

מחקרי ירושלים בספרות עברית • לג (תשפ"ד)



מחקרי ירושלים

בספרות עברית

לג

עורכת

תמר ס' הס

מזכירת המערכת

עמית גיסים

המכון למדעי היהדות ע"ש ג'ק, ג'וזף ומורטון מנדל
הפקולטה למדעי הרוח, האוניברסיטה העברית בירושלים
ירושלים תשפ"ד

מועצת המערכת

יעקב אלבוים, שולמית אליצור, דרור בורשטיין, שי גינזבורג (אוניברסיטת דיוק),
יהושע גרנט, עמינדב דיקמן ז"ל, מתי הוס, אריאל הירשפלד, תמר ס' הס, גילה וכמן,
יהונתן ורדי, גלית חזן-רוקם, גדעון טיקוצקי, יהושע לוינסון, רונן סוניס, דודו רוטמן,
נעמה רוקם (אוניברסיטת שיקגו), אביגדור שנאן

כתובת המערכת

מחקרי ירושלים בספרות עברית, החוג לספרות עברית, הפקולטה למדעי הרוח,
האוניברסיטה העברית בירושלים, הר הצופים, ירושלים 9190501
myerushalayim@gmail.com

עריכת לשון: ורדה לנרד
עריכת התקצירים באנגלית: ג'פרי גרין

הכרך יוצא לאור בסיועה של

הקרן ע"ש פולה ודוד בן-גוריון למדעי היהדות מיסודה של משפחת פדרמן,
האוניברסיטה העברית בירושלים

הפצה: הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס

ת"ד 39099, ירושלים 9139002; טלפון: 02) 658-6659; פקס: 02) 566-0341

www.magnesspress.co.il

הפקה: דניאל שפיצר

סדר ועימוד: iritnahum1@gmail.com

הדפסה: דפוס 'פרינטיב'

ISSN 0333-693X

© כל הזכויות שמורות

ירושלים תשפ"ד / 2024

נדפס בישראל

תוכן העניינים

מאמרים

3	ארנון עצמון 'שוחר טוב זה דוד': חטיבת הפתיחה של מדרש תהילים כמבוא לספר תהילים
33	דוד סבתו 'כך מקובלני מבית אבי אבא': מקורותיה ודרכי עיצובה של אגדת יהונתן נכד משה
67	עידו חברוני 'לב בנים על אבותם': חינוכו של ר' אלעזר בן רשב"י, על פי פסיקתא דרב כהנא, בשלח
93	עמרי לבנת שמואל, מת בנו לברט: בין כתב יד למהדורה, בין שבח לביקורת
113	עידית עינת־נוב עיון ספרותי ב'מקאמת השודד' ליהודה אלהריזי בהשוואה אל מקורה הערבי, 'אלמקאמה אלאסדיה' לאלהמד'אני
129	זאב קיציס חסידים, אוצרות וגשרים: תמטולוגיה פנים־חסידית
157	אוריה כפיר ודודו רוטמן בעל האזהרות: ש"י עגנון קורא באבן גבירול
183	יוני ליבנה על קולות נודדים וצלילים חסרי קול: 'משירי ארץ אהבת' מאת לאה גולדברג כמפה אקוסטית
215	הדס שבת־נדיר כתב החידה: יהדות, נצרות ושואה במחקריו של דן פגיס ובשיריו 'כתוב בעפרון בקרון החתום'
237	יעל בן־צבי מוֹרְד 'החטא הגדול של ה"רוסישע ציוניסטקע" שהלכה לעבוד עם גברים בשדה': אשמת מוות בזיכרונותיהן של שלוש נשים ציוניות

267	רעות בן־יעקב 'וזהו? רק זה?': על כינוי רומז ורומזניות פרפורמטיביות
305	בתי שמעוני על אימת השיבה הביתה: עיון ב'ויהי בוקר' לסייד קשוע
331	חן בריצחק בין עיר לאם: ע'סאן כנפאני וסמי מיכאל בדיאלוג על חיפה
373	יעל בארי 'הרגשה של חיים, חיים אמיתיים': הדרמה על פני השטח ב'חיי אהבה' לצרויה שלו

מקורות

403	אוריין זכאי ואילנה סובל 'קולות מחונקות': על 'שגדה' מאת רבקה אלפר
-----	---

ביקורת

421	קארין נויבורגר טויטו ביאליק ומנגנוני היסוד של השיח הישראלי [על: חמוטל צמיר, ביאליק בעל גוף: תשוקה, ציונות, שירה, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, תשע"ט, 238 עמ']
429	רינה לפידוס יגאל שוורץ, ספרו החדש, והזהות הישראלית הלאומית [על: יגאל שוורץ, מגש הכסף: הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית, תל אביב: קדימה, תש"ף, 190 עמ']
435	רשימת המשתתפים בכרך
vii	תקצירים באנגלית

מאמרים



שׁוֹחֵר טוֹב זֶה דוֹד: חֲטִיבַת הַפְּתִיחָה שֶׁל מִדְרַשׁ תְּהִלִּים כַּמְבוּא לְסֵפֶר תְּהִלִּים

אַרְנוֹן עֲצִמוֹן

מְבוּא: חֲטִיבַת הַפְּתִיחָה שֶׁל מִדְרַשׁ תְּהִלִּים

מִדְרַשׁ תְּהִלִּים הוּא מִדְרַשׁ אֲגָדָה מְקִיף וּמְגוּוֹן עַל סֵפֶר תְּהִלִּים, וְהוּא מוֹרְכָב מִחֲטִיבֹת סְפָרוֹתִיּוֹת בְּעֵלּוֹת מֵאֲפִינִים לְשׁוֹנִיִּים וּסְגָנוֹנִיִּים שׁוֹנִים. בְּהִתָּאֵם לִכְךָ הִתְפַּתְּחוּ בְּמַחְקֵר הָעֵרְכּוֹת שׁוֹנוֹת בְּאִשֶׁר לְזִמֵּן וּלְמִקּוֹם שְׁבָהֵם נּוֹצֵר מִדְרַשׁ וְכֵן בְּאִשֶׁר לְטִיב עֲרִיכְתּוֹ.¹ בְּרוּר שֶׁבִּיִּסוּד מִדְרַשׁ נִמְצָא חוֹמֵר תְּנַאי וְאִמּוֹרָאֵי קְדוּם, אֵךְ הַמִּדְרַשׁ כִּפִּי שֶׁהוּא לְפָנִינוּ

* הַמְצָאִים שֶׁבִּיִּסוּד מֵאִמֵּר זֶה עֵלּוּ מִתּוֹךְ פְּרוֹיֶקְט מַחְקָרֵי רַחֵב הִיֶּקֶף עַל מְסוֹרוֹת הַנּוֹסֵחַ שֶׁל מִדְרַשׁ תְּהִלִּים שֶׁאֵינִי מוֹכִיל בְּשָׁנִים אַחֲרוֹנוֹת, וְשִׁמְמוֹן בְּאִמְצָעוֹת מְעַנֵּק מִטַּעַם הַקֶּרֶן הַלְּאוֹמִית לְמַדְעָה (ISF 1907/17). אֵינִי מוֹדֵה לְעִמְתִּי ד"ר אֶלְחָנָן שִׁילָה, בֶּן-צִיּוֹן אֶשֶׁל וְד"ר יוֹנָתָן שְׁגִיב, הַשּׁוֹקֵדִים בְּהַתְּמָדָה וּבִיִּסוּדֵי עַל הַקְּלָדָת עֲדֵי הַנּוֹסֵחַ. רְאוּ עֵתָה אֶת הַמַּהְדוּרָה הַסִּינּוֹפְטִית שֶׁל מִדְרַשׁ תְּהִלִּים בְּאַתֵּר מִפְּעַל הַמִּדְרַשׁ שֶׁל מְכוּן שֶׁכְּטֵר: <https://schechter.ac.il/research-center/midrash/>

1 חֲנוּךְ אֶלְבֵק, שְׁעִמַד עַל הַהַבְּדִלִים הַגְּדוֹלִים בֵּין כְּתָבֵי הַיָּד הַשׁוֹנִים שֶׁל הַמִּדְרַשׁ, הַגִּיעַ לְמִסְקָנָה 'שֶׁאֵינִי לְמַצּוֹא אֶת גִּרְעִין הַמִּדְרַשׁ וְהַנּוֹסֵחַ הָרֵאשׁוֹן שֶׁיִּצָּא מִיַּד הָעוֹרֵךְ אוֹ הָעוֹרְכִים'. הוּא אֵף קָבַע 'שֶׁיֵּשׁ לָנוּ רַק חֲבִילוֹת מִדְרָשִׁים לְתִהְלִים וְאֵינִי לְהַכִּיר אֶת הַיָּד הַמְּסוֹדֶרֶת וְהָעוֹרְכָתָּה' (י"ל צוֹנִיק, הַדְּרָשׁוֹת בְּיִשְׂרָאֵל וְהַשְׁתַּלְשְׁלוֹת הַהִיסְטוֹרִית, תְּרַגְּמָה מ"א ז'ק, בְּעֵרִיכַת ח' אֶלְבֵק, יְרוּשָׁלַיִם תַּש"ד, עמ' 132, 477, הָעֵרָה 6). לְסִקְרָה בְּסִיסִית עַל הַמִּדְרַשׁ וְתוֹלְדוֹת הַמַּחְקֵר שֶׁלוֹ רְאוּ: עֵנַת רִיזֵל, מְבוּא לְמִדְרָשִׁים, אֶלּוֹן שְׁבוֹת תַּשְׁע"א, עמ' 281–291; H. Strack and G. Stemberger, *Introduction to the Talmud and Midrash*, trans. M. Bockmuehl, Minneapolis, MN 1992, pp. 223–224; M.B. Lerner, 'The Works of Aggadic Midrash and the Esther Midrashim', Sh. Safrai et al. (eds.), *The Literature of the Sages, II: Midrash and Targum, Liturgy, Poetry, Mysticism, Contracts, Inscriptions, Ancient Science and the Languages of Rabbinic Literature* (Compendia rerum iudaicarum ad Novum Testamentum, Section 2: The Literature of the Jewish People in the Period of the Second Temple and the Talmud, 3, 2), Assen 2006, p. 165; *The Midrash on Psalms*, trans. W. G. Braude, New Haven, CT 1959, pp. xi–xxxii

כבר עבר עריכות רבות ומאוחרות, ככל הנראה עד סוף התקופה הביזנטית בארץ ישראל.²

מלבד אופיו הייחודי של המדרש נראה שגם מצבו הטקסטואלי הבעייתי עיכב ואף מנע התקדמות משמעותית בחקר התהוותו וטיבו הספרותי. המדרש נדפס לראשונה בשנת רע"ב (1512) בקושטא ולאחר מכן פעמים רבות נוספות על בסיס אותו נוסח. בשנת תרנ"א (1891) הוציא שלמה בובר מהדורה חדשה של המדרש על פי שמונה כתבי יד שהגיעו לידינו.³ על אף תרומתה הגדולה של מהדורתו של בובר לחקר המדרש ולהבנתו, נוסחו עדיין לא סודר על מכונו, כפי שאראה להלן. מאמר זה הוא צעד ראשון לקראת הבנה מדויקת של טיבו הספרותי של מדרש תהילים, הבנה המבוססת הן על שחזור זהיר של הטקסט המדרשי על פי כל עדי הנוסח שלו ומקבילותיו והן על קריאה ספרותית צמודה של המדרש במגמה לזהות בו תבניות עריכה.

אתמקד פה ביחידה מדרשית אחת, היא חטיבת הפתיחה של מדרש תהילים, אציע קריאה צמודה בה, הכוללת אף שחזור של פתיחתא אחת שאבדה כליל ממסורת הנוסח המוכרת של המדרש, ואנסה להראות כיצד סידורה של החטיבה ותוכנה משקפים מלאכת עריכה סדורה ומחושבת. מגמתה של החטיבה על פי ממצאי עיוני היא להציג את מזמור 'אשרי האיש' כעין שער לספר תהילים.

מדרש תהילים נפתח, בדומה למדרשי אגדה אחרים, בחטיבה הכוללת שרשרת פתיחתאות.⁴ פתיחתאות אלו מציעות מגוון קריאות יצירתיות של הפסוק הראשון

2 היו שביקשו לראות במדרש תהילים מדרש קדום, יצירת חכמים בני המאות הראשונות לסה"נ, ומצאו לכך עדויות שונות בספרות חז"ל. למשל ר' חייא העיד על עצמו ש'מיסתכל הייתי באגדה דתילים' (בראשית רבה לג, ג [מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 307]); וראו מקבילות: ירושלמי, כלאים ט, ד [לב ע"ב; טור 175]; כתובות יב, ג [לה ע"א; טור 1010], מה שעשוי להתפרש כעיון בספר מדרשי על תהילים. וראו: ש' נאה, 'מבנהו וחלוקתו של מדרש תורת כותנים. א: מגילות (לקודיקולוגיה התלמודית הקדומה)', תרביץ, סו (תשנ"ז), עמ' 484, הערה 16. כמובן אין בעדות זו ובדומות לה ראייה לקדמות המדרש שבידינו אלא לכל היותר ראייה לקיומו של מדרש קדום לתהילים, שזיקתו לזה שבידינו אינה חד-משמעית. אי אפשר לשלול את ההשערה שמדרש קדום זה הוא הגרעין של המדרש שהגיע לידינו, אך ברור שהמדרש שלפנינו הוא פרי עריכות רבות ומאוחרות בהרבה. על פי סגנונו ולשונו של המדרש נראה שהוא מדרש ארץ ישראלי, שנערך בשלהי התקופה הביזנטית, ומאוחר יותר נוספו עליו תוספות רבות, חלקן גם בהשפעת הבבלי.

3 ש' בובר, מדרש תהילים, וילנה תרנ"א (ירושלים תשכ"ו). המהדורה מבוססת על ענף הנוסח פק, הכולל את כ"י פרמה, פלטינה 2552 (דה רוסי 1232; ריצ'לר 698), וכ"י קיימברידג', ספריית האוניברסיטה Or. 786.

4 מהדורת בובר, דף א ע"א – ד ע"ב. הפתיחתאות מובאות להלן על פי מהדורה זו אלא אם כן

במזמור א, 'אשרי האיש [...]...', כמפתח פרשני להבנת טיבו של ספר תהילים בכללותו.⁵ פתיחתאות אלו עוסקות כולן, בצורה כזו או אחרת, בטיבו של ספר תהילים ובדמותו של דוד המלך, הנחשב על פי המסורת העתיקה למחברו של הספר.⁶ חטיבת פתיחתאות זו משמשת אפוא כעין מבוא שנועד להדגיש את מעמדו המקודש של ספר תהילים.⁷

עיון ראשוני בחטיבה מעלה שברקעה עומדות שתי שאלות פרשניות יסודיות הנוגעות למיקומו של המזמור בראש הספר ולנוסח פתיחתו. השאלה הראשונה והבסיסית ביותר נסבה על חסרונה של כותרת הולמת למזמור ולמעשה לספר כולו. לכאורה לאור תפיסת חז"ל שדוד הוא מחבר הספר, צפוי היה שהמזמורים ייוחסו לו בראש הספר בכותרת כגון 'אלו מזמורי דוד [...]...' או בכותרת דומה לאלו המופיעות בראשם של שבעים ושלושה מזמורי תהילים.⁸ חסרון זה בולט לנוכח הכותרות

מצוין אחרת. תמר קדרי עסקה בחטיבת הפתיחתאות העומדת בראש מדרש שיר השירים רבה וסקרה בפתיחת מאמרה את התופעה בכללותה. ראו: ת' קדרי, "'חיות איש מהיר במלאכתו': לשאלת מקוריותן של הפתיחתאות שבראש מדרש שיר השירים רבה', תרביץ, עה (תשס"ה) עמ' 157, והספרות המובאת שם בהערות 10–15.

5 תרזה הנסברגר עמדה במידה מסוימת על תופעה זו במאמרה על המדרש למזמור א. ראו: T. Hansberger, 'Mose Segnete Israel mit "Ashreha" und David Segnete Israel mit "Ashrai" (MTeh 1,2): Psalm 1 und der Psalter im Rabbinischen Midrash zu den Psalmen (MTeh 1)', *Biblische Zeitschrift*, 46, 1 (2002), pp 25–47

6 על המסורת המייחסת לדוד את חיבור ספר תהילים ועל משמעותה נכתבה ספרות עשירה ביותר. ראו למשל: A.M. Cooper, 'The Life and Times of King David According to the Book of Psalms', R.E. Friedman (ed.), *The Poet and the Historian: Essays in Literary and Historical Biblical Criticism*, Chico, CA 1983, pp. 117–132; R.C. Culley, 'David and the Psalms: Titles, Poems, and Stories', T. Linafelt, C.V. Camp and T. Beal (eds.), *The Fate of King David: The Past and Present of a Biblical Icon*, New York 2010, pp. 153–162; וראו דבריו הפרוגרמטיים של דהוד על המזמורים מקומראן (11QPs a) כז 2–11 וזיקותיה לתיאורי דוד ושלמה בספר מלכים ובספר דברי הימים, מגילות, ה–ו (תשס"ו), עמ' 167–196.

7 גישה פרשנית דומה, הרואה במזמור א מעין הקדמה לספר כולו, קיימת גם בקרב אבות הכנסייה. ראו: B. Weber, 'Psalm 1 and Its Function as a Directive into the Psalter and Towards a Biblical Theology', *Old Testament Essays*, 19 (2006), p. 237, n. 2; C.L. Seow, 'An Exquisitely Poetic Introduction to the Psalter', *Journal of Biblical Literature*, 132, 2 (2013), pp. 275–293; וראו דבריו הפרוגרמטיים של דהוד על מזמור א: 'This psalm is more than an introduction to the Psalter; it is rather a précis of the Book of Psalm' (M.J. Dahood, *Psalms: Introduction, Translation, and Notes*, Garden City, NY 1967, p. 1)

8 כדוגמת הפסוק 'כלו תפילות דוד בן ישי' שבסוף מזמור עב.

הפותרות את הספרים המיוחסים לשלמה המלך, משלי, שיר השירים וקוהלת. כמענה לבעיה זו מציע המדרש את 'אשרי האיש' כעין כותרת הולמת לספר כולו, באמצעות פרשנות יצירתית של מילים אלו. השאלה השנייה עניינה הניסוח הייחודי של הפסוק הפותח 'אשרי האיש אשר לא הלך [...]'. הפסוק נפתח לכאורה בהצהרה פרוגרמטית בנוגע לאיש המאושר או המבורך, אבל ההגדרה המוצעת לאותו איש בהמשך הפסוק מנוסחת על דרך השלילה ובאופן מפורט להפליא – 'אשר לא הלך בעצת רשעים ובדרך חסאים לא עמד ובמושב לצים לא ישב'. רק בפסוק הבא מוצג הצד החיובי המשלים של אותה הגדרה – 'כי אם בתורת ה' חפצו ובתורתו יהגה וילילה'. מאליה עולה ההשוואה להגדרה החיובית הקצרה בדברי הנביא ירמיהו – 'ברוך הגבר אשר יטבח בה' והיה ה' מבטחו' (ירמיהו יז 7).⁹ במילים אחרות, השאלה היא אם מגמתו העיקרית של המזמור היא ברכת הצדיק, כעולה מפתחתו 'אשרי האיש', או שהמגמה העיקרית היא קללת הרשע, כעולה מהמשך הפסוק.

להלן תוצג קריאה צמודה של כל אחת מהפתיחתאות שבחטיבת הפתיחה לפי סדרן, במגמה לעמוד על המגמות והרעיונות הפרשניים הגלומים בכל אחת מהן, ובתוך כך לחשוף את המבנה הספרותי הכולל של החטיבה ואת תכליתה הפרשנית-רעיונית.

פתיחת א: והיכן בירכין? ב'אשרי האיש'

הפתיחת הראשונה בחטיבה יוצרת זיהוי בין מזמור 'אשרי האיש' לבין ברכת דוד. מהלך פרשני זה מבוסס על שני יסודות. היסוד הראשון הוא קריאת המילים 'אשרי האיש' במשמעות של ברכה, כלומר: ברוך האיש. להבנה זו יש מקורות קדומים רבים, בין השאר בתרגומים היווניים והלטיניים ובפרשנות הנוצרית. אפשר שהקריאה הזו מבוססת על הקרבה של השורשים בר"ך ואש"ר, למשל 'זיתברכו בו כל גוים יאשרוהו' (תהילים עב 17), או על הביטוי המקביל 'ברוך הגבר' (ירמיהו יז 7).¹⁰ היסוד השני של המהלך טמון בקריאה יצירתית של הפסוק 'שוחר טוב יבקש רצון' (משלי יא 27) כמורה על רצונו של דוד המלך לברך את ישראל. אפשר שקריאה זו מבוססת על אזכורה של הברכה בפסוק הקודם במשלי, 'וברכה לראש משביר' (שם 26), אף שעניין זה אינו מוזכר במפורש.

9 על הזיקה בין המקבילות בתהילים ובירמיהו ראו: מ' גרסאל, 'דיאלקטיקה אינטרטקסטואלית בבעיית הגמול: הדגמה מתהלים א וירמיהו יב, יז, בית מקרא, נו, ב (תשע"ב), עמ' 9–27.
10 J. Waldemar, 'Ašrê in the Old Testament', *Harvard Theological Review*, 58, 2 (1965), pp. 215–226

וזה לשון הפתיחתא:

[א] זהו שאמר הכתוב 'שוחר טוב יבקש רצון' (משלי יא 27), מי הוא זה? זה דוד מלך ישראל, שוחר בטובתן של ישראל, להעמיד מהם עשרים וארבעה משמרות כהונה, ועשרים וארבעה משמרות לוייה. 'יבקש רצון', שהיה מבקש רחמים שתשרה עליו רוח הקודש¹¹ כדי לברך את ישראל. והיכן בִּרְכַן? ב'אשרי האישי'. 'ודורש רעה תבואנו' (משלי שם) – זה דואג ואחיתופל.

הצלע הראשונה בפסוק ממשלי, 'שוחר טוב', מזוהה על ידי הדרשן עם דוד המלך, שמתוך שהיה 'שוחר בטובתן של ישראל' הכין את התשתית לעבודת המקדש באמצעות העמדת עשרים וארבעה משמרות כהונה ולוייה. עניין זה של מינוי המשמרות מוזכר כבר בתוספתא:

שמנה משמרות תיקן משה לכהונה ושמנה ללוייה. משעמד דוד ושמואל הרואה עשואם עשרים וארבע משמרות כהונה ועשרים וארבע משמרות לוייה, שנ' [אמר] 'המה יסד דוד ושמואל הרואה באמונתם' (דברי הימים א ט 22) – אילו משמרות כהונה ולוייה.¹²

התוספתא מציינת את מינוי המשמרות של דוד ושמואל כהמשך והרחבה לתקנה של משה רבנו, ומבססת זאת על פסוק מדברי הימים. חשוב לציין שבמסורות המקבילות בתלמוד הירושלמי ובתלמוד הבבלי מוזכרים משמרות כהונה בלבד ולא משמרות לוייה.¹³ הדרשן במדרש תהילים בחר להביא את מסורת התוספתא הכוללת את משמרות הלוייה, אך נמנע מאזכורו של שמואל וכן מציטוט פסוק האסמכתא מדברי הימים. כיצד עלינו להבין את בחירתו אלו?

נראה לי שהדרשן ביקש להדגיש דווקא את משמרות הלוייה מפני שהתכוון בעיקר לתפקידם המוזיקלי של הלויים כמשוררים. מסיבה זו הוא בחר להביא את מסורת התוספתא הכוללת את משמרות הלוייה, אך נמנע מציטוט פסוק האסמכתא, המתייחס

11 בובר גרס 'רוח הקודש', כגרסת ענף פק, אך בכל שאר עדי הנוסח הגרסה היא 'שכינה'. דומה שבמקרה זה הדין עם בובר, שכן בספרות חז"ל הארץ ישראלית אנו מוצאים תדיר את הביטוי 'תשרה עליו רוח הקודש', ואילו הביטוי 'תשרה עליו שכינה' נמצא בעיקר בבבלי. וראו בעניין זה: ח' מיליקובסקי, 'סוף הנבואה וסוף המקרא בעיני סדר עולם, ספרות חז"ל והספרות שמסביב לה', סידרא, י (תשנ"ד), עמ' 89, הערה 31.

12 תוספתא, תענית ג, ב (מהדורת ליברמן, עמ' 336).

13 כפי שהעיר ליברמן בפירושו על אתר: ש' ליברמן, תוספתא כפשוטה, ה: סדר מועד, ניו יורק תשכ"ב, תעניות, עמ' 1102.

למשמרות השוערים ולא למשוררים, המוזכרים בהמשך אותו פרק. הדרשן בחר גם להשמיט את חלקן של שמואל בהעמדת המשמרות, מפני שמטרתו הייתה לקשור בין פועלו של דוד במינוי המשוררים לבין מזמורי תהילים, שהם תוכן שירתם.¹⁴

הצלע השנייה בפסוק, 'יבקש רצון', רומזת על פי המדרש שדוד 'היה מבקש רחמים שתשרה עליו רוח הקודש, כדי לברך את ישראל'. הקישור שיצר הדרשן לברכה נובע כאמור מהופעתה בפסוק הקודם במשלי, אך הוא לא ציין זאת במפורש. היסוד לקביעה שדוד בירך את ישראל אכן נמצא במקרא – 'ויברך את העם בשם ה' (שמואל ב' 18 / דברי הימים א' 20). ואולם הדרשן לא ציין מקור זה אלא חתר לזהות את ברכת דוד במזמורו – 'היכן ברכן? ב"אשרי האיש"'. כך משיג המדרש מטרה חשובה נוספת – אפיון המזמור 'אשרי האיש' כברכתו של דוד לישראל, שנאמרה ברוח הקודש, ואפיון דוד כנביא.¹⁵

אם כן הפתיחתא הראשונה בחטיבה מסמנת את הכיוון הכללי של החטיבה כולה, והוא ש'אשרי האיש' משמש כעין כותרת לספר ומאפיין את תוכנו, שהוא ברכה לעם ישראל. לפי מהלך זה הפסוק 'אשרי האיש' מבטא את עיקר עניינו של דוד בחיבור ספר תהילים כמפעל נלווה להעמדת משמרות השיר של הלויים.¹⁶ מפעל זה נוצר ברוח הקדש ונועד, לפחות על פי פתיחתו, להשפיע ברכה על עם ישראל. כך מקבלת מענה השאלה הפרשנית הראשונה שהוזכרה לעיל, שאלת העדר הכותרת למזמור ולספר כולו.

ואולם המדרש אינו עוצר כאן, בציטוט פסוק הסדר 'אשרי האיש', כצפוי על פי המבנה השכיח של פתיחתאות. תחת זאת הוא ממשיך ודורש גם את הצלע האחרונה של הפסוק ממשלי – "'ודורש רעה תבואנו" – זה דאג ואחיתופל'. ניתן לטעון שהדרשן או עורך המדרש העדיף להביא גם את הדרשה הזו, אף שבאופן זה הוא פרץ את מסגרת

14 שימוש דומה במסורת זו אנו מוצאים בתנחומא, בקשר למנגינות הלויים: 'ומי התקין להם? שמואל ודוד, שנאמר "המה יסד דויד ושמואל הרואה באמונתם" והם העמידו חלוקי השיר, והיו הלויים עומדין על הדוכן, ומזמרין לפני מי שאמר והיה העולם' (תנחומא, בהעלותך ז; וכן בתנחומא, בהעלותך יב [מהדורת בובר, כה ע"ב]; במדבר רבה טו).

15 ג'יימס קוגל עמד על היווצרותו של מוטיב זה של דוד כנביא החל מרמיזות מקראיות ועד ספרות חז"ל. ראו: J. Kugel, 'David as a Prophet', idem (ed.), *Poetry and Prophecy*: *The Beginnings of a Literary Tradition*, Ithaca, NY 1990, pp. 45–55. והשוו: H.P. Nasuti, *Defining the Sacred Songs: Genre, Tradition and the Post-Critical Interpretation of the Psalms*, Sheffield 1999, pp. 150–152

16 לרעיון שמזמורי תהילים חוברו על ידי דוד על מנת שישמשו בעת הפולחן במקדש ראו: 'אמר ליה הקדוש ברוך הוא אף על פי שאתה מת, אין שמך זו מביתי לעולמים, אלא על כל קרבן וקרבן אומרים שירה על שמך מזמור לדוד' (מדרש תהילים ל, ג [מהדורת בובר, דף ק"ז ע"ב]).

הפתיחתא, כי שלמותה של דרשת הפסוק הייתה חשובה לו יותר מהמבנה הצורני של הפתיחתא. טענה זו אומנם אפשרית אך אינה פשוטה, שכן בשאר חמש הפתיחתאות אין חריגות כאלו, ויתרה מזאת, פתיחתאות לא מעטות במדרש תהילים נשענות על דרשות חלקיות של פסוקים. לכן נראה שיש למצוא נימוק טוב יותר לבחירתו של הדרשן להביא גם את הדרשה לצלע האחרונה של הפסוק. אני סבור שבחירתו של הדרשן קשורה לשאלה השנייה שהוזכרה לעיל, בנוגע למתח שבין המילים 'אשרי האישי' לבין המשך הפסוק, 'אשר לא הלך [...]'. נראה לי שהדרשן המשיך ודרש את הצלע השנייה של הפסוק ממשלי על מנת לבטא את הרעיון המשלים לצלע הראשונה – אומנם דוד בירך את ישראל ב'אשרי האישי' אך כרך בברכה זו גינוי למי שאינם נוהגים כראוי ולכן אינם זכאים לברכה, ודואג ואחיתופל הם דוגמה מובהקת לרשעים מעין אלו.¹⁷

נמצאנו למדים שהפתיחתא הראשונה מציעה כיוונים ראשוניים של מענה לבעיות הפרשניות הבסיסיות הנוגעות ל'אשרי האישי'. בהמשך החטיבה הולכים כיוונים אלו ומתפתחים.

פתיחתא ב: משה בירך לישראל ב'אשריך' ודוד בירך את ישראל ב'אשרי'

זיהוי 'אשרי האישי' כברכתו של דוד לעם ישראל עולה שוב בפתיחתא השנייה, אך הפעם ברכה זו מוצגת במסגרת השוואה מקיפה בין דמותו של דוד המלך לבין דמותו של משה רבנו:¹⁸

[ב] זהו שאמר הכתוב 'ויבא המלך דוד וישב לפני ה' (שמואל ב ז 18) [...]¹⁹

17 ראו לדוגמה: 'יחד עשיר ואביון. עשיר בתורה ואביון בתורה, כולם יורדין לגיהנם, עשיר בתורה, זה דואג ואחיתופל, ולפי שלא שמרו את התורה, נפלו מגדולתן וירדו לגיהנם' (שם מט, ב [שם, דף קלט ע"ב]).

18 על מוטיב השוואה בין משה לדוד, החוזר במדרש תהילים כמה פעמים, עמד בהרחבה אביגדור שנאן. ראו: א' שנאן, 'בטרקלין ועל סף הבית: משה רבנו ודוד המלך במדרש תהלים', מ' בר-אשר, י' לוינסון וב' ליפשיץ (עורכים), מחקרים בתלמוד ובמדרש: ספר זיכרון לתרצה ליפשיץ, ירושלים תשס"ה, עמ' 557–570. שנאן בחן תופעה זו בשלושה מישורים: על רקע המסורות המקראיות על משה ודוד, לאור המורשת ההיסטורית של ימי בית שני והמתח עם מלכות בית חשמונאי, ולנוכח המתח בעולמם של החכמים בין בית הנשיא לבין החכמים עצמם. עיקר המסורות שבהן עסק שנאן מעמידות את משה בדרגה גבוהה מזו של דוד, לעומת זאת המוטיב הכולט בחטיבת הפתיחה של המדרש הוא הצבת שני האישים במדרגה אחת.

19 חלק זה, העוסק בהרחבה בישיבתו של דוד בהיכל ה', אינו קשור באופן ישיר למסגרת הפתיחתא.

'וזאת תורת האדם ה' אלהים' (שם 19) – זאת תורת אברהם יצחק ויעקב, אין כתיב כאן, אלא זאת תורת האדם, ומי הוא המשובח שבנביאים, והמשובח שבמלכים? המשובח שבנביאים, זה משה, שנאמר 'משה עלה אל האלהים' (שמות יט 3),²⁰ המשובח שבמלכים, זהו דוד.

את מוצא כל מה שעשה משה עשה דוד:

משה הוציא את ישראל ממצרים,	ודוד הוציא את ישראל משעבוד
מלכות על ישראל ועל יהודה [...]	מלכות על ישראל ועל יהודה [...]
מלכות בנה מזבח [...]	מלכות בנה מזבח [...]
משה נתן חמשה חומשי תורה לישראל,	ודוד נתן חמשה ספרים שבתהלים לישראל [...]
משה בירך לישראל ב'אשריך' (דברים לג 29)	ודוד בירך את ישראל ב'אשרי' (תהילים א 1).

הפתיחתא כוללת דרשות פרשניות על פסוקי נאומו השני של דוד, שבו הודה לה' על בית המלוכה שהעניק לו. עיקרה של הפתיחתא נעוץ בדרשה על דברי דוד 'וזאת תורת האדם ה' אלהים', המתפרשים כרומזים להשוואה בין משה, המשובח שבנביאים, לבין דוד, המשובח שבמלכים.²¹ על בסיס השוואה זו מונה המדרש חמישה סעיפי השוואה בין שתי הדמויות. שלושת הסעיפים הראשונים נוגעים לתפקידם של משה ודוד כמנהיגים – הוצאה ממצרים, מלוכה ובניית המזבח – אך הסעיף הרביעי נוגע למפעלם הספרותי: חמישה חומשי תורה וחמשת ספרי התהילים.²² ברור שהשוואה זו נועדה להעצים את מעמדו של ספר תהילים ולהעמידו כשווה לתורה.²³ הסעיף

20 זהו הפסוק המובא ברוב רובם של עדי הנוסח לביסוס עליונותו של משה על שאר הנביאים, אך בכ"י ירושלים, הספרייה הלאומית Heb. 4°5767, שעל אודותיו ארחיב להלן – ובו בלבד – מובא פסוק אחר: 'עלית למרום שבית שבי לקחת מתנות באדם' (תהילים סח 19), הנראה מתאים יותר לשמש ראיה לכך שהמילים 'זאת תורת האדם [...]' מתייחסות למשה שעלה למרום.

21 לא לגמרי ברור כיצד פירש המדרש את הפסוק, שהוא כשלעצמו עמום למדי. במקבילה במדרש שמואל כז, ב (מהדורת ליפשיץ, עמ' 89) הפסוק הנדרש הוא הפסוק המקביל מדברי הימים – 'וראיתי כתור האדם המעלה' (דברי הימים א יז 17), המתפרש אכן כהשוואה שערך דוד בינו לבין אדם רם מעלה, שעשוי להיות משה (ראו בפירושו של ליפשיץ, עמ' 414).

22 אפשר שהדרשן קרא את המילים 'זאת תורת האדם ה' אלהים' כמרמזות להשוואה בין תורת משה לספרו של דוד.

23 רעיון זה מבוסס באופן אחר בהמשך המדרש למזמור: "'יהיו לרצון אמרי פי והגיון לבי לפניך" (תהילים יט 15) – שיעשו לדורות, ויוחקו לדורות, ואל יהו קורין בהם כקורין בספרי מירס

האחרון בדרשה ממשיך בקו זה ומשווה בין לשון ברכתו של משה לישראל בסוף ספר דברים, 'אשריך', לבין לשונו של דוד בתחילת תהילים, 'אשרי'. השוואה זו חוזרת ומשקפת את התפיסה שעלתה כבר בפתיחתא הראשונה, ש'אשרי האיש' מסמן את תכליתו של המזמור כברכה של דוד לעם ישראל. אלא שבעוד שבפתיחתא הראשונה דמותו של משה מופיעה רק ברקע ולא במפורש, כמי שהחל במינוי משמרות הלוייה, כאן דמותו של משה ממלאת תפקיד מרכזי – דוד המשיך את פועלו, בחיבור ספר תהילים ובברכה שהעניק לעם ישראל.

אם כן שאלת הצבתו של מזמור 'אשרי האיש' בראש ספר תהילים מקבלת בשלב זה מענה נוסף, והוא סימונו של ספר תהילים כברכת דוד, השקולה לברכת משה המסיימת את התורה.

פתיחתא ג: 'אשרי האיש' או 'ארור האיש'

הפתיחתא השלישית בחטיבה מתמקדת בניסוח המיוחד של פתיחת מזמור 'אשרי האיש' ורואה בה דוגמה מופתית להקפדתו של דוד על ניסוח ספרו כדרך שהאל הקפיד על ניסוח התורה:

[ג] 'בצדק כל אמרי פי אין בהם נפתל ועקש' (משלי ח 8) – אין בהם לא קפדנות ולא עקמומות, מצינו שעיקם הכתוב שתים ושלוש תיבות, שלא להוציא דבר מגונה מפיו שנאמר 'מן הבהמה הטהורה ומן הבהמה אשר איננה טהורה' (בראשית ז 8) [...]

אמר דוד: אף הקב"ה העיד עלי ואמר 'בְּקֶשׁ ה' לוֹ אִישׁ כְּלָבְבוֹ' (שמואל א יג 14), וכינה שמו לבוראו, מה בוראו לא הוציא דיבור מגונה, אף דוד כן, היה לו לומר: 'ארור האיש אשר הלך בעצת רשעים', או 'אשרי האיש אשר הלך בעצת צדיקים', ולא אמר אלא: 'אשרי האיש אשר לא הלך בעצת רשעים'.²⁵

[הומרוס], אלא יהיו קורין בהם והוגין בהם, ונוטלין עליהן שכר כנגעים ואהלות' (מדרש תהילים א, ח [מהדורת בובר, דף ה ע"א]). לפי דרשה זו דוד ביקש שספר תהילים יילמד בבתי המדרש כפי שהתורה נלמדת ולא כספר שירה.

24 בחלק זה מובאת דוגמה נוספת לאותה תופעה של עיקום הכתוב, והעדפתי להשמיטה כדי לקצר.
25 בחלק מעדי הנוסח (כ"י וטיקן, הספרייה האפוסטולית 81 ebr.; כ"י קיימברידג', ספריית טריניטי קולג' F 18 39; כ"י ורשה, ספריית המכון להיסטוריה יהודית על שם עמנואל רינגלבלום 119) מובאת כאן תוספת מדרשית המשווה בין משה לשמואל, ושאינו לה כל קשר לדרשתנו. דומה שזו גלוסה השייכת לסוף פתיחתא ב (המשווה בין משה לדוד), ושהוכנסה לתוך הטקסט במקום לא נכון.

הפסוק המצוטט בראש הפתיחתא, 'בצדק כל אמרי פי אין בהם נפתל ועקש', מתפרש כמורה שדברי התורה מנוסחים באופן ישר ו'אין בהם לא קפדנות ולא עקמומיות'.²⁶ בהמשך לכך מציין המדרש ש'מצינו' כלומר קיימים בכל זאת מקרים שבהם הכתוב 'עיקם', חרג, מסגנונו הישר והפשוט, וזאת על מנת 'שלא להוציא דבר מגונה מפיו'. דוגמה אחת לכך היא הניסוח החריג 'הבהמה אשר איננה טהורה', שנועד להחליף את הניסוח הפשוט 'הבהמה הטמאה', וזאת על מנת להימנע משימוש במילה מגונה. במקרה זה נוספו שתי מילים מיותרות, המהוות מעין עקמימות. המדרש ממשיך ומציין שדוד, שהושווה לבוראו, נהג אף הוא שלא להוציא דבר מגונה, ובהתאם לכך ניסח את פתיחת מזמור 'אשרי האיש'. על פי רעיון זה דוד נמנע מלנקוט לשון קלה בוטה, 'ארור האיש אשר הלך בעצת רשעים', אלא העדיף את הניסוח החיובי של ברכה, 'אשרי האיש אשר לא הלך בעצת רשעים', ובכך עיקם כביכול את לשונו בהוספת מילה מיותרת.

עד כאן הרעיון של הפתיחתא מובן ועקבי – דוד עיקם את לשונו כדי שלא להוציא את המילה 'ארור'; ואולם המדרש, על פי גרסת רוב עדי הנוסח, כולל שורה נוספת, המציגה עוד ניסוח אפשרי שדוד נמנע ממנו: 'או אשרי האיש אשר הלך בעצת צדיקים'.²⁷ שורה זו מעלה קושי פרשני של ממש, שכן הניסוח החיובי הזה של ברכה אינו 'דבר מגונה'. מחמת קושי זה היו שרצו לתקן את הגרסה בדרכים שונות, אך להצעותיהם אין כל בסיס טקסטואלי.²⁸

דומני שכדי להבין את הדרשה לפי הגרסה שלפנינו יש לעיין במקבילותיה הקדומות ולעמוד על עיצובה הייחודי במדרשנו. המוטיב המדרשי שביסוד הפתיחתא, 'עיקם הכתוב [...]', מופיע כבר בדרשה פרשנית במדרש בראשית רבה, בשם של חכמים קדומים:

26 בובר גרס 'עקמומות', וכך אכן נכתב בכ"י פריז, הספרייה הלאומית hebr. 152. בענף פק – 'עקמונית', ובשאר עדי הנוסח הגרסה היא 'עקמונות'.

27 מהדורת בובר, דף ב ע"ב. בכ"י פרמה 2552, שכאמור שימש בסיס למהדורת בובר, הגרסה בעייתית עוד יותר: 'היה אומ' לו "אשרי האיש אשר לא הלך בעצת רשעים" או "אשרי האיש אשר לא הלך בעצת צדיקים"'. בובר סטה במקרה זה מגרסת כתב היד ותיקן בצדק כגרסת שאר כתבי היד, אך לא ציין זאת בסוגריים ולא העיר על כך. זו דוגמה אופיינית לבעייתיות שבמהדורה זו.

28 אחד ממפרשי המדרש, ר' יצחק ב"ר שמשון הכהן (מהר"י כץ, דפוס פראג ש"ע"ג), הציע לתקן את הגרסה: '[...] או אשר לא הלך בעצת צדיקים'. וכך גם תרגם בראודה: David Might have said: "Cursed is the man that walketh in the counsel of the wicked", or "Cursed is the man that walketh not in the counsel of the righteous" (בראודה [לעיל הערה 1], עמ' 6). בדרך דומה הלכו המדפיסים המאוחרים של ילקוט שמעוני.

[11] 'שוחר טוב זה דוד': חטיבת הפתיחה של מדרש תהילים כמבוא לספר תהילים

ר' יודן בשם ר' יוחנן ר' ברכיה מש[ם] ר' לעזר ר' יעקב מש' ר' יהושע: מצינו שעיקם הקב"ה שלש תיבות כדי שלא להוציא דבר טומאה מפיו ומן הבהמה הטמאה אין כת[יב], אלא 'אשר לא טהורה היא'.²⁹

כוונת החכמים בדרשה הקדומה ממוקדת בניסוח 'אשר לא טהורה היא', הכרוך בתוספת של שלוש מילים, תוספת שהיא 'עיקום הכתוב', וכל זאת במטרה שלא להשתמש במילה 'טמאה'. בהתאם לכך השתמשו החכמים בביטוי 'דבר טומאה' ולא בביטוי כללי יותר.

במדרש ויקרא רבה הדרשה הקדומה משולבת בפתיחתא רחבה על סדר 'אמור אל הכהנים':

ר' תנחום בר' חנילאי פתח 'אמרות ה' אמרות טהורות' (תהילים יב 7) [...]
'טהורות' – ר' יודן בשם ר' יצחק ר' ברכיה בשם ר' אלעזר ר' יעקב דכפר חנין בשם ר' יהושע בן לוי: מצינו שעיקם הכת[וב] שתיים ושלש תיבות בתורה כדי שלא להוציא דבר מגונה מפיו. הה"ד [הדא הוא דכתב] 'מכל הבהמה הטהורה תקח לך שבעה שבעה איש ואשתו ומן הבהמה אשר לא טהורה [...]' (בראשית 21).³⁰

כאן הדרשה מתייחסת לפסוק 'אמרות ה' אמרות טהורות', שאומנם נקשר מבחינה לשונית לעניין המסוים של טוהרה, אך משמעותו בוודאי רחבה יותר ומבטאת את נקיות הלשון במובנה הכולל. בהתאם לכך הומר הביטוי 'דבר טומאה' בביטוי הכולל יותר 'דבר מגונה'.³¹ גם כאן המשמעות היא שהכתוב בוחר בניסוחים ארוכים יותר שתיים ושלש תיבות, על מנת להימנע מלשון בוטה או מגונה.

לאור מקבילות אלו ניתן לחזור לדרשתנו ולשחזר באופן מלא יותר את כוונותיו של הדרשן או עורך המדרש. הבחירה הראשונה והמשמעותית ביותר של הדרשן שלנו הייתה להצמיד את המוטיב המדרשי הקדום לפסוק ממשלי, שהוראתו שונה מזו של הפסוק מתהילים שבמדרש ויקרא רבה. בפסוק זה דברי ה' אינם מתוארים כ'אמרות טהורות' אלא באופן שונה – 'בצדק כל אמרי פי'. מאחר שהפסוק הקודם

29 בראשית רבה, לב, ד (מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 291)

30 ויקרא רבה כו, א (מהדורת מרגליות, עמ' תקפח). מקבילה נוספות לדרשה יש בפסיקתא דרב

כהנא, פרה אדומה ב (מהדורת מנדלבוים, עמ' 55), ושם יש הפניות למקבילות מאוחרות יותר.

31 הגרסה שבדפוס המדרש משלבת גם את המקבילה מבבלי, פסחים ג ע"א, ונוסף על כך הגרסה שם היא 'דבר טומאה' כמו בראשית רבה (וכן בקטע הגניזה ג2 המובא במהדורה הסינופטית של ח' מיליקובסקי).

במשלי מסתיים במילים 'תועבת שפתי רשע', עולה האפשרות שהדרשן בחר בציטוט פסוק זה על מנת להדהד את הניגודיות שבין צדק לרשע, העומדים במוקד הפתיחה למזמור 'אשרי האיש'. הפסוק מאפיין את הצדק שבדברי ה' בכך שאין בהם נפתל ועקש, והדרשן פירש זאת שאין בהם 'לא קפדנות ולא עקמומות'. במהלך דרשני זה יצר הדרשן זיקה חדשה ומקורית בין הפסוק הנדרש לבין המשך הדרשה – בעוד שמשמעות הפסוק היא שהכתוב אינו מעקם, כלומר אינו נוהג לנקוט סגנון ארכני בדבריו, הרי בכל זאת מצאנו לכך כמה חריגים, שבהם הוא בחר להאריך ולעקם את ניסוחיו מסיבות שונות – לאו דווקא כדי להימנע מ'דבר טומאה' או מ'דבר מגונה'.³² אומנם המקרה של הדימוי מ'דבר מגונה' הוא דוגמה אחת לחריגה סגנונית אבל היא אינה בהכרח הסיבה הבלעדית. מהלך זה אפשר לדרשן לקשור את המוטיב המדרשי הקדום בצורה מלאה יותר לעניינו המרכזי, והוא הניסוח המיוחד של פתיחת מזמור 'אשרי האיש'. על פי הדרשן דוד עיקם את לשונו במקרה זה והגיע לניסוח ייחודי מתוך רצונו להימנע משני ניסוחים חלופיים, קצרים יותר ו'ישרים' אך בעייתיים בהיבטים אחרים. מצד אחד הוא נמנע מהניסוח 'ארור האיש אשר הלך בעצת רשעים', שאומנם היה מדגיש בחדות את שלילת הרשעה והרשעים, אך היה כרוך בשימוש ב'ארור', הנחשב 'דבר מגונה'. מצד אחר הוא עדיין יכול היה להימנע מעקמומיות אילו נקט לשון חיובית מוחלטת, 'אשרי האיש אשר הלך בעצת צדיקים', ואולם ניסוח זה היה נחשב כ'קפדנות', כלומר כעיקשות, שגם ממנה צריך להימנע.³³ הגדרת הדרך הרצויה כהיבקות בצדיק המוחלט היא הגדרה רדיקלית המייחדת את הברכה רק ליחיד סגולה ולאילו המידבקים בהם. בחירתו של דוד בניסוח הארוך ובהגדרה על דרך השלילה היא בחירה בדרך ביניים, המוקירה את עצם ההימנעות מהדרך השלילית של הרשעים.³⁴

32 בגרסת ענף פק השתמרה גרסה מדויקת המחדדת את משמעות הדרשה: 'מצינו שעיקם הכתוב [ב] שתיים ושלש תיבות שלא להוציא דבר מגונה מפיו אלא הן מן הבמה הטהורה [...]', אך בובר העדיף במקרה זה לסטות ממנה.

33 לפי פירוש זה משמעותה של 'קפדנות' כאן היא עיקשות או חומרה. השוו: 'קפדנותן שלאבות ולא ענותנותן שלבנים, קפדנותן שלאבות – "ויחר ליעקב וירב בלבן [...]"' (בראשית רבה עד, ט [מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 866]); 'מה היה קפדנותו של שמאי הזקן' (אבות דר' נתן, נוסח א, טו [מהדורת שכטר, דף לא ע"א]).

34 בהמשך המדרש מופיעה דעה המעניקה לתובנה זו משמעות נורמטיבית מעשית – ר' שמעון בן יוחי אמר: 'אם ישב אדם ולא עבר עבירה, נותנין לו שכר כאילו עושה מצוה'. כלומר בעצם ההימנעות מרע גלומה ברכה רבה. במקבילה בירושלמי, קידושין א, ח (סא ע"ד; טור 1160) מובאת מימרה נוספת המבטאת רעיון זה בצורה חדה: 'אמ' ר' יוסי ביר' בון: מה כת' 'אשרי האיש אשר לא הלך בעצת רשעים' מכיון שלא הלך בעצת רשעים כמי שהלך בעצת צדיקים'.

דברי המדרש אומנם מתמקדים לכאורה בעיקר בהיבט הסגנוני של הפסוק, אבל נראה שהם מבטאים גם תפיסה פרשנית-רעיונית, המבוססת על קריאה מרחיבה של מילות הפסוק. הברכה אינה תלויה בדינמיקה של צדיקות מיוחדת או חריגה; היא מיועדת לכל אדם ובלבד שהוא נמנע מלהיות מושפע מדרך הרשעים. יש כאן תפיסה חיובית ואופטימית של האדם – מצבו הבסיסי הניטרלי הוא מצב מבורך, ורק מעשיו הרעים עלולים להרחיקו או לנתקו מאותה ברכה.

אם כן הפתיחתא השלישית בחטיבה מחדדת בדרך הילוכה שני עניינים הנוגעים לפתיחת מזמור 'אשרי האיש'. העניין הראשון הוא האדרתו של ספר תהילים ומחברו, המצטיירים בפתיחתא כמקבילים – לפחות בהיבט הסגנוני – לתורה ולמחברה. והעניין השני הוא הסברו של הניסוח הייחודי של פתיחת המזמור 'אשרי האיש' כבחירה משמעותית לא רק בהיבט הסגנוני אלא גם בהיבט הרעיוני – הברכה אינה מיועדת ליחיד סגולה בלבד אלא לרבים, וכדי לזכות לה יש להימנע מהרשע.

פתיחתאות ד 1, ד 2: 'אשרי האיש' או 'ארורים הרשעים'

עיון בפתיחתא הרביעית בחטיבה מעלה שנוסחה במהדורות המודפסות של המדרש וברוב רובם של עדי הנוסח ככל הנראה פגום וחסר. נוסח זה משקף הכלאה של שתי פתיחתאות, שהשנייה שבהן נשמטה ברובה הגדול מאותם עדי נוסח ושקעה בתהום הנשייה. שחזור הנוסח המכיל את שתי הפתיחתאות התאפשר בזכות עדות אחת ויחידה, שהשתמרה בכתב יד ייחודי של המדרש שמקורו בפרס. שתי הפתיחתאות, זו ששרדה וזו שאבדה, מציגות תפיסות מנוגדות אך משלימות בשאלה יסודית הנוגעת למהות הברכה ולנמעניה. התפיסה הראשונה ממשיכה את מגמת הקריאה המרחיבה הרואה בברכה שפע הניתן לכול, גם אם במגבלות מסוימות. ואילו התפיסה השנייה, המוצגת בפתיחתא שנשמטה ממסורת המדרש, מדגישה דווקא את ההיבט השלילי של הרשעים ורואה ביסוד הברכה את אובדנם של אותם רשעים דווקא.³⁵

פתיחתא ד 1: 'אשרי האיש', כל איש

כאמור הפתיחתא הרביעית בחטיבה ממשיכה במגמה של הרחבת ברכת דוד לרבים,

35 לניתוח פילולוגי מלא של המסורת הטקסטואלית הרווחת למול המסורת היחידאית שנשתמרה בכ"י ירושלים Heb. 4°5767 ולבירור מכלול ההיבטים הטקסטואליים העולים מממצא זה ראו: A. Atzmon, "Let the Nations be Judged in Your Presence" (Psalms 9:20): A Lost Proem from *Midrash Tehillim*, *Jewish Studies Quarterly*, 30, 1 (2023), pp. 48-67

כפי שעלתה בפתיחת הקודמת לה, ואף מעצימה אותה. כמה בעיות טקסטואליות בפתיחת זו מעידות על שיבושים קשים במהלך מסירת המדרש או העתקותיו. אציג תחילה את עיקרה של הפתיחת על פי מהדורת בובר:

[ד] דבר אחר 'אשרי האישי'. זהו שאמר הכתוב 'כי שמש ומגן ה' אלהים [חן וכבוד יתן ה' לא ימנע טוב להולכים בתמים] (תהילים פד 12) [...]³⁶
[מדבר באברהם אבינו:

'כי שמש' – זה אברהם, שנאמר 'מי העיר ממזרח צדק' (ישעיה מא 2),
'ומגן' – זה אברהם, שנאמר 'אנכי מגן לך' (בראשית טו 1),
'אלהים' – זה אברהם, שנאמר 'נשיא אלהים אתה בתוכנו' (שם כג 5),
'חן וכבוד יתן ה'' – זה אברהם, וכתוב 'אברם כבד מאד במקנה בכסף ובזהב' (שם יג 2),

'לא ימנע טוב להולכים בתמים' – זה אברהם, שנאמר 'התהלך לפני והיה תמים' (שם יג 17),

ואם באברהם הכתוב מדבר, היה לו שיאמר 'אל ימנע טוב להולך בתמים', ומהו 'להולכים בתמים'? אלא זה אברהם שהלך לפני הקב"ה בתמימות, נעשה לו מגן, אף כל מי שמהלך לפניו בתמימות נעשה לו מגן.
ואחריו מה כתיב? 'אשרי אדם בוטח בך' (תהילים פד 13), אברהם אין כתיב כאן, אלא אדם – כל אדם.

אמר דוד 'אשרי האישי' – נתת שלווה לרשעים, ואין נאין בשלֹתן אלא עומדין.³⁷

הדרשה שלפנינו נפתחת בציטוט פסוק 12 ממזמור פד בתהילים ומפרשת בדרכים שונות את דימויי השמש והמגן המוזכרים בו. פרשנויות אלו אינן נוגעות במישרין לענייני ולכן בחרתי שלא לצטטן כאן במלואן. המהלך המדרשי העיקרי של הפתיחת מזהה את הפסוק כעוסק באברהם אבינו, הרמוז כביכול באופן אסוציאטיבי בכל אחת ממילות הפסוק. מהלך זה גולש בהמשכו לפסוק העוקב – 'אשרי אדם בוטח בך' ומתכנס בסופו של דבר לפסוק שלנו – 'אשרי האישי', תוך שהוא מאיר אותו באור פרשני חדש.

המהלך הפרשני של זיהוי הפסוק עם אברהם אבינו כולל כאמור את כל חלקי

36 חלקים אלו בדרשה כוללים פרשנויות שונות לדימוי הקב"ה כ'שמש ומגן' ואינן חיוניות למהלך הכולל של הפתיחת.

37 החלק הממוסגר, שהוא החלק העיקרי של הפתיחת, חסר בחלק מעדי הנוסח, ובכללם כתבי היד שבובר ייסד עליהם את מהדורתו, ולכן הוא בחר במקרה זה להשלים את הטקסט על פי הדפוס הראשון (קושטא רע"ב) וחלק משאר כתבי היד.

הפסוק – שמש, מגן, אלוהים, כבוד ותמים – אך דומה שהיסוד העיקרי למהלך טמון בצלעו האחרונה.³⁸ המילים 'לא ימנע טוב להולכים בתמים' מזהדהות בבירור את דברי הקב"ה לאברהם 'התהלך לפני והיה תמים', ומכאן עולה הזיהוי של דברי השבח של הפסוק בתהילים עם דמותו של אברהם. מהלך זה של זיהוי פסוק מופשט עם דמות מקראית קונקרטיה הוא מהלך מדרשי טיפוסי, המכונה פתירה, והוא רווח מאוד בספרות חז"ל. מתודה מדרשית זו נקוטה כבר בספרות התנאית, והשימוש בה הגיע לשיאו במדרשי האגדה האמוראיים.³⁹

אלא שמכאן ממשיך המדרש במהלך שגרתי פחות בהקשר של פתירות ומרחיב את הזיהוי של הצלע 'לא ימנע טוב להולכים בתמים' מאברהם לכל אדם הנוהג כמתואר בפסוק – 'אף כל מי שמהלך לפניו בתמימות נעשה לו מגן'. הרחבת הזיהוי לכל אדם מבוססת על השימוש של הפסוק בצורת הרבים 'להולכים בתמים'. המדרש ממשיך מהלך זה של הרחבה וריבוי באמצעות הפסוק העוקב – 'ואחריו מה כתיב?' – פסוק שאף הוא משתמש בלשון כללית, 'אשרי אדם בוטח בך'. והמסקנה המתבקשת היא שהברכה מכוונת לכל אדם ולא רק לאברהם.

בשלב זה שב המדרש לפסוק הכותרת של מזמור א, הכולל לשון דומה, המלמדת אף היא על הרחבת הברכה לכל אחד – 'אמר דוד: אשרי האיש'. כאן למעשה עשויה הייתה הפתיחתא להסתיים כמקובל, כך שהמשמעות הרעיונית העולה ממנה היא שדוד פתח את ספר תהילים בכותרת מרחיבה המבטאת ברכה לכל אדם, 'אשרי האיש – כל איש'. ואולם תחת זאת הדרשה מסתיימת בסימות החורגת מהמבנה הטיפוסי של הפתיחתא: 'תת שלוה לרשעים, ואין נאין בשלותן אלא עומדין'. משפט זה מעורפל מעט, ונראה שהוראתו היא מעין הסתייגות מכך שהקב"ה העניק מטובו ומברכתו לרשעים, שכן שלוה זו אינה יפה להם ואינה גורמת להם לשוב מדרךם

38 חלק ממרכיבי הזיהוי נמצאים כבר בבראשית רבה: "ויאמר אלהים יהי אור" (בראשית א 3) – זה אברהם הה"ד "מי העיר ממזרח" (ישעיה מא 2) (בראשית רבה ב, ג [מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 16]); "ותתן לי מגן ישעך" (תהילים יח 36) – זה אברהם [בכ"י י, פ: דכת' אנכי מגן לך" (בראשית טו 1)] (שם מה, א [שם, עמ' 479]); "האל תמים דרכו [...] מגן הוא לכל החוסים בו" (שמואל ב כב 31) – זה אברהם דכת' "ומצאת את לבבו נאמן וגו'" (נחמיה ט 8) [...] "מגן הוא" "אל תירא אברהם אנכי מגן לך" (בראשית טו 1) (שם מד, א [שם, עמ' 425]).

39 על אודות המונח 'פתר' במדרשי האגדה ראו: ע' רווח, 'ר' פלוני פתר קריה ב...: הפתירה במדרשי האגדה הארץ-ישראלים', עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשנ"ז; מארן ניהוף עמדה על הזיקה בין המונח 'פטר', המשמש בספרות בית שני, לבין המונח 'פתר'. ראו: M. Niehoff, 'A Dream Which is not Interpreted is Like a Letter Which is Not Read', *Journal of Jewish Studies*, 43,1 (1992), pp. 58–84

הרעה, אלא הם מתמידים ו'עומדים' ברשעתם.⁴⁰ משפט זה רומז ככל הנראה להמשך הפסוק הפותח של מזמור א, 'ובדרך חטאים לא עמד', ומסיט בכך את המהלך המדרשי מהרחבת הברכה הניתנת לכל אדם הבוטח בה' ולא רק לצדיקי עליון, לכיוון של הסתייגות מהברכה או מהשלווה הניתנת לרשעים המתמידים ברשעותם. סיומת זו של הדרשה לא רק פוגעת במבנה הצורני של הפתיחתא, האמורה להסתיים בצייטוט הפסוק 'אשרי האישי', אלא אף נראית חריגה ומנוגדת למגמה הרעיונית המרחיבה של הדרשה עד כה.⁴¹

עיון בכל עדי הנוסח של מדרש תהילים מגלה שגרסה זו של סיומת הפתיחתא המופיעה במהדורת בובר אכן משקפת את גרסת רוב רובם של כתבי היד, הן אלו שעמדו לפני בובר והן אלו שלא היו לפניו. אך בכתב יד אחד, הנמצא כיום בספרייה הלאומית שבירושלים, מצינו גרסה שונה ומפתיעה.⁴² וזו סיומת הפתיחתא לפי גרסה זו:

ומה כתיב אחרי? 'אשרי אברהם אשר בטח בכ' אין כתי' [כא] אלא 'אשרי אדם ב[ו]טח בכ', אין כת' כן אלא אשרי (כל) אדם – אשרי כל אדם שבוטח בכ'. אף דויד אמ[ר],⁴³ וכן ישעיה אומ[ר] [ר] 'אשרי אנוש יעשה זאת וג' (ישעיה נו 2), אף דויד אמר 'אשרי האישי וג'.

40 מהר"י כץ התקשה בביאור המשפט והציע תיקון לגרסה: 'אין נאין בשלותן אלא כופרין' (דפוס פראג שע"ג). בראודה כדרכו תרגם את המשפט באופן חופשי ופירשו אחרת: 'they are not blessed in their ease; rather they stand, [then walk about restlessly]' (בראודה [לעיל הערה 1], עמ' 8).

41 בובר עצמו היה ער לבעייתיות שבמשפט זה והעיר: 'כ"ה [כן הוא] בכל כתבי יד, ובודאי חסר פה הסיום' (דף ג ע"ב, הערה סא).

42 כ"י ירושלים 4°5767; כתב יד זה כולל שתי העתקות שונות, שנכרכו יחדיו: דפים 1–146 מחזיקים העתקה של מדרש תהילים; דפים 147–287 מחזיקים את ההעתקה של ספר 'פתרון תורה' לספרים ויקרא, במדבר ודברים והתחלת העתקה של דרשה בפרסית-יהודית, שהמשכה חסר. חיבור זה הוהדר ופורסם על ידי א"א אורבך, ספר פתרון תורה, ירושלים תשל"ח. ההעתקה של מדרש תהילים כתובה ביד שונה מזו שהעתיקה את ספר 'פתרון תורה' והדרשה, אם כי שני חלקי כתב היד כתובים בכתובה מטיפוס אחד. בסופו של 'פתרון תורה' ישו קולופון המעיד על זמן ומקום ההעתקה: 'שנת אלפא ושית מאה וארבעין למנין שטרי בעיר סמבאדגאן', כלומר שנת 1328 במקום כלשהו בצפון-מזרח איראן או באייבכ שבאפגניסטן. חלק כתב היד שבו מדרש תהילים כנראה מאוחר יותר ויש לתארכו למאה החמש עשרה. ראו: מ' בית-אריה, ספר פתרון תורה: ילקוט מדרשים ופירושים, מהדורת פקסימיליה, ירושלים תשנ"ה, מבוא, עמ' ה-כח.

43 המילים 'אף דויד אמ' נראות כטעות סופר, שכן בהמשך הן מופיעות עם הפסוק הרלוונטי.

על פי גרסה זו, שאומנם אינה חפה מבעיות ושיבושים, מסתיימת הדרשה, כמקובל בפתיחתאות, בציטוט הפסוק הפותח של המזמור, 'אף דוד אמר: אשרי האיש'. יתרה מזאת, הכיוון הרעיוני של הדרשה, המדגישה את ריבוי הברכה לכל אדם, נמשך גם בסיומת, ואף מקבל עיבוי בציטוט מספר ישעיה, 'אשרי אנוש יעשה זאת'. לפי גרסה זו הפתיחתא כולה, מתחילתה ועד סיומה, נושאת מסר רעיוני אחיד והרמוני, ולפיו מזמור א בספר תהילים פותח בניסוח מכליל וחיובי כלפי כל אדם כמעט ללא הסתייגות.

פתיחתא ד 2: הקב"ה עושה מידת הדין ברשעים ולכן 'אשרי האיש' בכך לא תם חידושו של אותו עד נוסח ייחודי. מייד בהמשך לפתיחתא הנדונה באה בו פתיחתא נוספת, שאינה מתועדת אף לא באחד מעדי הנוסח האחרים של המדרש, ושאינה מוכרת לנו מכל מקור אחר, וזה לשונה:

זש"ה [זהו שאמר הכתוב] 'קומה ה' אל יעזו אנוש יִשְׁפֹטוּ גוים על פניך' (תהילים ט 20).

אמר דויד לפני הקב"ה: רבון של עולם, נתת שלוח לרשעים ואינן נאין בשלותן אלא הן עומדין ומכעיסין לפניך, לפיכך אמ' 'קומה ה' אל יעזו אנוש וג' – אל תניח אותם שיתלו ראש בעולם.

'ישפטו גוים על פניך' – א"ר תנחומה: שפוט אותם אלו באלו, תן טמרין בפניה[ם] שלא יהו מכירין אלו לאלו שנ' 'וסכסכתי מצרים במצ' [ריס] (ישעיה יט 2) וכה"א [וכן הוא אומר] 'למכה מצרים בכוריהם' (תהילים קלו 10) 'אורידם ככרים לטבוח וכאילים עם עתודים' (ירמיה נא 40). תזכור להם אותו היום שהעמידו פנים כנגד כבודך ולהטם.

רבנן אומ': כן יש גהינם לעתיד לבוא שנ' 'נאם ה' אשר אור לו בציון ותנור לו ברושלים' (ישעיה לא 9)

וריש לקיש אומ': אין גהינם לעתיד לבוא אלא היום שהוא מלהט את הרשעים שנ' 'כי הנה היום בא בוער כתנור [והיו כל זדים וכל עשה רשעה קש ולהט אתם היום הבא]' (מלאכי ג 19)

ור' יהודה בר אלעאי אמ': לא גהינם ולא היום מלהט אלא מה הקב"ה עושה בורא לרשע תנור מגופיה והיא מוקדה לה שנ' 'תהרו קשש [נוסח המסורה: חשש] תלדו קש רוחכם אש וג' (ישעיה לג 11).

כיוון שראה דויד שהקב"ה עושה מדת הדין ברשעים התחיל אומר 'אשרי האיש וג'.

לפנינו פתיחתא מורכבת, המבוססת על פסוק ממזמור ט בתהילים שיש בו קריאה לאל לשפוט את הגויים ולא להניח לבני אנוש להעזיז פניהם כנגדו. בקשר לפסוק זה מובא אותו משפט שחתם את הפתיחתא הקודמת על פי מהדורתנו: 'אמר דויד לפני הקב"ה: רבון של עולם, נתת שלוה לרשעים ואינן נאין בשלותן אלא הן עומדין ומכעיסין לפניך'. ואכן כאן, בהקשר תוכני זה, משתלב המשפט היטב, כעין פרפרזה מדרשית של הפסוק. הניסוח המדרשי מבליע בתוכו פרשנות יצירתית לצלע השנייה של הפסוק, 'ישפטו גוים על פניך', כמתייחסת לא לאופן שבו האל נקרא לשפוט את הרשעים, כבהבנה הפשוטה, אלא לתיאור הרשעים ש'מכעיסין לפניך'.⁴⁴ המדרש משתמש כאן במונח 'רשעים' ואינו מבחין בינו לבין המונח 'גוים', המופיע בפסוק. בכך הולך המדרש בעקבות ספר תהילים עצמו, המזהה פעמים רבות את הרשעים עם הגויים,⁴⁵ ובהקשר שלפנינו זיהוי זה מסייע לקשור את הדרשה למסגרת הפתיחתא העוסקת בכותרת המזמור שלנו, 'אשרי האיש שלא הלך בעצת רשעים'.⁴⁶ בהמשך לקריאה זו של דוד חוזר המדרש לצלע הראשונה של הפסוק: 'לפיכך אמר: קומה ה' אל יעוז אנוש', ומפרשה: 'אל תניח אותם שיתלו ראש בעולם', כלומר שלא יהיו מרוממים ונישאים בעולם.⁴⁷

המדרש ממשיך ברצף של דרשות נוספות על המילים 'ישפטו גוים על פניך', דרשות המרחיבות בעניין משפטם של הרשעים. הדרשה הראשונה מיוחסת לר' תנחומה ומפרשת שכוונת הפסוק היא שהגויים 'ישפטו אלו באלו', כלומר יסתכסכו אלו עם אלו, וכך ייענשו 'על פניך', לפני האל. על פי פירוש זה האל נקרא ליצור מצב של ערפול וחוסר זיהוי בקרב הגויים – 'תן טמרין בפניהם', כלומר צור סוג של הסתר וכיסוי, שיגרום לכך 'שלא יהו מכירין אלו לאלו'.⁴⁸ המשפט 'תן טמרין בפניהם' מהדהד

44 המילים 'על פניך' מתפרשות בדרך כלל כפנייה אל האל שיצא ויילחם באויב פנים אל פנים, כעין הכתוב 'ונשפטתי אתכם שם פנים אל פנים' (יחזקאל כ 35). ראו למשל: נ"מ סרנה, תהלים, א (עולם התנ"ך), רעננה תשנ"ג–תשנ"ו, עמ' 55; ע' חכם, תהלים, א (תנ"ך עם פירוש דעת מקרא), ירושלים תשס"ז, עמ' לט; וכך גם בתרגום הארמי לתהילים – 'יתדנון עממיא קדמך'. לעומת זאת רש"י על המקום פירש את הביטוי באופן קרוב משהו לקריאה המדרשית: 'בשביל הכעס שהכעיסוך'; והשוו: 'והעמידו פנים כנגד הקב"ה' (שמות רבה מג, א).

S.J.L. Croft, *The Identity of the Individual in the Psalms*, Sheffield 1987, 45 pp. 15–48

46 אפשר שחלק זה בדרשה מתייחס לרשעי ישראל, בניגוד לחלק הבא, העוסק בגויים.

47 הביטוי 'תילוי ראש' בהוראה של הגבהת הראש ורוממות נפוץ במדרשי האגדה. ראו למשל בפסיקתא דרב כהנא, כי תשא א (מהדורת מנדלבוים, עמ' 16, ובמקבילות המצוינות שם).

48 השוו תרגום יונתן לירמיה טז 17: 'לא נסתרו מלפני ולא נצפן עונם מנגד עיני' – 'לא מסתרון מן קדמי ולא מיטמרין חוביהון מקביל מימרי'.

את מילות הפסוק 'על פניך', וכך מחזק את הקשר בין הרעיון המדרשי לבין הפסוק שבבסיסו. רעיון זה של יצירת סכסוך פנימי בקרב הגויים מעובה באמצעות ציטוט של כמה פסוקים המבטאים רעיון דומה, ובעיקר הפסוק מישעיה המתאר במובהק מצב זה: 'וסכסכתי מצרים במצרים ונלחמו איש באחיו ואיש ברעהו עיר בעיר ממלכה בממלכה'. בדרשה זו נראה שהמונח 'גוים' שבפסוק אכן משמש בהוראתו הרגילה, אומות העולם, והמסר הרעיוני נמצא במישור הלאומי יותר מאשר במישור התיאולוגי של גורל הרשעים באשר הם.

בהמשך לכך מביא המדרש פירוש נוסף ונועז למילים 'ישפטו גוים על פניך' – 'תזכור להם אותו היום שהעמידו פנים כנגד כבודך וְלִהְטָם'. על פי פירוש זה לאל נקרא לזכור שהגויים או שהרשעים החציפו פניהם כלפיו – 'על פניך', וכעונש על כך עליו לשורפם – 'להטם'.⁴⁹ גם כאן הלשון, 'שהעמידו פנים', מהדהדת את לשון הפסוק 'על פניך', ומחזקת בכך את הקשר בין הרעיון לבין הפסוק. אפשר שיש כאן קריאה יצירתית של 'ישפטו' מלשון 'ישפתו', במשמעות של נתינתם על האש, כמו בפסוק 'שפת הסיר שפת וגם יצק בו מים' (יחזקאל כד 3).⁵⁰ בדרשה זו נראה שהמונח 'גוים' משמש בהוראה כללית של רשעים, והמסר הרעיוני נמצא במישור התיאולוגי של גורל הרשעים בגיהנום.

בהמשך לאזכור שרפת הרשעים – 'להטם' – מובא רצף של שלוש דרשות, בשם רבנן, ריש לקיש ור' יהודה בר אלעאי, העוסקות בטיבה של אש הגיהנום המצפה לרשעים. דרשות אלו מוכרות לנו ממקורות נוספים – בראשית רבה, קוהלת רבה ואף במדרש תהילים עצמו;⁵¹ ואין חידוש בהן או בגרסתן המובאת כאן אלא רק בהקשרן הייחודי – אשרי מי שלא ילך בעתיד הצפוי לרשעים.

הפתיחתא מסתיימת בשורת חתימה טיפוסית למדרש תהילים: 'כיוון שראה דויד שהקב"ה עושה מדת הדין ברשעים, התחיל אומר: אשרי האיש וגו'. התבנית הרטורית הזו של חתימה רווחת מאוד במדרש תהילים, ומגמתה בדרך כלל להסביר ניסוחים ייחודיים בפתיחות המזמורים.⁵² בהקשר הנוכחי יוצרת חתימה זו קישור תמטי בין

49 על פי הפסוק 'כי הנה היום בא בער כתנור והיו כל זדים וכל עשה רשעה קש ולהט אתם' (מלאכי ג 19).

50 השוו: "ולעפר מות תשפתיני" – למה אני דומה לכירה שהיא מונחת בפרשת דרכים, והיו עוברין ושבין שופתיין קדירותיהן עליה' (מדרש תהילים כב, כה [מהדורת בובר, דף צו ע"א]). וראו גם: נ"ה טורטיניר, 'שפת: בהוראת "שים, שית" במקרא', לשוננו, ת, א (תרצ"ז), עמ' 3–14.

51 בראשית רבה, ו (מהדורת תיאודור–אלבק, עמ' 46–47); כו, ו (שם, עמ' 250); קוהלת רבה א, ה (מהדורת הירשמן, עמ' 50); מדרש תהילים יט, יג (מהדורת בובר, דף פה ע"ב).

52 ראו למשל: 'כיון שראה דוד כך, התחיל לומר מזמור לדוד' (מדרש תהילים ג, ג [מהדורת בובר,

הרעיון שפותח עד כה בדרשה, בדבר שפיטת הרשעים בחומרה, לבין הפסוק הפותח של המזמור – 'אשרי האיש אשר לא הלך בעצת רשעים'. קישור זה מבטא בחדות את התפיסה הפרשנית־רעיונית המדגישה את ההיבט השלילי שבפסוק הכותרת של המזמור – רק מי שמתרחק מהרשעים יזכה לברכה ויינצל מגורלם לרדת לגיהנום. נמצאנו למדים אפוא ששתי הפתיחות, זו ששרדה וזו שאבדה, מציגות תפיסות מנוגדות בשאלה יסודית הנוגעת למהותה של הברכה הרמוזה בפתיחת מזמור א בתהילים, 'אשרי האיש', ולנמעניה. לפי פתיחתא ד' 1 ייחודה של הברכה שהיא מיועדת לכל אדם הבוטח בה' ולא רק לדמות מסוימת כאברהם אבינו. לעומת זאת פתיחתא ד' 2 מתמקדת בשלילת הברכה והשלווה מן הרשעים, ועל פיה הדגש בכותרת המזמור הוא על ההתרחקות מהרשעים ומגורלם.

פתיחתא ה': אמר דוד אף אני אברך את ישראל ב'אשרי'

הפתיחתא החמישית בחטיבה חוזרת למוטיב שעמד במרכזה של הפתיחתא השנייה – השוואת לשון ברכת דוד לזו של ברכת משה, אלא שכאן משמש מוטיב זה במסגרת הצגה רחבה יותר של השתלשלות הברכה בעם ישראל:

[ה] ר' יודן⁵³ פתח 'אל תתהדר לפני מלך ובמקום⁵⁴ גדולים אל תעמוד' (משלי כה 6).

ר' יודן גרס לה, ר' פנחס עביד לה אריכא. \

ר' יודן גרס לה, במקום שפתח זה חתם זה, ובמקום שחתם זה פתח זה,

ור' פנחס [עביד לה אריכא]⁵⁵ פתח 'מזקנים אתבונן' (תהילים קיט 100).

את מוצא, שבתחילה היה מברך הקב"ה את עולמו, שנאמר 'ויברך אותם אלהים' (בראשית א 22),

כיון שעמד נח ובירכו לו ולבניו, שנאמר 'ויברך אלהים את נח ואת בניו' (שם ט 1),

דף יט ע"א]; 'כיון שראה דוד כך, אמר הריני מזמר עליה למנצח על השמינית' (שם ו, א [שם, דף כט ע"ב]); 'כיון שראה דוד ברוח הקדש באיזה לשון עתידה להיות קוראה להקב"ה אילותי, סידר עליה זה המזמור למנצח על אילת השחר' (שם כב, ז [שם, דף צב ע"ב]); 'כיון שראה דוד שכך היא הבושה קשה, התחיל מתפלל עליה ואומר בך ה' חסיתי אל אבושה' (שם לא, ג [שם, דף קיט ע"ב]).

53 בובר גרס 'ר' יודא' אף שבכל עדי הנוסח הגרסה היא 'ר' יודן'.

54 בענף פק הגרסה היא 'לפני', בניגוד לנוסח המסורה, ובובר תיקן לפי גרסת שאר עדי הנוסח.

55 הקטע הממוסגר חסר בענף פק, ובובר השלימו על פי שאר עדי הנוסח.

עמד באברהם ובירכו, שנאמר 'וה' ברך את אברהם בכל' (שם כד 1), מהו 'והיה ברכה' (שם יב 2), אמר ר' נחמיה: שמסר לו את הברכה, שאמר לו עד כאן הייתי זקוק לברך את עולמי, מכאן ואילך הרי הברכות מסורות לך, ולמאן דאהני לך לברכה בריך.

כיון שעמד יצחק מה כתיב, 'זיתן אברהם את כל אשר לו ליצחק' (שם כה 5), ר' יהודה ור' נחמיה ורבנין. ר' יהודה אומר: זהו בכורה, ר' נחמיה אומר: זה ברכה, ורבנין אמרי: זה קבורה ודייתיקי. ר' לוי בשם ר' חמא אמר: לא בירכו אלא מתנות נתן לו, ולמה לא בירכו, משל למלך שהיה לו פרדס ומסרו לאריס, והיו לו מיני אילנות כרוכין זה על זה, אחד של סם חיים ואחד של סם המות, אמר האריס אם אני משקה את סם חיים, יבא סם המות יחיה עמו, ואם איני משקהו, היאך זה של סם חיים יחיה, אמר האריס לשנה אני משלים אריסותי והולך לי, מה דהני ליה למריה דפרדס יעביד, כך אמר אברהם, אם אברך את יצחק, עכשיו בני ישמעאל ובני קטורה מתברכין עמו, ואם איני אברך בני ישמעאל ובני קטורה, היאך אברך את יצחק, חזר ואמר אני בשר ודם, היום כאן ומחר בקבר, ומה שהקב"ה רוצה לעשות בעולמו יעשה, כיון שמת אברהם עלה הקב"ה על יצחק וברכו, שנאמר 'ויהי אחרי מות אברהם ויברך אלהים את יצחק בנו' (שם כב 1),

וכן יעקב, דכתיב 'וירא אלהים אל יעקב עוד ויברך אותו' (שם לה 9), [עמד יצחק ובירך את יעקב בנתינה, שנאמר 'זיתן לך האלהים מטל השמים' (שם כז 28), וחתם בקריאה, 'ויקרא יצחק אל יעקב ויברך אותו' (שם כח 1)],⁵⁶ עמד יעקב לברך את השבטים, ופתח במה שחתם יצחק אביו, הדא הוא דכתיב 'ויקרא יעקב אל בניו' (שם מט 1), ובמה חתם בזאת, 'וזאת אשר דבר להם אביהם ויברך אותם' (שם),

עמד משה לברך את ישראל אמר יעקב זקני בכורו של מקום פתח בקריאה וחתם בזאת, הריני פותח במה שחתם יעקב, פתח 'וזאת הברכה' (דברים לג 1), וחתם ב'אשריך' (שם 29),

כיון שעמד דוד, פתח במה שחתם משה, אמר אף אני אברך את ישראל ב'אשרי'.

לשון ההצעה של הפתיחתא שלפנינו חריגה ומורכבת, ודומה שמשמעותה היא שהפתיחתא נמסרה על ידי שני חכמים, ר' יהודה ור' פנחס, ושכל אחד מהם ביסס אותה על פסוק אחר.⁵⁷ עיקר עניינה של הפתיחתא בהשתלשלות הברכה בעולם החל

56 הקטע הממוסגר חסר בענף פק, ובובר השלימו על פי שאר עדי הנוסח.
57 הקושי העיקרי בגרסת המדרש שלפנינו נעוץ בביטוי 'עביד לה אריכא', שאינו מחזור דיו. בובר

מברכת הקב"ה את אדם – ויברך אותם אלהים' – ועד ברכת דוד. על פי המהלך המדרשי בשלב מסוים החליט הקב"ה למסור לאברהם את היכולת לברך – והיה ברכה,⁵⁸ וממנו אמורה הייתה הברכה להמשיך ולעבור מדור לדור על פי העיקרון 'כמה שחתם זה פתח זה', כלומר כל אחד ממשיך בסגנון שבו סיים קודמו. רעיון זה מתקשר לפי ר' יהודה לפסוק 'אל תתהדר לפני מלך ובמקום גדולים אל תעמוד', המתפרש ככל הנראה כמורה שעל המברך להתחיל במקום הגדולים אך לא לעמוד שם ולהפסיק אלא להמשיך הלאה.⁵⁹ לעומת זאת ר' פנחס בחר לבסס את אותו רעיון מדרשי על הפסוק 'מוקנים אתבונן', המורה על הצורך של המברך ללמוד מקודמיו ולבסס את ברכתו על ברכתם.

הרעיון שהמברך ממשיך ממקום שסיים קודמו יסודו קדום והוא נמצא כבר בספרות התנאים, אלא ששם הרעיון מיושם בצורה מצומצמת יותר, באשר לברכות יעקב ומשה בלבד:

וזאת הברכה, הרי זו מוסיף על ברכה ראשונה שברכס יעקב אביהם וזאת אשר דבר להם אביהם ויברך אותם' (בראשית מט 28). נמצינו למידים שמקום שסיים יעקב אבינו לברך את ישראל משם התחיל משה לברכס שנאמר וזאת הברכה אשר ברך' (דברים לג 1).⁶⁰

לעומת זאת בפתיחתא שלפנינו הרחיבו הדרשנים את הרעיון, יישמו אותו על דורות נוספים, והראו שתהליך זה נמשך עד ברכתו של דוד, ש'פתח כמה שחתם משה'.⁶¹

הציע שתי אפשרויות להסבר המונח 'אריכא': לשון פתיחה והתחלה (ערוך השלם, מהדורת ח' קוהוט, א, ניו יורק: פרדס, תשט"ו, ערך 'אריכא', עמ' 287; S. Krauss, *Griechische und lateinische Lehnwörter in Talmud, Midrasch und Targum*, I, Berlin 1898–1899, p. 128); או לשון תיקון ועריכת דבר. שתי האפשרויות נראות דהוקות. מכל מקום נראה שזהו מקרה ייחודי שבו המדרש מתעד תהליך של יצירת שתי פתיחתאות בעלות משמעות זהה, המבוססות על פסוקים שונים. מעניין שבילקוט שמעוני מובאת גרסה קצרה ופשוטה: ר' פנחס פתח מוקנים אתבונן [...], החסרה את המורכבות שבשאר עדי הנוסח. ראו: ילקוט שמעוני השלם, ה, ירושלים: וגשל, תשס"ג, עמ' א.

58 דרשה זו על 'והיה ברכה', המיוחסת כאן לר' נחמיה (ובחלק מעדי הנוסח לר' נחמן), מיוחסת לר' ברכיה בבראשית רבה לט, יא (מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 376).

59 להצעה זו ראו: ב"ב באכר, אגדת אמוראי ארץ ישראל, ג, א, תרגם א"ז רבינוביץ, תל אביב תר"ץ, עמ' 246.

60 ספרי דברים שמב (מהדורת פינקלשטיין, עמ' 392).

61 הרחבת הרעיון לדמויות נוספות, מאדם ועד משה ודוד, מופיעה במקורות מדרשיים נוספים, כדוגמת תנחומא ויחי יז (מהדורת בובר, דף קיא ע"א); בראשית רבה צז, כח (מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 1227–1228); קא, יב (שם, עמ' 1296); פסיקתא דרב כהנא, נספח א: וזאת הברכה

המשפט המתייחס לחוליה האחרונה בהעברת הברכה, 'כיון שעמד דוד, פתח במה שחתם משה, אמר אף אני אברך את ישראל באשרי', משמש חתימה הולמת לפתיחתא ומקשרה לפסוק הפתיחה של המזמור, 'אשרי האישי'.

בפתיחתא משולבת מחלוקת תנאים בשאלה אם אברהם בירך את יצחק בנו. לדעת ר' נחמיה אברהם אכן בירך את בנו, וזאת על פי הפסוק 'ויתן אברהם את כל אשר לו ליצחק' (בראשית כה 5), אך חכמים אחרים חלקו עליו ופירשו שאין מדובר בברכה אלא במתן דברים אחרים (בכורה, קבורה או מתנות). הימנעותו של אברהם מלהעביר את הברכה לבנו יצחק מנומקת באי רצונו להעבירה גם לבני ישמעאל ולבני קטורה,⁶² ורעיון זה מומחש באמצעות משל על אריס שקיבל ממלך פרדס ולא השקוה מפני שהיו בו 'מיני אילנות כרוכין זה על זה, אחד של סם חיים ואחד של סם המות'.⁶³ בדרשה משולבות שני הדעות זו בצד זו: לפי הדעה האחת אברהם אומנם נמנע מלברך, וכך נהג גם יצחק, ככל הנראה מפני שלא רצה שהברכה תעבור לעשיו, ולכן 'כיון שמת אברהם עלה הקב"ה על יצחק וברכו [...] וכן יעקב; ואילו לפי הדעה האחרת 'כיון שעמד יצחק מה כתיב "ויתן אברהם את כל אשר לו ליצחק" [...] ר' נחמיה אמר: זה ברכה [...] עמד יצחק ובירך את יעקב בנתינה [...]'⁶⁴.

דומה שגם ברקע מחלוקת התנאים הוזה עומדת הסוגיה הרעיונית בדבר הענקת

(מהדורת מנדלבוים, עמ' 437). אלא שכל אלו מקורות תנחומיים, שבהם המדרש אנונימי ואינו בנוי כפתיחתא, ולכן אין לראותם כמקור לפתיחתא שלנו – המיוחסת לאמוראים ידועי שם – אלא להפך. לזיהוי הקטעים בבראשית רבה כהוספות תנחומאיות ראו בהערת תיאודור במהדורתו לבראשית רבה, עמ' 1185, הערה לראש פרשה זה; עמ' 1296, הערה ד"ה 'לישנא אחרנא'. לזיהוי הקטע מפסיקתא דרב כהנא כהוספה תנחומאית ראו: א' עצמון, 'בניי, היו קורין פרשה זו': עריכה ומשמעות בפסיקתא דרב כהנא, ירושלים תשפ"ב, עמ' 23, 38 הערה 39.

62 מסורת זו על הימנעותו של אברהם מלברך את בנו מופיעה גם בתרגום המיוחס ליונתן על המקום (בראשית כה 11). ראו: A. Samely, *The Interpretation of Speech in The Pentateuch Targums: A Study of Method and Presentation in Targumic Exegesis*, Tübingen 1992, pp. 37–38

63 מחלוקת התנאים והמשל המובא בהמשכה נמצאים כבר בבראשית רבה סא, ה (מהדורת תיאודור–אלבק, עמ' 664–665) בקשר לפסוק 'ויתן אברהם את כל אשר לו ליצחק' (בראשית כה 5), אך לא במסגרת הכוללת של העברת הברכה בין הדורות. מעניין שבמקבילה שבתנחומא, לך לך ד (תנחומא, לך לך ה [מהדורת בובר, דף לב ע"א]) נאמר שאברהם לא רצה שברכתו תגיע ליצחק לא בגלל ישמעאל ובניו, כמו בבראשית רבה ואצלנו, אלא 'כיון שצפה שעשו ויעקב עומדין ממנו לא בירכו'. על הדקויות בהימנעותו של אברהם ראו: C. Bakhos, *Ishmael on the Border: Rabbinic Portrayals of the First Arab*, Albany, NY 2006, p. 92

64 זאת בניגוד לכל המקבילות המוזכרות לעיל, שבהן הדרשה נמשכת רק לפי הדעה שאברהם נמנע מלברך את בניו.

הברכה לרשעים. לדעת ר' נחמיה על אברהם להעניק את הברכה לבניו, אף שידוע לו שיהיו בהם גם מי שאינם צדיקים. הברכה מעצם טיבה מיועדת לכל אדם ולא רק ליחיד סגולה. דעה זו מתאימה לתפיסה שהובעה בפתיחתא ד1, 'אשרי איש – כל איש'. לעומת זאת לדעת החכמים, שסברו שאברהם נמנע מלברך את בנו, אסור שהברכה תחול גם על הרשעים, ולכן יש להותיר לקב"ה עצמו לברך רק את הראויים לכך. דעה זו הולמת את פתיחתא ד2, שלפיה רק כאשר 'ראה דויד שהקב"ה עושה מדת הדין ברשעים התחיל אומר "אשרי האישי".'

