceit מחייב את הקורא להשתהות ולגלות במאוחר את ההיגיון הפנימי הנפתל והאסוציאטיבי שלו. הוא בנוי תכופות – כמו בחידוד או בחידה – על כפל-לשון, על פְּרִירזות שונות ועל החלפת המערך הנפשי של הקורא – לרוב מעבר ממצב של עליצות כמו ילדותית אל פיכחון בוגר. לפנינו כעין דימוי שיש בו רעיון מורכב ומחוסר למראה, שנועד להביך את הקורא ולגרום לו מאמץ לוגי שבחיבורם השרירותי של שני דברים שאינם מתחברים כביכול. בניגוד לאוקסימורון, אין לפנינו ניגודים בינריים המתנגשים התנגשות חזיתית, כי אם הפגשת עניינים מתחומים רחוקים וחסרי רקע משותף לשם הבכת הקורא והפגשתו עם חידה לוגית משעשעת המתבררת בסופו של דבר כחידה אקזיסטנציאלית, טרגית למדי.

לפני שאדגים את הדרך שבה השתמש עמיחי בלשון האלוסיבית, אביא דוגמאות לתופעה של ה-conceit בצורתו הבסיסית, נטולת ההקשרים הבין-טקסטואליים. בשיר של עמיחי על מות אמו נאמר: "לְדַבֵּר עִם אִמִּי בְּיָמֶיהָ הָאֲחֻרָּנִים / כְּמוֹ לְהַכְנִיס מַעֲלִית לְתוֹךְ בֵּית יֶשׁוּעַ וּמָט לְנֶפֶל", ובמילים אחרות: הדברים הנאמרים בנוכחות האם הגוססת כבר אינם מעלים ואינם מורידים. בתחילה הדימוי מעלה חיוך מסוים, ובסופו של דבר תופס הקורא שלפניו תיאור של תופעה טרגית ובלתי הפיכה. דוגמה נוספת: "אִמִּי מְתָה בְּשָׁבוּעוֹת [...] שְׁמֶרְנִי לָהּ מְקוֹם כְּמוֹ / בְּאִטְבוֹס

אוּ בְּבֵית קוֹלֹנוֹעַ". גם כאן, אי-התואם הבולט שבין שמירת מקום בקולנוע למטרת הנאה בת-חלוף לבין שמירת מקום נצחי בבית-העלמין יוצרת את ה-conceit הגורם בתחילה לקורא לגחך, אך מחייבו לתגובה רפלקטיבית, שבסיומה יגיע למסקנה שלפניו אמירה הנאמרת בחיוך נוגה. גם ההיגיון הנסתר של אמירה זו מתגלה בכעין "הצתה מאוחרת". במאוחר יגיע הקורא למסקנה ששמירת המקום בשני המקרים נועדה לכך שהאדם יבלה את הזמן בקרבת אוהביו, ולכן יש היגיון מסוים בזיווג הבלתי אפשרי הזה. ה-conceit מדגיש אפוא את

האבסורד השרירותי שבקיום האנושי וגם כשהוא נראה קומי וילדותי, הריהו מבטא בדרך-כלל תכנים אקזיסטנציאליים – טרגיים מיסודם.

נתבונן למשל בשיר הכמו-ילדותי "מתן תורה" מתוך הקובץ עכשיו כרעש (ירושלים ותל-אביב תשכ"ט), כדי לראות כיצד שילב עמיחי את ה-conceit בכתיבתו האלוסיבית:

בְּשִׁעָה שְׁמִלָּה יֵשֵׁב
אֶצֶל אֱלֹהִים בְּהַר סִינַי וְכֹתֵב
עַל הַלֵּוִי, יִשְׁכַּתִּי בְּקֶצֶה הַכֶּתֶה, בְּפִנֶּה,
וְצִירָתִי, חוֹלְמָנִי,
פְּרָחִים וּפְנִים, אֲוִירוֹנִים
וְשִׁמוֹת מְקֻשָּׁטִים.
עֲקֹשׂוּ אֲנִי מִרְאֵה לְכֶם הַכֹּל:
אֵל תַּעֲשׂוּ וְאֵל תִּשְׁמְעוּ.

במקום לוח מלוחות הברית, הקורא מפעיל את המשמע האחר של "לוח" – לוח בכיתה, שבפינתה ילד חולמני המצייר במחברת במקום ללמוד, ועתה הוא מראה לנו את כל חלומותיו, יצירי כפיו, בנימה ילדותית ופשוטה-לכאורה. במקום ההבטחה ממעמד הר סיני "כָּל אִשָּׁר-דִּבֶּר ה' נַעֲשֶׂה וְנִשְׁמָע" (שמות כד, ז), הוא מתרה בנו "אֵל תַּעֲשׂוּ וְאֵל תִּשְׁמְעוּ". האנרכיזם של הילד הבלתי ממושמע, הסובל מהפרעת קשב, מתחלפת בהטחה כלפי שמים. התכנים העמוקים שמאחורי האמירה "הילדותית" ו"המשעשעת" הזאת מעמיתים את הכבילות שבדת עם החופש של האינדיווידואליזם החילוני, כמאמר עמיחי באחד מ"מרובעיו" המפורסמים על אביו הרתום לרצועות התפילין, והוא – לחלומותיו.