פתיחתא ו: עשרה מחברים ועשרה מיני זמר

הפתיחתא האחרונה בחטיבה מיוחסת לר' נחמיה⁶⁵ ומבטאת כיוון פרשני-רעיוני שונה מזה השולט בשאר הפתיחתאות:

[ו] ר' נחמיה פתח 'החכמה תעוז [לחכם מעשרה שליטים]' (קוהלת ז 19).
'לחכם' – זה דוד; 'מעשרה שליטים' – אלו עשרה בני אדם⁶⁶ שאמרו ספר תהלים
[...]⁶⁷

רב הונא בשם ר' אחא אמר: אע"פ שנאמרו על ידי עשרה, לא נאמר אלא על ידי דוד מלך ישראל, משל לחבורה של כווסקין⁶⁸ שהיתה מבקשת לומר הימנו

65 ייחוס הפתיחתא – בכל עדי הנוסח – לר' נחמיה מעורר תמיהה, שכן נדיר למצא פתיחתאות המיוחסות לתנאים. ראו: י' היינמן, 'פתיחתאות של תנאים ותכונותיהן הצורניות', דברי הקונגרס העולמי החמישי למדעי היהדות, ג: חטיבה ג: יצירתו הרוחנית של עם ישראל, ירושלים תשכ"ט, עמ' 121–134. זאת ועוד, עיקר הדרשה, ללא מסגרת הפתיחתא והייחוס לר' נחמיה, נמצא בקוהלת רבה ז, ד כדרשה פרשנית אנונימית על הפסוק (ומקבילה חלקית נוספת נמצאת בשיר השירים רבה ד, א [ד] על הפסוק 'כמגדל דויד צוארך בנוי לתלפיות'). לאור זאת ניתן להעלות את ההשערה שעורך המדרש הוא שאחראי לעיצוב הדרשה כפתיחתא ולייחוסה לר' נחמיה. בחירתו של העורך לייחס את הדרשה לר' נחמיה דווקא עשויה להיות קשורה לאחד משני עניינים: אזכורו של ר' נחמיה בפתיחתא הקודמת או השכיחות הרבה של מחלוקות ר' יהודה ור' נחמיה באגדה – מאחר שהפתיחתא הקודמת יוחסה לר' יודן (וגם לר' פנחס, כפי שהבאתי לעיל), קל היה לייחס את הפתיחתא הצמודה לר' נחמיה; תופעה דומה נמצאת במדרש רות רבה, פתיחתאות ד, ה (על פי גרסת הדפוס).

66 במקבילה בקוהלת רבה ז, ד הגרסה היא 'עשרה זקנים', וייתכן שהושפעה מלשון הברייתא 'דוד כתב ספר תהלים ע"י עשרה זקנים' (בבלי, בבא בתרא יד ע"ב).

67 כאן יש פירוט של אותם עשרה בני אדם וכן מחלוקת אמוראים ביחס לזיהוי מקצתם, אך הגרסה אצלנו משובשת בהשוואה למקבילה בקוהלת רבה.

68 כלומר זמרים. בובר גרס 'כווסקין' כפי שמופיע בענף פק, אך בשאר כתבי היד הגרסה היא 'מרין'. בובר שיער, ללא בסיס טקסטואלי, שהגרסה המקורית הייתה 'מוסקין', שמשמעותה

למלך, אמר להם כולכם נעימים, כולכם זמרים, כולכם משובחים, כולכם ראויין לומר הימנון למלך, אלא איש פלוני יאמר על ידי כולכם, למה שקולו ערב יותר מכולכם, הדא הוא דכתיב 'ונעים זמרות ישראל' (שמואל ב כג 1), מי נעים זמירותיהן של ישראל, דוד בן ישי, אבגיננוס בן אבגיננוס, מהו אומר בסוף תהלים, 'כלו תפלות [דוד] בן ישי' (תהילים עב 20).
 כשם שאמרוהו עשרה בני אדם, כך נאמר בעשרה מיני זמר, בניצוח בניגון במזמור בשיר בהלל בתפלה בברכה בהודאה בהללויה באשרי [...]

הפסוק המצוטט בראש הפתיחתא, 'החכמה תעזו לחכם מעשרה שלישים', מתפרש כרומז לייחוסו של ספר תהילים לדוד 'החכם', וזאת אף שהמזמורים נתחברו או נאמרו על ידי עשרה אנשים, 'שלישים', שונים. הנימוק לכך – המתבאר באמצעות משל – הוא שקולו של דוד בן ישי היה הערב ביותר, 'נעים זמירות ישראל', והוא נחשב למיוחס הממשיך מסורת של זמר מקצועי – 'אבגיננוס בן אבגיננוס'⁶⁹ ולכן הוא היה הראוי לומר את ההמנון לפני המלך.⁷⁰ הראיה לכך שהמזמורים כולם נקראים על שמו של דוד מובאת מהפסוק 'כלו תפילות דוד בן ישי', המייחס לכאורה את כל המזמורים לדוד. הפסוק אומנם ממוקם בסוף מזמור עב, כלומר בסוף הספר השני של תהילים, אך בעיני הדרשן הוא מסכם את כל חמשת הספרים.⁷¹ מהלך מדרשי זה יוצר נוסחה

ביוונית מוויקאים, אך היא נשתבשה כך שהמ"ם התחלקה לכ"ף ווי"ו. והנה בקטע הגניזה קיימברידג', ספריית האוניברסיטה T-S C2.49, שלא עמד לפני בובר, אכן מופיעה הגרסה 'מוסקין' ומאשרת את השערתו! בכ"י ירושלים 4°5767 מופיעה הגרסה 'ניאסקין', הדומה לגרסה במקבילה בקהלת רבה, ברוב עדי הנוסח – 'נאוסין/גיאסגוס'. בובר הפנה גם ל'ספר אגור' מאת ר' שמואל אבן ג'אמע (המאה האחת עשרה בצפון אפריקה), שגרס בקהלת רבה 'אנינסקין', ושיער שגם זו נוצרה משיבוש של 'אמוסקין'. וראו גם: ש' קרויס, פרס ורומי בתלמוד ובמדרשים, ירושלים תש"ח, עמ' 85, הערה 156; קראוס (לעיל הערה 57), ב, עמ' 327; אך השוו: נ' אלוני, מחקרי לשון וספרות, ו, ירושלים תשנ"ב, עמ' 109–110.

69 בובר בחר בגרסה 'אבגיננוס', המופיעה בכ"י פרמה 2552 (וכן בכ"י וטיקן 81 ebr, ודומה לה הגרסה 'אגיננוס' שבכ"י קיימברידג' Or. 786, וכן במדרש שמואל כט, ב [מהדורת ליפשיץ, עמ' 95]), אך בשאר עדי הנוסח הגרסה היא 'אביינוס'. בדפוס קושטא נוספה גלוסה פרשנית – 'גדול בן גדול'. על פירוש המילה ראו: קראוס (שם), ב, עמ' 1; ערוך השלם (לעיל הערה 57), א, עמ' 4, ערך 'אבגיננוס'.

70 E.M. Menn, 'Sweet Singer of Israel: David and the Psalms in Early Judaism', H.W. Attridge and M.E. Fassler (eds.), *Psalms in Community: Jewish and Christian Textual, Liturgical, and Artistic Traditions*, Atlanta, GA 2003, pp. 61–74; ראו גם: י' זקוביץ, דוד: מרועה למשיח, ירושלים תשנ"ו, עמ' 148–160.

71 בדומה לכך נאמר בבבלי: 'תניא: היה רבי מאיר אומר: כל תושבחות האמורות בספר

מורכבת המגשרת בין המסורת המזוהה את ספר תהילים כולו עם דוד לבין כותרותיהם של חלק מהמזמורים המייחסות אותם למחברים אחרים. לפי נוסחה זו דוד אינו מחברו הבלעדי של הספר אך הוא נחשב למעין עורך ראשי או זמר ראשי שלו, ולכן נקרא הספר על שמו.⁷² באופן זה מוצע פתרון גם לחסרונה של כותרת מתאימה לספר תהילים המזוהה אותו עם דוד, שכן הוא אכן לא חיבר את כל המזמורים. תחת זאת יש כותרת מסיימת, מעין קולופון, לספר – 'כלו תפילות דוד בן ישי' – המביעה את העובדה שהספר בכללותו נקרא על שמו.

הפתיחתא אינה מסתיימת כאן, אלא חותרת להגיע לפסוק הפותח של הספר, 'אשרי האיש'. לשם כך היא יוצרת קישור אסוציאטיבי בין מוטיב עשרת המחברים, העוסק במקורם של מזמורי תהילים, לבין מוטיב דומה של עשרה מיני זמר, המאפיין את סגנונם של אותם מזמורים. דרשה זו על אודות סגנונם של מזמורי תהילים מופיעה באופן כמעט זהה כבר בתלמוד הירושלמי, אלא ששם היא מיוחסת לר' יהושע בן לוי:

דאמ' ר' סימון בשם ר' יהושע בן לוי: בעשרה לשונות שלשבה נאמר ספר תילים באישור בניצוח בניגון בשיר במזמור בהשכל ברינה בתודה בתפילה בברכה.⁷³

על אף הדמיון הכולט בין הדרשות בשני המקורות יש ביניהן גם הבדלים לא מעטים.⁷⁴ לענייני חשובים בעיקר שני הבדלים, אחד נוגע לכותרת שבראש הדרשה, והשני נוגע לסדר הפריטים בה. אשר לכותרת, בירושלמי היא מנוסחת: 'עשרה לשונות

תהלים – כלן דוד אמרן, שנאמר "כלו תפלות דוד בן ישי", אל תיקרי כלו אלא, כל אלו' (בבלי, פסחים ק"ז ע"א). ובאופן מעט שונה נאמר במדרשנו על הפסוק עצמו: "כלו תפלות דוד בן ישי" – וכי שאר לא היו תפלות דוד בן ישי, אלא כל אלו היה דוד מתפלל על שלמה בנו ועל מלך המשח' (מדרש תהילים עב, ו [מהדורת בובר, דף קסד ע"א]).

72 בניגוד למסורת המדרשית הארץ ישראלית המובאת כאן ובמקבילות בקהלת רבה ובשיר השירים רבה, והמשתמשת בפועל 'אמר' או 'אמר' לתיאור פעולת חיבור מזמורי תהילים, הברייתא בבבלי בבא בתרא יד ע"ב משתמשת בפועל 'כתב', תופעה שעוררה עניין מיוחד בקרב החוקרים. ראו: Sh.Z. Leiman, *The Canonization of Hebrew Scripture: The Talmudic and Midrash Evidence*, Hamden, CT 1976, p. 163; J. Wyrick, *The Ascension of Authorship: Attribution and Canon Formation in Jewish, Hellenistic, and Christian Traditions*, Cambridge, MA 2004, pp. 51–58

73 סוכה ג, י (נד ע"א; טור 647–648); מגילה א, ט (עב ע"א; טור 752).

74 חלק מהשינויים במדרשנו ניתן אולי לתלות בהשפעת המקבילה בבבלי פסחים ק"ז ע"א: 'דאמר רבי יהושע בן לוי: בעשרה מאמרות של שבה נאמר ספר תהלים: בניצוח, בנגון, במשכיל, במזמור, בשיר, באשרי, בתהלה, בתפלה, בהודאה, בהללויה. גדול מכולן הללויה, שכולל שם ושבה בבת אחת'.

של שבח', ואילו במדרש תהילים נוסח הכותרת הוא 'בעשרה מיני זמר'. אשר לסדר הפריטים, בירושלמי הפריט הראשון הוא 'באישור' והאחרון הוא 'בברכה', ואילו במדרש תהילים הפריט הראשון הוא 'בניצוח' והאחרון הוא 'באשרי'. את שני ההבדלים הללו ניתן להסביר בשינויים שעשה עורך מדרש תהילים כדי להתאים את הדרשה להקשרה החדש. הוא שינה את הכותרת ל'מיני זמר' ככל הנראה בהשפעת הדרשה הקודמת, העוסקת בזמירות ובזמרים, ושינה את סדר הפריטים כדי להעביר את 'אשרי' לסוף הדרשה וכך ליצור חתימה ראויה לפתיחתא באמצעות קישור לפסוק הפתיחה של המזמור, 'אשרי האיש'.⁷⁵

עניינה של הפתיחתא אפוא בייחוסו של ספר תהילים כולו לדוד המלך, על אף ריבוי מחברי המזמורים הכלולים בו וסגנונם המגוון של המזמורים. בתשתית הפתיחתא עומדת ההנחה שיש לראות את מזמורי תהילים כשירת הלל לקב"ה, ושדוד, 'נעים זמירות ישראל', הוא המשורר הראשי החתום על הספר כולו. על פי פתיחתא זו פתיחת הספר ב'אשרי' משקפת את אופיו זה של הספר, ותפיסה זו של 'אשרי האיש' שונה באופן מהותי מהתפיסה ששלטה בחטיבה עד כה, ושעל פיה 'אשרי האיש' היא ברכה שדוד מברך בה את עם ישראל. אם כן מבחינה זו הפתיחתא השישית לכאורה אינה שייכת לחטיבה אלא נספחת לה.

ואולם בעיון נוסף ניתן לזהות זיקה מובהקת בין הפתיחתא הראשונה לבין הפתיחתא האחרונה, כך שהן יוצרות יחד מעין מעטפת של משמעות לחטיבה כולה. שתי הפתיחתאות עוסקות בייחוסם של מזמורי תהילים לדוד ובמעמד המקודש, אך הפתיחתא הראשונה מתמקדת בדוד כנביא 'בקש רצון', ששאפתו המרכזית להוריד את דבר ה' לעם ישראל, כלומר לברך את ישראל ב'אשרי', ואילו הפתיחתא האחרונה מתמקדת בדוד כנביא 'נעים זמירות ישראל', המיטיב להעביר לאל את שבחו מאת עם ישראל.

סיכום: מדרש תהילים חיבור או ליקוט?

לאור העיון שהוצע כאן מצטיירת חטיבת הפתיחה של מדרש תהילים כיחידה ספרותית מאורגנת, שתכליתה להציג את מזמור 'אשרי האיש' ככותרתו המייצגת

75 בנוסח המדרש שלפנינו אומנם לא מופיע הקישור המפורש לפסוק הפתיחה, אך ניתן להניח שזו הייתה כוונת העורך. מבנה הפתיחתא נפגם גם בשל ההמשך, החוזר לעניין 'הללויה', שאינה מופיעה אחרונה ברצף – 'וגדול מכולם הללויה, שכולל שם ושבת כתיבה אחת, רב קרא כל ספרא הללויה'.

של ספר תהילים כולו. שתי הפתיחתאות העומדות בראש החטיבה ובסופה, מדגישות את הזיקה של דוד, המוצג כנביא המתווך בין הקב"ה לעמו, למזמורי תהילים. הפתיחתא הראשונה מסמנת את הכיוון העיקרי בחטיבה, הרואה ב'אשרי האיש' ברכה של דוד לעם ישראל, ואילו הפתיחתא האחרונה רואה ב'אשרי' ביטוי של הלל ושבח של דוד כלפי הקב"ה. שאר הפתיחתאות ממשיכות ומפתחות את התפיסה שהוצגה באופן ראשוני בפתיחתא הראשונה ופורשות מגוון של תובנות כלליות באשר למושג הברכה ולאופן שבו נוסחה על ידי דוד.

פתיחתאות ב, ה מציגות את ברכת דוד כהמשך לברכתו של משה; פתיחתא ג מציגה את ברכת דוד כמנוסחת בברכה של תורת משה, ניסוח המשקף את העובדה שברכה זו נועדה לכל אדם הבוטח בה' ולא רק ליחידי סגולה; ושתי הפתיחתאות המהוות את לב החטיבה, זו ששרדה במסורת המדרש (1ד) וזו שאבדה ממנו (2ד), משקפות מתח פרשני-רעיוני בשאלת טיבה של ברכת דוד ונמעניה. פתיחתא ד' ממשיכה במגמה שעלתה קודם לכן, הרואה בברכה שפע הניתן לכול ולא רק ליחידי סגולה, ואילו פתיחתא 2ד, המהווה מעין תגובת נגד למגמה זו, מדגישה דווקא את ההיבט השליילי של הרשעים-הגויים ורואה ביסוד הברכה את אובדנם של אותם רשעים. מתח פרשני-רעיוני זה מהדהד גם בפתיחתא ה, הכוללת מחלוקת תנאים בשאלה אם אברהם נמנע מלברך את בניו מחשש שהברכה תגיע גם לרשעים או שהוא אכן בירכם.

ממצאים אלו מחזקים את ההנחה שחטיבת הפתיחה של המדרש היא תוצר של מלאכת עריכה מחושבת ושיטתית ולא של ליקוט אקראי חסר הבחנה של כל מה שהגיע לידי העורך. עם זאת יש להדגיש שמלאכת עריכה זו הייתה מוגבלת מטבע הדברים לבחירת החומר המדרשי ולסידורו וכן לעיבודו במידה מסוימת. אבל ברור שעיקר החומר נוצר על ידי דרשנים שונים במרחבי זמן ומקום מגוונים, ולכן לא ניתן לצפות לעריכה תמטית קוהרנטית מוחלטת של החטיבה כדרך של יחידות ספרותיות שיצאו מתחת ידו של מחבר אחד, שיצר אותן מתחילתן.

השאלה באיזו מידה ניתן לזהות בשאר חלקי מדרש תהילים את תבנית העריכה שעלתה כאן, היא בוודאי שאלה חשובה ביותר, המשליכה על תפיסתנו הכללית את טיבו של המדרש ואת התהוותו, אך היא מצריכה עוד מאמץ מחקרי משמעותי – הן בשחזור נוסח המדרש והן בקריאה זהירה שלו מול מקבילותיו ומקורותיו. עיון ראשוני במדרש מעלה שהממצא המקומי שעלה כאן אכן משקף במידה מסוימת חלקים משמעותיים בו אם כי בוודאי לא את כולו. מצב זה מעמיד בפנינו את האתגר

[29] 'שוחר טוב זה דוד': חטיבת הפתיחה של מדרש תהילים כמבוא לספר תהילים

לברר מדוע זכו פרשיות מסוימות לתשומת לב וליצירתיות מצד עורך המדרש או הדרשנים יותר מאשר פרשיות אחרות.⁷⁶

פרופ' ארנון עצמון, המחלקה לתלמוד ולתורה שבעל פה, הפקולטה למדעי היהדות,
אוניברסיטת בראילן, רמת גן
arnon.atzmon@biu.ac.il

76 למשל אפשר לשער שהמזמורים העומדים בראשי הספרים או הסדרים של ספר תהילים, או מזמורים בעלי כותרות העוסקות בחייו של דוד, זכו לעיסוק מדרשי אינטנסיבי יותר ממזמורים אחרים. על תבנית עריכה משוכללת ומתחכמת במדרש על מזמור צ, העומד בראש הספר הרביעי של תהילים, ראו: א, עצמון, 'תפילות משה – עיון במדרש תהילים למזמור צ', סידרא (בדפוס); ועל המדרש על מזמור כב ראו: A. Atzmon, 'Midrashic Traditions, Literary Editing and Polemics in Midrash Tehillim 22: Between Judaism and Christianity', *Journal for the Study of Judaism*, 51 (2020), pp. 97–124



‘כך מקובלני מבית אבי אבא’: מקורותיה ודרכי עיצובה של אגדת יהונתן נכד משה

דוד סבתו

א. מברא

במרכזו של סיפור פסל מיכה (שופטים יז–יח), ניצבת דמותו של הנער הלוי מבית לחם יהודה. נער זה מזוהה בסופו של הסיפור (יח 30) עם ‘יהונתן בן גרשם’, שהוא כמסתבר נכדו של משה.¹ דמותו של יהונתן זכתה לעיבוי מרשים באגדה תלמודית מסוגת הסיפור הדרשני.² סוגה זו באגדת חז"ל הוכרה במחקר בדור האחרון כסוגה עצמאית, המובחנת מסוגות דומות המוכרות מימי בית שני, כגון האגדה המקראית או המקרא המורחב. הסיפור הדרשני מאופיין ב'מיזוג ייחודי של סיפורת ושל פרשנות, [ה]פועל כפרשנות מומחזת לעלילה המקראית'.³ את הסיפור הדרשני שלפנינו יצר אחד מגדולי בעלי האגדה הארץ־ישראליים – ר' שמואל בר נחמן.⁴ הוא מספק הצצה נדירה אל בית מלאכתו של בעל האגדה, שניצל באופן וירטואוזי מגוון רחב של כלים מדרשיים, מסורות מקראיות סמויות, מסורות אגדיות תנאיות, זיקות וארמוזים ואף תופעת נוסח ייחודית. המסורות הקדומות שימשו כחומר ביד הדרשן היוצר; הוא שילב אותן ביצירת סיפור דרשני מורכב, והן קיבלו בו פנים חדשות. באגדה זו

* אני מודה לידידי ד"ר עדיאל כהן ויובל פרנקל ולשני הקוראים האנונימיים מטעם המערכת על הערותיהם הטובות שסייעו בשיפור המאמר.

1 על זיהוי זה, שעומעם בשל תיקון סופרים מאוחר, ראו להלן בראש סעיף ג ובהערות שם.

2 מונח זה טבעה לראשונה עפרה מאיר. ראו: ע' מאיר, הסיפור הדרשני בבראשית רבה, תל אביב תשמ"ז, עמ' 63. על מאפייניה של סוגה זו ראו: י' לוינסון, הסיפור שלא סופר: אמנות הסיפור המקראי המורחב במדרשי חז"ל, ירושלים תשס"ה.

3 לוינסון (שם), עמ' 4.

4 על דמותו ומאפייניו הייחודיים כבעל אגדה מובהק ראו להלן.

מתגלה תופעה מעניינת נוספת – העמדת קו עלילה חלופי ומקביל לעלילה המקראית, המאפשר לבחון באמצעותו את דמותו המורכבת של גיבור האגדה.

הסיפור עצמו מעוצב במתכונת דיאלוגית, ונוצר מתוך משא ומתן בין ר' שמואל בר נחמן לחכמים. ראשיתו של הסיפור בשאלת החכמים לר' שמואל בר נחמן ובתשובתו להם, וסופו – קושיה שהקשו עליו ותירוצו. כך כוללת האגדה סיפור כפול, בשתי רמות: הסיפור הדרשני על יהונתן בן גרשם, שמספרו הוא ר' שמואל בר נחמן, ומעליו סיפור המסגרת התלמודי, המתאר את תהליך יצירתו הדיאלוגי של הסיפור הדרשני, והמסופר על ידי המספר התלמודי אנונימי.⁵

המאמר יפתח בניתוח תמציתי של הסיפור המקראי, ובמוקדו בירור מגמתו הביקורתית בהשוואה לסיפור המקביל על משה בבית יתרו. לאחר מכן אנחת את המסורות המדרשיות התנאיות הרומזות להקבלה זו, ואתמקד בפיתוחה היצירתי – בשילוב מסורות נוספות – בסיפור הדרשני של ר' שמואל בר נחמן. בחלקו האחרון של המאמר אדון בויקה בין רמת הסיפור לרמת הסיפור באגדה, בעזרת השוואה לסיפור דומה מסוגת מעשה חכמים שגיבורו ר' שמואל בר נחמן; מעשה חכמים זה מעניק לסיפורנו הקשר ריאלי ואידיאלוגי וחושף את תודעתו העצמית של הדרשן.

ב. הסיפור המקראי: זכאי וחייב – בין יהונתן למשה סבו

הסיפור המקראי על אודות פסל מיכה פותח במצג (שופטים יז 1–5) המתאר את הרקע ליצירת הפסל: 'ויהי איש מהר אפרים ושמו מיכיהו [...] – מיכה, תושב הר אפרים, התוודה באזני אימו שהוא זה שגנב ממנה סכום כסף גדול. האם הקדישה את הכסף לה', ונתנה אותו לצורף לשם עשיית פסל ומסכה. הפסל הושם ב'בית האלהים' שעשה מיכה, ואחד מבניו הופקד עליו ככוהן. המצג השני (שם 7–13) פותח בסגנון דומה, בתיאורו של נער לוי – 'ויהי נער מבית לחם יהודה ממשפחת יהודה והוא לוי' – שנדד ממקומו בחיפוש אחר הזדמנויות נוחות והלך 'לגור באשר ימצא'. הוא נקלע לבית מיכה, וזה הפציר בו להישאר ולתפקד ככוהן, בתמורה למחייתו ולמשכורת שנתית. הנער הלוי הואיל לשבת והפך 'כאחד מבניו'. עיקר העלילה (שם יח) מתמקד בסיפורם של בני דן, שביקשו להם נחלה בארץ, ונשזרים בו שני חוטי העלילה הקודמים. בני

5 את ההבחנות וההגדרות המקובלות לרמות הסיפוריות השונות טבע ז'ראר ז'נט (Gennete). ראו: ש' רמון-קינן, הפואטיקה של הסיפורת בימינו, תל אביב תשמ"ד, עמ' 85–102. במובנים אלה הסיפור של יהונתן הוא הרמה הדיאלוגית, ואילו הסיפור על ר' שמואל וחבריו מתבצע ברמה האקסטרדיאלוגית.

דן שלחו מרגלים צפונה, לעיר ליש, והם עברו בדרכם בבית מיכה. הם שוחחו שם עם הנער הלוי, והוא שאל בעבורם באלוהים וניבא את הצלחתם. שבובם אל בני שבטם הם דיווחו על הערכתם בדבר הסיכוי הגדול לכבוש את ליש, ויצאו יחד עם כוח צבאי לכבוש את העיר. בדרכם הם שוב עברו בבית מיכה, והפעם שכנעו את הנער הלוי להצטרף אליהם עם פסלו של מיכה ולהיות להם לכוהן. הנער הסכים ללא היסוס, ואילו מיכה, שרדף אחריהם בניסיון להשיב את פסלו, נאלץ לשוב לביתו בפחי נפש בשל איומי בני דן על חייו. הסיפור נחתם בכיבוש ליש ובהפיכת הנער הלוי, המזוהה עם נכדו של משה, לכוהן לפסל בדן, 'הוא ובניו [...] עד יום גלות הארץ' (שם 30). חוקרים עמדו זה כבר על אופיו הפולמוסי של הסיפור, המגנה את עבודת האלוהים של שבטי הצפון (ובאולי גם בבית אל).⁶ מגמה ביקורתית נוספת עולה מהקשרו של הסיפור בחטיבה החותמת את ספר שופטים.⁷ סיפור פסל מיכה יחד עם סיפור פילגש בגבעה, הסמוך לו, מציגים באופן שלילי את מצבו של העם בתקופת השופטים: הידרדרות חמורה מבחינה דתית ומוסרית, בהשפעת הנורמות הקולקלות שנהגו בעמי כנען הסובבים. הידרדרות זו באה על רקע האנרכייה הפוליטית בקרב שבטי ישראל, וכך נוצרה אווירה אוהדת למשטר מלוכני, שעליו מסופר בספר שמואל. מגמה זו מפורשת במשפט החוזר שלוש פעמים בחטיבה: 'בימים ההם אין מלך בישראל [איש הישר בעיניו יעשה].'⁸

היבט מסוים של הסיפור, שלא נדון דיו, מצטרף למגמתו הפולמוסית ועומד גם

6 ראו למשל: 'אמית, גלוי ונסתר במקרא: פולמוסים גלויים, עקיפים ובעיקר סמויים, תל אביב 2003, עמ' 122–130; 'זקוביץ וא' שנאן, לא כך כתוב בתנ"ך, תל אביב תשס"ד, עמ' 112–121. לשיטת החוקרים הללו עבר הסיפור כמה גלגולים ועיבודים, המשקפים את המאבק בין מגמה החיובית של סופרי ממלכת ישראל לביקורתית של סופרי ממלכת יהודה.

7 שני הסיפורים אינם מופיעים במקומם הכרונולוגי ברצף הספר. ראו על כך כבר: סדר עולם רבה יב (מהדורת ח' מיליקובסקי, סדר עולם: מהדורה מדעית, פירוש ומבוא, א, ירושלים תשע"ג, עמ' 256; וראו דיונו של מיליקובסקי: שם, ב, עמ' 212–213), ובעקבותיו רש"י בפירושו לשופטים יז 1. וכך גם יוסף בן מתתיהו בקדמוניות היהודים ה, 136 ואילך. לדיון בייחודם הסגנוני של הפרקים הללו ראו: T.B. Butler, *Judges* (WBC), Nashville, TN, 2009, pp. 372–373. על המגמה האידיאולוגית בהבאת הסיפורים בסוף הספר ראו: ט' רודיך-אוברסקי, 'הנספח לספר שופטים', באר שבע, ב (תשמ"ה), עמ' 141–165. לטענה המפרידה בין הסיפורים ורואה בסיפור פסל מיכה את סיומו המקורי של הספר ראו: 'אמית, ספר שופטים: אמנות העריכה, ירושלים תשנ"ט, עמ' 287–330.

8 הנוסחה מופיעה פעמיים בסיפור פסל מיכה (שופטים יז 6; יח 1), ומשמשת חוליית מעבר בין שלושת חלקי הסיפור. בפעם השלישית היא מופיעה בחתימת סיפור פילגש בגבעה (שם כא 25). לדיון מפורט בתפקידה של הנוסחה הזו בשני הסיפורים החותמים את הספר ראו: רודיך-אוברסקי (שם).

ביסוד האגדה התלמודית המבוססת עליו. כאמור, בחתימת הסיפור מזוהה הנער הלוי עם יהונתן בן גרשם, נכד משה. לפרט זה, העשוי להיראות פרט ביוגרפי שולי, יש לדעתי חשיבות רבה להבנת מגמתו הכוללת של הסיפור, וכפי שאראה להלן, יש לו בסיס רחב בעלילתו וסגנונו. בסיפור הסמוך בחטיבה, סיפור פילגש בגבעה, מופיע נכדו של אהרן, פנחס הכוהן. בשני הסיפורים מראשית ימי השופטים פועלים אפוא נכדיהם של שני המנהיגים מתקופת המדבר, אך בתפקידים שונים ואף מנוגדים.⁹ סיפורו של הנער הלוי נוצק בתבנית סיפור בריחתו של סבו משה ממצרים למדיין, ויש להבינו לאור ההקבלה הניגודית ביניהם. קווי הדמיון בין הסיפורים כוללים את מבנה העלילה ופרטים מילוליים בולטים:

1. נדודים וגרות: בשני הסיפורים מתואר אדם שנדד ממקומו – משה ברח ממצרים למדיין וראה עצמו 'גר' [...] בארץ נכריה' (שמות ב 22), ויהונתן הלך 'לגור באשר ימצא' (שופטים יז 8).¹⁰

2. אירוח ומחיה: משה התארח בבית רעואל, שאמר לבנותיו: 'קראן לו ויאכל לחם' (שמות ב 20), ויהונתן התארח בבית מיכה וקיבל משכורת, ביגוד ומחיה: 'שבה עמדי... ואנכי אתן לך עשרת כסף לימים וערך בגדים ומחיתך' (שופטים יז 10). לשני המארחים הייתה זיקה הדוקה לעבודת אלילים: רעואל היה כוהן מדין (שמות ב 16), וביתו של מיכה היה בית אלוהים ובו אפוד ותרפים, ובניו כיהנו בו (שופטים יז 4–5).
3. הסכמה ואימוץ: משה ויהונתן ניאותרו להזמנה, והסכמתם מנוסחת באותן מילים בדיוק: 'ויואל משה לשבת את האיש' (שמות ב 21); 'ויואל הלוי לשבת את האיש' (שופטים יז 11). לא זו אף זו, עם הזמן אומצו שניהם בבתי מארחיהם כבניהם: רעואל נתן את צפורה בתו למשה, ומיכה הפך את יהונתן ל'אחד מבניו' (שם).

4. בתמורה עבדו שניהם בבתי מארחיהם – משה רעה את צאן חותנו במקום בנותיו, שבתחילת הסיפור נאמר כי רעו את הצאן (שמות ג 1), ואילו הנער הלוי כיהן בבית האלוהים של מיכה במקום בניו, שכינה בו קודם בואו (שופטים יז 12–13).
5. ההקבלה נמשכת בחלקו השני של הסיפור. משה בא אל הר האלוהים: 'ויבוא אל

9 בבבלי בבא בתרא קט ע"ב התפרשה הקבלה זו כהקבלה ניגודית הקשורה בטיב הנישואין. זקוביץ ושנאן (לעיל הערה 6) הציעו שפסוק 30, המציין את שמו של הגיבור, נוסף בידי סופרים ישראלים בשלב מאוחר (בשל הכפילות עם פסוק 31, ראו להלן הערה 15). אומנם גם לדעתם עצם ייחוסו של הגיבור למשה עומד בבסיס הגרסה הישראלית הקדומה והחיובית של הסיפור, שעוצבה בדמותה של יציאת מצרים, ותכליתו לבסס את הלגיטימיות של מקדש דן. לטענתי ההקבלה למשה ניגודית ביסודה, והיא מצטרפת למגמה הביקורתית של הסיפור שלפנינו.

10 ייתכן שתיאורו של הלוי 'והוא גר שם' הוא רמז מטרים לזהותו – בנו של גרשם, שנקרא כך על ידי משה על שם 'גר הייתי בארץ נכריה'.

הר האלהים חרבה' (שמות ג 1), ראה מראה, ו'סר לראות' (שם 3–4); אנשי דן באו להר אפרים – 'ויבואו הר אפרים' – שמעו קול, 'ויסורו שם' (שופטים יח 2–3). על המקום שבו נמצא משה נאמר לו: 'אל תקרב הלם' (שמות ג 5), ולנער הלוי שהיה בבית מיכה נאמר: 'מי הביאך הלם' (שופטים יח 3).

6. בסופו של דבר הוביל המפגש לפרדה לשם תפקיד גדול יותר: משה נפרד מחותנו לשם הנהגת בני ישראל, והנער הלוי נפרד ממיכה לשם הנהגת בני דן.

7. שני התפקידים החדשים היו כרוכים בעלייה לארץ טובה. למשה נאמר: 'ארץ להצילו מיד מצרים ולהעלתו מן הארץ והוא אל ארץ טובה ורחבה' (שמות ג 8), והמרגלים משבט דן אמרו לחבריהם: 'קומה ונעלה עליהם כי ראינו את הארץ והנה טובה מאד [...] והארץ רחבת ידים' (שופטים יח 9–10).¹¹

8. התפקיד החדש כלל גם את מיסוד עבודת האלוהים הציבורית. למשה נאמר בסנה: 'בהוציאך את העם ממצרים תעבדון את האלהים על ההר הזה' (שמות ג 12), ואצל הנער הלוי נאמר: 'יקימו להם בני דן את הפסל, ויהונתן [...] היו כהנים לשבט הדני עד יום גלות הארץ' (שופטים יח 30).

9. הקבלה מובהקת זו מתאששת בחתימת הסיפור, שבה מזוהה הנער הלוי עם יהונתן בן גרשם בן משה – כסב כן נכדו: 'יהונתן בן גרשם בן משה הוא ובניו היו כהנים לשבט הדני' (שופטים יח 30).

ההקבלה הרחבה בין הסיפורים היא בסיס להשוואה הניגודית ביניהם, ודומה שעיקרו של הניגוד נעוץ במערכות היחסים בין הדמויות. משה נס ממצרים משום שהרג את הנוגש המצרי שהכה עברי. במדיין הוא פגש בעוול שנעשה לבנות שלא הכיר והושיע אותן ממניעים מוסריים, ללא בקשת תמורה ותוך סיכון עצמי, שהרי גר בארץ נוכרייה, וניסיון ההצלה הקודם שלו כמעט הביא למותו. כששמע רעואל על כך הוא תמה על כפיות הטובה של בנותיו וביקש להשיב לו כגמולו: 'יאמר אל בנותיו ואיזו? למה זה עזבתן את האיש? קראן לו ויאכל לחם!' (שמות ב 20).

גם המפגש בין אלוהים למשה טבוע בחותם זה. ה' ביקש לשלוח את משה להציל את עמו מיד מצרים, ממש כשם שהציל את בנות יתרו מיד הרועים, ולהעלותו אל ארץ טובה. משה השיב לחותנו כגמולו, ולאחר קבלת השליחות הוא שב תחילה אליו

11 הופעת המרגלים שהכינו את הקרקע לירושת הארץ מזכירה את סיפור נדודי ישראל במדבר ושילוח המרגלים לארץ כנען. השוו למשל את דיווח המרגלים במדבר יז 7: 'טובה הארץ מאד מאד, לדיווחם של המרגלים בשופטים יח 9: 'כי ראינו את הארץ והנה טובה מאד'. הקבלה זו היא חלק ממערכת הקבלות רחבה יותר בין מסע בני דן לסיפור יציאת מצרים. ראו: א' מלמט, 'מסע שבט דן לאור יציאת מצרים והכיבוש הכלל ישראלי', הנ"ל, ישראל בתקופת המקרא, ירושלים תשמ"ג, עמ' 143–163.

וביקש את רשותו: 'וילך משה וישב אל יתר חתנו ויאמר לו אלכה נא ואשובה אל אחי אשר במצרים ואראה העודם חיים' (שם ד 18). יתרו הבין את מניעיו של משה ושילח אותו בברכה: 'ויאמר יתרו למשה לך לשלום' (שם). לעומת זאת מערכת היחסים בסיפור פסל מיכה שונה בתכלית: הסיפור פותח כאמור במערכת היחסים העכורה בין אם לבנה, שגנב ממנה סכום כסף נכבד. מיכה אומנם גילה זאת לאימו, אולם לא משום שליבו נקפו, אלא מחשש לחייו, לאחר שקיללה באוזניו את הגנב. הכסף הגנוב הפך בידי הצורף לפסל ומסכה. הנער הלוי הלך ממקומו לגור באשר ימצא, כלומר חיפש הזדמנויות נוחות, ונקלע בדרכו לבית מיכה. מיכה אירח אותו – תמורת הסכמתו לשמש 'אב וכהן' בביתו. בהמשך אנו למדים על מניעיו האנוכיים של מיכה במעשה זה: 'ויאמר מיכה עתה ידעתי כי ייטיב ה' לי כי היה לי הלוי לכהן' (שופטים יז 13). כשם שיצירת הפסל יסודה בגנבה, כך הבאתו לליש כרוכה בגזלה. בני דן נהגו באלימות בריונית ואימו הן על הנער הלוי והן על מיכה. דברי האיום יחד עם דברי השכנוע פעלו על הנער ללא קושי: 'ויאמרו לו החרש שים ירך על פיך ולך עמנו והיה לנו לאב ולכהן הטוב היותך כהן לבית איש אחד או היותך כהן לשבט ולמשפחה בישראל. וייטיב לב הכהן ויקח את האפוד ואת התרפים ואת הפסל ויבא בקרב העם' (שם יח 19–20). הנער הלוי מתואר אפוא כ'ספק שירותי דת' שנשכר לכל המרבה במחיר. ברצותו הפך מלוי לכהן בבית מיכה, וברצותו היה כוהן לשבט בישראל.¹² יחסיו האישיים עם מיטיבו מיכה, שהפכו ל'אחד מבניו', נעלמו כלעומת שבאו – טובתו האישית היא שעמדה במוקד, וזו משמעות המילה 'טוב' בסיפור. הניגוד החריף בין הסיפורים מצטרף למגמה הפולמוסית ונועד להבחין בין מוצאו ואופיו של פולחן פסל מיכה בדרך, הנגוע בגנבה וגזלה, חמדנות וכפיות טובה, לבין השורשים המוסריים של עבודת האלוהים בהר סיני ושל המשכה בבית האלוהים בשילה: הצלה ותשועה, גמילות חסדים והכרת הטוב.¹³ חשדו של הקורא בדבר ההקבלה הרמוזה בין הסיפורים, חשד המתעורר במהלך קריאת הסיפור, מאושש בפסקי החתימה שלו. תחילה זוכה ההקבלה הניגודית האידיאולוגית לביסוס גניאלוגי, בזיהויו של הנער הלוי עם נכדו של משה: 'ויהונתן בן גרשם בן מ[נ]שה הוא ובניו היו כהנים לשבט

12 לפירוט הביקורת על הנער הלוי ועל בני דן (וכן על שאר הדמויות בסיפור) וזיקתה למגמת ספר שופטים, ראו: אמית (לעיל הערה 7), עמ' 303–311.

13 במלכים א יא נערכת הקבלה דומה בין משה לירבעם, מייסד ממלכת ישראל ומבסס פולחן העגלים במקדשי דן ובית אל. ירבעם מתואר כעין משה שני, המושיע את עמו מעבודת הפרך של מלך עריץ – כנגד שלמה, המצטייר כבן דמותו של פרעה. על מגמתה של ההקבלה ביניהם ראו: A. Frisch, 'The Exodus Motif in 1 Kings 1–14', *Journal for the Study of the Old Testament*, 87 (2000), pp. 3–21

הדני עד יום גלות הארץ' (שופטים יח 30).¹⁴ בפסוק הבא נוספת הקבלה כרונולוגית: 'וישימו להם את פסל מיכה אשר עשה כל ימי היות בית האלהים בשלה' (שם 31). הקבלה זו מנגידה בין הפולחן האסור של הפסל בדם, מייסודם של מיכה ויהונתן, לבין בית האלוהים הלגיטימי מייסודו של משה, בית האלוהים שפעל באותם ימים עצמם במשכן שילה.¹⁵

ג. דמותו של יהונתן בספרות חז"ל: בין תנאים לאמוראים

בספרות התנאית אנו מוצאים בתוספתא התייחסות נקודתית ותמציתית לדמותו של יהונתן בן גרשם:

כיוצא בו ז'יהונתן בן גרשם בן מנשה' וכי בן מנשה היה? והלא בן משה היה!
ולמה נתלה דבר במנשה, מלמד שתולין חובה בחייב.¹⁶

התוספתא מזהה אפוא את יהונתן עם נכדו של משה, ומסבירה את שינוי ייחוסו כניסיון לקשור בין מעשיו למעשי מנשה, המלך הרשע שעבד עבודה זרה. בכך גם עומעם הקשר המביך לסבו, משה, ואפשר שתוספת הנו"ן בשמו היא מעין תיקון סופרים,

14 הלשון 'הוא ובניו' מופיעה בספר דברים פעמיים כביטוי לרציפות שושלתית נצחית של שושלת הכהונה ושושלת המלוכה (דברים יז 20; יח 5). שימוש בלשון זו כאן מנגיד בין שושלת הכהונה שהקים יהונתן, מצאצאי משה, לשושלת הכהונה הלגיטימית של בית אהרן.

15 על הפער בין ציון זמן זה לבין האמור בפסוק הקודם, 'עד יום גלות הארץ', וסקירת דרכי יישובו ראו: אמית (לעיל הערה 7), עמ' 294. שלוש גישות עיקריות הוצעו לפתרון הפער: תיקון נוסח בפסוק 30, תיקון נוסח בפסוק 31 וזיהוי אחד הפסוקים כתוספת מגמתית. אולם יש לשים לב שהביטוי 'בית אלהים' ככינוי למקדש שילה מופיע במקרא רק בפסוק זה. למעשה ביטוי זה מופיע בספרות המקרא המוקדמת פעמים בודדות בלבד: בסיפור חלום יעקב ב'בית אל' – הוא 'בית אלהים' (בראשית כח 17) ובספר תהילים (שלוש פעמים). בספרות המקראית מימי בית שני הוא מופיע פעמים רבות (בדרך כלל 'בית האלהים'). והינה ביטוי זה מופיע בסיפור פסל מיכה פעם נוספת: 'ויעשהו פסל ומסכה ויהי בבית מיכיהו. והאיש מיכה לו בית אלהים ויעש אפוד ותרפים וימלא את יד אחד מבניו ויהי לו לכהן' (יז 4–5). נראה אפוא שתכליתו העיקרית של הפסוק איננה ציון זמן אלא כאמור יצירת ניגוד – בין פסל מיכה ובית האלוהים שלו, שהתגלגלו לדן, לבין בית האלוהים הלגיטימי בשילה, שפעל בעת ובעונה אחת עימו. ביטוי ציורי לרעיון זה ראו: ר' יונתן אומר: מגרב לשילה שלושה מילין, והיה עשן המערכה ועשן פסלו שלמיכה מתערבין זה בזה' (בבלי, סנהדרין קג ע"א).

16 תוספתא, סנהדרין יד, ח (מהדורת צוקרמנדל, עמ' 437), על פי כ"י ארפורט (כ"י ברלין, ספריית המדינה Or. fol. 1220) ודפוס ראשון. כ"י וינה, הספרייה הלאומית hebr. 20 (שוורץ 46) יש בדרשה השמטה מחמת הדומות.

שניתק בין הנכד החייב לסבו הזכאי.¹⁷ זיקת מנשה לסיפור פסל מיכה מופיעה גם בסדר עולם רבה:

בשנת עשרים ושתים שנה למנשה גלה מנשה הוא ופסלו שלמיכה עמו, 'ויהונתן בן גרשום בן מנשה הוא ובניו היו כהנים לשבט הדני עד יום גלות הארץ'.¹⁸

על פי סדר עולם אין מדובר בזיקה רעיונית בלבד אלא בזיקה היסטורית: גלותו של מנשה מלך ישראל עצמו (הנזכרת בדברי הימים ב לג 11–13) כרוכה בפסל מיכה ואולי אף הייתה באשמת עבודתו. כפי שהראה חיים מיליקובסקי, מסורת זו מבוססת על דמיון לשוני בין הכתוב בפסל מיכה: 'וישימו להם את פסל מיכה אשר עשה' (שופטים יח 31), לכתוב במנשה: 'וישם את פסל הסמל אשר עשה' (דברי הימים ב לג 7),¹⁹ ונראה שברקעה נמצא הזיהוי בין מנשה הנזכר בספר שופטים למלך מנשה החייב.²⁰ מסורות תנאיות נוספות העוסקות באופן מרומז ביהונתן ובזיקתו למשה סבו יידונו בהמשך המאמר.

17 'ולכבוד משה תלוי עליו הנו"ן' (פירוש רד"ק לשמות יז 7). אומנם תיקון סופרים נועד בדרך כלל לשמור על כבוד אלוהים, אולם כמה תיקוני נוסח נועדו לשמור על כבודם של גדולי האומה. ראו: א' רופא, 'מסירת נוסח המקרא לאור תולדות האמונה הישראלית: תיקונים משום כבודם של גדולי האומה ומשום גנותם של רשעים', טקסטוס, כה (תשע"א), עמ' 37–49. בתוספתא לא נאמר דבר באשר לנו"ן התלויה במילה 'מנשה', אלא רק ש'תולין', כלומר מאחזיים וקושרים, את החובה בחייב – בדומה לדרשה הקודמת בתוספתא, שעסקה בקישור בין חיאל בית האלי לבין אחאב: 'ולמה נתלה דבר באחאב, מלמד שתולין חובה בחייב' (תוספתא, סנהדרין יד, ז [שם]; בשתי הדרשות נתלה החטא בשני המלכים המפורסמים ברשעים). רק בדרשה האמוראית שתובא להלן יש התייחסות מפורשת לנו"ן התלויה. אומנם סביר להניח שברקעה של הדרשה התנאית עמדו הנוסח המורכב של הפסוק, שבעל התוספתא היה מודע לו, ואולי גם הנו"ן התלויה עצמה. בחלק מכתבי היד של נוסח המסורה וכן בתרגום השבעים נפלגו הנוסחים בין 'מנשה' ל'משה'. הנוסח 'משה' מופיע גם בוולגטה. ראו סקירתו והפניותיו של רופא (שם), עמ' 37.

18 סדר עולם רבה כד (מהדורת מיליקובסקי [לעיל הערה 7], א, עמ' 298).

19 מיליקובסקי (שם), ב, עמ' 385. הוא ציין שבספרי ההיסטוריה בנביאים ובכתובים המילה 'פסל' מופיעה רק בשני מקומות אלה. כפי שהראה שם, מסורת דומה השתמרה בקטעי גניזה של ויקרא רבה.

20 והשוו לדברי מיליקובסקי ש'לא ייתכן שסדר עולם גרס ששני האישים האלה הם אדם אחד' (שם, הערה 2). כאמור המסורת התנאית בתוספתא רואה בייחוס למנשה ייחוס אידיאולוגי ולא גניאולוגי. להצעה אחרת לזיהויו של 'מנשה' ראו: G. F. Moore, *A Critical and Exegetical Commentary on Judges* (ICC), Edinburgh 1903, p. 402. מור הציע ש'מנשה' מכון למנשה בן ידוע הכהן, שתואר על ידי יוספוס כמי שפעל להקמת מקדש שומרוני בהר גריזים. לפיתוח של הצעה זו, שעל פיו תיקון הסופרים היה חלק מפולמוס אנטי-שומרוני רחב, ראו: S. Weitzman, 'Reopening the Case of the Suspiciously Suspended NUN in Judges

בספרות האמוראית זכתה דמותו של יהונתן לעיבוי ולפיתוח משמעותי. במקורות הארץ ישראלים מופיעות שלוש מקבילות של הסיפור. אביא כאן את הגרסה שבירושלמי ברכות, שהיא לדעתי הגרסה המלאה והראשונית. במהלך המאמר אתייחס להבדלים בולטים בין המקבילות, ובנספח אדון בפירוט ביחס ביניהן. וזו לשון האגדה בשלמותה:

1. רבי חונא ושמעון קמטריא בשם רבי שמואל בר נחמן: 'ויהונתן בן גרשום בן מנשה' – נ'ון תלוי אם זכה בן משה ואם לאו בן מנשה.
2. חברייהא בעון קומי [החברים שאלו לפני] רבי שמואל בר נחמן: כומר היה לעבודה זרה והאריך ימים?
אמר לון [להם]: על ידי שהיה עינו צרה בעבודה זרה שלו.
כיצד היתה עינו רעה בעבודה זרה שלו?
הוה בר נש אתי למיקרבה תור או אימרו הוא אמר ליה מה זו מועילה לך, לא רואה ולא שומעת ולא מדברת.
אמר ליה חייך, ומה נעביד? ואמר ליה אויל עביד ואייתי לי חד פינגך דסולת ואתקין עלוי עשר ביעין ואתקון קומוי והוא אכל מכל מה דאתי ואנא מפיס לה עליך מכיון דאויל ליה הוה אכיל לון זימנא חדא אתה חד בר פחין אמר ליה כן אמר ליה: אם אין מועילה כלום, את מה את עביד הכא?
אמר ליה: (חייך) בגין חיי
- [תרגום: היה בן אדם בא להקריב שור או כבש, והוא אומר לו: מה זו מועילה לך? לא רואה ולא שומעת ולא מדברת. אמר לו: חייך, ומה נעשה? אמר לו: לך עשה והבא קערת סולת והתקן עליה עשר ביצים. והוא אוכל מכל מה שבא ואני מפיסו עליך. כיוון שהלך היה יהונתן אוכל אותם. פעם אחת בא בר פחין אחד, אמר לו כך. אמר לו: אם (העבודה זרה) אינה מועילה כלום, מה אתה עושה כאן? אמר לו: חייך, בגלל פרנסתי]
3. כיון שעמד דוד המלך שלח והביאו
אמר ליה: את בן בנו שלאותו צדיק ואת עובד עבודה זרה?
אמר ליה כך אני מקובל מבית אבי אבא:
מכור עצמך לעבודה זרה ואל תצטרך לבריות
אמר ליה חס ושלום לא אמר כן,
אלא מכור עצמך לעבודה זרה לך ואל תצטרך לבריות

448–460 (1999), pp. 61, *Catholic Biblical Quarterly*, 18:30. מכל מקום הפרשנות החזו"לית, שבה עוסק המאמר הנוכחי, ויהתה את 'מנשה' עם מלך ישראל.

כיון שראה דוד כך שהוא אוהב ממון מה עשה?
 העמידו קומוס על תיסבריות²¹ שלו,
 הה"ד [הדא הוא דכתיב] 'שבואל בן גרשום בן משה נגיד על האוצרות' (דברי
 הימים א כו 24)
 שבואל – ששב אל אל בכל לבו ובכל כחו
 נגיד על האוצרות – שמינהו על תיסבריות שלו
 4. מתיבין [מקשים] לרבי שמואל בר נחמן והא כתיב [והרי כתוב] 'עד יום גלות
 הארץ'!
 אמר לון כיון שמת דוד עמד שלמה וחילף סנקליטין [יועצים] שלו חזר
 לקילקולו הראשון
 הה"ד 'נביא אחד זקן יושב בבית אל' וגו' (מלכים א יג 11)
 אמרין הוא הוה [אומרים הוא היה].²²

הדרשן והמספר של האגדה, ר' שמואל בר נחמן, היה אמורא ארץ ישראלי בדור
 השלישי.²³ בספרות האמוראית הוא מכונה כמה פעמים 'בעל אגדה' – החכם
 היחיד (!) שזכה לתואר זה בספרות האמוראית.²⁴ בשני התלמודים ובמדרשי האגדה
 פזורים מאות מדרשי אגדה שלו (ומעט מימרות הלכתיות). היותו בעל אגדה מתבטא
 הן במסורות האגדיות הרבות שהוא מסר משם רבותיו, והן בווירטואוזיות הדרשנית
 ובכלי המדרש המשוכללים המתגלים בדרשותיו. הנה כמה מהם: במקרים רבים הוא
 ספר מילים מרכזיות החוזרות כמה פעמים ומצא למספרן מקבילה בעלת משמעות
 רעיונית.²⁵ הוא נהג לזהות תבניות וביטויים קבועים במקרא ומנה אותם – ביטוי
 לשליטתו המרשימה במקרא.²⁶ בכמה מקומות הוא ציין אנלוגיות מקראיות והציע

21 פקיד בכיר על האוצרות. ראו: M. Sokoloff, *A Dictionary of Jewish Palestinian Aramaic of Byzantine Period*, Ramat Gan 2017, pp. 550, 671

22 ירושלמי, ברכות ט, ב (יג ע"ד; טורים 70–71); ראו גם: סנהדרין יא, ה (ל ע"ב; טורים 1330–1331); שיר השירים רבה ב. מקבילה רחוקה יותר מופיעה בבבלי, בבא בתרא קט-קי.

23 האגדה מיוחסת לו בשלוש מקבילותיה הארץ ישראליות; בבבלי היא מופיעה באופן אנונימי.
 24 'פרנקל, דרכי האגדה והמדרש, גבעתיים תשנ"ב, עמ' 23–26. פרנקל טען שהכינוי שימש
 תחילה במשמעות שלילית וביקורתית, ושרק בשלב מאוחר קיבל משמעות חיובית.

25 למשל שמונה עשרה ברכות כנגד שמונה עשר ציוויים בפרשת המשכן (ירושלמי, תעניות ב, ב
 [סה ע"ג; טור 714]); תשעים ושלושה כלים (משנה, תמיד ג, ד) כנגד תשעים ושלוש אוכרות
 בחגי, זכריה ומלאכי (ירושלמי, חגיגה ג, ח [עט ע"ד; טור 799]) – שניהם בשם רבו המובהק
 ר' יונתן.

26 למשל חמישה 'ויהי בימי' – צרה (בראשית רבה מב, ג [מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 400]);

להן משמעות, ²⁷ ובמקום אחד הוא אף עמד על מערך אנלוגיות מפורט בין שתי דמויות מקראיות. ²⁸ נראה שגם הכיר את השפה היוונית ותרבותה, ופעמים רבות פירש לפיהן פסוקים. ²⁹ כפי שאראה להלן, מאפיינים אלה ואחרים ניכרים גם באגדה שלפנינו. האגדה מבוססת על שני פסוקים. הפסוק בשופטים יח 30, המזהה את הנער הלוי עם יהונתן בן גרשם, נכדו של משה, והפסוק בדברי הימים א כו 24, המזכיר בן אחר של גרשם בן משה: 'ושבאל בן גרשום בן משה נגיד על האצרות'. ³⁰ אלה האזכורים היחידים של נכד משה ובן גרשם במקרא. התלמוד מניח זהות בין שבואל בן גרשם בן משה ליהונתן בן גרשם בן משה, וזהות זו יוצרת קושי כרונולוגי, משום ששבואל חי בימי דוד המלך והיה ממונה על אוצרות המקדש. בפער הכרונולוגי והענייני בין שני הפסוקים נטווה סיפורו האגדי של יהונתן. ³¹

הדרשה הפותחת את האגדה עוסקת בנו"ן התלויה במילה 'מנשה'. דרשתו של ר' שמואל בר נחמן דומה בלשונה לדרשה התנאית בתוספתא, אולם מגמתה שונה: לדעת

בשלושה מקומות בא הקב"ה להתווכח עם ישראל (ויקרא רבה כו, ו [מהדורת מרגליות, עמ' תרג-תרלה]).

27 למשל על מיקומו של סיפור יהודה ותמר (בראשית לח) אמר שנועד 'לסמוך מעשה תמר למעשה אשת פוטיפר' (בראשית רבה פה, ב [מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 1031]), שני מעשי פיתוי של נשים, ולמד מכוונת הראשונה על השנייה. הוא השווה גם בין מעשה אשת פוטיפר למעשה רות, מעשה פיתוי נוסף, והצביע על הניגוד ביניהן (שם פז, ד [שם, עמ' 1065]).

28 יעקב ויוסף; ראו: שם פד, ו (שם, עמ' 1006-1008).

29 'אדם הראשון דיפרוספון בראו' (שם ח, א [שם, עמ' 55]) – שימוש במיתוס יווני לפירוש סיפור בריאת האדם (וגם שם הקשו עליו במהלך הדרשה והוא השיב); 'ביה שמו' – פרשנות אטימולוגית על פי היוונית (שם יב, י [שם, עמ' 108]); 'אלון בכות' – 'לשון יוני הוא' (פסיקתא דרב כהנא, זכור א [מהדורת מנדלבוים, עמ' 40], בשם ר' יונתן). וראו גם: ר' שמואל בר נחמן אמר לא היו ראויים אומות העולם שיהא בהם מעלה חטטים, ולמה יש בהם, שלא יהו מונין את ישראל וא' להם לא אומה שלמצורעים אתם, על שם "חרפת נבל אל תשימני" (תהילים לט 9) (בראשית רבה פח, א [מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 1077-1078]), ייתכן שברקע המדרש מצויה המסורת ההלניסטית על היהודים המצורעים במצרים.

30 לאזכור שבואל ראו גם: 'בני משה גרשם ואליעזר. בני גרשום שבואל הראש' (דברי הימים א כג 16-17). הפרשנות המקובלת לפסוקים אלה בדברי הימים היא ששבואל הוא צאצא רחוק של גרשם בימי דוד ולא בנו הביולוגי.

31 גיבור אחר של סיפורנו, מיכה, מזהה גם הוא במדרש עם דמות מימי משה רבנו ועם דמויות מימי דוד ושלמה: 'תנא: הוא נבט, הוא מיכה, הוא שבע בן בכרי. נבט – שניבט ולא ראה, מיכה – שנתמכמך בבניין [על ידי המצרים, וניצל על ידי משה] ומה שמו, שבע בן בכרי שמו' (בבלי, סנהדרין קא ע"ב). מדרש זה תואם מסורת מדרשית נוספת הקושרת בין קריעת ים סוף לפסל מיכה: ר' אליעזר אומר עבודה זרה עברה עם ישראל בים שנאמר "ועבר בים צרה והכה בים גלים" (זכריה י 11), ואי זה זה זה צלמו של מיכה' (מכילתא דר' ישמעאל, פסחא יד [מהדורת הורוביץ-רבין, עמ' 51]).

ר' שמואל בירושלמי אין מדובר בתיקון סופרים בעלמא שנועד לכסות על מוצאו האמיתי של יהונתן ולתלותו במנשה (כעולה מהתוספתא), אלא בעניין מהותי. לדידו הנו"ן התלויה מלמדת על אופיו המורכב והקוטבי של יהונתן, שהיה תלוי ועומד בין משה, הנביא מייסד עבודת האלוהים בישראל, לבין מנשה, המלך עובד האילים.³² הבחנה יסודית זו מונחת בבסיס האגדה שמספר ר' שמואל בהמשך. הגינוי המוחלט העולה מהתוספתא ('שתולין חובה בחייב'), הרואה רק ניגוד בין יהונתן ובין משה סבו, מתפרש בדבריו באופן מורכב יותר: 'זכה [...] לא זכה'. הזיקה למשה מוצגת כאן כאפשרות העשויה להתממש בהתאם למעשיו של יהונתן, כפי שמסופר להלן.³³ לאחר מכן שאלו החכמים ('חברייא') את ר' שמואל בן נחמן 'כומר היה לעבודה זרה והאריך ימים?'. שאלה זו מבוססת ככל הנראה על הזיהוי בין יהונתן לשבואל שחי בימי דוד, על פי הפסוק בדברי הימים.³⁴ החכמים תמחו על הפער בין מעשיו, שנתפסו בעיניהם כרעים לחלוטין (כומר לעבודה זרה!), לבין שכרו – אריכות ימים מופלגת.

32 הלשון 'תלוי' מופיעה בשתי הדרשות, אלא שבתוספתא לא נזכרה נו"ן תלויה, והכוונה שהיחס נתלה במנשה, כדי לתלות חובה בחייב. לעומת זאת בירושלמי 'תלוי' מתפרש כמצב ביניים המאפיין אותו (לשון 'תלוי' מופיעה לעיתים בלשון חכמים כמצב ביניים מושהה: אשם תלוי, זכות תולה. לשימוש בהקשר דומה ראו: 'בינוניים תלויין ועומדין [...] זכו נכתבין לחיים, לא זכו נכתבין למיתה' [בבלי ראש השנה טז ע"ב]). דרשה דומה של אות תלויה (ע"ן) ראו: "'יכרסמנה חזיר מיער" (תהילים פ 14) – אם זכיתם מן היאור, ואם לאו מן היער' (ויקרא רבה יג, ה [מהדורת מרגליות, עמ' רפ]). לדרשת קריאה כפולה של שני הנוסחים ראו גם: 'אמר ריש לקיש, מפני מה עין ד'וימנע מרשעים אורם' (איוב לח 16) תלוי? כיון שנעשה אדם ראש מלמטה נקרא רשע מלמעלה' (בבלי, סנהדרין קג ע"ב). כפי שהראה מורי שלמה נאה, חלה התפתחות בדרשות הכתיב בין הספרות התנאית, שהתבססה בעיקר על המילה הנשמעת ומיעטה לדרוש את כתיב התורה (ואף זאת באגדה בלבד), לבין הספרות האמוראית (בייחוד בבבלי), שהרבתה לדרוש את הכתיב ולהפיק ממנו משמעויות שונות. ראו: ש' נאה, 'אין אם למסורת או: האם דרשו התנאים את כתיב התורה שלא כקריאתו המקובלת?', תרביץ, סא (תשנ"ב), עמ' 401–448. דרשת הנו"ן של ר' שמואל בר נחמן, המעניקה לכתיב התורה ואף למצב החומרי של תלייה, משמעות רעיונית, תואמת את ההתפתחות הזו.

33 במקבילה בבבלי, בבא בתרא קט ע"ב, בדומה לתוספתא: 'וכי בן מנשה הוא, והלא בן משה הוא! אלא מתוך שעשה מעשה מנשה תלאו הכתוב במנשה'.

34 אומנם באגדה בירושלמי ברכות השאלה מוצגת בתחילת האגדה, לפני הבאת הפסוק מדברי הימים והזיהוי עם שבואל. ואכן בעל 'פני משה' פירש שהשאלה מבוססת על הפסוק בספר שופטים: 'יהונתן [...] הוא ובניו היו כהנים [...] עד יום גלות הארץ'. אולם פשט הפסוק מדבר בבניו שכיהנו ואין בו קושי. אף שבסוף האגדה החברייא מצטטים את הפסוק כראיה לכך שיהונתן לא שינה את דרכו, בפסוק עצמו אין ראיה לאריכות ימיו – אלא בקריאתו על רקע פסוקי דברי הימים. ראוי לציין שבמקבילה בירושלמי סנהדרין מוצגת השאלה אחרי הזיהוי עם שבואל. במקבילה בשיר השירים רבה מיוחס לר' יוסי התנא הזיהוי בין יהונתן ובין הנביא הזקן בבית אל (בימי ירבעם). ראו בנספח.

ר' שמואל תיאר בתשובתו את דמותו של יהונתן באופן מורכב יותר, כמי ש'עינו צרה/רעה בעבודה זרה שלו' – בהתאם לדרשתו הקודמת, שהציגה את המורכבות המשתקפת בייחוסו.³⁵ לדעת ר' שמואל יהונתן לא האמין בעבודה הזרה שלה כיהן, ולא זו בלבד אלא שהוא הפיץ את דעותיו בקרב עובדיה שבאו אליו.³⁶ הוא שכנע אותם שלא להביא לקורבן בעלי חיים אלא מנה צמחונית בלבד, וזלה יותר, ואכל אותה בעצמו. התנהגותו הונעה משילוב של מניעים אפורטוניסטיים ואידיאולוגיים.³⁷

בשלב השני מסופר על מקרה שבו הגיע אל יהונתן בר פחין,³⁸ ובעקבות דבריו עימת אותו עם הסתירה בין אמונתו למעשיו: 'אם אין מועילה כלום, את מה את

35 'עין צרה' מציינת קמצנות וקנאה ברכוש האחר. ראו למשל: תוספתא חלה א, ז (מהדורת ליברמן, עמ' 276), וכן הרבה.

36 על פי ירושלמי ברכות אמר יונתן: 'מה זו מועילה לך, לא רואה ולא שומעת ולא מדברת', ובכך ביטא את אפסותה של העבודה הזרה – בדומה ללשון הכתוב על עצבי הגויים: 'פה להם ולא ידברו עינים להם ולא יראו אזנים להם ולא יאזינו' (תהילים קלה 15–17). במקבילה בירושלמי סנהדרין הלשון שונה: 'וכי מה מועילה לך, אינה אוכלת ואינה שותה ולא מטיבה ולא מריעה' (לשון זו נוספה לסוגיית ברכות בידי המגיה בכ"י ליידין, ספריית האוניברסיטה Cod. Or. 4720 [סקליגר 3]). לשון זו לקוחה ממשנת סנהדרין ז, י, המתארת את מעשה המסית לעבודה זרה: 'המסית [...] אמר לו יש יראה במקום פלוני, כך אוכלת כך שותה, כך מטיבה כך מריעה'. לפי זה מעשהו של יהונתן הוא היפוכו הגמור של מעשה המסית – הוא שכנע אנשים שבאו לעבוד עבודה זרה שלא לעשות כן. ראו גם בהערה הבאה.

37 בגרסת הסיפור בברכות כאמור טענתו היא שאינה רואה ושומעת, כך שלא תבחין אם הביאו לה בעל חיים יקר או מנחת סולת וזלה ופשוטה, כפי שאמר בפירוש בהמשך: 'והוא אכל מכל מה דאתי'. גם מנחה זו נאכלה בסופו של דבר על ידי יהונתן. לפי גרסת הסיפור בסנהדרין נראה שכיוון ששכנע אותם שהיא אינה אוכלת כלל ('לא אוכלת ולא שותה'), עליהם להביא לו את המנחה והוא יפייס עליהם. גרסת הסיפור בברכות נראית ראשונית, משום שהיא מסבירה טוב יותר לשם מה היה עליו להביא בכל זאת מנחה, ומדוע אכל אותה יהונתן רק לאחר שהלה הלך ('כיון דהוא אויל לה הוה אכיל לון'). גרסה זו גם תואמת את הכותרת, המדגישה את צרות עינו בעבודה זרה (כלומר במנחה המובאת לה שרצה לעצמו) ולא את כפירתו בה. נראה שמגמתה של גרסת הסיפור בסנהדרין לשפר את תדמיתו של יהונתן ולהפכו מאפורטוניסט לאידיאלוג. אומנם גם בגרסת ברכות אפשר שהטעם להחלפת הקורבן במנחה צמחונית הוא הרצון למנוע קורבנות לעבודה זרה, ובכך מעורב שיקול אידיאלוגי. במקבילה בשיר השירים רבה התיאור שונה, ולפיו יהונתן שכנע את הבאים אליו שבגילם המבוגר לא ראוי להם לעבוד פסל שנוצר לפני שנים ספורות. גרסה זו חיובית עוד יותר מגרסת ירושלמי סנהדרין, והיא מעמידה את יהונתן בשורה אחת עם אברהם אבינו, שנקט טכניקה דומה, כמסופר בבראשית רבה לח, יג (מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 362).

38 כנראה כינוי גנאי. ליברמן פירש: 'בן מאירה'. ראו: ש' ליברמן, 'יוניות ויונות בארץ ישראל, ירושלים תשכ"ג עמ' 158 הערה 59. לעומתו פירש עמית על פי הסורית: 'בן טפשים / בן ריקנין'. ראו: א' עמית, 'בר פחין, בן פיחה ובר פחתי: עיון בכמה כינויים תלמודיים ותולדותיהם', תרביץ, עב (תשס"ג), עמ' 489–504.

עביד הכא? – שהרי אם לדעתו העבודה הזרה אינה מועילה כלום (כדבריו 'מה זו מועילה לך?') אין טעם לעבודתו ככוהן. הוא אילץ את יהונתן לחשוף את מניעיו האמיתיים: 'חייך, בגין חיי', כלומר בשל הצורך בפרנסה. דיאלוג זה משמש הכנה לשלב השלישי. בשלב זה, כשעלה דוד למלוכה לאחר דורות רבים, הוא שלח והביא את יהונתן אליו. הדיאלוג ביניהם מקביל לדיאלוג עם בר הפחין, אולם שאלתו של דוד מנוסחת בלשון חריפה יותר: 'את בן בנו של אותו צדיק ואת עובד עבודה זרה?'; שאלה זו מבוססת על זיהוי ייחוסו של יהונתן כנכדו של משה. כעת התמיהה אינה על הסתירה בין אמונתו למעשיו, אלא על הסתירה בין מעשי סבו למעשיו. גם תשובתו של יהונתן דומה לתשובתו לעיל, אלא שכעת היא מבוססת על דברי סבו: 'כך מקובלני מבית אבי אבא [...]'. דוד זיהה את אהבת הממון של יהונתן, ומינה אותו על אוצרות המקדש, וכך מתפרש הפסוק בדברי הימים. יהונתן מזוהה כעת עם שבואל בן גרשם בן משה, הממונה על האוצרות בימי דוד.³⁹

ד. שורשיו המקראיים של הסיפור הדרשני

לכאורה תיאורו של יהונתן באגדת ר' שמואל בר נחמן אינה אלא שיקוף של דמותו החד־ממדית המצטיירת במקרא: אופורטוניסט המונע מאינטרסים אישיים בלבד. אולם לתיאור שלילי זה שבמקרא נוספו במדרש כמה קווים חיוביים: ראשית, יהונתן לא נרתע מלחשוף בפני הבאים אליו את חוסר התועלת שבעבודה הזרה ששימש לה כוהן; שנית, הוא הסביר (לבר פחין ולדוד) את המשך שימושו בתפקידו כהכרח בל יגונה לשם פרנסתו, ואף תלה זאת במסורת המשפחתית שקיבל. אפיונו המורכב של יהונתן תואם כאמור את דרשתו של ר' שמואל בן נחמן בפתח היחידה. נראה שביסוד הרחבת הסיפור המקראי מונחת תשתית מקראית סמויה. הדיאלוג בין יהונתן ובין בר הפחין מזכיר את הדיאלוג המקראי עם חמשת האנשים מבני דן:

39 מדרשי שמות של דמויות מקראיות מספר דברי הימים נפוצים ביותר במדרשי חז"ל, על פי הכלל 'לא ניתן דברי הימים אלא להדרש' (רות רבה ב, א), ושורשם בחיבתו היתרה של הספר עצמו למדרשי שם. ר' שמואל בר נחמן יצר סיפור דרשני נוסף על בסיס שינוי שם מספר שמואל לדברי הימים (יתרא הישראלי ואליתר הישמעאלי). ראו: ירושלמי, יבמות ח, ג (ט ע"ג; טור 870). וראו גם דרשתו: 'הימן (דברי הימים א ב 6) – זה עכן, "אמנה אנכי חטאתי" (יהושע ז 20) (ירושלמי סנהדרין ו, ג [כג ע"ב; טור 1292]). הוא דרש בזכותו של עכן החוטא, בניגוד לדרשות האחרות, הדורשות את השמות לגנותו.

שופטים יה	ירושלמי, ברכות
(3) המה עם בית מיכה והמה הכירו את קול הנער הלוי ויסורו שם	זימנא חדא אתה חד בר פחין אמר ליה כן.
ויאמרו לו: מי הביאך הלם ומה אתה עשה בזה ומה לך פה? (4) ויאמר אלהם: כזה וכזה עשה לי מיכה וישכרני ואהי לו לכהן.	אמר ליה: אם אין מועילה כלום את מה את עביד הכא? אמר ליה: חייך, בגין חיי.

שני המפגשים בישרו תפנית בחיי יהונתן, ובעקבותיהם התמנה לתפקיד ציבורי בכיר. המפגש עם בר פחין היה הכנה למפגש עם דוד, ובסיפור המקראי היה המפגש עם האנשים הכנה למפגש עם שבט דן בדרכו למלחמה. בשני המקרים תהו המבקרים בבית מיכה על מעשיו של יהונתן במקום זה (ומשתמע שרמזו כי אין זה מקומו הראוי), ויהונתן השיב שהוא עושה זאת בשל צורכי מחייתו.⁴⁰

אולם בנקודה זו מתפצלות דרכיהן של העלילות. בסיפור המקראי נפגש יהונתן עם שבט דן החמוש בדרכו למלחמה, ובעקבות זאת התמנה לכוהן לשבט בישראל במקדש הפסל בן. באגדה התלמודית המפגש עם בני דן התחלף במפגש עם דוד המלך, וכאמור הוא מינה את יהונתן לאחראי לאוצרות המקדש בירושלים. שימוש מתוחכם ומורכב בתשתית המקראית מתגלה בדיאלוג המדרשי השני, בין יהונתן לדוד. דוד הוא הראשון בסיפור שהתייחס בפירושו לייחוסו של יהונתן:

אמר ליה: את בן בנו של אותו צדיק ואת עובד עבודה זרה?

ויהונתן השיב לו באותו מטבע:

אמר ליה כך אני מקובל מבית אבי אבא: מכור עצמך לעבודה זרה ואל תצטרך לבריות.

לכאורה 'קבלה' זו של יהונתן היא מסורת שבעל פה, כמובנה הרגיל של קבלה בספרות חז"ל. ואומנם דוד עצמו בתגובתו פירש את המסורת בעזרת דרשה חז"לית טיפוסית: במקום 'עבודה זרה' – 'עבודה שהיא זרה לך'. רוצה לומר – יהונתן אומנם קיבל

40 דבריו לאנשי דן מכוונים כנגד דברי מיכה (בהיפוך כיאסט):

כזה וכזה עשה לי מיכה וישכרני – ואהי לו לכהן

וְהָיָה לִי לֵאב וּלְכֹהֵן – ואנכי אתן לך עשרת כסף לימים וערך בגדים ומחיתך.

והשוו לדבריו באגדה: 'בגין חיי'.

מסורת על פה, אך פירשה שלא כהוגן. אולם אפשר ששורשה של קבלתו המקורית נעוץ בכתובים עצמם, בזיקה הפנים-מקראית בין סיפורו של יהונתן בבית מיכה לסיפור משה בבית יתרו. זיקה זו, הרמוזה כאמור בסיפור המקראי, הייתה מוכרת למספר החז"לי והוא שם אותה בפני יהונתן, כמי שהיה מודע אליה והצדיק באמצעותה את מעשיו.⁴¹ סבו, משה, שהה שנים ארוכות בבית כוהן לעבודה זרה לשם פרנסתו, וממנו למד לעשות כן.

ייתכן שברקע דבריו של יהונתן במדרש עומדת מסורת מדרשית תנאית חריפה יותר:

'ואת שני בניה' וג' [כי אמר גר הייתי בארץ] נכריה' (שמות יח 3) – ר' יהושע אומר, ארץ נכריה היתה לו ודאי. ר' אלעזר המודעי אומר, בארץ נכריה [נכר יה]. אמר משה, הואיל וכל העולם כולו עובד עבודה זרה, למי אני אעבוד, למי שאמר והיה העולם. שבשעה שאמר משה ליתרו, תנה לי את צפורה בתך לאשה, אמר לו קבל עליך דבר אחד שאני אומר לך ואני נתנה לך לאשה, אמר לו מהו, אמר לו בן שיהיה לך תחילה יהיה לעבודה זרה, ומיכן ולהלן לשם שמים, וקיבל עליו. אמר לו השבע לי, ונשבע לו, שנ' 'ויואל משה' (שמות ב 21). אין אלה אלא שבועה שנ' 'ויואל שאול את העם' וג' (שמואל א יד 24), וכן 'הואל וקח ככרים' וג' (מלכים ב ה 23). לפיכך הקדים המלאך להרוג את משה, מיד 'ותקח צפורה צר [...] וירף ממנו' (שמות ד 25–26).⁴²

בעוד ר' יהושע פירש את הלשון 'ארץ נכריה' כפשוטה – ארץ זרה עבור משה, שגדל במצרים, ר' אלעזר המודעי פירש שמדובר בארץ אלילית, המנוכרת לה, וסיפר על המתח בין משה ליתרו, הכוהן לעבודה זרה; לדבריו משה אף נשבע ליתרו להקדיש את בנו גרשם, אביו של יהונתן, לעבודה זרה.⁴³ אפשר שמסורת זו קשרה בין מעשי

41 השימוש באנלוגיות מקראיות במדרשי חז"ל – ובאינטרסקטואליות במדרש בכלל – נדון בכמה מחקרים. ראו למשל: י' גרוסמן, גלוי ומוצפן: על כמה מדרכי העיצוב של הסיפור המקראי, תל אביב תשע"ו, עמ' 346–369. על מודעותן של הדמויות לאנלוגיות הללו, המשפיעה על פעילותן בסיפור הדרשני, ראו: לוינסון (לעיל הערה 2), עמ' 201–217; מדובר שם באנלוגיות סמוכות מבחינה טקסטואלית.

42 מכילתא דר' ישמעאל, עמלק א (מהדורת הורוביץ–רבין, עמ' 191), על פי כ"י אוקספורד, בודליאנה Marshall Or. 24 (נויבאואר 151).

43 הקושי הפרשני בבסיס המסורת הוא הפער בין שליחות משה למצרים לבין ניסיונו של ה' להמיתו בדרכו מצרימה, והפתרון נעוץ באי קיום מצוות המילה (בשל הסכמו עם יתרו). על פרשייה זו והפרשנויות השונות שניתנו לה ראו: מ' קיסטר, 'פרשת חתן דמים (שנ' ד 24–26) בסבך הפרשנות היהודית והנוצרית', תרביץ, פג (תשע"ה), עמ' 51–70.

הנכד לשבועת הסב. ראוי לתת את הדעת שהמדרש למד על הקדשת הבן לעבודה זרה מדיוק במילים 'ויואל משה [לשבת את האיש]', ומילים אלה יוצרות את הקישור הלשוני המובהק ביותר לסיפור יהונתן: 'ויואל הלוי [לשבת את האיש]'.⁴⁴ קודם לכן נרמז במכילתא הקשר בין יתרו ליהונתן:

כהן מדין – ר' יהושע אומר, כומר היה, כענין שנאמר 'ויהונתן בן גרשום בן מ' ⁴⁵

קשה להניח שהלימוד מיהונתן ליתרו הוא לשוני לקסיקלי בלבד (כוהן=כומר), שהרי היו לו ראיות קרובות ומובהקות יותר (כפופיפרע כוהן און, בבראשית מא 45). נראה שהעניין המשותף לשני הפסוקים הוא הזיקה המשפחתית ביניהם, ור' יהושע רמז אפוא להשפעת יתרו על יהונתן נינו.⁴⁶

השימוש במפגש המקראי ובאנלוגיה למשה מפורש במקבילת הסיפור בתלמוד הבבלי, ובה גם אוחדו שני המפגשים של יהונתן:

'ויסורו שם ויאמרו מי הביאך הלום ומה אתה עושה בזה ומי לך פה' (שופטים יח 3) – מאי אמרו ליה? [מה אמרו לו] לאו ממשה קא אתית דכתיב ביה [לא ממשה באת, שכתוב בו] 'אל תקרב הלום' (שמות ג 5)? לאו ממשה קא אתית דכתיב ביה 'מה זה בידך' (שם ד 2)? לאו ממשה קא אתית דכתיב ביה: 'ואתה פה עמוד עמדי' (דברים ה 27)? תעשה

44 הצורה 'ויואל' מופיעה במקרא בשני מקומות אלה בלבד.

45 בכ"י אוקספורד Marshall Or. 24 הובאה באופן חריג רק האות הראשונה בשם (אולי בגלל הנו"ן התלויה?); בשאר העדים הובא הפסוק בשלמותו.

46 ייתכן שבשאלת החכמים לר' שמואל 'כומר היה לעבודה זרה והאריך ימים?' מהדהדת לשונו של ר' יהושע באשר ליתרו – 'כומר היה'; לשון זו מופיעה בספרות חז"ל רק בשני מקומות אלה. הזיקה השלילית של יהונתן ליתרו מפורשת בדברי ר' אלעזר: 'לעולם ידבק אדם בטובים, שהרי משה שנשא מיתרו יצא ממנו יונתן' (בבלי, בבא בתרא קט ע"ב). השפעה דומה של המסורת התנאית במכילתא ניכרת אולי בעיצוב הדיאלוג של יהונתן עם דוד. כאמור דוד נרתע מהפרשנות הפשוטה של המסורת והתנגד לייחוס אמירה כזו למשה: 'חס ושלום לא אמר כן, אלא [...]'. והינה בהמשך הפסקה במכילתא העוסקת בניסיון המלאך להרוג את משה (על רקע זיקתו ליתרו כוהן מדין) מופיעה תגובה דומה: 'ועל שנתעצל במילה שעה אחת ביקש המלאך להרגו [...] אמר רבי יוסי חס ושלום לאותו צדיק שנתעצל במילה שעה אחת, אלא [...]'. גם כאן הובאה תחילה מסורת המייחסת למשה פעולה לא ראויה, ור' יוסי הגיב בהתנגדות עקרונית והציע פרשנות חלופית למעשי משה. אלא שבירושמי משולב המהלך הפרשני בסיפור המקראי המורחב, ודוד מתפקד כחכם המפרש את המסורת על אודות משה.

כומר לעבודה זרה? אמר להן, כך מקובלני מבית אבא: לעולם ישכיר אדם עצמו לע"ז ואל יצטרך לבריות.
והוא אינו יודע מאי עבודה זרה, עבודה זרה לו [...] וכיון שראה דוד שממון חביב עליו ביותר שמו על האוצרות [...] 47

כאן מתפרשים דברי המרגלים מבני דן כמתייחסים למוצאו של יהונתן, בדומה לדבריו של דוד בירושלמי ובדומה להקבלה בין דברי בר הפחין לדברי המרגלים. המדרש אף מצביע על זיקות לשונות בין דבריהם ובין סיפורו של משה.

על רקע המקבילה הבבלית מתבלט ייחודו של הסיפור הארץ ישראלי. בסיפור זה המפגש עם בר פחין ודוד רק דומה למפגש המקראי עם בני דן אך אינו זהה לו. הוא מתאר מעין קו עלילה מקביל, המתרחש בזמן אחר ועם דמות מקראית אחרת, והשפעתו על יהונתן הפוכה.

כאמור דוד הודרו לתקן ולפרש מחדש את קבלתו של יהונתן, אולם לא הסתפק בכך. הוא זיהה את תכונתו היסודית של יהונתן, אוהב ממון, והציע לו משרה מכובדת: 'נגיד על האוצרות'. תשובתו של יהונתן בשלב זה מתוארת, בעזרת מדרש שמו, שבואל, כתשובה שלמה: 'ששב אל אל בכל ליבו ובכל כוחו'.

נמצא שר' שמואל שרטט כאן סיום אפשרי אחר לסיפורו של יהונתן. לפי גרסתו המפגש עם דוד, שזיהה את ייחוסו של יהונתן למשה וביקש להשיבו, ושעמד על חולשתו לממון, הביא לתפנית עמוקה בחייו. יהונתן שב לאלוהיו בכל ליבו, ובמקום להיות כוהן בבית עבודה זרה הפך לפקיד בכיר בבית המקדש. סיום זה מקביל במהופך לסיום המקראי. כאמור בספר שופטים פגישתו השנייה של יהונתן הייתה עם אנשי שבט דן. בדומה לדוד הם שכנעו אותו לנטוש את בית מיכה ולהצטרף אליהם למסעם בעזרת הבטחה למנותו לתפקיד בכיר יותר: 'הטוב היותך כהן לאיש אחד או היותך כהן לשבט ומשפחה בישראל' (שופטים יח 19). אלא שכאן מדובר בהמשך תפקידו ככוהן לפסל, שישמש מעתה שבט שלם.

סיומו המפתיע של הסיפור, על פי שחזורו של ר' שמואל, שוב עורר את החכמים להקשות עליו, הפעם מלשוננו של הסיום המקראי השלילי של סיפור פסל מיכה, תוך הבלטת הפער בין הסיום המקראי לסיום האגדי של סיפור יהונתן. בספר שופטים נאמר ש'הוא ובניו היו כהנים לשבט הדני עד יום גלות הארץ' (שם 30), ומכאן שלא שב בתשובה. ר' שמואל פתר את הקושי באמצעות הוספת פיתול נוסף לסיפור חייו: 'כיון שמת דוד עמד שלמה וחילף סנקליטין שלו. חזר לקלקולו הראשון' (בהקבלה

47 בבלי, בבא בתרא קי ע"א, על פי כ"י המבורג, ספריית המדינה והאוניברסיטה 19 hebr. (שטיינשניידר 165).

ניגודית לשלב הקודם: 'כיון שעמד דוד שלה והביאו'. בהמשך המדרש מזוהה דמותו של יהונתן בשלב זה עם דמות מקראית נוספת, הנביא הזקן מבית אל שמוסופר עליו במלכים א יג.⁴⁸ זיהוי זה תואם את התקופה מבחינה כרונולוגית: מדובר בנביא זקן שחי בראשית ימי ירבעם, סמוך לימי שלמה. הזיהוי מבוסס גם על מאפיינים דומים. הנביא פעל בבית אל, סמוך למזבח, ואולי היה חלק מהממסד הדתי שהקים ירבעם – בדומה ליהונתן, שפעל במקדש המקביל בן; שני המקדשים הללו עמדו בניגוד לבית האלוהים בשילה ובירושלים. הנביא השתמש ב'לחם כובים' – הוא אירח את איש האלוהים מיהודה כדי להגן על מקדש בית אל, בדומה למיכה, שאירח את הנער הלוי ונתן לו מחיה כדי למנותו לכוהן בביתו. נדמה שהזיקה העיקרית בין הנביא הזקן ליהונתן היא בדמותם המורכבת ומלאת הניגודים, המשקפת את המתח בין המקדשים: הנביא הזקן מוצג תחילה כנביא שקר, שהטעה את נביא האמת מיהודה (שניבא על חורבן מזבח בית אל) באמצעות נבואת שקר. אך למרבה ההפתעה זכה לאחר מכן לנבואת אמת, והזדהה בפומבי עם נביא האמת ונבואתו.⁴⁹

האגדה סיפר ר' שמואל בר נחמן על חיי יהונתן מבוססת אפוא על הסיפור המקראי של פסל מיכה, אך ברקעה ניצבת המקבילה החיובית – סיפורו של הסב משה בבית יתרו. ההקבלה המקראית נועדה על פי פשוטה לגנות את מעשי יהונתן, מתוך השוואה ניגודית לסבו, וממילא גם את תוצאותיהם, אולם אגדת ר' שמואל בר נחמן ניצלה זאת גם כדי להאיר את הקוטב החיובי באישיותו של יהונתן ולתארו כדמות עגולה ומורכבת. יהונתן לא תואר כניגודו הגמור של סבו אלא דווקא כממשיך דרכו, לפחות מנקודת מבטו. גם מעשיו זכו לפרשנות אמפתית יותר, המבינה את מניעיו ולפיכך נמנעת מלגנותו. החידוש העיקרי במדרש הוא ביצירת קו עלילה מקביל ומנוגד לזה של הסיפור המקראי, קו עלילה שלפיו יהונתן זכה לשוב בתשובה שלמה

48 בחלק מהמקבילות נראה שזו תוספת שאינה מדברי ר' שמואל בר נחמן עצמו (ראו בנספח). אבל כפי שאראה להלן, היא תואמת את תירוץ, ולכן סביר יותר שגם היא נאמרה על ידו.

49 ראו גם: 'אמר רבי יוחנן משום רבי יוסי בן קסמא: גדולה לגימה [...] ומקרכת את הרחוקים – מיתרו. דאמר רבי יוחנן: בשכר "קראן לו ויאכל לחם" (שמות ב 20), זכו בני בניו וישבו בלשכת הגזית [...] ומעלמת עינים מן הרשעים – ממיכה, ומשרה שכנה על נביאי הבעל – מתבירו של עדו הנביא, "ויהי הם ישבים אל השלחן ויהי דבר ה' אל הנביא אשר השיבו" (מלכים א יג 20) (בבלי, סנהדרין קג ע"ב). ר' יוחנן קשר בין שלושת הסיפורים – משה בבית יתרו, מיכה והנער הלוי, איש האלוהים והנביא הזקן מבית אל. המכנה המשותף להם הוא שאנשים שהיו קשורים לעבודה זרה אירחו בביתם וזכו למדרגה רוחנית גבוהה – נבואה וכדומה. ייתכן שהדרשה מבוססת על הקשרים האחרים בין הסיפורים שהוזכרו לעיל. על דמותו המורכבת של הנביא מבית אל בסיפור המקראי ראו: א' סימון, קריאה ספרותית במקרא: סיפורי הנביאים, ירושלים תשנ"ז, עמ' 157–188.

ואף לשרת במקדש. אומנם קו עלילה זה אינו סותר את הסיפור המקראי, שהרי ר' שמואל כדרשן היה מחויב אליו – כפי שהזכירו לו חבריו. אולם השלמת הפערים הרחבה בתוך העלילה – המעוצבת בדומה לאירועים המתוארים במקרא – יצרה קו עלילה מקביל, והוא מתלכד לבסוף, לאחר כמה פיתולים, עם קו העלילה המקראי. נדמה שההבדל הבסיסי בין שני קווי העלילה נעוץ בזהות האנשים שעיימם נפגש יהונתן, המתואר במקרא ובמדרש כדמות סבילה ו'נגררת' באופייה:⁵⁰ בניגוד לסיפור המקראי, המספר על פגישתו עם מיכה ואנשי דן, שהבליטו את ההיבטים השליליים באישיותו, סיפר ר' שמואל על פגישה מקבילה עם דוד המלך. דוד, שהכיר את ייחוסו, 'בן בנו של אותו צדיק', זיהה את הפוטנציאל החיובי בו והצליח להשיבו בתשובה. לעומת זאת שלמה בנו, שלא שת ליבו לכך, ואנשי דן, מקביליו בסיפור המקראי, שהדגישו את הצדדים השליליים שבו – האופורטוניזם והחמדנות – הרחיקו אותו מהר סיני, שילה וירושלים אל המקדשים בדרך ובבית אל.

כאמור ברמת הסיפור, שבסיפור המסגרת, מתואר תהליך יצירתו המורכב של הסיפור הדרשני. חכמים הקשו תחילה על אריכות הימים של יהונתן, שהרי היה כומר לעבודה זרה, ואילו ר' שמואל טען לזכותו ש'עינו צרה בעבודה זרה'. לבסוף הוא אף תיאר אותו כמי ששב בתשובה. גם על כך הקשו חכמים, והביאו ראיה כנגדו מהפסוק המוכיח שהמשיך לעבוד עבודה זרה. ר' שמואל נאלץ לתרוץ שבסופו של דבר אומנם 'חזר לקלוקולו', אך תלה את האשם (גם) בשלמה, שהעבירו מתפקידו. גבולותיו הדינמיים של הסיפור מושפעים ישירות מהמשא ומתן הפרשני ברמת הסיפור, וכך הוא נחתם בסוף כפול: בסיומו הראשון הציג ר' שמואל את יהונתן כמי ששב בתשובה לשלמה, ואילו בסיום השני, בתירוץ לקושיית החכמים, גילה ר' שמואל שבסופו של דבר חזר לקלוקולו – שלא בטובתו. מבחינת עיצובו של תהליך הקריאה, הסוף השני, המופיע לאחר סופו האופטימי של הסיפור, אינו רק תיאור שלב נוסף בחיי יהונתן; קריאתו החוזרת של הסוף הראשון כעת מעמידה את תשובתו של יהונתן 'בכל ליבו ובכל כוחו' באור אירוני: תשובה זו הייתה נכונה, מסתבר, לשעתה בלבד. דינמיקה זו תואמת את הדרשה שבה נפתחה האגדה: 'זכה בן משה, לא זכה בן מנשה' – דרשה המתארת היטלטלות בלתי פוסקת בין שני קטבים.

המספר האנונימי עיצב אפוא מתח – הן במישור הפרשני והן בהערכת הדמות בסיפור – בין הדרשן המספר לבין מבקריו: חכמים, שהיו צמודים ללשון הכתוב,

50 מאפיין זה בולט בהקבלה הניגודית למשה סבו שנזכרה לעיל: משה בא להר האלוהים, ראה מראה, סר לראות וקרבו; לעומת זאת כאן בני דן באו וסרו, ויהונתן 'הובא' על ידם לדן. מאפיין זה בולט גם בסיפור הדרשני, אך בו ניתנת לו משמעות חיובית, הן במבט הביקורתי על תפקידו והן בשיבתו בעקבות דברי דוד.

שפטו את יהונתן באורח ביקורתית, ואילו ר' שמואל נעזר בכלי המדרש המשוכללים שבידו כדי ליצור שיפוט מורכב של דמותו המקוטבת של יהונתן.

ה. הסיפור הדרשני בהקשרו האידיאולוגי וההיסטורי:
ר' שמואל בר נחמן והחורש בשביעית

כדי לברר את משמעות הקשר בין הרמות השונות באגדה אשווה אותה לסיפור אחר שגיבורו ר' שמואל בר נחמן. אפרים אלימלך אורבך ובעקבותיו משה בר סברו שבאגדה על יהונתן משתקפות מגמתו האידיאולוגית ותקופתו ההיסטורית של ר' שמואל בר נחמן, ופירשו את האגדה לאור הרקע הריאלי של הדרשן.⁵¹ לטענתם המשבר הכלכלי הקשה במאה השלישית הביא יהודים לעסוק בהכנת פסלים וכלי תשמיש לעבודה זרה לשם פרנסתם, והסיפור נועד להזהיר מפני הסכנות הכרוכות במעשים אלה, כהשפעה דתית ונישואי תערובת.⁵²

בעקבות אורבך ובר ברצוני להציע בזהירות רקע היסטורי אפשרי ליצירת האגדה. יתרונה של הצעה זו שהיא נסמכת על סיפור שגיבורו הוא ר' שמואל בר נחמן עצמו, ושחושף את עולמו האידיאולוגי של המספר-היוצר ואת הרקע ההיסטורי לפעילותו. זיהוי הרקע ההיסטורי לא נועד לייתר ולצמצם את פעילותו הפרשנית המתוחכמת של הדרשן המספר ביצירה, אלא לספק לה הקשר היסטורי מתאים.⁵³ תכליתו לסמן את קו האופק הריאלי של הדרשן האמוראי, המתמוזג עם אופקיהם של הסיפור המקראי והמסורות התנאיות.

התלמוד הירושלמי מספר על יחסו של ר' שמואל בר נחמן ליהודי החורש בשנת השמיטה:

רבי חנינא [בר] פפא ורבי שמואל בר נחמן עברון על חד מחורשי שביעיות

51 א"א אורבך, 'הלכות עבודה זרה והמציאות הארכיאולוגית וההיסטורית במאה השנייה ובמאה השלישית', הנ"ל, מעולמם של חכמים: קובץ מחקרים, ירושלים תשמ"ח, עמ' 195; מ' בר, 'אגדת יהונתן בן גרשם בן משה – הרקע הריאלי', הנ"ל, חכמי המשנה והתלמוד: הגותם פועלם ומנהיגותם, בעריכת ר' ינקלביץ, ע' פרידהיים וד' שפרבר, רמת גן תשע"א, עמ' 436–442.

52 לסקירה כללית על המשבר בקיסרות הרומית במאה השלישית והשפעותיו על ארץ ישראל בתקופה זו ראו: י' לויין, 'ארץ ישראל במאה השלישית', צ' ברס ואחרים (עורכים), ארץ ישראל מחורבן בית שני ועד הכיבוש המוסלמי, א, ירושלים תשמ"ב, עמ' 119–136.

53 לביקורת דומה על ניתוחו של פרנקל את הסיפור הדרשני על קין והבל כסיפור אידיאולוגי רעיוני ראו: לוינסון (לעיל הערה 2), עמ' 75–79. על הגישה ההיסטוריוציסטית לסיפור המקראי המורחב ולביקורתה – בעיקר בשל התעלמותה מהרכיב הפרשני – ראו: שם, עמ' 32–33.

[עברו ליד אחד מהיהודים החורשים בשנה השביעית]. אמר ליה רבי שמואל בר נחמן: אישר [יישר כוחך]! אמר ליה רבי חנינא בר פפא: לא כן אילפן ר' [לא כך למדנו הרב] 'ולא אמרו העוברים [ברכת ה' עליכם]' (תהילים קכט 8) [מכאן] שאסור לומר לחורשי שביעיות אישר? אמר ליה: לקרות את יודע לדרוש אי את יודע. 'ולא אמרו העוברים' – אילו אומות העולם, שהן עוברין מן העולם. 'ולא אמרו' – לישראל, 'ברכת יי עליכם'. מה ישראל אומרין להם: 'ברכנו אתכם בשם יי' (שם), לא דייכם כל הברכות הבאות לעולם בשבילינו, ואין אתם אומרים לנו בואו וטלו לכם מן הברכות הללו, ולא עוד אלא שאתם מגלגלין עלינו פיסים וזימיות גולגליות וארנוניות.⁵⁴

הסיפור פותח בפגישתם האקראית של שני תלמידי חכמים, ר' חנינא ור' שמואל, עם יהודי שחרש בשביעית – בניגוד לאיסור הלכתי מפורש. תופעה זו הייתה ככל הנראה נפוצה באותה תקופה, ואדם זה היה אחד 'מחורשי שביעיות', ולמרבה ההפתעה ר' שמואל בירך את החורש וחיזק את ידיו. חברו ר' חנינא תמה על מעשהו והעיר לו שהוא מנוגד לעמדת רבם, שדרש את הפסוק 'ולא אמרו העוברים ברכת ה' אליכם ברכנו אתכם בשם ה' (תהילים קכט 8) כראיה לאיסור לברך חורשי שביעיות. הבחירה בפסוק זה אינה מקרית. בתחילת אותו המזמור נזכרת פעולת חרישה המיוחסת לרשעים: 'על גבי חרשו חרשים האריכו למעניתם. ה' צדיק קצץ קצץ עבות רשעים' (שם 3–4). חרישה זו מתפרשת בדרשה כחרישה בשביעית באיסור, ועליה נאסר לעוברים, כר' שמואל, לברך את החורשים הרשעים. למעשה ברכה לעובדי שביעית מנוגדת למשנה מפורשת, שעליה הוסב הסיפור: 'ומחזקים ידי גוים בשביעית אבל לא ידי ישראל',⁵⁵ ואפשר שדרשה זו נועדה לעגן בכתובים את האיסור התנאי.

ר' שמואל דחה את הביקורת על היהודי העובד, והציע דרשה חלופית, מפותחת ומתחכמת לפסוקי תהילים, המצדיקה את ברכתו. ר' שמואל 'בעל האגדה' פתח בביקורת מתודית כלפי ר' חנינא ודרך שימושו בכתובים: 'לקרות את יודע, לדרוש אי את יודע'. ר' חנינא הפעיל את מתודת הקריאה הראשונית, המזהה רק את הרובד החיצוני בכתוב, ואינה תרה אחר רובדי העומק, הנחשפים רק בפעולת הדרשה.⁵⁶

54 ירושלמי, שביעית ד, ג (לה ע"ב; טור 191) ומקבילות. על סיפור זה וסיפורים דומים לו בתלמודים העוסקים ביחס הראוי לעובדים בשביעית ראו: ר' שושני, 'החשודים על השביעית (בבלי סנהדרין כו ע"א): עיון בסיפור וביחסו של התלמוד הבבלי לריש לקיש', תעודה, כד (תשע"ב), עמ' מה–עא; מ' סבתו, תלמוד בבלי מסכת סנהדרין פרק שלישי: מהדורה, פירוש ועיון משווה במקבילות, ירושלים תשע"ח, עמ' 343–344.

55 שביעית ד, ג.

56 טענה דומה מופיעה בסיפור בירושלמי, ברכות ב, ג (ד ע"ג–ע"ד; טור 16). גם שם מסופר

דרשתו המתוחכמת של ר' שמואל מבוססת על קריאת פסוק 8 במזמור כדילוג (בניגוד לקריאה הפשוטה) המתאר את יחסם השלילי, כפוי הטובה, של האומות לישראל. על פי דרשתו האומות (בהקשר זה הרומאים) מואשמות שהן מטילות על ישראל מיסים כבדים מסוגים שונים, אף שישראל מביאים ברכה מרובה לעולם כולו.⁵⁷ פענוח הפסוק כמדבר בישאל ובאומות הולם את הקשרו במזמור, הפותח במילים: 'רבת צררוני מנעורי יאמר נא ישראל, רבת צררוני מנעורי גם לא יכלו לי' (שם 1–2). בקריאה (פשטית) זו החרישה היא מטפורה לצרות שסובל ישראל מידי הרשעים, המכונים בהמשך 'שנאי ציון' (שם 5). לאור הקשר הפסוקים נראה שהטלת המיסים בדרשה מבוססת על החרישה שבפתיחת המזמור – 'על גבי חרשו חרשים האריכו למעניתם', המתפרשת כניצול כלכלי אכזרי של היהודים. הדרשה מסיבה אפוא את הפסוק מהמישור של יחסים פנים-יהודיים ליחסי יהודים וגויים. וכך 'העברים' אינם החכמים העוברים בדרכם ליד היהודי החורש, אלא האומות ה'עוברים'

על שני חכמים שהילכו בדרך, ואחד מהם עשה דבר מה, ובעקבות זאת התעורר ויכוה פרשני (במקרה זה על הפסוק 'והמתים אינם יודעים מאומה' [קוהלת ט 5]). ראוי לצטט את הבחנותיו של יונה פרנקל בניתוחו לסיפור זה, התואמות גם את סיפורנו: 'ר' יונתן "קורא" רק חלק אחד ואינו מתחשב בחלק האחר, הדרשן רואה חובה לעצמו לקשר מחדש בין שני החלקים [...] בסיפורנו תופס הגיבור את הפסוק כפשוטו ולכן תופס גם את המציאות כפשוטה [...] מי שחודר מעבר למשמעות הפשוטה של המלים ורואה את מורכבותם ואת משמעותם הנעלמת, רואה גם מעבר לחיים הפשוטים והגלויים את החיים במורכבותם' ('פרנקל, עיונים בעולמו הרוחני של סיפור האגדה, תל אביב 1981, עמ' 44–46); 'העקרון הדרשני [...] הוא שהניגודים בין שני חלקי הפסוק מאפשרים דרשה כפולה לכל אחד משני חלקי הפסוק' (שם, הערה 7). הבחנה דומה ראו בדיון בין ר' יצחק לרב נחמן: 'אמר ליה [...] יעקב אבינו לא מת. אמר ליה וכי בכדי ספדו ספדניא [...]?' אמר ליה: מקרא אני דורש [...] (בבלי, תענית ה ע"ב).

57 במקום אחר דרש ר' שמואל בר נחמן את משמעותה של הטלת המיסים על ידי המלכות על הדיאלוג בין נבוכדנצר לחנניה מישאל ועזריה בדניאל ג: 'אמר להם לא כך הכתיב לכם משה "ועבדתם שם אלהים מעשה ידי אדם" (דברים ד 28)? אמרו ליה מרי מלכא לא למיסגוד אלא למיפלח בפסיין ובזימיונות ובגולגוליות ובארנונות' (ויקרא רבה לג, ו [מהדורת מרגליות, עמ' תשסח–תשסט]). רשימת המיסים זהה לזו שבדרשת ר' שמואל שהובאה בגוף הדברים. גם כאן הנגיד ר' שמואל בין שני אופני הקריאה של הכתוב. הקריאה הפשוטה של נבוכדנצר, שהסיק ממנה שעליהם להשתחוות לפסלו, ולעומתה קריאתם של חנניה מישאל ועזריה, המבחינה בין המשמע הדתי והפוליטי של העבודה – 'מסגוד' ו'מפלח'. לשיטתם הכתוב אינו מדבר בחטאי ישראל העובדים אלילים אלא בעול המיסים הכבד שמטילה המלכות על ישראל (בדומה למהלך דרשתו של ר' שמואל בפנים). בהמשך אמר ר' שמואל בר נחמן: 'תמן קריין למלכא אלהיא, ולפיכך העלאת מס למלך שקולה כעבודת אלוהים אחרים. נמצא ששתי הקריאות משתלבות לבסוף זו בזו, אך גם כאן הוטלה האשמה על המלכות.

מן העולם'. באופן זה העביר ר' שמואל את הגנות מהחורש בשביעית אל אומות העולם.

אולם למדרש יש רובד נוסף. ממקורות אחרים עולה שבקרב חכמי התקופה היו שהקלו בעבודה בשביעית, עקב המיסים הכבדים שהוטלו בשנת השמיטה. כך אמר ר' ינאי בהלכה הקודמת בירושלמי: 'בראשונה כשהיתה המלכות אונסת הורי ר' ינאי שיהו חורשין חרישה ראשונה [...] ולא אתכוון [המלכות] אלא מיגבי ארנונין'.⁵⁸ ריבוי המיסים הרומיים בתקופה זו עולה גם מדרשת ר' שמואל ('פיסים וזימיות גולגליות וארנוניות'), ומסביר את ההכרח לחרוש בשביעית. נראה שר' שמואל קרא את פסוקי המזמור קריאה כפולה: כמטפורה, המדברת על האומות הצורות את ישראל ו'חורשות' בהם במיסים כבדים, אך גם כפשוטם המילולי: היהודי, המשול לבהמת עבודה, חורש בשדהו בשביעית בעל כורחו בשל עול המיסים שמטילים עליו הגויים ('עבות רשעים') – ולכן באשמתם.⁵⁹ ר' שמואל לא דחה אפוא את הקישור הדרשני בין הפסוק לחרישה בשביעית. הוא התבסס על דרשת הכתוב שקדמה לו, ושנועדה לגנות את היהודים החורשים בשביעית, ובאמצעות הקריאה המדרשית המתוחכמת הפך אותה על פניה: היא אכן עוסקת (גם) בחרישה בשביעית, אך מדברת בזכות היהודים העושים כן ובגנות האומות המאלצות אותם.

ניתוח זה מבליט את הדמיון לסיפור יהונתן בן גרשם, מבחינה מתודית ואידיאולוגית כאחת. כאמור ר' שמואל בן נחמן יצר סיפור דרשני על בסיס מסורות מדרשיות קדומות. אולם שלא כבקריאה הביקורתית והחד־משמעית העולה מהמסורות הללו וכן מפשוטו של מקרא, קריאה המשתקפת בשאלותיהם של החכמים באגדה – עיצב ר' שמואל בעזרת כליו המדרשיים סיפור מורכב ומתוחכם יותר. סיפור זה חושף את

58 ירושלמי שביעית ד, ב (לה ע"א; טור 189). במחקר מקובל לקשור את הכבדת עול המיסים במחצית השנייה של המאה השלישית – ואת ההקלות בדיני שביעית בעקבותיה – למשבר האימפריאלי שהתחולל בתקופה זו. לדיון מפורט בדברי ר' ינאי ובמחקרים השונים בסוגיה זו ראו: סבתו (לעיל הערה 54), עמ' 322–332.

59 מגמה כללית דומה ניכרת בכמה מדרשותיו של ר' שמואל בר נחמן המלמדות זכות על העם כולו ועל אנשים פרטיים. כך הוא לימד סגוריה על ישראל בחטא העגל: 'מוצלין היו מאותו מעשה [...] והאשים בחטא את 'הגרים שעלו עם ישראל ממצרים' (ויקרא רבה כו, ח [מהדורת מרגליות, עמ' תרמא]). ראוי לציין גם את קובץ דרשותיו המפורסם, בשם ר' יונתן רבו, המהפך בזכותם של אישים מקראיים – דוד, בני עלי ועוד: 'כל האומר פלוני חטא אינו אלא טועה [...]'. אומנם קובץ זה מופיע בתלמוד הבבלי בלבד (שבת נה ע"ב–נו ע"ב). ועיון בהרכבו ובמקורותיו מעלה חשד שמדובר בעיבוד בבלי מאוחר. ראו ג' ששון, 'כל האומר "אמר ר' שמואל בר נחמני אמר ר' יונתן כל האומר..."' אינו אלא טועה – למעשה העריכה של הדרשות האפולוגטיות בבבלי שבת נה ע"ב – נו ע"ב, אוקימתא ט (תשפ"ג), עמ' 1–36.

המורכבות בדמותו ובמצבו של יהונתן וכך מאפשר ללמד עליו זכות. בסיפורו של ר' שמואל יהונתן עבד עבודה זרה בשל אילוץ כלכלי – כאמור בנימוק ששם בפיו: 'בגין חי' – כמוהו כיהודי שחרש בשביעית בשל המיסים הכבדים שהוטלו עליו.⁶⁰ בשני הסיפורים מוטלת אשמה על המלכות (מלכות שלמה – לפי שתיים משלוש המסורות – והקיסרות הרומית), הפוגעת בפרנסת היהודי ומאלצת אותו לחטוא. הזיקה בין המתודה הדרשנית שהנחתה את ר' שמואל לבין האידיאולוגיה שהביע באמצעותה מפורשת בדבריו לר' חננא: 'לקרות את יודע לדרוש אי את יודע'. המתודה הדרשנית מאפשרת לכונן נקודת מבט מורכבת ורב ממדית הן ביחס לפסוקים – הכוללים רבדים שונים – והן ביחס למציאות המורכבת המשתקפת בהם, והשונה מזו המתגלה במבט ראשוני ושטחי – בעיני החבריא, שראו ביהונתן 'כומר לעבודה זרה', ובעיני ר' חננא, שראה ביהודי החורש חוטא.⁶¹

ההקבלה בין הסיפורים מלמדת עוד כי לדעתו של ר' שמואל יחס הסביבה ליהודי החוטא מכורח אילוץ מסוגל לעצב את מסלול חייו, כמוכח בעליל ממסלול חייו רב התהפוכות של יהונתן. לימוד הזכות הדרשני על היהודי החורש (ואף חיזוק ידיו!), כמו על יהונתן בן גרשם, עשוי היה אפוא להותירו בתוככי הקהילה – כמעשה דוד, בעוד שגינניו עלול היה להרחיקו ממנה לצמיתות – כמעשה שלמה. הקשר אפשרי נוסף של המחלוקת הפרשנית הוא עליית הסובייקטיביות בעולמם

60 השוו: 'חד ספר הוה חשיד על פירות שמיטא, אייתוניה גבי רבי אמר לון ומה יעביד עליבא ובגין חייו הוא עבד' (ירושלמי, תענית ג, א [סו ע"ב – ע"ג; טור 719]). רבי, הידוע בקולות המופלגות שהנהיג בהלכות שמיטה, לימד זכות על העני החשוד על השביעית באותן מילים שהושמו בפני יהונתן – 'בגין חייו'. אומנם ראוי להבחין בין המקרים: יהונתן תואר גם כחובב ממון, ואילו החורש והעובד בשביעית דואג למחיתו הבסיסית.

61 מודעותו הרפלקטיביות של ר' שמואל לפעולה הדרשנית מופיעה במקומות נוספים. ראו את תיאורו הארס-פואטי היפה (בשם רבו ר' יונתן) את הניסיון הדרשני לעגן את מגילת אסתר במקרא: 'שמונים וחמשה וקנינים ומהם שלשים וכמה נביאים היו מצטערין על הדבר הזה. אמרו כתיב "אלה המצות אשר צוה יי את משה" (ויקרא כז 34) – אילו המצות שנצטוינו מפי משה כך אמר לנו משה אין נביא אחר עתיד לחדש לכם דבר מעתה ומדרכי ואסתר מבקשים לחדש לנו דבר. לא זוו משם נושאים ונותנים בדבר עד שהאיר הקדוש ברוך הוא את עיניהם ומצאו אותה כתובה בתורה ובנביאים ובכתובים' (ירושלמי, מגילה א, ד [ע ע"ד; טור 745]). תיאור ארס-פואטי נועז יותר ראו: "'וריח שמניך מכל בשמים" (שיר השירים ד 10), אמר ר' שמואל בר נחמן מה שמן זה חלק על ידי שאת מפטמו את מריח בו כמה ריחות, כך הפסוק הזה את דורש ומוצא בו כמה טעמים טובים' (שיר השירים רבה ד). בדומה לפיטום השמן, המעניק לשמן הבסיס ריחות מגוונים, כך נתבע הדרשן לפעול כדי להפיק מן המקרא את הטעמים הרבים שבו. בשני המקרים הריח או הטעם נוצרים ממפגש בין הבסיס – השמן או המקרא – לבין ריחות או רעיונות המובאים אליו מן החוץ!

של חז"ל.⁶² כפי שהראה יהושע לוינסון, תופעה רבת פנים זו עומדת גם בבסיס העניין הגובר בעולמן הפנימי של הדמויות בסיפור הדרשני (בהשוואה לסיפור המקראי) ובהשפעת עולמן זה על שיפוטן המוסרי.⁶³ כאמור בשני הסיפורים שנדונו כאן מתגלה פער בין החכמים בסוגיה זו בזיקה לאופני הקריאה השונים. בעוד החכמים שהיו צמודים למקרא נטו לשפוט את הדמויות באופן ביקורתי ושלילי אך ורק על פי מעשיהן, ר' שמואל, שדגל במתודה הדרשנית, חדר אל עולמן המורכב של הדמויות, התחשב גם באילוציהן, וגילה הבנה להתלבטויותיהן המוסריות.

1. סיכום

ארגו כלי העבודה המדרשיים שבו השתמש בעל האגדה ר' שמואל בר נחמן ביצירת האגדה על יהונתן בן גרשם, הכיל כלים רבים ומגוונים: דרשה מתוחכמת של נוסח המקרא – הנו"ן התלויה – שהתבססה על מקור תנאי אך פיתחה אותו בהתאם לצרכיה, והיכרות ופיתוח של מסורות תנאיות נוספות (כמו זו שעסקה במשה ויתרו); רגישות ותשומת לב לזיקות הפנים-מקראיות הרמוזות בין סיפור משה לסיפור יהונתן והעלאתן על פני השטח – בדיאלוג בין הדמויות בסיפור, שהיו מודעות לזיקות הללו והתייחסו אליהן בגלוי; מילוי פערים, כרונולוגיים וענייניים, בין הסיפור בשופטים לסיפור בדברי הימים, תוך דרשת השם בדברי הימים; זיהוי בין דמויות מקראיות רחוקות, כדמותו של יהונתן ודמותו של הנביא הזקן מיהודה.

תופעה מעניינת נוספת הבולטת באגדה זו היא התיאור החשוף והלא שכיח של שלבי יצירתה המופיע בה. האגדה נוצרה מתוך משא ומתן בית מדרשי, קושיות ותירוצים, באופן הדרגתי ודינמי – במתח שבין הרעיונות המקוריים והנועזים של הדרשן לבין המחויבות ללשון הכתובים, למסורות קדומות ולעקרונות נוספים, שבאה לידי ביטוי בדברי חבריו ותלמידיו שהקשו עליו.

ייחודה העיקרי של האגדה הוא באופייה כהמשך חלופי – הנע במסלול מקביל לסיפור חייו המקראי של יהונתן. יהונתן הוצג מראשיתו כדמות מורכבת, התלויה ועומדת בין שני מסלולי חיים מנוגדים: 'זכה בן משה, לא זכה בן מנשה'. באמצעות מסלול החיים המקביל דמיין ר' שמואל אפשרויות פוטנציאליות שונות שעמדו לפני

62 אסקירה עדכנית ראו: A. Hoffmann-Libson, *Law and Self-Knowledge in the Talmud*, Cambridge 2018, pp. 29–63

63 לוינסון (לעיל הערה 2), עמ' 128–129; הנ"ל, 'מפואטיקה לפרקסיס: אנתרופולוגיה ספרותית ותפיסת הסובייקט בספרות חז"ל', מחקרי ירושלים בספרות עברית, כה (תשע"ג), עמ' 63–86.

יהונתן, והנסתרות מעיני הקורא במקרא כפשוטו, ובכך העשיר את הצגתו המקראית החד-ממדית.

ההקבלה המפתיעה בין הסיפור הדרשני, המדבר על דמות מקראית מרוחקת בזמן ובמקום, לסיפור על ר' שמואל והחורש, מסייעת למקם את הסיפור הדרשני בהקשר ריאלי ואידיאולוגי. היא חושפת את תודעתו העצמית של ר' שמואל כדרשן – תודעה שהשפיעה הן על אופן קריאתו המרובדת בכתובים והן על שיפוטו המוסרי המורכב שנבע ממנה. המתודה הדרשנית, שלא כמו הקריאה הפשטית, אפשרה לדידו לחדור אל רובדי העומק של הכתובים ובמקביל אל מעמקי הנפש של הסובייקטים בעולם הספרותי והממשי.

נספח

היחס בין המסורות האמוראיות המקבילות

אגדת יהונתן בן גרשם מופיעה בארבעה מקורות ארץ ישראלים: בתלמוד הירושלמי, ברכות וסנהדרין, בשיר השירים רבה וכן בברייתא דישועה, חיבור ארץ ישראלי מסוף תקופת האמוראים. נוסף על כך יש מקבילה בתלמוד הבבלי, בבא בתרא קט ע"ב. בנספח אבחן את היחסים בין המקבילות השונות.

מרבית רכיבי האגדה נמצאים בגרסאות שבירושלמי ובשיר השירים רבה, אבל סדרם והקשרם שונה. בירושלמי ברכות מובאת האגדה לאחר שאלתו ההלכתית של שמעון קמטריא הקשורה למשנה. אגב כך נזכרה מסורת נוספת שהביא שמעון קמטריא (המופיע רק בשתי מסורות אלה בירושלמי) בשם ר' שמואל בר נחמן על הנו"ן התלויה, ולאחריה המסורת האגדית כולה כפי שהובאה בגוף המאמר. המסגרת בשיר השירים רבה ובירושלמי סנהדרין היא זיהוי הנביא הזקן מבית אל, בתחילת הקטע ובסופו. בשיר השירים רבה מופיע הסיפור בתוך יחידה מדרשית ארוכה ומורכבת, הכוללת דרשות של שבעה תנאים בשלפי שמד על הכנסת האורחים של אנשי אושא, ומשולבות בה דרשות אמוראיות מגוונות. דרשתו של ר' מאיר פותחת בנביא הזקן מבית אל, המזוהה עם אמציה כוהן בית אל (המופיע בסיפור בעמוס ז 10–17).⁶⁴ בעקבות הערת ביניים של ר' יוסי,⁶⁵ שחלק על הזיהוי – וזיהה את

64 הזיהוי הדרשני ביניהם מבוסס על כמה זיקות מקראיות: שניהם פעלו במקדש בית אל, בימי מלך ששמו ירבעם, וביקשו להגן עליו מפני נבואת חורבן של נביא יהודאי. שניהם גם הציעו לנביא להם כדי למנוע ממנו לנבא על בית אל.

65 'פתפתי בצים היו שם'. ליברמן פירש ביטוי זה על פי הסורית – 'עלילות שקר'. ראו:

הנביא מבית אל דווקא עם יהונתן בן גרשם, מובאת המסורת האמוראית האגדית עליו. אחר כך שבים לדרשתו של ר' מאיר בעניין הכנסת האורחים של הנביא הזקן וללקח שנלמד ממנה על דרך קל וחומר. המאמר המוסגר העוסק ביהונתן מסתיים אפוא במילים 'כיוון שמת דוד חזר לסורו' (אך לא נאמר כאן דבר על סיבת חזרתו לסורו). הציטוט הבא מהסיפור במלכים א יג חוזר לדרשת ר' מאיר: 'ויאמר לו גם אני נביא כמוך [...] פחש לו [...] האכילו לחם כזבים'.

בירושלמי סנהדרין מופיעה המסורת כחלק מהדיון על נביאים החייבים מיתה על פי המשנה: 'המוותר על דברי הנביא, ונביא שעבר על דברי עצמו'. אולם בסדר הדברים בסוגיה חלו כמה שיבושים. בתוספתא זוהה המקרה הראשון עם 'חבירו של מיכה', שעל פי המסופר במלכים א כ סירב לציווי נבואי להכותו והוכה בידי אריה. ואילו המקרה השני זוהה עם 'עידו הנביא', שהוא איש האלוהים שעל פי המסופר במלכים א יג בא מיהודה וישב לאכול לחם בניגוד לנבואת עצמו. בהתאם לכך הובאו שני הסיפורים הללו בבבלי על המשנה. לעומת זאת בירושלמי נהפך הסדר: על המוותר על דברי נביא נאמר 'כעידו החוזה', ואילו על נביא שעבר על דברי עצמו נאמר 'כחבירו של מיכה'. לאחר המילים 'כעידו החוזה' הובאה המחלוקת על זהותו של הנביא הזקן מבית אל המופיע באותו סיפור, אף שאינו עיקר הדיון כאן, ונראה שהועבר מהמקבילה בשיר השירים רבה.⁶⁶

שלוש המקבילות חותמות בסיפור על הנביא הזקן מבית אל, אלא שבשיר השירים רבה ובירושלמי סנהדרין הסיפור מלמד בקל וחומר על חשיבות האירוח, ולמעשה חוזר אל נקודת המוצא של הדרשה בשבח האירוח (בשיר השירים רבה), וזו שיטת ר' מאיר, שזיהה את הנביא הזקן עם אמציה כוהן בית אל. ואילו בירושלמי ברכות לא נזכר כל זה, ובמקום זאת נאמר 'אמרין הוא הוה' – זיהוי בין הנביא הזקן ובין יהונתן בן גרשם (לאחר ימי שלמה), בהתאם לדברי ר' יוסי ושלא כשיטת ר' מאיר. זיהויו של יהונתן עם הנביא הזקן מבית אל משתלב היטב במגמת האגדה: הוא נועד להסביר את הפסוק בשופטים שלפיו הוא ובניו היו כוהנים עד גלות הארץ (קושיית החבריא לר'

ש' ליברמן, מחקרים בתורת ארץ ישראל, ירושלים תשנ"א, עמ' 479–480. שני שיבושים נוספים במקבילה בסנהדרין: היא פותחת בדומה לשיר השירים רבה, 'זה אמציה כהן בית אל' – אולם הדובר הוא אמורא, ר"ש בר רב יצחק, וההקשר אחר: 'זה' הוא המוותר על דברי הנביא. לכאורה על כך מוסבים דברי ר' יוסי 'פתפותי בצים', ולכאורה מדובר באמורא. אולם בשיר השירים רבה זהו דיון בין שני תנאים שהיו באותו אירוע, ר' מאיר ור' יוסי. נוסף על כך אין קשר בין יהונתן בן גרשם לויתור על דברי נביא, ונראה שזו אשגרה משיר השירים רבה. בהמשך הסוגיה מופיעה הפסקה 'ונביא שעבר על דברי עצמו כחבירו של מיכה'; במקומה הנוכחי בסוגיה היא יוצרת חציצה ברצף הדרשני כפי שהוא במקבילה בשיר השירים רבה.

שמואל), ומבחינה עלילתית שלב זה תואם את אופיו ודמותו של יהונתן כפי שעוצבו בדברי ר' שמואל.

מלבד ההקשרים השונים יש הבדלים גם בתוכן המסורות. בשיר השירים רבה הדרשה על הנו"ן התלויה סתמית ואינה מיוחסת לר' שמואל. תיאור עינו הצרה של יהונתן שונה כאן לשבחו, ולפיו הוא לא נהנה כלל מהקורבן אלא מנע את הבאתו. בהתאם לכך שונה הדיאלוג עם בר הפחין: יהונתן השיב לו שהוא יושב כאן ומסמא את עיניה' (של העבודה הזרה). בסוף היחידה לא נזכרות שאלת חבריא מהפסוק 'עד גלות הארץ' ותשובת ר' שמואל, אלא נאמר רק שיהונתן שב לסורו אחרי מות דוד. כפי שהערתי בגוף המאמר, גרסה זו אינה תואמת את מגמתה הכללית של האגדה, משום שהיא מציגה את יהונתן כאידיאליסט בן דמותו של אברהם אבינו ולא כאופורטוניסט.

בירושלמי סנהדרין מובאת לאחר הדיון בזיהוי הנביא המסורת על יהונתן, אולם בסדר הפון, תחילה המפגש עם דוד ואחר כך הסיפור על בית עבודה זרה. בשני חלקים אלה רב הדמיון לירושלמי ברכות: גם במעשיו בבית עבודה זרה, גם בדבריו לבר הפחין וגם בתוצאה – כיוון שעמד שלמה חזר לקלקולו (שלא כבשיר השירים רבה). ההבדל העיקרי הוא בדבריו על העבודה הזרה: 'אינה מטיבה אינה מריעה'. לשון זו לקוחה ממשנת סנהדרין ז, י, המתארת את מעשה המסית לעבודה זרה: 'המסית [...] אמר לו יש יראה במקום פלוני, כך אוכלת כך שותה, כך מטיבה כך מריעה'. לפי זה מעשהו של יהונתן הוא היפוכו הגמור של מעשה המסית – הוא שכנע אנשים הבאים אל העבודה הזרה שלא לעובדה (ושמא האגדה המופיעה במסכת סנהדרין הושפעה ממשנת סנהדרין).

ההבדלים העיקריים בין הגרסאות נמצאים אפוא ביחידה העוסקת בדיאלוג בין יהונתן ובין הבאים לבית העבודה זרה, והם ניכרים הן בסדר היחידות (לפני השיחה עם דוד או אחריה) והן בתוכן הדיאלוג. יש לשים לב שקטע זה כתוב ארמית (מלבד הציטוט: 'מה זו מועילה לך [...]'), בעוד הקטעים הסובבים אותו כתובים בעיקרם עברית.

הדמיון בין דיאלוג זה ובין הדיאלוג עם דוד מלמד שיש ביניהם גם כפילות מסוימת. בשניהם בא אדם אל יהונתן ותהה על הפער בין תפיסתו (או ייחוסו) למעשיו, והוא הסביר את עצמו באופן פרגמטי. ניתן היה לשער שאלו שתי מסורות מקבילות שהצטרפו (דובלטה) – תופעה שכיחה בסיפורים ומדרשים – אולם נראה שבמקרה זה אין מדובר בכפילות סתם, ושצירוף המסורות כאן מכוון.⁶⁷ יחידה אחת דנה בשאלה

67 לדיון בתופעה זו בסיפור התלמוד הבבלי ראו: J.L. Rubenstein, *Stories of the Babylonian*

מדוע זכה להאריך ימים, ומשיבה שבזכות עינו הצרה בעבודה זרה; היחידה השנייה עוסקת בשאלה כיצד הפך מכוהן לשבט הדני לשבואל בן גרשם. כאמור בירושלמי סנהדרין וברכות ר' שמואל מעורב בשתי היחידות – על שאלת החבריא 'כומר היה [...] והאריך ימים?' הוא השיב שעינו צרה, ועל שאלתם 'והכתיב עד יום גלות הארץ', המוסבת על סיפור תשובתו בזכות דוד, השיב – 'כיוון שעמד שלמה [בנו] [...]'⁶⁸. לסיכום, נראה שהמסורת הזו הייתה עצמאית במקורה, והובאה באופן מלא יותר בירושלמי ברכות. היא שולבה באופן משני במסגרת היחידה הדרשנית בשיר השירים רבה, תוך התאמתה למסגרת הדיון שם. המסורת בירושלמי סנהדרין היא כנראה המאוחרת ביותר, ומערבת יסודות משתי המסורות הקודמות לה.

ירושלמי, ברכות	ירושלמי, סנהדרין	שיר השירים רבה
רבי חונא ושמעון קמטריא בשם רבי שמואל בר נחמן:	המוותר על דברי הנביא כעידו החוזה. אמר רבי שמואל בר רב יצחק זה אמציה כהן בית אל אמר רבי יוסי פיתפתי בציים היו שם, ואי זה זה זה יהונתן בן גרשום בן מנשה.	[...] נכנס רבי מאיר ודרש ונביא אחד זקן יושב בבית אל, ואיזה זה, זה אמציה כהן בית אל, אמר לו ר' יוסי מאיר פתפתי בציים יש כאן, איזה זה, זה יהונתן בן גרשם בן משה
ויהונתן בן גרשום בן מנשה נון תלוי אם זכה בן משה ואם לאו בן מנשה		הה"ד ויהונתן בן גרשם בן מנשה, נון תלויה במנשה, זכה בן משה, ואם לאו בן מנשה.
חברייא בעון קומי רבי שמואל בר נחמן: כומר היה לעבודה זרה והאריך ימים? אמר לון: על ידי שהיה עינו צרה בעבודה זרה שלו.	[3] את מוצא בשעה שבא דוד ומצאו שהוא עובד עבודה זרה אמר לו אתה בן בנו של אותו הצדיק ואת עובד עבודה זרה אמר לו מסורת בידי מאבי אבא מכור	חברייא בעון קומי ר' שמואל בר נחמן אמרין ליה כומר לעבודת כוכבים והאריך כל אותן השנים, אמר לון הן על ידי שהיתה עינו צרה בעבודת כוכבים,

121–211. *Talmud*, Baltimore, MD 2010, pp. לדעת רובינשטיין לעיתים זו תופעה מכוונת של עורכי הסיפור בבבלי, שמטרתה להתאים את הסיפור למהלכו החדש (וכפי שהביא בשם פרידמן שם, לעיתים ניתן לראות תופעה כזו גם באגדות הירושלמי).

68 כאמור בשיר השירים רבה שאלה זו איננה, ושיבתו לחטא נזכרת באופן אנונימי: 'אמרו כיוון שמת דוד חזר לסורו'. אבל בקטע גניזה מופיעות גם שם שאלה לר' שמואל בר נחמן ותשובתו.

ירושלמי, ברכות	ירושלמי, סנהדרין	שיר השירים רבה
<p>כיצד היתה עינו רעה בעבודה זרה שלו? הוה בר נש אתי למיקרבה תור או אימר או גדי לעבודה זרה ואמר ליה פייסיה עלי והוא אמר ליה מה זו מועילה לך לא רואה ולא שומעת ולא מדברת אמר ליה חייך, ומה נעביד? ואמר ליה אויל עביד ואייתי ליה חד פינך דסולת ואתקין עלי עשר בייעין ואתקון קומוי והוא אכל מכל מה דאתי ואנא מפייס לה עליך. מכיון דאזיל ליה הוה אכיל לון.</p>	<p>עצמך לעבודה זרה ואל תצטרך לבריות אמר לו חס ושלום לא אמר לך כן אלא מכור עצמך לעבודה שהיא זרה לך ואל תצטרך לבריות. כיון שראה דוד שהיה הממון חביב עליו מינהו קומיס תיסורין על בית המקדש הדא היא דכתיב ושבו אל בן גרשום בן מנשה נגיד על האוצרות. שבו אל ששב לאל בכל כוחו נגיד על האוצרות שמינהו קומיס תיסורין על האוצרות.</p>	<p>כיצד הוה בר נש אתי למסגד ליה והוה אמר ליה בר כמה שנין את, הוה אמר ליה בר ארבעין שנין או חמשין או שתיין או שבעין או בר כמה הוה, והוה אמר ליה בר כמה שנין את בר ארבעין שנין או חמשין או שתיין או שבעין או תמנין שנין והדהו ע"ז לית היא עבידא אלא מחמשה או תרתי עשרה שנין, ואת בעי משבוק אלהך ומסגיד ליה, דא פחיתא, והוא מתבהית ואזיל ליה.</p>
<p>זימנא חדא אתה חד בר פחין אמר ליה כן. אמר ליה: אם אין מועילה כלום, את מה את עביד הכא? אמר ליה: חייך, בגין חיי כיון שעמד דוד המלך שלח והביאו אמר ליה: את בן בנו של אותו צדיק ואת עובד עבודה זרה? אמר ליה כך אני מקובל מבית אבי אבא: מכור עצמך לעבודה זרה ואל תצטרך לבריות</p>	<p>חברייא בעון קומי רבי שמואל בר נחמן כומר לעבודה זרה והאריך ימים אמר לון על שהיתה עינו צרה בעבודה זרה שלו. ומה היתה עינו צרה בעבודה זרה שלו? הוה בר נש מייתי ליה תור או אימר או גדי לעבודה זרה ואמר ליה פייסיה עלי והוא אמר ליה למה וכי מה מועילה לך אינה אוכלת ואינה שותה ולא מטיבה ולא מריעה והוא אמר ליה היך נעביד והוא אמר ליה</p>	<p>אתא חד בר פחין ואמר ליה כן אמר ליה ומה את יתיב הכא ועבד בה, אמר ליה אנא נסיב אגרי ומסמי עיניה. כיון ששמע בו דוד שלח ואייתיתיה ואמר לו את הוא בן בנו של אותו צדיק ואת עובד עבודת כוכבים, אמר לו כך אני מקובל מבית אבי אבא מכור עצמך לע"ז ולא תצטרך לבריות. אמר לו חס ושלום לא הוא כן, אלא מכור עצמך לעבודה שהיא זרה ממך ולא תצטרך לבריות.</p>

ירושלמי, ברכות	ירושלמי, סנהדרין	שיר השירים רבה
<p>אמר ליה חס ושלום לא אמר כן, אלא מכור עצמך לעבודה שהיא זרה לך ואל תצטרך לבריות</p> <p>כיון שראה דוד כך שהוא אוהב ממון מה עשה? העמידו קומוס על תיסבריות שלו, הה"ד ושבואל בן גרשום בן משה נגיד על האוצרות שבואל – ששב אל אל בכל לבו ובכל כחו, נגיד על האוצרות – שמינהו על תיסבריות שלו</p> <p>מתיבין לרבי שמואל בר נחמן והא כתיב עד יום גלות הארץ, אמר לון כיון שמת דוד ועמד שלמה והחליף את כל סנקליטין שלו חזר לקילקולו.</p> <p>ונביא שעבר על דברי עצמו כחבירו של מיכה.</p>	<p>איזל ואייתי לי חד פינך דסולת ועשר ביעין עלוי ונא מפייס ליה עלך כיון דהוא אזל ליה הוה אכיל לון.</p> <p>אתא חד בר פחין ואמר ליה כן אמר ליה אם אינה מועילה כלום מפני מה את עביד הכא אמר ליה בגין חיי.</p> <p>מתיבין לרבי שמואל בר נחמן והא כתיב עד יום גלות הארץ, אמ' לון כיון שמת דוד ועמד שלמה והחליף את כל סנקליטין שלו חזר לקילקולו.</p> <p>ונביא שעבר על דברי עצמו כחבירו של מיכה.</p>	<p>כיון שראה דוד שהממון חביב עליו עמד ומינה אותו קומסין תסברין.</p> <p>אמרו כיון שמת דוד חזר לסורו</p> <p>הה"ד ויאמר גם אני נביא כמוך וגו'</p>
<p>הה"ד ונביא אחד זקן יושב בבית אל וגו' אמרין הוא הוה.</p>	<p>הדא היא דכתיב ונביא אחד זקן יושב בבית אל [...] ויאמר לו גם אני נביא כמוך [...]</p> <p>כיחש לו מה הוא כיחש לו שיקר ביה ויהי הם יושבים על השולחן ויהי דבר יי' אל הנביא אשר השיבו אשר הושב אין כתיב כאן אלא אשר השיבו</p>	<p>כחש לו, מהו כחש לו שיקר לו ומה שיקר לו האכילהו לחם כזבים וכתוב ויהי הם יושבים על השולחן ויהי דבר ה' אל הנביא אשר השיבו,</p>

ירושלמי, ברכות	ירושלמי, סנהדרין	שיר השירים רבה
	<p>והרי הדברים קל וחומ' ומה אם מי שהאכיל את חבירו לחם שקר זכה שנתייחד עליו הדיבר המאכיל את חבירו לחם אמת על אחת כמה.</p>	<p>והלא דברים קל וחומר ומה אם זה שכחש בו והאכילהו לחם כזבים זכה ששרתה עליו רוח הקדש, אתם אחינו בני אושא שקבלתם רבותינו במאכל אמת ומשתה ומטה עאכ"ו שישלם לכם הקב"ה שכר טוב.</p>

ד"ר דוד סבתו

sabatoster@gmail.com



לב בנים על אבותם: חינוכו של ר' אלעזר בן רשב"י, על פי פסיקתא דרב כהנא, בשלח

עידו חברוני

פסקה יא בפסיקתא דרב כהנא מוקדשת לפסוקי הפתיחה של הקריאה בתורה לשביעי של פסח.¹ הפסקה בנויה בסגנון המדרש הדרשני: בראשה רצף של פתיחתאות (סעיפים א–1), בהמשכה גוף (סעיפים זיא), והיא נחתמת בנחמה (סעיפים יב, כה).² באמצע היחידה החותמת משובץ קובץ סיפורים ארוך במיוחד על אודות ר' שמעון בן יוחאי (רשב"י) ובנו ר' אלעזר (סעיפים יד–כד). הקובץ הזה, המציע את ה'ביוגרפיה' הארוכה ביותר בספרות חז"ל, פותח בסיפורים על אודות האב והבן שהתחבאו במערה ועל פועלו של האב ביציאתו ממנה. לאחריהם בא רצף סיפורים המציג את קורות הבן מראשיתו כנער זללן ובריון ועד פטירתו כצדיק שמדרגתו גבוהה אף מזו של רבי. סיפורים אחדים מהקובץ, ובמיוחד סיפור האב והבן במערה, זכו לדיון מעמיק במחקר.³ אולם הקובץ כיחידה שלמה לא זכה לניתוח מקיף, ושאלת שיבוצו בפסקה

- 1 שמואל יג 17 – טו 26. להתפתחות מנהג הקריאה לשביעי של פסח ראו: א' עצמון, 'בניי, היו קורין פרשה זו': עריכה ומשמעות בפסיקתא דרב כהנא, ירושלים תשפ"ב, עמ' 227.
- 2 לתיאור הקלסי של מבנה הפתיחות ראו: י' היינמן, 'הפתיחות במדרשי האגדה – מקורן ותפקידן', דברי הקונגרס העולמי הרביעי למדעי היהדות, ב, ירושלים תשכ"ה, עמ' 43–47. לתיאורים שונים של מבנה פסקה יא ראו: J.L. Rubenstein, 'Hero, Saint, and Sage: The Life of R. Elazar b. R. Shimon in Pesiqta de Rab Kahana 11', M. Bar-Asher-Siegal, Tz. Novick and Ch. Hayes (eds.), *The Faces of Torah: Studies in the Texts and Contexts of Ancient Judaism in Honor of Steven Fraade*, Göttingen 2017, pp. 509–528; עצמון (שם), עמ' 227. ההנחה שלי שסעיפים יב, כה הם יחידה אחת מבוססת על ההשוואה למקבילות. ראו דיון בהמשך.
- 3 החוקרים המוקדמים נטו לזהות בסיפור עדות היסטורית, אך כיום נוטים להציע לו פרשנות על בסיס אופיו הספרותי ולאור ההקשר ההיסטורי. ראו: מ' בר-אשר-סיגל, 'הפרכת רב לנזיר: הרקע למסורות ר' שמעון בר יוחאי במערה', ציון, עו (תשע"א), עמ' 279–304 וסקירת המחקר בתחילת המאמר שם. המאמר הנוכחי צועד בעקבות האחרונים.

בפסיקתא דרב כהנא אומנם עוררה תמיהה, אך זכתה לתשובות חלקיות בלבד. בשל אורכו של הקובץ ותכניו, שלכאורה אינם קשורים לתוכני הפסקה, ראו בו חוקרים רבים נטע זר.⁴ כמה חוקרים זיהו קשרים חלקיים בין הקובץ ליחידת הסיום, אך נראה שמוסכם על הכול שאין הוא שייך לפסקה בכללה. ישעיהו בן פזי סבר שהקובץ שובץ בפסקה בגלל תיאור הבאת גופת ר' אלעזר לקבורה בקבר האב (סעיף כג), המזכיר את תיאור הבאת עצמות יוסף לקבורה בקבר אביו (סעיפים יב, כה).⁵ לדעתו שאר הקובץ אינו קשור לתוכני הפסקה, והוא 'נגרר' לכאן מכיוון שהוא קובץ קדום שהגיע 'ערוך בשלמותו' לידי עורך הפסיקתא. מנחם הירשמן סבר שהקובץ קשור לתכנים המרכזיים של פסיקתא דרב כהנא – התורה והמקדש – ושהוא שובץ בפסקה הנוכחית בשל הדמיון בין תיאור קבורתו של ר' אלעזר לתיאור קבורת יוסף.⁶ ג'פרי רובינשטיין הביא את הסברו של הירשמן וחיזק אותו בפרטים נוספים.⁷ ארנון עצמון ניתח את עריכת הפסקה כולה אך לא את קובץ הסיפורים, וגם הוא סבר שהקובץ אינו חלק אינטגרלי מהפסקה, וששיבוץ יוצר 'חריקות' בקוהרנטיות שלה.⁸

במאמר הנוכחי אני מבקש להראות שאפיוני העריכה של קובץ סיפורי רשב"י ור' אלעזר מעידים על מאמץ להתאים ולקשור אותו לפסקה כולה, ולאור זאת לזהות את המשמעות העולה מהדיאלוג שנוצר בין החלק לשלם.⁹ מסקנתי היא שהקובץ שובץ

- 4 ראו דבריו של יהודה תיאודור בתוך: ת' קדרי, מנחה ליהודה: יהודה תיאודור ועריכתם של מדרשי האגדה הארץ-ישראליים, ירושלים תשע"ו, עמ' 92, הערה 25; וכן: א' גולדברג, סקירה על מהדורת מנדלבוים, קרית ספר, מג (תשכ"ח), עמ' 76; י' פרנקל, מדרש ואגדה, ג, תל אביב תשנ"ד, עמ' 801; J. Neusner, *Pesikta de-Rav Kahana: An Analytical Translation*, Atlanta, GA 1987, p. 190; Burton L. Visotzky, 'The Misnomers "Petihah" and "Homiletic Midrash" as Descriptions for Leviticus Rabbah and Pesikta De-Rav Kahana', *Jewish Studies Quarterly*, 18, 1 (2011), pp. 28–29
- 5 י' בן-פזי, 'שיבוץ קובץ האגדות על רשב"י ובנו בפסיקתא דרב כהנא (פסקת "ויהי בשלח")', מורשתנו, יז (תשס"ו), עמ' 137–162.
- 6 מ' הירשמן, 'פסיקתא דרב כהנא ופיידאה', י' לוינסון, י' אלבוים וג' חזן-רוקם (עורכים), היגיון ליונה: היבטים חדשים בחקר ספרות המדרש, האגדה והפיוט: קובץ מחקרים לכבודו של פרופסור יונה פרנקל במלאות לו שבעים וחמש שנים, ירושלים תשס"ז, עמ' 165–178.
- 7 רובינשטיין (לעיל הערה 2), עמ' 515.
- 8 עצמון (לעיל הערה 1), עמ' 227–246.
- 9 לראיית מלאכת העריכה של המדרש כמבטאת את תפיסת העולם של העורך ראו: י' היינמן, 'אמנות הקומפוזיציה במדרש ויקרא רבה', הספרות, 2 (1971), עמ' 808–834; ע' מאיר, 'מעשה העריכה בבראשית רבה ובויקרא רבה', תעודה, יא (תשנ"ו), עמ' 61–90. להתפתחות המחקר בתחום ראו: ת' קדרי, 'מגמות בחקר עריכת מדרשי האגדה הארץ-ישראליים', הנ"ל (לעיל הערה 4), עמ' 52–78. למחקרים נוספים על תפיסותיו הרעיוניות של עורך פסיקתא דרב כהנא ראו: שם, עמ' 70–71; עצמון (לעיל הערה 1).

בפסקה הנוכחית לא רק בשל הדמיון בין מוטיב אחד בו (קבורת ר' אלעזר) למוטיב המופיע בחתימת הפסקה (קבורת יוסף), אלא בשל עיסוקו הייחודי בכמה מן התמות המרכזיות של פסקה יא.

כפי שאראה להלן, חלקים שונים של הקובץ קשורים במגוון דרכים ליחידות רבות ולתמות מרכזיות בפסקה, ומבנהו מהדק את קשריו ליחידות שלפניו ושלאחוריו. קובץ הסיפורים המלא כפי שהוא בפסיקתא דרב כהנא, אינו נמצא בשום מקור אחר. חלקים ממנו מופיעים במקורות מקבילים כיחידות עצמאיות, וחוקרים ראו בחלקן גרסאות מקוריות יותר.¹⁰ עובדות אלו מחזקות את ההנחה ששיבוץ הקובץ בפסקה הוא תוצר של מעשה עריכה מודע. לצורך זיהוי אופייה ומגמותיה של הפסקה אציע קריאה בפתירת הראשונה והאחרונה ובפסקאות החתימה מתוך השוואה למקבילות.¹¹ לאחר מכן אציג את קשריו של הקובץ לפסקה ואת מבנהו, ואציע לו פרשנות לאור היבטים אלו.

הפתיחתאות

הפתיחתא הראשונה מציעה דרשות שונות לפסוק 'ברצות ה' דרכי איש גם אויביו יִשְׁלַם אֹתוֹ' (משלי טז 7). הדרשה החותמת אותה מזהה את ה'איש' כישראל ואת ה'אויב' כפרעה, שהאל כפה עליו לשלח את ישראל. כפי שהראה עצמון, הבסיס לדרשה האחרונה נמצא במכילתא דר' ישמעאל, והרעיון שביסודה הוא מידה כנגד מידה.¹² עצמון לא התייחס למשמעויותיהן של הדרשות הקודמות בפתירתא, אך העיון בהן מראה שהן מציגות מוטיבים ותמות הקשורים באופן מובהק לקובץ רשב"י ור' אלעזר.

בתחילת הפתיחתא מובאים שלושה סיפורים המדגימים את טענת הפסוק ממשלי ומתארים בעלי חיים 'אויבים' (כלבים ונחש) שהגנו על אנשים.¹³ שני

10 ישראל לויין ראה את גרסאות בראשית רבה והירושלמי כמקוריות יותר, ולדעת מיכל בר-אשר-סיגל גרסת הירושלמי היא המקורית יותר. ראו: י"ל לויין, 'ר' שמעון בר-יוחאי, עצמות מתים וטיהורה של טבריה: היסטוריה ומסורת', קתדרה, 22 (טבת תשמ"ב), עמ' 9–42; בר-אשר-סיגל (לעיל הערה 3).

11 המאמר מבוסס על נוסח הפנים של מהדורת מנדלבונים. הוספתי הערות במקומות שבהם יש שינויים משמעותיים בכתבי יד. השינויים מופיעים בסוגריים מסולסלים { }. לרשימת המקבילות המלאה ראו הערות במהדורת מנדלבונים.

12 עצמון (לעיל הערה 1), עמ' 228–230.

13 התפיסה הזו באה לידי ביטוי במקומות נוספים בספרות חז"ל. ראו: E. Diamond, 'Lions, Snakes, and Asses: Palestinian Jewish Holy Men as Masters of the Animal

הסיפורים הראשונים זהים למקביליהם בירושלמי.¹⁴ הסיפור השלישי אומנם דומה גם הוא למקבילו בירושלמי, אך שונה בטיבו, מפני שמצוינים בו שם הגיבור ומקום ההתרחשות. בעוד שבגרסת הירושלמי מסופר על 'חד רבן' שהודמן למקום אלמוני, בגרסת פסיקתא דרב כהנא מסופר על ר' אבהו שהלך לקיסרין. שינויים אלו הופכים את הסיפור ממעשייה עממית למעשה חכמים בעל צביון היסטורי. ר' אבהו נודע בקשריו עם השלטון הרומי,¹⁵ והבחירה להסב את הסיפור על אודותיו מעידה, כך נראה, על מגמה ביקורתית של העורך: עלבוננו של בן העילית הרבנית הנמצא בדרכו לעיר הרומית מנוכחות כלב, מעיד על הניתוק שלו ממצייאות חייו של היהודי הפשוט, שהיה נתון ללחצים של שבאים, ושאיש לא יכול היה להצילו אלא רק כלבו המסור. הדרשות הבאות מקבילות לבראשית רבה נד,¹⁶ אך גם בהן יש הבדלים המצביעים על מגמת העורך. ר' יוחנן דרש 'אויבו זו אשתו' על סמך פסוק ממיכה המתאר הירדרדות הדרגתית של המצב הפוליטי והחברתי. בפסיקתא דרב כהנא נוסף לדרשה תיקוף מקביעה אחרת של ר' יוחנן: 'אשתו שלליסטים כליסטים (ואשתו של חבר כחבר)'.¹⁷ הקביעה ש'אשת ליסטים כליסטים' מופיעה בדיון בירושלמי כתובות הנסב על המשנה: 'האשה שנחבשה על ידי עכו"ם – על ידי ממון מותרת לבעלה; על ידי נפשות אסורה לבעלה. עיר שכבשה כרקום [חיל מצור], כל הכהונות שבתוכה פסולות'.¹⁸ ההקשר מעניק גוון מסוים: הקביעה מתייחסת למקרה ספציפי של אישה שנתפסה על ידי שלטון לא־יהודי. הדיונים במעמד החבר ורעיותו מופיעים במקורות תנאיים שונים,¹⁹ והם קשורים לתקופה שמאפייניה דומים לאלו שתוארו בסיפור על אודות ר' אבהו: מעמד החברים נוצר ככל הנראה כתגובה על כישלון מרד בר כוכבא.²⁰

Kingdom', R. Kalmin and S. Schwartz (eds.), *Jewish Culture and Society under the Christian Roman Empire*, Leuven 2003, pp. 254–283

14 תרומות ה, ו (מו ע"א; טורים עמ' 249–250).

15 י"ל לוי, 'רבי אבהו מקיסריה', דברי הקונגרס העולמי השישי למדעי היהדות, ב, ירושלים תשל"ג, עמ' 47–50.

16 בראשית רבה נד, א (מהדורת תיאודור–אלבק, עמ' 575–576).

17 נוסף בכ"י קיימברידג', ספריית האוניברסיטה Add. 1479 (ב) ובכ"י אוקספורד, בודליאנה Opp. Add. Qu. 79 (נויבאואר 152; א 2).

18 משנה, כתובות ב, ט.

19 הקביעה 'אשת חבר הרי היא כחבר' מופיעה בבבלי, עבודה זרה לט ע"א, כמסורת תנאית. וראו מקבילה: שם, שבועות ל ע"ב. העיסוק המרכזי בענייני חבר ואשת חבר מופיע בתוספתא, דמאי ב (מהדורת ליברמן, עמ' 68–73).

20 ש' ספראי, 'קהלא קדישא דבירושלם', ציון כב (תשי"ז), עמ' 183–193.

הדרשה הבאה מזהה את יצר הרע כאויב. בעוד שגרסת בראשית רבה מסתפקת בקביעה העקרונית, בגרסת פסיקתא דרב כהנא נוספה דוגמה בעלת אופי היסטורי: 'אמרו עליו על יוחנן כהן גדול ששימש בכהונה גדולה שמונים שנה ובסוף נעשה צדוקי'. האירוע המתואר כאן עמום למדי, אך סביר להניח שמדובר באירוע בעל משמעות פוליטית, שכן הכהנים הגדולים הצדוקים היו קשורים לשלטון הלא-יהודי.²¹

הפתיחתא הראשונה בנויה לתלפיות. היא מסלימה מאויב אחד לחמור ממנו: הסיפור הראשון מתאר סכנה טבעית בחוץ (כלב במרעה), הבא – סכנה טבעית בבית (נחש), וזה שלאחריו – מצב מדיני בעייתי המסכן את האישה בבית. הסיפור הזה מכשיר את הקרקע לשתי הדרשות הבאות: בראשונה האישה היא הסכנה, ובשנייה – נפשו של האדם, שבה שוכן היצר הרע. הדוגמה המובאת בדרשה השנייה היא של סמכות דתית המקורבת לשלטון, כמו ר' אבהו בסיפור השלישי, אלא שהפעם מדובר בוודאות בדמות שלילית. דרשת ר' ברכיה מוסיפה לרשימת האויבים את החרקים המזיקים, ובכך סוגרת מעגל שהחל בפתיחה, העוסקת כאמור בעלי חיים. הדרשה החותמת מזהה את פרעה כאויב ומקשרת לפסוק הפותח את הקריאה בתורה. מלבד שני סיפורי הפתיחה (כלב ונחש) ודרשת ר' ברכיה (חרקים), כל הדרשות האחרות קשורות למצבים היסטוריים שבהם היו היהודים נתונים תחת שלטון זר ועוין. ר' אבהו, יוחנן ופרעה מייצגים מקרים מובהקים כאלו, אך גם הרעיה אינה מוצגת כאן כאויבת בכל מצב אלא דווקא בתקופה של התערערות הסדר הפוליטי. כוחו של יצר הרע, האויב האומניפוטנטי, מצומצם במקרה הנוכחי לפיתוי לשפת פעולה עם השלטון הזר.

העיסוק המשמעותי בשלטון הזר מעיד על מגמה שהיא מעבר לעיון בעבר המקראי. כפי שהראה עצמון, גם הדרשה על אודות פרעה, שמקורה במכילתא, עברה שינוי, המעיד ככל הנראה על מגמה פוליטית עדכנית: בעוד שבמכילתא מוצג פרעה כחוזר בתשובה שזכה לגמול מידי האל, כאן הוא מוצג כפועל מתוך כפייה. השינוי הזה, הציע עצמון, מעיד על שינוי ביחס החכמים לשלטון הזר שרדף את היהודים.²² איני טוען שכל הקישורים האלו – ואחרים שאזהה בהמשך – נעשו בהכרח באופן

21 א' רגב, הצדוקים והלכתם: על דת וחברה בימי בית שני, ירושלים תשס"ה. על הקשר בין כהונה גדולה, צדוקיות והשלטון ההלניסטי. ראו במיוחד: שם, עמ' 392–396.

22 A. Atzmon, 'Did Pharaoh Repent? On the Development and Transformation of an Aggadic Motif', *European Journal of Jewish Studies*, 13 (2019), pp. 3–27

מודע, אלא רק שניתן לזהות בפסקה מגמה מובהקת של חיבור הדיון בגלות מצרים והגאולה ממנה לסבל תחת השלטון הרומי ול(תקוות) הגאולה ממנו.²³ בקריאה בוחנת ניכר שהמבנה הקוהרנטי של הדרשה מחפה על פער תוכני: בעוד ששלושת הסיפורים הראשונים והדרשה החותמת (פרעה) מדגימים מקרים של אויב המשלים עם האדם, שלוש הדרשות האמצעיות אומנם מציגות 'אויבים', אך אינן מספקות דוגמה להשלמתם עם האדם. הרעיה פוגעת בבעלה, היצר מפיל את יוחנן, והחלקים מזיקים, אך אין תיאורים שלהם כפועלים לטובת מי שהאל רוצה את דרכיו. כפי שאראה, הדוגמאות החסרות כאן מופיעות בדרשות הבאות, כמו גם בקובץ הסיפורים על אודות רשב"י ור' אלעזר.

פתיחתאות ג-ה מפתחות את הנושא המופיע בדרשה החותמת את הפתיחתא הראשונה: גורלו של פרעה לאור העיקרון מידה כנגד מידה.²⁴ לעומת זאת הפתיחתא האחרונה, פתיחתא ו, אינה עוסקת במידה שמודד האל לאויביו אלא במידה שהוא מודד לישראל כנגד מעשיהם הטובים.²⁵ הפתיחתא מביאה את הקביעה ש'בזכות ארבעה דברים נגאלו ישראל ממצרים: שלא שינו את שמשם, שלא שינו את לשונם, שלא היה בהן לשון הרע, שלא היה בהן פרוץ ערייה', ומרחיבה בעניין ההישמרות מפריצות. מבחינה זו היא משלימה את הדוגמה שחסרה בדרשת ר' יוחנן, 'אויביו זו אשתו'. היא עוסקת בחשש מאלימות מינית תחת שלטון זר (כמו בסיפור ר' אבהו), אך הנשים המוצגות בה אינן מסגירות את בעליהן לשלטון (לשון הרע), אלא נאמנות להם ומבטיחות בכך את שייכות הבנים לאבותיהם: שרה סירבה למלך הזר, והנשים העבריות אינן נכנעות לשליטה המצרית.

רובה של הפתיחתא דומה מאוד למקבילה במכילתא וזהה למקבילה בוויקרא רבה,²⁶ אך נוספו בה המשל הפותח והחתימה. המשל מבהיר שבנות ישראל נשארן נאמנות לבעליהן במצרים, והעדות על כך היא דמיונם של הבנים לאבותיהם. בחתימה מוצעת דרשה המחזקת, כמו בפתיחות הקודמות, את הקישור לגאולה העתידית: 'ומה טעמא, [ירושלם הבנויה כעיר שחברה לה יחדו] ששם עלו שבטים שבטי יה עדות לישראל" (תהילים קכב 3-4), שהן בניהם של אבותיהן'. התוספות האלו מעניקות גוון מסוים

23 זיהוי זה הוא דפוס רבני נפוץ. ראו: ע' שרמר, 'מדרש והיסטוריה: כוח האל ותקוות גאולה בעולמם של התנאים בצל האימפריה הרומית', ציון עב (תשס"ז), עמ' 5-36, בעיקר הדוגמאות בהערה 25.

24 ראו הדיון המפורט אצל עצמון (לעיל הערה 1), עמ' 230-239.

25 שם, עמ' 241.

26 מכילתא דר' ישמעאל בא ה (מהדורת הורוביץ-רבין, עמ' 14-15); ויקרא רבה לב, ה (מהדורת מרגליות, עמ' תשמה-תשמט). וראו הדיון אצל עצמון (שם), עמ' 239-241.

לקביעה המסבירה בזכות מה נגאלו ישראל. ארבעת הדברים מציגים היבטים שונים של אותה בעיה: קרבה לשלטון הזור המובילה לפגיעה בזהותו של הנשלט. הפגיעה יכולה להיות פיזית (פגיעה מינית; הסגרת מידע לשלטון [לשון הרע]) ותרבותית (היטמעות: שינוי השם והשפה; בנים שאינם הולכים בדרכי אבותיהם). הדגשת קשרי הבנים לאבות מחברת את תקוות הגאולה לשאלת ההמשכיות: האם יצליחו הבנים להישאר נאמנים למורשת אבותיהם? ואכן שאלה זו ניצבת גם במרכז קובץ סיפורי רשב"י ור' אלעזר.

חתימה

סעיף יב מוקדש לטיפול האישי של משה בהעלאת עצמות יוסף, עניין המוזכר כבר בכמה מקורות תנאים. הוא מופיע לראשונה בסוף פרק א של משנה סוטה, ברצף העוסק בעיקרון 'במידה שאדם מודד, בה מודדין לו'.²⁷ סיפור הארון הקבור בנילוס איננו במשנה, אבל נמצא בתוספתא ובמכילתא דר' ישמעאל.²⁸ גרסת פסיקתא דרב כהנא קרובה יותר בלשונה ובתיאוריה לגרסת התוספתא, אך היא קצרה משני המקורות הקדומים. נוסף על כך, בעוד שבמכילתא באות הדרשות על המשך הפסוק ('כי השבע השביע [...] פקד יפקד [...]'] [שמות יג 19]) בהמשך רצוף לדרשות על החלק הראשון, בפסיקתא דרב כהנא נקטע הרצף לשם הבאת קובץ סיפורי רשב"י ור' אלעזר, וחלקו השני בא לאחריהם, כחתימת הפסקה כולה (סעיף כה).²⁹

מבחינת מעשה העריכה ניתן לזהות את קשריו של סיפור העלאת עצמות יוסף לחלקים הקודמים של הפסקה. שרת, שסייעה לגילוי ארון יוסף, היא דגם חיובי של אישה המסייעת לאיש שהאל חפץ ביקרו (סעיף א), והיא נציגת הדורות הראשונים שעלו ממצרים (סעיף יא). יוסף הוא דגם מוצלח של יהודי המקורב לשלטון, ובכך משלים את הדוגמה החיובית שנעדרת מהדרשה העוסקת ביוחנן כוהן גדול (סעיף א). תיאור כלבי השקר – שאיננו במקבילות המוקדמות – נקשר לכלבים שפעלו לטובת מי שהאל רצה את דרכיו (סעיף א).³⁰ נשיאתו של ארון יוסף יחד עם ארון האלוהים

27 משנה, סוטה א, ז. החלק הזה של המשנה מופיע גם במקבילה במכילתא דר' ישמעאל, בשלח פתיחתא (מהדורת הורוביץ-רבין, עמ' 78–80).

28 תוספתא, סוטה ד, ז (מהדורת ליברמן, עמ' 172); מכילתא דר' ישמעאל (שם), עמ' 78.

29 עצמון דן בקצרה בפסקאות אלו. ראו: עצמון (לעיל הערה 1), עמ' 243–246.

30 האירוע אינו נהיר לגמרי. המקבילה בשמות רבה אומנם מרחיבה בנושא, אך נראה שהסיפור שם שונה מזה שרמזו כאן. ראו: שמות רבה כ, יט. ייתכן שמשוה, שידע כי כלב אינו אמור לנבוח על ישראל, ויהה את מקום הארון דווקא על סמך נביחות כלבי השקר שהוצבו לשמור

היא עדות נוספת לטענה שעלתה בסעיף ח בנוגע להנהגת האל את העם מחוץ לגדרי הכבוד המקובלים בין רב לתלמיד. 'שבחו של משה' המוצג בסיפור הנוכחי קשור לדרשה על אודות שכרם של הכנענים, שכיבדו את מסע הלוויה של יעקב, ולתיאור הנלווה לו של הכבוד שישראל נוהגים בגדוליהם (סעיף ט).

בסעיף יג מפותח העיסוק בדמותה של שרה. הוא פותח בסיפור – שאין לו מקבילה קדומה – על שרה, שתיקנה את הסברו של ר' יוחנן, ועובר לדרשות המציעות פתרון לשאלת מניין שבעים הנפש שירדו למצרים. עורך פסיקתא דרב כהנא הביא רק חלק מהדרשות המוצעות במקבילה בבראשית רבה:³¹ שתי דרשות המצרפות אישה למניין היורדים, ודרשה שלישית המצרפת אליהם את האל. בעוד שבבראשית רבה העיסוק בשרח בא בסוף הדרשה, וחלק הארי של הפסקה מוקדש לכך, בפסיקתא דרב כהנא שרה נזכרת רק בקצרה, והסעיף נחתם דווקא באל, וזיהוי נוכחותו מגובה באסמכתא שאיננה בבראשית רבה.

הדרשה על אודות שרה מחזקת את מה שנאמר בסעיפים הקודמים על כניסתה ויציאתה ממצרים, ומאריכה את חייה עד תקופת דוד, והסיפור הפותח מאריך את נוכחותה אפילו עד ימי ר' יוחנן. בכל תקופה היא סייעה לגברים ותיקנה את טעויותיהם: משה לא מצא את ארון יוסף; יואב ביקש להחריב עיר שלמה בשל אדם אחד;³² ר' יוחנן סבר בטעות שהמים עמדו כשבכה. כמוה תפקדה יוכבד, שהסתירה את משה. תיאוריהן מעבים את דמות האישה המסייעת לאיש שהאל רוצה את דרכיו.³³ החתימה והעיבוי של הדרשה על אודות האל המשלים את מניין ישראל, מקשרים את הסעיף לדרשות הקודמות, העוסקות באל הפועל בסתר בגלות. גם אם למראית העין הוא אינו נוכח (כמו המלך שהלך למדינת הים), הוא מעולם לא נטש את עמו. החתימה ב'הוא אלהיך אשר עשה אתך את הגדלת ואת הנוראות האלה' (דברים י 21), שאיננה במקבילות, מקשרת חזרה למנגנון שזיהה ר' יוחנן בסעיף ב בדרשה על הפסוק 'אמרנו לאלהים מה נורא מעשיך' (תהילים סו 3).

הסעיף הזה סוטה במידה מסוימת ממהלכן של הדרשות הקודמות, העוסקות

עליו. וכך, שוב, האויב רצה לפגוע אך האל הפך את פעולתו לסיוע.

31 בראשית רבה צד, ט (מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 1180–1183).

32 מעניין שבמקבילה בבראשית רבה הורחב העיסוק במסירת יהודי לשלטונות, כולל הבאת סיפור על אודות ר' יהושע בן לוי ואלהיו ועל שוטר רומאי ומוסר יהודי.

33 התיקון שהציעה שרה לר' יוחנן נושא אולי גם משמעות מטפורית: במקום הקנקיליא (סבכה אטומה) שזיהה הרב היא העידה שהמים עמדו כחלון שקוף; שרה הציעה ראייה צלולה במקום שבו הגברים הילכו בחשכה. 'קנקיליא' הוא הקונסיליום, המסך שנועד להסתיר מעיני השופט את תגובות הקהל. ראו: S. Lieberman, 'Roman Legal Institutions in Early Rabbinics and in the Acta Martyrum', *The Jewish Quarterly Review*, 35 (1944), pp. 17–19

ביציאת מצרים. הוא אומנם מעבה את דמותה של שרה, אך עוסק בהיבטים של יציאת מצרים שלא נדונו קודם לכן. לאור הסעיפים הבאים נראה שמטרתו להסיט את המיקוד מעיסוק בעלייה מהגלות לעיסוק בשהייה בה.

סעיפים יד–כד וקשריהם לשאר פסקה

קובץ סיפורי רשב"י ור' אלעזר קשור לפסקה במוטיבים ובתמות שבו. חוקרים קודמים כבר הצביעו על קשרי הקובץ לסיפור העלאת עצמות יוסף: בשני המקרים מדובר בקבורה משנית של צדיק; המקומיים הפריעו להעברת הגופה; בעלי חיים פנטסטיים שמרו על המת; אישה זיהתה את מקום הקבורה הסמוי; שבח לעוסקים במלאכת הקבורה; קבורה אצל האב העידה על קשר מיוחד שלו לבן;³⁴ הצפת מתים ניסית;³⁵ ענגי הכבוד.³⁶ על קשרים אלו ניתן להוסיף את גופותיהם המתות-חיות של השניים (יוסף חנוט, ר' אלעזר לא נרקב). סביר גם שיוסף לא רק נקבר בארץ, אלא נקבר – כמו ר' אלעזר – בקבר אביו.³⁷ לאור העניין של הפתיחתאות בקשרי בנים ואבות נראה שהדמיון בין יוסף לר' אלעזר היה לא רק במותם אלא גם בחייהם: שניהם היו בנים לאבות צדיקים ששירתו כפקידי שלטון זר ועוין; שניהם חוו עוינות מצד אחיהם או עמיתיהם; מסעות הקבורה של שניהם הציגו למפרע את מדרגת הצדיקות הגבוהה שהגיעו אליה בחייהם.

מלבד הקשרים לסיפור יוסף, שהקובץ משובץ באמצעו, יש קשרים רבים בין הקובץ לשאר חלקי הפסקה. הפסקה פותחת בסיפורים על בעלי חיים שסייעו לאדם שהאל רצה את דרכיו, והקובץ עשיר באירועים כאלו: משפט הציפורים הבהיר לרשב"י שניתן לצאת מהמערה; בפתחתא הראשונה מסופר על 'חד בר נש' שנחש הציל אותו מפני שהאל רצה את דרכיו, והקובץ מציג נחש שהכיש 'חד בר נש' ש'פרץ גדר'; נחשי אש ליוו את ארונו של ר' אלעזר; תולעת ניקרה באונו כדי למרק את עונו. כמו פתיחת הפסקה הקובץ עוסק בקשרי העילית הדתית והשלטון הזר: בדומה ליוחנן – ואולי גם לר' אבהו – חבר ר' אלעזר, בן העילית הדתית, לשלטון הלא-יהודי. הוא פעל כנגד פורעי חוק, כמו אלו שהופיעו בפתחתא הראשונה: הוא לכד אנשים 'חייבין קטולין', מסוגם של הליסטים שהדיין 'חייבו להתיו את ראשו' והשבאים

34 בן-פזי (לעיל הערה 5); הירשמן (לעיל הערה 6); רובינשטיין (לעיל הערה 2).

35 ארון יוסף צף מן היאור, והמתים צפו מאדמת טבריה. ראו: לוין (לעיל הערה 10), עמ' 25.

36 עצמון (לעיל הערה 1), עמ' 244–245.

37 'וקובין וא' שנאן, לא כך כתוב בתנ"ך, תל אביב תשס"ד, עמ' 86.

שביקשו לפגוע באשת המארח. גם מקומה של הרעיה לא נפקד: בניגוד לרעיית הליסטיס, אשת ר' אלעזר – שהאל רצה את דרכיו – לא נהגה כאויב, אלא פעלה לטובתו. אליהו האכיל את ר' אלעזר, השקהו, ולימדו תורה – מה שנראה כפרפרזה על הדרשה "אם רעב שנאך האכילו לחם", אם רעב שנאך האכילו מלחמה של תורה, "ואם צמא השקהו מים" – מיינה של תורה, והתוצאה היא 'השלמה' עם יצרו הרע.

תיאורי המשפט השמיימי שרשב"י היה עד לו לקוחים – כמו ביטויים רבים אחרים בפסקה – מעולם המשפט והענישה הרומי. במקרה הנוכחי הם חושפים את מנגנון הצדק האלוהי הנסתר, שנדון בכמה מקומות בפסקה. העיקרון מידה כנגד מידה, המופיע בפתחתאות ובסעיפים נוספים בפסקה, מתבטא בקובץ ב'פורץ גדר ישכנו נחש', בתולעת המנקרת באוזנו של ר' אלעזר, ששמע עלבון תלמיד חכם ולא מחה, ובמיוחד בתמונת הפתיחה והסיום של הקובץ: בזכות צער המערה זכה ר' אלעזר להיקבר בה.³⁸ קבורתו של ר' אלעזר מדגימה גם את התיאור של 'אחינו ישראל שהן עושין חסד עם גדוליהם ועם קטניהם ועם חכמיהם' (סעיף ט), ואולי לשם כך נוסף הביטוי האחרון, שאיננו במקבילות.³⁹ הסימן המעיד לעין כול על צדקת מי שחשוד בעבירה מופיע בסעיף ו, ומופיע שוב כמאפיין של רשב"י ('סימנא דעלמא') ושל בנו ('סימנא בגויה').

עבודתו של ר' אלעזר בשירות הרומאים כרוכה בעבירה על – לכל הפחות – אחד מארבעת הדברים שבזכותם נגאלו ישראל: הוא הוציא דיבה על ישראל לפני השלטונות (לשון הרע) (סעיף ו).⁴⁰ בתחילה הוא הצטייר כמי שאינו בן אבותיו (סעיף ו) וכיורש שזנח את ירושתו (סעיף ז), אך המפגש עם אליהו שיקם את מעמדו כבן נאמן. תיאור הרב שהאכיל והשקה את תלמידו נראה כפרפרזה על הדרשה מסעיף א, כמפורט לעיל, אך גם דומה לתיאורי האל שהולך והאכיל את ישראל בצאתם ממצרים (סעיף ח).

מסע הלוויה של ר' אלעזר לווה במשמר הכבוד של נחשי האש, כמו טכסיס המלכים וכמו הקונה המהלך בשוק (סעיף ז). רעיית ר' אלעזר היא אישה (אויב) שהשלימה עם אדם כשהאל רצה את דרכיו, והיא הלכה בדרכה של שרה, שסירבה להצעת הנישואין מטעם השלטון. גם מקומה של גאולת מצרים לא נפקד בקובץ: השו"ת בין ר' אלעזר

38 הנקודה הזו מתחדדת במקבילה בבבלי, שמתארת את בנו של ר' אלעזר שלא היה זכאי להיקבר עם אביו וסבו משום שלא היה בצער מערה'. ראו: בבלי, בבא מציעא פה ע"א.

39 בראשית רבה ק, י (מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 1287-1288); ירושלמי, סוטה א, ט (יז ע"ב-ע"ג; טורים 912-913).

40 ייתכן שהוא נחשב גם על הדברים האחרים. סביר מאוד להניח שהוא לכל הפחות שינה את לשונו כדי לתקשר עם הרומאים, אך אין לכך ראיה בסיפור.

לחמיו עוסק בהנהגה הניסית של העם במדבר (סעיף ח); נחשי האש הובילו את ארונו כעמודי האש והענן שהנחו את מחנה ישראל.

סעיפים יד–טז

סעיף יד משמש כפתיחה לקובץ סיפורי רשב"י ור' אלעזר וכחוליית הקישור בינו לדרשות הקודמות. במרכזו עומדת דרשת הפסוק 'ממתים ידך ה' ממתים מחלד חלקם בחיים וצפינך תמלא בטנם' (תהילים יז 14), שבמקבילות מקשרת במפורש את 'חלד' לגופם של האב והבן, ש'העלה חלודות' בעת שהייתם במערה.⁴¹ הסעיף הקודם נחתם 'בשבעים נפש יָרְדוּ אִבְתִּיךְ מִצְרִימָה' (דברים י 22) והנוכחי פותח ב'אליך ה' נפשי אשא" (שם כה 1) [...] תשוח נפשי על אילו שהן עתידין ליתן את נפשן על קידוש השם'. חיבור הסעיפים מציע הסבר לבחירת עורך פסיקתא דרב כהנא לחתום את הסעיף הקודם בירידת האל לגלות ובאסמכתא שאיננה במקבילה. נראה שהוא ביקש להקדים לעיסוק בדורו שלשמד את ההבטחה שהאל נמצא עם ישראל בכל צרותיו. וכמו שהיה יחד עם הנפשות שירדו להתענות במצרים, כך הוא נמצא עם הנפשות הנמסרות על קידוש שמו בגלות הנוכחית.

העורך שילב שתי דרשות העוסקות בסבל דור השמד, ליחידה אחת, המתארת דיאלוג בין דוד לאל. דוד תהה על גורלו המר של דור השמד; האל הסביר ש'חלקם בחיים' – שחרם ישולם להם בעולם הבא;⁴² דוד תהה אם גם לו שמור חלק כזה, והאל ענה בחיוב; דוד סיכם את השיחה באמירה שדור השמד יזכה לחלקו בזכות תורה ומעשים טובים, אך הוא, דוד, זקוק לחסד כדי לזכות לכך. 'אני בצדק אחזה פניך' (תהילים יז 15) – המילה 'צדק' מובנת כאן כצדקה. החלק הסוגר מעבה את ראייתו של דוד השמד כדור ייחודי, שמדרגתו גבוהה מזו של דורות אחרים.⁴³

סעיף טו ותחילת יז מוקדשים לשבחי רשב"י, וסיפור לימוד פרשת נסכים מהווה להם פתיחה. השוואת הסיפור למקבילה בבראשית רבה מראה שעורך פסיקתא דרב כהנא השתמש באותו סיפור מסגרת (שלושה תלמידים הלכו ללמוד אצל רשב"י, ולקראת הפרדה ממנו הציע כל אחד מהם דרשה) ובכמה מרכיביו (דרשה על פסוקי ברית הקשת, דרשה על אלישע) – אך במגמה שונה לחלוטין.⁴⁴ במקום סיפור מורכב

41 הניתוח המוצג כאן מבוסס על הניתוח המפורט של מבנה הדרשה לאור המקבילות אצל בן-פזי (לעיל הערה 5).

42 בבלי, ברכות ע"ב.

43 על האותנטיות המזעזעת של תיאורי העינויים שם ראו: ליברמן (לעיל הערה 33), עמ' 17.

44 בראשית רבה לה, ב–ג (מהדורת תיאודור–אלבק, עמ' 328–333).

על רב שביקש ללמוד מתלמידיו, משמש הסיפור בפסיקתא דרב כהנא כבסיס להצגת שני הקבצים המרכזיים: שבחי רשב"י מפיו של ר' חזקיה בשם ר' ירמיה; נפלאות רשב"י, מימיו במערה ואילך.

דרשות שני התלמידים הראשונים מדמות את רשב"י לקשת. רשב"י הוא הסימן, אות הברית, המבטיח את מחויבות האל שלא להשמיד את העולם. הקביעה שרשב"י הוא הקשת מחליפה את הקביעה הראשונה של ר' חזקיה במקבילות: 'כל ימיו של רבי שמעון בן יוחאי לא נראתה הקשת בענן'.⁴⁵ לאחר הדרשות מובא המשך רשימת השבחים, הוזה למקבילות, ובתוכו הסיפור על ר' יהושע בן לוי, שלא היה ראוי לחזות בפניו של רשב"י.⁴⁶ הסיפור הזה מהדק את הקשר בין סעיף זה לקודמו, העוסק בבקשת החדש של דוד, 'אני בצדק אחזה פניך', ומחזק את מעמדו הייחודי של דוד השמד, ש'אין כל בריה יכולה לעמוד במחיצתך'⁴⁷ – לא דוד המלך ולא ר' יהושע בן לוי, שאליהו הוא החברותא שלו.

התלמיד השלישי פתח בפסוק: 'יאמר לכי מכרי את השמן [...] (מלכים ב ד 7), אך הדרשה עצמה חסרה. נראה שדבריו הם פתיחה לרצף סיפורי רשב"י משהיינו במערה ואילך. בעוד שעמיתו דימו את הרב לקשת המבטיחה את שלום העולם, הוא דימה אותו לאלישע, ונראה כי בכך הציע מבט מורכב יותר. רשב"י הזין באופן ניסי וטיפל במצוקות העיר ואנשיה כמו אלישע (שם 4–9), אך גם טיפל כמו הנביא (שם ב 23–24) ביד קשה – אולי קשה מדי – במתנגדיו.

הסעיף הזה קשור לקודמיו בכמה אופנים. כמו שרח יצר רשב"י רצף בין דור האבות להווה; הוא היה הוכחה לנוכחות האל, שירד עם ישראל לגלות; וכברית הקשת, הוא הבטיח את קיומו של העם, בניגוד לברית אברהם עם אבימלך, שגרמה צרות לדורות העתיד (סעיף ט).

מבנה הקובץ

סעיפים יד–כד ממוסגרים בתוך סיפור העלאת עצמות יוסף. הקובץ בנוי בצורה כיאסטית, וכל מחצית מורכבת מארבע יחידות:

45 ירושלמי, ברכות ט, ב (יג ע"ד; טור 71). ובבראשית רבה לה, ב (שם, עמ' 328–329) בצירוף הסיפור על ר' יהושע בן לוי ואליהו.

46 ייתכן שהמניעה מהבטה בפניו של רשב"י קשורה לזיהויו כקשת, שגם עליה אין להסתכל. ראו: בבלי, תגיגה טז ע"א; קידושין מ ע"א.

47 בבלי, בבא בתרא י ע"ב.

סעיף	יחידה	תכנים
יב-יג	1א	ארונו של יוסף, גאולת מצרים
יד-טו	1ב	דוד בהשוואה לדור השמד; ר' יהושע בן לוי לא היה ראוי לראות את פני רשב"י
טז-יז	1ג	רשב"י ור' אלעזר במערה; בת קול על סף המערה; הרב, העיר ואנשיה
יח-יט	1ד	ר' אלעזר הפגין את כוחו הפיזי יוצא הדופן; משרה מטעם השלטון הרומי; דמות סמכות דתית (ר' יהושע בן קרחה) ניתקה אותו מאביו
כ	1ה	החם שאל ור' אלעזר ענה בחוצפה
כא	2ה	ר' אלעזר שאל והחם ענה ברצינות
כב	2ד	משרה מטעם השלטון הרומי; ר' אלעזר הפגין את כוחו הפיזי יוצא הדופן; דמות סמכות דתית (אליהו) חיברה אותו לאביו;
כג	2ג	הרב, העיר ואנשיה; בת קול על סף המערה; רשב"י ור' אלעזר במערה
כד	2ב	רבי (מצאצאי דוד) ⁴⁸ בהשוואה לר' אלעזר (דור השמד); פניו של רבי הקדירו למראה ר' אלעזר
כה	2א	ארונו של יוסף, גאולת מצרים והגאולה לעתיד לבוא

הטבלה שלהלן מציגה את הביטויים והמוטיבים המקבילים בשתי המחציות:

יחידה	מוטיבים וביטויים מקבילים	מחצית ראשונה	מחצית שנייה
א	ארון יוסף	[יב-יג] ארון יוסף	[כה] ארון יוסף
	ירידה – עליה	בשבעים נפש ירדו אבותיך מצרימה	מלמד שיעלה כל שבט ושבט ראש שבטו עימו
	גאולה	הגיעה השעה שהקב"ה גואל את בניו	פקידה בעולם הזה ופקידה לעולם הבא

48 זו הדעה המקובלת בספרות חז"ל. ראו דיון במסורות השונות ובמידת קבלתן אצל: ע' מאיר, רבי יהודה הנשיא: דיוקנו של מנהיג במסורות ארץ ישראל ובלל, תל אביב 1999, עמ' 27-32.