לעתים קרובות ה-conceit מסתמך על שימוש במשמע הצפוי פחות של מילה דו-משמעית, שהוא – למרבה הפרדוקס – דווקא המשמע היום-יומי והשגור יותר. לפנינו סתירה כביכול: דווקא הבלתי צפוי הוא השגור והטריטוריאלי, המופר לכל ילד, ולא הנדיר ותלוי התרבות, המופר רק ללמדנים וליודעי ספר. כך, למשל, הדובר בשיר "פגישה שנייה עם אב" (מן הקובץ שלוה גדולה, 1980), מבקש מאביו:

הוּי אָבִי, רָקֵב חַיִּי, אֲנִי רוֹצֶה
לְנִסֵּעַ אִתָּךְ, קַח אוֹתִי קֶצֶת,
תוֹרִיד אוֹתִי לֵיד בֵּיתִי
וְאַחֵר-כֵּךְ תִּמְשָׁךְ בְּדֶרֶךְ לְבִד.

קריאתו של אלישע לאלהיו העולה בסערה השמימה: "אָבִי אָבִי רֶכֶב יִשְׂרָאֵל וּפְרָשָׁיו" (מלכים ב' ב, יב), שהיא גם קריאתו של יואש המלך לפני אלישע הגוסס (שם יג, יד) הופכת כאן לקריאתו של ילד קטן, המבקש מאביו "סיבוב" ברכב המשפחתי – במכונית יום-יומית רגילה, לשם הנאה וריגוש. ובמחשבה שנייה, בהצתה מאוחרת, נחשף גם התוכן הטרגי של האמירה הכמו-ילדותית הזאת. הילד אינו ילד, והבקשה אינה בקשה קלילה או משועשעת כל עיקר. לפנינו משאלה של אדם, שכבר הגיע בעצמו לגיל העמידה, לשהות שוב, ולו לרגע קל, במחיצת אביו שכבר אינו בין החיים.



יהודה עמיחי

ודוגמה אחרונה, מן השורות הידועות והמצוטטות: "אֵל מְלֵא רַחֲמִים, אֵל מְלֵא הָאֵל מְלֵא רַחֲמִים/ הִיוּ הַרְחֵמִים בְּעוֹלָם וְלֹא רַק בּוֹ". בתחילה האמירה נשמעת כטיעון לוגי – כמשפט תנאי הגיוני. אחר כך מתעורר הרושם שאין לפנינו חיזוי לוגי כי אם קובלנה אמוטיבית וכלל לא אינפורמטיבית על ההשגחה העליונה – קובלנה שבה המילים "אֵל מְלֵא רַחֲמִים" נתפסות לא כמתארות אֵל העולה על גדותיו מרוב רחמים, כי אם כמתארות אֵל הכולא את הרחמים בתוכו ואינו מוכן להוציאם מקרבו. לבסוף, בכעין "הצתה מאוחרת", נתפס ההיגיון הסמוי של הקובלנה האמוטיבית הזאת: תפילת "אֵל מְלֵא רַחֲמִים" נאמרת בהלוויות, וכאן לפנינו סיפור על אדם שהביא גוויות מן הגבעות וידוע היטב שהעולם ריק מרחמים – שאין בו השגחה עליונה. אין כאן הטחה כנגד ההשגחה העליונה, כי אם התכחשות להימצאותה של השגחה עליונה. כל התרגיל הפסידו-לוגי הזה לא נועד אלא לשם ההבנה המאוחרת שאין מדובר כאן בתפילה שמתוך אמונה כי אם באמירה אקזיסטנציאליסטית שמתוך כפירה, מחאה ומשבר אמונה.

ה-conceit מתנהג אפוא כמו "טיל תלת-שלבי": קודם כול הקורא נפגש עם אמירה ובה מידע מפתיע, אחר כך מתברר לו שהמטען של האמירה אינו אינפורמטיבי כי אם אמוטיבי, ולבסוף מתברר לו שהאמוטיבי הוא דווקא רציונלי והגיוני, אלא שמדובר בהיגיון מסוג אחר – באמירה בלתי צפויה ובעלת מטען פסידו-לוגי.

חזו כאן ארבעה סופרים פורצי דרך בשירה העברית – יל"ג, ביאליק, אלתרמן ועמיחי – וראינו כי הקרימה המוגדרת בדרך-כלל בלקסיקונים בתורת "figure of speech" (דרך מבע, אמצעי לשוני), מתנהג אצל כל אחד מהם ממש כמו הלשון הפיגורטיבית שלו. הדבר אינו צריך להתמיה, שהרי גם הרמז הוא סוג של דימוי. במקום לומר "אהובתי דומה לשושנה" (דימוי המסתמך על הידע החוץ-ספרותי, הרפרנציאלי, של הקורא ומחייבו להפעיל רק חלק מתכונות השושנה ולהתעלם מתכונותיה האחרות). יכול סופר לומר "אהובתי כשושנה בין החוחים" (ולהפעיל באמצעות פסוק ממגילת שיר השירים ידע ספרותי רב השלכות, המכיל בתוכו גם את פירושי שיר השירים ואת אזוריו של פסוק זה בספרות העברית לדורותיה).