מחצית שניה	מחצית ראשונה	מוטיבים וביטויים מקבילים	יחידה
[כד] פניו של רבי מקדירות	בצדק אחזה פניך לית הוא כדאי למחמי סבר אפיי	פנים	ב
הוה לעי באוריתא כל צורכא	תורה	תורה	
כל ייסוריהן דישר' ייתון לון עליי	ומעשים טובים	מעשים	
שמעלין בקודש ולא מורידין	תן נפשך על קידוש השם	קד"ש	
[כג1] אייתוניה ויהבניה גבי אבוי	[טז1] ר' שמע' בן יוחי ור' אלע' בריה עבדון טמירין תלת עשרי שנין בחדא מערת'	האב ובנו במערה	ג
[כג2] וכיון דמטון למערתא	[טז2] ויתב ליה על תרע מערתא	בפתח המערה	
ברת קלא אמרה אירפיה למרי חובה דייגביה חוביה	ושמע ברת קלא אמרה דימיס ואשתזבת	בת קול הכריזה על משפט האל	
תרין חיוותא תולעתא	[תרי] צפרין	בעלי חיים הפגינו את משפט האל	
[כג3] הוון מרוניא אזלין בעיי למייתיה יתי	[טז3] ניתסי בהדין מקר דטבריא	העיר היטיבה עם הרב	
אתגליית אדרעה	העלה גופן חלודות	נזקי הגוף	
[גופת רבי אלעזר מגנה על גוש חלב] ⁴⁹	צריכין אנן למדכייא לטברייא	הרב היטיב עם העיר	

49 זו, אולי, הסיבה שבשלה הם מסרבים לוותר עליה. ראו במקבילה בבבלי בבא מציעא (פד ע"ב) Jeffrey L. Rubenstein, "A Rabbinic Translation of Relics," in Kimberly Stratton and Andrea Lieber (eds.), *Crossing Boundaries in Ancient Judaism and Early Christianity: Ambiguities, Complexities, and Half-Forgotten Adversaries: Essays in Honor of Alan F. Segal* (Leiden: Brill, 2016), pp. 314–334

יחידה	מוטיבים וביטויים מקבילים	מחצית ראשונה	מחצית שנייה
ג	אבות ובנים	כדרך שהיו אבותינו עושין	רשב"י מבקש לקבל את בנו
	רשב"י נייד גופות	כל הן דהוה תמן מית הוה טייף וסליק ליה	מבקש להעביר את גופת רבי אלעזר
	דבר נסתר התגלה והוביל לגיחוך	חמתיה חד כותי... אנא אזיל ומדחיך	אתגליית אדרעה וחמא לאינתתיה דהות דחכא
	הרב שמע קול מחרף בבית הכנסת	עבר קומי כנישתא דמגדלא ושמע קלא דמינקי ספרא דמגדלא א': הא בר יוחי דדכי טבריא	הוינא עליל לכנשתא ושמעת קלא דחד בר נש מחרף
	הרב הגיב / לא הגיב בתקיפות	תלא עיינויי ואסתכל ביה ומיד נעשה גל של עצמות	והוה ספיקא גבי למעבד ביה דינא ולא עבדית
	נחש פגע/הגן	[יו] פורץ גדר ישכנו נחש קדמיהון	תרין חיוון דנורא מהלכין קדמיהון
ד	רבי אלעזר נשא משרה רומאית	[יט] ר' לעזר בר' שמע' אתמני ארכן ליפרין	[כב] ר' לעזר בר' שמע' איתמני אנגרביס מפיק עבודה
	חמרים וחמורים	[יח] עלון חמריי לקרתיה	אתקין לי בעירא
	רבי אלעזר העלה והוריד מטען כבד	נסב חמריהון... מי מסיק לון... וממחית לון	ארכביה והוה מסיק ליה... ומחית ליה...
	האב הנעדר השפיע לטובה על הבן	אזלון ואמרון לאבוי... איזלון ואימרון ליה מן שמי והוא מנחית לון לכון	לא טב לך צייר אומנהון דאבהתך?
	קוצים	קוצים אני מכלה	חקלון דכובין וחקלון דדרדורין
	סוף העולם	היה לך לברוח לסוף העולם	אנא טעין ליה ומייבל ליה לסופא דעלמא
	שאלות ותשובות בבית החם	[כ] ר' לעזר בר' שמע' אזל לגבי ר' שמע' בר יוסי בר לקונייא חמוי... אמ' ליה איפשר ששמעתה...	[כא] ר' לעזר בר' שמע' שאל את ר' שמע' בר יוסי בר לקונייא חמויי

חלקי הקובץ קשורים זה לזה בדרכים נוספות. בסעיף יז מסופר כי נחש הכיש את המלקט ספיחי שביעית, ובסעיף יח מסופר כי הסוחרים סברו שנחש שרוי במעיו של ר' אלעזר. האם האכילה את ר' אלעזר 'אצווה' של לחם (סעיף יח), וגם החם האכיל אותו 'אצווה' של לחם (סעיף כ).⁵⁰ החשד של החמרים ב'חיוויא בישא' זוהה על ידי רשב"י כ'מילא בישא'. ר' אלעזר שאל את חמיו על 'שמלתך לא בלתה' (סעיף כא), ובסעיף הבא פגש את אליהו, וזה ביקש להוביל את גלימתו ושקו הבלוי (סעיף כב); ר' אלעזר התרברב ביכולתו לטעון את אליהו על גלימתו, ולאחר לימוד התורה לא יכול היה לטעון את גלימתו שלו.⁵¹ אליהו, שביקש ללמוד עם האב (סעיף טו), לימד את הבן (סעיף כב). רשב"י הוא 'סימנא דעלמא' (סעיף טו), ורעיית ר' אלעזר 'אית לה סימנא בגויה' (סעיף כג). חלודת הגוף מהשהייה במערה נחשפה לעיני הרעיה שצפתה בבעלה הגוסס. רשב"י הכריז על עצמו כצדיק, ואף ר' אלעזר הכריז על עצמו כצדיק. שלוש עשרה שנות השהייה במערה מקבילות לשלוש עשרה שנות הלימוד עם אליהו ולשלוש עשרה שנות הייסורים של רבי.

מוטיב העלייה והירידה מופיע כמה פעמים: סעיף יג מסתיים 'בשבעים נפש ירדו אבתיך'; סעיף כה חותם ב'מלמד שיעלה כל שבט ושבט ראש שבטו עימו'. רשב"י ור' אלעזר ירדו מהמערה לטבריה; רשב"י גזר על עליונים שירדו ועל התחתונים שיעלו; ר' אלעזר העלה והוריד את החמורים; אליהו העלה והוריד אותו הרים ובקעות; המרונים העלו את גופת ר' אלעזר מגוש חלב למערת אביו; רעיית ר' אלעזר השיבה לרבי ש'מעלין בקודש אבל אין מורידין'.

זיהוי המבנה הכיאסטי מציע הסבר לכפילויות בקובץ: שני סיפורי הדיאלוג עם החם ושני המינויים הרומיים. ההשוואה למקבילות מקדמת את ההנחה שסיפור החם השני (סעיף 2ה) וסיפור המינוי השני (יחידה ד) נוצרו כתמונת משלימות של המסורות הקדומות העומדות בבסיס סיפורי המינוי הראשון (יחידה 1ד) והמפגש הראשון עם החם (יחידה 1ה).

סיפור הביקור הראשון בבית החם והמפגש הקשה עם ר' יהושע בן קרחה מובאים במקבילה בירושלמי כדי לתקף את הטענה שאין להתחשב בקביעתו ההלכתית של ר' אלעזר בנוגע להיקפי אכילה סבירים:

ר' אלעזר ביר[בי] שמעון על ידי דהוה אכלן הוה משער גרמיה כן [משום שהיה אכלן גדול הציע את השיעור הגדול]

50 ההנחה שזוהו קישור מכוון מתחזקת לאור ההשוואה למקבילה בירושלמי, ששם הביטוי איננו. ראו: ירושלמי, מעשרות ג, ח (נ ע"ד; טורים 275–276).

51 פרנקל (לעיל הערה 4), עמ' 800.

ר' לעזר ביר' שמעון אזל לגביה [הלך (לבקר) אצל] ר' שמעון ביר' יוסי בר לקוניא חמוי [חמיו]
 הוה מזג ליה והוא שתי (מזג ליה והוא שתי) [היה (החם) מזוג לו והוא שותה]
 אמ' [ר'] ליה [החם]: לא שמעת מן אבוך כמה אדם צריך לגמות בכוס?
 אמ' ליה: כמות שהיא אחת, בצונין שתיים, בחמין שלש, ולא שיערו חכמ' [ים]
 לא ביינך שהוא נאה, ולא בכוסך שהוא קטן, ולא בכריסי שהיא רחבה
 והוה ר' יהושע בן קרחה צווח ליה [קורא לו]: חלא בר חמרא
 אמ' ליה [ר'] אלעזר: למה את צווח לי כן?
 אמ' ליה עד דערקת ואזלית [עד שתברח ותלך] לך ללודקיא
 אמר ליה: ולא קוצין קציצין / כסיחין כסחת?⁵²
 אמ' ליה ולא הוה לילך לך לסוף העולם להניח בעל הגינה שיקוף את קוצין.⁵²

מדוע תקף ר' יהושע בן קרחה את ר' אלעזר בחריפות כזו וביקש לגרשו? מאחר שהביקור אצל החם מופיע כאן לפני הביקורת, ותיאור המינוי הרומי איננו, נראה שר' יהושע בן קרחה הגיב על מעשה הזלילה או החוצפה בבית החם. ר' אלעזר השתמש בדברי אביו כדי להתחזף לר' יוסי, ור' יהושע בן קרחה כינה אותו 'חלא בר חמרא'. ייתכן שכמו החמרים במקבילה הוא סבר שר' אלעזר הזללן 'מביא רעבון לעולם',⁵³ ולכן גירש אותו ללודקיא השופעת.⁵⁴ ר' אלעזר הגיב בדומה לתגובת אביו על דברי מנהיגי חמרים בפסיקתא דרב כהנא: מי שברא אותי, ברא מזוני; הקוצים נקצצו מראש עבורי. הקריאה הזו תומכת באפשרות שתיאור המינוי לארכיליפרין הוא חידוש של הקובץ הנוכחי.⁵⁵

לסיפור המפגש עם אליהו אין מקבילות. כמה פרטים בסיפור הזה מחזקים את ההנחה שהוא נוצר לצורך איוון הסיפור הקדום יותר על המפגש עם ר' יהושע בן

52 ירושלמי, מעשרות ג, ח (נ ע"ד; טורים 275–276).

53 כניסוח במקבילה, שיר השירים רבה ה, יד.

54 כך עולה מתיאורי אנשים שחיו בה: בראשית רבה יא, ד (מהדורת תיאודור–אלבק, עמ' 91); בבלי, שבת קיט ע"א.

55 ההסבר הזה אינו נטול קשיים, אך ההסבר שהציע פרידמן, ש'תחילת הפרשה על אותו מינוי שקיבל [...] נקטעה, משום הכבוד או משום היראה, מוקשה לא פחות. ראו: ש' פרידמן, 'לאגדה ההיסטורית בתלמוד הבבלי', ש"י פרידמן (עורך), ספר הזכרון לרבי שאול ליברמן, ניו יורק וירושלים תשנ"ג, עמ' 119–164, הערה 29. אם בכל זאת נקבל את טענת פרידמן שהמינוי היה מוכר לירושלמי, נוכל להציע שר' יהושע בן קרחה התייחס למינויו של ר' אלעזר לאחראי למכס, ושאיכילת רכוש החם היא מעין גביית המס שהגיע לו; הקוצים הכסוחים הם המיסים שממילא נועדו לשלטון.

קרחה. ראשית, היעדרו מהמקבילה בשיר השירים רבה,⁵⁶ מקום שבו הוא מתבקש. המקבילה שם מביאה את סיפור החמרים, חותמת אותו באמירה: 'וכיון שנתעסק [ר' אלעזר] בתורה, אפילו טליתו לא היה יכול לסבול', ועוברת לתיאור מפורט של בן ביתו של רבן גמליאל, המקביל לסיפורו אצלנו. אילו הכיר עורך שיר השירים רבה את סיפור אליהו, סביר להניח שהיה מעדיף אותו על פני הדגמה מסיפור על דמות אחרת.

שנית, חוסר ההתאמה בין המינוי לפעולה. מה הקשר בין הממונה על האנגריא לעבודתו של ר' אלעזר כחמר?⁵⁷ שלישית, הביטוי 'עד סוף העולם' והתיאורים המפורטים של ההליכה בשדות הקוצים שאינם מקדמים את העלילה. נראה שהמספר בחר דווקא בתיאורים אלו מפני שרצה לחזק את הקשר למפגש עם ר' יהושע בן קרחה, שעסק ב'קוצים' וביקש לשלוח את ר' אלעזר ל'סוף העולם'.

יחידות ב-ג (בשתי המחציות) מציגות את גדולתם של האב והבן הבוגרים. הקישור בין שתי המחציות מחוזק על ידי הביטויים החוזרים, המוצגים בטבלה לעיל: שניהם לומדי תורה ובעלי מעשים טובים או ייסורים;⁵⁸ שניהם היו גדולים מדוד ושושלתו, ועליונותם נוסחה בביטויים הקשורים לפנים.⁵⁹ הרצון להדק את ההקבלה בין היחידות הוא שהוביל, כך נראה, לאנלפסיס של תיאור פרשת ייסוריו של ר' אלעזר (יחידה 2), שמבחינה כרונולוגית היה צריך להופיע קודם לתיאור מותו (יחידה 2).

במרכז הקובץ נמצאות יחידות ד-ה המציגות את 'רומן החניכה' של אלעזר: מילדותו ככריון דל השכלה ועד השלמת לימודיו בהנחייתו של אליהו. היחידות מציגות את התהליך בשלוש מערכות (יחידות ד1, ד2, ד3) הבנויות מאותם מוטיבים: אכילה; הפגנת יכולת פיזית יוצאת דופן; דיאלוג עם דמות סמכות דתית; קשר לאב הנעדר.

קורות ר' אלעזר

לאחר הצגת רשב"י כצדיק שהגן על דורו (סעיף טו), מתוארת שהייתם של הבן והאב במערה בתנאים קשים: כל מאכלם היה חרובים, ועורם נפגע ללא תקנה. בגרסת פסיקתא דרב כהנא אין אזכור לנס האילן והמעייץ ואין עדות ללימוד תורה.

56 שיר השירים רבה ה, יד.

57 וראו הפתרון שהציע פרנקל (לעיל הערה 4), עמ' 800.

58 הקשר בין מעשים טובים לייסורים מתבטא בשאלת רבי 'מה הוא עבד?'. ראו גם במקבילה בכבלי, בבא מציעא פד ע"ב, ששם העניין מפורש.

59 לקישור שיוצר מבנה הקובץ בין האב לבן ראו גם: הירשמן (לעיל הערה 6), עמ' 171.

נראה שהאב ובנו היו טרודים בהישרדות בסיסית ולא חוו את הקיום הניסי המתואר במקבילות.⁶⁰ לאחר שלוש עשרה שנים יצא האב מן המערה ולמד על המנגנון האלוהי הנסתר המנהל את העולם.⁶¹ מצויד בתובנה החדשה הוא ירד לעיר, התרפא ופעל למען החברה. לאחר ביסוס דמות האב כצדיק הדואג לכלל, עוברת העלילה לבן, שאביו עדיין חי, אך נמצא רק ברקע. להפתעת הקורא הסיפור הראשון מתאר את אלעזר כזללן וגברתן.

ניתן להציע בזהירות שהתנהגותו של אלעזר הצעיר הייתה תוצאה של ילדותו כפליט נרדף: הייתה לו אובססיה למזון, היה לו דחף חזק להגנה עצמית, ולא היה לו ידע תורני משמעותי, כפי שהתגלה במפגש עם אליהו. אפשר להניח שיכולותיו הפיזיות ודרישת הצדק שהתגלו בו בנערותו – ואולי גם הצורך במימון לכמויות המזון שהיה רגיל אליהן וחוסר ההכשרה התורנית – ניתבו אותו לעבודה בשירות השלטון.⁶² מגרעות הבן בולטות לאור מעלות אביו שתוארו קודם לכן. האב עסק במסחר לטובת אנשי העיר על חשבון הרווח האישי שלו (מכר בזול), ואילו הבן דאג לרווחתו העצמית על חשבון האחרים (אכל את אספקת הלחם היומית של בני הבית); האב העלה את המתים כדי לאפשר שימוש חופשי בשווקים, ואילו הבן העלה את החמורים לגג והשביח את המסחר.

למרות זאת התייחס רשב"י אל מעשי בנו בסלחנות ואף ביקר את הסוחרים הפגועים. הוא אומנם ביקש מאלעזר לתקן את המעוות, אך לא ניסח את דבריו כתביעה עקרונית אלא כבקשה אישית ('אמרו לו משמי'). גם אימו של אלעזר לא הציבה לו גבולות ולא מנעה ממנו לחסל את מנת המזון המשפחתית. תגובתם של החמורים המופתעים מבהירה את החריגות של חוסר התגובה של האם. לאור ההיכרות עם ילדותו הקשה של הבן הקורא עשוי לשער שיחס ההורים אליו נבע מתחושות אשם ומרצון לפצותו על המחיר הכבד ששילם על דבקתו של האב באמונותיו. אולם להתנהלות הזו היה מחיר: הבן גדל, והסטייה מדרכי אביו גדלה גם היא. רשב"י התנגד ללא־יהודים (רומאים, כותי), ואלעזר חבר אליהם; האב הקטין את מספר המתים בעיר, והבן הרבה מתים; האב קטל בשם הצדק התורני, ואילו הבן קטל בשם החוק הרומי.

60 ע' מאיר, 'סיפור ר' שמעון בן יוחאי במערה', עלי שיח 26 (תשמ"ט), עמ' 149; הירשמן (שם), עמ' 171; רובינשטיין (לעיל הערה 2), עמ' 516, הערה 30. מציאות החרובים אינה מעידה על קרבתם לעץ; החרובים נשמרים לאורך זמן רב, וייתכן שהם הצטיידו בהם לפני הבריחה.

61 ייתכן ששנות הייסורים הכשירו אותו לשמוע זאת. ראו: מאיר (שם), עמ' 149.

62 א"א הלוי קישר את המינוי לכוהן הפיזי. ראו: רובינשטיין (לעיל הערה 2), עמ' 516 והדיון בהערה 31.

ר' יהושע בן קרחה נקט עמדה הפוכה מזו של ההורים. הוא סבר שאין לבן תקנה (כפי שחומץ אינו יכול לחזור להיות יין), ולפיכך היה מעוניין בסילוקו. ר' יהושע בן קרחה קיבל את זכות המילה האחרונה בוויכוח, מה שמעיד אולי על צדקתו בעיני המספר, אך תגובת ר' אלעזר אינה נזכרת. ייתכן שהביקורת של ר' יהושע בן קרחה השפיעה עליו באופן חלקי: הסיפורים הבאים מתארים אותו כמי שעדיין לא הלך בדרכי אביו, אך גם לא כמי ששלח יהודים למוות.

המחצית הראשונה פותחת באב ובנו שאכלו בצמצום במערה, והיא מסתיימת בבן שאכל בשפע בבית חמיו ונזכר באביו (יחידה ה1). החם ביקש להעיר לר' אלעזר על אכילתו חסרת הגבולות, אך שלא כר' יהושע בן קרחה, הוא לא נוף בו, אלא פנה אליו כתלמיד המבקש ללמוד ממנו את מסורת אביו. ר' אלעזר אומנם הגיב בחוצפה, אך נראה שהזרעים נקלטו, שהרי בתמונה הבאה היחס ביניהם התהפך והוא פנה אל חמיו כתלמיד אל רבו (יחידה ה2). החם ענה על שאלות ר' אלעזר תוך שימוש במגוון הכלים הרבניים המקובלים: הסבר על סמך ההקשר המקראי, ראיות מהמציאות ודרשת פסוקים. מהבחינה הספרותית הדיאלוג בין ר' אלעזר לחמיו משמש כקישור נוסף לסעיף יא, העוסק ביציאת מצרים. ר' אלעזר הקשה על פסוקי דברים ח המתארים את האל המוליך את ישראל כ'איש את בנו' (שם 5) במסע ייסורים חינוכי ממצרים לארץ ישראל.

חוקרים קודמים זיהו את המפגש עם אליהו (יחידה ה2) כנקודת המפנה בחיי ר' אלעזר,⁶³ אך אני סבור שמדובר בתהליך הדרגתי, שתחילתו בדיאלוג עם החם. טענתי מבוססת על מבנה הקובץ, המציב את המפגש עם החם, ששני חלקיו מעוצבים כתמונת ראי, במרכזו הקובץ. החם חיבר את ר' אלעזר לאביו ('איפשר ששמעתה מאביך') וכך סלל את הדרך לחזרה המלאה בסיפור הבא ('לא טב לך צייר אומנהון דאבהתך?').

אליהו המשיך את מה שהחל בו החם, והעניק לאלעזר את המפתח לרציית האל את דרכיו. תיאוריו המפורטים של המסע שהם ערכו מציעים קישור נוסף לפסוקי דברים ח שנדונו במפגש עם החם. קיים דמיון רב בין תיאורי 'נדודיו' של ר' אלעזר לנדודי ישראל: שניהם מציינים מסע קשה שמטרתו חינוכית; בשניהם יש הרים ובקעות ומנחה הדואג לתזונת המונחה; בהמשך גם קיבל עליו ר' אלעזר ייסורים. בשני המסעות עינה המנחה וניסה את המונחה כדי להביאו לקיים את ברית אבותיו. בעזרת המסע ביקש המנחה לגרום למונחה להפנים את התפיסה שהאדם אינו יכול לחיות מתוך הסתמכות על כוחו אלא רק על מוצא פי ה'.

63 הירשמן (לעיל הערה 6), עמ' 172; רובינשטיין (שם), עמ' 516.

הגישה של אליהו הצליחה. ר' אלעזר למד איתו שלוש עשרה שנים בשדה הפתוח, כתיקון לשנים האבודות שבילה במערה הסגורה. במערכות הבאות מוצגת תמונת הניצחון: גופו של ר' אלעזר הצדיק, שקיבל עליו את ייסורי כל ישראל, לא נרקב, והוא נקבר לצד אביו.

שלוש המערכות המתארות את חינוכו של ר' אלעזר מציגות אופנים שונים של התמודדות עם סטיית הבן מדרכי אבותיו. הביטויים החוזרים שזיהיתי בטבלה לעיל מקשרים אותן זו לזו ומחדדים את ההשוואה ביניהן.

המערכה הראשונה (יחידה 17) מציגה שני קצוות של אותה עמדה. בצד אחד ניצבים אימו ואביו של ר' אלעזר, שלא מחו על התנהגותו החריגה ולא הציבו לו גבולות, והאב גם נעדר מחיי הבן ולא לימדו תורה. בצד האחר ניצב ר' יהושע בן קרחה, שסבר שאין לבן תקנה וביקש לסלקו. המשותף לשני הצדדים הוא הוויתור על הניסיון ללמד ולחנך את הבן שסטה מדרך הישר.

המערכה השנייה מציגה דרך ביניים. ר' יוסי, כמו האם, העניק לבן את צרכיו הפיזיים בשפע,⁶⁴ אך גם ניסה להציב לו גבולות בשם האב ולימדו תורה. כנגד החמרים, שהשמיעו לו ר' אלעזר מילה רעה והוציאו את דיבתו לפני אביו, החם ביקש לדעת מה השמיע לו אביו. כשהוא תוהה על מידת השתייה הראויה הוא ביקש להזכיר לבן את מסורת אביו שחיבה אותו להתנהל לאור עקרונות וחוקים. תגובת ר' אלעזר מבהירה את עמדתו: הוא היה קשוב להיבטים חומריים-סובייקטיביים (הכוס והיין של החם, הגוף שלו), ודחה את הניסיון להציב לו גבולות הטרונומיים-אובייקטיביים. למרות התגובה החצופה, בתמונה הבאה (יחידה 2) הוא ביקש ללמוד תורה מחמיו, מה שמעיד על שינוי בגישתו. ר' אלעזר תהה על ההיתכנות הריאלית של תיאור השמלה שלא בלתה במהלך נדודי בני ישראל (דברים ח 4), וחזר והקשה חמש פעמים על תשובות חמיו. מה הטריד אותו כל כך דווקא בסוגיה הזו? סביר להניח שר' אלעזר הוטרד מהמתח שבין התיאור המקראי המופלג לבין חווייתו הסובייקטיבית: בעוד שבני ישראל לא ניווקו בתקופת הנדודים, הרי הוא ואביו נשאו על גופם צלקות קשות, שנוצרו במהלך הנדידה הכפויה מהבית. בשרם החלוד העיד על בגדיהם שבלו, ושלא הגנו עליהם מפגעי הטבע. ר' אלעזר, שחוהו בליה וגדילה בשנותיו במערה וסבל טינופת וריחות רעים, התקשה לקבל את התיאור המקראי המופלג. חמיו השיב לו תשובות למדניות והפגין בכך חוסר רגישות לאפיונים הסובייקטיביים של חניכו וחוסר מודעות לרמת ההבנה התורנית הנמוכה שלו.

המערכה השלישית מעוצבת על דרך מידה כנגד מידה לאירועי המערכות

64 'אמו נשאה והוא אכל' – 'הוזה מזיג ליה והוא שתי'.

הקודמות: כנגד הניסיון של ר' יהושע בן קרחה לשלוח את ר' אלעזר לסוף העולם התריסר' אלעזר שיוכל להגיע לשם מרצונו; כנגד החמורים שר' אלעזר העלה והוריד, הפך הוא עצמו לחמור שאלוהו העלה והוריד; כנגד ביעור הקוצים המטפוריים הוא סבל מקוצים ממשיים, שאיש לא טרח לבער; כנגד האכילה הבלתי מוגבלת בבית אימו והשתייה הבלתי מוגבלת בבית חמיו, נתן לו אליהו מאכל ומשקה אך לא חזר על פעולותיו; כנגד העיסוק התיאורטי של החם במסע החינוכי של בני ישראל, שחזר אותו אליהו בפועל; כנגד הכינוי המעיד על ניתוקו של ר' אלעזר מאביו ('חומץ בן יין') והניסיון למשטר אותו בשם האב, הציע לו אליהו חיבור מחדש לטובתו שלו.

ההשוואה מבהירה את הגישה החינוכית של אליהו. גם הוא דאג לצורכי החניך, אך שלא כקודמיו עשה זאת במידה. מנגד הוא לא ביקר את חניכו ולא תבע ממנו לפעול לאור עקרונות הטרנומיים. איננו יודעים כיצד לימד אליהו את אלעזר תורה, אך מעשיו מעידים על ההבנה שהדרך לליבו של התלמיד עוברת דרך גופו. אליהו הוביל את אלעזר במסע שגרם לו לחוות על בשרו דברים שעשה לאחרים או שנדונו באופן לא מעשי (מטפורי, תיאורטי) במערכות הקודמות. הסבל והכישלון הביאו את אלעזר להכיר במגבלותיו, ומתוך הכרה זו נולד בו הרצון להשתנות. רצונו ל'הקליק' את אליהו מציין את נקודת ההיפוך, כמו שהקלקת התורמוסים של אביו הפכה את טבריה מטמאה לטהורה.⁶⁵ ההצעה של אליהו ללמדו באה כמענה על צורך סובייקטיבי ומנוסחת במונחים תועלתניים-פיזיים, בהתאם לפן ששלט בתפיסת אלעזר.

סיפור בן ביתו של רבן גמליאל מופיע כאן בקיצור מן המקבילה. ייתכן שהוא רק 'גרר' לכאן בעקבות סיפור ר' אלעזר ואליהו, אך ייתכן גם שהעורך השאירו כאן בשל ההשוואה בהמשך בין שושלת רשב"י לשושלת רבן גמליאל. העובדה שאלוהו לא לימד את שושלתו של רבי מדגישה את יתרונו של ר' אלעזר עליו.

המספר לא התעכב על תיאור המשך חייו ר' אלעזר, והמערכה הבאה מציגה את הדיאלוג שהוא ניהל עם רעייתו על ערש דווי. זרועו הנחשפת עוררה בה בכי וצחוק. ר' אלעזר פירש את תגובתה והבהיר שהבכי שגוי. מה ראתה הרעיה? יש מי שסבור שמדובר בגוף מאיר,⁶⁶ אך נראה יותר שהיא חזתה בחותם שהותירו הייסורים (שסבל במערה או שקיבל עליו) בבשרו. הבכי (השגוי) והצחוק מעידים על אמונתו של ר' אלעזר במנגנון האלוהי של מידה כנגד מידה: כנגד הפגיעה שסבל גופו בחייו, הוא

65 אומנם משמעות המילה אינה ברורה, אך ייחודה והופעתה פעמיים בקובץ, בדיוק בנקודת השינוי, מעידים על כוונת העורך לקשור בין שני האירועים.

66 A.R.E. Agus, *Hermeneutic Biography in Rabbinic Midrash: The Body of this Death and Life*, Berlin 1996, pp. 54–62

נותר שלם לאחר מותו. התולעת שניקרה באוזנו פעלה גם היא על פי אותו עיקרון: הוא שמע עלבון תלמיד חכם ולא מחה, ולכן נפגעה אוזנו. נוכחות גופת ר' אלעזר בגוש חלב הביאה ברכה לעיר, כמו שאביו הביא ברכה לטבריה; האב ביקש לנייד את גופת הבן כמו שנייד את הגופות שטימאו את העיר. הרעיה זיהתה את הגופה בעזרת הסימן – שכנראה ראתה כשנחשפה זרועו – כמו התלמידים שזיהו את אביו כסימנו של עולם. זיהוי הסימן נעשה קבל עם ועדה, כמו בנות המלך שחשפו בפומבי את הסימנים של בעליהן והוכיחו את צדקתן (סעיף ו). האישה ביקשה להסיר את התולעת מגופת בעלה, וכמו רשב"י ביחידה המקבילה היא שמעה בת קול שחשפה את המשפט האלוהי. מסע הלוויה הבהיר בפומבי את גדולת ר' אלעזר. הביטויים המקבילים ביחידה ג1 וביחידה ג2 מקשרים בין גדולת רשב"י לגדולת ר' אלעזר ומבהירים שהמעגל נסגר: הבן הגיע למדרגת אביו ועכשיו הוא יכול לנוח לצידו.

יחידה 22 סוגרת מעגל עם יחידה ב1, העוסקת בקנאת דוד בדורו שלשמד. שתיהן מתארות את עליונותם של רשב"י ובנו על שליט משושלת דוד. זכות המילה האחרונה שהוענקה לרעיה משמשת גם כאמצעי ספרותי: הביטוי 'מעלין בקודש ואין מורידין' מהדהד את אוכורי הירידות והעליות המופיעים בסיפורים הקודמים, וממקם את הקובץ בחזרה בהקשר – בין תיאורי הירידה למצרים ('בשבעים נפש ירדו אבותיך' (סעיף ג) לתיאורי העלייה ממנה ('העליתם את עצמותי' (סעיף כה)).

סעיף כה עוסק בהעלאת העצמות כמימוש השבועה שהשביע יוסף את אחיו, על דרך מידה כנגד מידה: הם הורידו אותו למצרים, והם דאגו להעלותו משם.⁶⁷ שבועת האבות מחייבת את הבנים, לטוב ולרע, כמו שבועת אברהם לאבימלך (סעיף ט). הפסקה מחברת בין גאולת מצרים לגאולה לעתיד לבוא, וחותרת בקשר שבין הבנים לאבות: 'מלמד שיעלה כל שבת ושבת ראש שבטו עימו', הנקשר לדרשה שהובאה בפתיחת האחרונה: "'ששם עלו שבטים שבטי יה עדות לישראל" שהן בניהם של אבותיהן'.

סיכום: הקובץ והפסקה

הקשרים במוטיבים ובתמות בין קובץ סיפורי ר' אלעזר לפסקה יא בפסיקתא דרב כהנא תומכים בטענה שהקובץ אינו נטע זר בפסקה. גם אם עורך פסיקתא דרב כהנא

67 כפי שמפורש במקבילה במכילתא דר' ישמעאל, בשלח פתיחתא (מהדורת הורוביץ-רבין, עמ' 80).

קיבל חלק גדול מהקובץ ממקורות קודמים, ניכר שהוא התאמץ לחברו להקשר הנוכחי. הפסקה עוסקת רבות במנגנון האלוהי המנהל את העולם בستر, והמתבטא באויבים המשלימים עם האדם ובעיקר על דרך מידה כנגד מידה, והקובץ כאמור מדגים בפרטיו ובמבנהו את העקרונות האלו. העניין של הפסקה בחיים תחת השלטון הרומי מופיע מתחילתה, והולך ומתפתח לאורכה, עד הדיון המפורש בייסורי דור השמד (סעיף יד). במסגרת העיסוק בחיים תחת השלטון הזר עולה גם שאלת היחסים שיש לקיים איתו. הבעייתיות הכרוכה ביחסים אלו מוצגת לאורך הפסקה בסיפורים על אודות ר' אבהו, יוחנן, אברהם, משה ויוסף. ברית אברהם ואבילמלך (סעיף ט) היא המקרה הראשון של יחסים דיפלומטיים בין יהודים ללא־יהודים, ויוסף הוא היהודי הראשון שהיה מעורה לעומק בשלטון הלא־יהודי. הטעות של אברהם גרמה בין השאר לעיכוב של העם במצרים ולשהיית ארון האלוהים בגלות; הצדיקות של יוסף הביאה להוצאת ארנו מגלות מצרים יחד עם ארון האלוהים.

נראה שכמסקנה ממורכבות זו הקובץ מקדם את העמדה שהיחס המועדף לשלטון הלא־יהודי הוא חוסר יחס. דרכו של ר' אלעזר, ששיתף פעולה עם שלטון זה, נפסלת, אך גם אביו, שמרד בתחילה בשלטון הזר, הבין שלא זה הדרך. שניהם למדו שיש להתמקד בהטבת חיי העם ולא להתעסק עם השלטונות. יתרונם על דוד ורבי (סעיפים יד, כד) מבהיר שהצדיק המקבל עליו את ייסורי ישראל חשוב יותר ממלך ומנשיא.

תפקידן של הנשים בחיים תחת השלטון הזר מוצג כמה פעמים במהלך הפסקה – מאשתו של הליסטיס, דרך הנשים במצרים ועד שרה ושרח. בהקשר הזה מקבל סירובה של רעיית ר' אלעזר להינשא לרבי אופי אידיאולוגי ולא רק אישי: כמו שרה שסירבה למלך הנוכרי, סירבה הרעיה לרבנו הקדוש. הקובץ מעניק לה את זכות המילה האחרונה, ומחזק בכך את העמדה שהצדיק נעלה מן המנהיג הפוליטי.

שאלת אחיות הבנים במסורת אבותיהם מודגשת במהלך הפסקה ועומדת במוקד העניין של סיפורי ר' אלעזר. שיבוצו של הקובץ בין תיאורי הירידה למצרים לבין העלייה ממנה והגאולה העתידית, בדגש על חלקו של יוסף במהלך, מציב את ההווה הסיפורי בהקשר המקראי הפרדיגמטי. הקשר בין העבר הפרדיגמטי להווה מודגש בתיאור מסע החניכה הפרטי שערך אליהו לר' אלעזר (יחידה 2ד), בתבנית מסע החניכה הלאומי מספר דברים.

מחקרים כבר עמדו על אופייה החינוכי של פסיקתא דרב כהנא וקבעו שנועדה לציבור הרחב.⁶⁸ המדרש עוסק בשאלות הנוגעות לקיום היהודי בגלות, במיוחד

68 הירשמן (לעיל הערה 6); עצמון (לעיל הערה 1), עמ' 385–386.

במחויבות של האל לברית עם עמו וביחס לאומות העולם, ומציע לקהלו נחמה בהווה ותקווה לעתיד על בסיס הקריאה בסיפורי העבר. שלוש המערכות העוסקות בחינוכו של ר' אלעזר מציגות לקהל השומעים או הקוראים מגוון גישות להתמודדות עם איום עזיבת הבנים את דרכי אבותיהם, איום שסביר להניח שהיה מוכר לקהל ממצייאות חייו תחת עול השלטון הזר. הצבת הסיפורים בהקשר המקראי מקדמת את האמונה שהברית האלוהית תקפה גם בזמן הגלות וגם לחיי היחיד. כדרכם של סיפורים, הגישות השונות מוצגות ללא שיפוטיות, אך ברור למדי שהעמדה המועדפת על העורך היא זו שהפקיד בידי אליהו, שהצליח להשיב את הבן לדרכי אביו. הצבתו של אליהו כמנטור של הבן האובד מטעינה את הסיפור במשמעות נוספת: אליהו עתיד להשיב לב אבות על בנים ולב בנים על אבותם' (מלאכי ג 24) ובכך להכשיר את הקרקע ל'פקידה לעולם הבא' החותמת את הפסקה.

ד"ר עידו חברוני, התוכנית ללימודים הומניסטיים, המרכז האקדמי שלם, ירושלים
idoh@shalem.ac.il



'שמואל, מת בנו לברט': בין כתב יד למהדורה, בין שבח לביקורת

עמרי לבנת

מבוא

בפרק התשעה עשר של 'ספר העיונים והדיונים' הזכיר משה אבן עזרא כבדרך אגב כסנוך מסקרן בין שניים מגדולי המשוררים שחיו בתור הזהב בספרד המוסלמית: שמואל הנגיד ושלמה אבן גבירול. שמואל הנגיד היה בשעתו איש שם ומשורר ידוע, ושלמה אבן גבירול היה משורר מחונן ועז פנים הצעיר מהנגיד בכשנות דור.¹ אבן עזרא סיפר כי השיר 'שפת מזרק' מאת אבן גבירול הרגיו את שמואל הנגיד, וזאת משום שהשיר מסתיים בבית עוקצני המבקר את שירתו של המשורר הבכיר. עוד הוא הוסיף כי אבן גבירול נבהל מכעסו של שמואל הנגיד, וכדי להפיס את דעתו הוא שלח לו שיר התנצלות הפותח במילים 'קום הזמן ולבש עדניך'.²

* הטיוטה הראשונה של המאמר הזה חוברת במסגרת הסמינר 'ימי הביניים עכשיו', שהעביר מורי ד"ר אריאל זינדר בשנת תשע"ז בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב. אני מודה למורי על הדרכתו הנדיבה והקפדנית ועל עצותיו הטובות. תודות שלוחות לד"ר יהונתן ורדי, לד"ר אוריה כפיר ולקוראים האנונימיים מטעם כתב העת על הערותיהם המלמדות, וכן לחבריי ירדן בן צור וד"ר מרטין מיקל, שסייעו בתרגום קטעים מגרמנית. לדיון דומה, העוסק בגלגולי השיר הגבירולי 'הלוא תראו חבצלת' בכתבי יד ובמהדורות, ראו ע' לבנת, 'מה עשתה החבצלת?', המוסך, 8.12.2022 (<https://blog.nli.org.il/mussach-08-12-22-mass>)

1 שנת הלידה של שמואל הנגיד מתועדת (993), אך לא כן שנת לידתו של אבן גבירול. שניאור זק"ש חישב אותה על פי ממצאים שונים, והסיק שאבן גבירול נולד כנראה בשנת דתשפ"ב, כלומר 1021/2. ראו ש' זק"ש, רבי שלמה בן גבירול וקצת בני דורו, ירושלים תשכ"ז (פריז תרכ"ו), עמ' 1-42. לסיכום פרטי החישוב ראו ח' שירמן, תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית, עדכן והשלים ע' פליישר, ירושלים תשנ"ו, עמ' 262-263.

2 משה אבן עזרא, ספר העיונים והדיונים, מהדורת א"ש הלקין, ירושלים תשל"ה, עמ' 280-281. לפי אבן עזרא בית השיר שהכעיס את הנגיד הוא 'מימיה כמו שלג שניר או / כמו שירת שמואל הקהתי', וראו בשיר 'שפת מזרק' (שלמה אבן גבירול, שירי החול, מהדורת ח' בראדי וח' שירמן, ירושלים תשל"ה, עמ' 156, סימן רלט, בית 11). לשיר ההתנצלות 'קום

דבריו הקצרים של משה אבן עזרא הציתו את דמיונם של כמה חוקרים, ובהיעדר כמעט מוחלט של מקורות היסטוריים רלוונטיים, הם ניסו להתחקות אחר מערכת היחסים של שני המשוררים דרך קריאה בשירתם.³ במפתח המהדורה של חיים בראדי וחיים שירמן לשירי החול של אבן גבירול מצוינים שבעה שירים שבהם אזכור מפורש לנגיד: שניים הם 'שפת מזרק' ו'קום הזמן' שנזכרו בדבריו של משה אבן עזרא, שני שירים נוספים רומזים על ענייני תמיכה כלכלית ושני שירים אחרים הם שירי שבח.⁴ ששת השירים הללו יחד מציינים תמונה שלפיה שמואל הנגיד פרס חסות כלכלית על אבן גבירול, וכמקובל, המשורר הצעיר גמל לפטרונו בשבחים.

השיר השביעי שמצוין במפתח, 'שמואל, מת בנו לברט', פונה במישרין אל נמען בשם שמואל ומצטט קטע משיר המלחמה 'אלוה עוז' מאת הנגיד.⁵ מכך נלמד ששירו של אבן גבירול חובר למקרא שיר המלחמה של הנגיד, וסביר שחובר מעט אחריו, כלומר בשנת 1038 או שנים בודדות אחרי כן. עניין מסקרן ב'שמואל, מת בנו לברט' הוא שעמדת הדובר בשיר נדמית כלא עקבית, ולכל הפחות מציינה קושי פרשני של ממש: השיר פותח בשנים עשר בתים המפליגים בשבחי שירו של הנגיד (חטיבה

הזמן' ראו שם, עמ' 73, סימן קכו.

3 על החומר המוגבל שעומד לרשות חוקרי אבן גבירול ראו שירמן ופליישר (לעיל הערה 1), עמ' 261–262. לדיון ממצה בעניין הקשר בין אבן גבירול לשמואל הנגיד ראו שם, עמ' 278–281. לדיון עדכני, המבוסס בין השאר על גילוי של שיר 'חדש' מאת הנגיד, ראו י' ורדי, 'בין שמואל הנגיד למשוררי סרגוסה', תרביץ, פד (תשע"ו), עמ' 437–467. יש לציין כי בשירת הנגיד לא נמצאה התייחסות מפורשת לאבן גבירול, ולעומת זאת אבן גבירול התייחס אל הנגיד שבעה שירים לפחות, וראו פירוט שלהם בהמשך. חקירת הקשר בין שני המשוררים החלה כבר באמצע המאה התשע עשרה, עם ראשית מחקר שירי החול של אבן גבירול. ראו למשל: שלמה אבן גבירול, שירי שלמה, מהדורת י"ל דוקס, הנובר תרי"ח, עמ' 65–69.

4 כך לפי המפתח שבמהדורתם, וראו אבן גבירול, שירי החול, מהדורת בראדי ושירמן (לעיל הערה 2), עמ' 312. שני השירים הרומזים על תמיכה כלכלית הם 'שמואל את כרמתי' (שם, עמ' 155, סימן רלח) ו'אמור לשר' (שם, עמ' 14, סימן יז). שני שירי השבח הם 'מי זאת כמו שחר' (שם, עמ' 98, סימן קנט) ו'תחילת החכמה' (שם, עמ' 137, סימן רט). יש לציין שבראדי ושירמן רשמו שני שירים המוקדשים לשמואל סתם, וייתכן שגם הם הוקדשו לנגיד. אלו הם שיר השבח 'תבונתך אשר מים רחבה' (שם, עמ' 7, סימן ד) ושיר הפירוד 'אהה לי מזמן מניד יחידים' (שם, עמ' 21, סימן לה).

5 הציטוט מופיע בבית השישי של שירנו ('ותתחכם ותאמר כי / אלוה עז וגם קנאו', וראו שם, עמ' 65, סימן קטו, בית 6, ובית הרחבה בהמשך). על ציטוטי שירים בשירת אבן גבירול ראו ורדי (לעיל הערה 3), עמ' 465, הערה 101. שירו של הנגיד נדון במחקרים רבים, וראו למשל י' לויין, מעיל תשבץ, תל אביב תש"ם, עמ' 40–50 וכן ש' אליצור, שירת החול העברית בספרד המוסלמית, תל אביב תשס"ד, עמ' 377–387. ראו שם (עמ' 387) לקשר בין 'אלוה עוז' ל'שמואל, מת בנו לברט'.

א, בתים 1–12), ומסתיים, בלי שום הכנה, בשלושה בתי גנאי חריפים (חטיבה ב, בתים 13–15). שנים רבות התקשו החוקרים לפרש את המעבר המפתיע מן החטיבה המשבחת של השיר לחטיבתו המגנה.

מאמר זה מוקדש לשירו 'ההפכפך' של אבן גבירול. אפתח בהתחקות אחר העתקות השיר בכתבי היד ואמשיך בהצגת פרשנויותיו המקובלות במחקר. בהמשך אראה כיצד הקושי הפרשני שעולה מן השיר השפיע על אופן הדפסתו במהדורות המדעיות, ובעקבות זאת אטען כי המהדורה המדעית אינה משמשת חלון שקוף ליצירתו של אבן גבירול, אלא היא מעין כלי מעשי להצגת תיאוריה. בסוף הדברים אציע שתי פרשנויות חדשות לשיר, פרשנויות שעשויות להאיר צדדים מפתיעים במערכת היחסים של שמואל הנגיד, שלמה אבן גבירול וקהלם הקדום.

א. השיר בכתבי היד

השיר 'שמואל, מת בנו לברט' הגיע לידינו בשלושה כתבי יד, ושלושתם נמנים עם המקורות החשובים ביותר לשירת החול של אבן גבירול. הקדום שבהם הוא כנראה כ"י סנקט פטרבורג, הספרייה הלאומית של רוסיה EVR II A 39, שבו מועתקת אסופה אקלקטית של שירי חול מספרד.⁶ השיר הועתק גם בכ"י אוקספורד, בודליאנה Poc. 74/1 (נויבאואר 1970), הכולל את דיואן יהודה הלוי בתוספת שירים ספרדיים אחרים, ובכ"י ירושלים, מכון שוקן למחקר היהדות 37, המכיל בין השאר את דיואן אבן גבירול.⁷ תחילה יובא השיר על פי כ"י סנקט פטרבורג EVR II A 39 ובלוויית חילופי הנוסח:

1 שְׁמוּאֵל מֵת בְּנוֹ לְבֵרֵט / וְעִמְדַת עָלֵי כְנוֹ

מקורות: כ"י סנקט פטרבורג, הספרייה הלאומית של רוסיה EVR II A 39, דף 227–228א (כולו, ללא ניקוד, ג); כ"י אוקספורד, בודליאנה Poc. 74/1 (נויבאואר 1970), דף 168ב (כולו, ניקוד במילים אחדות, א); כ"י ירושלים, מכון שוקן למחקר היהדות 37, דף 166ב (כולו, ללא ניקוד, ש). כותרת: ליתא נא וקאל איצא בערבית: ואמר גם כן ש 1 בנו לברט] מנוקד בְּנוֹ לְבֵרֵט א וועמדת

6 בקטלוג הספרייה הלאומית כתב היד תוארך למאה הארבע עשרה או החמש עשרה, ואילו בראדי ושירמן איתרו את תיאורכו למאה השש עשרה או השבע עשרה, וראו אבן גבירול, שירי החול, מהדורת בראדי ושירמן (לעיל הערה 2), עמ' 317.

7 שני כתבי היד הועתקו במאה השבע עשרה. לתיאור מלא של כ"י אוקספורד ראו A. Neubauer, *Catalogue of the Hebrew Manuscripts in the Bodleian Library*, 1, Oxford 1886, pp. 641–656. לתיאור של כ"י שוקן ראו משה אבן עזרא, שירי החול, מהדורת ח' בראדי, ירושלים תש"ב, עמ' 17–19.

וְכָל־יָנוּ מֵאֵד אֱלֹוֹ / וְאוֹלָם הִנֵּךְ הַנּוּ
 וְלוֹ יֵשׁ חַי תִּפְשׁוּנוֹהוּ / וְרָצְעָנוּ לְךָ אָנוּ
 הַמֶּן הָעֵץ אֲשֶׁר מִנֵּעַ / אֱלֹהִים מְעַצֵּי עֲדָנוּ
 5 תְּמַלֵּא בְטַנְךָ דַּעַת / וְתִתְעַדֵּן בְּטוֹב דִּשְׁנוּ
 וְתִתְחַפֵּם וְתֹאמַר כִּי / אֱלֹוֹהַ עַז וְגַם קָנוּא
 קָרְאנוֹהוּ לְךָ שִׁיר שֵׁם / בְּבִין כִּימָה וְעַשׂ קָנוּ
 וְלִשְׁמָאלוֹ מִנְחָם שֵׁם / וְשֵׁם אָבוֹן לִימִינוּ
 וּמָה נְמָרֵץ וּמָה נְעָרֵץ / בְּמִדְּכָרִיו וְעִנֵּינוּ
 10 וּמִחֲשֵׁק שְׁלַחְנוֹהוּ / בִּיד כָּרִי לְאַרְץ נוֹא
 וְלִסוּבָא נְתַנְנוֹהוּ / לְהִתְרוֹגֵן בְּאֲגָנוּ
 וּבֶן גְּבוּר וּבֶן חֵיל / כְּתַכְנוֹהוּ בְּמַגְנוּ
 אָהָה לְשִׁיר אֲשֶׁר נָפַל / וְאִין תִּקְוָה לְפִדְיוֹנוּ
 בְּעַד אִישׁ יַעֲנֶה רוּחַ / וְקָדִים מְלָאָה בְטָנוּ
 15 וְכָל עֵצָם לְעַצְמוֹ שָׁב / וְכָל מִין שָׁב אֱלִי מִינוּ.

ועמדתה א 3 יש] הוא ש 4 מנע] נטע ש 5 ותתעדן] ותתענג ש 6 אלוה] אלהים ש וקנוא] מנוקד
 קנא א 7 קראנוהו] קראנו אש וקנו] קינו ש 8 ולשמאלו [...] לימינו] המעתיק שיבש את חלוקת
 הטור לדלת וסוגר ופיצל את הטור לארבעה מקטעים קצרים, כך: ולשמאלו / מנחם שם /
 ושם אָבוֹן / ולימינו א ולשמאלו] ולשמאל ש ושמ] שת ש וושם] ושת ש 10 ומחשק] ומחשך
 ש וכרין] מנוקד כרי א ונא] נא ש 11 נתננוהו] נתנוהו אש ו באגנו] מנוקד באגנו א 12 במגנו]
 במגיניו ש 14 בעד] ביד ש ורוח] עזות ש 15 שב] סר ש ו אלי מינו] מנוקד אָלִי מינו א

נוסחי השיר בכתבי היד דומים מאוד זה לזה; רוב ההבדלים הם בכתוב (למשל 'נא'
 לעומת 'נוא' בבית 10), בניקוד (למשל 'בנו לברט' ללא ניקוד לעומת 'בְנוּ לְבֵרֵט'
 בבית 1) או במילים בעלות חשיבות שולית (למשל 'יש' לעומת 'הוא' בבית 3).
 לענייננו חשוב מאוד לציין שבשלושת כתבי היד כל בתי השיר כתובים ברצף אחד,
 בלי שום סימן המורה על הפרדת החטיבה המשבחת (בתים 1–12) מן החטיבה המגנה
 (בתים 13–15).

ב. פירושי השיר במחקר

השיר הופיע לראשונה על בימת המחקר בפרסומיו של יהודה ליב דוקס – תחילה
 במאמר שפרסם בכתב עת בשנת 1850, אחר כך באוסף מאמרים משלו (1853),
 ולבסוף בספרו 'שירי שלמה' (1858), הספר הראשון שהוקדש לשירת החול של אבן

גבירול.⁸ בכל שלושת הפרסומים דוקס כמעט ולא פירש את השיר, וממילא לא התייחס למעבר המפתיע מהחטיבה המשבחת לחטיבה המגנה.

שנים אחדות אחר הופעת 'שירי שלמה' הופיע ספרו הגרמני של אברהם גייגר 'שלמה גבירול ושירתו' (1867), ובו תרגום של השיר לגרמנית בתוספת דברי הקדמה קצרים.⁹ גייגר סבר ששירו של אבן גבירול חובר כדי ללעוג לנגיד. לדעתו השוואת הנגיד למשוררים הנשכחים דונש, מנחם ואבון (בבתים 1, 8) לא נועדה להחמיא למשורר הבכיר, אלא דווקא להעמידו בדרגה נחותה של משורר מיושן שעתיד להיעלם כמוהם. את דברי השבח שבשיר תרגם גייגר באופן חופשי כשבחים שחלק הנגיד לעצמו, במעין גאוותנות של אדם שבטוח שאלוהים עצמו עשאו למשורר דגול. גייגר סבר אפוא שהיחס האמיתי של אבן גבירול לנגיד מתגלה דווקא בבתים האחרונים של השיר, המבכים את מפלת השירה.¹⁰

דוקס וגייגר פרסמו את דבריהם לפני שנודע במחקר 'אלוה עוז',¹¹ ועל כן לא יכלו לזהות את הציטטה המשולבת בבית השישי של שירנו ('ותתחכם ותאמר כי / אלוה עז וגם קנאו'). הראשונים שהעמידו על הקשר של שירנו לשיר המלחמה של הנגיד היו דוד כהנא (1896) וחיים בראדי (1899).¹² גם כהנא וגם בראדי שללו את עמדתו של גייגר, וקבעו בתוקף ששירו של אבן גבירול חובר דווקא כדי לשבח את הנגיד על שירו המעולה. כהנא לא התייחס למעבר מן החטיבה המשבחת למגנה, ואילו בראדי

8 L. Duker, 'Literatur- und kulturhistorische Miscellen: שלוש ההדפסות של דוקס ראו ;Samuel ben Librat', *Literaturblatt des Orients*, 11, 17 (1850), pp. 267–269 ;י"ל דוקס, נחל קדומים: מחברת ראשונה, הנובר תרי"ג, עמ' 7; אבן גבירול, שירי שלמה, מהדורת דוקס (לעיל הערה 3), עמ' 56. בשתי ההדפסות הראשונות סבר דוקס שהשיר עוסק בפטירת משורר בשם 'שמואל בן לברט', ובהדפסה השלישית עמד על כך שהשיר מוקדש לשמואל הנגיד.

9 A. Geiger, *Salomo Gabirol und seine Dichtungen*, Leipzig 1867, pp. 77–78
10 ביאליק ורבניצקי העירו כי גם שניאור זק"ש החזיק בדעה דומה ביחס לשיר, אך לא הפנו לדבריו, וראו שירי שלמה בן יהודה אבן גבירול, ב, מהדורת ח"ן ביאליק וי"ח רבניצקי, תל אביב תרפ"ח, עמ' 59–60. לא מצאתי את התייחסותו של זק"ש לשירנו.

11 השיר 'אלוה עוז' פורסם לראשונה בשנת 1870 בידי אברהם פירקוביץ', ונדפס לראשונה בספר שנים אחדות אחרי כן. ראו: א' פירקוביץ', 'קדמוניות לרבנו שמואל הנגיד', הכרמל, ח, 33 (18 בספטמבר 1870), עמ' 261; א"א הרכבי, זכרון לראשונים, א: זכרון רב שמואל הנגיד בן יוסף הלוי, פטרבורג תרל"ט, עמ' 29–45. הגילוי המחקרי של שירת הנגיד חל לאחר גילוי שירת החול של אבן גבירול, ועל כך ראו י' ורדי ומ' רנד, דיואן שמואל הנגיד: קודקס מן הגניזה, ירושלים תשע"ה, עמ' 1–7.

12 ד' כהנא, 'חיי שלמה בן גבירול', הַשְׁלֵחַ, 2 באוקטובר 1896, עמ' 43, וכן: H. Brody, 'Gabirol und Samuel der Fürst', *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums*, 43, 7 (1899), pp. 304–307

הציע כי נוסח השיר שובש במרוצת השנים. לדידו חטיבה א וחטיבה ב יצאו מתחת ידיו של אבן גבירול כשני שירים נפרדים, וצורפו יחד בידי מעתיק מאוחר מפאת הדמיון בחרוז ובמשקל.

חיים נחמן ביאליק ויהושע חנא רבניצקי, שהיו הראשונים להתקין מהדורה מקיפה לכל שירי אבן גבירול, הציעו שלוש הצעות פרשניות ליישוב המעבר בין שתי חטיבות השיר ולא הכריעו ביניהן.¹³ ההצעה הראשונה היא שהשיר פותח בשבחי הנגיד ומסתיים במפתיע בגינוי שירתם של משוררים אחרים; ההצעה השנייה היא שרוב השיר משבח את הנגיד על שירו 'אלוה עו', ושהבתים האחרונים מגנים במרומז כמה משיריו האחרים; וההצעה השלישית היא שנוסח השיר שהגיע לידינו שובש לאחר ימיו של אבן גבירול.

במחצית השנייה של המאה העשרים התקבע סופית במחקר כי 'שמואל, מת בנו לברט' חובר כדי לשבח את הנגיד, והקריאות שרואות בשיר גינוי למשורר הבכיר נתיישנו ונדחקו לשוליים. חוקרים כגון חיים שירמן וישראל לוי קיבלו את אחת מהצעותיהם של ביאליק ורבניצקי, וסברו שחטיבה א באה להלל את הנגיד, בעוד שחטיבה ב מגנה בלי כל הכנה את השירה של משורר אחר או של משוררים אחרים.¹⁴ לעומתם דב ירדן קיבל את הצעתו של בראדי, וסבר שהשיר שלפנינו איננו אלא שני שירים שצורפו יחדיו.¹⁵

יש לציין ששתי ההצעות המקובלות כיום מערימות קשיים, וגם אם אין לשלול אותן על הסף, אף אחת מהן אינה מיישבת את המעבר בין שתי החטיבות באופן שמניח לגמרי את הדעת. כאמור, בכתבי היד שלפנינו אין תימוכין לכך שהשיר הוא למעשה שניים, ובהיעדר כתבי יד חדשים לא ניתן להוכיח או להפריך שכך אכן קרה. אף על

13 שירי שלמה, מהדורת ביאליק ורבניצקי (לעיל הערה 10), ב, עמ' 59–60.

14 ראו את הביאור לבית 13 אצל ח' שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, א, ירושלים ותל אביב תשט"ו, עמ' 204. שירמן העיר שם שייתכן שנפל שיבוש בנוסח השיר שהגיע לידינו, אך שאין הכרח בכך. ראו גם את ביאורו של לוי על אתר: שלמה אבן גבירול, שירים, מהדורת י' לוי, תל אביב תשס"ז, עמ' 54–55.

15 ד' ירדן, 'שלמה אבן גבירול ומשה בן יצחק אבן אלתקאנה', סיני, פה (תשל"ט), עמ' לב. במאמר זה ירדן התחרט על שקיבל את דעתו של בראדי, והעלה הצעה פרשנית נוספת, ספקולטיבית למדי, לפירוש השיר, ולפיה 'אלוה עו' הגיע לידינו של המשורר משה אבן אלתקאנה, וזה תקפו בשיר משלו, אשר אבד במרוצת השנים. ירדן הציע שבחטיבה ב של שירנו תבע אבן גבירול את עלבוננו של הנגיד, והצר על כך ש'אלוה עו' נפל בידינו של אבן אלתקאנה, וראו שם, עמ' לב–לג. יש לציין שאיננו מכירים אלא שיר אחד מאת משה אבן אלתקאנה, וודאי שאיננו יודעים אם גינה אי פעם את 'אלוה עו'. על משה אבן אלתקאנה ראו ורדי (לעיל הערה 3), עמ' 444–467. להדפסת שירו היחיד שהגיע לידינו ראו שירמן (לעיל הערה 14), עמ' 286–291.

פי כן נראה שההצעה הזאת בלתי סבירה, משום שהיא דוחקת אותנו אל האפשרות הקלושה שאבן גבירול אכן חיבר שני שירים אשר במקרה נחרזים בְּחֶרֶז נז', שקולים במשקל המרנין, ושניהם עוסקים בשירה, אך בהיפוך עמדות. ההצעה שהשיר מחליף במפתיע את נמענו סבירה מעט יותר, אך גם היא קשה. ייתכן שהייתה מסתברת לו היה הדובר משווה את הנגיד המהולל למשוררים בני זמנו, או את 'אלוה עוז' לשיר אחר הקשור בו באופן כלשהו. אך בשירנו אין השוואה. הדובר מהלל שיר אחד ידוע מאת משורר ידוע ('אלוה עוז' מאת הנגיד), ומגנה במפתיע שיר ידוע אחר מאת משורר אחר ('אהה לְשִׁיר אֲשֶׁר נִפְל' [בית 13]), מאת 'איש יענה רוח' [בית 14]. מכיוון שאין שום סימן לקשר בין השיר המהולל לזה המגונה, ההצעה הפרשנית מותירה את המעבר בין החטיבות חידתי ובלתי מוסבר.

ג. השיר בדפוס

דוקס, החוקר הראשון שהביא את השיר לדפוס, לא פירש אותו במלואו, ואולי משום כך חש בנוח להדפיס אותו פחות או יותר כפי שהופיע בכתב יד אוקספורד, כתב היד היחיד שעמד לפניו. ואולם מהדירים שפרסמו את השיר אחרי דוקס התקשו להדפיס אותו כפי שהוא מופיע בכתבי היד. דוד קויפמן למשל הדפיס רק את חטיבה א של השיר, במקור ובתרגום לגרמנית, והשמיט כליל את חטיבה ב.¹⁶ גם ירדן עשה במהדורתו מעשה קיצוני למדי. בניגוד מוחלט לאופן העתקת השיר בשלושת כתבי היד שעמדו לרשותו, ירדן פיצל את השיר לשניים: חטיבה א פורסמה בתחילת המהדורה כשיר ה, וחטיבה ב – בסופה, כשיר קלג.¹⁷

גם מהדירים זהירים יותר הפרידו בין שתי חטיבות השיר, והראשון שעשה זאת היה בראדי עצמו. במהדורת שירי אבן גבירול שפרסם בשנים 1898–1900 הוא הפריד בין שתי החטיבות באמצעות שלוש כוכביות בולטות, סימן שאינו מופיע בשום מקום אחר במהדורתו, ולא העיר על כך דבר.¹⁸ אותן שלוש כוכביות בולטות הופיעו גם במהדורת ביאליק ורבניצקי, וגם בה זהו סימן יחידאי שנותר ללא הסבר (ראו נספח

16 D. Kaufmann, 'Das Huldigungsgedicht Salomon Ibn Gabirol für Samuel ha-Nagid', *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums*, 43, 7 (1899), pp. 307–310

17 שלמה אבן גבירול, שירי החול, מהדורת ד' ירדן, א, ירושלים תשל"ה, עמ' 17–18, וכן עמ' 267. ירדן הסתייג ממעשה זה מאוחר יותר, וראו ירדן (לעיל הערה 15), עמ' לב–לג.

18 שלמה אבן גבירול, שיר השירים, מהדורת ח' בראדי, ברלין תרנ"ח–תר"ס, עמ' 33.

א).¹⁹ אפילו במהדורת בראדי ושירמן, החפה לגמרי מביאורים ומסימני פיסוק, הפרידו המהדירים בין שתי חטיבות השיר באמצעות נקודה המסמנת סוף משפט (...). זהו סימן הפיסוק היחיד שמופיע באמצע שיר בכל חטיבת השירים שווי החרוז, וגם הוא לא זכה להתייחסות מצד המהדירים.²⁰ נראה אפוא שמהדירים נקטו אסטרטגיה של הפרד ומשול: באמצעות פיצול השיר לשניים הם יצרו שתי יחידות שיריות עצמאיות לכאורה, שהמעבר המפתיע ביניהן איננו צורם כל כך.²¹

כמו שביאליק ורבניצקי שאלו את סימן ההפרדה שבין שתי החטיבות מבראדי קודמם, כך שאלו מהדירים אחרים מקודמיהם פרטים אחרים בנוסח השיר. הינה דוגמה חריפה לכך: שירמן הדפיס את השיר בכרך הראשון של אסופתו הגדולה 'השירה העברית בספרד ובפרובאנס', והביא שם נוסח אקלקטי, שהיה הראשון שהתבסס על כל שלושת כתבי היד המוכרים לנו עד היום. ארבע עשרה שנים לאחר מכן הדפיסו דב ירדן ונחמיה אלוני קובץ משירי החול של אבן גבירול, ובו הם העתיקו במדויק את הנוסח האקלקטי שגיבש שירמן, ואף שימרו את כל סימני הפיסוק שקבע באסופתו, מבלי לציין שעשו זאת.²²

דוגמה נוספת ניתן לראות בתיבה הפותחת את בית 7. בכ"י אוקספורד, הראשון שהתגלה במחקר, הבית פותח בתיבה 'קראנו', ובניקודה השגור (קָרָאנו) אין היא הולמת את משקל השיר.²³ קויפמן נתן על כך את דעתו, ו'תיקן את השיבוש' בהוספת ו"ו החיבור: 'קָרָאנו'.²⁴ מאז הדפסתו של קויפמן התגלו שני כתבי היד הנוספים (כ"י סנקט פטרבורג וכ"י שוקן), ואף על פי שהמילה 'וקראנו' אינה מצויה באף אחד מהם,

19 שירי שלמה, מהדורת ביאליק ורבניצקי (לעיל הערה 10), א, עמ' 65.

20 אבן גבירול, שירי החול, מהדורת בראדי ושירמן (לעיל הערה 2), עמ' 66.

21 יש לציין שהשיר פוצל בדפוסים נוספים. באנתולוגיה 'השירה העברית בספרד ובפרובאנס' הפריד שירמן את שתי החטיבות באמצעות שלוש נקודות (...), סימן פיסוק שאינו מופיע בשום מקום אחר באנתולוגיה, וראו שירמן (לעיל הערה 14), עמ' 204. באוסף שערך לוין שתי חטיבות השיר מודפסות על פני שני עמודים שונים: חטיבה א בעמ' 54 וחטיבה ב בעמ' 55. אין לדעת אם העימוד מקרי או לא, אבל הוא בהחלט מפצל את השיר לשניים. ראו אבן גבירול, שירים, מהדורת לוין (לעיל הערה 14), עמ' 54–55.

22 השוו את הנוסח של שירמן (שם, שם), עם: קובץ שירי חול לרבי שלמה אבן גבירול, מהדורת נ' אלוני וד' ירדן, ירושלים תשכ"ט, עמ' 12.

23 בכ"י סנקט פטרבורג בית 7 פותח במילה 'קראנוהו', אך התיבה אינה מתאימה לתחביר הבית. אם מנקדים את המילה 'קראנו' אחרת (קָרָאנו) התיבה מתאימה גם למשקל וגם לתחביר הבית. כך ניקדו מהדירים רבים (לרבות בראדי ושירמן), וכך ינוקד גם בנוסח המבואר שבסעיף ד.

24 קויפמן (לעיל הערה 16), עמ' 310.

התיבה הזאת התגלגלה במחקר ממהדיר אל חוקר: קויפמן מסרה לשירמן ושירמן מסרה ללוין.²⁵

זוהי הזדמנות להרהר מעט על מלאכתם של המהדירים, ולהשוותה לעיסוקם של המוסרים הקדומים של השיר, מעתיקי כתבי היד. מתברר שנוסחי השיר שבכתבי היד אחידים בהרבה מאלו שבדפוסים. בעוד שההבדלים בין כתבי היד מסתכמים בעניינים שוליים של כתיב, ניקוד ומילים קצרות, ההבדלים בין הדפוסים הם עקרוניים ביותר: יש דפוסים שבהם השיר כולל שנים עשר בתים, ומנגד כאלו שבהם הוא כולל חמישה עשר. יש דפוסים שבהם השיר מופרד בהפרדה גרפית בולטת, ומנגד כאלו שבהם השיר מודפס ברצף. יש דפוסים שבהם השיר לכיד ופשוט להבנה, ומנגד כאלו המציגים שיר קשה וחידתי.

מפליא לחשוב שבמקרה של 'שמואל, מת בנו לברט', שלושה מעתיקים שישבו במרחק רב זה מזה, ושהיו רחוקים מאות שנים מזמנו של אבן גבירול, הותירו לנו נוסחים דומים יותר משני נוסחים שהתקינו שני פילולוגים – דב ירדן וחיים שירמן – ביושבם זה לצד זה בספרייה הלאומית בירושלים בשנת 1975. הסבר לממצא המופלא הזה נראה בדבריו של הבלשן הצרפתי ברנאר סרקיליני (Cerquiglini), הנוגעים לעבודת המהדיר:

המהדיר בוחר להבהיר את מה שהוא חושב שמבטא את סגוליותה של היצירה, את מה שבעיניו נתפס כאמיתי בה. מובן אפוא שכל מהדורה מבוססת על תיאוריה, לרוב מובלעת, על היצירה. מלאכת ההדרה, ותהיה היצירה המוהדרת אשר תהיה, היא תמיד גילום מעשי של תיאוריה ספרותית.²⁶

במקרה שלפנינו נראה כי מעתיקי כתבי היד שימרו את השיר בנאמנות רבה, ואף אם חשו בקושי הפרשני שבצימוד שתי החטיבות, הם לא נתנו לו שום ביטוי בהעתיקתם. לעומתם המהדירים שיקעו בנוסחיהם את התיאוריות הספרותיות וההיסטוריות שבהן החזיקו, וכמספר הדעות כן מספר הנוסחים.

סרקיליני תיאר את העיסוק הספרותי בימי הביניים כסדנת כתיבה מתמשכת, שהשתתפו בה גם מחברי היצירות וגם המעתיקים והמבצעים הקדומים, שנתנו ליצירה צורה חדשה.²⁷ במידה של פרובוקציה אפשר לומר שסדנת הכתיבה של

25 שירמן (לעיל הערה 14), עמ' 204. אבן גבירול, שירים, מהדורת לוין (לעיל הערה 14), עמ' 54.

26 B. Cerquiglini, *Éloge de la variante: Histoire critique de la philologie*, Paris 1989, p. 43.

27 B. Cerquiglini, *In Praise of the Variant: A Critical History of Philology*, trans. by B. Wing, Baltimore and London 1999, p. 22.

'Cette activité perpétuelle et multiple fait de la littérature médiévale un atelier

ימי הביניים לא תמה עם תחילת העיסוק הפילולוגי. למעשה, שירו של אבן גבירול נכתב בסדנת כתיבה שאינה נגמרת, והוא לובש ופושט צורה לפי השקפות החוקרים המטפלים בו.

ד. שני פירושים חדשים

כעת אציע שתי הצעות חדשות לפירוש המעבר המפתיע מן החטיבה המשבחת לחטיבה המגנה של שירנו. שתי ההצעות אומנם סותרות זו את זו, אך לאור ההיתכנות של שתיהן, ולאור העניין הרב שבבחינת הקשר בין שמואל הנגיד לאבן גבירול, אביאן זו לצד זו בלי להכריע ביניהן. ההצעה הראשונה – שחלק עימי בנדיבותו ד"ר אוריה כפיר, ותודות רבות שלוחות לו על כך – היא ששירנו אכן פותח בשבחי שמואל הנגיד ושיר המלחמה 'אלוה עוז':

- 1 שְׁמוּאֵל, מֵת בְּנוֹ לְבָרֵט / וְעַמְדָּתְ עָלֵי כְּנוֹ
 וְכִלְיָנוּ מֵאֵד אֵלָיו / וְאוֹלָם הַנֶּהָ הַנוּ
 וְלוּ יֵשׁ חַי תַּפְשֻׁנוּהוּ / וְרָצְעֵנוּ לְךָ אֲזָנוּ
 הַמֶּן הָעֵץ אֲשֶׁר מִנֵּעַ / אֱלֹהִים מְעַצֵּי עֲדָנוּ
 5 תְּמַלֵּא בְטַנְךָ דַּעַת / וְתַתְּעֵדן בְּטוֹב דִּשְׁנוּ
 וְתַתְּחַכֵּם וְתֹאמַר כִּי / אֱלוֹהֵ עוֹז וְגַם קְנוּא?
 קְרֹאנוּהוּ לְךָ שִׁיר שָׁם / בְּבִין כִּימָה וְעֵשׂ קְנוּ
 וְלִשְׁמָאלוֹ מִנְחָם שָׁם / וְשָׁם אָבוֹן לִימִינוּ
 וּמָה נְמַרְץ וּמָה נְעַרְץ / בְּמַךְ בְּרִיו וְעִנְיָנוּ

1. שמואל: פנייה לנגיד; בנו לברט; דונש בן לברט. 2. הנך הנו: אתה, שמואל, ממלא את מקומו של דונש כגדול המשוררים. 3. ולו [...] אזנו: לו היה דונש חי, היינו עושים אותו לעבדך, והלשון על פי 'רצע' אדניו את אָזנו במרצע וְעָבְדוּ לְעֵלָם' (שמ' כא 6). 4–5. המן [...] דשנו: האם מילאת את בטנך מפרי עץ הדעת? 6. ותתחכם [...] קנוא: ובזכות חוכמת העץ אמרת 'אלוה עוז וגם קנוא'? (כלומר: חיברת את שיר המלחמה הנפלא שפותח במילים אלו). 7. קראנוהו: כך על פי כתב היד המשמש נוסח יסוד, אך בכתיב זה התחביר אינו ברור. נראה לתקן לפי המקורות אש: 'קְרָאָנוּ', ולפרש: הגיע אלינו; לך שיר: שיר שלך; בבין [...] קנו: אשר קבע את מקומו בין הכוכבים ('כימה ועש'). 8. ולשמאלו [...] לימינו: שירך שם את מקומו לצד המשוררים הקדומים מנחם בן סרוק ואבון. על אבון ראו ורדי (לעיל הערה 3), עמ' 454, הערה 62. 9. ומה [...] וענינו: מוסב על השיר הנהדר, שיפה בתוכנו ('ענינו') ובלשונו ('מדבריו').

d'écriture', שם, עמ' 57 (עמ' 33 בגרסה האנגלית).

יש להעיר כאן כי בסוף 'אלוה עוז', אחרי שעלילות הקרב שהתחולל על יד אלפואנטה מגוללות באריכות, מופיעה חטיבת סיום קצרה ובה שמואל הנגיד מצווה להפיץ את שירו בארצות המזרח – בצפון אפריקה, במצרים, בארץ ישראל ובבבל. הוא מפציר ביהודי המזרח לחוג את ניצחוננו בקרב כעין חג לאומי, 'פור משנה' כלשונו:

145 ופור משנה עשו לאל אשר קם / וסעף בעמלק ציץ ופארה
והשמיעו באפריקי וצען, / והודיעו בני בית הבחירה,
והגידו לזקני פום בדיתא / ולישישי בני בי רב בסורא,
וקראו את שממה אחות למקרה / אחשורוש ואסתה הגבירה,
וכתבוה בספריכם, למען / תהי לעד ומדור דור זכורה!²⁸

145. ופור משנה עשו: חוגג את הניצחון בקרב כמעין פורים; לאל [...] ופארה: לכבוד האל שקיץ ('סעף') את ענפי האויבים (המשולים לעמלק). 146. והשמיעו באפריקי: בצפון אפריקה, כנראה בסביבות מדינת תוניסיה של ימינו; וצען: ובמצרים, והכינוי על פי 'אשר שם במצרים אתותיו ומופתיו בשדה צען' (תהילים עח 43) ופסוקים דומים; בני [...] הבחירה: לבני ירושלים או ארץ ישראל. 147. והגידו [...] בסורא: הפיצו את השיר בין זקני בבל. 148. שממה [...] הגבירה: שירת המלחמה תהיה בעיניכם כמעין אחות של מגילת אסתר.

והינה נראה שב'שמואל, מת בנו לברט' הגיב אבן גבירול על ציווי זה של הנגיד. הדובר מכריז שמרוב אהבה לשיר המלחמה הוא נשלח בידי שליח למצרים ('לארץ נוא'), ואף ניתן לסובאים (אולי כרמז לחגיגות פור המשנה) וללוחמים:

10 ומחשק שלחנהו / ביד כרי לארץ נוא
ולסובא נתנהו / להתרונן באגנו
וכן גבור וכן חיל / כתבנהו במגנו

10. ומחשק [...] נוא: מרוב אהבתנו לשיר שלחנו אותו בידי שליח ('כרי') למצרים; ארץ נוא: כינוי למצרים, המבוסס על שם העיר נוא אמון. 11. באגנו: עם גביע היין שלו. 12. וכן [...] במגנו: כתבנו את מילות השיר על מגיני החיילים; וכן [...] חיל: הלשון על פי 'כל איש גבור וכל בן חיל' (שמואל א' יד 52).

כעת הגענו לחטיבה ב. לאחר שהדובר תיאר את שליחת 'אלוה עוז' לכל עבר, הוא מביע חשש שמא שירו הנפלא של הנגיד ייפול בידי של קורא ירוד, שלא יידע להעריך את איכותו:

13 אָהָה לְשִׁיר אֲשֶׁר נָפַל / וְאֵין תְּקוּהָ לְפְדִיּוֹנוֹ
 בַּעַד אִישׁ יַעֲנָה רוּחַ / וְקָדִים מְלֵאָה בְטָנוֹ

14–13. אהה [...] בטנו: אוי ל'אלוה עוז', אשר נשבה בלא תקנה בידי קורא אוויל. 14. בעד: כך על פי כתב היד המשמש נוסח יסוד, אך בנוסח זה התחביר איננו ברור. במקור ש מופיעה התיבה 'ביד', ולאור הביטוי הכבול 'נפל ביד', נראה שיש להעדיף את הנוסח הזה; איש [...] בטנו: איש אוויל, והלשון על פי 'החכם יענה דעת רוח וימלא קדים בטנו' (איוב טו 2).

כפי שאוריה כפיר הראה בהרחבה, המשוררים הספרדים – ובייחוד שמואל הנגיד ואבן גבירול – הביעו לא אחת סלידה והתנשאות כלפי יהודי המזרח,²⁹ למעשה, כלפי אותם יהודים שהנגיד ציווה לשלוח להם את שירו 'אלוה עוז'. ייתכן שהחשש שהביע אבן גבירול בחטיבה ב נבע מאותה התנשאות ממש: נדמה שאבן גבירול סבר ששיר המלחמה של המשורר הספרדי הדגול אינו מתאים ליהודי המזרח. אף ייתכן שמילוי בטנו של הקורא האווילי דווקא בקדים (בית 14), כלומר ברוח מזרחית, רומז אף הוא על כך שהביקורת המובעת בחטיבה ב מופנית ליהודי המזרח התיכון וצפון אפריקה. כך ניתן לפרש גם את האפוריזם החותם את השיר: 'וכל עצם לעצמו שב / וכל מין שב אלי מינו' (בית 15). נראה שהדובר ניסה לרמוז שלכל שיר יש קהל שמתאים לו: שיר ספרדי בסגנונו, שיצא מתחת ידיו של אחד מגדולי האישים בספרד, נועד דווקא לקהל ספרדי. אם יישלח למרחקים, הוא עלול בסופו של דבר ליפול בידיים של קוראים שאינם ראויים לו.

על פי הקריאה הזאת השיר בנוי ממהלך שלם של שבח. המהלך מתחיל בשבחי 'אלוה עוז' ומחברו (בתים 1–9), נמשך במילוי ההוראה של הנגיד להפצת השיר (10–12), ומסתיים בהבעת חשש שמא הצו של הנגיד לא ייטיב עם גורל שירו (13–15). לצד הקריאה המשבחת אני מבקש להציע קריאה נוספת, סותרת, הקרובה ברוחה לקריאתו של גייגר, ולפיה השיר בנוי ממהלך שלם של גנאי.

יש להודות ש'שמואל, מת בנו לברט' הוא שיר שבח חריג בנוף יצירתו של אבן גבירול, וזאת משתי סיבות עיקריות. הסיבה הראשונה היא שדברי השבח המופיעים בחטיבה א אינם אופייניים לאבן גבירול, שאומנם הרבה בכתיבת שירי שבח, אך מיעוט לחלוק שבחים על כישרון פיוטי. כאשר בכל זאת שיבח איזוה משורר על שירתו, הוא עשה זאת בדרך כלל במידה של איפוק ומתינות,³⁰ ובחשבון זה מובאים גם השבחים

29 א' כפיר, 'מה תגבהי בבל ומה תגאי שנער? עליית המרכז הספרדי על פי שירת תור הזהב', פעמים, 138 (תשע"ד), עמ' 9–37.

30 ראו למשל את השבח הקצר שבשיר 'השיר אסף והימן המשורר', אשר כפי הנראה מוען אל משה אבן אלתקאנה. המחמאה אורכת שני בתים ותו לא. לנוסח השיר ראו אבן גבירול, שירי החול, מהדורת בראדי ושירמן (לעיל הערה 2), עמ' 142, סימן רטו. על הסברה ששירו של אבן

שחלק לפטרונו ולגדול משוררי זמנו, שמואל הנגיד. אבן גבירול כמובן העתיר על הנגיד שבחים רבים, אך דווקא את כשרונו הפואטי של הנגיד הוא לא הבלטי.³¹ ההתייחסות המצומצמת לשירת הנגיד ניכרת למשל בחטיבת השבח החותמת את השיר 'תחילת החוכמה', המובאת כאן במלואה לצורך הדיון:

40 ומה לִי קְרָבָנוֹת / בְּנַעַם הַגִּיּוֹנוֹת / וְשִׁירֵי שְׁגִיּוֹנוֹת / בְּפִי רֵאשׁ הַשְּׂרִים
 שְׁמוּאֵל הַמְּקָרָה / פְּתָאִים הַפְּרָה / תְּבוּנוֹת הַיָּרָה / חֲנִיתוֹ בְּמַרְיִם
 אֲשֶׁר בּוֹ נִכְבְּדוֹת / נִכְוֹנוֹת מְעֵדוֹת / וְלוֹ עֶשֶׂר יְדוֹת / עָלֵי כָל הַמּוֹרִים
 וְכִשְׁמוּאֵל הָיָה / בְּדַת וּפְלִילִיָּה / וְאַנְשֵׁי תוֹשִׁיָּה / לְמוֹלֵד נְמַהְרִים
 וּפְתַח גַּם הַשָּׂרָה / אֲגָדוֹת הַמְּקָרָא / וּבְדַק בְּתוֹרָה / מְלֵאִים וְחֹסְרִים
 45 וְהוֹשִׁיב לְנִכְחוֹת / קְמוּצוֹת וּפְתוּחוֹת / כְּמוֹרִיד עַל לְחוֹת / עֲשָׂרַת הַדְּבָרִים
 וְאֶסְף מְעַרְצוֹת / בְּדַעַת מְעַצּוֹת / עָלֵי כָל הָאֲרָצוֹת / דְּבַרְיֵי נְזַפְרִים
 וּמְדַבְּרוֹ לְהַב / וּמִכְתָּבוֹ רַהֵב / כְּעֵדֵי הַזֹּהֵב / יִשְׁרָר בְּשִׁירִים
 יִגְלֶה עֲנִינִים / צְפוּנִים וְטְמוּנִים / וְהָיוּ נִבְחָנִים / כְּזֶהָב בְּכּוּרִים

40. ומה [...] השרים: זהו בית המעבר המוביל מתחילת האל לתחילת הנגיד; ראש השרים: בראדי ושירמן ניקדו ה'שרים', אך ייתכן שעדיף לנקד 'ה'שרים', וראו בהמשך הדיון ובהערה 33. כך או אחרת הכוונה לשמואל הנגיד. 41. שמואל [...] במרים: יש לפסק כך: שמואל המורה פתאים, הפורה תבונות, היורה חנייתו במורים; במרים: במתנגדים. 42. נכבדות [...] מעדות: תכונותיו הטובות ניכרות ובלטות; ולו [...] המורים: הוא עליון על יתר המורים. 43. וכשמואל: הנביא; מליצה זו מופיעה גם בפתח השיר 'שמואל את כרמת' ולנוסח השיר ראו: אבן גבירול, שירי החול, מהדורת בראדי ושירמן (לעיל הערה 2), עמ' 155, סימן רלח, בית 1; בדת ופליליה: בתורה ובמשפט; ואנשי [...] נמהרים: יתר החכמים יחשבו מולו ככסילים; נמהרים: כסילים, על פי 'אלב נמהרים יבין לדעת ולשון עלגים תמהר לדבר צחות' (ישעיה לב 4). 44. ופתח [...] המקרא: פתח והתיר את סבכי המקרא; השרה: התיר, על פי 'ומשך קטרין', ומתיר קשרים (דניאל ה 12); ובדק [...] ותסרים: ודקדק בכתיב מילות המקרא. 45. והושיב [...] הדברים: הוא דקדק גם בניקוד המקרא, כמשה שהוריד את דיברות הקב"ה. 46. מערצות: תהילות, גבורות, והשוו לפירוש אברהם אבן עזרא לתיבה 'במערצה' שביש' י 33: 'במערצה: בגבורה, מגורת "עריץ"'. 47. ומדברו: דברו, שירו; ומכתבו: כתבו. 48. יגלה [...] וטמונים: ייתכן שהדברים מכוונים לפירושים האבודים של

גבירול מוען אל אבן אלתקאנה ראו ורדי (לעיל הערה 3), עמ' 444–467. ראו גם את השבח הקצר שבשיר 'מקור הבין', שאולי מוען אל המשורר יוסף אבן חסדאי, בעל 'שירה יתומה' (אבן גבירול, שירי החול, מהדורת בראדי ושירמן [שם], עמ' 177, סימן רנט). גם השבח הזה אינו עולה על שני בתים. 'מקור הבין' אומנם מופיע במהדורת בראדי ושירמן במדור המסופקים, אך בגניזה השיר מיוחס במפורש לאבן גבירול. על ייחוס השיר ועל האפשרות שמוען אל אבן חסדאי ראו ורדי (שם), עמ' 465.

31 חוץ מהשבח הקצר שידון מייד, איתרתי בכל השבחים שחלק אבן גבירול לנגיד רק אחד הנוגע במפורש לכישרונו הפואטי. שבח זה – שאורך שני בתים – מופיע בשיר ההתנצלות 'קום הזמן'. ראו: אבן גבירול, שירי החול, מהדורת בראדי ושירמן (שם), עמ' 75, סימן קכו, בתים 37–38.

וְהַתִּיר נְאֻסָּרִים / וְאָסַף נְפֻזָּרִים / וְהוֹרִיד נְבֻצָּרִים / וּפְתַח נְסֻגָּרִים.³²

הנגיד לתלמוד, וייתכן שרמו לגילוי נסתרות בשירים, כפי שהציע ירדן; ראו: אבן גבירול, שירי החול, מהדורת ירדן (לעיל הערה 17), א, עמ' 8 ביאור לבית 48; והיו [...] בכוריים: ודבריו החכמים צרופים כוהב; נבחנים: צרופים, על פי 'כי בחנתנו אלהים צרפתנו כצֶרֶף כֶּסֶף' (תהילים 10 ס). 49. והתיר [...] נסגרים: ירדן פירש על אתר: 'והוא פתר סתומות ואסף פזורי המליצות והתגבר על קשיים ופתח את הסגור והסתום בחכמה'. ייתכן שהדברים אכן נוגעים לכישורו השירי של הנגיד, אך אין הכרח בכך.

מעניין לראות מה הבליט הדובר בדבריו. בבית המעבר הוא מכנה את הנמען 'ראש השרים', ביטוי שניתן לקרוא בשתי דרכים – בראדי ושירמן הציעו לקרוא 'השרים' (כלומר המשורר הגדול ביותר), אך דומני שעדיף לקרוא 'השרים' (השר הבכיר ביותר).³³ לאחר בית המעבר הדובר פותח בתיאור הנגיד כמורה בעל שיעור קומה (בתים 41–42), ואחר כך משבח את בקיאותו בדת ובהלכה (בית 43). אחרי כן הוא מפאר את כישורו כמדקדק (בתים 44–45), את מעמדו המדיני ואת אהדת הציבור אליו (בית 46). כאשר בכל זאת בא הדובר לשבח את כישורו הפואטי, העניין נוכר במפורש בבית אחד (בית 47), ואולי גם במרומו בשני הבתים העוקבים (48–49). 'שמואל, מת בנו לברט' חריג בנוף שירת השבח של אבן גבירול גם בגלל מאפייני הדיבור של חטיבה א. חטיבה א מדברת בגוף ראשון רבים, ומשתמע כי הדוברים הם כלל חובבי השירה (והדובר הגבירולי ביניהם), המהללים כאיש אחד את הנגיד על שירו המעולה 'אלוה עוז'. ואולם נטייתו המפורסמת של אבן גבירול היא דווקא לבדל את עצמו מבני זמנו, ובמיוחד להתנער מסצנת השירה המקומית.³⁴ ולזול גלוי ומופגן בחובבי השירה נשמע למשל בשירו 'אזי בשעף חלום'.³⁵ בשיר זה מתגלה לדובר הגבירולי ידיד שוחר טוב המעודד אותו לשוב ולשורר:

10 'נְגַה מִמֶּךָ אֹרֵךְ עַל אֲנָשִׁים / כְּשָׁמֶשׁ עֲמָךְ הָיָה מְבֹאֵר

10. כשמש [...] מבואר: כששורת זרחת כמו השמש, וכשחדלת לשורר שקעת כמוה, והלשון על פי 'ממורת שמש ועד מבואר' (תהילים ק"ג, 3 ועוד).

32 הנוסח על פי בראדי ושירמן, שם, עמ' 138, סימן רט, בתים 40–49.

33 ביסוס לקריאה 'שרים' ניתן למצוא בשיר אחר הממוען בפירוש לנגיד, ואשר פותח במילים: 'אמור לְשֵׁר אשר עלה וגבר'. ראו שם, עמ' 14, סימן יז, בית 1. השרים נזכרים גם בשיר 'קום הזמן', שהוקדש כאמור לנגיד: 'אם עמדו שרים במשמרתם / היו נגידיהם סגניך'; 'שרי פליליה לך עד כי / פה פערו נגד עדיניך'. ראו שם, עמ' 75, סימן ככו, בתים 39, 56.

34 שירת אבן גבירול מלאה בביטויי יוהרה ועליונות. בדלנותו אף נידונה לא אחת במחקר, וראו למשל אצל שירמן ופליישר (לעיל הערה 1), עמ' 268–270.

35 אבן גבירול, שירי החול, מהדורת בראדי ושירמן (לעיל הערה 2), עמ' 5–6, סימן א.

'שמואל, מת בנו לברט': בין כתב יד למהדורה, בין שבח לביקורת

וְלֹא נִזְכַּר לְשִׁירְךָ שִׁיר מְנַחֵם / וְשִׁיר דּוֹנֵשׁ וְשִׁיר אַבּוֹן קְרִיאָו
כְּצַח יִסְתִּיר עֵלְּ עוֹדוֹ / בְּנִי-עֵישׁ וְיִרְאוֹן בְּבֹאוֹ'

11. ולא [...] קריאו: בקוראנו את שירך לא זכרנו את שירי המשוררים הקדומים מנחם, דונש ואבון.
12. כצח [...] בבואו: כמו שכאשר השמש 'צח' נגלית על האדמה היא מסתירה את הכוכבים ('בני עיש'), המפחדים ממנה.

למשמע שבחי הידיד הדובר משיב שאין טעם בשיריו בהיעדר קהל שיוכל להעריכם. לדעתו אוהבי השירה כולם חסרי טעם, ואינם מבחינים בין שירה טובה לרעה (בתיים 21–39):

21 עֲנִיתִיו: 'אֵיךְ אֲשׁוֹרֵר שִׁיר וְהַשִּׁיר / לְעֲמַת כָּל-כָּסִיל יִרֹו בְרִיאָו
וְנִפְשֵׁט מִבְּגָדָיו הַחֲמֻדוֹת / וְנוֹתֵר כְּאֲנוֹשׁ עֲנִי בְּכִסְאוֹ
[...]

25 וְלֹא נִשְׂאָר אֲנוֹשׁ מִבְּעֲלֵי כֶן / וְנִמְלָא הַזְּמַן מִבְּעֲלֵי אוֹ
וְאֵינָם אֲהֵבֵי שְׁכָל וּבִינָה / אֲבָל הֵם אֲהֵבֵי שְׁמַע וְרִאוֹ
כְּפִתֵי כַּחֲכָם לִבָּב כְּזוֹלֵל / כְּיִקָּר כְּאֲרוֹ דְּלֵת כְּתָאוֹ'

21. לעמת [...] בריאו: הכסיל יחשוב את השיר הבריא לרוה, כלומר את הטוב לרע. 22. ונפשט: מוסב על השיר; מבגדיו החמודות: על פי 'נתקח רבקה את בגדי עשו בנה הגדול החמודות' (בראשית כו 15). 25. מבעלי כן: בעלי כושר הבחנה; מבעלי או: שאינם יודעים להבחין בין טוב ורע. 26. אהבי [...] ורואו: אוהבי שכל ובינה למראית עין בלבד. 27. כפתי [...] כתאו: יפוסק כך: כפתי כחכם לבב, כזולל כיקר, כארו דלת כתאו, וכל אלו צמדי ניגודים על דרך 'היהי קעם כפהו כעבד כאדניו כשפחה כגברתה כקונה כמוכר כמלוה כלוה כנשה כאשר נשא בו' (ישעיה כד 2); ופירוש הדברים: עבור הכסילים הפתי משול לחכם, הגס למשובח, והחיצוני ('ארו דלת') לפנימי ('תאו'); ארו דלת: על פי 'ואם דלת היא נצור עליה לוח ארו' (שיר השירים ח 9).

הידיד עורך כאן השוואה נדירה: בבואו לשבח את הדובר הגבירולי הוא משווה אותו למשוררים דונש, מנחם ואבון, ואומר ששלושתם נחותים ממנו. ההשוואה למשוררי העבר מופיעה גם בשיר 'הדונש קם ועלה מקברים' מאת משה אבן אלתקאנה, בן זמנו ומקומו של אבן גבירול. גם בשירו של אבן אלתקאנה ההשוואה מופיעה בתוך הקשר דיאלוגי, ופעם נוספת בדברי הידיד (בדיוק כמו ב'אוי בשעיף חלום'):

1 'הַדּוֹנֵשׁ קָם וְעָלָה מִקְבָּרִים / וְהִחִיָּה אֶת מְנַחֵם לִיצוּרִים?
וְאֵם אַחַר בְּלוֹת הַשִּׁיר יַעֲדֵן / וְחַדֵּשׁ אֶת נְעוּרָיו כְּנִשְׂרִים?
עֲנִיתִיהוּ: 'הַתְּרַאֲנִי וְתֹאמַר / "הַדּוֹנֵשׁ קָם" וְתִשְׁוֶה בִּי אַחֲרֵים?

1–2. הדונש [...] כנשרים: דברי הידיד. 1. והחיה [...] ליצורים: הקים את מנחם לתחייה. 2. בלות [...] יעדן: האומנם התחדשה השירה אחרי שבלתה?

ומי דונש, אָמור, או מי מְנַחם / ומי אָבון ומי כָּל הַמְשׁוֹרְרִים?
5 הָלֵא אֵין אָפֶס הֵם לְגַדִּי / וְשִׁירֵיהֶם וְשִׁירֵי – קֵשׁ וְאוּרִים!³⁶

5. ושיריהם [...] אורים: שיריהם כמו קש, ושיריי כמו אש, האוכלת את הקש.

התגובה הנועמת של הדובר בשירו של אבן אלתקאנה מעוררת את החשד שהשוואה למשוררי העבר אינה מחמיאה לו כלל. כפי שהציע בזמנו גייגר, ההשוואה לכאורה מציבה את הדובר בשורה אחת עם גדולי השירה, אך בה בעת היא מבטלת את ייחודו, את היותו המשורר בה"א רבתי.

השוואת משורר לדונש, למנחם ולאבון נדירה בשירת הדורות הראשונים בספרד, וככל הידוע לי מופיעה רק בשירו של משה אבן אלתקאנה, ב'אזי בשעיף חלום' מאת אבן גבירול, וכן בשירנו 'שמואל, מת בנו לברט'. משום שהשוואה מופיעה דווקא בשירי דיאלוג, ניתן להציע שגם 'שמואל, מת בנו לברט' הוא שיר דיאלוגי. אם אכן כך, הוא יוצא דופן בין השירים הדיאלוגיים של אבן גבירול, משום שחסרים בו סממנים לשוניים החושפים את הדיאלוג, כגון פעלים המבטאים חילופי דיבור ('עניתיו', 'אומר' וכולי) או פניות ישירות בגוף שני ('רעי' 'דידי' וכדומה).³⁷ ואולם ב'שמואל, מת בנו לברט' אין דיאלוג חזיתי של ממש, אלא מעין שיר בשני קולות, שכמוהו לא מצאתי בשירת אבן גבירול. ניתן להציע שבחטיבה א אנו שומעים חיקוי של מעריצי הנגיד, ובחטיבה ב – את קולו האותנטי, הביקורתי והמגנה, של הדובר הגבירולי, המגיב על דבריהם:

1 'שְׁמוּאֵל, מֵת בְּנוֹ לְבֵרֵט / וְעַמְדַתְ עֲלֵי כְנוֹ
וְכִלְיִנוּ מְאֹד אֵלָיו / וְאוּלָם הִנֵּךְ הֵנוּ
לְוֹ יֵשׁ חַי תִּפְשְׁנוּהוּ / וְרָצְעֵנוּ לְךָ אָנֹנוּ
הַמֶּן הַעֵץ אֲשֶׁר מְנַע / אֵלֵהִים מְעַצֵּי עֲדָנוּ

36 לנסח השיר ראו שירמן (לעיל הערה 14), עמ' 287.

37 על הנטייה הדיאלוגית המובהקת של אבן גבירול ראו ט' רוזן-מוקד, 'טכניקה דיאלוגית וסיטואציה דראמטית בשירים האישיים של רשב"ג', צ' מלאכי (עורך), מחקרים ביצירת שלמה אבן גבירול, תל אביב תשמ"ה, עמ' 143–177. אומנם סממנים חושפי דיאלוג (פועלי דיבור, פניות ישירות או שניהם יחד) מופיעים בכל השירים שנוכחים במאמרה של רוזן, אך לא כל שיר דיאלוגי 'חשוף' באותה מידה. ראו למשל בשיר המפורסם 'לו היתה נפשי מעט שואלת' (אבן גבירול, שירי החול, מהדורת בראדי ושירמן [לעיל הערה 2], עמ' 53–54, סימן צו; וראו עליו אצל רוזן [שם], עמ' 167). בשיר זה קשה להצביע על מעבר ברור ומובחן מקול אחד לקול אחר, והקולות משתלבים זה בזה בצורה מורכבת למדי. ייתכן שגם ב'שמואל, מת בנו לברט' התרחש מעבר מעורפל מעין זה.

- 5 תְּמַלֵּא בְּטַנְדַּךְ דַּעַת / וְתַתְּעֵדֶן בְּטוֹב דְּשִׁנּוּ
 וְתַתְּחַסֵּם וְתֹאמַר כִּי / אֱלוֹהַ עוֹז וְגַם קִנּוּא?
 קִרְאֵנוּ לְךָ שִׁיר שָׁם / בְּבֵין כִּימָה וְעַשׂ קִנּוּ
 וְלִשְׁמָאלוּ מְנַחֵם שָׁם / וְשָׁם אָבוֹן לִימִינוּ
 וּמָה נִמְרָץ וּמָה נִעְרָץ / בְּמִדְּבָרֵינוּ וְעִנְיָנוּ
 10 וּמִחֲשָׁק שְׁלִחְנוּהוּ / בְּיַד כְּרִי לְאַרְץ נוֹא
 וְלִסּוּבָא נִתְנַנְהוּ / לְהַתְרוֹנֵן בְּאַגְנוּ
 וּבֶן גְּבוּר וּבֶן חַיִל / כְּתַבְנוּהוּ בְּמַגְנוּ'
 – אָהָה לְשִׁיר אֲשֶׁר נָפַל / וְאִין תִּקְוָה לְפִדְיוֹנוּ
 בִּיד אִישׁ יַעֲנֶה רוּחַ / וְקָדִים מְלֵאָה בְּטָנוּ
 15 וְכָל עֲצָם לְעֲצָמוּ שָׁב / וְכָל מִין שָׁב אֵלֵי מִינוּ.³⁸

כאמור חטיבה א מדברת בשמם של חובבי שירתו של הנגיד. ריבוי הפעלים (וּכְלִינוּ, תִּפְשְׁנוּהוּ, וְרַצְעֵנוּ, קִרְאֵנוּהוּ, שְׁלִחְנוּהוּ ועוד) משווה להם נימה של עדת מעריצים משולהבת וחסרת מנוח. אומנם השוואת הנגיד למשוררי העבר נועדה כביכול להחניף לו, אך מתחת לפני השטח רוחשת העמדה הביקורתית של אבן גבירול כלפיו, עמדה שעתידה להתגלות מפורשות בסוף השיר. ההפרזה מגיעה לשיאה בבתים 10–12, שבהם המעריצים מכריזים ש'אלוה עוז' נפלא עד כדי כך שהוא יפה ומתאים לכל דבר ועניין: להפצה בכל עבר, למלחמה ואפילו למסבאה. ניתן לקרוא את הבתים הללו בכפל משמעות אירוני: הדוברים לכאורה מתלהבים מן השיר ושולחים אותו למרחקים, אך דווקא התלהבותם מראה שאינם יודעים מה לעשות עם השיר, ומיניה וביה חושפת את רמתם התרבותית הנמוכה.

בחטיבה ב מתחלף הקול הדובר. במקום עדת המעריצים המדברת בגוף ראשון רבים, נשמע קול חמור סבר, בעל תוקף רטורי עז, המנוגד תכלית הניגוד לדיבור הנמרץ שבחטיבה א. באמצענו את הקריאה הדיאלוגית, מובן שדווקא הקול הזה מבטא את יחסו האותנטי של הדובר הגבירולי לנגיד, לשירו ולקהלו.

בקריאה המשבחת הצעתי לפרש את הבתים 13–14 כהבעת דאגה לגורל שירו של הנגיד. ואילו על פי הקריאה הדיאלוגית ניתן להציע שהבתים מביעים דאגה לגורל השירה ('אהה לשיר אשר נפל' [בית 13]), שנפלה בידי של משורר אווילי כשמואל הנגיד ('איש יענה רוח' [בית 14]). הקול בחטיבה ב מגיב על הדברים

38 לביאור מילולי ראו לעיל בתחילת סעיף ד. המילים שאינן מנוקדות ('קראנו' בבית 7 ו'ביד' בבית 14) מוזכרות על פי המקבילות, וראו על כך בביאור שלעיל. ההבדלים העקרוניים בין הפרשנות הראשונה לשנייה יפורטו בהמשך.

שנאמרו בחטיבה א: המעריצים משבחים את השיר השוכן בגובה, בין הכוכבים (בית 7), ובתגובה, חטיבה ב מגנה את מפלת השיר מטה (בית 13); המעריצים מהללים את שמואל על שמילא את בטנו בפרי עץ הדעת (בית 5), ובתגובה הקול מגנה אותו על שמילא את בטנו דווקא בהבל וריק (בית 14).³⁹ את הבית האחרון, החותם את השיר בנימה קודרת, ניתן לקרוא בשתי קריאות: או שמשורר גרוע כשמואל הנגיד יכול לחבר שירים גרועים בלבד, ובמובן הזה השיר הוא 'עצם מעצמו' של המשורר, או ששיר גרוע כ'אלוה עוז' מתאים לקהל גרוע כחובבי שירתו של הנגיד.

לסיכום, לפי הקריאה הראשונה שירנו בא לשבח את הנגיד על שירו המעולה ולגנות את הקוראים שעשויים להיקרות בדרכו, ולפי הקריאה השנייה שירנו מצייר קריקטורה של מעריצי הנגיד, ובסופה חושף ביקורת מפורשת עליהם ועל המשורר החביב עליהם. ההכרעה הפרשנית נתונה כמובן בידי הקוראים, ובכל מקרה, מרתק לראות כיצד שיר אחד מזמן שתי קריאות ספרותיות הפוכות לגמרי, שאף מתאימות לשני הקשרים מוכרים בתולדות היחסים של אבן גבירול ושמואל הנגיד: האפשרות האחת היא שהשיר הוא מחמאה נדיבה במיוחד מהמשורר הצעיר למשורר הבכיר, והאפשרות השנייה היא שהשיר הוא ביקורת חריגה בחריפותה, העולה בהרבה על העקיצה שמשה אבן עזרא הזכיר ב'ספר העיונים והדיונים'.

*

במאמר זה עסקתי בשיר אחד מאת שלמה אבן גבירול, אך הדיון במקרה הפרטי מזמין לחשוב באופן רוחבי יותר על כתיבה מחדש של שירה קדומה. השיר העתיק הוא חומר עדין המשתנה ומתעצב בקלות. הוא נתון לשרירות יד הגורל, לפגעי הזמן ולדבקתם של מעתיקים ומסרנים קדומים, אך לא פחות מכך, הוא מופקד בידי של כל מי שכותב אותו מחדש ונותן לו צורה, לרבות חוקרים, פרשנים, פילולוגים, היסטוריונים, דפוסים, נקדנים ועוד. המקרה של 'שמואל, מת בנו לברט' מלמד שמחקר מדעי תמיד מתערב באופן מסוים בכתיבת היצירה הקדומה, ומסתבר שאין ספור הכרעות – מהן כאלו שנראות מזעריות ונוקדניות, כמו סימני ניקוד, ההדרה ועימוד – מעצבות הלכה למעשה את יחסינו עם עולמם של משוררי העבר.

39 תגובות כאלו נפוצות וכמעט מתבקשות בשירה דיאלוגית, וראו רוזן-מוקד (לעיל הערה 37), עמ' 153.

נספח א

<p>וְלִסְכָּא גְתוּדוֹ לְהִתְרוֹגֵן בְּאֵגְמוֹ וּבְנִגְבוֹר וּבְנִחְלָל קִתְּבָנָהּ בְּמַגְגָּו:</p>	<p>וְלִסְכָּא גְתוּדוֹ לְהִתְרוֹגֵן בְּאֵגְמוֹ קִתְּבָנָהּ בְּמַגְגָּו.</p>
<p>אָהָה לְשִׁיר אֲשֶׁר נָפַל בְּיַד אִישׁ יַעֲנָה רוּחַ וְכָל עַצְמֹ לְעַצְמוֹ שָׁב וְכָל-מִין שָׁב אֵלֵי מִינוֹ:</p>	<p>* * *</p> <p>— וְאִין תִּקְנֶה לְפָרְיוֹנוֹ — וְקָרִים מְלָאָה בְּמִנוֹ, וְכָל מִין שָׁב אֵלֵי מִינוֹ.</p>

שלוש כוכביות בולטות מפרידות בין חטיבה א לחטיבה ב. מימין: בתים 11–15 במהדורת ברודי (1900). משמאל: בתים 11–15 במהדורת ביאליק ורבניצקי (1928).

עמרי לבנת, בית הספר למדעי התרבות, אוניברסיטת תל אביב
 omrilivnat@gmail.com



עיון ספרותי ב'מקאמת השודד' ליהודה אלחריזי בהשוואה אל מקורה הערבי, 'אלמקאמה אלסדיה' לאלהמד'אני

עידית עינת־נוב

לזכר פרופ' ראובן צור,
חתן פרס ישראל לחקר הספרות הכללית,
מורי ורבי וידיד נפשי

במאמר על מקורותיו של ספר 'תחכמוני' הצביע חיים שירמן על כך שכמה מסיפורי הקובץ הם עיבוד למקאמות של אלהמד'אני,¹ וציין בין השאר כי הסיפור המובא בשער לא של 'תחכמוני', 'מקאמת השודד',² הוא עיבוד עברי למקאמה השישית של אלהמד'אני, 'מקאמת האריה' (אלסדיה).³ 'מקאמת האריה' הערבית כוללת הקדמה ושלוש אפיוזדות,⁴ והוקדשו לה עיונים מפורטים במחקר הספרות הערבית.⁵ העיבוד העברי של אלחריזי מבוסס רק על האפיוזדה השנייה שבמקור הערבי, בשינויים משמעותיים. יהודית דישון ערכה עיון משווה נרחב בין גרסת המקור הערבית ובין העיבוד העברי של הסיפור במאמרה על מקאמה זו;⁶ הבדלים בין

- 1 ח' שירמן, 'לחקר מקורותיו של ס' תחכמוני ליהודה אלחריזי', תרביץ, כג (תשי"ב), עמ' 198–202.
- 2 'מקאמת השודד', ח' שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס,² ב, א, ירושלים ותל אביב תשי"ט–תשכ"א, עמ' 175–180. כל המובאות מן הסיפור הן ממהדורה זו, ומספרי השורות מכוונים למהדורה זו. כל ההדגשות במובאות הן שלי.
- 3 שירמן (לעיל הערה 1), עמ' 199.
- 4 J. Hameen-Anttila, *Maqama: A History of a Genre*, Wiesbaden 2002, p. 102
- 5 ראו למשל: J.T. Monroe, *The Art of Badi az-Zaman Al-Hamadhani as Picaresque*; *Narrative*, Beirut 1983, pp. 121–127. עמ' 101–106.
- 6 י' דיסון, 'מקאמת השודד לאלחריזי – מקורה ודרכי עיצובה', ביקורת ופרשנות, 16 (תשמ"א), עמ' 71–83. וראו גם: הנ"ל, חרוזים של חכמה: הגות מוסר ושעשועים בספר תחכמוני ליהודה אלחריזי, תשע"ב, עמ' 193–203.

הסיפורים נדונו גם במחקרים אחרים, ובהמשך אתייחס אליהם לפי צורכי המאמר הנוכחי.⁷

תקציר הסיפור

ב'מקאמת השודד' מספר הימן (המגיד) שיצא לנדוד בעולם לראות את נפלאותיו עם חבריו וביניהם 'פֶּאָר הַגְּבִירִים / וְנֹזֵר הַחֲבָרִים' (שורות 4–5), גיבור מקאמות 'תחכמוני', חבר הקיני. חבר שעשע את בני החבורה (וְהָיָה מְסַפֵּר לָנוּ מְשָׁלִים וְחִדּוֹת / ומלוחות חמודות' [שורות 5–6]), וביקש לספר להם 'דְּבַר נִפְלֵא – / כְּמֹהוּ עַל לֵב אִישׁ לֹא עָלָה' (שורות 6–7). החברים שמחו על כך והמריצו אותו לעשות כן. מכאן ועד סופה של המקאמה חבר מספר את סיפורו המופלא, כלומר ממלא תפקיד כפול של מספר ושל גיבור הסיפור: באחת מנסיעותיו עם חבריו הנעלים והגיבורים (גְּבוּרֵי חֵיל / בְּעֵלֵי יְרוּעֵ רָמָה / אֲחוּזֵי חֶרֶב מְלֻמְדֵי מְלֻחְמָה' [שורות 10–11]) ראו החברים איש רוכב על סוס במהירות הברק ו'מִשְׁקִיף מֵעַל רֹאשׁ הַגְּבָעָה' (שורה 13). כאשר הבחין בהם האיש הוא ירד אל הבקעה כשמסווה על פניו. החברים רצו לקראתו להילחם בו ב'חַרְבוֹת שְׁלוּפוֹת' (שורות 15–16), והוא התחנן על נפשו וביקש מהם רשות לספר את סיפורו. החבורה נעתרה לבקשתו, והאיש הסיר את המסווה מעל פניו והתברר שהוא אינו איש כי אם עלמה יפת תואר להפליא. העלמה סיפרה להם סיפור עצוב; היא חייתה כבת מלך שכבודה בבית פנימה, אך יום אחד נקב גבר עריץ ורשע את קירות ביתה וחטף אותה מביתה, לקחה אל המדבר, נהג בה באכזריות ובודד אותה מן העולם ('וּבְמַחְשָׁפִים הוֹשִׁיבֵנִי / וְהִתְעַלְל בִּי וְהִעְצִיבֵנִי' [שורות 33–34]). עתה, בחלוף שנה מאז, החליטה העלמה לנסות לצאת לחופשי. במהלך נועז ביותר – בהיות הגבר שיכור – היא שלפה את חרבו והרגה אותו. אחר כך רכבה על סוסו במדבר, עד שפגשה בחבר ובחבריו, ועתה היא בידם ומציעה את עצמה להיות שפחתם. החברים ריחמו על העלמה והבטיחו שלא לפגוע בה. היא מצידה הדריכה אותם במדבר כשפחה נאמנה אל נווה מדבר שבו יכלו להחליף כוח, וטיפלה בסוסיהם. החברים התפעלו מיופייה הרב ומכישוריה המופלאים, והיא הדגימה לפניהם את כישוריה גם בירי חיצים וירטואוזי ('וְדָרְכָה קִשְׁתָּהּ / וְזָרְקָה חֵץ עַד לֵב הַשָּׁמַיִם / וּבְטָרֵם נִפְלוּ וְזָרְקָה אַחֲרָיו חֵץ שְׁנֵי וַיִּבְקְעוּהוּ לְשָׁנִים' [שורות 72–73]). אחר כך ירתה העלמה חץ נוסף – בעודה

7 ראו למשל: Judah Alharizi, *Book of Tahkemoni: Jewish Tales from Medieval Spain*, trans. D.S. Segal, London 2001, pp. 565–567; ט' רוזן, ציד הצבייה: קריאה מיגדרית בספרות העברית מימי הביניים, תל אביב תשס"ו, עמ' 240–244.

רכובה על סוסה – היישר בליבו של אחד מבני החבורה. חֵבֶר התקומם בצעקה נגד מעשה זה ('אוי לך, מה זאת עשית?') [שורה 78], והעלמה קיללה אותו קללה נמרצת ('הַחֵרֶשׁ, כֵּן הַזֹּנֶה!') [שורות 78–79], טענה שהוא שטוף בתאוה אליה, וציוותה על בני החבורה לקשור זה את זה, וְלֹא – מוֹת ימוֹתוֹ. החברים הבינו בשלב זה כי העלמה אינה אלא גבר ('וְנֹדֵעַ לָנוּ מִכָּל אֲשֶׁר זָכַר, / כִּי הוּא זָכַר') [שורות 89–90], ובלית ברירה החלו לבצע את ההוראה: כל אחד מהם קשר את חברו, עד שחבר נשאר אחרון ואין איש לצידו לקושרו. האיש ירד מעל סוסו, היכה את חבר וקיללו, והורה לו לחלוץ את נעליו. חֵבֶר טען שנעליו קשיחות מיושן ואי אפשר לשולפן. האיש בא אפוא לחלוץ את הנעל במו ידיו, ובעודו עושה כן, הוציא חֵבֶר מן הנעל סכין והרגו; אחר כך שחרר את חבריו מכבליהם, והחברים קברו את ידיים המת ופנו מן המקום ההוא בעצב. המקאמה מסתיימת בשיר הלל ששר חֵבֶר להודות לאל על הצלת החבורה.

על תכליתו של סיפור המקאמה

במאמר על התקבלות המקאמה בספרות הערבית⁸ הביאה רינה דרורי דברים מאת מחבר המקאמות הערבי אבן שרף אלקירואני (1000–1067 בערך) שמשמעת מהם – אגב הסתייגות מאחד מקווי האופי היסודיים של הפרוזה הערבית הקודמת – תכלית אומנות הסיפור של הסוגה החדשה, המסעירה, של המקאמה:

עיינתי בחיבורים בנושאים שונים, ולא מצאתי אלא בן המוסר מפי אב, וחדש הנמסר כמורשת אבות, וכמעט שאינך מוצא סיפור מיוחד או נדיר שאינו נמסר כמסורת: 'סיפור לי פלוני, ושמעתי מפי פלוני'. המחברים הם מספרים באמצעות עטיהם (כלומר, מעתיקים) במקום שיספרו באמצעות דיבוריהם: חיבוריהם חוזרים ונשנים לקוראים ולשומעים, וכל מה שהוא חוזר ונשנה הריהו משעמם לפי דעת הכל, והנפש להוטה אחרי הדברים המופלאים [ההדגשה שלי].⁹

להיטות הנפש אחר הדברים המופלאים נשמעת היטב גם בדבריו של המגיד הימן האזרחי בפתחתה של המקאמה העברית הנדונה כאן: 'נְאוֹם הַיִּמֵּן הָאֲזַרְחִי: שְׁמֵתִי מִגִּמְתִּי / בְּעֵת צְאֹתִי מֵאֲדָמְתִי / לְרֵאוֹת פְּלִיאֹת הָעוֹלָם / וְכָל סוֹד מִמְּנֵי בַל יִתְעַלְּם' (שורות 1–2). מייד לאחר מכן גיבור המקאמה חֵבֶר הקיני מצהיר שהוא עתיד לספק

8 ר' דרורי, 'לבעיית התקבלות המקאמה בספרות הערבית', הספרות, 32 (יוני 1982), עמ' 51–62.

9 שם, עמ' 55.

בדיוק את משאלת הלב המבוקשת: 'אֲגִידָה נָא לָכֶם דְּבַר נִפְלָא – / כְּמֹהוּ עַל לֵב אִישׁ לֹא עָלָה' (שורות 6–7).¹⁰ להיטות זו אחר הדברים המופלאים משתקפת שוב בתגובתם הישירה של הימן ושל חבריו על הצהרתו המבטיחה של חֶבֶר: 'אֲמַרְנוּ "הַגֵּד פְּלִיאָתְךָ וְנִדְעָה / וְחִדְתְּךָ וְנִשְׁמָעָה!"' (שורות 7–8).

הדגשתי את דברי אלקירואני על תכלית אומנות הסיפור של המקאמה ואת ביטויים החוזר ונשנה בפתיחתה של 'מקאמת השודד' כדי לציין, עוד לפני הקריאה בסיפור, שהנפלא, הסוד והחידה, אשר באו לציין אופיו של הסיפור שטרם סופר, נועדו להכווין את העמדה הנפשית של הקורא לקראת סיפור יוצא דופן, החורג מכל הידוע והרגיל, ואשר ימלא לא רק את רצונו של הימן אלא גם את משאלת הלב המונחת ביסוד הסוגה הספרותית של המקאמה: הרחקת כל אפשרות של שעמום, וסיפוק להט הנפש לדברים המופלאים, כנזכר בדברי אלקירואני.

עיון ספרותי ב'מקאמת השודד'

בפתיחת הסיפור חֶבֶר מוצג כרוח החיה של החבורה, במנהגו לשעשע ולהדהים ב'משלים וְחִידוֹת / ומלֹת חֲמוּדוֹת'. מכאן ומן האופן שבו חֶבֶר מציג את הסיפור המסוים שהוא עומד לספר הפעם – 'אֲגִידָה נָא לָכֶם דְּבַר נִפְלָא – / כְּמֹהוּ עַל לֵב אִישׁ לֹא עָלָה' – אפשר שיתקבל הרושם שסיפור זה הוא בגדר 'בדיה מן הלב'.¹¹ עם זאת תחילתו של הסיפור, המעגנת אותו מייד במרחב נתון ('אֲמַר "הִייתי נוֹסֵעַ מְדִיבּוֹן / עַד אֶרֶץ חֶשְׁבוֹן"' [שורה 9]), עשויה לפעול בניגוד לזה, ולעורר רושם של אמת.¹² נוסף

10 ראו גם דבריו של דוד שמחה סגל על אופיו של הסיפור, אשר עונה במדויק על משאלת הלב של הימן המובעת בפתיחת המקאמה: סגל [לעיל הערה 7], עמ' 565.

11 דרורי הזכירה במאמרה את דברי המבקר הערבי הימני ביניימי אלחצרי, 'בן דורו הצעיר של אלהמד'אני (מת ב־1022)', שציין את ה'בדיה מן הלב' (או 'המצאה מן הלב') כמאפיין של הפואטיקה החדשה של המקאמה, אשר מרדה ב'הצגת המציאות כממשית, כלא בדויה', הצגה שהייתה אופיינית לכל הספרות הערבית שקדמה לה. ראו: דרורי [לעיל הערה 8], עמ' 55. דישון התייחסה אף היא בדבריה על 'מקאמת השודד' למשפט שהקדים חבר לסיפורו ולתגובה של הקהל עליו, וטענה שיש בהם משום 'הצהרה כי הסיפור אינו אמיתי, אלא בדיון ואופיו אגדי' (דישון, חרוזים [לעיל הערה 6], עמ' 195). אני סבורה שהפתיחה אומנם עשויה לעורר ציפייה לסיפור בדוי, אך אין בה הצהרה על כך.

12 רושם של אמת עשוי להתקבל הגם שלשמות המקומות המקראיים יש פוטנציאל כפול; כפי שהעירה טובה רוזן, 'שמות המקומות המקראיים (דיבון וחשבון אשר במואב) רומזים לאתרים מוכרים ומוזוהים, אך בו בזמן הם מעוררים תחושת ריחוק אקזוטי של נוף "אוריינטליסטי", של אזור דימדומים ורומזור' (רוזן [לעיל הערה 7], עמ' 240). על הגיאוגרפיה הפיקטיווית (Fictional geography) המשמשת ב'תחכמוני' ועל האפקטים שלה ראו: M. Rand, *The*

על כך כל הסיפור כולו מסופר כדבר שהיה, וחתומת המקאמה בשיר שבח לאלוהים על ההצלחה המופלאה (שורות 109–112) – ולא, כבכמה ממקאמות 'תחכמוני'¹³, בדברי התפעלות של הימן מבדייתו המופלאה של חבר – עשויה גם היא להותיר, בסיום הסיפור, רושם של אמת, של סיפור שהיה (במציאות הבדויה כמובן). גם סיפור זה עשוי לאשש אפוא את דבריו של מתי הוס על תפיסת הבדיון האופיינית למקאמה העברית, ה'מבוססת על שילובם של מסרים סותרים בדבר תוקף האמת של המבדה'¹⁴, אך בסדר הפוך מן הרגיל: ההקדמה מעוררת רושם של בדיה, וסוף היצירה מעורר רושם של אמת.¹⁵

Evolution of al-Harizi's Tahkemoni, Leiden and Boston, MA 2018, pp. 17–23

13 ראו למשל יהודה אלחריזי, 'תחכמוני', מהדורת יוסף יהלום ונאויה קצומטה, ירושלים תש"ע, עמ' 192 (חתימת מחברת 'התרנגול והכפרי'), עמ' 338 (חתימת מחברת 'הזמנת הסוחר'), עמ' 365 (חתימת מחברת 'הנישואין').

14 מ' הוס, "'לא היה ולא נברא'" – עיון משווה במעמד הבדיון במקאמה העברית והערבית, מחקרי ירושלים בספרות עברית, יח (תשס"א), עמ' 62; 'מחברי המקאמות', הוסיף שם הוס, 'שילבו בהקדמות לחיבוריהם (ולעתים במהלכם) אמצעים ישירים ועקיפים שגרמו לקורא להתייחס אל הנאמר בהם כאל אמת. אבל לאחר מכן, בדרך כלל לקראת סוף היצירה או באפילוג, הם הצהירו הצהרות שבהן הבהירו לקורא המופתע כי סיפור המעשה שהוצג קודם לכן כאמת גמורה אינו אלא כזב בדוי' (שם).

15 עירוב זה שבין בדיה לאמת קולע אל אופייה הפרדוקסלי של נוסחת הפתיחה הידועה מן הספרות הערבית, 'כאן יא מא כאן' (كان يا ما كان), שתרגומה המילולי: 'היה או לא היה' (ראו: מ' מילסון, המילון הערבי-עברי המקוון; אני מודה למר לישי זהבי, שהפנה אותי למילון זה). בנוסחה זו יש לדעתי הכרזה מפורשת על אי ודאות כעיקרון פואטי. למרות פירושה המילולי הנזכר, התפיסה המקובלת של הביטוי היא 'היה אשר היה' (או בדומה לזה), בהנחה ש'מא' אינה באה בו לציון שלילה, אלא מתפקדת כמילת הזיקה 'אֵלֶּדִי' (אשר). לדעת ראובן צור התפיסה המקובלת של הביטוי עשויה לנבוע ממה שהוא תיאר (בעקבות אנטון ארנצווייג) כמכניזם קוגניטיבי 'ההופך צורות כאוטיות ותחבולות סגנוניות שיש להן "יותר מדי" כוח ריגושי, לקישוטים נוקשים, לתכונות מבחינות של סגנון כלשהו' (R. Tsur, *Poetic Conventions*, London 2017, p. 5). אפשר לחלוק על קריאתי, המייחסת לביטוי מובן פרדוקסלי – והופכת אותו ל'צורה כאוטית' – אך התחביר שלו מאפשר אותה, ואף תומך בה; 'כאן יא מא כאן' – 'היה או לא היה'; 'יא' במובן 'או' (בערבית המדוברת. תודתי לאבי, מאיר עינת, על הבהרת המובן הזה; וראו: י' אליחי, המילון החדש לערבית מדוברת, ירושלים תשנ"ט, עמ' 210) ו'מא' במובן 'לא'. אם כך נוסחת הפתיחה הזו ממקמת את אי הוודאות בליבה של ספרות הבדיון הערבית. ההכרזה על פואטיקה של אי ודאות, אשר משתמעת לדעתי מנוסחת הפתיחה הזו, אובדת בתרגומה העברי המקובל ('היה היה') וכן בתרגומה לשפות אחרות (למשל 'Il y avait autrefois'; 'Once upon a time'), ובכך משתקפת בתרגומים התפיסה המקובלת של הביטוי. מבלי לטעון להשפעה כלשהי אציון שנוסחת פתיחה דומה קיימת בפולקלור ההונגרי – סיפורי עם הונגריים מתחילים בנוסחה 'איפה היה ואיפה לא היה', לעיתים בתוספת חלק שלישי: 'איפה היה ואיפה לא היה, אולי אפילו אמת לא היה' (את המידע

כאמור הסיפור נפתח בתיאור נסיעתו של חבר עם חברים רמי מעלה ('מֵאִירִים כְּכֹכְבֵי לַיִל' [שורה 10]) ולוחמים נועזים ('גְּבוּרֵי חַיִל, / בְּעֵלֵי זְרוּעַ רָמָה / אַחֲזִיזֵי חֶרֶב מִלְמַדֵי מִלְחָמָה' [שורות 10–11]) ובפגישתם עם 'אִישׁ רוֹכֵב עַל סוּסוֹ [...] וּמִסֹּהַ עַל פָּנָיו / וְלֹא יִגְלֶה כִּי אִם עֵינָיו' (שורות 12–14). כך כבר בראשית הסיפור מזדמנת הרטוריקה המתעתעת האופיינית לסיפורת המחורות,¹⁶ שבמקרה זה מעמידה בו בזמן עובדה גמורה ('אִישׁ רוֹכֵב עַל סוּסוֹ') וגם פתח לספק ('וּמִסֹּהַ עַל פָּנָיו / וְלֹא יִגְלֶה כִּי אִם עֵינָיו'). אזכור המסווה על הפנים הוא אחת התחבולות הננקטות בספרות המקאמה לשם הימנעות 'מהתחייבות כלפי העובדות', כניסוחו של שמעון זנדבנק בעינו ביצירת קפקא.¹⁷ טובה רוזן, בקריאתה המגדרית בספרות העברית מימי הביניים, ציינה שכמו בסיפורים אחרים המסווה מתפקד בסיפור זה 'כאשר של עמימות מיגדרית החוסמת כל אפשרות לקריאה חד־משמעית של המיגדר'. באפשרויות השונות שמעמיד המסווה, המלוות בבחירה של הדמויות באחת מהן (גבר או אישה), בהתאם לנסיבות מסוימות (למשל בסיטואציה המדברית שבסיפור הנוכחי בני החבורה מניחים כי מאחורי המסווה מסתתר דווקא גבר), ראתה רוזן גילום של 'הבעייתיות של המיגדר בתור שפה או קונסטרוקט תרבותי'.¹⁸ מהיבט שאינו מגדרי אפשר להבין את אזכור המסווה כתחבולה ליצירת האיכות של הגרוטסקי: אחריו שם במחשבותיהן ובפיהן של דמויותיו בחירה חד־משמעית, שנשמכה על קודים תרבותיים מוכרים – רק כדי להופכה על פיה,¹⁹ וכך ליצור את האפקט המטלטל של הגרוטסקי, שהוא 'לפי עצם טבעו, אגרסיווי, ומכוון לגרימת אי נוחות באיזושהו אופן'.²⁰

בדבר נוסחת הפתיחה של סיפורי העם ההונגריים קיבלתי מפרופ' ראובן צור ז"ל, במהלך דיאלוג פורה שקיימנו בנושא.

16 על הרטוריקה מוליכת השולל בספרות המקאמות ראו: מונרו (לעיל הערה 5), עמ' 87–100.

17 ש' זנדבנק, דרך ההיסוס: על אי־הוודאות וגילוייה ביצירת קפקא, תל אביב תשל"ה, עמ' 33.

18 רוזן (לעיל הערה 7), עמ' 240.

19 להופכה על פיה ולבעוט בקלישאות התרבות – כגון דמות רכובה על סוס במדבר היא בוודאי דמות גבר – אך גם להשיבן על כנן בהמשך ('וְנִדְעַע לָנוּ מִכָּל אִשׁוֹךְ זָכָר, / כִּי הוּא זָכָר' [שורות 89–90]), וכך, במפתיע, לעורר בילבול ומבוכה בדבר תוקף האמת של קלישאות או קודים תרבותיים (מכאן גם נמנעת כל אפשרות לייחס לסיפור תכלית דידקטית). אפקט זה אופייני לפעילותו של הגרוטסקי, שבפריצת הגבולות של הקטגוריות המובחנות הידועות מעמידנו פתאום מול הרעיון המוזר, המשעשע והמאיים כאחת, 'שלא רק שהכול אחדות של ניגודים, אלא שהקאטגוריות המפרידות בין הגורמים המנוגדים הן יציבות רק למראית־העין' (ר' קריץ, המוזר שבסיפור המוזר, קריית מוצקין תשל"ה, עמ' 206). על נטייתה של הסיפורת העברית המחורות אל הגרוטסקי ראו גם להלן בהערה 26 ובפסקת הסיום של המאמר.

20 Ph. Thomson, *The Grotesque (The Critical Idiom)*, London 1972, p. 42. בספרה על הגרוטסקי ציינה שרה כהן־שבוט את 'ההיברידיות של הגרוטסקי', המנגידה אותו למערכות

הזר שנקרה לבני החבורה בדרכם עורר בהם תחושת סכנה, והחברים 'גיבורי הקיל' מיהרו להתנפל עליו ב'חֶרְבוֹת שְׁלוֹפוֹת' (שורות 15–16). אך זה ירד מסוסו, השתטח ארצה לפניהם, וביקש רשות לדבר קודם שיבצעו בו את זממם. החברים הסכימו לבקשתו, ובאותו רגע הסיר הזר את המסווה מעל פניו ונגלתה להם – ולנו, הקוראים – מציאות אחרת לגמרי מזו שתוארה במאמר מפורש של המספר אך זה עתה: אין כאן 'איש (רוכב על סוסו)' כי אם עלמה יפת תואר, ואין פניה של זו למלחמה כי אם לבקשת חסד.

הסיטואציה כולה מתהפכת אפוא באחת, מקצה לקצה, לנגד עיניה של החבורה – ולנגד עינינו, הקוראים. ואם ההיפוך הזה נראה מוזר – שהרי 'רְאִינוּ אִישׁ רוֹכֵב עַל סוּסוֹ' – באה הרטוריקה המתעתעת האופיינית לספרות המקאמה לאפשר בו בזמן גם את קבלתו כהגייוני, שהרי היה 'מְסוּהָ עַל פְּנָיו', ולכן יכלו לטעות בזיהוי.

בנקודה זו סטה אלחריזי סטייה ניכרת ממקורו הערבי של הסיפור. כמו שציינה דישון, בסיפור של אלהמד'אני הפרש מתגלה 'כבחור יפה תואר ויפה מראה, המקסים את המתבוננים בו',²¹ ולא חל היפוך במינו (הגם שבהמשך משתנה תדמיתו). דישון העלתה בדבריה שני נימוקים אפשריים לשינוי זה שעשה אלחריזי בעיבודו העברי של הסיפור. האחד, 'כי מן המקאמה של אלהמד'אני נודף ריח של הומו־סקסואליות, ואלחריזי העדיף להימנע מכך במחברתו',²² והאחר, ה'רצון של אלחריזי להיבדל ממקורו ולהתעלות עליו',²³ לעשות את הסיפור 'מתוחכם ממקורו' ולהעניק לו נופך דרמטי.²⁴

הוס הסתייג מן הנימוק הראשון, בהסבירו בצדק שאלחריזי לא נרתע 'משילוב נושאים ושירים הומאורטיים בשער הארבעים ושמונה ובשער החמישים' של

אשר מציעות ומכבדות בינריות, והוסיפה כי 'הגרוטסקי חי מהבינריות, "ניזון" ממנה בהכרח [...] הגרוטסקי "חי" דווקא מתוך זה שהוא מראה את מגבלותיהן של ההבחנות הבינריות הללו, מתוך זה שהוא מראה התנגשות וגם איחוד ביניהן, מתוך זה שהוא מראה עד כמה מגוחכת ובלתי מוחלטת, עד כמה חלשה וחולפת ההבחנה הבינרית, עד כמה היא ניתנת לשינוי ועד כמה חלקיה יכולים להתחלף זה עם זה (מבחינת "ערכם") ויכולים למעשה להתנגש וגם לחיות יחד' (ש' כהן־שבוט, הגוף הגרוטסקי: עיון פילוסופי בבחטין, מרלו־פונטי ואחרים, תל אביב 2008, עמ' 26–27). דברים אלה עשויים להבהיר את האופי הגרוטסקי של הזיהוי המגדרי שיסתבר, בהמשך הקרוב של הסיפור, גם אם בטעות, כזיהוי מוטעה.

21 דישון, חרוזים (לעיל הערה 6), עמ' 196.

22 שם. לעניין זה ראו גם: סגל (לעיל הערה 7), עמ' 566–567.

23 דישון, חרוזים (שם), עמ' 196.

24 שם, עמ' 201.

ת'חכמוני' ו'גם לא היסס ליצור קונוטציות כאלה בשער השלושים וארבעה'.²⁵ אשר לנימוק השני, אפשר שאלחריזי אכן התכוון בנקיטת השינוי הזה להתנחח עם המקור הערבי ביצירת סיפור מתוחכם ממנו, אך בין שהתכוון לכך ובין שלא התכוון – שינוי זה שהכניס בעיבודו העברי של הסיפור תורם ליצירת תחושת אי ודאות, המתעוררת בהמשך הסיפור באמצעים נוספים.

תיאור העלמה מתאים לכל מוסכמותיה של שירת החשק האנדלוסית. בדימויים המופלגים המקובלים בסוגה היא מתוארת כזוהרת מאור השמש ('אור השמש לִפְנֵיהָ לֹא דָמָה' [שורות 20–21]), כמבהילה וכמביישת באורה האדיר את אור השחר ('וּמִפְנֵיהָ לְבַשׁ הַשַּׁחַר אֵימָה / וְעֵטָה כְּלִימָה' [שורות 21–22]), וכמי שכל חזותה 'מְעֵשָׂה יְדֵי אֶמֶן' (שורה 23). בדמותה הנשגבת ('וְעֵינֶיהָ כְּשֹׁנֵי טוּרִים בְּאֶצְבָּע אֶל כְּתוּבִים' [שורות 23–24]) היא כבשה באחת את לבבות החברים; הם התעניינו במה שביקשה לספר להם ('אֲמָרִי לָנוּ מַה לָּךְ / וְהִגִּידִי אֲשֶׁר קָרָה לָךְ' [שורה 25]), והיא סיפרה את סיפורה הנורא והמוזר, על בריון, 'אִישׁ מִן הָעַרְיָצִים' (שורה 31), שניקב את קירות ביתה, חטף אותה למדבר והתעלל בה. מעשיו המוזרים והאימים של האיש מתוארים ברצף של פעלים ('וְכָא [...] וְנָקַב [...] וְהוֹצִיאֲנִי [...] הַבִּיאֲנִי [...] הוֹשִׁיבֵנִי, וְהִתְעַלְל בִּי, וְהִעְצִיבֵנִי [...] הַצִּיבֵנִי' [שורות 31–34]), המעמיסים בריתמוס מהיר פרטים משונים ומעיקים, אך הדברים נמסרים בתמציתיות, ככותרות, מבלי פירוט ('וְהִתְעַלְל בִּי, וְהִעְצִיבֵנִי' [שורה 34]). לעומת זאת בולטת הירידה לפרטי פרטים בתיאור היוזמה שנקטה העלמה כדי להיחלץ מגורלה המר:

עַד קָצְרָה נִפְשִׁי וְקִצְתִּי בְחַיִּי / וְהִכִּיתִי לְחַיִּי / וְאֲמַרְתִּי: טוֹב מוֹתִי מְחַיִּי / וְטוֹב לִי לִסְכַּן בְּעֵצְמִי / וְלִמְסַר לְמוֹת נִפְשִׁי וְדַמִּי / מֵהִיּוֹת יוֹשֶׁבֶת בְּמִדְבָּר הַזֶּה עַד מוֹתִי. / וְאֶקוּם וְשִׁמְתִי נִפְשִׁי בְּכַפִּי וְאֲמַרְתִּי: / אֶבְטַח עַל רַחֲמֵי יְיָ, כִּי לֹא תִמְנֹו. / אִם יִחְיוּנוּ – נִחְיֶה, וְאִם יָמִיתוּנוּ – נָמִתְנוּ. / וְיִהְיֶה בְּחַצֵּי הַלַּיְלָה – וְהוּא שׁוֹתֵה שְׁכוֹר עַל מִטָּתוֹ / כְּפִי מְנַהֲגוֹ וְדָתוֹ, / וְכָאֲתִי אֵלָיו בְּלֹאט / וְקָרַבְתִּי אֵלָיו מְעַט, / וְשִׁלַּפְתִּי חֲרָבוֹ / וְתִקְעֵתִיהָ בְּלִבּוֹ / וְיִצְאָה מִגִּבּוֹ. / וְיִקָּם אֵלַי – וְהִחְזַקְתִּי בְּזַקְנוֹ / וְהִפְלֵתִיו אַרְצָה עַל גְּחוּנוֹ / וְהוֹצֵאתִי חֲרָב מִבֶּטְנוֹ / וְחִתְכֵתִי צִוְרוֹנוֹ / וְחִבְלֵי גְרוֹנוֹ. / אֲחַרִּי כֵן מֵהֲרַתִּי וְעַל סוּסוֹ רִכַּבְתִּי / וּבְמִדְּבָרֹת אֲרַחֲתִי / וְיַמְהַר אֶל גְּבֻעָה בְּרַחֲתִי, / וְלֹא

25 מ' הוס, "מחברת שליח הציבור": לשאלת מקורותיה וויקתה לספרות העברית ההומוארוטית בימי הביניים, תרביץ, עב (תשס"ג), עמ' 227, הערה 105. לעומת זאת רוזן סברה כי ייתכן 'שהצדק הוא עם יהודית דישון', שקבעה שאלחריזי נקט שינוי זה כדי להימנע מ'ריח של הומר' סכסואליות' הנוסף, כדברי דישון, ממחברתו של אלהמד'אני. ראו: רוזן (לעיל, הערה 7), עמ' 243.

שְׁקַטְתִּי וְלֹא נִחַתִּי / עַד אֲשֶׁר בְּכֶם פָּגַעְתִּי. / וְעַתָּה הִנְנִי בְיַדְכֶם – / עֲשׂוּ לִי כְּטוֹב
בְּעֵינַיְכֶם! (שורות 36–47).

תיאור מפורט זה עומד בסתירה לתיאורי העלמה שהובאו לפניו, ועל כן בנקודה זו של הקריאה מצטרפים יחד יסודות שאינם עולים בקנה אחד: חזותה של העלמה, שתוארה קודם לכן כמין תכשיט מעשה ידי אומן, עם פעילות כוחנית של איש מלחמה נועז, אכזר ומיומן. עם זאת על רקע תיאורה הקודם של העלמה, שהעלה את מוסכמות שירת החשק האנדלוסית, היפוך זה עשוי להתקבל גם כמעבר 'טבעי' ורגיל, המממש, בהקשר הסיפורי, את דימויה הידוע של החשוקה ללוחמת אכזרית,²⁶ וכך המפתיע (הבלתי צפוי) עשוי להתקבל גם כמובן מאליו (הידוע והצפוי).

העריץ המתעלל קיבל עונש ראוי על מעשיו האיומים ו'צדק פואטי' נעשה; עם זאת דומה כי התיאור המדוקדק של פרטי רציחתו בידי העלמה עשוי לעורר בקרב קהל השומעים תחושות עזות (תחושת סלידה או לחלופין תדהמת התפעלות). אך החברים בתגובתם גילו אדישות גמורה לתיאור הרצח והתייחסו רק לעוול שנגרם לעלמה: הם חשו כלפיה אהדת רחמים, הודו לאל ש'הָאִישׁ הָרָשָׁע' (שורה 49) מות הומת ונעקר מן העולם, והודיעו לעלמה שאין לה ממה לחשוש, 'כִּי רַע לֹא יֵאָנֶה' (שורה 50) לה. תגובה זו כמו מכסה על התיאורים האלימים של הרצח ופועלת ממש כאותו מסווה שהיה על פניה של העלמה, ושהכשיל את רואיה בתפיסה שהתגלתה – בשלב זה²⁷ – כמוטעית. כמו המסווה יכולה אפוא תגובה זו להיראות כתחבולה 'להימנע מהתחייבות כלפי העובדות';²⁸ הימנעות זו מקשה גם לתפוס את הצהרת הכניעות של העלמה בסוף דבריה ('וְעַתָּה הִנְנִי בְיַדְכֶם – / עֲשׂוּ לִי כְּטוֹב בְּעֵינַיְכֶם!'), כפי שהיא אמורה להיות – כעומדת בסתירה חדה להווייתה המוסכמת, אשר הודגמה באותות ובמופתים בסיפור שזה עתה סיפרה.

הסחה נוספת לתשומת לב אפשרית להיבט המאיים שבדמותה של העלמה מופיעה

26 ראו למשל בשיר החשק הידוע של יהודה הלוי: 'לְקִרְאֵת חֶלֶל חֲשֻׁקְךָ קָרֵב הַחַיִּיקִי / וּבְאֵשׁ נְדוּד הָאֲהָבָה הִדְלִיקִי, // מֵאֵתְּ בִי, / עַל כֵּן תִּרְיָקִין לִי חַנִּית, / וְאֲנִי בְנַפְשִׁי אֲמַאֲסֶה – הִרְיָקִי' (שירמן [לעיל הערה 2], א, ב, עמ' 439).

27 מאוחר יותר בסיפור, כאשר יתברר שהעלמה היא אכן גבר – כפי שחשבו החברים מלכתחילה – יתברר גם, באופן שנוגד כל היגיון, שדווקא הסרת המסווה, שלכאורה בא להסתיר את האמת, היא שכיסתה על האמת, כלומר על הזהות הגברית של הדמות, וגילתה שקר (התפיסה המוטעית של הפרש כעלמה). באי היגיון זה יש לדעתי דוגמה מובהקת לנטייה של ספרות המקאמה אל הגרוטסקי, שהוא 'ריאקציה ו'התמרדות' נגד צורות החשיבה הרצינוליות והלוגיות", כדברי כהן־שבוט (כהן שבוט, הגוף הגרוטסקי [לעיל הערה 20], עמ' 33).

28 כדברי זנדבנק על אי הוודאות ביצירת קפקא. ראו: זנדבנק (לעיל הערה 17).

מייד בהמשך. העלמה, שרק לפני רגע תיארה במפורט את כישוריה המעולים להרוג, הציגה כעת את כישוריה המעולים להחיות: 'אמרה לנו "דעו כי יש אחר ההר הנה עינות מים / מתוקים כנפת לשפתיים, / ואם תשימו משם דרככם / ותקחו מים לצרככם – / תשכילו באשר תעשו, כי הדרך רחוקה / והשמש חזקה / והנפש שוקקה" (שורות 52–56). בהתאם – או שמא: בניגוד – לתגובתם האדישה לתיאורי הרצח אשר הושמעו לאוזניהם זמן מה קודם לכן, התרשמו החברים כעת מכוחה הרב של העלמה להיטיב (יטיב הדרך בעינינו [...]) ושמה מאד לבנו' (שורות 57–58); אך בד בבד עם תחושה זו דומה כי התגנב אל דברי ההתפעמות שלהם גם הד של הרגשה אחרת, ששורשיה במאיים ולא במיטיב, אלא שהם הטו אף אותה, בביטוייה הלשוני, לטובה: 'ונאמר לה, "אשריך, יצלת חן, כי אספת עם הצורה ההדורה / נפש יקרה / והחברת עם התמימות / זריות ונעימות!" (שורות 67–68).

הקונוטציה הטובה של הזריות הנזכרת בדבריהם מתייחסת כמובן אל פעלתנותה מלאת התושייה של העלמה לטובתם, אך המילה 'זריות' עשויה להעלות בהקשר הסיפורי הנתון גם את זכרה של פעלתנות מלאת תושייה אחרת, נוראית באכזריותה, ששימשה את העלמה להרג חוטפה ('ושלפתי חרב / [...] ויקם אלי – והחזקתי בן־נו / והפלטיו ארצה על גחוני / והוצאתי חרב מבטני / וחתכתי צוֹרוֹנו / וחבלי גרוֹנו. / אחרי כן מהרתי ועל סוסו רכבתי' (שורות 42–45)). ואכן אזור זריותה מעורר את 'הצורה ההדורה' ללבוש דמות של גיבור חיל ולהדגים בפני הקהל את המובן המלא של זריות זו: 'ותקם להראות לנו גבורתה ויכלתה / ודרך קשתה / וזרקה חץ עד לב השמים / ובטרים נפלו זרקה אחריו חץ שני ויבקעהו לשנים' (שורות 71–73). גם לאחר הדגמה מרשימה זו של טיב זריותה, טרם הבינו החברים את איכותה המסוכנת ('ונתמה על גבורתה / ועל זריותה' (שורות 73–74)), ועל כן הכריזה העלמה על הדגמה נוספת, מדויקת לעילא, שרושמה, כך סברה, לא יימחה מליבם לעד ('ועוד אראה לכם מלאכה אחרת, / תהיה לדור אחרון מזכרת / ובידכם למשמרת' (שורות 74–75)): 'ותקח במרוצה אשפתה / ורכבה על סוסה ודרך קשתה / וזרקה חץ בלב אחד מחבריני – ונפל ארצה מת' (שורות 75–77). כהדגמה אחרונה לזריותה ירתה אפוא העלמה חץ, תוך כדי רכיבה על סוס, היישר בליבו של אחד מבני החבורה. חבר צעק אליה: 'אוי לך, מה זאת עשית?' (שורה 78), ובצעקתו נשמעת אימת תדהמה של אדם הסבור (בטעות) שהיה עד למשגה נורא. אלא שעל תדהמה זו מכסה מייד תדהמה אחרת, הכרוכה בהיפוך מפתיע ומטלטל, השומט באחת את כל אפשרות התפיסה הקודמת של הסיטואציה: העלמה לא זו בלבד שלא הייתה הלומת צער וחרטה על מה שעוללה, אלא קיללה את חבר בלשון גסה ('החריש, בן־הזונה!' (שורות 78–79)), האשימה אותו במחשבות זימה ובכוונות עגבים, ומדבריה גיתן

להסיק מייד כי זריקת החץ 'בְּלֵב אֶחָד מִחֲבָרֵינוּ' לא הייתה מעשה שוגג אלא רצח בכוונה תחילה. העלמה (ה'שפחה') ציוותה כעת על 'אדוניה' לקשור איש את רעהו, ואיימה להורגם אם לא יעשו כדבריה.

הסיטואציה המתהפכת לנגד עיניהם של חבר וחבורתו מלווה כצפוי בהיפוך המערך הנפשי²⁹ של הדמויות, וכרוכה גם בהיודעות מפתיעה: 'וְנִהְפְּכָה הַשְּׂמֵחָה / אֲנָחָה / וְהָרִינָה – / קִינָה, / וְשָׁבָה הָאֵהָבָה – / אֵיבָה / וְנִהְפְּךְ הַחֶשֶׁק / לְמִלְחָמָה וְכִלְי נָשֶׁק, / וְנֹדַע לָנוּ מִפֶּל אֲשֶׁר זָכַר, / כִּי הוּא זָכַר' (שורות 87–90). סופם של הדברים האחרונים פועל כעין רימון הלם: העלמה היפה, כך מתברר, היא גבר. ההיפוך מתואר בחמישה משפטים. ארבעת המשפטים הראשונים הם תקבולות נרדפות, משפטים דומי תוכן וצורה, המבטאים שוב ושוב רעיון אחד: הסיטואציה המתהפכת על פיה, בעקבות ההיודעות לכך שהעלמה משובבת הלב אינה אלא אויבת אכזרית ('וְנִהְפְּכָה הַשְּׂמֵחָה / אֲנָחָה / וְהָרִינָה – / קִינָה, / וְשָׁבָה הָאֵהָבָה – / אֵיבָה / וְנִהְפְּךְ הַחֶשֶׁק / לְמִלְחָמָה וְכִלְי נָשֶׁק'). זו כמובן תגלית מסעירת נפש, אך המשפט החמישי, האחרון, 'וְנֹדַע לָנוּ מִפֶּל אֲשֶׁר זָכַר, / כִּי הוּא זָכַר', מכסה עליה מייד בתגלית מבעיתה, ההופכת את קודמתה לזוטא: העלמה ההדורה, האויבת האכזרית, היא גבר אימנטי. המשפט האחרון סוטה פתאום – לא רק בתוכן הדברים אלא גם בצורתם, המפסיקה את תבנית ההקבלות – מן הדפוס שחזר על עצמו קודם לכן ארבע פעמים, וכך יכול הגילוי המסעיר להתפרץ בהפתעה גמורה להגברת ההלם הנלווה לתוכן הדברים.

התוכן המאיים נמסר כאן בלשון משחקית שנונה, באמצעות חרוז צימודי (זָכַר – זָכַר). במחקרו המקיף על אומנות הסיפור של אלהמד'אני הקדיש ג'יימס מונרו דיון נרחב לסתירה האופיינית לספרות המקאמה בין הלשון הססגונית (flowery language)³⁰ או הגבוהה (elevated diction)³¹ ובין המעשים הבלתי מוסריים הנמסרים באמצעותה.³² שלא כדעה המקובלת במחקר, לדברי מונרו סגנון הלשון המקושט (האלגנטי), האופייני לספרות המקאמה, לא נועד לבטא את רוחב השכלתו של מחבר המקאמות ואת שליטתו הווירטואוזית בלשון, אלא הוא חלק בלתי נפרד

29 את המונח מערך נפשי אני מאמצת כאן מעיונו של ראובן צור בפעולת השיבוך והרמיזה. ראו: ר' צור, השירה העברית בימי הביניים בפרספקטיבה כפולה: הקורא הוורסטילי ושירת ספרד, תל אביב, 1987, עמ' 113–117. צור נקט מונח זה לציון 'הנכונות להגיב בדרך ספציפית' (שם, עמ' 115), ודיבר על חילופי מערך נפשי, כלומר על מקרים שבהם הטקסט מעורר היפוך בתגובה הנפשית של הקורא לדברים.

30 מונרו (לעיל הערה 5), עמ' 95–96.

31 שם, עמ' 97.

32 שם, 87–100.

ממעשה האומנות של הסיפור; מטרתו ליצור פער אירוני בין מה שהדובר אומר לבין מה שהוא עושה, ולטשטש, באמצעות הבלטת הלשון המקושטת, את תשומת הלב לכך.³³ כמו המסווה שהיה על פני האיש, כך הלשון המקושטת־המשחקית היא בבחינת כיסוי העשוי לבלבל את קוראי הסיפור (ולפעמים גם את הדמויות)³⁴ – ולסבך את תפיסתו של הגילוי הנורא, במהילתו במה שהוא מענג או משעשע. מכאן עשויה שוב להתקבל האיכות הגרוטסקית, האופיינית לספרות המקאמה וקשורה קשר הדוק בתחושה חוזרת ונשנית של אי ודאות, הנגרמת ממה שמעורר בעת ובעונה אחת איכויות ריגושיות סותרות.³⁵

במשפט האחרון ברצף ההקבלות ('וְנִהְפֵךְ הַחֶשֶׁק / לְמַלְחָמָה וְכִלְי נִשְׁק') שוב מהדהדת המוסכמה הציווית הידועה משירת החשק האנדלוסית המדמה את החשוקים ל'פְּנֵי נִשְׁק וְאֵנְשֵׁי קְרֻבוֹת'.³⁶ גם כאן מוסכמה זו עוברת ריאליזציה ומתממשת בהקשר הסיפורי של המקאמה, ובתוך כך חלה בה הזרה גמורה: העלמה הנחשקת היא כאן – פשוטו כמשמעו – איש קרבות. היחסים הידועים בשירת החשק בין המדמה (תחום המלחמה) למדומה (הדמות הנחשקת) מתהפכים בהקשר הסיפורי, כאשר מתברר שאין מדובר בעלמה הנדמית לאיש קרבות, אלא באיש קרבות של ממש שרק נדמה לעלמה.

חרף רמזים מטרימים רבים שהיו פזורים בפניהם במהלך ההתרחשות – הכוח האלים של העלמה כביכול, ההתמצאות המושלמת במרחבי המדבר, השליטה

33 'Not only does the anti-hero fail systematically to practice what he preaches, but his failure to do so is camouflaged by the most elaborately embellished language known to Arabic prose fiction up to that moment' (שם, עמ' 96).

34 על המעורבות הדומה – בפענוח מהלכי הסיפור – שספרות המקאמה כופה על דמויותיה הבדיוניות ועל קוראיה הממשיים כאחד, ראו דבריו של רוס בראן: 'medieval Hebrew narrative fiction frequently places the reader in relation to the text as the characters stand in relation to the events of the story [...] the reader is subjected to the text's thematic, stylistic, and narrative trickery just as the characters within the story fall prey to dissimulation, disguises, substitutions, illusions, and self-deception. Both the story and the process of reading it thus involve the use of masks and literary screens that force the characters and the reader respectively to unmask illusion and recognize reality' (R. Brann, *The Compunctious Poet, Cultural Ambiguity and Hebrew Poetry in Muslim Spain*, Baltimore, MD 1991, p. 140)

35 על האיכויות הריגושיות המנוגדות שמעורר הגרוטסקי ראו: ר' צור, אבדן אוריינטציה ריגושית: הגרוטסקי ותופעות קרובות בשירה ובאמנויות, רמת גן תשע"ד, עמ' 22–29.

36 כדברי שמואל הנגיד בשירו 'אני אראך עופר': 'וְכִרְוֹף אֲשֶׁר יִתֵּר שְׂאֵת שֵׁת לְחֻצֶךָ / וְלֶךְ עַל בְּנֵי נִשְׁק וְאֵנְשֵׁי קְרֻבוֹת' (שירמן [לעיל הערה 2], א, עמ' 155).

המוחלטת בכלי המלחמה ובהנהגת הסוסים – לא חשדו כלל חֵבֶר ומרעיו במינה של הדמות שקיבלו לחבורתם.³⁷ נהפוך הוא, ברגע שהוסר המסווה קבעו בביטחון שהיא עלמה ('וְהַסִּיר הַמָּסוּהָ מִבֵּין עֵינָיו – / וְהִנֵּה הִיא עֲלָמָה' [שורה 20]), וכמו שהעירה רוזן, גם כאשר זו התפרקה מכל מחלצות הנשיות, 'וְהַסִּירָה מֵעֲלֵיָהּ מְעִילָהּ / וּשְׁבִיטָהּ וְעִגְלֵיָהּ' (שורות 64–65), הם לא ראו לפניהם דמות גבר.³⁸ והינה כעת נודע להם 'מִכָּל אֲשֶׁר זָכַר [אמר, הזכיר בדבריו], / כִּי הוּא זָכַר', כאילו לכול ידוע כי טוב משמע אוזניים ממראה עיניים.

מוטיב ההתחפשות, האופייני לסיפורת המחורות, והבא לידי ביטוי ב'מקאמת השודד' בהתחפשות כפולה (הפרש כגבר המתגלגל באישה, המתגלגלת כגבר), הוא אחת מדרכי המלך ליצירת המציאות הנוזילה האופיינית למקאמה, המועדת להתהפך על דמויותיה – ועלינו הקוראים³⁹ – מרגע לרגע, בלי כל התראה או היגיון ברורים. היפוכים אלה מחדירים אל הסיפורת הזו יסוד לא נורמלי, ויסוד זה עשוי, כדברי פיליפ תומסון, לעורר באדם בו בזמן תגובות רגשיות מנוגדות ולזמן בכך שוב ושוב את הרגשת הגרוטסקי, כלומר את ה'נוכחות הבורזמנית של המעורר צחוק ושל משהו שאיננו מתיישב עם המעורר צחוק',⁴⁰ 'מכיוון שהלא נורמלי עשוי להיות מצחיק [...]. ומצד אחר הוא עשוי להיות מאיים או דוחה'.⁴¹

חֵבֶר וחבריו קיימו בלית ברירה ('וְלֹא מְצָאנוּ עֶצָה כִּי אִם לַעֲשׂוֹת דְּבָרוֹ' [שורה 94]) את הצו של הפרש האלים וקשרו זה את זה, אך חֵבֶר נותר אחרון באין שני לקשור אותו. הפרש ירד מעל סוסו, משך בידו של חֵבֶר, היכה אותו על עורפו והטיח בו שנית דברי קללה וגינוי על התאוה, שלדבריו היה שטוף בה בזמן שסבר כי הוא, הפרש, אינו אלא עלמה.

37 דישון הסבירה את היעדר החשד של בני החבורה באשר למינה של הדמות ב'מוטיב עתיק-יומין' של ערמומיות האישה ה'מצליחה לאחזו את עיניו' של הגבר 'ביופיה ובדיבוריה' (דישון, חרוזים [לעיל, הערה 6], עמ' 197). רוזן, בקריאתה המגדרית בסיפור, הסבירה אף היא את היעדר החשד של בני החבורה באשר למינה של הדמות בהצלחתה של האישה 'להשתמש בדעות הקדומות ובערכים הפטריארכליים של הגברים עצמם', לנצל 'ברוב תחכום' את הקשר הקיים בעיניהם בין יופי לחולשה' ולטשטש על ידי כך את ערנותם לרמזים העשויים לחשוף את מינה האמיתי (רוזן [לעיל הערה 7], עמ' 241). לתפיסתי, הממוקדת במעשה האמנות של הסיפור, אדישותם של בני החבורה לרמזים אלה היא תחבולה להגברת ה'הלם' שבהיוודעות למינה האמיתי של הדמות, כלומר, ליצירת האיכות של הגרוטסקי.

38 רוזן (שם), עמ' 242.

39 ראו בעניין זה דבריו של בראן אשר הובאו לעיל בהערה 34.

40 הגדרתו של תומסון לגרוטסקי. ראו: תומסון (לעיל הערה 20), עמ' 3. להגדרת הגרוטסקי ראו גם צור (לעיל הערה 35), עמ' 21–39.

41 תומסון (שם), עמ' 24.

גם בנקודה זו סטה אלחריזי ממקורו הערבי של הסיפור. אלהמד'אני הציג את דמותו של הפרש יפה התואר בתיאור ארוטי עז: העלם 'פתח את חגורתו ופשט את כותונתו כך שרק חולצה [שקופה] כיסתה אותו מאיתנו והסגירה את מבנה גופו'.⁴² אלהמד'אני תיאר בהתאם לכך את מבטם של בני החבורה שננעץ בערגת תימהון בנער, ואף נתן בפי המספר ביטוי מפורש למחשבות העגבים שלו ושל כל בני חבורתו: 'נפשי הבשרית החלה לוחשת לי על דברים אסורים — באמת, השטן אורב מאחורי הטעיות'; 'כל אחד מאיתנו חש התרגשות מינית לנכחו ודיבר דברים נחמדים כדי להחמיא לו'.⁴³ דברים מפורשים אלה על התלהטותם המינית של החברים למראה הנער יפה התואר עשויים להצדיק את שינוי התדמית של הנער בסיפור המקור הערבי מעלם חמודות לבריון אלים, את האשמה שהוא הטיח בנמעניו ('אתם חשקתם בי, עכשיו תשלמו על כך')⁴⁴ ואת בקשת הנקם שלו, הכוללת דרישה שחושקיו, אשר 'הפשיטוהו' במבטיהם, יתפשטו כעת מבגדיהם — על דרך מידה כנגד מידה.⁴⁵ לעומת זאת אלחריזי תיאר את יופייה המוחלט של העלמה-כביכול בצירוי לשון נוסחתיים (ומעודנים) משירת החשק ('וְהִנֵּה הִיא עֲלֵמָה, / אֹרֶשׁ שֶׁמֶשׁ לְיָפִיָּה לֹא דָמָה' [שורות 20–21]); וְשִׁעָרָה עַל לַחֲיָה – תִּכְלֵת וְאַרְגָּמָן / מַעֲשֵׂה יָדֵי אֶמֶן, / וְעֵינֶיהָ כְּשֵׁנִי טוֹרִים בְּאֶצְבָּע אֶל כְּתוּבִים, / מַעֲשֵׂה חוֹשֵׁב, כְּרוּבִים' [שורות 22–24]); הוא אומנם שזר בתיאורים אלה תיאורים המעוררים רושם ארוטי ('שִׁפְתֶיהָ כְּצַנְצָנֶת הַמָּן / וְשִׁדְיָה – נִטַּע נֶעֱמָן' [שורה 22]), אך גם תיאורים אלה נמסרים בנוסח מקושט, המעדנם ומרחיקם מן הסגנון הארוטי העז והבוטה של התיאור המקביל במקאמת המקור של אלהמד'אני. אומנם אלחריזי פירט, כמו אלהמד'אני ('בחור, באיזה אופן נהדר אתה משרת אותנו וכמה יפה אתה'),⁴⁶ את המחמאות שהשיעו בני החבורה באוזני העלמה ('וְנֹאמַר לָהּ, "אַשְׁרִיךְ, יַעֲלֵת חַחֵן, כִּי אֶסְפֵּת עִם הַצִּוְרָה הַהַדוּרָה / נִפְשׁ יִקְרָה / וְהַחֲבֵרָתָ עִם הַתְּמִימוֹת / זְרִיזוֹת וְנֶעֱמִמוֹת'" [שורות 67–68]), אך שלא כקודמו, בשום מקום לא שם אלחריזי בפי המספר־הגיבור (חבר הקיני) תיאורים של התאוות — שלו או של חבריו — לעלמה או ביטוי של מחשבות זימה.⁴⁷ לכן בעיבוד העברי של הסיפור, שלא כבסיפור

42 על פי תרגומו האנגלי של המין־אנטילה למקאמה השישית של אלהמד'אני. ראו: J. Hameen- Anttila, 'The Maqama of the Lion', *Arabic and Middle Eastern Literatures*, 1, 2 (1988), pp. 141–152. הציטוט מעמ' 143.

43 שם.

44 'You lusted after me (aqamtu qadibaka), now take your share!' (שם).

45 השוו לדבריו של הוס בעניין זה: 'הנער המודע לכך שהוא נתפס על ידי בני החבורה כנחמד מיני פוטנציאלי, הופך בתגובה לחודר אגרסיווי וממית' (הוס [לעיל הערה 25], עמ' 227).

46 המין־אנטילה (לעיל הערה 42), עמ' 143.

47 לעניין זה ראו גם דברי סגל (לעיל, הערה 7), עמ' 566, הערה 3.

המקור הערבי, ההאשמה המוטחת בחֵבֶר ('וְרַע מְנַאֲף! חֶשְׁבֶת לְרוֹת בְּצוּף הַשְּׁפֵתִים / וְלִחְבֵק הַיְרוּעַ וְהַלְחִיִּים' [שורות 97–98]) לאחר זעקתו ('אִוִי לָךְ, מַה זֹאת עֲשִׂיתָ?' [שורה 78]) עשויה להתקבל כהפתעה גמורה, משוללת כל הצדקה 'אובייקטיבית', שלכל היותר יש בה כדי לשקף את תפיסתה החד־צדדית של ה'עלמה'. מדוע אפוא הרגה ה'עלמה' בסיפור העברי את אחד מבני החבורה, ועל מה ולמה נקמה במיטיביה? האם בשתיקתם של בני החבורה לנוכח האשמותיה יש כדי להצדיק את דבריה, או שמא יש בשתיקה זו ביטוי להלם מן הסיטואציה שהתהפכה לנגד עיניהם ומההאשמות חסרות השחר שהוטחו בהם? הטקסט של אלחריזי, שלא כמקורו הערבי, פותח אפשרויות לנימוקים סותרים וגם מתנער מהכרעה ביניהם.

ברגע האחרון הציל חֵבֶר את עצמו ואת חבריו מפורענות שנדמתה כחסרת מוצא: האיש פקד עליו לחלוץ את נעליו, אך חֵבֶר טען שהנעל התקשחה מיושן ועל כן אינו יכול לשולפה. האיש החליט אפוא לחלוץ את נעלו של חֵבֶר בידיו שלו, ותוך כדי שהוא עשה כן, שלף חֵבֶר בוריוות סכין, תקע אותה בבטנו של האיש וכתת את ראשו. הפורענות הסתיימה אפוא בהצלה;⁴⁸ חֵבֶר התיר את חבריו האסורים, הם קברו יחדיו את ידידם המת, והלכו מן המקום ההוא הלאה תוך שהם מודים לאל על הצלתם. כאמור סיום הסיפור בשיר הלל והודיה לאל ולא – כבכמה מקאמות 'תחכמוני' – בחזרה לסיפור המסגרת ובהתייחסות של הימן ושל חבריו אל הסיפור כאל אחד מתענועי הכוזבים של חֵבֶר, עשוי להותיר רושם של סיפור שהיה; רושם זה עומד בניגוד לרושם העשוי להתעורר מן הפתיחה, ומסבך בזה את תפיסת מעמדו של הבדיון: היה או לא היה?⁴⁹

בעיון המשווה בין מקורה הערבי של המקאמה ובין עיבודה העברי ציינה דיִשׁוֹן שהשינוי שעשה אלחריזי ב'התחפשות לאישה' 'לעומת ניתוח התדמית במקאמה של אלהמד'אני' אפשר למחבר 'להכניס למחברת מוסר השכל כיאה למחברת שבאה לא רק לשעשע, אלא גם כדי ללמד לקח'.⁵⁰ הלקח המשתמע מן הסיפור לדעת דיִשׁוֹן הוא כפול: 'כל עוד מועמדים הגברים מול אישה ידם על התחונה, שכן האישה ערמומית מהם. אולם ברגע שזו מסירה את תחפושתה, היא מאבדת את יתרונה והגבר יכול להכניעה. הלקח השני הוא כי אין להימשך אחרי קווי יופי חיצוניים (במיוחד של אישה), שכן המסנוור ממראה חיצוני של אישה, עלול ליפול בפת, שרק בקושי יוכל

48 ראו דבריו של המיין־אנטילה על האפשרות שהאפיוודה המקבילה במקאמת המקור הערבית מבוססת על יצירה השייכת לסוגת סיפורים ערביים שעניינם 'הישועה לאחר המצוקה' (אלפרג' בְּעֵד אֶלְשֵׁדָה): המיין־אנטילה (לעיל הערה 4), עמ' 104.

49 בעניין זה ראו לעיל הערה 15.

50 דיִשׁוֹן, חרוזים (לעיל הערה 6), עמ' 201.

להיחלץ ממנו'.⁵¹ על יסוד הקריאה שהצעת, אשר הבליטה את נטייתו של הסיפור אל הגרוטסקי, אני סבורה שאין לסיפור כל ערך מוסרי, ושאינן הוא מכוון ללימוד לקח; כפי שכתב ראובן קריץ בספרו על הסיפור המוזר, 'בגרוטסקי אין פירוש, אין משמעות, אין סולם ערכים'.⁵² כל תכליתו של הסיפור היא אפוא לעורר בקורא רחשי רגש עזים⁵³ באמצעות פואטיקה המבקשת, בתחבולות שונות, לשמר איכות של אי ודאות, כדי לרתק את הקוראים אל עצם סיפור המעשה, להציע להם הזדמנות להשתחרר ממגבלות התבונה ולחיות לשעה קלה בעולם הבורח בעקשנות מן הידוע, 'הקבוע והדומם', אל הפתאומי, 'החי והמתנועע',⁵⁴ ולספק אגב כך את להט הנפש לדברים המופלאים.

ד"ר עידית עינת־נוב, החוג לספרות, סמינר הקיבוצים, המכללה לחינוך, לטכנולוגיה ולאמנויות,
תל אביב

idit1nov@gmail.com

- 51 שם.
- 52 קריץ (לעיל הערה 19), עמ' 200.
- 53 בדברים אלה אני מכוונת לתפיסתו של ארנסט ינטש בדבר מקור ההנאה מן היצירה הספרותית: 'ההנאה מיצירה ספרותית, ממחזה וכדומה טמונה לא מעט ביכולת ההשתתפות של הקורא או הצופה בכל רחשי הרגש השונים שהדמויות במחזה, ברומן או בבלדה נתונות בהם. איננו אוהבים להיחשף לזעזועים רגשיים עזים בחיים, אבל בתיאטרון, או בקריאה, אנו מניחים לעצמנו ברצון להיות מושפעים באופן כזה: אנו חווים בדרך זו רחשי רגש עזים מסוימים המעוררים בנו תחושת חיים חזקה בלי שניאלץ לקבל על עצמנו את התוצאות שהיו עלולות להיות לאותם הגורמים המעוררים את רחשי הרגש הלא נעימים אילו ניתנה להם הזדמנות להופיע מאליהם [במציאות] באותה צורה' (א' ינטש, 'לעניין הפסיכולוגיה של האלבית', ו' פרויד, האלבית: מבחר כתבים, ח, תרגמה ר' גינזבורג, תל אביב 2012, עמ' 33).
- 54 דברים אלה רומזים לדברי ביאליק על טיבה המיוחד של לשון השירה במסתו 'גילוי וכיסוי בלשון'. ראו: ח"נ ביאליק, סיפורים ודברי ספרות, תל אביב תשכ"ה, מדור דברי ספרות, עמ' כג.

חסידים, אוצרות וגשרים: תמטולוגיה פנים-חסידית

זאב קיצים

א. מבוא

נדמה כי הסיפור החסידי הידוע על אודות האוצר של ר' אייזיק מקרקוב כבר זכה למלוא תשומת הלב וכל אוצרותיו כבר נתגלו. ואולם בחינה של המקורות החסידיים שבהם הוא מופיע מגלה כי חלקים חשובים מן האוצר עדיין נותרו חבויים – לא במרחקים, אלא מתחת לאפם של החוקרים והלומדים. במאמר זה אחזור אל מקורותיו החסידיים של הסיפור ואעמוד על ההבדלים שבין מסורות הסיפור החסידיות שהופיעו בזו אחר זו וגם זו לצד זו.

ככלל זכו סיפורי החסידים להתייחסות מחקרית מזוויות מגוונות – ספרותיות, הגותיות והיסטוריות – בדרך כלל כחטיבה ספרותית מובחנת. סיפורי החסידים, על פי התפיסות המקובלות, משקפים נרטיבים אחדותיים ועקיבים, ונשענים על אידיאות חסידיות כלליות ועל נרטיב־על (metanarrative) משותף – שבחי הצדיק ותפקידו בעולם.¹ ברצוני לפרק כאן מעט את המושג סיפור חסידי כמושג כללי ולהציע קריאה

1 כך משתקף באופן כללי במחקר הסיפור החסידי. ראו למשל: י' דן, הסיפור החסידי, ירושלים 1975; ג' נגאל, הסיפור החסידי², ירושלים תשס"ב; מ' בובר, 'הקדמה', הנ"ל, אור הגנוז: סיפורי חסידים, ירושלים ותל אביב תשס"ה, עמ' 7–11 (וראו שם, עמ' 11, בהערתו על מוטיב 'חסידי השטן', רמיזה לחשיבות ההבדלים שבין נוסחאות סיפור פנים-חסידיות); ז' גריס, ספר סופר וסיפור בראשית החסידות: מן הבעש"ט ועד מנחם מנדל מקוצק, תל אביב תשנ"ב, עמ' 35–46; י' אלשטיין, האקסטזה והסיפור החסידי, רמת גן תשנ"ה; D. Biale et al. (eds.), *Hasidism: A New History*, Princeton, NJ 2018, pp. 220–221. כלליות אל הסיפור החסידי משתקפות גם במאמרים עדכניים, כגון: נ' רוס, 'המעשייה "אם לא למעלה מזה" ומקורה החסידי', מחקרי ירושלים בספרות עברית, כו (תשע"ג), עמ' 69–99; י' אנגלנדר, 'המתח סביב מעמד גוף הצדיק: עיון בסיפורי בעל ה"אהבת ישראל" מוויז'ניץ', שם, כו (תשע"ד), עמ' 103–131; צ' קויפמן, 'לידה והולדת בחסידות: קריאות מגדריות', שם, עמ' 67–101. יוצאים מן הכלל כמובן סיפוריו של ר' נחמן מברסלב, שזכו לעיון כחטיבה

פנים-חסידית. קריאה כזו עוסקת בהשוואה ובהבחנה בין קריאות חסידיות שונות. מסירות שונות של סיפור חסידי מובחן עשויות להעיד על עולמו האישי של המסרן- היוצר אך גם על הסביבה הרוחנית-תרבותית המסוימת שעזימה הוא מזוהה – החצר החסידית או הענף החסידי הספציפי שאליו הוא משויך.

ואמנם, עיון בגרסאות חסידיות של סיפור מגלה סיפור נוסף – סיפורה של תנועה רבת פנים, שיש בה ענפים וקבוצות בעלי מערכות ערכים נבדלות ושונות. הגרסאות מעידות על ההבדלים בין המרחבים החסידיים השונים וכן על השינויים שהתחוללו לאורך השנים גם בתוך קבוצות החסידים פנימה. למשל – כפי שנראה להלן – הסיפור הפשיסחאי המוקדם אינו דומה לזה המאוחר. הגרסאות עשויות לחשוף גם סוגיות שהעסיקו את החסידים בתקופות שונות – סוגיות שבגינן אף התפצלו לקבוצות ולקהילות נבדלות, כלומר סיפורים חסידיים ישמשו כאן כמשאב לחקר תרבות. ואולם אין זו התרבות החסידית ככלל אלא תרבויות חסידיות שונות, שהתקיימו זו לצד זו וזו לאחר זו. לפיכך השוואת הגרסאות של סיפור האוצר אינה אלא דוגמה לאופן שבו יש לעסוק בסיפורי חסידים – יש לעמוד היטב על הרקע הספציפי של כל סיפור ולשייכו למסורת המובחנת שבה נמסר.

כיוון שבחקר התרבות החסידית עסקינן, יש להכיר גם את תולדותיה של תנועה זו בכל רמותיה: תחילה יש לחשוף ככל הניתן את עולמם של המסרן או המסרנים, כלומר הן של המלקט האחרון – המחבר הממשי של היצירה – והן של המסרנים- היוצרים שמפיהם נמסר הסיפור.² יש לעמוד גם על קורותיה ועולמה של החצר החסידית המסוימת שאליה משויך הסיפור, ועל הקשר שבין היצירה ונופה להגותה של סביבה חסידית ספציפית זו. נוסף על כך, כמו בחקר הספרות העברית ובחקר הספרות בכלל, קיימים באוצר הנרחב של הסיפורת העממית ושל הספרות שנוצרה בעקבותיה דורות, תקופות ותהליכים דיאכרוניים רבי משמעות.³ הסיפורת החסידית היא רב-מערכת שמתקיימים בה יחסי כוח מורכבים, הייררכייה, הגמוניה ומתחים

נפרדת. לאחרונה הצביע א' הר-שפי על תמורות בין הסיפור החסידי המוקדם והמאוחר. ראה הנ"ל, הסיפור הפועל, רמת גן 2022, עמ' 65, 165–151.

2 על תפקידו של המסרן החסידי בתהליך היצירה ראו: ז' קיצים, 'על דרכי יצירתו של סיפור שבחים חסידי – עיון בסיפור על הצדיק המתוק, רבי זושא', מעשה סיפור, ג (תשע"ג), עמ' 201–226. וראו גם: א' דרורי, 'שובו של המחבר: על "פעמון ורימון" לחיים הזו', מחקרי ירושלים בספרות עברית, כח (תשע"ו), עמ' 139–165. דרורי הזכיר בקריאתו את חשיבות הבנת עולמו של המחבר, ואת הצורך באיוון השיח הספרותי, הנמנע לעיתים מניסיון לשחזר תודעה תרבותית הרחוקה מעולמו של הקורא.

3 ד' מירון, 'בין דור לתקופה', הנ"ל, בודדים במועדם: לדיוקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים, תל אביב תשמ"ח, עמ' 115–150, ובפרט עמ' 117.

בין מרכז לשוליים.⁴ תקופת המסירה של סיפור ושינויים באקלים החסידי בן הזמן הם אפוא חלק מתולדות החסידות שיש להתחשב בהן בעיסוק בסיפור החסידי. רק מתוך הבנה מלאה ככל הניתן של רקע זה ניתן לברר לאשורה את התמה הרעיונית שבה עוסק הסיפור; ללא הבהרת רקע זה עלול האוצר להישאר חבוי וסמוי מן העין. עם כל זאת אין בכוונתי לטעון כי סיפור חסידי כללי או אופייני אינו בנמצא. אדרבה, עמידה על המגוון הפנימי הרחב ועל תת-התרבויות שנוצרו במרחבי החסידות תסייע לזהות נכונה מהו סיפור חסידי מובהק. יהיה זה סיפור מעשה המופיע בחצרות ובתקופות רבות – והוא הדין לתמה, מוטיב או פונקצייה סיפורית מובחנת – המופיעים במגוון של חצרות ותקופות.⁵ בהתאם לכך יש להציע כי סיפור המופיע וחוזר ומופיע – במסורת ספציפית כגון חב"ד, יוגדר סיפור חסידי-חב"די או בפשטות סיפור חב"די.⁶ דווקא בשל כך יכולים אנו לטעון כי סיפור האוצר הוא סיפור חסידי מובהק, המופיע בקיום מרובה בדורות שונים ובתרבויות חסידיות רבות. באופן זה ניתן גם לזהות רעיונות חסידיים כלליים וערכים חסידיים כאשר הם שבים ומופיעים במרחבי המגוון החסידי על שביליו המתפצלים.

ב. האוצר כסיפור חסידי

איזיק, יהודי מקרקוב, חצה את 500 הקילומטרים שבין עירו ובין עיר הבירה פראג, כדי למצוא אוצר שראה בחלומו. כך נפתח סיפור האוצר. בעשרות מהיקריותיו בדפוס מופיע ההמשך הידוע – איזיק לא מצא תחת הגשר הסמוך לארמון המלך שבפראג, הלא הוא גשר קארל, המוביל אל מצודת המלך, את האוצר. במקום זאת פגש ב'שר', קצין משמר, שלעג לו על אמונתו בחלומות. הקצין עצמו הרי חלם כי בביתו של יהודי בשם איזיק מקרקוב נמצא אוצר מתחת לתנור; וכי יאמין לחלומות? כך שב איזיק לעירו ושם מצא את האוצר מתחת לתנור שבביתו. על פי המסופר בחלק מן הגרסאות, בנה איזיק בכסף זה בית כנסת, הניצב עד היום בקרקוב.

4 ראו בהרחבה: ז' קיציס, 'ספרות השבחים החסידית – מראשיתה ועד למלחמת העולם השנייה: תקופות, קנוניזציה ותהליכי גיבוש', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר-אילן, תשע"ה, עמ' 119–121.

5 עוד על כך ראו: ז' קיציס, 'האשכנזי הפלאי – הצצה חסידית אל קסמיה של המודרנה: עיון בספרות השבחים החסידית', דעת, 87 (תשע"ט), עמ' 411–438.

6 וראו למשל הערתה הוהירה של ציפי קויפמן כי 'יש להיזהר בכתיבה על "החסידות"', ועל הצורך לבסס טיעונים ביחס לחסידות על 'מגוון רחב של טקסטים חסידיים' (קויפמן [לעיל הערה 1], עמ' 69).

רבים עסקו בגרסאותיו המגוונות של הסיפור ובמקורותיו.⁷ חוקרים גם התחקו על דמותו של ר' אייזיק ב"ר יוקלס, שעליו מסופרת האגדה, ודנו בהופעתו של הסיפור הן כאגדה, כלומר כסיפור הנשען על אירועים או מקומות קונקרטיים והיסטוריים, והן כמעשייה עממית.⁸ התברר כי סיפור זה הוא גרסה יהודית למוטיב המופיע כבר ב'אלף לילה ולילה' ובשלל סיפורי עם מתרבויות מרוחקות, ובהן תרבויות יפן, אסטוניה ואנגליה. מוטיב זה זכה לערך במפתח המוטיבים של אנטי אארנה וסטית תומפסון,⁹ והופיע בעיבוד ספרותי בספרו הפופולרי של פאולו קואלו 'האלכימאי', שיצא לאור בשנת 1988.

בתרבות היהודית הופיעו מוטיבים קרובים כבר במדרש רבה ובתלמוד הירושלמי,¹⁰

7 לדיון הראשון במקורותיו של הסיפור ובהשוואה למוטיב זה בספרות העם ראו: מ' בן-יחזקאל, ספר המעשיות², ב, תל אביב תשי"ז, עמ' 705. אחריו דנו בכך ד' סדן, 'משל האוצר ונמשלו: בין תנור לגשר', הנ"ל, בין שאילה לקנין, תל אביב תשכ"ט, עמ' 8–33 (סדן הכיר את הסיפורים החסידיים בתיווך, ולא עמד על נוסחי החסידים אלא חזר אל המקור הקדום של המוטיב בפולקלור האירופי); H. Schwarzbaum, *Studies in Jewish and World Folklore*, Berlin; 1968. pp. 45, 74–78, 456–457; ד' אלמגור, "'יש מקום שתמצאהו": גלגוליו של הסיפור החסידי על האוצר מתחת לגשר, הקשור בבעש"ט, בר' נחמן ובר' שמחה-בונם מפשיסחא, נ' אילן (עורך), עין טובה: דו שיח ופולמוס בתרבות ישראל: ספר יובל למלאת עי"ן שנים לטובה אילן, תל אביב תשנ"ט, עמ' 507–515 (אלמגור לא דן בענייני הנוסח החסידי, אלא השווה את הסיפור לסיפורי עם מן המרחב הכללי, ובפרט מאנגליה; סקירה על מאמרו של אלמגור ראו: א' קוסמן, 'האוצר חבוי בחצרך', מקור ראשון: מוסף 'שבת', 6 בספטמבר 2012); ח' הנדל, 'הסיפור החסידי בין עיצוב ספרותי לאידאה רוחנית – עיון בשלוש גרסאות של התימה 'אוצר תחת הגשר' כמדגם מייצג, מעשה סיפור, א (תשס"ו), עמ' 147–168; א' שילה, 'אוצר תחת הגשר', י' אלשטיין, א' ליפקר ור' קושלבסקי (עורכים), אנציקלופדיה של הסיפור היהודי: סיפור עוקב סיפור, ד, רמת גן תשע"ח, עמ' 223–265. השוואה בין המקורות החסידיים של הסיפור ומחשבות ומסקנות הקרובות בחלקן לאלו שאפרוס להלן ראו בספרו של ב' קלמןזון, סיפורים נפלאים מרבי נחמן מברסלב: עיון בסיפורים הנוספים שהוציא לאור ר' שמואל הורביץ, עתניאל תשע"ח, עמ' 183–206.

8 סדן (שם); י' אלפסי, 'על אגדות יפות ללא כל בסיס היסטורי', שנה בשנה (תשס"ג), עמ' 223–229. עוד על טרנספורמציות חסידיות בין אגדות למעשיות ראו: ע' יסיף, סיפור העם העברי, ירושלים תשנ"ד, עמ' 411–423; ד' בן-עמוס, הספרות העממית היהודית, ירושלים תשס"ו, עמ' 78–79. וראו מפתח המוטיבים (על פי תומפסון) בסוף המהדורה האנגלית של 'שבחי הבעש"ט': *In Praise of the Baal Shem Tov: [Shivhei ha-Besht], The Earliest Collection of Legends about the Founder of Hasidism*, trans. and eds. D. Ben Amos and J. Mintz, Bloomington, IN 1970. וכן ראו: דן (לעיל הערה 1), עמ' 74–75; אלשטיין (לעיל הערה 1), עמ' 39–75; שילה (שם).

9 מוטיב 1. IN 531. ראו: שילה (שם), עמ' 241–242.

10 ראו בנספח למאמרה של הנדל (לעיל הערה 7); וביתר הרחבה: שילה (שם), עמ' 224–228.

אך סיפור האוצר כסיפור מגובש הופיע לראשונה בסיפורת החסידיית, בכמה גרסאות. בשתי עבודות מקיפות סקרו חנה הנדלר ואלחנן שילה את הגרסאות הרבות של הסיפור, ומיפו באופן בסיסי את ההבדלים ביניהן.

הנדלר מצאה הבדלים בולטים בין הגרסאות החסידייות, והצביעה על תפיסות ערכיות ורוחניות שונות המשתקפות בהן. מנגד היא לא ציינה כמה הבדלים יסודיים שיכולים לשפוך אור רב על עולמם של המספרים החסידיים ותרבותם. מתוך ארבע הגרסאות החסידייות שיידונו כאן עסקה הנדלר בשלוש בלבד, למעשה בעיקר בשתיים – גרסת 'שמחת ישראל' הפשיסחאית וגרסת ברסלב. היא רמזה בקצרה להבחנות קרובות לטענותיי להלן – למשל גרסת ברסלב מדגישה לטענתה את 'חיפוש האני', ואילו הגרסה מבית פשיסחה מרמזת לדעתה על 'הנקודה הפנימית' שיש למצוא בתוך נפש היחיד.

שילה ערך את המחקר ההשוואתי, המקיף ביותר עד כה, על גרסאותיו הרבות של הסיפור. הוא עמד על שלוש חטיבות מרכזיות: התלמודית-מדרשית, החסידיית והסיפורת העממית של יהודי ארצות האסלאם. בעקבות הנדלר הוא זיהה את שלושת אבות הנוסח החסידיים, ועמד על כמה הבדלים נוספים ביניהם – למשל הדגש בגרסת פשיסחה על כוחו הנסתר של החלום ועל ההתרחקות מאמונה בכוחו הניסי של הצדיק, לעומת כוחו של הצדיק בגרסת 'דברים ערבים'. שילה גם ניתח את מכלול ההבדלים הפורמליסטיים שבין הסיפורים ואת השימוש השונה בסמלים ובמוטיבים ובראשם מוטיב הגשר.

שני מחקרים חשובים אלו הם הבסיס למאמרי. כהשלמה להם אסקור את ההבדלים בין הגרסאות במסורות החסידייות השונות, ואנסה למצות את הדיון בהם, כדי לזהות רעיונות חסידיים שונים והפוכים המשתקפים בגרסאות הללו, ושטרם עמדו עליהם די הצורך. בדיון להלן אפנה מבט גם אל ההקשר שבו מופיעות הגרסאות, ואעמוד על השפעתם של גורמים שמחוץ לסיפור עצמו, כגון אישיותו של המסרן וההקשר הרוחני והתרבותי, על האופן שבו מתפרש הסיפור.

ג. אודיסיאוס היהודי

בזכות התמה המרכזית של סיפור האוצר – הימצאותו של האוצר בביתו של המחפש – הוא מופיע בצורות שונות בכתביהם של מי שחיפשו את האור הגנוז בתורתה של החסידות. מרטין בובר ראה בסיפור זה קריאה לשיבה של האדם אל עצמו ואל אוצרות הנפש החבויים בו, ועדות למסריה הקיומיים וההומניים של התנועה החסידיית.¹¹

11 מ"מ בובר, 'בסמוך לך', הנ"ל, דרכו של אדם על פי תורת החסידות, ירושלים תשי"ז,

ואכן החיפוש אחר האוצר בפראג מסמל את רצונו של האדם למצוא את הפתרון במקום מרוחק. ובהתאם לכך השיבה הביתה היא היכולת לראות את הטוב והמופלא במציאות הקרובה או ההבנה שהפתרון נעוץ בחקירה ובהעמקה אל תוך הנפש פנימה. קריאות כאלו בסיפור מדגישות את היותו בנוי כטיפוס הסיפורי של שיבת הגיבור – שיבה אל ביתו לאחר שתעה והתרחק מביתו ומזהותו. אייזיק השב אל האוצר שבביתו הוא אודיסיאוס היהודי, הבן האובד השב אל ביתו ומשפחתו, וזוכה להתרת הקונפליקט שתלש אותו ממקומו מלכתחילה. זכיייתו הגשמית באוצר, בניצחון או בהתקבלות בבית אביו ובקרב משפחתו, משולבת באופן סמנטי בזכיייתו של הגיבור מחדש באישיותו ובאיוון הנפשי והפסיכולוגי, שהתערער קודם לכן. מבחינה פואטית ופורמליסטית לפנינו הדגם היסודי של סיפור עם, המכיל רצף אלמנטרי של איוון (סטאזיס), הפרתו על ידי משבר ולבסוף התרה ופתרון מסדר חדש. הגיבור נגאל עם היווצרותו של איוון חדש ומפותח יותר.¹²

אין ספק כי מטענים מוסריים והומניסטיים מעין אלו קיימים בתשתית הסיפור, מעידים על מגמתו האידיאלית, ומשתקפים בגרסאותיו החסידיות. עם זאת הופעותיו השונות בתרבות סיפורית זו מוסיפות רובדי משמעות ספציפיים, הקשורים בעיקרם אל החסידות לקבוצותיה. רבדים אלו מופיעים כקומות עליונות של משמעות מעל לקומת הבסיס וליסודותיו של המבנה הסיפורי. שכבות המשמעות החסידיות של הסיפור מקיימות דיאלוג מורכב עם מסריו היסודיים – בחלקן הן מחזקות או מרחיבות את המשמעות של השיבה אל הבית ומציאת האוצר במרחב האישי והקרוב, ובחלקן דווקא מנוגדות לרובד בסיסי זה או סותרות אותו.

ד. גרסת פשיסחה וחוגו של הרב מיכלזאהן

מן הרשימות הביבליוגרפיות שערכו הנדלר ושילה עולה כי הגרסה שזכתה לפרסום הרב ביותר היא גרסתו של ישראל ברגר בספרו 'שמחת ישראל' (פיוטרקוב תר"ע [1910]), המכיל אוסף של אמרות וסיפורים על אודות ר' שמחה בונים מפשיסחה.

עמ' 42–47. בובר זיהה בסיפור קריאה חסידית קיומית ל'התמלאות ההווה' וביסוס התפיסה שיש מקום לקידושה של הגשמיות ושיש להיפגש עם ה'ישות הנפשית' הממלאה את המציאות. מאוחר יותר העיר ש"י עגנון הערה עוקצנית בהתייחסותו אל מה שמצא בובר בסיפור האוצר: 'כנגד מה הבאתי סיפור זה? כנגד אותם שהגיעו על ידי בובר לחפור אצל עצמם. מצטער אני עליהם שלא זכו למה שזכה בובר' (ש"י עגנון, מעצמי אל עצמי, ירושלים ותל אביב תשל"ו, עמ' 263).

V. Propp, *The Morphology of the Folktale*², trans. L. Scott, Austin TX 1968 12

לא בכדי זכתה גרסה זו לעדיפות על האחרות בפרסום ובתפוצה. ר' ישראל ברגר (1855–1919), רב חסידי בעיר בוקרשט, היה מלקט ומסרן חסידי בעל ייחוס, ובראשית המאה העשרים היה שותף בחוג של כותבים חסידיים שפעלו בצילו ובהשראתו של ר' צבי יחזקאל מיכלזאהן (קרי: מיכלזון) מפלונסק. המשותף לחוג הכותבים – היותם רבנים חסידיים מיוחסים, קרובי משפחה בדרגות שונות ובעלי ידע נרחב, שהרבו לעסוק בענייני יחסין ובקורות החסידות. חוג זה, שכלל בין השאר את ר' יוסף לווינסטיין מסרוצק ('זקן בעלי השמועה'), ר' אברהם אטינגא, יועץ קים קדיש רוקוץ, ר' צבי יחזקאל מיכלזאהן עצמו ובנו אחש"ב (אברהם חיים שמחה בונים מיכלזאהן), היה למקור אדיר של ידיעות שנחשבו מהימנות במרחב החסידי. שיתוף הפעולה האינטנסיווי בין בני החוג ניכר בספריהם, המכילים שמועות ומכתבים שבהם חלקו איש עם רעהו ידיעות ומסורות שהיו בידם; כך יצרו ילקוטים שהכילו ידיעות של מומחים רבים מלבד המחבר עצמו. היותם של מומחים-מסרנים אלו דמויות רבניות נודעות יחסית הפך את עשרות הילקוטים שהפיקו למקור סמכות עליון בכל הנוגע לידיעות מהימנות על סיפורי חסידים.¹³ החוג היה מוקד של ידע וארגון ברפובליקה הספרותית¹⁴ של ספרות השבחים החסידית, וספריהם של בני החוג, ובהם ספריו של ברגר, זכו לשפע מהדורות וצוטטו פעמים רבות בספרות המאוחרת מהם.

הסיפור על ר' אייזיק והאוצר מופיע בספרו של ברגר ברצף של עשרות מסורות שקיבל מ'די"נ [ידיד נפשי] מחותני הגאון החסיד מפלונסק שיחיה'.¹⁵ הרב צבי יחזקאל מיכלזאהן מפלונסק (1863–1942) היה הבכיר והנודע שבבני החוג, והתמחה במיוחד במסורות מבית פשיסחה ווורקה, שאליהם השתייכה משפחתו. הבאת הסיפור משמו מקנה אמינות למסירה, ומעידה כי הסיפור היה מוכר בחוגים הפשיסחאיים. נתונים אלו הם שהביאו לפרסומה הרחב במיוחד של גרסה חסידית זו.¹⁶ על פי 'שמחת ישראל' (נספח א) סיפורו של ר' אייזיק מקרקוב הוא סיפור שנהג לספר – או לפחות להזכיר – ר' שמחה בונים עצמו. על פי המסופר העיד תלמידו ר'

13 על חוג אישים זה ראו בהרחבה: קיצים (לעיל הערה 4); וראו גם: J. Jaron Lewis, *Imagining Holiness: Classic Hasidic Tales in Modern Times*, Montreal 2009

14 על מונח זה ראו: א' ליפסקר, 'השיח על הרפובליקה הספרותית והשיח האקולוגי על הספרות', הנ"ל, שירת יצחק עגן: אקולוגיה של ספרות בשנות ה-30 וה-40 בארץ ישראל, ירושלים תשס"ו, עמ' 207–259. הביטוי רפובליקה ספרותית לקוח, על פי מירון, מהרצאותיו של שמעון הלקין, ומקורו הראשוני במבוא לספרו של אלבר תיבודה (Thibaudet) על ההיסטוריה של הספרות הצרפתית. ראו: שם, עמ' 215.

15 י' ברגר, שמחת ישראל, פיוטרקוב תר"ע, עמ' 49.

16 על תתי-הנוסח של כלל הגרסאות ושל הגרסה הפשיסחאית ראו בעיקר: שילה (לעיל הערה 7), בפרט עמ' 236.

הנוך הניך מאלכסנדר כי ר' שמחה בונים 'אמר אשר כל אברך בנוסעו פעם הראשון אל הצדיק, ולהסתופף בצל החסידים, צריך לידע המעשה מר' אייזיק ר' יעקעלס מקרקא [...]. הסיפור מתואר כסיפור מפורסם שנודע לא רק לר' צבי יחזקאל או לברגר אלא גם לר' שמחה בונים ותלמידיו. לכן נאמר שר' שמחה בונים דאג רק להזכיר את הסיפור לחסיד החדש שבא אליו. מטרתו של ר' שמחה בונים בהזכרת הסיפור מוסברת בסופה של עדות זו:

כן הדבר כל אברך צריך לידע כי ע"י בואו אל הצדיק והרבי, נתנדע לו שהאוצר אין לו לחפש אצל הרבי רק בביתו. ויהי בנוסעו לביתו שם יחפש ויחפור עד מקום שידו מגעת, ויגעת ומצאת תאמין כי קרוב אליך הדבר בפך ובלבך לעשותו, אצלו ממש והבן, ודפח"ח [ודברי פי חכם חן].¹⁷

במילים אחרות, הרבי רצה להזכיר לחסיד כי האוצר שהוא מחפש אינו בפשיסחה, וכי טעות עשה שיצא לדרכו – דרך שהרחיקה אותו מן האוצר. ממבנה הסיפור עולה כי ר' שמחה בונים הציב את עצמו כבן דמותו של הקצין, השר שבמשל, וכמו הקצין הוא שלח את החסיד חזרה לביתו, וביטל את חלומו של החסיד. על פי אנלוגיה זו חצרו של ר' שמחה בונים היא 'חצר המלוכה' שבפתחה ניצב הקצין. האברך החסידי מתואר כמי שנוסע בפעם הראשון אל הצדיק ולהסתופף בצל החסידים, בדיוק כשם שר' אייזיק פוגש בעיר המלוכה את 'השר העומד שם בראש אנשי חיל שומרי ראש המלך'.

הדמיון שבין הרבי לשר מציב אפוא את החסיד שבא אל חצרו של הרבי כבן דמותו של אייזיק. ואולם איזה אוצר מחפש החסיד? עבור החסיד המטמון אינו ממון אלא עצם הקרבה אל השר, אל הרבי וחיליו החסידים; בכוונתו להסתפח אליהם ודרכם לבוא אל המלך עצמו – מלכו של עולם כמובן. עבור החסיד פשיסחה היא 'עיר המלוכה' ובה נוכח הקדוש ברוך הוא. מי שיכניס אותו אל ארמון המלך נמצא גם הוא שם – אלו הרבי מפשיסחה וחיליו. פשיסחה היא אפוא פראג; הרבי הנמצא שם, חסידיו והחצר החסידית הם האמצעי, ה'גשר', שדרכו ייכנס החסיד אל הארמון וימצא את האוצר – עבודת השם מתוך דבקות וקרבה יתרה אל הבורא.

כאן חל המהפך. הרבי אומר לחסיד כי טעות בידו, ורצוי שישוב לביתו – כפי שאמר הקצין לאייזיק. משמעות אמירתו של הקצין הרבי היא שהאוצר אינו בפשיסחה אלא

17 הנוסחה 'ודברי פי חכם חן' (קוהלת י 12) מופיעה תכופות בסיומה של עדות מפי החסידים. היא נפוצה במיוחד בסיפורים על אודות ר' שמחה בונים, שווהה בחסידות כ'חכם'. ראו: ברגר (לעיל הערה 15), עמ' 16, 27, 34, 36.

בביתו של החסיד, בבחינת 'לית אתר פנוי מיניה'.¹⁸ האוצר עצמו, הלא הוא האל-המלך, אינו זקוק לתיווכו של הרבי. הגשר המטפורי שהחסיד חשב שעליו לחצות כדי להגיע אל המלך מתברר כאמצעי מיותר, והוא נחצה שוב, בכיוון ההפוך – כאשר החסיד שב אל ביתו.¹⁹

רובד משמעות חסידי זה מעניק משמעות חדשה לסיפור המוכר, והופך אותו לסיפור על אודות האימננטיות של הנוכחות האלוהית וקרבנו של האל אל האדם בכל מקום. גם ללא תיווכו של רבי וללא צורך בחציית 'גשרים' – כגון ידיעת מופלגת בתורה או משרה רבנית – האדם שרוי ומוקף בנוכחותו של האל. רעיון יסודי זה מלווה את החסידות מראשיתה – האל עשוי להתגלות גם בתנור ובכיריים היום-יומיים והגשמיים;²⁰ 'אוצר של יראת שמים'²¹ יכול להימצא גם בביתו של היהודי הפשוט ולא דווקא בחצר של הרבי.

פרשנות חסידית כזו משתלבת היטב בסדר יומה של חסידות פשיסחה ובהלכי הרוח שאפיינו חצר זו ואת העומד בראשה, ר' שמחה בונים מפשיסחה (1765–1827). ככל הנראה אחד העקרונות המרכזיים בחסידות זו – או לפחות באופן שבו התגבשו ערכיה של קבוצה זו בתודעה החסידית הקולקטיבית²² – היה ויתור על תפקידו הדומיננטי

- 18 תיקוני זוהר, דף קכב ע"ב.
- 19 על דימוי הגשר ומשמעותו בסיפור עם ראו במקורותיו של אלמגור (לעיל הערה 7), עמ' 515; הנדלר (לעיל הערה 7), עמ' 148–149, הערה 16; שילה (לעיל הערה 7), עמ' 231–232, 242, 244.
- 20 על המובנים השונים של המושג עבודה בגשמיות בתורת החסידות ראו: צ' קויפמן, בכל דרכיך דעהו: תפיסת האלוהות והעבודה בגשמיות בראשית החסידות, רמת גן תשס"ט; הנ"ל, 'לקיים תרי"ג עד אין קץ: טיפולוגיה של עבודה בגשמיות בהגות החסידית', דעת, 62 (תשס"ח), עמ' 127–165.
- 21 בבלי, ברכות לג ע"ב.
- 22 בדיון הער במחקר על דמותו ההיסטורית של ר' שמחה בונים מפשיסחה קיימת מחלוקת בשאלה עד כמה מושפעים התיאורים החסידיים את בית פשיסחה ואת ר' שמחה בונים מתיאורים מוטים שמקורם משכילי. ראו: מ' פייקאו', ההנהגה החסידית: סמכות ואמונת צדיקים באספקלריית ספרותה של החסידות, ירושלים תשנ"ט, עמ' 283–292; א' גלמן, 'החתונה הגדולה באוסטילה: גלגוליו של מיתוס חסידי', תרביץ, פ (תשע"ב), עמ' 567–594; הנ"ל, 'השבילים היוצאים מלובלין: צמיחתה של החסידות בפולין, ירושלים תשע"ח', עמ' 216–220; צ' קויפמן, "והנה בקהלת מהביל הכל ובשיר השירים היפוך מזה": לדרכו של ר' שמחה בונים מפשיסחה, תרביץ, פב (תשע"ד), עמ' 343, ושם מקורות נוספים; א' כהן, "רציתי לחבר ספר... ואקרא את שמו 'אדם': התמודדות עם כתיבת ספרי דרוש בבית פשיסחה, דימוי, 28 (תשס"ו), עמ' 4–18. לענייני כאן אעסוק באופן שבו נצרכו דמותו של ר' שמחה בונים וחצרו בתודעה החסידית. עוד על כך ראו: קיצים (לעיל הערה 5).

של הצדיק כמתווך יחיד והכרחי בין החסיד לאלוהיו.²³ בניגוד לאווירה ששררה בחצרו של רבם הראשון, החוזה מלובלין, קבוצת התלמידים שהתרכזה סביב היהודי הקדוש ור' שמחה בונים בעיר פשיסחה נטתה לבזו להערצת הצדיק וכוחותיו. למשל נאמר כי ר' שמחה בונים סירב בדרך כלל להיקרא רבי, והעדיף להיות מעין מדריך ומחנך ולא צדיק במובן הקבלי והחסידי הרגיל.²⁴ נוסף על כך אמירות משמו מייחסות את מספרם הרב של החסידים למעשה שטן, ודחייתם של תלמידים חדשים שביקשו להצטרף הייתה כנראה סימן היכר של החצר הפשיסחאית, שראתה בהצטרפות אל החבורה צעד שצריך להיעשות מתוך מאמץ מיוחד וויתור על נוחות ורווחה.²⁵ הקריאה אל החסיד לשוב לביתו מתאימה אפוא לדמותו של ר' שמחה בונים ולתורתה של פשיסחה, והיא מעין פרשנות פשיסחאית לרעיון האימננציה החסידי.

ברובד נוסף השימוש הפשיסחאי בסיפור האוצר מרגיש מתח יסודי המלווה את החברה החסידיית: מתח בין האמונה העמוקה בנוכחותו של האל בכל מקום ובכל אדם, המייתרת למעשה את הצורך בצדיק ובמתווך, לבין מרכזיותו המובנית והמיתית של הצדיק החסידי. אפשר להמחיש את הדברים ברכיביו של הסיפור עצמו – אם אכן המלך אינו דווקא בחצר שבפשיסחה אלא בכל מקום ואפילו בקרקוב ובביתו של החסיד, מדוע בכלל קיימת החצר שבפשיסחה? מדוע קיים הצדיק־הקצין, ומדוע מתקבצים סביבו 'חייליו' החסידים? הלכי הרוח ששלטו כאמור בחצר הפשיסחאית מקנים משנה תוקף למתח היסודי הזה, וייתכן שיש בסיפור שלפנינו פתרון: תפקידו של הממסד החסידי – החצר, החסידים וכמובן הרבי עצמו – לגלות ולהדגיש את נוכחות האל בכול. על פי עיקרון זה נועדה החצר החסידיית במצבה האידיאלי לסייע לחסיד לחזור הביתה. במובן זה הממסד החסידי הפשיסחאי הוא מוסד פרדוקסלי, האמור להדגיש את הייתור ואת חוסר התוחלת שבעצם קיומו.

דומה שבסיפור גם נרמז באופן סמוי יחסו המורכב של ר' שמחה בונים מפשיסחה לארצות המערב. על פי תיאורי החסידים שהה ר' שמחה בונים תקופות בערי מסחר במערב אירופה, ואף ראה את עצמו כמי שבא לתקן ולהעלות ניצוצות של קדושה דווקא מהלכי הרוח של ארצות המערב. הוא עצמו תואר כמין שילוב של רבי חסידי

23 פייקאו' (שם); גלמן, השבילים (שם).

24 'יודוע שלא היו קוראים אותו בלשון זה [רבי] (ר' שמואל משינווה, תנא דבי אליהו: עם הפירוש [...]) רמתים צופים, ירושלים תשס"ג, עמ' מד, פסקה קד); וכן הציטוט מפיו: 'אני בעצמי גם כן איני רבי, אך מי שאינו עושה תשובה אצלי הוא עתיד ליתן דין וחשבון' (שם, עמ' נב-נג).

25 ראו למשל: ברגר (לעיל הערה 15), עמ' 19-20. על ריבוי החסידים כמעשה שטן ראו: פייקאו' (לעיל הערה 22), עמ' 287.

ו'חכם', כלומר משכיל ומלומד בחוכמות ובמדעים בנוסח ארצות המערב. על דמותו של ר' שמחה בונים כאשכנזי, כלומר כמי שאימץ בדרכים שונות את הסגנון המודרני-מערבי, הארכתי במקום אחר.²⁶ לאור זאת ייתכן גם לקרוא את הסיפור כתיאור יחסי משיכה-דחייה של בן העולם הישן אל המערב כפי שהתגלמו באישיותו של ר' שמחה בונים. היהודי המזרחי בן קרקוב חיפש את האוצר באחת מערי ארצות המערב, בפראג, אך כשבא לשם הוא נמצא למד כי האוצר נמצא דווקא בביתו הצנוע שבמזרח, בתנור ובכיריים – מטונימיות לחמימות הביתית הפשוטה והטבעית שהותיר מאחור.

ה. ברסלב: בין ר' שמואל הורוביץ לר' לוי יצחק בנדר

כאמור הכרת הרקע החסידי והפנים-חסידי – אופיין הנבדל של החצרות השונות – היא מפתח חשוב להבנת הסיפור בהקשרו; כך בהופעתו הפסיסחאית, וכך בוודאי בגרסתו הברסלבית. גרסה זו פורסמה בקובץ 'סיפורים חדשים', שהוציא ר' שמואל הורוביץ בירושלים תרצ"ה (1935), והיא מופיעה כבר בכתב היד שערך שנתיים קודם לכן.²⁷ קובץ זה מכיל מסורות שאסף הורוביץ מזקני החסידים בני זמנו. חלקן מסורות שנתבררו לימים כקדומות ונמצאו גם בכתבי יד ראשוניים של חסידי ברסלב, וחלקן אמינות פחות, ואינן בהכרח מסורות מן הדורות הראשונים של חסידות זו.

גרסתו של הורוביץ לסיפור האוצר (נספח ב) דומה מאוד בתוכנה ובמהלכה התמטי לסיפור האוצר שפרסם ברגר כעשרים וחמש שנים קודם לכן. דווקא בשל הדמיון מתבלטים כמה הבדלים, דקים לכאורה. היהודי בסיפור הברסלבי הוא חסר שם, וחלמו אינו מביא אותו לפראג אלא לווינה. בעקבות המפגש עם 'איש חיל' וחלמו שב היהודי אל ביתו ומצא את האוצר במחסן ולא מתחת לתנור. אף שספריו של ברגר נפוצו מאוד כבר עשרים וחמש שנים קודם לספרו של הורוביץ, גרסה זו שונה בפרטים מגוונים אלו. הדבר עשוי להעיד על קדימותה של הגרסה הברסלבית, ולהקנות אמינות מסוימת לכך שהדברים נאמרו כבר מפיו של ר' נחמן מברסלב, ורק פורסמו במאה העשרים – כפי שטען הורוביץ. בהיבט אחר עשויים ההבדלים להעיד על מקומה הפוליטי של חסידות ברסלב בחברה החסידיית בכללה, כקבוצה שולית שהתנהלה באופן נבדל ועצמאי. הבדלי הגרסה עשויים להעיד על העצמאות של

26 קיצים (לעיל הערה 5); והשוו ערעורו של גלמן על מיתוס פשיסחה: גלמן, השבילים (לעיל הערה 22), עמ' 205–210.

27 צ' מרק, כל סיפורי רבי נחמן מברסלב, ירושלים ותל אביב תשע"ד, עמ' 438, בהערה.

קבוצה קטנה שדבקה במסורות פרטיות משל עצמה, ולא הטמיעה מסורות חסידיות שנפוצו במרחב.

הבדל חשוב ובוולט יותר קיים בין המסורת הברסלבית לזו הפשיסחאית שפרסמו ברגר ור' צבי יחזקאל, והוא מודגש בתוספת בסוף הגרסה הברסלבית של הורוביץ: 'אמר [ר' נחמן] אחר כך: "איצט וויס איך שוין דער אוצר איז ביי מיר, נאר וויסען פין דיים אוצר מיז מען פארן קיין ווין" [עתה יודע אני שהאוצר נמצא אצלי, אך כדי לדעת זאת צריך לנסוע לווינה]. מה תכליתו של משפט זה, ומה הדגיש ר' נחמן בכך? כאמור הסיפור הפשיסחאי נועד לגעור בחסיד על שיצא מביתו וטעה לחשוב כי ימצא את אלוהיו ואת האוצר הרוחני בחצרו של הרבי, ונראה כי לסיפור הברסלבי מטרה הפוכה – לעודד את החסיד לנסוע אל הרבי ואל הצדיק. כמובן גם בגרסה זו האוצר נמצא לבסוף בביתו של האדם, במקומו ובתוך נפשו, ואף על פי כן ניתן לזהות כאן הבדל במסר המשני של הסיפור: על פי הסיפור הפשיסחאי על האדם מלכתחילה לחפש את האוצר בביתו, ולעומת זאת על פי הסיפור הברסלבי אין סיכוי שאדם ימצא את האוצר אם לא יצא למסע אל הצדיק.

תפקידו של משפט הסיכום להביע את המסר שההבנה והגילוי שהאוצר נמצא אצלי אינם כרוכים בתסכול או בהרטה על עצם המסע, אלא להפך – אין ברירה אלא לנסוע אל 'ווינה', אל היעד הנחלם ואל הצדיק, כדי להגיע אל האוצר האיש. ואכן הורוביץ הוסיף לסיפור משפט הבהרה חד-משמעית: 'כך הוא האוצר אצל כל אחד ואחד, האוצר אצלו, יש לו אוצרו בגופו. יעדער האט דעם אוצר בא זיך, נאר וויסען פין דעם אוצר מיז מען פארין קיין אומן [לכל אחד יש האוצר אצלו, אך כדי לדעת על האוצר צריך לנסוע לאומן].'²⁸

סיפור זה התפרש על ידי המלקט כקריאה לצאת לדרך. אין כאן המקום להאריך בעניין חשיבות הפרקטיקה של הנסיעה אל הצדיק בחסידות ברסלב. ר' נחמן עצמו עסק רבות בחשיבות הנסיעה אל הצדיק והמפגש עימו, ולאחר מותו הייתה הנסיעה אל קברו שבאומן לאחת המצוות החשובות של חסידות זו.²⁹ ר' שמואל הורוביץ

28 ש' הורוביץ, סיפורים נפלאים, ירושלים תרצ"ה, עמ' ס-סא. רשימת הדפוסים המאוחרים ראו: מרק (שם), עמ' 438, הערה 1. וראו שם כמה חילופי גרסאות ותרגומים בדפוסים אלו, שעניינם אחד.

29 צ' מרק, 'צדיק הנתון בלוע הסטרא אחרא: האדם הקדוש והמקום הטמא: על העלייה לרגל לקבר ר' נחמן מברסלב באומן בראש השנה', ראשית, 2 (תש"ע), עמ' 112-146; מ' וינשטוק, אומן: המסע הישראלי לקברו של רבי נחמן מברסלב, תל אביב 2011. והשוו תורותיו של ר' נחמן עצמו העוסקות בחשיבות המסע אל הצדיק, כגון 'מעשה מרב ובן יחיד' ב'סיפורי המעשיות' (אוסטרהא תקע"ו, דפים ל עמוד א – לא עמוד ב), וכן ליקוטי מוהר"ן קמא, יט, קכט (מהדורת ירושלים תשנ"ו, עמ' קמ, תקע"ה) ובמקומות רבים נוספים.

(1972–1905) היה דוגמה חיה לחשיבות הנסיעה עבור חסידי ברסלב. הורוביץ, יליד צפת שהיה לחסיד ברסלב נלהב, הקפיד במסירות נפש לנסוע מארץ ישראל אל קבר רבו חרף הסכנות הרבות שבמסע. על הרפתקאותיו בנסיעות אלו סיפר בספרו 'מי שמואל'³⁰.

סיפור האוצר בגרסתו של הורוביץ הוא 'הסכמה' ועידוד למסע המסוכן והמתיש, תוך הפיכת המסע עצמו ליעד המבוקש – שהרי האוצר ימצא לבסוף 'אצלך'. המשפט שהוסיף על הסיפור מעלה את האפשרות שהנסיעה תתרחש אף אם האדם יודע מראש כי האוצר נמצא בנקודת המוצא, ולכל הפחות נועדו משפטים אלו להרחיק כל צער על מסע שהפך לכאורה מיותר. המסע המעגלי הוא תכלית כשלעצמו, הוא הגעגועים אל יעד נכסף, אף אם אינו קיים במקום אחר כלשהו. הוא יכולת התנועה והוויתור על הנוחות של הבית המוגן.³¹ אומן – ודמותו ותורתו של ר' נחמן המיוצגים בה – לא רק מגלים לאדם את האוצר שבנפשו, אלא מסייעים לו להתנתק מן הבית ולצאת אל הדרך. אומן היא היעד שאלה נדרך המיתר המשגר את החסיד לדרך.

בניגוד גמור לכך סירב חסיד ברסלבי נודע אחר, ר' לוי יצחק בנדר, מנהיג חסידי ברסלב בירושלים (1897–1989), לקרוא את הסיפור כעידוד לנסיעה: 'יש אומרים שרימו רבנו לחסרון הדבר, שאין צריך לנסוע למרחקים ולעשות דברים מופלאים כדי למצוא את האוצר, אלא כל אחד במקומו אצלו נמצא האוצר. אלא שרק רבו הלבושים וצריך לחפשו היטב. וכשיחפשו היטב, ימצא את האוצר במקומו הוא'.³² דבריו אלו של הרב לוי יצחק בנדר נדפסו בסדרת הספרים 'שיח שרפי קודש', המבוססים על הקלטות השיחות עימו. בגרסת הדפוס מופיע הסיפור בגרסתו של הורוביץ, כולל המסקנה שכל אחד 'מוכרח לנסוע להצדיק', ואחר כך באה כתוספת, על דרך 'יש אומרים', מסקנתו ההפוכה של הרב בנדר.

נראה כי הוספת המסר ההפוך, שאין צריך 'לנסוע למרחקים ולעשות דברים מופלאים', קשורה למתח הפנימי שפיצל שנים ארוכות את הקיבוץ המסורתי של חסידי ברסלב שבארץ ישראל בראש השנה לשני מניינים מרכזיים – בירושלים ובמירון. כפי שכבר הראה צבי מרק, הפיצול הזה נבע מסיבות רעיוניות ואחרות.³³ באותן שנים הייתה הנסיעה לאומן כרוכה בסכנות רבות, ולהוציא יחידיים כמו

30 הספר הודפס לאחר פטירתו על ידי בנו. ראו: ר' שמואל הורוביץ, ימי שמואל, א-ב, ירושלים תשנ"ב.

31 לניתוח דומה של מסעו של ר' נחמן לארץ ישראל ראו: א' מלכיאל, מסע אל הסוד: בעקבות מסעו של רבי נחמן מברסלב לארץ-ישראל, תל אביב 2007.

32 אברהם ויצהנדלר, שיח שרפי קודש, א, ירושלים תשמ"ח, עמ' רנ.

33 מרק (לעיל הערה 29).

הורוביץ שיצאו לשם בכל זאת, נהגו חסידי ברסלב להתקבץ בשני מקומות אלו, רובם בירושלים ומיעוטם במירון. ר' לוי יצחק, שהיה עמוד התווך של קהילת החסידים בירושלים, כיוון כאן כנראה למסר כפול – בקשה מן החסידים שלא לסכן את חייהם בנסיעה לאומן, וחיוזק מעמדה של הקהילה הירושלמית מכוח הקביעה שהאוצר נמצא 'במקומו' של כל אחד ואחד.

ו. 'ברוך השם שאני רואה אותך': סיפורו של ר' שלום מקמינא

בסעודת מלוה דמלכא לס'דר, פרשת השבוע] תולדות רס"א [תרס"א, שלהי שנת 1900] בכפר דאמויטץ, עת היה שמה הרב הצדיק מקאסאן שליט"א, שמעתי ממשמשו מוהר"נ כי סיפר בשם הקדוש מקאמינקע, כי ספרו בשם הרב הקדוש בעש"ט זלה"ה [זיכרונו לחיי העולם הבא] כי פעם אחת בא לפנוני נכה רוח ואביון אודות ישועה, אמר לו בעש"ט זלה"ה כי ילך תחת גשר פלוני ושם יתמלא בקשתו וימצא אוצרות זהב.

במילים אלו נפתחת גרסה חסידית של הסיפור שהופיעה בדפוס עוד לפני הגרסאות הקודמות שהובאו לעיל. זוהי גרסתו של ר' דוב בער ארמן (נספח ג), שפורסמה כבר בשנת 1903 בספרו 'דברים ערבים' (א, מונקאץ' תרס"ג, דף ב ע"א–ע"ב). וכך סיפר ארמן: אדם עני בא אל הבעש"ט וביקש את עזרתו. הבעש"ט שלח את האיש לחפש את ישועתו מתחת 'גשר פלוני', ושם ימצא אוצר ויתעשר. העני הגיע אל הגשר וחפש את האוצר, אך לשווא. הוא פגש שם עני נוסף, חייט, ובתשובה על שאלתו של החייט למעשיו סיפר לו על דברי הבעש"ט כי עליו לחפור תחת הגשר. על כך הגיב החייט: 'הלא גם אותי ציוה בעש"ט לילך למקום פלוני לבית פלוני ופלוני [...] ושם תחת התנור אמצא סימנא טבא, אבל מתרשל אני בכך לילך שמה ולחשוב עצות ותחבולות לחתור מחתרת שמה בבית איש אחר'. כששמע זאת העני הראשון מיהר לשוב לביתו ומצא את האוצר בביתו, מתחת לתנור.

עד כאן השתלשלות העניינים דומה למדי לגרסה הנודעת של ברגר, אולם הסיפור אינו מסתיים בכך: החייט, שנותר לכדו תחת הגשר, 'דימה בנפשו הלא הנני פה תחת הגשר ומה אכפת לי לחטט פה, אולי דברי האיש אשר נצטוה עליהם מפי בעש"ט זלה"ה אמתיים המה. וחתר ובדק יפה יפה, וגם הוא מצא חמדת זהב וסגולת כסף'. אם כן לפנינו שני אוצרות, ושני העניינים הפכו לעשירים בזכותו של הבעש"ט. אך האופן שבו התרחשו הדברים מעורר שאלה על הבעש"ט – מדוע שלח את שני האנשים שפנו אליו למצוא אוצר דווקא במקום מרוחק, בשעה שהיה לכל אחד מהם אוצר במקומו?

התשובה מופיעה במרומז בהמשך הסיפור: שני העניים לשעבר לא ידעו האחד על התעשרות האחר, וכל אחד מהם סבר כי בידו האוצר שנועד בעצם לחברו. ליבם נקפם, והם החליטו לצאת איש לקראת רעהו וביד כל אחד מהם 'צרור זהב וכסף'. כשמצאו זה את זה באמצע הדרך 'נתגדלה השמחה ביניהם', אך לא ידעו מה לעשות בכסף שתכננו לתת זה לזה. הפתרון נמצא בדרך מקורית ומכמירת לב: 'לאחד היה בן ולהשני היה בת, והתחתנו זה עם זה ונתנו זאת לנדן [לנדוניה] בניהם'. כך מתברר כי הבעש"ט לא זיכה את השניים רק באוצר גשמי אלא בברכה נוספת, מסוג שונה לגמרי – הוא יצר מפגש בין שני זרים, והם הפכו לידידים ולבסוף אפילו למחותנים וקרובי משפחה. פתרון הבעיה החומרית מביא לממד חדש של הצלחה, הנוגע למישור ה'בין-אישי' – ידידות, קרבה ויכולת חיבור בין זרים.

ממד זה של הסיפור מודגש בעדות המצורפת בסופו מפי מי שהסיפור נמסר בשמו, הצדיק החסידי ר' שלום מקמינקא:³⁴

והרב מקמינקא אמר כי מעשה הלז הוא מסוגל לפרנסה ולספרו בסעודת מלוה דמלכא, ואחר עובדא הלז שלא לספר שום מעשה רק לומר שיר המעלות ולברך ברכת המזון. ותמיד כאשר סיפר מעשה הלז סיים בזה הלשון: מזל טוב. שיר המעלות! ואמר הרב מקמינקא כי לפעמים כל אחד ואחד מוכן לישועה רבה, ועם כל זה לא יוכלו להשיג הישועה, רק איש את רעהו יעזורו, כן יעזרנו ה' למען כבוד שמו אמן.

לסיפור יש אפוא הוראות ביצוע: יש לספרו בסעודת מלוה מלכה, ומייד אחר כך לומר את 'שיר המעלות', המסיים את הסעודה ומוביל לברכת המזון. פעולת היגוד הסיפור יעילה וחזקה כל כך עד שאין להוסיף אחריה דיבורים נוספים, אלא לחתום בה את הסעודה.

מעבר להוראה זו הדגיש הרבי מקמינקא את הישועה הבאה רק בסיועו של אדם אחר – כאשר 'איש את רעהו יעזור' (ישעיה מא 6) באה ישועה. אדם אינו יכול לגאול

34 הנדלר סברה כי הרב מקמינקא הוא אחד מן האחים תושבי העיירה קמינקא-מיאראפול שבווהלין, שהיו קשורים לבעש"ט. ראו: הנדלר (לעיל הערה 7), עמ' 152, הערה 30. הדברים הובאו שוב אצל שילה, (לעיל הערה 7), עמ' 254, הערה 14. אולם כותב הסיפור התכוון לר' שלום (רונופולד) מקמינקא שבגליציה (1800–1851), במחוז לבוב. ארמן, מחבר הסיפור, הביא בעיקר מסורות מאזור מגוריו ומן הסביבה החסידית שאליה היה קשור ר' שלום, כמו בתי יודיטשוב, בעלז וצאנז. התיאור גם הולם את דמותו הצבעונית והמפותחת של ר' שלום, המופיעה במסורות סיפור רבות. עוד על דמותו ראו בהמשך הדברים. האחים תלמידי הבעש"ט נותרו רחוקים לא רק מעולמו של המחבר אלא גם ממסורות הסיפור החסידיות.

את עצמו. יכולת החיבור בין בני אדם היא המביאה את האדם אל האוצר שחבוי במקומו, בתוך נפשו. כעת מובן מדוע שלח הבעש"ט את שני העניים זה כלפי זה – הוא רצה לגרום להם להיפגש אהדדי; הדיאלוג הוא הגאולה, והוא הופך בסיפור לתכלית רוחנית.³⁵

חשיבותו של המפגש כתנאי הכרחי לפתרון הבעיה היא המסר המרכזי בגרסת ארמן, שכאמור הייתה הראשונה שהופיעה בדפוס. תמה זו מוסיפה רובד משמעות נוסף גם לגרסאות המאוחרות יותר, שהרי גם בהן הגיע אייזיק אל האוצר רק בעקבות מפגש עם אדם זר, נוכרי הרבה יותר מן העני החייט – קצין משמר גוי. רק השיחה הפתוחה, גילוי הלב והיכולת ליצור תקשורת עם זולת-זר כזה החזירה את הגיבור אל עצמו, אל ביתו ואל האוצר. בפרספקטיבה זו הופכים סיפורי האוצר לסיפורי גשר, ומכוננים תקווה למפגש ולשיח בין זרים. אם כן המסר הגלוי בסיפורו של ארמן מנהיר מסר סמוי ומרומז בסיפורים המאוחרים ממנו.

במבט כולל יותר גרסתו של ארמן מדגישה מסר שונה – אולי אפילו שונה מאוד – מזה של הגרסה שפרסם ברגר: אין כאן שיבה של האדם אל עצמו – מסר המעודד נאמנות של האדם למקומו ולאישיותו האוטונומית – אלא דווקא יציאה של האדם מתוך עצמו אל עבר סובייקט אחר. הגאולה אינה ממתינה בנבכי הנפש אלא נמצאת דווקא ב'פראג', כלומר בחריגה מגבולות האישיות ובהפיכת הזר למוכר. סצנת הסיום בגרסה זו אכן אינה מתרחשת בביתו של הגיבור אלא באמצע הדרך, במקום המסמל את יכולתן של שתי הדמויות המרכזיות בסיפור לצאת זו לקראת זו.

הבדל מרכזי נוסף נוגע לסוגה שאליה שייכים הסיפורים: גרסתו של ארמן בנויה כסיפור שבחים על אודות הבעש"ט, ושלא כגרסתו של ברגר, אין היא משל שמסר צדיק חסידי. כידוע סיפורי החסידים נחלקים לשתי קבוצות מרכזיות: סיפורים הגיוגרפיים, העוסקים בשבחי הצדיקים, ומעשיות או משלים, שאינם עוסקים בצדיקים. רוב סיפורי החסידים שייכים לסוגה ההגיוגרפית, ובמרכזם דמות של צדיק חסידי. סוגת המעשיות נפוצה פחות, והמעשיות מובאות תמיד מפייהם של

35 המפגש המסתיים בנישואי הבנים מופיע לראשונה בתיאור המדרשי על מסעו של אלכסנדר מוקדון אל ארץ קציה האוטופית, שאנשיה מעמידים את טובתו של הזולת לפני טובתם הפרטית (ויקרא רבה, פרשה כז). הוראה זו נראית קרובה להגותם של בובר ולווינס, שראו ערך תיאולוגי במפגש עם האחר. ראו למשל סיכומו של ש"ה ברגמן: החשיבה הדו שיחית של מ. בובר, בתוך מ"מ בובר, בסוד שיח: על האדם ועמידתו נוכח ההווה, ירושלים תשי"ט, עמ' לד–מג; ע' לוינס, הומניזם של האדם האחר, ירושלים תשס"ד, עמ' 80–85. כמין חומר אפשר לדרוש את העובדה שזוהו סיפור שנועד לסעודת מלווה מלכה – סעודה שבה מלווים אחר, כלומר נפגשים עם נוכחותו.

מורי החסידות עצמם. לסוגה זו שייכים מעשיותיו של ר' נחמן מברסלב ומשליו של הבעש"ט.³⁶ גם ר' שמחה בונים הרבה לספר מעשיות ומשלים, מלאי הומור וחוכמת חיים. בגרסתו של ברגר סיפור האוצר הוא מעשייה שסיפר ר' שמחה בונים; אצל ארמן זהו סיפור שבחים שגיבורו הבעש"ט.

עלי יסיף טען כי סיפורי שבחים חסידיים רבים הם סיפורי עם שהיסוד הפלאי שבהם יוחס לצדיק חסידי, וכך הפכו לסיפורים הגיוגרפיים.³⁷ ואומנם בעיניו של החסיד הסיפור מתאים לייחוס לדמותו של הבעש"ט, המתואר בסיפורים עליו כאדם שבא במגע עם פשוטי עם, נע ונד בדרכים, ונמנע מהסתגרות בדל"ת אמותיו. דמותו של הבעש"ט מופיעה תדיר כצדיק המעניק סיוע חומרי בדרך נס, וגם כאדם היושב בתוך עמו ומקרין קרבה, שיח והדדיות.³⁸

לפנינו גם דוגמה נוספת לחשיבות הכרת דמותו של המסרן לשם הבנת הסיפור החסידי. הסיפור מתאים לייחוס לא רק לדמותו של הבעש"ט, גיבורו המפורש של הסיפור, אלא גם לדמותו של המסרן-היוצר שבשמו מובא הסיפור, ר' שלום (רוזנפלד) מקמינקא (1800–1852). ר' שלום לא הנהיג עדה משלו, אך נודע כאחת הדמויות החשובות בעולם החסידי במחצית הראשונה של המאה התשע עשרה. הוא היה תלמיד חכם, חסיד בכיר בחצרם של ר' נפתלי מרופשיץ ור' שלום מבעלז, שהתייחסו אליו בחיבה רבה, וידיד נפש של ר' חיים מצאנז. מעבר לידיעותיו התורניות ואישיותו החסידית נודע ר' שלום כאדם נוח לבריות, בעל חוש הומור וכישרון מוזיקלי. מן הסיפורים על אודותיו עולה בבירור תכונה נוספת, המתאימה לסיפור שלפנינו – הוא היה ידידותי בצורה בלתי רגילה והאמין בכל ליבו בערך המטפיזי של מפגש בין הבריות:

הגאון הצדיק ר' שלום מקאמינקא זכותו יגן עלינו בלכתו פעם אחת ברחוב פגע באיש זר אחד וישאלהו הרב מי הוא. וימאן האיש להגיד לו. ויאמר לו מה בצע ואיזה תועלת יהיה לך אם תדע מי אני? ויען הרב: כתיב 'ואתה קדוש יושב תהלות ישראל' (תהילים כב 4). והכוונה במילת 'יושב' דהנה אם אחד יש לו פרנסה, שגור בפי העולם לומר שהוא 'יושב על סך כך וכך לשבוע'. וכמו כן אומרים על רב אב בית דין שהוא 'יושב' על כיסא הרבנות. והקב"ה על מה

36 עוד על סוגות ותתי-סוגות של הסיפור החסידי ראו: קיצים (לעיל הערה 4).

37 יסיף (לעיל הערה 8), עמ' 410–423.

38 על דמותו הטיפוסית של הבעש"ט כאדם אקסטרורטי שפעל במרחב רשות הרבים ונמנע מן ההתבודדות ראו: ח' פדיה, 'החוויה המיסטית והעולם הדתי בחסידות', דעת, 55 (תשס"ה), עמ' 73–108.

הוא יושב? על 'תהלות ישראל' – במה שישראל משבחים ומפארים אותו. והנה אם אדם יפגוש את רעהו שלא ראה אותו זמן כביר אומר – ברוך ה' שאני רואה אותך. לכן טוב להכיר כל איש יהודי, למען יוכלו בכל עת שיפגשו זה את זה להלל ולשבח להשם יתברך.

ויאמר לו האיש דע כי אני אליהו הנביא ושמעתי בשמים משבחים ומפארים את דבריך האלו.³⁹

המפגש שבין הבריות גורם לתהילות רבות לאל, ובכך גורמים לו 'לשבת', במשמעות של מנוחה ונוכחות. לכן יש להרבות ככל הניתן בהיכרות עם הבריות. הפגת הניכור עם הזר מתגלה כמשתלמת – מי שהיה עד לפני רגע זר שהגיב בניכור ובקריירות, מתגלה כאלהו הנביא. המפגש בין הבריות הופך להתגלות קדושה.

מסורות נוספות על אודות ר' שלום מדגישות קו זה באישיותו ובהגותו. בתיאורים על אודותיו מוזכרת האהבה הגדולה ששררה בינו ובין רעו, ר' חיים מצאנז. יחד הם הסתופפו בצילו של רבם, ר' נפתלי מרופשיץ. לפי מסורת אחת נהג ר' נפתלי להגיש לשני החברים, ששרתה ביניהם 'אהבה עזה כאהבת דוד ויהונתן', שתי כיכרות לחם מחוברות, כדימוי לחיבור שביניהם.⁴⁰ בדרשה שהובאה משמו של ר' שלום בשו"ת 'דבר משה' הוא גינה את השנאה, אפילו זו שיש לה היתר ומכוונת כנגד מי שמצווה לשונאו, שהרי "תכלית שנאה – שְׁנֵאתִים" (תהילים קלט 22) – שבאים מתוך כך לשנאה גמורה.⁴¹ חשיבות הקשר שבין הבריות ואמונתו העמוקה של ר' שלום בתכלית הרוחנית של המפגש בין בני אדם ניכרת גם בהוראה שמסר: 'אף שאינו מוצא עשרה להתפלל, מכל מקום יתפלל יחדיו אפילו עם עוד אחד בלבד, כי גם זה עדיף יותר מהתפילה ביחודות'.⁴² לפנינו עדות שמסרני הסיפור החסידי משמשים בסיפורים לא רק כמספרים יוצרים, כמעתיקים ומלקטים, אלא גם כגיבורי הנסתרים של הסיפור – במקרה דגן סיפר ר' שלום מקמינקא את הסיפור כעדות לעקרונות שבהם הוא עצמו דגל וחינך אליהם כמורה חסידי.⁴³

39 א' איטינגא, שיחת חולין של ת"ח החדש, מונקאץ' תרס"ט, עמ' כז, אות א.

40 [ר"ש' רוזנפלד, אוהב שלום, מהדורת נ"מ גרמן, ברוקלין תשס"ו, עמ' כד–כה. בגרסה המפורסמת יותר של סיפור זה החברים הם דמויות אחרות. ראו: י' ברגר, עשר צחצחות, פיוטרקוב תר"ע, עמ' 90–91.

41 מובא אצל גרמן (שם), עמ' כז.

42 גרמן (שם), עמ' מד.

43 על פי עיקרון זה ניתן לעסוק גם בדמויות המסרנים הנוספים של הסיפור, האדמו"ר ר' יהוסף מקוסון והמלקט ר' דוב בער ארמן, ואולי אפילו בדמות המשמש שסיפר את הסיפור באוזני ארמן, וששמו אינו מפורש אלא בראשי תיבות מוהר"נ, ולא עליו המלאכה לגמור.

ניתן להרחיב עוד את התמונה ולפרוס הקשר היסטורי נוסף – בשנים שבהן פעל ר' שלום מקמינקא עסקו גם מורים חסידיים אחרים בשאלת מעלותיו והסרונותיו של המפגש שבין הבריות. הבולט שבהם היה ר' יצחק מוורקא (1779–1848), שהרבה לעסוק בנושא זה בעקבות מורו, ר' דוד מללוב (נפטר 1814). אמירות רבות משמם עוסקות במשמעות הדתית העליונה של המפגש בין הבריות. אליהו הנביא התגלה אל ר' דוד כדי ללמדו כיצד יכולים בני אדם להיפגש זה עם זה.⁴⁴ ר' יצחק מוורקא טען כי העלייה לרגל למקדש בירושלים לא נועדה אלא להביא למפגש בין הבריות.⁴⁵ לעומתם מצטיירת דמות חסידית נוספת בת הזמן, ר' מנדל מקוצק (1787–1859), כמי שהעריכה דווקא את ההתבדלות וההתרחקות מן האינטראקציה החברתית לסוגיה.⁴⁶ אם כן קולו של ר' שלום מקמינקא מצטרף לסימפוניה של קולות ולדיון חסידי תוסס בשאלת ערכו האתי והדתי של המפגש הבין-אישי.

אף שגרסת הסיפור של ר' שלום מקמינקא הייתה הראשונה שנדפסה, היא נודעת פחות מגרסת ברגר וחוג ר' צבי יחזקאל, כפי שמעידה רשימת האזכורים של הסיפור שערכה הנדלר. יש בכך עדות נוספת למעמדם ולתפוצתם של הספרים שהפיקו חוג ר' צבי יחזקאל בהשוואה לספרות שבחים חסידית אחרת בת הזמן. ספרות השבחים החסידית בכללה היא ספרות מינורית, אך כפי שהודגם כאן, יש בתוכה מרכז ושוליים.⁴⁷ יחסי הכוחות הפנים-חסידיים ברפובליקה ספרותית זו ניכרים לא רק בעניינים טכניים, כגון כמות ההדפסות ואופן ההפצה, אלא גם בהיווצרותם של מוקדי סמכות וידע. למשל ארמן, החסיד ממזרח גליציה, הוציא את ספרו במונקאץ' ולא במרכזי ההדפסה של ספרות השבחים החסידית, שהיו באותן השנים על אדמת פולין,

44 י' קים קדיש רוקוץ, שיח שרפי קודש, ב, לודו' תרפ"ז, עמ' 95–96.

45 מ"מ ולדן, אהל יצחק, פיוטרקוב תרע"ד, עמ' 17–18, וכן סיפורים נוספים שם בסמוך ובעמ' 32.

46 ראו למשל: ק"א פרנקל, באהלי צדיקים: ענף עץ אבות – וארקא-סקרנביץ, תל אביב תשכ"ז, עמ' 327; וכן ראו סיפור שבו הציג הרבי מקוצק את עצמו באופן ציני כתיש קדוש, בעוד תפקידו של הוולת – החסידים – לקצץ את קניו ולהחלישו: מ' בובר, אור הגנוז, ירושלים תשל"ט, עמ' 443–444 – מפי א"מ (אברהם מאיר) הברמן; א"י השל, קאצק: אין געראנגל פאר אמתדיקייט, תל אביב תשל"ג, עמ' 53; לעיון בסיפור ראו: ר' דביר-גולדברג, הצדיק החסידי וארמון הלווייתן: עיון בסיפורי מעשיות מפי צדיקים, תל אביב תשס"ג, עמ' 37–38.

47 למונח ספרות מינורית ראו: ז' דלז' ופ' גואטרי, 'מהי ספרות מינורית?' מכאן, א (אביב תש"ס), עמ' 134–143. ליחסי השוליים והמרכז ברב מערכת הספרותית ראו: א' אבן-זהר, 'היחסים בין מערכות ראשוניות ומשניות ברב מערכת של הספרות', הספרות, 17 (1974), עמ' 45–49; הנ"ל, 'הפונקציה של הרב-מערכת של הספרות בהיסטוריה של הספרות', משא, 6 במרס 1970. והשוו: א' בר-לבב, 'בין תודעת הספרייה לרפובליקה הספרותית היהודית', מ' סלוחובסקי וי' קפלן (עורכים), ספריות ואוספי ספרים, ירושלים תשס"ו, עמ' 201–224.

בפיוטרקוב, למברג ופדגורזא.⁴⁸ הוא גם לא נמנה עם חוגו של ר' צבי יחזקאל, ולא מוזכר כמי ששייך פעולה עם אותה חבורת מומחים, שהיו בה רבנים חסידיים מכל המרחב, גם מארצו של ארמן עצמו. כל אלו גרמו לתזווה מסוימת אך ניכרת של מחבר זה אל שולי השיח, למרות ההיקף המרשים של חיבוריו וריבוי הסיפורים המקוריים שליקט במחוזות מזרח גליציה והונגריה.⁴⁹ וכך אף שהוא צוטט לעיתים בספרות שבחים חסידית מאוחרת ממנו, נראה כי הסיפורים שליקט זכו לחשיפה מועטה באופן יחסי. אם כן בתוך בית הגידול,⁵⁰ ההביטט החסידי, ניתן להבחין בהיווצרותם של מוקדי ידע וסמכות, וממילא שבה ונפרסת לפנינו הספרות החסידית כרב מערכת מורכבת ורבת אנפין.

ז. השינוי בעולמה של פשיסחה: גרסתו של יועץ קים קדיש רוקוץ

את המסע אל האוצר בגרסאותיו החסידיות אחתום באזכור נוסף של הסיפור, שפרסם המלקט החסידי יועץ קים קדיש רוקוץ מפשיטיק.⁵¹ גם רוקוץ נטל חלק בחוג הסופרים שפעלו בחסות ר' צבי יחזקאל מיכלזאהן. הוא מסר עדויות רבות לשאר בני החוג, וקיבל מהם סיפורים ועדויות הממלאים את ספריו. רוקוץ נמנה עם הצעירים בחוג הסופרים, והוותיקים שבבני החוג, ר' צבי יחזקאל עצמו, הרב לווינשטיין ונתן נטע דונר, ליוו אותו כחונכים וכבעלי סמכות. הוא תואר כמקובל גם כקרוב משפחתם של שאר בני החבורה.⁵²

להבדיל משאר הספרים של חוג זה, ספריו של רוקוץ אינם כללי-חסידיים באופיים,

48 לשם השוואה, ברגר אף הוא לא גר בפולין כי אם בבוקרשט שברומניה, אך את ספריו הדפיס דווקא בפולין.

49 ד"ב ארמן, דברים ערבים, א-ב, מונקאץ' תרס"ג-תרס"ה; הנ"ל, פאר וכבוד, מונקאץ' תרע"ה; הנ"ל, זכרנו לחיים, מונקאץ' תרצ"ח.

50 במושג זה עסק ליפסקר, כתיאור חלופי לניסוח הפוליטי של רפובליקה ספרותית. ראו: ליפסקר (לעיל הערה 14).

51 או פרשיטיק (Przytyk), כיום פרוור של העיר רדומסק בפולין. שמו נכתב בדרך כלל קים קדיש, וכך הוא נהגה ככל הנראה. משמעות השם היא ציון נפש לאב שנפטר טרם שנולד בנו, כלומר קיים קדיש לנשמת הנפטר. ואולם ממגילת היוחסין של קיים קדיש אנו יודעים שבמשפחתו נקראו אבותיו בשם זה לאורך כמה דורות. ראו הקונטרס 'בית צדיקים' מאת ר' צבי יחזקאל, בתוך: י' קים קדיש רוקוץ, נפלאות היהודי, פיוטרקוב תרס"ח, עמ' 82-83.

52 ראו עליו בהרחבה: קיצים (לעיל הערה 4), עמ' 170-172. וכן ראו: ג' נגאל, מלקטי הסיפור החסידי, ירושלים תשנ"ו, עמ' 263-264.

אלא מתמקדים במסורות מבית פשיסחה-קוצק-גור, שאליו השתייך, והם נפוצו מאוד בפולין לפני מלחמת העולם השנייה וזכו לכמה מהדורות.⁵³ בכרך הראשון של סדרת ספריו, שאף הם נקראים 'שיח שרפי קודש', מופיע סיפור האוצר כסיפור פנימי בתוך סיפור אחר (נספח ד). לאחר פטירתו של היהודי הקדוש מפשיסחה, בשנת תקע"ד, נסעו שניים מתלמידיו הצעירים, ר' יצחק מוורקא, שהוזכר לעיל, ור' משה, בנו של ר' דוד מללוב, לחפש להם רבי חדש. הם שמו פעמיהם מפולין אל אוקראינה, לחצרו של הרבי הנודע ר' מוטלה מצ'רנוביל.⁵⁴ בדרכם באו אל חברו של רבם, ר' ישעיה מפשדבורז', וכשנודעה לו סיבת נסיעתם סיפר להם את סיפור האוצר:

דבר זה דומה להמעשה של ר' אייזיק ר' יעקיליס מקראקע, שבביתו חלם לו אשר בעיר אחרת תחת המעברה (בריק) [גשר] ימצא אוצר, ושם נתוודע לו כי בביתו נמצא האוצר [...] כן אתם תבקשו לכם רבי בריחוק מקום, ושם תתוודע לכם כי בביתכם יש לכם רבי הלא יש לפניכם הגה"ק הר"ר [הגאון הקדוש הרב ר'] בונם זצ"ל מפרשיסחא.⁵⁵

ר' ישעיה הפציר בהם אפוא שלא לנסוע לצ'רנוביל, אלא לשוב לפשיסחה, שממנה באו, ולמצוא שם את האוצר בדמותו של ר' שמחה בונים מפשיסחה – מי שאכן הפך ליורשו המרכזי של היהודי הקדוש.

על פי המסופר לא שעו שני החסידים לעצתו של ר' ישעיה והמשיכו לצ'רנוביל. אחר זמן נעורו בליבם ספקות ו'קושיות' על מה שראו שם, הם שבו לפשיסחה, ולבסוף קיבלו עליהם את ר' שמחה בונים כרבי. 'אייזיק' שבמשל הוא בן דמותו של יצחק שבנמשל, ר' יצחק מוורקא, שהבין לבסוף את טעותו ושב לפולין, אל חצרו של ר' שמחה בונים מפשיסחה.

שימוש כזה בסיפור האוצר דווקא בקשר לדמותו של ר' שמחה בונים מעורר תמיהה. כאמור על פי גרסתם של ברגר ור' צבי יחזקאל הסיפור סופר תדיר מפיו של ר' שמחה בונים, כדי ללמד את חסידיו כי אין טעם לבוא אליו ואל פשיסחה, אלא ראוי לתלמיד שישבו אל ביתו ומשפחתו. כשבע עשרה שנים לאחר פרסומה של הגרסה בספרו של ברגר הפך ר' שמחה בונים בגרסת רוקוץ לאוצר עצמו, שאליו צריך

53 ספריו 'נפלאות היהודי' (לעיל הערה 51) ו'תפארת היהודי' (פיוטרקוב תרע"ב) יצאו עוד לפני מלחמת העולם הראשונה. לאחר שנות הפסקה ארוכות הופיעו הסדרה 'שיח שרפי קודש' בחמישה כרכים (לודו' תרפ"ג-תרצ"א) וכן הספר 'שפתי קודש' (לודו' תרפ"ט).

54 עוד על נסיעה זו ראו: רוקוץ (לעיל הערה 44), ב, עמ' 14-15.

55 'קים קדיש רוקוץ, שיח שרפי קודש, א, לודו' תרפ"ג, עמ' 42-43.

לחזור. הצדיק וחצרו – פשיסחה שבפולין – הם ה'בית' שהחסיד טעה לחשוב כי עליו להתרחק ממנו, אך לבסוף עמד על טעותו וחזר אל הרבי. כיצד ייתכן שדווקא מסיפור זה, ודווקא על אודות ר' שמחה בונים, נוצרה גרסה בעלת מסר הפוך?

נראה כי גרסתו של רוקוץ מעידה על כישלון המסר הפשיסחאי. העקרונות המיוחסים לר' שמחה בונים – קריאתו לאדם לשוב אל עצמו ולקחת את גורלו בידיו, ללא סיוע של רבי וללא תלות במחויבות נורמטיביות לקבוצת השתייכות – ערכים אלו התמוססו בענפי פשיסחה בשנים שלאחריו. תלמידי תלמידי הפכו ברבות הימים לחסידות מאורגנת, ובה ממסד חסידי הנתון לשלטונו של הרבי, ומערכת ערכים ממוסדת ומגובשת המחייבת את חברי הקהילה. אישיותו של החסיד הפשיסחאי כאדם אוטונומי ונבדל הייתה כאמור ערך חשוב במשנתו של ר' שמחה בונים.⁵⁶ אך בשנים שבהן כתב רוקוץ את גרסתו הפכה זהות פרטית זו לזהות קבוצתית של חסידות פריטיקולרית – חצר פשיסחה לענפיה.⁵⁷

עם זאת חן נוסף בעיניי גם על גרסתו של רוקוץ. האוצר עבור החסיד בדורות המאוחרים הוא הזדהותו העמוקה עם הקהילה החסידית שאליה הוא משתייך, ושהיא עבורו הבית שאליו יש לחזור. על פי תפיסה זו האדם אינו מגלה שום אוצר כשהוא שרוי בבדידות מזהרת, חף מהשפעות חיצוניות; להפך – זהותו המשפחתית כחבר בקהילת חסידים היא המעניקה תוקף ומשמעות לחייו. האינדיווידואליות – שהפכה חשובה כל כך לאדם המודרני בן ימינו – מוחלפת כאן בזהות שבטית, משפחתית וגיאוגרפית, כפי שאכן מתרחש בימינו בקהילות החסידים.

לסיכום, החסידים סיפרו את סיפוריהם ללא הרף והריקו אותם מכלי אל כלי, כדי ללמד ולהאיר דגשים שונים ומנוגדים. סיפורי החסידים מתגלים שוב ושוב כאוצר

56 כאמור אינני עוסק כאן בשאלה עד כמה נאמן תיאור זה לדמותו ההיסטורית של ר' שמחה בונים, וראו על כך לעיל הערה 22. במקום אחר עסקתי במסר נוסף המזוהה עם דמותו של ר' שמחה בונים, שגם הוא נשחק והתמוסס לאחר פטירתו – מגעיו עם העולם המערבי, המדעי והמודרני, הצטיירו כניסיון מצידו לכונן יחסים של תיקון עם תרבות עולם המערב וליצור דגם של חסיד חכם, כלומר מלומד ומצוי גם בתחומי הדעת החילוניים. לדגם זה לא היה המשך בדור תלמידיו. ר' שמחה בונים נתפס בעיני תלמידיו כצדיק, וממילא אדם חד-פעמי שאין לקחת דוגמה ממעשיו. בסיפורים החסידיים משתקף תסכולו של ר' שמחה בונים מכישלונו. ראו על כך בהרחבה: קיצים (לעיל הערה 5).

57 בהמשך לכך ניתן אף לשער כי הסיפור משקף את המתח שליווה את חסידות פשיסחה בשנים שלאחר פטירתו של ר' שמחה בונים. בשנים אלו התפצלו תלמידיו לשתי קבוצות מרכזיות: חלקם הפכו חסידיו של ר' אברהם משה, בנו של ר' שמחה בונים, וחלקם קיבלו עליהם את ר' מנחם מנדל מקוצק. רוקוץ, שליקט מסורות פשיסחאיות מבית קוצק, תיאר את ר' יצחק מוורקא כמי שטעה ובגד בדרך הפשיסחאית.

רב אנפין, שיש לעמוד על מדוריו, להכיר היטב את דמויות מלקטיו ומספריו, ובכך לחשוף את רזיו.

נספחים

נספח א

ישראל ברגר, שמחת ישראל

פיוטרקוב תר"ע, עמ' 49

עוד כתב לי ידי"נ [ידיד נפשי] מחותני הגאון החסיד מפלונסק שיחיה שהיה מרגלא בפומיה דהרב הקדוש ר' חנוך העניך מאלכסנדר ז"ל לומר בשם רבו הרה"ק [הרב הקדוש] הרבי ר' בונם ז"ל שאמר אשר כל אברך בנוסעו פעם הראשון אל הצדיק, ולהסתופף בצל החסידים, צריך לידע המעשה מרבי אייזיק ר' יעקעליס מקראקא, שבנה הביהכנ"ס [הבית הכנסת] בקראקא הנקרא ר' אייזיק ר' יעקעל'ש שוהל וזהו כי הר' אייזיק ר' יעקעליש חלם לו כמה פעמים שיסע לפראג, ושם סמוך לחצר המלך תחת הגשר יחפור בארץ וימצא אוצר גדול ויתעשר, והוא נסע לפראג ובבאו שמה הלך אל הגשר אשר אצל חצר המלך, אבל שם עמדו אנשי חיל ההולכים על המשמר לילה כיום, והיה ירא לחפור בארץ לחפש במטמונים, אבל מרוב צערו כי עמל כ"כ [כל כך] בדרך רחוקה, ועתה ישיב לביתו בחוסר כל, היה הולך כל היום סמוך להגשר אנה ואנה, תפוש במחשבותיו וכשחשכה הלך אל האכסניא לנוח, וביום השני וכן ביום השלישי שוב בא בבוקר בבוקר אל המקום הזה, וטייל שם כל היום, ולפנות ערב הלך לאכסניא, השר העומד שם בראש האנשי חיל שומרי ראש המלך, בראותו יום יום כי איש יהודי הולך שחוח ותוארו כעני המעוטף בצער ויגון, סובב סובב אצל הגשר כל הימים, קראו אליו ושאלו בדברים רכים מה אתה מחפש ועל מי אתה ממתין זה כמה ימים במקום הזה, סיפר לו כל הענין כי כמה לילות רצופים חלם לו כי כאן טמון אוצר גדול, ולמטרה זאת בא לפראג ברוב עמל וטורח. אז פתח השר את פיו שחוק ואמר לו האם היה כדאי שתסע דרך רחוקה כ"כ ע"י חלום, מי זה אשר יאמין לחלומות, הלוא גם אני בחלומי אמרו לי שאסע לעיר קראקא ושם נמצא אחד הנקרא בשמו אייזיק ר' יעקעליש, ואם אחפור שם בבית היהודי אייזיק ר' יעקעליש תחת התנור וכירים אז אמצא אוצר גדול, אבל הכי אתן אומן לחלומות אשר שוא ידברו.⁵⁸ ולנסוע בשביל

58 על פי זכריה י 2.

זה לקראקא, ואתה עשית שטות כזה לבא לכאן, ויהי כשמוע רבי אייזיק ר' יעקעליש דברי השר הבין כי עיקר ביאתו לכאן היה למען ישמע דברים אלו ושידע כי האוצר נמצא לא כאן רק בביתו וכי עליו לחפור ולבקש במטמונים בביתו ושם ימצא האוצר. חזר ונסע לביתו וחפש ומצא בביתו תחת התנור וכירים את האוצר ונתעשר, ובנה בהוננו הבית הכנסת הנודעת בשם ר' אייזיק ר' יעקעליש שוהל, כן הדבר כל אברך צריך לידע כי ע"י בואו אל הצדיק והרבי, נתודע לו שהאוצר אין לו לחפש אצל הרבי רק בביתו, ויהי בנוסעו לביתו שם יחפש ויחפור עד מקום שידו מגעת, ויגעת ומצאת תאמין כי קרוב אליך הדבר בפוך ובלבבך לעשותו,⁵⁹ אצלו ממש והבן, ודפח"ח [ודברי פי חכם חן].

נספח ב

שמואל הורוביץ, סיפורים נפלאים

ירושלים תרצ"ה, עמ' ס-סא

המעשה שסיפר מהאוצר תחת הגשר. שפעם אחת חלם לאיש אחד מאיזה עיר שבוינה תחת הגשר יש שם אוצר. על כן נסע לשם ועומד אצל הגשר ומחפש עצות איך לעשות, כי ביום אינו יכול מחמת האנשים. ועבר שם איש חיל ואמר לו: 'מה אתה עומד וחושב?' חשב בדעתו שטוב שיאמר לו, כדי שהוא יסייעו ויתחלקו. סיפר לו כל העניין. ענה ואמר לו: 'איי יהודי נאר קיקסט אוף א חלום [יהודי רק חולם חלום...]. אלא מאי, מיר האט זיך אויך גחולמט אז דא אין דא בא דעם אין דעם (והזכיר העיר של האיש ושמו של האיש הזה) אין מאקואן איז דא איין אוצר. וועל איך פארין ציא יענום?' [אלא מה, אני גם חלמתי ששם ושם, במקום זה וזה... במחסן יש אוצר. האם אלך לשם?].

ונסע האיש לביתו וחפר בהמקאזאן שלו, ומצא האוצר. ואמר אחר כך: 'איצט וויס איך שוין, דער אוצר איז בייא מיר, נאר וויסען פין דיים אוצר מיז מען פארן קיין ווין'. [עתה יודע אני שהאוצר נמצא אצלי, אך כדי לדעת זאת צריך לנסוע לווינה].

נספח ג

דוב בער ארמן, דברים ערבים, א

מונקאץ' תרס"ג, דף ב ע"א-ע"ב

בסעודת מלוה דמלכא לס' [דר] תולדות רס"א [תרס"א] בכפר דאמויטץ, עת היה שמה הרב הצדיק מקאסאן שליט"א [שיחיה לאורך ימים טובים אמן], שמעתי ממשמשו מוהר"נ כי סיפר בשם הקדוש מקאמינקע, כי ספרו בשם הרב הקדוש בעש"ט זלה"ה [זיכרונו לחיי העולם הבא] כי פעם אחת בא לפניו נכה רוח ואביון אודות ישועה, אמר לו בעש"ט זלה"ה כי ילך תחת גשר פלוני ושם יתמלא בקשתו וימצא אוצרות זהב, והלך שמה פשפש ולא מצא. פגע בו עוד נכה רוח חייט אביון ועני רחמנא ליצלן ושאל אותו מה תבקש? אמר לו, דברת בעש"ט זלה"ה, אבל לריק יגעתי ולא מצאתי, השיבו החייט: הלא גם אותי ציוה בעש"ט לילך למקום פלוני לבית פלוני ופלוני (וזה היה בית איש פלוני אלמוני אשר ביקש כאן תחת הגשר) ושם תחת התנור אמצא סימנא טבא, אבל מתרשל אני בכך לילך שמה ולחשוב עצות ותחבולות לחתור מחתרת שמה בבית איש אחר, ויהי כאשר שמע איש הלז את דברי החייט הלז, דימה בנפשו הלא אני אני הנה הנני בעל בית הלז אלך לביתי ואבקש שמה תחת התנור וכולי האי ואולי וכן נמצא וכן היה ומצא אוצרות זהב. החייט הנ"ל דימה בנפשו הלא הנני פה אצל הגשר ומה איכפת לי לחטט פה, אולי דברי האישי אשר נצטוה עליהם מפי בעש"ט זלה"ה אמתיים המה. וחתר וברדק יפה יפה, וגם הוא מצא חמדת זהב וסגולת כסף. ונתעשרו למאוד, כל אחד ואחד דימה בנפשו הלא חבירי היה לי הגורם לממון ואככה אוכל וראיתי באבדן ועוני חבירי אשר גרם ועשה לי כל הכבוד הזה. התיישבו בדעתם כל אחד ואחד, להוביל לחבירו צרור זהב וכסף, וכן עשו, בדרך כי פגשו איש את רעהו, נתגדלה השמחה ביניהם, ולא ידעו מה לעשות עם צרורות כספיהם אשר היה אִתם, זה ליתנו לחבירו וככה חבירו לו, התיישבו בדעתם, כי לאחד היה בן ולהשני היה בת, והתחתנו זה עם זה ונתנו זאת לנדן [לנדוניה] בניהם, והרב מקאמינקע אמר כי מעשה הלז הוא מסוגל לפרנסה ולספרו בסעודת מלוה דמלכא, ואחר עובדא הלז שלא לספר שום מעשה רק לומר שיר המעלות ולברך ברכת המזון. ותמיד כאשר סיפר מעשה הלז סיים בזה הלשון: מול טוב. שיר המעלות! ואמר הרב מקאמינקע כי לפעמים כל אחד ואחד מוכן לישועה רבה, ועם כל זה לא יוכלו להשיג הישועה, רק איש את רעהו יעזורו,⁶⁰ כן יעזרו ד' למען כבוד שמו אמן.

60 על פי ישעיה מא 6.

נספח ד

יועץ קים קדיש רוקוץ, שיח שרפי קודש א

לודו' תרפ"ג, עמ' 42-43

הרב הקדוש וכו' הר"ר [הרב ר'] יצחק זצ"ל מווארקא שנסע יחד הה"ק [הרב הקדוש] וכו' משה'לי לעלעוויר לבקש להם רבי, ובדרך נסיעתם לטשערנאביל ביקרו את הה"ק הר"ר ישעילי זצ"ל מפרזעדבורז. ושאל להם היכן הם נוסעים וסיפרו לו לטשערנאביל לבקש להם רבי. והשיב להם, דבר זה דומה להמעשה של ר' אייזיק ר' יעקילים מקראקע. שבביתו חלם לו אשר בעיר אחרת תחת המעברה (בריק) [גשר] ימצא אוצר, ושם נתוודע לו כי בביתו נמצא האוצר (והמעשה שהיה כך היה שר' אייזיק ר' יעקילים חלם לו כי בעיר פלונית תחת המעברה מונח אוצר, ולא השגיח על זה כי חשב החלומות שוא ידברו. אך מחמת שחלם לו כמה לילות רצופין בלי הרף, לכן נסע שמה לחפש את האוצר תחת המעברה, וביקש ולא מצא. והלך נבוך ברעיוניו אנה ואנה ואמר אל לבו, הלא דבר הוא שחלם לו כמה פעמים ובין כך עבר שם איש אחר על המעברה, וראה אותו נבוך ושאל לו, מה זה. וסיפר לו את החלום ואמר לו חבירו, שלא הכיר אותו מעולם, אתה משגיח על החלום, והנה גם אני בחלומי, שחלם לי איזה פעמים, שבבית ר' אייזיק ר' יעקילים מקראקא נמצא תחת התנור אוצר גדול האם אשגיח על זה מאומה. האסע לשם לבקש את אייזיק ר' יעקילים, לחפש תחת התנור, הלא שטות הוא. ויהי כי שמע ר' אייזיק ר"י כן תיכף נסע לביתו וחפש תחת התנור ומצא את האוצר. ויש ביהכ"נ [בית הכנסת] בקראקע שנקראת על שמו) כן אתם תבקשו לכם רבי בריחוק מקום, ושם תתוודע לכם כי בביתכם יש לכם רבי הלא יש לפניכם הגה"ק [הגאון הקדוש] הר"ר בונם זצ"ל מפרשיסחא. והם לא שמו לבם לדבריו, ונסעו לדרכם לטשערנאביל, ושאל להם הה"ק מטשערנאביל זי"ע [זכותו יגן עלינו] מהיכן אתם. והשיבו מפולין. ושאל להם אם לא היו מכירים את הה"ק הר"ר דוד לעליווער זי"ע והשיב הה"ק הרי"צ [הרב ר' יצחק] זי"ע על חברו הה"ק הר"ר משה'לי זצ"ל שזה הוא בנו. וסיפר להם שאביו בא יבא אליו תמיד ולומד עמו, וזה שלשים יום שלא בא אליו. והיה שרוני' בצער, כי חשב אולי נפל [מ]מדרג(ו)תו חלילה. ואח"כ [ואחר כך] בא אליו אביו וניחם אותו שלא יירא. כי מניעת ביאתו אליו היה על כי הה"ק הר"ר דוד לעליווער בא אל השמים. על כן הכריזו בשמים שלא יצא שום צדיק ממחיצתו רק יבואו לשמוע את דרשת הה"ק הר"ר דוד זי"ע שידרוש שלשים יום ע"כ [על כן] לא היה יכול לבוא אליו. כן סיפר להם הה"ק מטשערנאביל זצ"ל. והיו שם איזה ימים ולא קבלו אותו לרבי. כי היה קשה להה"ק הר"ר יצחק זצ"ל י"ב קושיות על הה"ק הר"ר מאטילי מטשערנאביל זצ"ל לה"ה זי"ע [זכר צדיק לברכה לחיי העולם הבא

זכותו יגן עלינו] ולא גילה אותם לשום אדם. אפילו להה"ק הר"ר משה'לי זצללה"ה חבירו. ונסעו משם לפרשיסחא. ובבואם אמר להה"ק הר"י מווארקע זצללה"ה לך קשה י"ב קושיות על הה"ק הר"ר מאטילי זצללה"ה אני אתרץ אותם. אעפ"כ [אף על פי כן] לא חזרו עוד לטשערנאביל ונשארו בפרשיסחא איזה זמן עד שקבלו עליהם את הה"ק הר"ר בונם זצללה"ה לרבי, כי ברוה"ק [ברוח הקודש] בלבד שהראה להם לתרץ י"ב קושיות עוד לא סמכו עצמם על זה. ושהו שם זמן עד שנקבע בלבם שזהו הרבי שלהם. ע"כ [עד כאן].

ד"ר זאב קיציס, בית הספר ללימודי יסוד ביהדות, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן
zeev.kitsis@biu.ac.il



בעל האזהרות: ש"י עגנון קורא באבן גבירול

אוריה כפיר ודודו רוטמן

א. המשורר העברי מספרד כגיבור ספרותי

מאמר זה מוקדש לסיפור 'הסימן' מאת ש"י עגנון ובמיוחד לתמונת השיא שלו, שבה דמותו של הפייטן הימי ביניים הגדול שלמה אבן גבירול מתגלה לפני המספר. הופעתו של שלמה אבן גבירול כדמות ספרותית ביצירה היא חלק מתופעה רחבת היקף ורבת שנים העומדת במרכז מחקר שאנו עורכים ואשר מתמקד ביצירות ספרות שמשוררי ספרד הגדולים מימי הביניים מעוצבים בהן כגיבורים ספרותיים. תופעה זו, שראשיתה כבר בתקופת חייהם של המשוררים עצמם, ושנמשכת עד ימינו, קיימת במגוון רחב של צורות ספרותיות: שירים, סיפורים, מסורות עממיות, רומנים, מחזות, פזמונים ולאחרונה – אפילו קומיקס. עיקר התופעה בספרות העברית, אבל היא קיימת גם בשפות אחרות. מטרתו של המחקר להציג תמונה רחבה ככל האפשר של יצירות שהמכנה המשותף להן הוא ההבניה של דמויות המשוררים המרכזיים של האסכולה הספרדית, כל אחד לעצמו ובהצטרפם יחד.¹

מבחינה תיאורטית מחקרנו נשען על ממשקים בין שלושה מעגלי שיח, שבאים לידי ביטוי גם בדיונונו בסיפורו של עגנון 'הסימן'. מעגל השיח הראשון עוסק בדמותו של

* המאמר נכתב במסגרת פרויקט מחקר הנתמך על ידי הקרן הלאומית למדע (ISF 1472/17). תודתנו לעוזרות המחקר, יעל איזנברג וגלי סיטון. כן אנו מודים לחברנו קדם גולדן ששלח לנו חומרים חשובים, ולרב ג'פרי סאקס שפתח בפנינו את בית עגנון ותרם לנו מידיעותיו. סדר המחברים הוא אלף-ביתי ושניהם תרמו למאמר במידה שווה.

1 אחד מיעדי מחקרנו הוא לפרסם אנתולוגיה מדעית של יצירות מסוג זה. למחקרים שונים העוסקים בסוגיית המשורר העברי מספרד כגיבור ספרותי, אף שאינם מקיפים את הסוגיה בכללה, ראו למשל: נ' בן-מנחם, שיחות ואגדות עם, ירושלים תש"ג; ג'ל, ענייני אברהם אבן עזרא, ירושלים תשל"ח; ש' ורסס, מגמות וצורות בספרות ההשכלה, ירושלים תש"ן, עמ' 50–90; ג'ל, 'המשורר רבי יהודה הלוי בעולמה של הספרות העברית החדשה', פעמים, 53 (תשנ"ג), עמ' 18–45.

גיבור התרבות ההיסטורי והפסידו-היסטורי. זהו שיח שפותח בלימודי הדתות ובהקשר הפולקלור, בעיקר סביב המסורות ההגיוגרפיות על אודות קדושים, מנהיגים וגיבורי תרבות.² עם זאת הגיבורים שלנו, לפני שהיו מושאי הכתיבה של יצירות ספרות מאת אחרים, היו כמובן מחברים ויוצרים בזכות עצמם. עובדה זו מזמינה לדיון שני מעגלי שיח תיאורטיים נוספים. האחד קשור במושג הפוקויאני 'שם המחבר', שנועד להרחיב את מושג המחבר מן הקשר המובן מאליו שבין היוצר לבין יצירותיו אל קשת הדימויים הרחבה שנקשרה בדמותו בשיחים שונים. וכדברי מישל פוקו: 'שם המחבר אינו יוצא, כמו השם הפרטי, מתוך השיח אל עבר האדם הממשי והחיצוני שיצר אותו, אלא [...] הוא מציג את האירוע של אוסף שיחים מסוים, ומתייחס למעמדם בתוך חברה ובתוך תרבות'.³ מעגל שיח אחר הוא זה האינטרטקסטואלי. הנחת העבודה

2 לדיונים בהגדרת גיבור התרבות או הקדוש ובמאפייניו ראו למשל: O. Rank, *Der Mythos von der Geburt des Helden: Versuch einer psychologischen Mythendeutung*, Wien and Leipzig 1909; L. Raglan, *The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama*, London 1936; J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, New York 1949; ד' נוי, 'ר' שלום שבוי באגדת העם של יהודי תימן', 'ר' רצהבי (עורך), בואי תימן: מחקרים ותעודות בתרבות יהודי תימן, תל אביב תשכ"ז, עמ' 106–133; ש' צפתמן, בין אשכנז לספרד: לתולדות הסיפור היהודי בימי הביניים, חיפה תשמ"ה; E. Yassif, 'The Medieval Saint as Protagonist and Storyteller: The Case of R. Judah he-Hasid', R. Elior et al. (eds.), *Creation and Re-Creation in Jewish Thought: Festschrift in Honor of Joseph Dan*, Tübingen 2005, pp. 179–192; L. Raspe, *Jüdische Hagiographie im mittelalterlichen Aschkenas*, Tübingen 2006

3 הביטויים הרחבים 'אוסף שיחים', 'חברה' ו'תרבות' רלוונטיים לדעתנו למסורות על אודות משוררי ספרד, הגם שאלה פרוסות בזמן ובמרחב. ראו: מ' פוקו, מהו מחבר? [עם ר' בורת, מות המחבר], תרגום ד' משעני, תל אביב 2005, עמ' 36. לענייננו, לצורך הדוגמה, יהודה הלוי אינו רק מחברם של שירי ציון ואינו רק האדם הממשי ששם פניו אל ארץ ישראל, אלא גם התוצר של כל הדימויים שדבקו בו לימים בספרות ובתרבות, ושקבעו, לא פחות מיצירתו, את מעמדו בויתרון הקולקטיבי. על עיצובו של יהודה הלוי בספרות העברית החדשה ובתרבות העברית החדשה ראו למשל: ורסס, המשורר (לעיל הערה 1) והמאמרים שנכתבו על 'אלה מסעי ר' יהודה הלוי' של יהודה בורלא: ל' חקק, 'אל המחזר דרך יום אתמול: על "אלה מסעי ר' יהודה הלוי" ליהודה בורלא', פעמים, 53 (תשנ"ג), עמ' 46–74; א' בהר, 'מיהודה הלוי ליהודה בורלא: "אלה מסעי ר' יהודה הלוי" והקשר שבין הספרות המזרחית בישראל ובין מסורות הפיוט והמקאמה בעברית בעולם הערבי', ח' פדיה (עורכת), הפיוט כצוהר תרבותי: כיוונים חדשים להבנת הפיוט ולהבנייתו כצוהר תרבותי, ירושלים תשע"ג, עמ' 233–265; ס' בקווית, 'הספרדיות וקסם ציון ב"אלה מסעי רבי יהודה הלוי" מאת יהודה בורלא, הדור: השנתון העברי של אמריקה (תשע"ג), עמ' 103–108. על עיצוב דמויותיהם של יהודה הלוי ואברהם אבן עזרא בספרות העממית ראו: U. Kfir and D. Rotman, "Separated in Neither Death nor Life": The Folk Traditions Linking Judah Halevi and Abraham

שלנו היא שקיימת זיקה חזקה בין החברה שצרכה (או צורכת) את יצירות הספרות של המשוררים עצמם לבין החברה שסיפרה (או מספרת) על אודותיהם. כלומר מי ששומע או קורא סיפור או שיר על אחד מן המשוררים עשוי גם להיפגש, מלכתחילה או בדיעבד, עם השירים של אותו משורר. לא זאת אף זאת, הוא עשוי לקשור בין יצירת המשורר ליצירה על אודותיו, אפילו אם אין הדבר הכרחי. אם סיפור או שיר מזכיר, ברמז או בגלוי, יצירה מסוימת של אותו משורר – כפי שקורה בסיפורנו – כל שכן שהוא מומין לתהליך הפרשני את הדיון האינטרטקסטואלי. מדובר במעגל של היוון חוזר: שיר יכול להוביל ליצירת סיפור על אודות המשורר, ואותו הסיפור עשוי לפרש מחדש ולהעניק משמעויות חדשות ליצירת המשורר המקורית. במקרים מסוימים הסיפור המאוחר אף עשוי להפוך למרכיב בלתי נפרד מחוויית הקריאה של השיר המוקדם ופרשנותו.⁴

ליצירות הספרות שהיו חלק משמעותי בעיצוב שמות המחברים של משוררינו יש שלושה מאפיינים מרכזיים. ראשית, הן מגשרות על הפער שבין המשורר ליצירתו. כידוע השירה העברית מימי הביניים היא שירה קלסית הנוטה מעצם טבעה לעסוק בסוגיות לאומיות ואוניוורסליות באופן א־פרסונלי ועל־זמני. גם במקרים שהשירים – בעיקר שירי החול – מרמזים לדמותו הביוגרפית של המשורר, אפייה הקונוונציונלי של שירת ימי הביניים נוטה לעטוף את הגרעין הביוגרפי בלשון ציורית ובמטבעות לשון מן המוכן. על כן הסתפקות בשירים כשלעצמם עלולה ליצור פער מטריד בין שמו של המשורר, שהוא גלוי ומפורסם, לבין דמותו הקונקרטי, הנתרת עמומה ונטולת הקשר בהיר וספציפי, ביוגרפי, משפחתי, קהילתי והיסטורי. הנחתנו היא שהשירים והסיפורים על אודות המשוררים נועדו בראש ובראשונה למלא את הפער הזה. שנית, שום דמות משורר מאז ימיו ועד היום מעולם לא נשארה במצב גולמי וראשוני, אלא הובנתה נדבך על גבי נדבך באמצעות שירים וסיפורים שסופרו על אודותיה לאורך הדורות. לפיכך יצירה חדשה אינה יכולה לדלג מעל הדורות

ibn Ezra, *Fabula*, 61 (2020), pp. 278–300

4 דוגמה בולטת היא הפיוט 'ונתנה תוקף' ואגדת מותו של ר' אמנון ממגנצא. לקשר בין הפיוט לסיפור על אודותיו ראו למשל: א' מרקוס, 'קידוש השם באשכנז וסיפור רבי אמנון ממגנצא', 'גפני וא' רביצקי (עורכים), קדושת החיים וחירוף הנפש: קובץ מאמרים לזכרו של אמיר יקותיאל, ירושלים תשנ"ג, עמ' 131–147; ע' יסיף, 'אגדה והיסטוריה: היסטוריונים קוראים באגדות עבריות מימי הביניים', ציון, סד (תשנ"ט), עמ' 187–220. לקשר בין פיוטים אחרים לסיפורים על אודותיהם ראו: L. Raspe, 'Payyotanim as Heroes of Medieval Folk Narrative: The Case of R. Shim'on B. Yis'haq of Mainz', K. Herrmann et al. (eds.), *Jewish Studies between the Disciplines: Papers in Honor of Peter Schäfer on the Occasion of his 60th Birthday*, Leiden and Boston, MA 2003, pp. 354–369

שחלפו ולעמוד רק מול המשורר הימי ביניים ושירתו באופן בלתי אמצעי, אלא היא אף ניוונה ונבנית ממסורות שדבקו בהם לאורך ההיסטוריה ולעיתים מגיבה עליהן. חשוב לא פחות המאפיין השלישי: כל יצירה מאוחרת ניוונה גם מההקשר המידי והמקומי שבו נוצרה. ההדרשות אל המשורר הביניים אינה רק מהלך רטרוספקטיבי אל העבר אלא נועדה גם, אם לא בעיקר, לשרת מטרת אקטואליות בהווה שלה. מנייה וביה אפשר שיצירה זו תהפוך לימים אף היא לנדבך בעיצוב עתידי של דמות המשורר.⁵

בסיפור 'הסימן' ניכרים כל שלושת המאפיינים שמנינו: ראשית, הסיפור, שבשיאו המספר קורא את האזהרות של אבן גבירול לשבועות, מגשר על הפער בין הפיוט, שעוסק במניין המצוות ואינו דבר מפורש על אבן גבירול עצמו, חייו ואישיותו, לבין דמותו, שמקבלת בסיפור עומק וחיות ומופיעה במלוא הדרה לנגד עיניו של המספר.⁶ שנית, הסיפור נבנה ממסורות קודמות שעסקו באבן גבירול או באזהרותיו, מגיב עליהן ואף מוסיף עליהן נדבך. ושלישית, הסיפור רותם את אבן גבירול כדי לומר דבר מה אקטואלי על הקשרו ההיסטורי המידי באמצע שנות הארבעים של המאה העשרים.

ב. הסיפור

הסיפור 'הסימן' מאת ש"י עגנון, פורסם בשתי גרסאות: הראשונה והקצרה פורסמה באביב 1944, כשהגיעו השמועות הראשונות על גורלה של יהדות גליציה ובפרט על גורלם של יהודי בוצ'אץ' בשואה. הגרסה השנייה והארוכה של הסיפור פורסמה בשנת 1962, בקובץ 'האש והעצים'.⁷ סיפור זה על שתי גרסתיו הוא אחד הסיפורים

5 דוגמה מפורסמת היא אגדת מותו של יהודה הלוי בירושלים, אשר נדפסה לראשונה בשנת 1586 בספרו של גדליה אבן יחיא 'שלשלת הקבלה', ואשר הפכה ברבות הימים למוטיב מרכזי ביצירות הספרות אשר נכתבו על יהודה הלוי, למשל בידי היינריך היינה, מיכה יוסף לוזון (מיכ"ל) ועגנון.

6 אזהרות לשבועות הוא פיוט ארוך המונה את תרי"ג המצוות שבתורה. להלן ננקוט לשון רבים לתיאור פיוט האזהרות, כמקובל בספרות המחקר.

7 ש"י עגנון, 'הסימן', מאזניים, יח, ב-ג (אייר תש"ד), עמ' 104; הנ"ל, 'הסימן', הנ"ל, האש והעצים (כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, ח), ירושלים ותל אביב תשכ"ב, עמ' רפג-שיב. גרסה שלישית עם תיקונים קטנים פורסמה לימים ב'עיר ומלואה' וכן בקובץ: כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון: מהדורה מחודשת עם תיקונים שנמצאו בעזבונו של המחבר, ח, ירושלים תשנ"ח, עמ' 229-256. כל ההפניות לסיפור במאמר זה הן מתוך 'האש והעצים', אלא אם כן מצוין אחרת.

היחידים, וככל הנראה המפורש ביותר, שבו הגיב הסופר על אימי השואה.⁸ ובלשון הסיפור:

אפשר עיר מלאה תורה וחיים אפשר נעקרת פתאום מן העולם וכל יושביה כולם זקנים ונערים אנשים נשים וטף נהרגו ועתה כל העיר דוממה, כל נפש מישראל אין בעיר (עמ' שב).

בגרסה הארוכה מגיעות השמועות על חורבן העיר אל המספר, שהוא בן דמותו של הסופר, היושב באחת משכונותיה החדשות של ירושלים.⁹ מתוך מציאות ירושלמית זו של התחדשות ובנייה הוא מפליג במחשבותיו אל העיר שהייתה ואיננה, ומתאר את מראותיה ואת חייה השוקקים – הגנים והיערות שמחוץ לעיר, הנהר החוצה אותה, הבאר הסמוכה אל בית הוריו, בתי כנסיות ובתי מדרשות ובייחוד הקלויז ובית המדרש הישן, בעלי בתים ופשוטי העם, תינוקות המושכים את אבותיהם אל בתי הכנסת, אביו ואימו, החזן הזקן, חיים השמש, שלום הסנדלר, הגרף פוטוצקי. עגנון מתאר תמונת חיים שלמה, 'עיר ומלואה', כלשונו:

עצמתי את עיני, שאם אני עוצם את עיני כביכול בעל בית אני על העולם ואני רואה מה שאני מתאוה לראות. בכך עצמתי את עיני וקראתי לעירי לעמוד לפני, היא וכל יושביה, היא וכל בתי התפילה. העמדתני לפני כל אדם במקומו היכן היה יושב והיכן היה לומד והיכן ישבו בניו וחתניו ונכדיו, שבעירי שלי היו הכל באים לתפילה [...] לא חיסרתי שום מקום קדוש שבעירי ולא שום אדם. לא בכח הזוכר עשיתי זאת, בכח בתי כנסיות ובתי מדרשות עשיתי זאת, שכיון שבתי כנסיות ובתי מדרשות עומדים לפני באים כל באיהם ועומדים לפני [...] ואף אני עומד הייתי בתוך עירי עם כל אנשי עירי, כאילו זמן תחיית המתים הגיע (עמ' שג).

הסיפור מפליג גם אל מחוזות (שלכאורה) רחוקים בתכלית: לצד העיר החרבה מעמיד עגנון במפתיע את מסורת הפיוט ובמיוחד את דמותו של שלמה אבן גבירול:

פייטנים הרבה עמדו לישראל, שפייטו את התפילות וחזקו את לבם של ישראל בפיוטיהם והיו סרסורים טובים בין לבותיהם של ישראל ובין אביהם שבשמיים. ואף אני בעיני בבואי לבקש על נפשי לפני צורי ויוצרי דבריהם של רבותינו

8 ד' לאור, ש"י עגנון: היבטים חדשים, תל אביב תשנ"ה, עמ' 60–97.

9 אף שהסיפור אינו נוקב בשם השכונה, ניתן לשער שהכוונה לתלפיות. בשל הזהוי הברור של עגנון עם המספר, נכנה אותו מכאן ואילך: הסופר.

הפייטנים משוררי הקודש הם לי לפה ובייחוד שירי רבינו שלמה בן גבירול נוחו נפש (עמ' רצב).

בהמשך מתייחס המספר גם לפיוטים מסוימים מאת הפייטן: הרשות לנשמת 'שחר אבקשך', הגאולה 'שְׁבִיָּה עֲנִיָּה בארץ נְכַרְיָה' והאזהרות לחג השבועות.¹⁰ עלילת המסגרת של הסיפור מתרחשת בליל חג השבועות, מלאחר חצות היום ועד לילו, והיא מדלגת בין העיר החרבה מכאן לעיר הנבנית מכאן ולמסורת הפיוט וחזור חלילה. התנועה המעגלית בין בוצ'אץ', ירושלים והפייטן הספרדי נשורת בסיפור לכל אורכו: במהלך כל אותו היום הסופר מעלה בזיכרונו את מראותיה של העיר בוצ'אץ', אנשיה וחוויות מילדותו, ואגב כך נזכר למשל בסיפור התפילה שקיבל מאביו בילדותו ובהתרגשות שאחזה בו כשקרא את הפיוט של אבן גבירול 'שחר אבקשך צורי ומשגבי'; הוא נזכר עוד כי היה מדמיין בילדותו את 'הצדיק הזה, כשהוא עומד ממיטתו בליל סועה וסער', וכן ששמע בבית המדרש הגדול את הפיוט 'שביה עניה בארץ נכריה' מפי החזן הזקן, וכיצד 'קפץ לבו משמחה' כשגילה שמחברו 'הוא ר' שלמה מן הסיפור שלו'. בהמשך הולך הסופר אל בית הכנסת כדי לקרוא, כהרגלו מדי שנה, 'בספר האזהרות שיסד רבינו שלמה בן גבירול נוחו נפש על תרי"ג מצוות' (עמ' רצב-רצג), והוא מגיע אל שיאו כאשר הפייטן המנוח מתגלה לפני הסופר ומחבר על אתר פיוט חדש להנצחת הקהילה שנספתה (עמ' שח-שיא). תשומת לב מחקרית לא מעטה ניתנה לסיפור 'הסימן'.¹¹ חוקרים הדגישו את

10 ראו בהתאמה: שלמה אבן גבירול, שירי הקדש, א, מהדורת ד' ירדן, ירושלים תשל"א, עמ' 79; ב, ירושלים תשל"ג, עמ' 494-495, 392-441.

11 למחקרים על אודות 'הסימן' – בדרך כלל בהקשרים רחבים – ראו למשל: ב' קורצווייל, 'סיפור ביניים אפי אחרי העקידה', הארץ, 27 ביולי 1962, עמ' 10, 15 (נדפס שוב: הנ"ל, 'האש והעצים', הנ"ל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, ירושלים ותל אביב תש"ל, עמ' 311-327); ה' ויס, דיוקן הלוחם: עיונים על גיבורים וגבורה בסיפורת העברית של העשור האחרון, רמת גן תשל"ה, עמ' 238-241; ש' כ"ץ, פיתוחים פתוחים ואטורים: עיוני מחקר ביצירת ר' שלמה אבן גבירול, ירושלים תשנ"ב, עמ' 289-296; ח' יעור-קסט, 'בין חילון למיסטיקה – גישה מקוטבת לנושא השואה ב"שירה" וב"הסימן"', ה' ויס וה' ברזל (עורכים), חקרי עגנון: עיונים ומחקרים ביצירת ש"י עגנון, רמת גן תשנ"ד, עמ' 340-377; לאור (לעיל הערה 8); מ' גרנות, 'חג השבועות המעומת עם זכרון השואה בסיפורו של עגנון "הסימן"', מחקרי חג, 7 (תשנ"ו), עמ' 182-185; א' מינץ, 'בין שואה ומולדת: "הסימן" לש"י עגנון כסיפור הקדשה', א' שפירא, י' ריינהרץ וי' הריס (עורכים), עידן הציונות, ירושלים תש"ס, עמ' 317-335; ע' לוינס, 'שירה ותחייה: הערות על עגנון', המעורר, 12 (2000-2001), עמ' 66-72; ש' רוסס, 'פייטנים ופיוטיהם באספקלריה של יצירת עגנון', א' חזן וי' יהלום (עורכים), לאות וזכרון: מחקרים בשירה העברית ובמורשת ישראל: ספר זכרון לאהרן מירסקי, רמת גן תשס"ו, עמ' 429-443; מ' ארבל, 'המשכיות ושבר בוהות הלאומית ביצירת עגנון: "אורח נטה ללון", "המכתב"

ההקשרים הביוגרפיים של הסיפור, המספר על חורבנה של יהדות בוצ'אץ', עירו של עגנון בגליציה, ודנו בסיפור גם בהקשרו ההיסטורי הרחב ובזיקה לסוגיית הזיכרון וההנצחה של השואה. חוקרים אחדים הדגישו במיוחד את חג השבועות, שבעיצומו מתרחש הסיפור, וקשרו את הסיפור ואת התגלות המשורר המת בשיאו למסורת מיסטיות שקשורות בחג. חוקרים אחרים עסקו לאור הסיפור בשאלות חילון ואמונה או במתח שבין העולם היהודי המסורתי לבין ההתחדשות הלאומית בארץ ישראל. כמה מן המחקרים שעסקו בסיפור אף נדרשו, כמתבקש, לדמותו של שלמה אבן גבירול ולפיוטיו המוזכרים בו, 'שחר אבקשך' ו'שביה עניה'. הייתה גם מי שמצאה בסיפור רמזים לפיוט שלישי מאת המשורר, הוא הפיוט 'שפל רוח, שפל ברך וקומה'. ואולם כל המחקרים הללו, ואפילו אלה שהתעמקו בדמות הפייטן ובפיוטיו, הזניחו את האזהרות, שכאמור הסיפור כולו מוביל לאמירתן, ושבההלכה מגיע הסיפור לשיאו עם התגלות הפייטן. דרך אגב, בגרסה הקצרה זה הפיוט היחיד המוזכר בשמו, והדבר מבליט עוד יותר את שתיקת המחקר באשר לאזהרות.

ג. שלמה אבן גבירול: שם המחבר

לטענתנו המפתח להבנת הסיפור נעוץ בשם המחבר של אבן גבירול, ויש בו גם להסביר את ההטיה של מפרשי 'הסימן' באשר לאזהרות. שם המחבר של אבן גבירול שממנו יוצאות הקריאות השגורות בסיפור הוא זה שעוצב בעיקרו במחקר הספרות העברית של ימי הביניים, ואשר אינו מחשיב בדרך כלל את האזהרות כיצירתו הבולטת של אבן גבירול, אם לא פחות מכך. למשל בספר היסוד הפנורמי של חיים שירמן 'תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית' פטר המחבר את האזהרות הארוכות של

ו"הסימן", ג' נבו, מ' ארב'ל ומ' גלזומן (עורכים), עתות של שינוי: ספרות יהודית בתקופה המודרנית: קובץ מאמרים לכבודו של דן מירון, קריית שדה בוקר תשס"ח, עמ' 173–208; ר' אליאור, 'שמואל יוסף עגנון והמסורת המיסטית', כיוונים חדשים, 22 (תש"ע), עמ' 222–241; נ' בן-דב, חיים כתובים: על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות, ירושלים תשע"א, עמ' 31–52; מ' ארב'ל, 'החזנית העצובה מרים דבורה וחזנים אחרים בסיפורי עגנון: "החזנים", "לפי הצער השכר", "עיי"ן גימ"ל, ב (תשע"ג), עמ' 108–130; ג' שחר, גופים ושמות: קריאות בספרות יהודית חדשה, תל אביב תשע"ו, עמ' 235–258; O. Münz-Manor, 'El'azar', berabbi Qillir: A Late Antique Poet and his Cultural Legacy', J. Yeshaya, E. Hollender and N. Katsumata (eds.), *The Poet and the World: Festschrift for Wout van Bekkum on the Occasion of His Sixty-fifth Birthday*, Berlin 2019, pp. 93–106 א' שמידמן וע' סנובל, 'הגרסה המורחבת של "איברי המשיח" מאת ש"י עגנון: מבוא ומהדורה מדעית', מחקרי ירושלים בספרות העברית, לא (תש"ף), עמ' 279–311.

אבן גבירול בהערת אגב קצרה, ואף הבליע אותן ברשימת פיוטים של אבן גבירול העוסקים במה שכינה בלשון המעטה 'נושאים שמצד מהותם לא התאימו לעיצוב שירי'.¹² לעומת זאת כגולת הכותרת העמיד המחקר את יצירתו המונומנטלית של אבן גבירול ליום כיפור 'כתר מלכות', ולצידה את פיוטיו ה'אישיים' (בעיקר מסוגת הרשויות) והלאומיים.¹³ בשירת החול התמקד המחקר במיוחד בשירי המעניקים הצצה לעולמו הפרטי, החל משיריו על המסע אל החוכמה וכלה בשירי הריב והתלונה שלו. למקום מיוחד זכו שירי המחלה שחיבר.

דגשים אלו לא נשארו נחלתו הבלעדית של המחקר אלא חלחלו ועיצבו את דמותו של אבן גבירול גם ביצירות המודרניות שהוקדשו לו, ואשר עוסקות בעיקר במתח שבין הארצי והשמיימי, ברגעי הסבל וההתעלות. למשל שירו של יעקב כהן 'בן גבירול' מדבר על 'מְדוּי הבשר' של המשורר מצד אחד ועל נפשו ה'הומה ושוקקת אל על' מן הצד האחר. ברוח זו כתב יהודה עמיחי את שירו 'אבן גבירול', שמתחיל במילים הקשות 'פעמים מוגלה, פעמים שירה, תמיד משהו נפרש, תמיד כאב', ושמדבר בהמשכו על עיני המשורר ה'חדות כפותחנים [אשר] פתחו סודות כבדים'. דוגמה אחרת למתח שבין הגופניות האומללה של המשורר לבין שאיפותיו הרוחניות מופיעה ברומן של דליה חושן על שמואל הנגיד. חושן המחזיה מפגש בין הנגיד רם המעלה לבין המשורר הצעיר והחולני בבית המדרש בגרנדה, והוסיפה על תכונותיו של אבן גבירול מזג חם ונוח לכעוס:

'ברוך בואך, שלמה, לגרנדה', בירכו שמואל ולחץ את ידיו הרוות של הצעיר, ראה שנבעת ושאלו בחביבות: 'ומדוע זה אתה נחבא, ולא באת אלי עד עכשיו?' 'אינני יודע להלך בארמונות מלכים, אדוני', ענה אבן גבירול בשפל קול, והצביע על בגדיו הבלויים [...] 'בתורת הבריאה הייתי עסוק... הוסיף בלחש. 'כן... ראיתי שראשך נתון בשמים העליונים'. נתן שמואל זרועו על כתפי הבחור והוליך אותו אל החדר הקשתי, כשמבטי המעתיקים [של כתבי הקודש בבית המדרש] מלווים אותו, משתוממים מה מצא רב שמואל בכלי מכוער זה. שלמה רואה את מבטם, ולבו רוטט. לו, לו ראו בי מלבד צורתי. שמואל, שחש ברתחת הדם המבעבע הודרו להכניס את הגבירולי לחדר ולסגור את הדלת, לפני שיקלל זה בכעסו את עובדיו העובדים בקודש.¹⁴

12 ח' שירמן, תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית, בעריכת ע' פליישר, ירושלים תשנ"ט, עמ' 312–313.

13 יוצא מן הכלל ספרו של זאב ברויאר, שהקדיש לאזהרות דיון מפורט. ראו: ז' ברויאר, שירת הקודש של ר' שלמה אבן גבירול: תוכן וצורה, ירושלים תשנ"ג, עמ' 344–358.

14 ראו בהתאמה: י' כהן, 'ראשים', מאונים, ג (תרצ"ה), עמ' 437–440; 'עמיחי, 'אבן גבירול',

את האזהרות של אבן גבירול פטרה המחברת בשורות קצרות (המכוונות ככל הנראה לאזהרות המוקדמות שלו, המתחילות במילים: 'אלהיך אש אוכלה'): 'כבר פשטה ה"אזהרה" גם בבתי הכנסיות שבדרום, אלא ש[שמואל הנגיד] לא כל כך התרשם ממנה'.¹⁵

לעומת כל זאת, עגנון התייחס בסיפורו 'הסימן' למסורת אחרת בעיצוב שם המחבר אבן גבירול. אך דומה שהדגשים הנזכרים במחקר ובספרות זוהו עם אבן גבירול עד כדי כך שהייחודיות של עגנון לא זכתה לתשומת הלב, והחוקרים מצאו בסיפור סימנים לשם המחבר של אבן גבירול כפי שהתקבל במחקר: למשל גילי שחר במאמרו על 'הסימן' עסק באריכות בפיוטים 'שחר אבקשך' ו'שביה עניה', ואף התייחס לשירים ופיוטים אחרים של אבן גבירול שאינם מוזכרים ב'הסימן' וכן לסיפור חייו. מכל אלה הוא גזר את דיוקנו של אבן גבירול – 'דיוקן של משורר, אמן מיוסר וכעסן שגופו – גוף פצע, המקדיש את עצמו לשירה וללימוד'.¹⁶ כאמור דיוקן זה מקביל לדגשי המחקר השגור של אבן גבירול, אך דומה שהוא רחוק מתיאורו של המשורר בסיפור,

הנ"ל שירים 1948–1962, ירושלים ותל אביב תשל"ז, עמ' 26; ד' חשן, שמואל הנגיד אבן נגרילה: רומן היסטורי, אזור תשע"ו, עמ' 387. עוד על אבן גבירול בספרות המודרנית ראו: ש' ערענבורג, "עדה התאנה", הכרמל, 21 בנובמבר 1869, עמ' 55–56; י' זילברשלאג, 'שלמה אבן גבירול', מ' ריבולוב וצ' שארפשטיין (עורכים), ספר השנה ליהודי אמריקה, ניו יורק תרצ"א, עמ' 30–32; א"צ גרינברג, "השיר והסיף", מצודה, 2 במאי 1937, עמ' 2; ח' הכפרי, 'מות רבי שלמה אבן גבירול – אגדה', הד המזרח, 16 בינואר 1950, עמ' 11; מ' בן מנחם (שלנגר), "הלילה האחרון של שלמה בן גבירול בסרגוסה", חסד ערבים: שירים ופואמות, ירושלים תשי"א, עמ' 132–142; א' מאנגער, 'אבן גבירול', הנ"ל, ליד און באלאדע, ניו יורק 1952, עמ' 481 (נוסח עברי: א' מאנגר, 'אבן גבירול', תרגום י' עידן, דבר, 27 באוגוסט 1971, עמ' 13); י' רימון, 'כתור לי כתריך אבן גבירול', שערים, י"ד ניסן תשי"ח, עמ' 1; מ' דלוז'נובסקי, 'המשורר העברי בוואלנסיה הספרדית', הצפה, י' חשון תשכ"ו, עמ' 4; ג' זורובל, 'אבן גבירול', בעמק שילה: שירים, תל אביב תשל"ד, עמ' 71; י' טברסקי, 'שלמה אבן גבירול', הנ"ל (עורך), את אשר בחרתי, תל אביב תשל"ח, עמ' 312–318; ש' גלזומן, המשורר מסרגוסה: סיפור חייו של המשורר שלמה בן יהודה אבן גבירול, ירושלים תשל"ח; י' אבן-שושן, 'בריאה: מעשה בשלמה אבן גבירול המשורר שברא אישה (מחזה)', תאטרון, 6 (2001), עמ' 20; ר' היימן, 'אחותו של אבן גבירול', בגלל, 11 (2014), עמ' 1–21. סיפור קצר על שלמה אבן גבירול משולב בסיפורו של עגנון 'עדו ועינים': ש"י עגנון, עד הנה, ירושלים ותל אביב תשל"ג, עמ' שמח.

15 חשן (שם), עמ' 386; לפיוט 'אלהיך אש אוכלה' ראו: אבן גבירול, שירי הקודש, מהדורת ירדן (לעיל הערה 10), ב, עמ' 372–391. עוד על הפיוט הזה ראו: ברויאר (לעיל הערה 13); W. Van Bakkum, 'Your God is a Consuming Fire: A Poem for Shavuoth by Solomon Ibn Gebirol', K. De Graef (ed.), *Ba'al milim liber amicorum Julien Klener*, Ghent 2004, pp. 213–232

16 שחר (לעיל הערה 11), עמ' 247.

ש'תוארו כתואר מלך' (עמ' שח), והוא 'ראש משוררי הקודש' אשר 'ירד מהיכל השירה' (עמ' שי), ושמשכת חייו המיוסרת אינה באה בו לידי ביטוי. למרות מרכזיותן בעליה, הפחית שחר ממשקלן של האזהרות שאינן קשורות לדיוקן שצייר. הגדילה לעשות שרה כ"ץ, שכתבה בהקשר לסיפורנו שאבן גבירול היה 'בעל ייסורים גדול וגם מצורע, חולי שבעיני עגנון נחשב לשיא הסבל הפיזי האנושי שמראהו מתועב ודוחה', וש'היה קורבן עולה תמידי על מזבח "האש והעצים" של גופו ופצעיו שותתי הדם והמוגלה'. את היעדרם של כל אלה מן התיאור של אבן גבירול בסיפור הסבירה כ"ץ בכך ש'עגנון עשה כאן מעשה מופלא כשהעלים מסיפורו על אבן גבירול את העובדה שהפייטן היה נגוע במחלת עור קשה'.¹⁷ גם כ"ץ לא נדרשה למקומן המרכזי של האזהרות בסיפור.

בדברים שלהלן נטען שעיצוב דמותו של אבן גבירול בסיפור ה'סימן' מתאים למסורת אחרת של שם המחבר והדימוי של אבן גבירול. גם מסורת זו יסודה ביצירתו של הפייטן, אך לא בוו הנרמות או הנעדרת מהסיפור, אלא דווקא באזהרותיו, שהסיפור כולו מגיע לשיאו בעת אמירתן. זוהי מסורת ארוכה ונמשכת, ויש בה כדי לענות על השאלה מדוע בסיפור ששיאו בהתגלות של שלמה אבן גבירול, נדרש עגנון דווקא לאזהרותיו. מסורת זו אף עשויה להסביר מה לאזהרות ולסיפור המתמודד עם זיכרון קהילת בוצ'אץ' שנספתה בשואה.

ד. האזהרות והתקבלותן

פיוטי האזהרות הם פיוטים ארוכים המונים את תרי"ג המצוות שבתורה, מצוות עשה ומצוות לא תעשה, ובדרך כלל הם נועדו להיאמר בתפילת מוסף של חג השבועות. ראשיתה של הסוגה בתקופת הגאונים, בפיוטי אזהרות של פייטנים אנונימיים, והמשכה בפיוטים של פייטנים הידועים בשמם. מקורות רבים מימי הביניים ואף מאוחרים יותר מעידים על ההתקבלות הגורפת של פיוטי האזהרות ועל תפוצתם הרחבה.¹⁸ האזהרות של אבן גבירול היו אחת הדוגמאות הפופולריות ביותר של הסוגה,

17 כ"ץ מצאה את הקשר בין מחלת העור של אבן גבירול לסיפור 'הסימן' בביטוי 'קוד יִשְׁחִית בְּשָׂרִים, כְּתֵבֶם עַל לְחֵינֵינוּ לְסִימָן'. הביטוי מופיע בשיר שראשיתו הקטועה היא [...] את כל' (שלמה אבן גבירול, שירי החול, מהדורת ח' בראדי וח' שירמן, ירושלים תשל"ה, עמ' 60).
ראו: כ"ץ (לעיל הערה 11), עמ' 293.

18 מ' זולאי, 'אזהרות', האנציקלופדיה העברית, ב, ירושלים תש"י, טורים 346–347; מחזור שבועות: לפי מנהגי בני אשכנז לכל ענפיהם, מהדורת י' פרנקל, ירושלים תש"ס, עמ' יא–לח. לאזהרות בספרד ראו: ע' פליישר, שירת הקודש העברית בימי הביניים, ירושלים 1975, עמ' 383–385. עוד על סוגת האזהרות ראו שם במפתח. על האזהרות של אבן גבירול ראו:

וקהילות רבות אימצו אותן ואף דחו מפניהן מסורות קודמות שהיו נקוטות בידיהן.¹⁹ על החשיבות הרבה של האזהרות של אבן גבירול מעידים גם פירושים רבים וארוכים שנתחברו עליהן.²⁰ האזהרות של אבן גבירול אף זכו לתרגומים ללשונות היהודים: ערבית-יהודית, פרסית-יהודית וספרדית-יהודית.²¹ אמירת האזהרות של אבן גבירול עד ימינו מתועדת במקורות רבים.²² תיאור צבעוני במיוחד של אמירת האזהרות בסעודה חגיגית בצוהרי חג השבועות בחלף בראשית המאה העשרים מתואר ברומן של חיים סבתו 'כעפעפי שחר':

סעודה זו סעודת האזהרות נקראה ולא היה עושה אותה אלא נשיא הקהל [...] ומה היתה סעודת האזהרות? מפאת החום ערכו את השולחן בחצר, פרסו עליו מפה לבנה מרוקמת פרחים כחולים עדינים, וערכו אותה במעדנים לכבוד היום. בְּקִלְוֹה נוטפת דבש, רוז בַּעֲסָל (אורז בדבש), עוגיות 'מַעְמֹול' ממולאות פיסטוק חלבי וטבולות ב'בִּטִיף', הקצף החלבי הדביק והמתוק. עוד העמידו על השולחן כדי חלב, צנצנות לְבָנָה וקנקנים של שֶׁרְבֵת לוז (מיץ שקדים לבן). הריח העדין של המעדנים התערב בריח העשבים שגדלו בחצר. הציבור ישוב מסביב, חן של שבועות שפוך עליו, והוא קורא בזמרה אזהרות אבן גבירול.²³

עדות חשובה לדומיננטיות של האזהרות ביצירתו של אבן גבירול ולתפקידן המשמעותי ביצירת הדימוי שלו עולה גם ממסורות עממיות ומסיפורים שהאזהרות עומדות במרכזם, ומוצגות בהם כיצירתו המשמעותית ביותר של הפייטן. לסיפורים אלה חשיבות רבה בדיננו בשם המחבר של אבן גבירול ולפרשנות שאנו מציעים לאורו לסיפור 'הסימן'.

ברויאר (לעיל הערה 13).

- 19 א' ישראל, 'פירוש האזהרות לר' שלמה אבן גבירול', כתבי ר' משה אבן תיבון, מהדורת ח' קרייסל, ק' סיראט וא' ישראל, באר שבע תש"ע, עמ' 266.
- 20 דוד אברהם מנה כעשרה פירושים שנכתבו על האזהרות. ראו: אזהרות רבינו שלמה אבן גבירול עם פירוש נר מצוה, מהדורת ד' אברהם, ירושלים תש"ע, עמ' 15-16.
- 21 שם, עמ' 16, הערה 10. אברהם הזכיר את התרגומים לערבית-יהודית ולספרדית-יהודית. באתר 'כתיב: האוסף הבינלאומי של כתבי יד עבריים דיגיטליים' יש גם תרגומים לפרסית-יהודית.
- 22 כך העיד למשל הרב אליהו דנינו: 'נהגו בכל קהילות ישראל מיוצאי עדות המזרח לומר בשבועות את האזהרות [...] הנוסח הנפוץ ביותר הוא של רבי שלמה אבן גבירול', ובהמשך דבריו סקר הבדלים בין העדות באשר לזמן אמירת האזהרות. ראו: א' דנינו, 'לקט לשבועות', א"ד יעלה: ספר וזכרון, ירושלים ובני ברק תשנ"ט, עמ' תקעב.
- 23 ח' סבתו, כעפעפי שחר: מעשה בעזרא סימן טוב, תל אביב 2005, עמ' 75-77.

משה אבן תיבון כתב בהקדמה לפירושו לאזהרות כי מן 'הנראה [ש]המצוות עשה עשה בנערתו ומצוות לא תעשה עשה בסוף ימיו'.²⁴ כלומר לפי אבן תיבון האזהרות הן פיוט ייחודי, שזמן חיבורו מקביל לביוגרפיה של המשורר, ובכך הוא מקבל משמעות מיתית כמעט, כיצירת חייו שליוותה אותו מנעוריו עד ערוב ימיו. גרסה אחרת לזמן החיבור של האזהרות מופיעה בחיבור הפסידוֹ-היסטוריוגרפי של החכם המצרי מן המאה השבע עשרה יוסף סמברי, 'ספר דברי יוסף': 'רבי שלמה ה' גבירול היה בעיר סרגוסה והיה חכם גדול ומדקדק ומשורר נפלא, ועשה האזהרות של חג השבועות והוא בן שש עשרה שנה'. דומה שסמברי ביקש לומר את כל הידוע לו על אבן גבירול, אך את כלל יצירתו סיכם בהכללות גסות ('חכם גדול', 'מדקדק', 'משורר נפלא'), ורק לאזהרות ייחד מקום של כבוד.²⁵ לִכֵּךְ הסמיך סמברי שני סיפורים עממיים על אבן גבירול. באחד מסופר כי הוא ניצח משורר ערל בתחרות שירה ששפט בה סוס; הסוס לא הרים את ראשו מן השוקת כל אימת ששר הערל, אך זקף את ראשו וחייד את אוזניו כשפתח אבן גבירול את פיו. הסיפור השני והמפורסם יותר מספר כי אבן גבירול נרצח בזמן ש'היה הולך בדרך והוא יחידי וכינור בידו והיה כנגן המנגן'. הרוצח טמן את גופתו במקשת אבטיחים, אך סופו שמעשהו התגלה כשצמח בשדה אבטיח פלאי רווי דם. בגרסאות אחרות של הסיפור הזה מדובר על תאנים ולפעמים על רימונים.²⁶ מסורות עממיות נוספות על אודות אבן גבירול שקושרות אותו לאזהרות מופיעות ברשימות קברי צדיקים בארץ ישראל ובעדויות של נוסעים וצליינים. באלה נזכרת שוב ושוב מערת קבורה שנמצאת בכפר כבול, כפר מוסלמי בגליל המערבי, מערה שלמרבה ההפתעה מסתופפים בה זה לצד זה שלושה משוררים ספרדים: שלמה אבן גבירול, יהודה הלוי ואברהם אבן עזרא.²⁷ החוקרים כבר דחו מכול וכול את האותנטיות של הקבר ואת זיהויו עם המשוררים, שלפחות שניים מהם מעולם לא ביקרו בארץ ישראל.²⁸ אך אין הדבר מפחית מחשיבות הציון, המשמש עד

24 ישראל (לעיל הערה 19), עמ' 281. מתבקש להשוות זאת למימרה על שלמה המלך, שבנעוריו חיבר את שיר השירים ובזקנתו את קהלת. ראו: שיר השירים רבה א, א, י.

25 'סמברי, ספר דברי יוסף, מהדורת ש' שטובר, ירושלים תשנ"ד, עמ' 190–191. לפי עדותו, בראש העתקת האזהרות שהייתה ברשותו נכתב השיר 'אני השר והשיר לי לעבד' (לפי גרסתו: 'אני השיר') שבו מציין הדובר שהוא בן שש עשרה.

26 ראו למשל, בהתאמה: ג' אבן יחיא, ספר שלשלת הקבלה, ונציה שמ"ו, דף לט ע"ב; אסע"י 3243.

27 בחלק מן המקורות מזהים עם הקבר שני משוררים בלבד: במקומים שבהם יהודה הלוי ואברהם אבן עזרא, ובמאחרים – שלמה אבן גבירול ואברהם אבן עזרא. עוד על מסורת זו ומשמעותה ראו: כפיר ורוטמן (לעיל הערה 3).

28 למשל יהושע פראוור קבע שזיהוי הקבר עם המשוררים נשען על 'מסורת מזויפת'. ראו:

ימינו אתר עלייה לרגל, ומחשיבות הסיפורים שסופרו על אודותיו. למשל צליינים שביקרו בקבר הביאו אגדות מקומיות על מגורת שמן שדולקת באתר דרך קבע להוציא לילה אחד בשנה, ליל תשעה באב, ובאותו לילה נשמעת יללה מסמרת שיער היוצאת מן המערה, שהיא עצמה הולכת ונמשכת עד ירושלים.²⁹ מסורת זו חשובה מאוד לענייננו מפני שגם בעדויות על אודותיה אבן גבירול נזכר פעמים רבות כמי ש'עשה אזהרות' ויותר מכך כ'בעל האזהרות' וכיוצא בזה.³⁰

מרכזיות האזהרות בשם המחבר אבן גבירול באה לידי ביטוי במיוחד באגדה אטיולוגית שמגוללת את נסיבות חיבורן. סיפור זה הובא בספרו של אברהם מאיר הברמן 'תולדות הפיוט והשירה', והברמן – שהיה ידידו של עגנון – ייחס אותו לכתב יד תימני עלום.³¹ על פי הסיפור כאשר היה אבן גבירול תלמיד ישיבה בן שמונה עשרה, הגיעה לפרקה בתו של ראש הישיבה שבה למד, והרב, לאחר הפצרות רבות מסביבתו ניאות לחתנה, אך העמיד תנאי: בידה של הבת יזכה מי שייתן לו 'פרי חדש'. אבן גבירול נרתם למשימה, אך לא כתב חיבור פרשני, הגותי או הלכתי, כפי שאולי ציפה הרב, אלא את פיוט האזהרות הארוך שלו, ועם תום המלאכה השליך את היצירה אל תוך הארובה בבית הרב. בבוקר מצא הרב את האזהרות, הכיר בהן שהן של אבן גבירול – אולי על סמך שני האקרוסטיכונים השמיים בפיוט (ראו בהרחבה להלן) – והשיא לו את בתו בערב חג השבועות, שלכבודו נכתבו האזהרות.

ככל הסיפורים האלה אבן גבירול מעוצב בראש ובראשונה כמשורר:³² מסיבה זו

²⁹ פראוור, תולדות היהודים בממלכה הצלבנית, ירושלים תשס"א, עמ' 150, הערה 39.

³⁰ ראו למשל: ח' הורוביץ, חבת ירושלים, ירושלים תשכ"ד, עמ' 145.

³¹ ראו למשל, בהתאמה: ח' בן-עטר, אגרות ותשובות, בני ברק תשע"ב, עמ' קס-קסב; אגרת מספרת יחסותא דצדיקי דארעא דישראל, מנטובה תל"ו, דף 33. נוסף על הסיפורים הנוכחים וההערות הקצרות מעל השירים בדיוואן, מצאנו עוד שני סיפורים עממיים על אבן גבירול; האחד הוא הסיפור הידוע על המשורר ש'ברא אשה והיתה משרתת אצלו' (י"ש דלמדיגו, מצרף לחכמה, בסיליאה שפ"ט, עמ' 49), והסיפור השני הוא על אבן גבירול המת שהתגלה ליהודי בחלום והורה לו וליהודי ולנסיה להימנע מלרחוץ בבית המרחץ המקומי שנבנה מעל לקברו. הסיפור פורסם לאחרונה בתוך: ע' יסיף, 'מזיכרונות ספרד: אגדה והיסטוריה בקובץ סיפורים בכתב יד מן המאה ה'ט"ז', ספונות, כז (תשפ"ב), עמ' 375–447; לסיפור ראו שם, עמ' 419.

³² שני הסיפורים האלה אינם קשורים לאזהרות, ולא נזכר בהם גם שום שיר אחר. א"מ הברמן, תולדות הפיוט והשירה, א, רמת גן 1970, עמ' 179.

³³ בכמה מקורות תואר אבן גבירול לא רק כמשורר אלא כגדול המשוררים. לדוגמה במסורת עממית על קברו של יהודה הלוי בצפת נאמר עליו: 'הרב יהודה בר שמואל המשורר הגדול שאין כמוהו, חוץ מר' שלמה בן גבירול שלא קם כמוהו לפניו ואחריו' (א' זכות, ספר יוחסין השלם, מהדורת צ' פיליפאוסקי, לונדון ואדינבורג תר"ז, עמ' 219). על אבן גבירול ככביר המשוררים ראו גם: י' אלחריזי, תחכמוני או מחברות הימן האורחי, מהדורת י' יהלום

הוא עורר קנאה (ואף נרצח); בזכות כישרונו השירי הוא מצא את זיווגו; וזו אף הסיבה שהביאה אותו להסתופף במערת קבורה לצד שני משוררים ספרדים אחרים. יתר על כן, בכל המסורות האלה אבן גבירול אינו רק משורר אלא מזוהה עם פיוט מסוים – האזהרות לשבועות. זיהויו עם האזהרות חזק עד כדי כך שהוא נקרא על שמן – בעל האזהרות.³³ לא זו אף זו, הזיהוי של אבן גבירול עם אזהרותיו רווח אפילו בהקשרים שרחוקים מאוד מן האזהרות עצמן (כפי שבולט במיוחד בהתייחסויות לציון קברו שבכבול). על דרך המינח של פוקו נוכל לומר כי 'בעל האזהרות' איננו רק כינוי של אבן גבירול אלא מרכיב מרכזי בשם המחבר שלו. עם זאת הפופולריות הרבה של האזהרות הציבה אותן גם כמטרה לחיצי הביקורת.

ה. פולמוס האזהרות: משורר ולא רב

ככלל מראשיתה של סוגת האזהרות נקשרו בה פולמוסים הלכתיים וליטורגיים.³⁴ לענייננו חשובה ההערה שכתב הרמב"ם בהקדמה ל'ספר המצוות' שלו, שבו מנה את תרי"ג המצוות שבתורה לשיטתו והסבירן. 'ספר המצוות' של הרמב"ם לא היה הראשון מסוגו; קדמו לו חיבורים דומים, ובראשם ספר 'הלכות גדולות', שחובר ככל הנראה בתקופת הגאונים.³⁵ הרמב"ם הסביר בהקדמתו ל'ספר המצוות' ששיטת המנייה השגויה של קודמיו היא שהניעה אותו לחבר את הספר. הוא הסתייג שם גם ממלאכת הפייטנים, בעלי האזהרות הספרדים. וכך כתב, בתרגום משה אבן תיבון:

וכן כל מה ששמעתי האזהרות רבות המספר, שנתחברו אצלנו בארץ ספרד, נהפכו צירי עלי למה שאראה אותו מפרסום העניין והיגלותו.³⁶

33 ונ' קצומטה, ירושלים תש"ע, עמ' 110.

34 יש לציין שהכינוי 'בעל האזהרות' הוענק מעת לעת לפייטנים נוספים שחיברו אזהרות. אלא שהביקורת של הרמב"ם כנגד בעלי האזהרות, שתידון להלן, נתפסה בדרך כלל כמכוונת נגד אבן גבירול דווקא. נוסף על כך כינוי זה תואם את המקום המרכזי שהעניקו הקוראים המסורתיים של אבן גבירול לאזהרותיו בתוך מכלול יצירתו.

35 לסקירה של פולמוסים על אודות סוגת האזהרות, הכוללת הסתייגויות של רב סעדיה גאון, בעלי התוספות ככלל ורבנו תם בפרט, אברהם אבן עזרא והרמב"ם, ראו: ישראל (לעיל) הערה 19, עמ' 262–264.

36 על ספר 'הלכות גדולות' ראו: א' שויקה, 'עיונים בספר הלכות גדולות: נוסח ועריכה', עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשס"ח.

37 ר' משה בן מימון, ספר המצוות, תרגום מ' אבן תיבון, מהדורת ח' העליר, ירושלים תשס"ו, עמ' ג.

הרמב"ם הזדעזע מן התפוצה הרבה של האזהרות שחיברו הפייטנים הספרדים, אשר הפכו את המנייה השגויה של החכמים הראשונים למפורסמת ורווחת בציבור. עם זאת הוא נקט כלפי הפייטנים גישה סלחנית:

[אך] אין להאשימם, כי מחבריהם היו משוררים [ו]לא רבנים, ואת הראוי להם מצד אומנותם, [שהיא] מתק הדיבור ויפי החריזה עשו בשלמות. אבל בתוכן הדברים נמשכו אחר בעל 'הלכות גדולות' וזולתו מהרבנים המתאחרים.³⁷

מי היו בעלי האזהרות שעליהם כתב הרמב"ם? הוא לא נקב במפורש בשמותיהם, אך חכמים מאוחרים נרתמו להסביר את כוונתו, וייחסו את האזהרות בראש ובראשונה לשלמה אבן גבירול. למשל בשו"ת של ר' דוד בן זמרא, רבה של מצרים במאה השש עשרה, הובאה שאלה שנשאל על פיוטים שנכתבו 'על דרך קינה וזכר לחורבן', ושיועדו לשבתות של ימי בין המצרים, ובהם פיוטים מאת יהודה הלוי ואבן גבירול.³⁸ הרב נשאל אם ניתן לומר את הפיוטים שחיברו שני החכמים האנדלוסים המפורסמים, או שמא אמירתם אסורה מפאת כבוד השבת. בתשובתו הנחרצת שלל הרב לחלוטין את המנהג: 'יישר חיליה למאן דיבטל דבר כזה'. ואולם גם הוא כתב על הפייטנים בנימה סלחנית, על דרך דברי הרמב"ם: 'ואל תקשה על מחבריהם כי שמא לא היו בעלי הוראה אלא משוררים, כמו שכתב הרמב"ם ז"ל ב'ספר המצוות' על מחבר האזהרות [ודוק: מחבר ולא מחברי] שהוא רבי שלמה בן גבירול ז"ל'.

דברים ברוח דומה כתב כבר במאה הארבע עשרה ר' שמעון בן צמח דוראן בפירושו על האזהרות של אבן גבירול, 'זוהר הרקיע'. אף שלא הזכיר את הרמב"ם בשמו, ברור מן הניסוח שהוא נשען על דבריו. וכך כתב בפירושו למילים הפותחות את הטור השני בפיוט, 'והוא יסלח אשמה': 'בא המשורר דרך תפילה שיסלח אשמתו אם שמא יטעה במניין המצוות [...] כי זה המשורר לא היה רב בקיא בתלמוד אבל הוא סומך על בה"ג [בעל 'הלכות גדולות'] ז"ל, והוא חושש שמא יטעה בדבריו או הוא [כלומר בעל 'הלכות גדולות'] ז"ל טעה וסומך עליו בטעותו. על כן שאל סליחה'.³⁹

ר' דוד קונפורטי, בן המאה השבע עשרה, ביקש לברר בכרוניקה שלו, 'קורא הדורות', את זמן חיבורם של כתבי הרמב"ם, ואגב כך ייחס אף הוא את דברי הרמב"ם לאבן גבירול, וצירף אליו את בן דורו הפייטן יצחק אלברגלוני.⁴⁰ כעבור כמאה שנה

37 שם.

38 שו"ת הרדב"ז, ג, ורשה תרמ"ב, דף סז ע"א.

39 ר' שלמה בן גבירול, אזהרות: ועליו ספר זוהר הרקיע, מהדורת ד' אברהם, ירושלים תשס"ד, עמ' 35.

40 ד' קונפורטי, ספר קורא הדורות, מהדורת ד' קסל, ברלין תר"ו, דף יב ע"א.

הסתייג ר' חיים יוסף דוד אזולאי (החיד"א) בספרו 'שם הגדולים' מדברי קודמו, אך כל קצפו יצא על שרבו של אלברגלוני לפרשייה. על אבן גבירול לא כתב החיד"א בהקשר זה דבר, אך מכלל לאו אתה שומע הן: 'כתב בס'פר] "קורא הדורות": [...] "וכתב עוד הרמב"ם בהקדמת ממניין המצוות על הרב ר' יצחק בר ראובן אלברגלוני ועל הרב ר' שלמה בן גבירול מחברי האזהרות" [...] ולא שמיע לי מ"ש [מה שכתב] דהרמב"ם כתב לשון זה על רבנו יצחק בר ראובן אלברגלוני [...] כי על רבנו יצחק בר ראובן אלברגלוני לא היה כותב שהיה משורר לא רב והוא רב מובהק.⁴¹ נזכיר עוד שבעלי התוספות ציטטו בקשר להלכות ציצית שורה מתוך הפיוט של אבן גבירול 'שש מאות נקראות'. אלא שחכמים מאוחרים חשדו כי נפלה שגגה בדבריהם, וייחסו את הפיוט לפייטן האיטלקי בן המאה העשירית שלמה הבבלי, שהרי ר"ש [ר' שלמה] בן גבירול משורר היה ולא רב.⁴²

כדוגמה אחרונה נביא את דבריו של הרב יוסף קאפח המעידים אף הם הן על ההתקבלות הנרחבת של אזהרותיו של אבן גבירול, הן על הסברה שדברי הרמב"ם כווננו נגדם:

בימים ההמה ובעת ההיא בחדש סיון של שנת התרצ"ה בהיותי כבן שבע עשרה שנה [...] הושפעתי מאוד אז מדברי הביטול של רבנו [הרמב"ם] שבהם ביטל הוא לחלוטין [...] ובמילים חריפות את פעולת הפייטנים [...] והדברים מכוונים בוודאי גם כלפי האזהרות שחרז רבי שלמה בן גבירול, ואשר בתימן נהגו בשלוש מאות השנים האחרונות לאומרם בבתי הכנסת בשני ימי חג השבועות לאחר קריאת הפטרה, את העֵשֶׂה נהגו לומר יום ראשון והלאוין ביום שני, ואף הוכנסו לסדורי התפלה שנכתבו [...] ומנגינתם המיוחדת להם [...] נעֵשֶׂת חלק ממהותו של חג השבועות ואי אפשר לתאר השראה של חג השבועות בלי האזהרות וסלסוליהן. והיה לי אז מאבק נפשי רב, היאך לפייט לפזם דבר שאינו נכון [...] ואם אניח שלא אקראם, הייתכן חג שבועות בלי קריאת כל מצוות ה' [...] וכך עלה בלבי הרעיון לפתור את מצוקתי הנפשית

41 החיד"א הוסיף כי ככל הנראה כיוון הרמב"ם את דבריו על 'הרבה מחברי אזהרות [...] שהיו משוררים לא רבנים', אך מכלל קבוצה זו הוציא כאמור את אלברגלוני בלבד ולא את אבן גבירול, שגם בשמו נקב בעל 'קורא הדורות'. ראו: חיד"א אזולאי, שם הגדולים, מהדורת ד' מצגר, ירושלים תשנ"ב, עמ' רטז.

42 תוספות, בבלי, מנחות מא ע"ב, ד"ה 'בית שמאי אומרים ארבע'. לפיוט ראו: אבן גבירול, שירי הקודש, מהדורת ירון (לעיל הערה 10), ב, עמ' 582–584. לציטוט בדבר שאלת הייחוס של השיר ראו: ח"נ שובין, סדר פיוט אקדמות, וילנה תרס"ב, עמ' 38. ראו שם, בהערה השניה בתחתית הדף.

על ידי עשיית מעין אזהרותיו של רשב"ג ושיהו בנויים על פי מנינו של הרמב"ם, וכך עשיתי, כתבתי חרוזים אלה אחת לאחת. המשכתי לשמוע בבית הכנסת את סלסול אזהרותיו של רשב"ג [...] ולאחר התפילה פיזמתי לעצמי בביתי חרוזים אלה באותה הנעימה ובאותו הלחן של אזהרות רשב"ג, והיתה לי הרגשה שמניתי את מצות ה' כפי מנינן הנכון ועם זאת גם הסלסול והמקצב הלחני לא חסר לי. ולא הפריע לי כלל ולא פגמה בספוקי הנפשי עצם הידיעה שרחוק רחוק אני ממתק דבריו וערבות אמריו של רשב"ג.⁴³

לסיכום, חכמים מימי הביניים ועד ימינו סברו כי דברי הרמב"ם על בעלי האזהרות נאמרו בראש ובראשונה על אבן גבירול. הם קשרו את אבן גבירול – כפי שעשו מספרי הסיפורים – לאזהרותיו, אך הציבו כנגדם תמונת ראי: בסיפורים אבן גבירול הוא בעל האזהרות, ואילו במסורת ההתייחסויות לדברי הרמב"ם בעל האזהרות הוא אבן גבירול.⁴⁴ דומה שזיהויו של אבן גבירול כבעל האזהרות היה כה מובהק עד שוודאי היה בעיניהם שהרמב"ם כיוון אליו.⁴⁵

מדברי הרמב"ם – ובאופן מפורש יותר מדברי ממשכיזו – עולה כי עבורם שם המחבר של אבן גבירול לא היה רק בעל האזהרות אלא גם משורר ולא רב. כלומר אבן גבירול היה אומן שמלאכתו היא 'מתק הדיבור ויפי החריזה' ולא בר סמכא תורני או הלכתי. החיבור בין שני המרכיבים הללו בשם המחבר של אבן גבירול, קרי בעל האזהרות ומשורר ולא רב, עובר כחוט השני בהתייחסויות אל אבן גבירול בספרות

43 ר' משה בן מימון, ספר המצוות, מהדורת י' קאפח, ירושלים תשי"ח, עמ' שמט, הערה 1. הכתיב החסר במקור. לאזהרות של הרב קפאח, ראו שם, עמ' שנ–שנט.

44 יוצא מן הכלל המעיד על הכלל הוא הרב יוסף רוזין (נולד באמצע המאה התשע עשרה), שכתב הערות על 'זוהר הרקיע' של דוראן, וטען כי לא ייתכן שדברי הרמב"ם מוסבים על אבן גבירול, משום שהיה לדבריו 'משורר נפלא'. ראו: זוהר הרקיע, מהדורת אברהם (לעיל הערה 39), עמ' 272.

45 נוסף על הביקורת של הרמב"ם על מניית המצוות של אבן גבירול, ספגו אזהרותיו ביקורת גם מצד משקלן, הכולל שוואים נעים וחטפים שלכאורה אינם במקומם. משה אבן חביב, בן המאה החמש עשרה, כתב בעניין זה: 'וכן טעו בזה הרבה מן המשוררים, מכללם הר"ר [הרב ר'] שלמה נ' גבירול, ב"שמור לבי מענה" ו"בצל שדי" במקומות רבים (מ' אבן חביב, דרכי נעם: עם מרפא לשון, רדלהיים תקס"ו, דף ט ע"ב). אף שלא שיבת את האזהרות יש בדבריו אלו עדות נוספת למרכיוותן בקורפוס שיריו ופיוטיו של אבן גבירול. והשוו לדברי ר' חיים ויטל שהאר"י הסתייג מפיוטי אבן גבירול, ולא דווקא מן האזהרות: 'דע לך כי מורי ז"ל (האר"י) לא היה אומר שום פזמון, ושום פיוט ובקשה, מאלה שסידרו האחרונים, כגון ר' שלמה בן גבירל ואחרים, לפי שאלו האחרונים לא ידעו דרכי הקבלה, ואינם יודעים מה שאומרים וטועים בסדר דבורם, בלי ידיעה כלל' (ח' ויטאל, שער הכוונות [יפה שעה], ירושלים תרס"ב, עמ' שכח).

ההלכה, בפרשנות הפיוט ובסיפור העממי,⁴⁶ והוא עשוי לשמש גם כמפתח להבנת סיפורו של ש"י עגנון⁴⁷ ה'סימן', ולענות על שתי השאלות המרכזיות שלנו: שאלת ההתמקדות באזהרות ופשר הקישור לשואה.

1. הסימן

דומה שהתשובה על שאלת ההתמקדות של עגנון באזהרות עולה כמעט מאליה מדינונו עד כה. עגנון כתב סיפור שבשיאו מתגלה דמותו של אבן גבירול; אך הוא לא עיצב את דמות המשורר על בסיס שיריו שמבטאים סבל ארצי או שאיפות רוחניות – כפי שמקובל במחקר ובעקבותיו בספרות המודרנית – אלא המשיך מסורת ספרותית ארוכת ימים המזהה אותו כבעל האזהרות וקושרת את דמותו לפיוט זה. אף שאין להעריך שעגנון הכיר את כל המקורות שקושרים בחזקה את אבן גבירול לאזהרותיו, עצם ריבויים של אלה מוכיח שקישור זה היה מושרש היטב במסורת הספרותית. על פי מסורת זו אבן גבירול הוא בעל האזהרות, ובעל האזהרות הוא אבן גבירול. זהו צירוף כבול, ומאות בשנים – מן הרמב"ם ומפרשיו, דרך סיפורים עממיים ועד ה'סימן' של עגנון – גררה ההתייחסות לאחד את השני ולהפך.⁴⁸

אם כן יש בכוחה של מסורת זו להסביר את התמקדות הסיפור דווקא באזהרות, אך עדיין עומדת בעינה השאלה מדוע רתם עגנון מלכתחילה את אבן גבירול לסיפור שעוסק בזיכרון השואה. לכאורה הוא עצמו נימק זאת בגוף הסיפור:

46 ראו לעיל, ובמיוחד, בהתאמה, 'שו"ת הרדב"ז' (לעיל הערה 38), 'זוהר הרקיע' (לעיל הערה 39) וסיפור השידוך (לעיל הערה 31).

47 דומה שלדיכטומיה בין משורר לרב יש ביטוי גם בשם המחבר של עגנון עצמו. למשל גרשם שלום הביא את דברי אליעזר מאיר ליפשיץ, שאמר לעגנון עוד בראשית הקריירה שלו: 'עליך לגמור בדעתך מה אתה מתכוון להיות, למדן או מספר' (ג' שלום, 'ש"י עגנון – אחרון הקלסיקאים העבריים?', א' בראשי [עורך], 'ש"י עגנון בביקורת העברית, א, תל אביב תשנ"א, עמ' 286). עוד באותו עניין כתב שלום על עגנון כי 'לא "אינטלקטואלי" היה, אלא איש מעולם היצירה' (ג' שלום, דברים בגו, ב, תל אביב תשל"ו, עמ' 468). אנו מודים לחברנו חיים וייס על הדברים.

48 במובן זה סיפורו של עגנון עשוי להיות חוליה במסורת. דוגמה לכך מופיעה כמדומה ב'כעפעפי שחר', הרומן הנוכח מאת סבתו (לעיל הערה 23). כפי שכבר נטען בביקורת, סבתו הושפע מעגנון, והיה מי שקבע כי עיצב את אחד מגיבורי הרומן בדמות הסופר (ד' אלבוים, 'מעשה בשני עגנונים שהיו בעירנו', הארץ: מוסף ספרים, 21 במרס 2005, עמ' 6). דמות אחרת ברומן הוא חוקר שירת ימי הביניים ומומחה לשירי הקודש של אבן גבירול, אך שלא במקרה, הפיוט היחיד של אבן גבירול הנוכח ברומן בשמו – ואף מצוטט בהרחבה – הוא פיוט האזהרות.

פייטנים הרבה עמדו להם לישראל, שקילוסו של הקב"ה עולה מפיוטיהם. אלא מיום שנחתמו כתבי הקודש לא קם עוד במשוררים כרבנו שלמה בן גבירול ששיריו הומים מצערם של ישראל בגלות, ומה כל גאולתם ותשועתם. ואף אני בעניי בבואי לבקש על נפשי לפני צורי ויוצרי דבריהם של רבותינו הפייטנים משוררי הקודש הם לי לפה, ובייחוד שירי רבנו שלמה בן גבירול נוחו עדן.⁴⁹

ניתן לסכם אפוא שמצד אחד זיהה עגנון את אבן גבירול כמי שביטא יותר מכל פייטן אחר את 'צערם של ישראל בגלות', ועל כן נדרש לדמותו בשעה קשה זו (ועל כן גם הזכיר את הפיוט 'שביה עניה', העוסק בצער הגלות ובכיסופי הגאולה). מצד אחר מרכזיותן של האזהרות בסיפור נובעת מהזיהוי החזק של אבן גבירול במסורת הדורות כבעל האזהרות. שני הצדדים הללו מתמזגים בעיתוי של העלילה, כלומר בערב חג השבועות, שבו נהג הסופר לומר את האזהרות, ושבו הגיעה לאוזניו השמועה הנוראה על חורבן קהילת בוצ'אץ'.

אלא שדברים אלו עדיין אינם מניחים את הדעת לגמרי, שכן עגנון מדגיש שהבחירה באזהרות איננה פועל יוצא של הנסיבות, קרי ערב חג השבועות. הוא עומד על כך שעשה מנהג לעצמו, החורג הן ממנהג העיר החרבה שממנה בא, הן ממנהג העיר הנבנית שבה בחר להקים את ביתו:

מילידי בוטשאטש אני, מגידולי בית המדרש הישן, שהיו ממשכנין נפשם על מנהגי ישראל. אודה ולא אכחד: לא בכל דבר נוהג אני כמותם, שהם קוראים תיקון ליל שבועות ואני קורא בספר האזהרות שייסד רבנו שלמה בן גבירול נוחו נפש על תרי"ג מצוות [...] איני זוכר מאימתי נוהג אני לומר בלילי שבועות אזהרות לרבנו שלמה בן גבירול, אבל מיום שנהגתי כן לא ביטלתי ממנהגי אפילו שנה אחת. אין צריך לומר, בזמן שדרתי בארץ אשכנז שמחבבים שם את הפיוטים. אלא אף כאן, בארץ ישראל, שאין אומרים פיוטים – מנהגי אני לא ביטלתי. אפילו בשעת הסכנה כשצרו הערביים על ירושלים ופגזים עברו על ראשינו (עמ' רצב-רצד).

הדגשה זו מציגה את אמירת האזהרות של אבן גבירול לא כפעולה טקסית שהזמן גרמה אלא כבחירה אישית ואפילו תחבולה אומנותית שאומרת דרשני. בשיאו של הסיפור עגנון אינו בוחר כמתבקש בפיוט העוסק ב'צערם של ישראל בגלות' אלא דווקא באזהרות על המצוות, שאין להן דבר וחצי דבר עם מצוקות הזמן. אנו מבקשים

49 היטוט על פי: המהדורה המחודשת של סיפורי עגנון (לעיל הערה 7), עמ' 236.

להציע בזהירות הנדרשת שהבחירה הבלתי מתבקשת באזהרות היא פועל יוצא של שם המחבר המסורתי של אבן גבירול, והיא גם קשורה בכותרת הסיפור, 'הסימן'. כאמור שם המחבר של אבן גבירול, בעל האזהרות, כרוך בזיהויו כמשורר ולא רב. הבחנה זו בין רב למשורר – שמקורה כאמור בדברי הרמב"ם – מעניקה תפקידים ברורים לכל אחד מן השניים. בעוד הרב – לדברי הרמב"ם – אחראי לבדו ל'תוכן הדברים', הרי המשורר אחראי ל'מתק הדיבור ויפי החריזה', הוא האחראי למעטפת, להגשה. לפי הרמב"ם תפקידו של המשורר להיות מדיום אסתטי הנוטל את ההוראות ודברי החוכמה של הרב וצר להם צורות. בעל האזהרות הוא בראש ובראשונה 'אמן הסגנון והצורה'.⁵⁰ העובדה שאבן גבירול הוצג כאומן הצורה דווקא בקשר לאזהרות חשובה לענייננו. כפי שאמרנו בפתח דברינו: אבן גבירול לא היה הראשון שחבר אזהרות לשבועות; לא בזה היה חידושו הגדול, אלא בכך ש'בניגוד לאזהרות שלא היו בנויות לפי מבנה מרובע ומשקל וחריזה תדירה שכתבו קודמיו [...] אלו [קרי אזהרות אבן גבירול] נכתבו לפי כללי האסכולה הספרדית החדשה', לרבות משקל כמותי ותבנית מוקפדת של חריזה וצורה ההולמת את הנורמות האסתטיות של התקופה ואף מקילה את השינון והזכירה.⁵¹ ככל הנראה הצורה המופתית והחדשה של האזהרות של אבן גבירול היא – ולא תוכן – שהקנתה להן את הפופולריות הרבה ואת העדפתן על פני אזהרות אחרות. זאת ועוד, שלא כפיוטים דוגמת 'שחר אבקשך' ו'שיבה עניה', המוזכרים בסיפור, ואשר מושכים את תשומת הלב מבחינת תוכנם, אופיין הקטלוגי של האזהרות, נושאן הנדוש והטכני, היקפן הארוך מאוד ומקצבן הדחוס והמהיר מושכים את תשומת הלב דווקא אל הצורה. לא בכדי הודגש בדברי הרמב"ם דווקא הצד הצורני של האזהרות, ובסיפור השידוך נאמר שהאזהרות נכתבו ב'כתובה נאה ומיושרת' מן הבחינה הגרפית – מטונזימיה צורנית למעלתו של הטקסט שבכותה זכה אבן גבירול להינשא לבת הרב, ואף הרב קאפח העניק יתרון לצד הצורני – הוא החליף את תוכן של האזהרות של אבן גבירול אך שמר על צורתן.⁵²

רכיב צורני נוסף הבולט באזהרות, והנקשר במישרין לדיונונו בסיפור 'הסימן', הוא אקרוסטיכון החתימה הכפול בפיוט, בראש מצוות עשה ובראש מצוות לא תעשה, או

50 כך כינה שירמן את אבן גבירול. ראו: שירמן (לעיל הערה 12), עמ' 290. אפשר שהמתח בין התוכן לצורה משתקף גם בבחירה של עגנון לומר את הפיוט בערב שבועות במקום לימוד התורה המסורתי. זוהי בחירה בטקסט שהמוקד שלו אינו רק תוכני אלא בעיקר צורני.

51 ישראל (לעיל הערה 19), עמ' 265; וראו גם: שירמן (שם), עמ' 313. כמובן אין בכך כדי לטעון שהאזהרות שכתבו קודמיו היו נטולות כל צורה וסדר, אלא שהצורה החדשה שהעניק אבן גבירול לאזהרות היא שמשכה, ועודנה מושכת, את ליבות קוראיהן.

52 ראו לעיל הערות 31 ו-43 בהתאמה.

במילה אחרת, ה'סימן' שלו (שהוא המונח העברי לאקרוסטיכון). בראש מצוות עשה חתם הפייטן 'שלמה בן יהודה':

שְׁמוֹר לְבִי מִעֲנָה / הִיָּה בְּמֵאֵד נְעֵנָה
יִרְא הָאֵל וּמִנָּה / דְּבָרָיו הִישְׁרִים

בראש מצוות לא תעשה חתם את שמו שלמה באתב"ש, כלומר 'בכיצ':

בְּצַל שְׂדֵי אַחְסָה / וְצִדְקוֹ לֹא אָכְסָה
בְּמִצְוֹת לֹא תַעֲשֶׂה / וְאָגִיד מִיִּשְׂרָיִם

כְּתוּבִים בְּאֲמוּנָה / בְּעֲדוֹת נְאֻמָּה
וְכִימֵי הַשָּׁנָה / בְּמִסְפַּר נְחֻקָּיִם

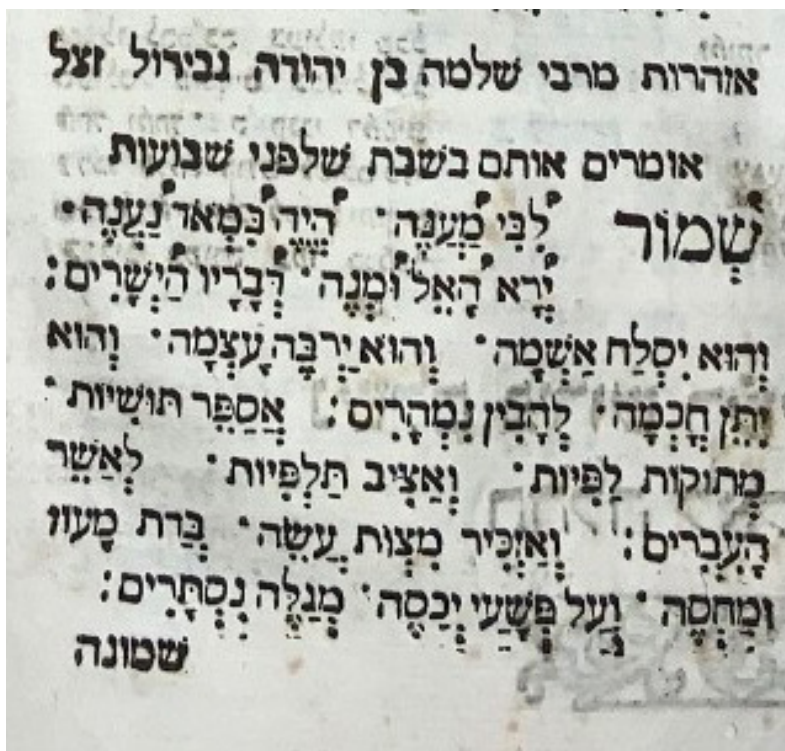
יְקָרִים מִפְּנִינִים / עֲתִידִים וְצְפוּנִים
לְבַת הָאֵיתָנִים / כְּעֲדֵי קִשּׁוּרִים

צָאֵי נָא לְקָרְאֵתִי / אַחֲזֵתִי רַעֲיָתִי
וְשִׁמְעֵי תוֹרָתִי / וְלִקְחֵי מוֹסְרִים⁵³

דומה שסימנים אלה הותירו רושם רב בקרב הקוראים והמבצעים של האזהרות, ולא בכדי: הסימן הראשון, הכולל את ראשי כל המילים שבשני הטורים – ולא את ראשי הטורים בלבד – מוותר למעשה על מרחב התמרון בין אותיות הסימן, ואף על פי כן מצליח לשמור על בהירות רעיונית ועל החריזה והמשקל; והסימן השני חתום באופן נדיר באתב"ש, שאינו מאפייין בדרך כלל את סימני הפיוטים. הסימנים זכו להדגשה יתרה למשל בערך שכתב החיד"א על אבן גבירול בספרו 'שם הגדולים'. מתוך פיוטיו של אבן גבירול הוא הבלטי שניים בלבד: את 'כתר מלכות' ליום הכיפורים ואת האזהרות לשבועות – את כל הפיוטים האחרים כינה 'פיוטים נחמדים' ותו לא. בתיאור הנרחב של האזהרות התמקד החיד"א בסימניהן בלבד:

ובריש אזהרות חתם שמו: 'שמור לבי מענה, היה במאוד נענה. ירא האל ומנה דבריו הישרים'. ר"ת [ראשי תיבות] שלמה בן יהודה. ובריש חרוזי לא תעשה המתחילים 'בצל כתובים יקרים צאי' חתם שמו באותיות ראשי החרוזים שלמה באתב"ש.⁵⁴

53 אבן גבירול, שירי הקודש, מהדורת ירדן (לעיל הערה 10), ב עמ' 392, 414 בהתאמה.
54 החיד"א, שם הגדולים, מהדורת מצגר (לעיל הערה 41), עמ' קפז. ככל הידוע לנו חתימת



אזהרות אבן גבירול, מתוך מחזור מנטובה השמור בספריית עגנון
אותיות הסימן 'שלמה בן יהודה' מסומנות מעל ראשי התיבות

החיד"א סימן אפוא משולש המחבר בין שלושה קודקודים: אבן גבירול, האזהרות והסימן.⁵⁵ במילים אחרות, אבן גבירול הוא בעל האזהרות, בעל האזהרות הוא אומן הסימן, אומן הסימן הוא אבן גבירול.

עגנון קשר באופן שונה במקצת בין אבן גבירול לאזהרות, ובין אבן גבירול לאומנות הסימן – אף שלא הצביע במפורש על הסימנים באזהרות. עוד בטרם התגלה

שם המשורר באתב"ש בפיוט זה היא תופעה יחידאית, מה שעשוי להסביר את רושמה הגדול. חתימת השם בתיבות הצמודות זו לזו מוכרת מפיוטים אחרים, אך כאן הגדיל אבן גבירול לחתום באריכות יחסית.

⁵⁵ ייתכן שהחיבור המשולש של אבן גבירול, האזהרות וחתימת שמו נרמז גם באגדה האטיולוגית הנוכרת (לעיל הערה 31), שבה הרב השיא את בתו לאבן גבירול לאחר ש'הכיר כי של אבן גבירול הם' – אולי על סמך הסימן.



מחזור מנטיבה, מתוך ספרייתו הפרטית של עגנון
באדיבות אגף המחקר בספריית בית ש"י עגנון בירושלים

בעל האזהרות בפני הסופר, הוא, שחתימת שמו מצויה כמעט בכל פינה של יצירתו הפייטנית, מזוהה בסיפור בעיקר כאומן הסימן. עגנון התייחס בפרט לסימנים של פיוטיו 'שביה עניה' ו'שחר אבקשך'. וכך מביא הסופר מעשה מילדותו:

מעשה פעם אחת בשבת שלאחר הפסח השכמתי לבית המדרש הגדול. מצאתי את החזן הזקן כשהוא עומד על הבמה ומנענע קולו בשיר [...] הטיתי אזני ושמעתי שהוא אומר 'שביה עניה בארץ נכריה' וכו' [...] יום אחד הפכתי בסידור הגדול של בית זקני ומצאתי אותם הדברים כתובים על הסידור וראיתי שתחילתה של כל שורה כתובה באות גדולה. צרפתי את האותיות הגדולות ויצא שם שלמה. קפץ לבי משמחה שידעתי בו שהוא רבי שלמה [מחבר 'שחר אבקשך'] מן הסידור שלי. אבל נצטערתי על אותו צדיק [...] שמצטער בצערה של שביה זו שהיא לקוחה לאמה בארץ נוכריה. אחר קצת ימים חזרתי והפכתי

באותו הסידור ובדקתי כל פיוט בראשי החרוזות ואם נזדמן לידי פיוט שהיה שמו של רבנו שלמה בן גבירול חתום עליו לא הנחתיו עד שקראתי (עמ' רצג).

תפקידם של סימנים כמובן להקל את הזכירה, לדוגמה הסימנים שנתן ר' יהודה דצ"ך, עד"ש, באח"ב, כמסופר בהגדה של פסח, מזכירים את מכות מצרים כסדרן. באותו האופן האותיות ש'ל'מ'ה' ב'ן' י'ה'ו'ד'ה' הן סימן שמזכיר את המילים הפותחות את החלק של מצוות עשה באזהרות, והאותיות ב'כ'י'צ' (שלמה באתב"ש) מזכירות את ראשי הטורים בחלק של מצוות לא תעשה שם. ואולם מבעד לתודעה הילדית ולניסוח התמים כביכול של הקטע הזה מדגיש עגנון שהסימן פועל גם בכיוון ההפוך – הוא מסמן ומזכיר גם את שמו של המחבר החתום בו. מדובר אפוא בהיוון חוזר: הסימן מזכיר את מילות הפיוט, ומילות הפיוט מזכירות את הסימן.

סימן הוא אפוא אמצעי זיכרון, והוא נדרש כאשר יש סכנת שכחה. ואכן זיכרון הוא בדיוק מה שנדרש עכשיו לעגנון: בוצ'אץ' זה עתה חרבה, וכל יהודיה נספו. המספר, שריד לקהילה שאבדה, מבין עכשיו את כובד התפקיד המוטל עליו כסוכן הזיכרון שלה. אלא שהוא מרגיש שכתפיו צרות מלשאת עול זה לבדן. וכדבריו: 'איני כדאי. לא אני האיש שגדולתה של עירנו ניכרת על ידו' (עמ' שיא). לכן הוא מגייס את שלמה אבן גבירול, ששיריו לא רק 'הומים מצערם של ישראל בגלות', ושהוא איננו רק בעל האזהרות, אלא הוא מי שאומנותו היא צורה וסימן, אומנותו היא זיכרון:

הגבהתי עיני וראיתי שהוא מרחש בשפתי. הטיתי אוזני ושמעתי שהזכיר את שם עירי. הבטתי וראיתי שחזר וריחש בשפתי. ושמעתי שאמר אעשה לי סימן שלא אשכח את שמה. נמס ליבי ועמדתי מרעיד בסבת הדבר שהזכיר את שם עירי ועוד משך לה חסד לעשות לה סימן שלא ישכח את שמה [...] שוב פעם אחת ריחש בשפתי. הטיתי אוזני ושמעתי שדיבר בשיר, שכל שורה שבו מתחלת באות אחת מאותיות שם עירי. וידעתי שסימן עשה לו המשורר לעירי בשיר שעשה לה בחרוזים שקולים ונאים בלשון הקודש⁵⁶ [...] ואם נכחדה עירי מן העולם, שמה קיים בשיר שעשה לו המשורר סימן לעירי (עמ' שיא–שיב).

האותיות המצטרפות לשם העיר אינן אפוא רק סימן המזכיר את מילות הפיוט, אלא הן בעיקר סימן לעיר עצמה, שלא תישכח. אנו סבורים שהבחירה של עגנון באבן גבירול בסיפור על השואה והנצחתה קשורה בשם המחבר של הפייטן, אך לא בזה

56 אפשר שהביטוי 'חרוזים שקולים ונאים בלשון הקודש' הוא פרפרזה על דברי הרמב"ם על 'מתק הדיבור ופי' החריוה' של בעלי האזהרות.

המציגו כאומן חולני וכעסן השואף אל על, אלא בזה הרואה בו את בעל האזהרות, אומן שבכוחו לְצוֹר צורה ולהעניק לעיר החרבה יד ושם בתבנית של פיוט. הסיפור רומז לכוחן של תבניות הפיוט לשוות לחומרי חיים כאוטיים ואפילו לחומרים של חורבן ואבל ממד של סדר. הפיוט, המתפקד כריטואל שנאמר במועד קבוע ובציבור, מוצג כבעל סגולות להעמיד זיכרון, שיש בו כדי להעניק יציבות גם לנוכח טראומות היסטוריות. אך כאן נעוצה גם הטרגדיה, שכן ריטואל מצריך מבצעים, ואלה אינם: המבצעים מבוצ'אץ' מתים,⁵⁷ והמבצעים מארץ ישראל עסוקים בפעולות אחרות – שנזכרות בחלקים אחרים של הסיפור, על אודות בנייתה של שכונת תלפיות. אם לא די בכך, גם הסופר שוכח את הפיוט מייד עם חיבורו:⁵⁸

ואם אני איני זוכר את דברי השיר, כי נשמטה נפשי מחמת גבורת השיר, השיר מתנגן בשמי מעלה בשירי משוררי הקודש אשר יאהב השם [...] וכאן שיר אבל וקנינים ונהי על העיר ועל הרוגיה (עמ' שיב).

בסופו של דבר דומה שניסיון ההנצחה כשל: העיר אבדה ואיננה, והשיר שתפקידו להזכירה אבד ואיננו גם הוא. כל מה שנשאר הוא הסימן, ב'ו'ט'ש'א'ט'ש', מסמן נטול מסומנים, אותיות פורחות באוויר שאין להן אחיזה, לא בממשות ולא בטקסט. לכאורה כל שנשאר הוא הסימן שהשאיר אחריו בעל האזהרות, אומן הצורה, לפני שנעלם גם כן. אך רק לכאורה. כי בעוד שהסימן של הפיוט האבוד כשל בהקמת מצבת זיכרון לעיר החרבה, 'הסימן' של עגנון, כלומר הסיפור, מנציח אותה ושוזר את זיכרונה במפעל הבניין של העיר המתחדשת.

ד"ר דודו רוטמן, החוג לספרות עברית והתכנית לפולקלור ולתרבות עממית,
האוניברסיטה העברית בירושלים, הר הצופים
David.rotman@mail.huji.ac.il

ד"ר אוריה כפיר, המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבע
kfir@bgu.ac.il

57 השוו לדברי לוינס, שראה בכך סמל למושבר הגדול של ההומניזם המערבי בעקבות מלחמת העולם השנייה: 'בעולם שבו הקהילה החיה נעלמת, מי יעביר את המסורת הלאה, מי יוכל לקרוא בכתבי הקודש?' (לוינס [לעיל הערה 11], עמ' 71).

58 בנוסח הקצר של הסיפור הפיוט נשכח למעט שורתו הראשונה: 'ברוכה מערים את בוטשאטש העיר'. ראו בפרסום הראשון של הסיפור, ב'מאזניים' (לעיל הערה 6).



על קולות נודדים וצלילים חסרי קול: 'משירי ארץ אהבתי' מאת לאה גולדברג כמפה אקוסטית

יוני ליבנה

במאמר זה אני מציע דיון ראשוני בקומפוזיציה של אחת היצירות המוכרות ביותר מאת לאה גולדברג, 'משירי ארץ אהבתי'. זהו מחזור לירי בן שלושה שירים, שפורסם לראשונה בשנת 1951. השירים הללו הפכו ברבות השנים למרכיב מרכזי בתעודת הזוהר של המשוררת. הקלטה של גולדברג משנת 1967 קוראת את השירים הללו היא המקור הבולט שבזכותו אנחנו יכולים לדמיין, לשחזר ולחקות את צבע קולה הפיזי, הייחודי.² הפאתוס, המלנכוליה, הצרידות; עקבות העישון והמבטא המזרח אירופי – ביוגרפיה שלמה נרמזת וכמו מתעוררת לחיים בזכות ההקלטה. שני לחנים נכתבו לשיר הפותח במחזור, 'מְכוֹרָה שְׁלִי, אֶרֶץ נְוֵי אֲבִינֹה', והוא בוצע לראשונה בלחנים אלה בשנת מותה של גולדברג, 1970.³ הידוע מבין השניים זכה מאז למגוון גרסאות כיסוי ופרשנויות מוזיקליות.⁴ השיר השני במחזור, שנפתח

- * מוקדש לאחותי עדית, ששומעת יותר מרוב השומעים. מחבר המאמר מודה לקרן עזריאלי על התמיכה ועל ההשתתפות בתוכנית עמיתי עזריאלי.
- 1 ל' גולדברג, 'משירי ארץ אהבתי', אורלוגין, 4 (1951), עמ' 20. גולדברג כללה את המחזור, בשינויים קלים, בשניים מספריה: 'ברק בבוקר' (1955) ו'מוקדם ומאוחר' (1959). וראו: ל' גולדברג, שירים, ב, בעריכת ט' ריבנר, תל אביב תשל"ג, עמ' 199–202.
- 2 'שבעה משוררים קוראים' (תקליטור), אנתולוגיה מוקלטת בעריכת ט' כרמי, 1967. באלבום לא נכללה הקלטה של השיר השלישי במחזור.
- 3 שירי המחזור פורסמו ללא כותרות משנה.
- 4 'משירי ארץ אהבתי', לחן דפנה אילת, נכלל כשיר הנושא באלבומה של חוה אלברשטיין 'משירי ארץ אהבתי', 1970. השיר נכנס למצעדי הפזמונים ביולי 1970, כחצי שנה לאחר פטירתה של גולדברג. לפי רישומי אקו"ם לביצוע המקורי יש כחמישים גרסאות מוקלטות. לחן נוסף ומוכר פחות, של סשה ארגוב, נכלל באלבום 'נסיעה מדומה משירי לאה גולדברג', 1971 (מבוסס על מופע משנת 1970).

במילים 'בְּאַרְץ אֶהְבְּתִי הַשָּׂקֵד פֹּרֵחַ', הולחן ובוצע לראשונה בשנת 1975, וגם הוא מוכר כיום, בגרסתו המולחנת, כשיר חג ומולדת.

לעומת הפופולריות הרבה של השירים המולחנים, בולט העיסוק המצומצם בשירי המחזור בביקורת ובמחקר. הכתיבה הביקורתית והעיתונאית על המחזור עסקה לרוב בשאלת הזיהוי של 'ארץ אהבתי': האם זהו נוף ארץ ישראלי או ליטאי? האם המקום ממשי או מדומיין? 'ארץ אהבתה לא הייתה גיאוגרפית, לכן אין טעם לנחש לאיזו ארץ התכוונה', העירה למשל חמוטל בר־יוסף בביוגרפיה של גולדברג; 'הארץ הדלה [...]' אינה אלא עולמה הפנימי של המשוררת עצמה.⁵

דבריה של בר־יוסף הם עדות לנורמות פרשניות, לנקודות המתח שמפעילות קוראות וקוראים, מבקרות וחוקרים של שירה עברית וישראלית בעשורים האחרונים: התמקדות בזיהוי אידיאולוגי וביוגרפי. קריאות כאלו הן תופעה בולטת בכתיבה על גולדברג ויצירתה, שבשנות האלפיים עברה תהליך מחודש של התקבלות ביקורתית, התמסדות וקנוניזציה. בהתייחסות במחקר ובביקורת ל'משירי ארץ אהבתי' אומנם שבו הכותבים ונדרשו לשאלת הזיהוי והמיקום של 'ארץ אהבתי', ועם זאת לא ניכרה בביקורת, ודאי בעשורים האחרונים, סקרנות באשר לנוף הממשי, למקומות ולאנשים שגולדברג הייתה עשויה לראות ולשמוע בשעת כתיבת מחזור השירים.

יומנה של גולדברג עשוי לסייע להשיב על שאלה זאת. נראה שהמשוררת כתבה ביומנה על המחזור כחודשיים לפני פרסומו הראשון: 'עדיין בירושלים. ראש השנה. כתבתי 3 שירים', כך נפתחת רשימה מתאריך 1 באוקטובר 1951.⁶ גולדברג, על פי יומנה, מייעטה לכתוב שירה באותה תקופה. לדברי אחד הביוגרפים של המשוררת, במכתב ששלחה אל אברהם שלונסקי היא ביקשה ממנו להכריע אם 'משירי ארץ אהבתי' ראויים לפרסום. 'בעת האחרונה', כתבה, 'נדפסים כל כך הרבה דברים קלוקלים, שאני בכלל איבדתי כל אמת מידה לגבי השירה'. מלבד שירי המחזור היא

5 ח' בר־יוסף, לאה גולדברג, ירושלים תשע"ג, עמ' 310. במקום אחר בספרה התייחסה בר־יוסף לשיר הפותח במחזור כאל 'השלכה ציורית של אישיות המשוררת, העורכת לעצמה [...] אנליזה הומוריסטית' (שם, עמ' 261). לאזכורים של המחזור בביקורת המוקדמת ראו: ד' ארן, 'שירי האהבה של לאה גולדברג', למרחב: דף לספרות, 30 בספטמבר 1955, עמ' 6; ג' קצנלסון, 'שליבים בסולם של רגשנות: על שירת־האהבה של לאה גולדברג', מאזנים, ב, ג (חשוון–כסלו תשט"ז), עמ' 183–184; ר' כצנלסון־שור, 'לאה גולדברג: "ברק בבוקר"', הנ"ל (עורכת), עם פעמי הדור: ילקוט מחצית היובל של דבר־הפועלת, ב, תל אביב תשכ"ד, עמ' 123 (הרשימה פורסמה לראשונה בשנת 1955); י' רבינוביץ, 'דברים על שירת לאה גולדברג', א"ב יפה (עורך), לאה גולדברג: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתה, תל אביב תש"ם, עמ' 185 (המאמר פורסם לראשונה בשנת 1970).

6 ל' גולדברג, יומני לאה גולדברג, בעריכת ר' וא' אהרוני, תל אביב תשס"ו, עמ' 308.

הזכירה במכתב בין היתר טקסטים חלקיים שעליהם היא עובדת – 'דברים קטועים, לא מושלמים שאני בטוחה בהם עוד פחות'.⁷

על פי היומן 'משירי ארץ אהבתי' נכתבו בתקופת מעבר טעונה ומשמעותית מבחינה רגשית, חברתית ואינטלקטואלית בחיי גולדברג. קריאה במחזור בראי היומן הייתה יכולה לפתוח פתח לדיון בתופעות מרתקות בהקשר ביוגרפי והיסטורי, תופעות שחלקן כבר התבססו בכתיבה המחקרית על גולדברג, וחלקן עדיין לא זכו לתשומת לב.⁸ למשל בקשר לדימויים של עקירה וגלות בשירי המחזור, יש מקום לציין שביומן מאותה תקופה תיארה גולדברג את הסתגלותה לאפשרות של חיים בירושלים, אחרי חמש עשרה שנות מגורים בתל אביב. בין היתר הזכירה גולדברג ביומנה מאותה תקופה מראות מחייהם של פליטים ועולים יהודים שגילתה בפאתי העיר, במחנות או יישובים שאפשר לתאר כגלגול מוקדם של מעברות. ברשימה היומנית שבה הזכירה כנראה את כתיבת המחזור תיארה גולדברג התבוננות בנוף הכפר הפלסטיני לפתא ('ליפטא' ביומנה), שתושביו נמלטו או גורשו לקראת מלחמת העצמאות ובמהלכה: 'שלושום, טיול', כתבה, 'הנערה הכובסת על מרפסתו של בית – יופי מזרחי. איטליה דרומית. אבל העצים מוזנחים וכל מה שהותירו הערבים יילך לאיבוד'.⁹

הדימויים של חורבן וחיי נדודים בשירי המחזור ובמיוחד בשיר הפותח, שבו מתמקד המאמר הנוכחי, יכולים להתפרש גם כתגובה של גולדברג על מראות אקטואליים או על הרושם שהותירו עליה פגישות – מרוחקות וחד-צדדיות – עם מי שעזבו מולדת אחת והשתכנו בבתייהם של מי שנמלטו וגורשו ממולדת אחרת.¹⁰ הם יכולים גם

7 א"ב יפה, לאה גולדברג: תווי דמות ויצירה, תל אביב תשנ"ד, עמ' 267 והערה ד בעמ' 271. יפה התייחס לאזכור המחזור בשירים, אך העריך, כנראה בטעות, שהמכתב נכתב בשנת 1952.

8 למשל אחד הנושאים הדומיננטיים בכתיבה על גולדברג – יחסה הביוגרפי והספרותי למשורר אברהם בן-יצחק (סונה) – משתקף בעובדה ששירי המחזור נכתבו כשנה לאחר מותו, בשעה שגולדברג התחילה, על פי יומנה, לכתוב חיבור על חייו ועל שירתו, במאמץ רב ומתוך היסוסים וספקות. בהקשר זה אפשר לקרוא את השיר השלישי במחזור מאת גולדברג כמחווה לשיר 'בודדים אומרים' מאת בן-יצחק.

9 גולדברג (לעיל הערה 6), עמ' 308–309. הדברים הללו נכתבו בזמן גלי העלייה הגדולה בראשית שנות החמישים. וראו למשל תיאור נרחב יותר של התבוננות בעולים יהודים בעין כרם: שם, עמ' 301.

10 על חייה של גולדברג כסטודנטית בגרמניה בשנות עליית הנאצים לשלטון ראו: י' וייס, נסיעה ונסיעה מדומה: לאה גולדברג בגרמניה, 1930–1933, ירושלים תשע"ה. על זהות לאומית ודיאספורית ביצירת גולדברג ראו: י' אופנהיימר, 'לאה גולדברג: איך נשיר שיר ציון על אדמת ציון? הנ"ל, שם מאחורי לי קוראה יבשת: זיכרון הגלות בספרות העברית, ירושלים תשע"ה, עמ' 181–217; נ' גורדינסקי, בשלושה נופים: יצירתה המוקדמת של לאה גולדברג, ירושלים תשע"ז, עמ' 118–122, 177–191; M. Gluzman, *The Politics of Canonicity*.

להדהד חוויות ביוגרפיות של הגירה, גירוש והתאקלמות בחיי גולדברג – זיכרונות ילדות של גירוש מהעיר הליטאית קובנה בזמן מלחמת העולם הראשונה ושיבה אליה לאחר המלחמה ומאוחר יותר התנסות בנדודים והגירה מסוג אחר: המעברים בין ליטא לגרמניה ולפולשתינה שחוותה כאישה צעירה לאורך שנות השלושים של המאה העשרים.

בהקשר זה אפשר לציין שהשיר הפותח את 'משירי ארץ אהבתי' הוא גרסה מאוחרת לסיפור נעורים מאת גולדברג, 'גן השושנים'.¹¹ קריאה משווה בין הסיפור המוקדם לשיר הבוגר יכולה אולי לתאר מהלך של תיקון וכתובה מחדש – שיבה של גולדברג ליצירה שמסמנת מעבר מנעורים לבגרות, מכתובה בוסרית לכתובה מקצועית.

היומנים יכולים לתרום אפילו ברמת האנקדוטה – הם מאפשרים להציץ למראות יום-יום מחיי גולדברג ולבחון שמא הם מהדהדים במחזור 'משירי ארץ אהבתי'. יום קודם לכתבת השיר, על פי היומן, ביקרה גולדברג בתערוכה במוזיאון 'בצלאל' הישן. בניין המוזיאון שברחוב שמואל הנגיד בירושלים, שסגנונו האדריכלי מחקה מבצר צלבני, עשוי להיות הרקע לתיאורה של 'ארץ אהבתי' כעין מצודה בשיר השני במחזור ('בְּאַרְץ אֶהְבֵּתִי עַל הַצְּרִיחַ דְּגֵל'). הדגל בראש הצריח והצירוף 'בְּאַרְץ אֶהְבֵּתִי הַשְּׂקָד פִּנְחָה' בפתיחת השיר הופכים בפרשנות כזאת ממטפורה לדימוי היסטורי, כאילו היו חומר גלם מציאותי שהתגלגל לשיר דמוי חלום, שכן על גג הבניין ניצב פסל דמוי מנורת המשכן, וגביעי המנורה, על פי תיאורם במקרא, עשויים בתבנית פריחת פרי השקד.¹²

'ארץ אהבתי' כדרמה ביקורתית של קריאות מעמקים

'משירי ארץ אהבתי' מאפשרים ומזמנים קריאות פרשניות מכיוונים שונים: קריאה

Lines of Resistance in Modernist Hebrew Poetry, Stanford, CA 2003, pp. 56–67; N. Gordinsky, 'Homeland I Will Name the Language of Poetry in a Foreign Country: Modes of Challenging the Home/Exile Binary in Leah Goldberg's Poetry', *Leipziger Beiträge zur Jüdischen Geschichte und Kultur*, 3 (2005), pp. 239–253; idem, "'Memory of a Vague Longing": Reflective Nostalgia in Lea Goldberg's Wartime Poetry', *Journal of Modern Jewish Studies*, 16, 1 (2017), pp. 17–33

11 ל' גולדברג, 'גן השושנים: אגדה', הנ"ל, כל הסיפורים, בעריכת ג' טיקוצקי וח' ברייטוס, תל אביב תשס"ט, עמ' 26–31 (הסיפור פורסם לראשונה בשנת 1930).

12 שמות כה 34. מעמדה התרבותי של המנורה כסמל לאומי נקבע בחוק רשמי בשנת 1949, כשנתיים לפני פרסום המחזור.

ביוגרפית, קריאה פילולוגית וקריאה היסטוריציסטית. לכאורה הדיון המחקרי במחזור בשנות האלפיים היה אמור להתעניין בחומרים ובשאלות כאלו, ולא כך הדבר. האזכורים העכשוויים של המחזור בביקורת התגבשו לטענת סביב הדגם הפרשני של קריאה סימפטומטית כקריאת מעמקים. בהקשר זה מעמקים הם מטפורה פרשנית לתוכן הנסתר כביכול של היצירה הספרותית, שחבוי תחת המעטה המילולי הגלוי או תחת פני השטח הטקסטואליים.

המונח התיאורטי קריאה סימפטומטית מציין ניתוח ביקורתי ששואף לחלץ מהטקסט מתיחות אידיאולוגית מובלעת. זוהי מתודת קריאה שמבקשת להבריש את הטקסט נגד כיוון הפרווה – בפרפרזה על דברי ולטר בנימין – מתוך תשומת לב לסימני עמימות וחוסר יציבות בפני השטח הכתובים. אלה נקראים ומתפרשים כעדות חיצונית למתיחות שמניעה את הטקסט הספרותי, ושמתפרצת מתוכו כסימפטום לשוני, סגנוני וקונספטואלי. מבנה העומק של פרשנות סימפטומטית, במובן המצומצם, עניינו יחסי כוחות פוליטיים ומעמדיים – בתקופה היסטורית נתונה – שהיצירה הספרותית הגיבה עליהם בעקיפין והתעצבה לאורם. בעשורים האחרונים של המאה העשרים התרחבה והתבססה מתודת קריאה כזאת גם בשדה הביקורת הפמיניסטית, הקווירית או הפוסט-קולוניאלית.

בתחילת שנות האלפיים התגבש שיח תיאורטי שמתנגד לדומיננטיות של קריאות סימפטומטיות בתחום לימודי הספרות והתרבות.¹³ בשנת 2009 פורסם אחד המאמרים הבולטים והמשפיעים בהקשר זה, מאת חוקרי הספרות האמריקנים שרון מרקוס וסטיבן בסט, וכותרתו 'קריאת פני השטח', מונח המקבץ מתודות קריאה שונות

13 אחד הטקסטים המשפיעים והבולטים בהקשר זה הוא הדיון של איב קוסופסקי-סדג'וויק, משנת 2003, ב'קריאה פרנואידיה וקריאה מאחה' כשתי צורות מנוגדות ומשלימות של פרשנות ספרותית. קוסופסקי-סדג'וויק הסתמכה על הדיון הפסיכואנליטי של מלאני קליין בעמדה הדיכאונית ועל הדיון הפילוסופי של פול ריקר בהרמנויטיקה של חשד כנורמה דומיננטית של ביקורת ופרשנות מודרניסטיות. בעקבות קליין וריקר דימתה קוסופסקי-סדג'וויק קריאה סימפטומטית – שמבקשת לחשוף את מנגנוני הכוח הסמויים או את המתיחות האידיאולוגית שמובלעת בטקסט – לעמדה פרשנית פרנואידיה. במונח קריאה מאחה או מתקנת התייחסה קוסופסקי-סדג'וויק לעמדה פרשנית מנוגדת ומשלימה. זו אינה תופסת את הטקסט במונחים דואליסטיים של חזות טקסטואלית מול משמעות מובלעת, אלא קשובה להיבטים החומריים, הגופניים והאפקטיוויים במדיום הספרותי ובתהליך הקריאה. המסה במקור נכללה בספר של קוסופסקי-סדג'וויק שבחלקים אחרים בו פיתחה והדגימה את העיקרון של קריאה מאחה כפרקטיקה פרשנית. ראו: א' קוסופסקי-סדג'וויק, 'קריאה פרנואידיה וקריאה מאחה, או: אתה כל כך פרנואידי, אתה בטח חושב שהמסה הזאת היא עליך' (תרגמה מ' מיכאלי), אות, 9 (סתיו 2019), עמ' 145–173, *E. Kosofsky-Sedgwick, Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, NC 2003

שקוראות תיגר על ההנחה הפרשנית שמהותה של היצירה הספרותית מתגלמת בתכנים שהתקסט אינו מבטא במפורש אלא דווקא מטשטש, מצנזר ומסגיר כמנגנון סימפטומטי.¹⁴ נקודה מרכזית במאמרם של מרקוס ובסט היא הדגם של מבקר הספרות כקורא מעמקים, גם סמכותני, אלים וכמו־תיאולוגי לטענתם, המציג את המבקר כמי שלמעשה מכונן את משמעות הטקסט הספרותי.

הדיון התיאורטי בנורמה של קריאת מעמקים וקריאה סימפטומטית מחדד את התגובות על מחזור 'משירי ארץ אהבתי' מאת גולדברג בשדה הספרות העברית והישראלית. ההתייחסות הביקורתית למחזור בעשורים האחרונים, הן בהיותה מצומצמת והן בהיותה מפותחת יותר, התמקדה באפיון שירים אלו בהקשר אידיאולוגי – בזיקה לביוגרפיה של גולדברג, למעמד התרבותי של שירתה ולהתקבלותה כמשוררת ארץ ישראלית. בקריאות כאלו אומנם הובעו עמדות שונות באשר לשירת גולדברג, אך רובן ככולן הציגו פרשנות שהפרידה בין החזות הגלויה של השירים לרובד משמעות עמום, מקודד או מוסווה, שהפרשנות מדובבת.

אציין שלושה מבקרים בולטים שעסקו ביצירת גולדברג לאחר מותה, ושזיהו במחזור ביטוי למפנה אידיאולוגי, ביוגרפי או פואטי. טוביה ריבנר, במונוגרפיה המשפיעה שכתב על גולדברג, השווה את המחזור לשירים מוקדמים יותר בשירתה, שמתארים לדבריו נופים דומים כתמונות זיכרון מנעוריה. 'בספר 'מביתי הישן'', הוא כתב –

מחייה השירה את עולמה באור פנימי של אמת־ואמונה: הרגש אינו מתקשט בכלום [...] הוא מסתמך על ראייה מדויקת אשר המשמעות הסמלית עולה מתוכה ואינה כופה עצמה על בראיה, והלשון נשארת נאמנה לנשואיה [...] הדוברת בשירים, לכל היותר מעוררת כביכול, משמעות זו מתרדמתה. [לעומת זאת במחזור המאוחר] המשמעות קובעת ומגדירה את הקיום [...] העיקר בו היא הדוברת בשיר וכושרה להעניק משמעות.¹⁵

התגובה הפרשנית של ריבנר תשמש מוקד מרכזי לדיאלוג במאמר הנוכחי. נראה שבהשוואת המחזור המאוחר לשירי 'מביתי הישן' זיהה ריבנר בשני המקרים מהלך של שיבה לנופי נעוריה של גולדברג בליטא. אלו שתי גרסאות של שיבה ספרותית

14 ס' בסט וש' מרקוס, 'קריאה של פני השטח: מבוא' (תרגם ש' עמוסי), אות, 9 (סתיו 2019), עמ' 17–42.

15 ט' ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, תל אביב תש"ם, עמ' 78–79. הקובץ 'מביתי הישן' ראה אור בשנת 1944.

לזמן, למקום ולמציאות שהיו ואינם, שתי גרסאות של תגובה על חורבן ליטא היהודית במלחמת העולם השנייה.

חשובים לענייני עולם הדימויים של ריבנר וציפיותיו כפרשן. לדבריו השירים המוקדמים יותר מדמים מפגש בלתי אמצעי עם העולם המרוחק שמתואר בהם. במחזור המאוחר, כפי שמשמע מדבריו, הרגש מתקשט; הראייה אינה מדויקת, הקריאה אינה יוצרת עוד אפקט של שחזור, הערה מתרדמה, הארה פנימית – מטפורות שמתייחסות לאידיאל ספרותי של המחשה מימטית ואוטנטיות רגשית (ביחס לעולם המציאות שהשיר מתאר במבט לאחור). במחזור המאוחר, לפי ריבנר, האידיאל הזה נכשל. הרובד הפיגורטיבי והמטפורי של הטקסט נעשה למוקד הקריאה. הדוברת בשיר – שנתפסת אצל ריבנר כפרסונה ארס־פואטית – תובעת לעצמה תפקיד סמכותי, מטפזי, של כינון משמעות.

אני מציע לגשת אל המחזור בעזרת ההבחנות של ריבנר – אך בלא הציפייה שלו משירת גולדברג לדבוק באתוס של ריסון או של צניעות מטפזית־לשונית; לשמור אמונים ל'כרוך־חולין' ול'מגמה לפשטות' שאופיינית לה.¹⁶ כאמור ריבנר לא היה המבקר היחיד שעסק במחזור בהשוואה לשירתה המוקדמת של גולדברג. כך עשה גם דן מירון, מאוחר יותר, במאמרו "'האומץ לחולין' וקריסתו".¹⁷ מירון ציין את 'משירי ארץ אהבתי' כדוגמה המובהקת להסתגלותה של גולדברג לנורמות פואטיות ואידיאולוגיות מנוגדות לאלו של שירתה המוקדמת. הוא זיהה במחזור 'נסיגה [...] מן הקונקרטי לעבר מחוזות ההזיה [...] ההכללה הסמלית והמטפוריקה הדקורטיבית' וביטוי להשתלבותה של גולדברג באסכולת השירה הניאו־סימבוליסטית שהנהיגו אברהם שלונסקי ונתן אלתרמן.¹⁸

מירון, כך נראה, אימץ והחריף את הבחנותיו של ריבנר, אך בפרשנותו התמקד ביחסי הכוח המגדריים והפוליטיים בין גולדברג למשוררים הבכירים ממנה בחוג הספרותי שבו פעלה לאחר שהתיישבה בארץ ישראל. מירון לא הקדיש למחזור קריאה צמודה, אלא הזכיר אותו כדוגמה טיפוסית לאופן שבו ניסתה גולדברג, בלא

16 שם, עמ' 78. התמה הזאת והאפיון הדיכוטומי של פואטיקה מטפזית וריאליסטית, סימבוליסטית וקונקרטית עוברים כחוט השני לאורך המונוגרפיה מאת ריבנר, והם התקבעו כנקודת התייחסות חוזרת בשיח הפרשני על יצירת גולדברג.

17 ד' מירון, 'האומץ לחולין וקריסתו: על "טבעות עשן" מאת לאה גולדברג כתחנת־צומת בהתפתחות השירה העברית המודרנית', הנ"ל, אמהות מייסדות, אהיות חורגות: על ראשית שירת הנשים העברית, תל אביב 2004, עמ' 329–398. ההפניות למאמר להלן מכוונות לפרסום זה. לפרסום המאמר לראשונה ראו: הנ"ל, האדם אינו אלא ... חולשת־הכוח, עוצמת־החולשה: עיונים בשירה, תל אביב תשנ"ט, עמ' 309–388.

18 שם, עמ' 396.

הצלחה, ליצור סינתזה בין עמדות פואטיות מנוגדות – הפואטיקה הריאליסטית והעמדה האנטי-מטפיזית, שאופייניות לדבריו לשירתה המוקדמת, ומנגד הנוסח המגביה, הפיוטי, הניאו-סימבוליסטי של שירת אלתרמן. פרשנות זאת משקפת צורה ראשונית, אך מובהקת, של קריאה סימפטומטית במחזור: קריאת השיר מבעד לכסותו המילולית ונגד כיוון הפרווה; אבחון פואטי שמדובב סימני סתירה ומאבק אידיאולוגיים והיסטוריים בפני השטח המילוליים.

ריבנר ומירון, מבקרים בעלי עמדות מנוגדות בכתיבה הפרשנית על גולדברג, קבעו שהמחזור אינו ביטוי אותנטי לשירתה (המוקדמת) ולעולם הערכים האופייני לה. הקביעה הזאת, יחד עם האפיון המעורפל של 'ארץ אהבת' כמקום ממשי וביוגרפי, העסיקו גם מבקרים מאוחרים יותר. במסגרת קריאותיהם הנרחבות והאוהדות יותר הם זיהו במחזור מהלך אחר של הסוואה אידיאולוגית והתאקלמות פואטית. במקרים הללו דנה הביקורת בקוד הנוקשה או הדכאני של זהות לאומית וציונית ובהתמודדות של שירת גולדברג עימו בעזרת פואטיקה דואליסטית, מקודדת או דו-משמעית.

גדעון טיקוצקי זיהה במחזור ביטוי להסתגלות של גולדברג לציפיות ממנה כמשוררת ארץ ישראלית, בשירים שלמעשה מספידים את מולדתה הליטאית.¹⁹ "משירי ארץ אהבתי", הוא כתב, 'מצטייר כקינה על חורבנה של ליטא במלחמת העולם'.²⁰ ועם זאת השירים מבליעים את הקינה הזאת ומתארים את 'ארץ אהבתי' באופן עמום ודו-משמעי, כך שהיא מתפרשת בו בזמן כנוף אירופי וארץ ישראלי. לדבריו העמימות הזאת פעלה כחרב פיפיות:

השירים זכו לתהודה רבה אך רוקנו במידה רבה מן המשמעות האלגית שעשויה להיות להם על חורבן ליטא; שם הפך שם נרדף לשירי 'ארץ ישראל הטובה והיפה' [...] מחזור השירים נכנס אמנם אל לב הקאנון אך זאת במחיר ניוון הנוף הדו-משמעי שלו ואולי גם במחיר השטחתו ועיוות משמעותו המקורית. אולי דווקא משום כך משמשים שירים אלה מעין 'סוס טרויאני' בלב הקאנון, שירים ישראליים כל כך שבקריאה קרובה נחשף הרקע הליטאי שלהם.²¹

19 ג' טיקוצקי, האור בשולי הענן: היכרות מחודשת עם יצירתה וחייה של לאה גולדברג, תל אביב תשע"א, עמ' 91–94. לדיון מורחב במחזור ראו: ג' טיקוצקי, 'ייצוג הנוף הארץ-ישראלי בשירת לאה גולדברג כזירת התמודדות עם מוסכמות ספרותיות ואידיאולוגיות', חיבור לקבלת תואר 'מוסמך' (בהדרכת אריאל הירשפלד), החוג לספרות עברית, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשס"ו, עמ' 54–63.

20 שם, עמ' 93.

21 שם, עמ' 94.

יוחאי אופנהיימר דן במחזור בראי השאלה של יחסי גלות ומולדת בשירת גולדברג.²² מבחינה תמטית הקריאה הצמודה של אופנהיימר בשירי המחזור קרובה ברוחה לניתוח של טיקוצקי. ועם זאת הוא תיאר את השיר הפותח ואת האפיון המעומעם של 'ארץ אהבת' כביטוי של מחאה והתנגדות לאתוס של שלילת הגלות, ביטוי חריג בעוצמתו בשירת גולדברג.²³

קריאות אלו אומנם הגיעו למסקנות שונות מבחינת האפיון האידיאולוגי של המחזור ושל שירת גולדברג – ועם זאת ככולן ניכרת שאיפה למקם את 'ארץ אהבת' בעזרת הצבה דיכוטומית של הטקסט הגלוי לעומת משמעויות המובלעת.²⁴ האפיון המעורפל, הבלתי מוזהה, של 'ארץ אהבת' מתפרש כעדות לאופן שבו שירת גולדברג הודפת או מאמצת נורמות תרבותיות ופואטיות, מתגוננת מפניהן או תוקפת אותן. תופעה דומה ניכרת בכתיבה עיתונאית ופופולרית על המחזור בעשורים האחרונים. גם בה בולטת ההצבה של הפירוש המקובל אך המשובש של 'ארץ אהבת' בניגוד למשמעותם המקורית והפנימית של השירים.²⁵

22 אופנהיימר (לעיל הערה 10), עמ' 196–202.

23 'השיר אינו אומר במפורש באיזו ארץ מדובר, אך מתמונת הנוף והחברה המופיעות בו עולה בבירור שהכוונה לערים ולעיירות יהודיות כמזרח אירופה' (שם, עמ' 196); 'התמימות והקלילות של השיר מסתירות עוד מהלך מורכב: הכלאה בין המכורה האירופית לבין חומות ירושלים החרבה, המייצגות בשיח הלאומי את החורבן' (שם, עמ' 199). בסיום השיר, כתב אופנהיימר, 'המשוררת מביעה מחאה תרבותית על שלילת הגלות, שהיתה לשיח המקובל. [...] לכאורה מדובר רק על "ארץ אהבתה" הפרטית והאגדתית, כלומר על עולמה הנפשי האישי, אבל לאמיתו של דבר נראה שמדובר על תרבות יהודית שלמה שנמחקה מהתודעה הציונית עוד בטרם הושמדה הלכה למעשה' (שם).

24 תופעה זאת היא חלק מהאפיון של גולדברג במחקר ובביקורת כיוצרת מודרניסטית שיצירתה מתאפיינת בפואטיקה דיאלקטית או אוקסימורונית. ראו למשל: ד' פישלוב, 'לאה גולדברג והאוקסימורון המעודן', ר' קרטון-בלום וע' ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת: מסות ומאמרים על לאה גולדברג, תל אביב תשס"א, עמ' 48–60; ע' ויסמן, 'ייסורי "הסינתזה האנושית הגדולה": דיאלקטיקה של אי-הכרעה ביצירת לאה גולדברג', דפים למחקר בספרות, 18 (תשע"ב), עמ' 7–33. ברוח דומה טען אופנהיימר ש'משיירי ארץ אהבת' כמכלול מביאים 'את הקורא להיטלטל בין שני קטבים של אוקסימורון אחד בלי שיוכל להכריע ביניהם' (אופנהיימר [שם], עמ' 202).

25 'יושבים אנשים בצוותא ומעריצים משוררת עברית כל כך, ארצישראלית כל כך, ולא יודעים שאחד השירים היפים ביותר שלה, הוא בעצם שיר אהבה למכורה אחרת לגמרי' (ח' נגיד, 'ארץ נוי אבינוה', מעריב: פנאי, 2 בפברואר 1990, עמ' 4. הכתיבה על המחזור בעיתונות ובבלוגים המתמקדת בשאלת הוזה של 'ארץ אהבת' היא תופעה מתמשכת בשנות האלפיים. היא התעצמה בשנת 2018, כשביצוע מוזיקלי של השיר נכלל בטקס הדלקת המשואות ביום העצמאות.

במקום לדון בדרמת ההתקבלות והקנוניזציה של שירת גולדברג, אני מציע לפתוח כאן פתח לדיון בקומפוזיציה של שירי המחזור. באופן ספציפי אבחן תופעות צורניות, רטוריות ומוזיקליות שהשיח הפרשני והביקורתי התעלם מהן לחלוטין – אף כי ייתכן בהחלט שהדהד אותן, הגיב עליהן והושפע מהן. בהשראת הדיון התיאורטי בקריאת מעמקים מול קריאת פני השטח, אני מציע להפוך את היוצרות ולשאול: האם יש ב'משירי ארץ אהבתי' – ובייחוד בשיר הפותח במחזור – משהו שמאפשר לקוראות ולקוראים בני דורות שונים ובעלי יחס שונה לשירת גולדברג, לחוות את הקריאה כתנודה ממקום למקום, מעמדה אחת לשנייה? האם במקום לחלץ מהשיר דרמה אידיאולוגית נסתרת, נוכל לזהות בו תופעה פואטית או טכניקה ספרותית שמדרבנות קוראות וקוראים לנסות להכריע אם 'ארץ אהבתי' היא מקום קרוב או רחוק, ממשי או מטפורי, גלוי לעין או נסתר מפניה? הביקורת טענה ששירים אלו מבליעים מתיחות ערכית וביוגרפית שמתפרצת לפני השטח הטקסטואליים. האם בתגובה על כך נוכל לזהות צורה אחרת של עומק שנוצר בזמן הקריאה?

סיפור הפרשנות שאציג משיב על השאלות הללו בחיוב, ומציע תפיסה אחרת, או לפחות משלימה, של עומק כהתנסות ספרותית: עומק במובן של התמקמות צלילית וכמו-גופנית במרחב. אכן השיר הפותח במחזור מיישם ומנצל רטוריקה ועולם דימויים שמעודדים קריאת מעמקים סביב האפשרות לזהות ולהגדיר את 'ארץ אהבתי'. אך השיר מוביל את קוראיו בהדרגה לעמדה אחרת. הניסיון הפרשני לפענח ולהגדיר את 'ארץ אהבתי' מתחלף באפשרות להרגיש זיקה למקום מדומיין, חרב או מרוחק בעזרת מנגנונים מוזיקליים.

לטענתי המהלך הרטורי והעיצוב הצורני בשיר הפותח במחזור מבליטים היבט חושי, שמיעתי וגופני בתהליך הקריאה. הם ממחיזים את הקריאה כפעולה של התבוננות, הקשבה והגייה אילמת – כלפי התנועה במרחב הגרפי של הטקסט ובעיקר כלפי התוכן הצלילי שהטקסט מייצג. אני סבור שהניסיונות השונים בביקורת לזהות את 'ארץ אהבתי' או לשלול את זהותה כמקום גלוי או נסתר, סובייקטיווי או גיאוגרפי, מהדהדים בין השאר מנגנון שמאפשר לקוראים לחוש לאורך השיר תנודה מצלולית שמקבלת בסופו של דבר הקשר מימטי ודרמטי. המנגנון הזה ממחיש בהדרגה יחס של קרבה ומרחק, תנועה ויציבות, בין העולם הבדיוני בשיר למרחב המידי שבו מתבצעת הקריאה. וכך לאורך תהליך הקריאה גם השיר הכתוב צובר איכות פלסטית; פני השטח הטקסטואליים – המצלול, העיצוב הגרפי, שדה הדימויים הפיגורטייווי – צוברים עומק, עובי ותנועה.

את מהלך הפרשנות הזה אפתח בעקבות דברים שכתב על המחזור אריאל הירשפלד. לדבריו השיר הפותח במחזור:

הפך למעין שיר־עם. פשטותו הגדולה מסתירה את מזורותו. הוא אינו מדבר על ארץ ישראל אלא על ארץ אחרת, קרה, שאינה נמצאת באף מקום [...] המעמיק לקרוא בו מבין כי מדובר על נפש ולא על מקום בעולם, וכי לשון האגדות המזוהה היא הלשון הנכונה לדבר על הנפש הנכספת לאהבה מתוך עוניה. הוא גם יראה כי זהו שיר גדול [...] נדיר בסגנונו ובאווירתו המצרפת מלנכוליה נוקבת לשמחות מהבהבות להרפי־עין [...] ה'מכורה' היא עולם פנימי המדבר מתוך עוניו ומתוך כיסופים עתיקים.²⁶

בדומה למבקרים אחרים מיקם הירשפלד את הטקסט ואת 'ארץ אהבתי' לעומת שכבה חיצונית מתעתעת ולעומת מרחב פנימי שמתגלה ונחשף בקריאת מעמקים. אך בקריאתו הוא עשה צעד נוסף – הוא קישר בין 'שמחות מהבהבות להרפי־עין' ובין הדימוי של המכורה כ'עולם פנימי המדבר מתוך עוניו ומתוך כיסופים עתיקים', כלומר הוא תיאר את קריאת המחזור כהתרחשות שעוברת מהחזותי אל השמיעתי, כפעולה של הקשבה וגילוי של 'עולם פנימי המדבר מתוך עוניו'.

לטענתי הקול שתיאר הירשפלד אינו רק קול מטפורי שבוקע ממעמקים; זהו גם הקול הממשי והריטואלי שמלווה כמעט כל סיטואציה של קריאת שירה לירית, כלומר פעולת הדיבור והדמיון שמבצעים הקוראות והקוראים כלפי התוכן הצלילי, הפונולוגי, שהטקסט הכתוב מייצג. באופן ספציפי, בשיר הפותח במחזור, זוהי תבנית צלילית שצוברת נוכחות מוחשית לאורך הקריאה – עד שהיא עוברת לקדמת הבמה ומתפרשת כקול שירה ונגינה, כנוכחות מוזיקלית אנושית.

קריאה כמיקום צלילי במרחב

האפיון המעורפל, המכסה או המקודד של 'ארץ אהבתי' – כמקום וכיצירה ספרותית – כפי שטענה הביקורת, הוא עניין מפורש ומוצהר מייד בשורות הפותחות את השיר והמחזור. 'ארץ אהבתי' מוצגת כממלכה אגדית, מעורפלת. זהו דיוקן סכמטי, דואליסטי במופגן, של סימני זהות סותרים של הרס ויופי, נוכחות והיעדר. זוהי הזמנה לזהות מקום שאין אפשרות לזהותו במישרין:

26 א' הירשפלד, 'כבד על עפעפינו העולם', מוסף הארץ, 22 בדצמבר 2010, עמ' 16.

מְכוֹרָה שְׁלִי, אֶרֶץ־נוֹי אֲבִיוֹנָה –
 לְמַלְכָּה אֵין בֵּית, לְמַלְךְ אֵין כְּתָר.
 וְשִׁבְעָה יָמִים אֲבִיב בְּשָׁנָה
 וְסִגְרִיר וְגִשְׁמִים כָּל הַיָּתָר.

כבר כאן לטענתי השיר מעוצב כהזמנה שהביקורת והדיון הפופולרי במחזור כאחד נענו לה. 'ארץ אהבתי' מעוצבת כמקום מכוסה, מעורפל, מתוח. הקוראים, מעין אורחים ומבקרים פוטנציאליים בממלכה, מתבקשים בעקיפין לפענח וליישב את הדיוקן הסותר שמוצג בפניהם. ועם זאת כבר כאן עולם הדימויים והפנייה העקיפה אל קוראי השיר מאותתים על עניין נוסף ועל דרך חלופית להכיר את 'ארץ אהבתי'. זוהי הזמנה לעבור מעמדת התבוננות מרוחקת, שיפוטית וחיצונית – למגע אינטימי, מקורב, בלתי אמצעי. הקוראים מוזמנים לחצות את מסך העננים ואת סימני ההרס והעליבות הגלויים – פני השטח המטונימיים של הטקסט – ולצפות לשעת הכושר הקצרה, החד־פעמית, שבה פניה הנסתרות של המכורה נחשפות ומוארות מבפנים ('וְשִׁבְעָה יָמִים אֲבִיב בְּשָׁנָה').

השיר מגשים ומכשיל כאחד את הציפייה הזאת: הוא מפר את הציפייה לפצח את זהותו של המקום שמוצג בשורות הפותחות באופן סכמטי, שטחי, מרוחק; ואף על פי כן לקראת סופו מופיעה מחווה של הרמת מסך, חשיפה וזיהוי. בסיום השיר האני הלירי – או הקול הקרייני, הבלתי מזוהה, שתיאר את 'ארץ אהבתי' בגוף ראשון ('מְכוֹרָה שְׁלִי') – מציג את עצמו ומתגלם בדמות:

וְעַל־כֵּן אֶלְךָ לְכָל רְחוֹב וּפְנָה,
 לְכָל שׁוּק וְחָצֵר וְסִמְטָה וְגִנָּה,
 מַחְרַבֵּן חוֹמוֹתֶיךָ כָּל אֶבֶן קִטְנָה
 אֶלְקֵט וְאֶשְׁמֵר לְמִזְכָּרְת.

וּמַעִיר לְעִיר, מְמַדִּינָה לְמְדִינָה
 אֲנוּדָה עִם שִׁיר וְתַבַּת־נְגִינָה
 לְתַנּוֹת דְּלוֹתֶיךָ הַזֹּהֶרֶת.

הטקסט שנפתח במעין הזמנה להתוודע לממלכה פלאית וחסרת ייחוד, מבורכת ומקוללת, מסתיים כשהוא מונע את האפשרות להבין באופן מובהק, נרטיבי או ריאליסטי, את הסיטואציה שמתוארת בשיר. במקום זאת הוא נחתם בתמונה או בסצנה שמדגישה התרחשות מוזיקלית, תנועתית וגופנית. האני הלירי מתאר את

עצמו כדמות נודדת ומשוטטת 'לְכָל שׁוֹק וְחָצֵר וְסִמְטָה וְגִנָּה' ובין מקומות יישוב – 'יַמְעִיר לְעִיר, מְמַדִּינָה לְמַדִּינָה' – והוא שר ומדבר אל הקירות והאבנים.

הטקסט ממחזו וממשמע את פעולת הקריאה בעזרת התמונה הריטואלית של נדודים מוזיקליים. דמות הנגנית – או האני הלירי – נמצאים במצב משלים ואנלוגי לקוראות ולקוראים. הם ואנחנו מדמיינים מקום שאין באפשרותנו לראות במישרין אלא באמצעות פעולת הדמיון הפואטי והשחזור המוזיקלי. בעזרת 'שִׁיר וְתִבַּת־נְגִינָה' (תיבה גם במשמעות של מילה או יחידה לשונית) הנגנית הנודדת יכולה לחוש קרבה למכורה החרבה בעודה מתרחקת ממנה. בדומה לה, אך מכיוון הפוך, אנחנו ניצבים כקוראות וכקוראים מול משטח הטקסט הכתוב ומדמיינים התרחשות מוזיקלית, רגשית ותנועתית – על סמך מילים וסימני דפוס שאנחנו שומעים ומדובבים.

אך כיצד השיר ממחיש ומביים התרחשות כזאת, מעבר לרטוריקה הגלויה ולרובד המשמעות הסמנטית? כיצד אנחנו יכולים להרגיש ולתפוס את נוכחותה של הזמרת הנודדת באופן חושי ושמיעתי? המנגנון הראשי המאפשר זאת ושאתמקד בו כאן, קשור לחרוז מסוים, לתבנית צלילית ספציפית שמופיעה ונעלמת לאורך הטקסט, ושבסימומו מקבלת אופי אינטנסיווי ומובלט. לשם הבהרה אפשר להיזכר ולדמיין סצנה ידועה מתוך הסרט 'מלתעות' (1975). הצופים באותה סצנה אינם רואים באופן חזותי ישיר את תנועת הכריש במעמקי הים, אלא חשים בנוכחותו בעזרת הפסקול המוזיקלי. תבנית של שני צלילים נמוכים צוברת מהירות ועוצמה, ומובילה את הצופים־המאזינים לדמיין את הכריש מתכונן לתקיפה, הולך ומתקרב לטרפו.

יחסי הגומלין בין ההיבט החזותי להיבט המוזיקלי של המדיום הקולנועי מאפשרים לצופים לחוות באופן מוזיקלי תנועה של גוף בלתי נראה על המסך. השיר הפותח במחזור של גולדברג משתמש במנגנון דומה של חזרה והתעצמות, שמאפשר לקוראים 'לראות' באופן מוזיקלי את דמות הנגנית מתנועעת במרחב. הוא מאפשר לנו לחוות התעצמות צלילית – שאנחנו יכולים לפרש באופן מרחבי ודרמטי – ביחס לתבנית חריזה המופיעה מייד בפתח השיר.

כוונתי לצליל החריזה הראשון בשיר, Na ('אַרְץ־נוֹי אֶבְיוֹנָה [...] וְשִׁבְעָה יָמִים אֲבִי בְּשָׁנָה'). בסיום השיר תדירות החריזה הזאת מואצת ומודגשת:

וְעַל־כֵּן אֶלֶךְ לְכָל רְחוֹב וּפְנָה,
לְכָל שׁוֹק וְחָצֵר וְסִמְטָה וְגִנָּה,
מְחַרְבֵּן חוֹמוֹתֶיךָ כֹּל אֶבֶן קִטְנָה
אֶלְקָט וְאֶשְׁמֵר לְמִזְכָּרְתָּ.

וּמַעִיר לְעִיר, מְמַדִּינָה לְמַדִּינָה
אֲנוּדָה עִם שִׁיר וְתַבְת־נְגִינָה
לְתַנּוֹת דְּלוּתָךְ הַזּוֹהֶרֶת.

התיאור הטקסטואלי של התמקמות במרחב וסריקת המרחב מתפקד גם כהוראת ביצוע עקיפה. הוא מנחה אותנו לפקוח אוזניים, לא רק במובן הרטורי. הטקסט מתאר את האפשרות המוזיקלית והלשונית לחוש קרבה למקום נעזב ומרוחק. התעצמות החריזה בסיום השיר הופכת את ההצהרה הזאת להתרחשות צלילית. העיצוב המוזיקלי של הטקסט מעודד אותנו להגיב על דפוס צלילי מסוים (Na) – בדומה לאופן היום-יומי שבו נגיב על מחווה קולית או גופנית של חזרה מודגשת על צליל ספציפי (מחיאית כפיים למשל).

אך אנחנו עשויים לחוות את הנקודה הזאת בקריאה גם כהתרחשות צלילית-מרחבית. הטקסט מדמה פעולה אינטנסיבית של נדודים ונגינה. ההתעצמות הפרוודית – החזרה המואצת של תבנית החריזה Na – יכולה ליצור גם רושם כמו-אקוסטי. כך למשל אנחנו מזהים בחיי היום-יום צליל סירנה שבוקע מרכב שאיננו רואים. אנחנו מגיבים על תבנית צלילית שמתחזקת, מואצת ומשנה גובה מוזיקלי (pitch) כסימן אקוסטי שמעיד על תנועת גוף במרחב.

בהקשר סמנטי ופרשני החזרה המהירה על הצליל Na מאפשרת לקוראים לשמוע באופן אסוציאטיבי מעין מילות רפאים שאינן כתובות בטקסט במפורש, ובאופן ספציפי את הפעולה של נדודים ותחינה, תנועה והשתוקקות – 'נע' ו'נא'. כבר בכך השיר מגייס את קוראיו להפוך למאזינים פעילים, לשמוע ולדובב דבר מה שהטקסט אומר ואינו אומר. וכבר בכך העיצוב המוזיקלי והצורני של הטקסט יוצר אפקט שמדמה מגע עם תוכן (צלילי) מוחשי אך נסתר מפניו הגלויות של הטקסט.

המהלך שמתפתח לאורך השיר מורכב ודינמי יותר מבחינה צלילית, פיגורטיבית ורטורית. אך כבר בנקודה זו אפשר לראות כיצד הטקסט בבית השביעי והאחרון מתזמר את הרושם – ובעקבותיו את ההבנה הפרשנית – שהקול הלירי המופשט הולך וקרוב לעבר הקוראים עד שהוא מתגלה ומתגלם כנגנית נודדת, עד הרגע המפורש שבו השיר נוקב בצירוף 'תַבְת־נְגִינָה'. צליל החריזה Na, שהיה יציב ומרווח בתחילת השיר, ומופיע בסיום כל צמד שורות, מתעצם כעת ומואץ. שלושה צלילי חריזה נדחסים לשתי שורות: 'וּמַעִיר לְעִיר, מְמַדִּינָה לְמַדִּינָה / אֲנוּדָה עִם שִׁיר וְתַבְת־נְגִינָה'. למעשה תבנית החריזה הזאת מקבלת אופי מורכב יותר של מצלול כמרוקם: אנחנו שומעים גם את היפוך החרוז (An), במילים 'לְתַנּוֹת' ו'אֲנוּדָה', ושני מרכיבי החרוז,

התנועה A והעיצור N, מתפשטים ברחבי הבית השביעי; הצליל הנקודתי מקבל אופי דמוי רטט.

מבחינה פרוזודית ופורמליסטית זו אליטרציה ובמונח מקובל שטבע בנימין הרשב – זהו מצלול ממקד.²⁷ הכוונה היא לנקודות ברצף הטקסט והקריאה שמופיעה בהן חזרה מצלולית מודגשת, שמסיבה את תשומת לב הקוראים לקשר בין שדות משמעות נפרדים או לא מתיישבים (הצירוף 'רוע ירקרק' בשירת אלתרמן הוא דוגמה מצוטטת וחוזרת בעקבות הרשב).

להבנתי הרשב ביקש לתאר תופעה סמנטית בעיקרה – הצליל על פי תפיסתו מושך תשומת לב לקשר של ניגוד ומתיחות במישור המשמעות המילולית. לעומת זאת אני מבקש לחשוב באופן מרחבי, תיאטרלי ומוחשי יותר על הרעיון של מיקוד כתופעה צלילית, ובאופן ספציפי להסב תשומת לב לאופן שבו דפוסים מצלולים וריתמיים מאפשרים לנו ומעודדים אותנו כקוראים לדמיין קרבה ומרחק, תנועה מול יציבות – של דמות הנגנית הנודדת ושל העולם הבדיוני בשיר.

העיצוב המוזיקלי של הטקסט, שבינתיים התרשמנו משני קצותיו, מאפשר לנו לחוות את סיום הקריאה כנקודת השיא של התרחשות כמו-אקוסטית ודרמטית. מבלי דעת עקבנו אחרי צליל הולך ומתעצם שהוביל לבסוף את הנגנית לתחום המפורש והגלוי של הטקסט ושל מהלך הקריאה, לשדה הראייה הטקסטואלי והמדומיין. ההבנה הפרשנית הזאת היא תוצר של תופעה מצלולית וקצבית – שמקבלת פשר ומשמעות בזכות התיאור הבדיוני. הנגנית עצמה ממשיכה לתקשר עם המכורה בעוד היא הולכת ומתרחקת ממנה. היא מלקטת – ליתר דיוק מדמיינת את עצמה מלקטת – אבן אחר אבן עד שתושלם המשימה הבלתי אפשרית למימוש: לצרף זה לזה, כריטואל אין-סופי, רסיסים שהתפזרו לכל עבר במרחב הנוכרי; להקים לתחייה מקום שנמחה מהעולם.

הטקסט עצמו מתחייב לבצע דבר בלתי אפשרי לביצוע – כהד להזמנה בפתיחת השיר לזהות מקום בלתי אפשרי לזיהוי. ועם זאת ההיבט המוזיקלי בתהליך הקריאה מגשים, ממחיש ומצדיק את המשימה של ליקוט אבני החומה. תבנית חריזה ספציפית מראשית השיר שתיארה את המכורה – ובפועל נקודת המוצא, המכורה, של מהלך הקריאה – מואצת ומצטופפת בסיומו, הופכת למרקם מצלולי. מה שהיה בתחילת הדרך, בראשית הקריאה, רעש רקע כמעט בלתי מורגש או לפחות חסר משמעות

27 ב' הרשב, 'האם לצליל יש משמעות?', הנ"ל, אמנות השירה, ירושלים תש"ס, עמ' 58–82. המאמר פורסם לראשונה בשנת 1968.

מיוחדת – צליל חריזה נקודתי וקצוב – מקבל לבסוף אופי מוחשי ודרמטי של גוף מוזיקלי רוטט, מתנגן, מתנועע.

הטקסט הלירי כהוראות ביצוע לקוראים

עד כה התייחסתי אל הפיגורה של הנגנית הנוודת, שמופיעה בחתימת השיר, כאל דמות, כלומר באופן נרטיבי וכמו־דרמטי. בחלק זה של המאמר אני מבקש לעדן הצגה זאת של האני הלירי שמתעצב לאורך הטקסט, בעזרת הדיון של מבקר וחוקר הספרות ג'ונתן קאלר בשירה לירית כסוגה ספרותית. קאלר הציע חלופה עדכנית לשתי גישות מרכזיות במחשבה המודרנית על שירה לירית.²⁸ הגישה הפרשנית הראשונה שתיאר קאלר עוסקת בשירה לירית על פי דגם אקספרסיווי או רומנטי. הטקסט השירי נקרא כפעולת החצנה, כתוצר פואטי וטקסטואלי של התנסות רגשית, סובייקטיבית וביוגרפית שחוו המשוררת או המשורר. תפיסה כזאת מהדהדת גם בהתייחסות בביקורת אל 'משירי ארץ אהבתי' – 'הארץ הדלה', כפי שכתבה ברייטוסף, 'אינה אלא עולמה הפנימי של המשוררת עצמה'.²⁹

הגישה הפרשנית השנייה שמולה התייצב קאלר בספרו, מדמה את השיר הלירי למעין מונולוג דרמטי, שבנוי סביב דמות של דוברת או דובר. פרשנות השיר הלירי על פי דגם זה נעזרת בסטרוקטורה ספרותית של דמות או של קול בדיוני, שסביבם מתארגנות ומתלכדות התופעות השונות בשיר כהתרחשות סיבתית וכמו־עלילתית. תפיסה כזאת של השיר הלירי, טוען קאלר, דומיננטית ומקובלת עד עצם היום הזה בלימודי ספרות – והיא ניכרת גם באופן שבו תיארתי עד כה את השיר הפותח במחזור. כחלופה לשני הדגמים הללו הציע קאלר לשוב ולחשוב על שירה לירית במונחים מוזיקליים וריטואליים; לעבור מקריאה פרשנית לקריאה פואטית, שמתמקדת באופן שבו השיר מפעיל את קוראיו ולא בתוכן ובמשמעות נסתרים שאפשר לחלץ ממנו. קאלר אומנם לא התייחס לפולמוסים בנושא קריאה סימפטומטית וקריאת פני השטח, ועם זאת אפשר לקרוא את ספרו כתגובה על קריאת התיגר על הנורמה הפרשנית של קריאת מעמקים וכהיענות לה. שירה לירית, כפי שהבין קאלר את המסורת הספרותית הזאת, לעולם אינה מניחה לקוראה להבין את הטקסט באופן מימטי וסיפורי – כלומר כהתרחשות מובלעת שאפשר לחלץ מהטקסט בעזרת פרשנות מתאימה. הטקסט הלירי לרוב אינו מתאר סיטואציה דרמטית ברורה, אחידה ומפורטת. גם האני הלירי

J. Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, MA 2015 28
ברייטוסף (לעיל הערה 5). 29

הוא תופעה ספרותית שאי אפשר לייחס באופן ודאי ומובהק לסובייקט יציב או לדמות מסוימת, בדינית או היסטורית-ביוגרפית.

הנקודה המסוימת שאליה אני מבקש להתייחס בספרו המורכב והעשיר של קאלר קשורה ליחסי הגומלין המתוחים והמפריים בין ההיבט הרטורי להיבט המוזיקלי של קריאת שירה לירית. המסורת המערבית של השיר הלירי, טען קאלר, שבה ומנסחת מחווה אפוסטרופית מוזרה של פנייה אל נמענים דוממים, לא אנושיים ולא ריאליסטיים (פרוסופיאה, במינוח הקלסי).³⁰ השיר הלירי פונה לרוחות, לעצים, לאלים או לאהובים לא נוכחים ומצווה עליהם לפעול – ולרוב להימנע מפעילות. המחווה הזאת, על פי קאלר, היא מקור עוצמתה ופגיעותה של הסוגה הזאת. זוהי הצהרה המביעה בו בזמן אמונה וספקנות עצמית באשר לכוחן של מילים ולכוחו של המדיום השירי לשנות את מהלך המציאות, וקאלר תיאר אותה כפנייה עקיפה אך מוחשית לקהל הקוראים.

לעומת תפיסה נרטיבית ומימטית של השיר והאפשרות הפרשנית לחלץ מתוכו עלילה או סיטואציה דרמטית מובלעת – התייחס קאלר למנגנונים צורניים ומוזיקליים שבאמצעותם הטקסט השירי מדגיש ומוציא לפועל היבט ריטואלי בפעולת הקריאה. לדבריו השיר הלירי שואף למקד את תשומת הלב בסיטואציית הקריאה וההגייה של הטקסט. להגשמת השאיפה הזאת משמשות טכניקות שונות – כגון חריזה, מבנה סטרופי ודפוסים ריתמיים (וגרפיים) מסוגננים – שיוצרות אפקט כפול. מצד אחד הן שבות ומזכירות את חוסר היכולת של השיר לייצג מציאות באופן מימטי, סיפורי, לוגי, ומצד אחר הן מפעילות את הקוראים בעזרת כוח המשיכה הקצבי והצלילי של הלשון השירית.

תפיסה כזאת של סוגת השיר הלירי מסייעת להבין תופעות מרכזיות בשיר הנדון

30 רינה ז'אן ברוך הקדישה דיון מעמיק למחווה הרטורית של פרוסופיאה בשירתה המוקדמת של גולדברג, בקובץ הביכורים 'טבעות עשן', משנת 1935. היא התמקדה במה שכינתה זירת המבטים שביימה גולדברג בשירים אלו: איתותים של מפגש טקסטואלי בין המשוררת לקוראה, איתותים שאומנם מעודדים קריאה אינטימית וביוגרפית אך גם הודפים ומכשילים אותה. גם ברוך וגם קאלר נסמכו על עבודתו התיאורטית של פול דה מאן, ובעקבותיו דנו שניהם במנגנון של פנייה עקיפה לקוראים שיוצר מתיחות בין הבנה ריאליסטית למופשטת של הטקסט הספרותי – ובין קריאה מימטית לדקונסטרוקטיווית. הקריאה שלי מתמקדת בהיבט הצלילי של איתותי קרבה ומרחק בין האני הלירי לקוראים, בעיצוב הצורני של השיר ובמנגנון של הגייה אילמת של הטקסט – שלא כקריאת השיר כמסכה אוטוביוגרפית ואנטי-ביוגרפית מתחכמת. ראו: ר"ז ברוך, "'אין המציאות חוזרת פעמיים": על הרגע האוטוביוגרפי בשירתה של לאה גולדברג', מכאן, טז (תשע"ו), עמ' 265–290. וראו גם: פ' דה מאן, 'אוטוביוגרפיה כהשחתת-פנים' (תרגם ש' גינזבורג), שם, עמ' 244–255.

של גולדברג ובראשן את המחווה של פנייה אל המכורה כאל נמזנת בלתי אפשרית – מקום חרב, בלתי אנושי, מרוחק ומרוסק לרסיסים, שאף על פי כן הדוברת מתחייבת להימצא איתו בקשר מתמיד ומתעצם של נגינה ושירה.³¹ ואכן השפעתו של המהלך הרטורי הזה ניכרת בתגובה הביקורתית על 'משירי ארץ אהבתי'. הסתייגותו של ריבנר, פרשן מעמיק ומשפיע של שירת גולדברג, משירי המחזור כמו מנסחת ומתמצנת את הדגם הפרשני של קאלר. ריבנר תקף את המלאכותיות של שירי המחזור ואת הכישלון המימטי להחיות ולשחזר נופים, תמונות וזיכרונות קונקרטיים. הוא הציב את המחזור כנגד שירים מוקדמים יותר של גולדברג שמצליחים לחבר 'זמן הווה עם זמן עבר' ולהעלות 'מתהום הנשייה' נופים ותמונות מעולם חרב.³² הוא הסתייג כאמור מהאופן שבו הדוברת במחזור מדגישה את 'כושרה [הלשוני] להעניק משמעות', ובאופן ספציפי הסתייג מפואטיקה נוסחאית (או 'מאגית'), שמבהירה שכל פרט ופרט בשיר הפותח – המלכה והמלך, האביב והסגריר – חסרי ממשות ריאלית אלא 'מכושפים ומשועבדים למספר המאגי "שבעה"'.³³

אני סבור שהשיר של גולדברג מפגין את כישלוננו המימטי, אך מעצב קריאה שממוקדת בהווה האקטואלי והמימדי של פעולה זו ובקשר הצלילי והמרחבי שנוצר בין העולם הבדיוני בטקסט להתייצבות הגופנית והמימדי של הקוראים מול הטקסט הכתוב. לטענתי הביקורת אימצה את הרטוריקה של ספקנות והאדרה כלפי המעשה השירי ואת הוראות הביצוע הרטוריות של השיר, שמדמיין את עצמו נקרא, מתפשט, מותקף או זוכה לקהל מאזינים אוהד ('רק אחת פעולם את שבחך אָמְרָה / וגַּנְתָּךְ – תְּרַפְתָּךְ פֶּל הַיְתָר').

קריאות אלו התמקדו בניסיון לחלץ מהשיר מעין עלילה מובלעת, הד לביוגרפיה של גולדברג ולמעמדה התרבותי והציבורי כמשוררת. הן מיקמו את השיר במרחב גיאוגרפי ואידיאולוגי – או לחלופין במרחב מופשט וא־היסטורי שבו 'ארץ אהבתי' מתפרשת כאקסטרטוריה, כמובלעת פנימית וכמטפורה סובייקטיבית. הן נעו בין שני הדגמים הליריים, האקספרסיווי והדרמטי, שקאלר התייצב כנגדם. לעומת זאת

31 נטשה גורדינסקי נגעה בתופעה דומה מכיוון אחר. היא זיהתה בשירת גולדברג שנכתבה במלחמת העולם השנייה מעבר מגרסה אחת לגרסה מאוחרת יותר של פואטיקה נוסטלגית, של ניסיון לשוב לעבר ולשחזרו בשיר. לדבריה המודוס הנוסטלגי המוקדם מתמקד במטפורות קוליות ומוזיקליות, והמאוחר יותר – במטפורות של ראייה. ראו: גורדינסקי (לעיל הערה 10). אני מבין את התופעה הזאת אחרת: כמנגנון רטורי שמושך תשומת לב להתרחשות צלילית שסותרת את הטענות המוצהרות בטקסט, כלומר הטענות בדבר חוסר היכולת לתקשר עם מקום מרוחק, לשמוע אותו ולדבר אליו.

32 ריבנר (לעיל הערה 15), עמ' 78.

33 שם, עמ' 79.

אני מבקש לחזור לתיבת הנגינה; לתאר היבט מסוים במנגנון מוזיקלי וצורני שמעצב את מהלך קריאת השיר כהתרחשות דומה למיקום צלילי במרחב.

המילה הכתובה כ'צבע וצליל'

בהמשך לקו הטיעון של קאלר, הרטוריקה העקרונית של שירה לירית – שהטקסט של גולדברג מיישם ומתמצת – מעודדת קוראים לאמץ ולהדהד את האופן שבו האני הלירי מעמיד בספק את יכולתו לפנות אל נמען בלתי אנושי ולהשתמש במדיום השירי כדי להשפיע על המציאות ולשנותה. ועם זאת, בניגוד לקאלר, אני מוצא שההיבטים המוזיקליים בשיר של גולדברג לאו דווקא הודפים את האפיון המימטי או הדרמטי של פעולת הקריאה – אלא הם מובילים את הקוראים לקלוט תנועה מרחבית וצלילית שמתגבשת לאורך הקריאה, עד הרגע שבו האני הלירי מתאר את עצמו כדמות מתנועעת ושרה, עד הרגע המצלצל בחתימת השיר שמקנה לדיבור השירי איכות מלודית ומתנגנת.

אך מהי אותה מנגינה? כיצד אפשר לייחס לטקסט ולפעולת הקריאה איכות מוזיקלית? לטענתי התכנים המילוליים בשיר של גולדברג מעצימים וממחזים תופעה כמעט טריוויאלית בקריאת שירה לירית כתובה ובקריאה בכלל: דמיון התוכן הצלילי שהמילים מייצגות. הם מכוונים אותנו לתפוס באופן דרמטי ונרטיבי את האופן שבו אנחנו מדובבים קול מאחורי הכתוב – ובמובן זה לקרוא את הטקסט כעין ממשק משתמש, שמחבר (ומפריד) בין העולם הבדיוני בשיר, המרחב שבו נעה הנגינה, למרחב המייד שבו מתבצעת הקריאה, כלומר ההיבטים הגופניים, השמיעתיים והחזותיים של פעולת הקריאה.

גולדברג התייחסה לתופעה הזאת ביצירתה המסאית ובייחוד בדיון הפדגוגי שלה בשירה לירית כפרקטיקה של קריאה מוזיקלית, במסה מוכרת ומצוטטת בשם 'חמישה פרקים ביסודות השיר', שפורסמה כחמש שנים לאחר 'משירי ארץ אהבתי'. 'למילה בשיר', כתבה למשל, 'יש תפקיד כפול של צבע וצליל: היא מציירת ומנגנת לפנינו בעת ובעונה אחת. היא מופשטת ואוורירית יותר מן החומר של הצייר והפסל, אבל מוחשית היא, בתארה את עולמנו הממשי או האמוצינאלי, יותר מאשר תווי הנגינה'.³⁴ בדבריה אלה המשיגה גולדברג את הקריאה של שירה לירית בעזרת דירוג של מוחשיות וחומריות. לדבריה השיר הכתוב לא ניהן בפיוזיות ובאיכות הפלסטית של

34 ל' גולדברג, 'חמישה פרקים ביסודות השירה', הנ"ל, האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה, בעריכת א"ב יפה, תל אביב תשל"ו, עמ' 15 (המסה פורסמה לראשונה בשנת 1956).

ציור או פסל, אבל הוא מדיום מוחשי יותר מתווי נגינה.³⁵ על פי תפיסה זאת קריאת שיר לירי מאפשרת לדמיין את התוכן הצלילי ואת ההתרחשות הצלילית שמייצג הטקסט באופן ציורי ודרמטי יותר משאפשר לדמיין תוכן מוזיקלי מתוך קריאה (או נגינה אילמת) של תווים כתובים.

בעקבות גולדברג אפשר לומר ששיר מקבל חיים צליליים, סמנטיים וחזותיים כתולדה של הקריאה כהגייה – מוחשית ומדומיינת – של התוכן הפונטי שמייצג הטקסט. זהו מנגנון קריאה שחוש השמיעה הוא גורם הכרחי בו, והוא שמאפשר לקוראים לדמיין את ההתרחשות בשיר ולהגיב עליה באופן גופני ורגשי. במובן הזה הקדימה גולדברג לנסח, בטקסט מסאי ולא אקדמי, טענות דומות לאלו שמופיעות בספרו העכשווי של קאלר.

ברשימתה המסאית התייחסה גולדברג באופן אינטואיטיבי למנגנון פיזיולוגי-פסיכולוגי של הגייה אילמת, או כמעט אילמת, של טקסט בזמן קריאה. בהקשרים תיאורטיים המנגנון הזה מכונה לעיתים תת־הגייה (Subvocalization, Sub-vocal) ³⁶. (Speech) זוהי תופעה בעלת הקשרים מגוונים מבחינה דיסציפלינרית – שגם קאלר הזכיר ונעזר בה – והיא נוגעת בהיבטים קוגניטיביים, פסיכולוגיים ופיזיולוגיים בתקשורת מילולית לכאורה דוממת או סבילה,³⁷ כגון קריאה.

רוב הקוראות והקוראים הוגים ללא קול את התוכן הצלילי של הטקסט הפואטי, כלומר חווים את תהליך הקריאה כהקשבה למקור קול מוחשי ומדומיין כאחד.

35 הביקורת והמחקר נטו לתאר רטוריקה זאת בויקה לשאלת ההשפעה הסימבוליסטית על יצירת גולדברג. קריאות אלה התמקדו לרוב באפיון של סימבוליות כעמדה פואטית שביסודה תפיסה מאדירה, אוניוורסלית וטרנסצנדנטית של היסוד המוזיקלי בשירה – ובאפיון של המשורר כדמות נבואית, מיסטית או אקסטטית. זוהי תמה בולטת בכתבה הפרשנית והביוגרפית על גולדברג, שמשרתת לרוב קריאות סימפטומטיות של מה שנתפס כביטוי של מתיחות ואמביוולנטיות בשירת גולדברג כלפי הסימבוליות כעמדה פואטית ואידיאולוגית. ראו למשל: ח' בר־יוסף, "על הפריחה": לאה גולדברג והסימבוליות, קרטון-בלום וויסמן (לעיל הערה 24), עמ' 98–115; ח' חבר, "הזמר תם": לאה גולדברג כותבת שירי מלחמה, שם, עמ' 116–134. גורדינסקי דנה באופן עכשווי ומורכב יותר בשאלת יחסה של גולדברג לסימבוליות הרוסי ולזרם הארץ־ישראלי של שירה פוסט־סימבוליסטית. ראו: גורדינסקי (לעיל הערה 10).

36 להגדרה מתמצצת של תת־הגייה ראו: A. Pollatsek, 'The Role of sound in Silent Reading', idem and R. Treiman (eds.), *The Oxford Handbook of Reading*, New York 2015, pp. 197–198. לדיון בתת־הגייה בהקשר פואטי־וגניטיבי ראו: C. Collins, *Neopoetics: The Evolution of the Literate Imagination*, New York 2016, pp. 96–98, 103–107.

37 קאלר (לעיל הערה 28), עמ' 139.

התופעה הזאת מלווה בתנועות זעירות של שרירי הגוף המעורבים בפעולת הדיבור (שפתיים, לשון, גרון, בית הקול). ובמילים אחרות, קריאה לכאורה סטטית ולכאורה חסרת קול היא התרחשות שיש בה גם ממד גופני ושמיעתי.

לטענתי השיר הפותח במחזור של גולדברג ממחזו ומעצים את מנגנון ההגייה האילמת בקריאת שירה. כשהשיר מזדהה כשיר שמיועד לנגינה ולביצוע בפני קהל, הוא מעודד אותנו לדמות, לשמוע וליצור צליל שמתגלה ומתפשט, בעולם הבדיוני בשיר וגם במרחב המידי שבו מתבצעת הקריאה. במובן הזה אפשר לקרוא את ההשבעה העצמית בסיום השיר 'לְתַנּוֹת' את זכר המכורה ב'שִׁיר וְתַבַּת־נְגִינָה' כהוראת ביצוע. כקוראים אנחנו מוציאים לפועל את השבעה המובלעת במילה 'לְתַנּוֹת': לשנן, לאהוב, להספיד ולהקים לתחייה. בו בזמן אנחנו מקבלים תפקיד מטונימי ומוחשי של קהל שמאזין לזמרת הנודדת. השיר מאותת לנו – באופן רטורי וצלילי – שהוא ציפה לבואנו, שהוא זקוק לנוכחותנו ומזמן אותה.

קריאת השיר מתעצבת ככבואה של ההתרחשות הבדיונית, או להפך, השיר כתוב כדרמטיזציה של פעולת הקריאה. הנגנית (האני הלירי) מתארת מקום שהיא רואה ואינה רואה לנגד עיניה, מקום מרוחק ונעזב שהביצוע המוזיקלי המחזורי מאפשר לה לחוש בקרבתו. בדומה לה כאשר אנחנו הוגים את השיר כקוראים, אנחנו מדמיינים מקום שאיננו יכולים לראות ולהכיר באופן ישיר. הנגנית מלקטת את שרידי החומות שהתפוררו ונבלעו במרחב. הפעולה של הגייה אילמת בזמן הקריאה היא צורה אנלוגית של נדודים, של ליקוט, של בנייה. גם הקוראים נעים במרחב הטקסט, וגם אנחנו במובן מסוים מלקטים אבנים קטנות: חרוזים. אנחנו מחלצים מהכתב את התוכן הצלילי שהמילים מייצגות – ומפנימים בהדרגה את המבנה המוזיקלי של הטקסט. כך מה שנראה אילם ושטוח בתחילת הדרך מתחיל לקבל איכות מוזיקלית של עומק ותנועה. אין מדובר רק בעניין אסתטי. הטקסט מוכיח לנו באופן מוזיקלי את טענתו העקרונית: הוא מאפשר לקוראים או מלמד אותנו לתקשר עם מקום מדומיין, חרב ובלתי חדיר למבט. הוא יוצר את הרושם של נוכחות מובלעת בטקסט – תנועה קצבית ומרקם צלילי – שאינה תלויה בהכרח בפרשנות ובשיפוט ביקורתית.

חרוז השרשרת כמנגנון צלילי של התמקמות בנוף השיר

כיצד מצליח השיר של גולדברג ליצור את הרושם שמה שהיא אילם בראשית הקריאה הופך לדיבור על גבול המנגינה בסיומה? ניתוח פרוזודי וצורני מסייע לחדד את תשומת הלב לדרך שבה נבנה התהליך הזה באופן מוזיקלי ודרמטי. בעקבות הקביעה של גולדברג כמסאית ש'למילה בשיר יש תפקיד כפול של צבע וצליל', אעקוב

אחרי צליל חריזה ספציפי – שאכנה לצורך הדיון חרוז שרשרת – כחלק מהמנגנון שמאפשר לקוראים לחוש קשר בין הארץ ה'אביונה' בפתחת השיר לתיבת ה'נגינה' בסיומו.³⁸ הכוונה לתבנית החזרת (Na), ששבה ומופיעה במרחב הטקסט וברצף הקריאה – עד שהיא מתעצמת ומואצת בחתימת השיר. את המנגנון הזה אפשר לתאר כדפוס פונולוגי ופרוזודי שהקוראים לומדים לזהות, רוב הזמן באופן לא מודע, על פי החוקיות שבה הוא מופיע ונעלם לאורך הטקסט.

הקשב לתופעה הצלילית הזאת יכול להתחדד בקריאות חוזרות בשיר, לאחר שכבר הופנם מבנהו המוזיקלי. זוהי תופעה לכאורה שולית, ודאי ביחס לפרשנות מעמקים של השיר, אך היא מאפשרת לנו להתרשם מתהליך נרחב יותר: האופן שבו קריאה של השיר עוברת מהניסיון לפענח את 'ארץ אהבתי' כמטפורה דואליסטית ופרשנית (מקום גלוי ונסתר, נשגב ובווי, ביוגרפי-בדיוני) לצורה מוזיקלית של התמקמות במרחב.

המנגנון הפואטי שממחיו את ההיבט הגופני, השמיעתי והמרחבי בקריאה הוא חלק בלתי נפרד מעיצוב השיר במתכונת סטרופית, כמו פזמונית. אומנם רק בסיומו השיר מכריז במפורש שהוא מיועד לביצוע חוזר ולשינון מתמיד, אך קריאת חלקו הראשון כבר מבססת וממחישה עיקרון של מעגליות ומחזוריות ברמה התחבירית, המילולית והמבנית – וגם במישור ההתרחשות המוזיקלית. לאורך ארבעה בתים הקוראים מפנימים אפקט של חזרה בסדר גודל משתנה: חזרה על מילים, שורות, בתים. למשל הבית השני נפתח בחזרה משולשת, אנפורית, בתחילת השורות: 'וְשִׁבְעָה יָמִים [...] וְשִׁבְעָה יָמִים [...]

חלקו הראשון של השיר כתוב כמחווה לצורות שיר ימי ביניים, כמו בלדה או שאנסון – אם כי האפיון הסוגתי של השיר מורכב יותר, וקשור גם למסורת ליטורגית עברית של פיוט לאומי.³⁹ הנוכחות המובלטת של חזרות נוסחאיות היא איתות

38 המונח חרוז שרשרת מופיע לרוב בקשר לצורות שיר מהרנסנס ומשלהי ימי הביניים. אחת מהן היא הטריצה רימה האיטלקית, שמוזהה עם שירת דנטה ופטררקה, שגולדברג תרגמה ופירשה מבחר מיצירותיהם. אני משתמש במונח זה באופן גמיש יותר. ראו: R. Greene and S. Cushman (eds.), *The Princeton Handbook of Poetic Terms*³, Princeton, NJ, 2016, p. 46. הביקורת הרבתה לעסוק בשימוש של גולדברג בצורות שיר סטרופיות, ולרוב נעשה הדבר בקריאות משוות ואינטרסקטואליות ובראי דמות כמשוררת קלסיציסטית. ראו למשל: ע' גלין, אולי מבט אחר: קלאסיות ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג, תל אביב, 2002, עמ' 21–47.

39 למשל בהתחייבות ללקט את אבני החומה מהדהדים ביטויים דומים בשירת ר' יהודה הלוי שבהם הדובר משיב את עצמו בפנייה לציון החרבה: 'הָלֹא אַתְּ אֲבִינִיךָ אֲחֹנֵן וְאַשְׁקֵם / וְטַעַם רְגִבֶיךָ לְפִי מִדְּבַשׁ יַעֲרֵב' (יהודה הלוי, 'יפה נוף משוש תבל', ה'ג', שירים, מהדורת י' לוי,

מובהק שהשיר מיועד לביצוע בפני קהל ולמסירה בעל פה. המנגנון הזה משתנה בחלקו השני של השיר, דווקא כאשר האני הלירי מתאר את עצמו במפורש כדוברת, כשליחת ציבור ללא קהילה ('רק אחת פעולם את שבחך אמרה') וכדמות משוטטת במרחב נוכרי ועוין ('וגנותך חרפתך כל היתר').

ההבנות הללו והסיכום הנרטיבי של מהלך השיר הם תוצר של ניתוח מאוחר. בקריאה ממשית – בהיכרות ראשונה של הטקסט, אך גם בקריאה ששבה אליו ונזכרת במבנה השיר – אנחנו מבצעים פעולה מיידית יותר של התאקלמות ומיפוי. בהקשר הצורני והמוזיקלי אנו מבחינים בין שתי יחידות סטרופיות, שהגרסאות המולחנות של השיר התאימו למבנה של בית ופזמון:

מְכוּרָה שְׁלִי, אֶרֶץ־נוֹי אֲבִינָה –
לְמַלְכָּה אֵין בֵּית, לְמַלְךְ אֵין פֶּתֵר.
וְשִׁבְעָה יָמִים אֲבִיב בְּשָׁנָה
וְסִגְרִיר וְגִשְׁמִים כָּל הַיֵּתֵר.

אֶךְ שִׁבְעָה יָמִים הַיָּרְדִים פּוֹרְחִים,
וְשִׁבְעָה יָמִים הַטְּלָלִים זוֹרְחִים,
וְשִׁבְעָה יָמִים חֲלוֹנוֹת פְּתוּחִים,
וְכָל קַבְצָנֶיךָ עוֹמְדִים בְּרָחוֹב
וְנוֹשְׂאִים חֲרוֹנָם אֶל הָאוֹר הַטּוֹב,
וְכָל קַבְצָנֶיךָ שְׂמֵחִים.

המבנה הזה חוזר על עצמו. הבית הראשון מקביל לבית השלישי, והבית השני – לרביעי. צמד הבתים הראשון חוזר על עצמו בווריאציה בצמד הבתים הבא. הפואטיקה הנוסחאית והחזרתית לאורך חלקו הראשון של השיר יכולה להסביר את ההסתייגות של ריבנר ושל מירון מהשיר (שירה דקורטיבית, סכמטית, נטולת עומק רגשי). אך אפיון זה מתעלם מאפקט חשוב שנוצר בזמן הקריאה: החזרה המועצמת מעמעמת (או משבשת) את הצורך והדחיפות לפרש, להבין, לפענח את התוכן המילולי. לעומת זאת הפואטיקה המחזורית והנוסחאית מבליטה את ההיבט המוזיקלי של הקריאה, ומאפשרת להתרשם, גם אם לא במודע, מביטויים קטנים של גיוון ושל שוני בדפוסים שונים של חזרה שאנחנו לומדים לזהות.

תל אביב תשס"ז, עמ' 261; 'אפל לאפי עלי ארצה וארצה אבי/ניך מאד ואחונן את עפרך' (הנ"ל, 'ציון הלא תשאל', שם, עמ' 258).

הפואטיקה הנוסחאית לאורך חלקו הראשון של השיר גם ממחיזה וממשמעת את הקריאה כהסתגלות למקצב החיים ב'ארץ אהבתי', ואפשר לייחס לה איכות מימטית מסוימת. השיר, אפשר לומר, מרגיל אותנו כקוראים לתבנית מוזיקלית של שינוי וחזרה כאנלוגיה לחילופי העונות והמועדים שהוא מתאר. בתוך כך אנחנו מתרגלים ליחידת החריזה הראשונה ברצף הקריאה (Na), שמתפקדת כחרוז שרשרת העובר לאורך חלקי השיר, מעין עוגן מוזיקלי או נקודה מובלטת בפסקול שמלווים את הקריאה כהקשבה לצליל חוזר ונעלם, מתעצם ונחלש.

ארבעת הבתים הראשונים מכינים את הקרקע לרגע שבו חרוז השרשרת מקבל נוכחות דרמטית יותר, בסיום השיר. בבית הפותח התבנית Na מופיעה באופן גלוי וקונוונציונלי, בקצות הטורים, במרווחים קבועים ובדפוס חריזה מסורגת (ABAB):

מְכוּרָה שְׁלִי, אֶרֶץ־נוֹי אֲבִינָה –
לְמַלְכָּה אֵין בֵּית, לְמַלְךְ אֵין כְּתָר.
וְשִׁבְעָה יָמִים אֲבִיב בְּשָׁנָה
וְסִגְרִיר וְגִשְׁמִים כָּל הַיָּתָר.

אותה תבנית חוזרת בבית השלישי בשיר. בבית השני מבנה החריזה עובר לתבנית חובקת (CCDDC). יחידת החריזה Na לכאורה נפסקת ונעלמת, ואף על פי כן היא ממשיכה להדהד במחצית הסוגרת בבית השני:

אֶךְ שִׁבְעָה יָמִים הַרְדִּים פּוֹרְחִים,
וְשִׁבְעָה יָמִים הַטְּלָלִים זוֹרְחִים,
וְשִׁבְעָה יָמִים חִלּוֹנוֹת פְּתוּחִים,
וְכָל קִבְצֵינֶיךָ עוֹמְדִים בְּרָחוּב
וְנוֹשְׂאִים חִירוֹנָם אֶל הָאוֹר הַטּוֹב,
וְכָל קִבְצֵינֶיךָ שְׂמֵחִים.

שלוש פעמים ברצף, באותו מיקום פרוזודי של הטעמה קצבית, נשמעת חריזה פנימית, לא מדויקת. 'וְכָל קִבְצֵינֶיךָ – וְנוֹשְׂאִים חִירוֹנָם – וְכָל קִבְצֵינֶיךָ'. ההתרחשות הצלילית הזאת חוזרת שוב בשינוי קל בבית הרביעי. כך לאורך ארבעה בתים בשיר אנחנו מתרגלים לשמוע את הצליל מופיע ונעלם על פי חוקיות יציבה אך מורכבת; אנחנו פוגשים את חרוז השרשרת מופיע בגלוי בקצה הטור הגרפי, אך מתרגלים לשמוע אותו גם באופן עקיף, כחריזה פנימית, מובלעת; אנחנו מתרגלים למקצבים שונים של תדירות, עוצמה וישירות, שבהם צליל מוכר מופיע ונעלם – מבחינה

חזותית, כלומר במה שנוגע למרחב הגרפי של הטקסט, ומבחינה צלילית, במה שנוגע להיבט המוזיקלי והטמפורלי של תהליך הקריאה.

אכן כפי שנטען בביקורת, השיר אינו מציג לקוראיו דיוקן קונקרטי של 'ארץ אהבתי'. אך במקום זאת הוא מדמה ויוצר צורה אחרת, מוחשית לא פחות, של התמקמות מרחבית – בעזרת מנגנוני השמיעה שמלווים את הקריאה האילמת לכאורה. כבר כאן, בחלקו הראשון של השיר, הקריאה מתחילה לקבל אופי של מעין איכון ומעקב צלילי – בין היתר ביחס ליחידת חריזה ספציפית שמופיעה ונעלמת, נחלשת ומתגברת. הטקסט עדיין אינו משתמש בפיגורה של הנגנית הנודדת. האני הלירי עוד לא תיאר את עצמו כגוף משוטט ומנגן – שמבקש לשוב באופן מוזיקלי למקום מוחשי וחסר ממשות, קרוב ורחוק. אך מבנה החריזה כבר מבסס את ההצהרות הללו ובאמצעות חרוזי השרשרת יוצר את הרושם של מפגש, התרחקות והיזכרות.

*

כאמור חלקו השני של השיר פורץ את הפואטיקה הנוסחאית, החזרתית, דמוית הבלדה. המעבר הסגנוני הזה גם הרגע שבו השיר מתחיל לנסח את ההזמנה המפורשת לקרוא אותו כהקשבה לקול מתנועע. בחתימת השיר, כאשר הנגנית מתארת ריטואל של נדודים ונגינה, גם חרוזי השרשרת מתעצם ומובלט. אך רגע לפני כן, בבית החמישי, צליל החריזה הזה נקטע לרגע ומשתהה:

עֲלוּכָה שְׁלִי, אֲבִיוֹנָה וּמָרָה,
לְמַלְכָּה אֵין בַּיִת, לְמַלְכָּה אֵין כְּתָר –
רַק אַחַת בְּעוֹלָם אֶת שְׂבַחָךְ אֲמָרָה
וּגְנוּתְךָ חֲרַפְתְּךָ כָּל הַיֵּתָר.

וזאת בהשוואה לבית הפותח:

מְכוּרָה שְׁלִי, אֲרִיץ־נוֹי אֲבִיוֹנָה –
לְמַלְכָּה אֵין בַּיִת, לְמַלְכָּה אֵין כְּתָר.
וְשִׁבְעָה יָמִים אֲבִיב בְּשָׁנָה
וְסִגְרִיר וְגִשְׁמִים כָּל הַיֵּתָר.

המבנה התחבירי, הקצבי והצורני של הבית החמישי זהה לזה של בית הראשון והשלישי בשיר, אבל נוסח הפנייה אל המכורה משתנה. השיר מאותת על שינוי ושיבוש של דפוסי החזרה הנוסחאית והתמטית שיכולנו להפנים עד כה. וכך גם

מבחינה מוזיקלית: צליל ספציפי במבנה החריזה שכבר התבסס, חרוז השרשרת, נקטע ומתחלף במקום שבו היה אמור לשוב ולהדהד. רעש רקע שהתרגלנו לנוכחותו – טפטוף מים קבוע, בהשאלה – לרגע אחד משתתק.

זוהי התרחשות שולית ביחס לקריאה פרשנית וביקורתית בשיר, אך יש לה חשיבות מוזיקלית וביצועית. הטקסט מתחיל לסמן שיבוש בתבנית חוזרת ופרדה ממנה ('מְכוֹרָה שְׁלִי, אֶרֶץ־נֹי אֶבְיוֹנָה' מול 'עֲלוּבָה שְׁלִי, אֶבְיוֹנָה וּמְרָה'). הוא מחדד את הפנייה העקיפה לקוראים ואת ההתייחסות העצמית אל השיר כאל פעולה של שבה גינני ('רַק אֶתָּה בְּעוֹלָם אֵת שִׁבְחֵךְ אֶמְרָה / וּגְנוּתֵךְ־חֲרַפְתֵךְ כָּל הַיָּתֵר').

אך הדקויות הרטריות האלה עומדות בסימן מוחשי יותר של שינוי צורני ומוזיקלי. כאמור בשני הבתים האחרונים בשיר התבנית הפזמונית, דמוית הבלדה, נפרצת, ודווקא כשהמבנה הסטרופי והנוסחאי של השיר מתערער ומשתנה, חרוז השרשרת חוזר ומופיע בדפוס אינטנסיבי ומואץ. צליל חוזר, מוכר אך לאו דווקא מובחן ומשמעותי עד כה – החרוז שסימן את התיאור החוזר של 'ארץ אהבתי' כמקום קיים ובלשון הווה – מתגבר ומתבלט בדיוק בנקודה שבה הטקסט מתאר נדודים במרחב נוכרי ועוין.

הנקודה הזאת בשיר ודמותה של הנגנית הנוודדת אכן זכו להתייחסות חוזרת ומודגשת בביקורת, גם במסגרת קריאות מצומצמות ביותר. באופן ספציפי נבחנו השורות הללו בקשר לשאלת המקוריות או חוסר האותנטיות של שירת גולדברג ובקשר לאופן שבו השמיעה המשוררת קול ביקורתי או קונפורמיסטי, מתמקמת במרחב הציבורי ונושאת קינה – גלויה או עמומה – על מולדתה החרבה.

אני מציע לשים לב להיבט הטכני שיכול להסביר פרשנויות אלו, שמהדהדות תפיסה דרמטית ואקספרסיוניסטית של השיר הלירי – השיר כמונולוג וכקינה מפי דמות בדיונית, השיר כביטוי לעולמה הרגשי והפנימי של המשוררת. כיצד ממחיש הטקסט את הרושם שהשיר שקראנו בוקע מפיה ומגופה של הנגנית הנוודדת? מבחינה רטורית הנגנית מופיעה בטקסט בנקודה החוזרת (עד כה) שבה הציג השיר את קהל הקבצנים. הקול הלירי מתאר את עצמו כגוף מנגן ומתנוועע, בניגוד ובהשלמה לתיאור הקבצנים במצבי שתיקה, עמידה ותפילה. במילים אחרות, הקבצנים נעלמים משדה הראייה הדמיוני בשיר בדיוק בנקודה שבה האני הלירי תופס את הבמה ומדבר בשמם. זוהי גם הנקודה שבה הפנייה העקיפה לקוראי השיר נעשית מוחשית יותר – הנגנית מתארת את עצמה נעה בין מקומות יישוב בחיפוש אחר אוזן קשבת.

הבנה כזאת אפשר לייחס לתופעה נוספת, מיידית יותר – להתרחשות חזותית, קצבית ומרחבית שיוצרת את הרושם שבנקודה הזאת ברצף השיר אכן נוצר מפגש

בין דמות לקול, בין האני הלירי לפיגורת הנגנית הנודדת. שני הבתים האחרונים בשיר מעוצבים כך שתנועת הנגנית במרחב מסתנכרנת עם חרוז השרשרת: 'ועל-פן אלף לְכָל רָחוֹב וּפְנֵה, / לְכָל שׁוֹק וְחֶצֶר וּסְמִטָּה וְגִנָּה, / מְחַרְבֵּן חוֹמוֹתֶיךָ כֹּל אֶבֶן קִטְנָה'. דפוס החריזה כאן תואם את קצב הפעולות שהדמות מבצעת ומתפרש כאילו הוא בוקע ממנה.

רושם זה נוצר לא רק בגלל המילים המסוימות שמבליטות מיקום וזיקה למרחב (למשל 'פנה'). קצב הקריאה כמנגנון חזותי וצלילי – ההתקדמות ברצף הגרפי המעוצב של טורי השיר; נקודות הפסיחה, ההשתהות והמעבר בין שורות וסטרופות – אנלוגי לתיאור הנגנית הסורקת את המרחב ומגיבה עליו בגופה: ברגליה, בידיה המנגנות והמלקטות, בפיה ובאוזניה. עולם הדימויים הזה מדגיש היבט תנועתי, גופני ומוזיקלי – גם בצורת הפנייה אל המכורה וגם בפעולה הממשית של הקריאה בטקסט. השיר לא רק מחדד את הפנייה העקיפה לקוראים, הוא מביים את תנועתם בטקסט, מבחינה צלילית וחזותית. הקוראים נעים משורה לשורה, מבית לבית, כשם שהנגנית נעה ועוברת הלאה 'מעיר לעיר, ממדינה למדינה'. בכל פעם שדמותה מזוהה ומלקטת עוד 'אבן קטנה' – השיר נחרז ומצלצל; בכל פעם שהיא עוברת מנקודה אחת לאחרת במסע נדודיה – תנועת העין הקוראת קופצת מקצה הטור לתחילת הטור הבא. לסיכום הניתוח הצורני, ההיבטים הגופניים בפעולת הקריאה עוברים לאורך השיר דרמטיזציה והעצמה. הנוכחות המשתמעת, הבלתי נראית, של האני הלירי מתגלמת בסיום השיר – בנקודה שבה חרוז השרשרת מתבלט ומואץ, והשיר מתאר את עצמו במצב אינטנסיווי של נגינה ונדודים – בדמותה של נגנית נודדת. ההגייה האילמת של הטקסט צוברת תנופה ונוכחות, צלילית ורטורית, כשהאני הלירי פונה למכורה ומתחייב להימצא בקרבה מתמדת אליה, בשיר ובנגינה. גם תנועת העין במרחב הגרפי של הטקסט נעשית פעילה ודרמטית יותר בנקודה שבה השיר מתאר שוטטות ומעברים דינמיים בין מרחבים ומקומות יישוב.

פעולת הקריאה מקבלת אפקט דמוי איכון ומעקב צלילי. למסלול הנדודים שהטקסט מדמה יש במידה מסוימת כיוון, תנועה ומהירות כמעט אקוסטיות. אלו מתגלמות בין היתר בחרוז השרשרת שמופיע ונעלם במקצבים שונים ובעוצמות שונות – עד שהוא מקבל איכות של מרקם צלילי בחתימת השיר. המנגנון הזה משתלב בדינמיקה רטורית של איתותים ישירים ועקיפים שבהם השיר פונה לעצמו, למכורה, לקהל המדומיין של הנגנית ולקהל הקוראים. תגובת הקוראים על ההתרחשות הזאת, יכולתנו לעקוב אחרי הדרמה המוזיקלית שמתרחשת בו בזמן בעולם הבדיוני המתואר בטקסט ובמרחב הפיזי והמוחשי שבו הקריאה מתבצעת – מוכיחה, מצדיקה וממחישה

את המאבק הנואש של השיר: לדבר אל המכורה, אל הקירות ואל האבנים, לתקשר עם מה שאינו יכול לשמוע ולהישמע.

עומק, תנועה ופרספקטיבה מצלולית בהמשך המחזור

המהלך הפואטי הזה מתפתח ונעשה מורכב יותר לאורך השירים הבאים במחזור, אך אוכל להתייחס אליהם כאן רק בקצרה. 'משירי ארץ אהבתי' בנוי כעין טריפטך, וכל אחד משלושת השירים במחזור מנציח את 'ארץ אהבתי' מנקודת מבט אחרת, מעמדה שונה מבחינה רגשית ואסתטית – שאומנם מעודדת פרשנות מעמקים, אבל גם מונעת את האפשרות להבין באופן סיפורי ויציב את מהלך המחזור. התנודה הזאת ניכרת מייד בשורת הפתיחה בכל שיר: 'מְכוֹרָה שְׁלִי, אֶרֶץ־נְוִי אֶבְיוֹנָה' (בשיר הפותח), 'בְּאֶרֶץ אֶהְבֵּתִי הַשְּׂקֵד פּוֹרַח' (בשיר השני), 'בְּאֶרֶץ אֶהְבֵּתִי הָאֶבְיוֹנָה' (בשיר הסוגר).
 בכל אחד מהשירים המבנה המוזיקלי, הצורני והרטורי מוביל את הקריאה לרגע שבו הטקסט מדמה נוכחות מורגשת אך עקיפה בתוך העולם הבדיוני. בכל אחד מהם אפשר לזהות דפוסי חריזה ואלטרציה שמביימים וממשמעים את ההיבט הגופני של הקריאה – את התנועה במרחב הגרפי ואת הפעולה (המוזיקלית) של הגייה אילמת. ובכל אחד מהם מתעצבת באופן אחר הצטלבות הרגע שבו האני הלירי מדמה לקלוט צליל ונוכחות אנושית מובלעת – עם הרגע שבו תבנית פרוזודית מסוימת צוברת נוכחות ותנועה. אציג בקצרה התרחשות כזאת בעזרת השיר הסוגר:

בְּאֶרֶץ אֶהְבֵּתִי הָאֶבְיוֹנָה
 אֶפְלוּ הַיָּרַח בְּשָׁמַיִם
 עוֹמֵד כְּעֵנִי בַּפֶּתַח
 כְּפוּף וְרֵהוּי וְחֹרֵר.

וְעֵבִים קְרוּעוֹת וּבְלוּיוֹת
 בְּאוֹת מְכַנְּף הַשָּׁמַיִם,
 חוֹפְזוֹת חֲסוּדוֹת וְצִנּוּעוֹת
 לְכִסּוֹת חֲרָפְתוֹ הַדְּלָה.

בְּבִקְר עוֹלָה הַחֲמָה
 צְהָבָה כְּעֵין הַשְּׁלֵכֶת
 וּבְרֵאשׁ הַסְּמִטָּה מְטָל
 תְּרַנְגֵּל־הַזֶּהָב שְׁחוּט.

במבט ראשון נדמה כי השיר כתוב במתכונת של חרוז לבן, כלומר ללא משקל ומבנה חריזה סדירים – ואכן הוא השיר היחיד במחזור שלא זכה ללחן ידוע ולחיים מוזיקליים וריטואליים. עם זאת אפשר לזהות בו סימנים לתופעות דמויות חריזה, רפות אך מורגשות. באופן ספציפי אפשר לזהות תבנית של חזרה צלילית חיוורת שמופיעה באותה נקודה קצבית וגרפית (בשורה השנייה בכל בית) ומתעצמת לרגע אחד בסיום השיר: 'אֶפְלוּ הַיָּרֵחַ בְּשָׁמַיִם [...] בְּאוֹת מְכַנְּף הַשָּׁמַיִם [...] צֶהְבָּה כְּעֵין הַשֶּׁלֶכֶת [...] תְּרַנְּגֵל־הַנְּהָב שְׁחוּט'.

החזרה הצלילית הזאת נמצאת על הגבול בין סדר לאקראיות, בין נוכחות לעמימות. היא מאפשרת לחוות את הקריאה כהתרחשות שאינה מתוארת במישרין אך נקלטת באופן עקיף – גם בויקה לתבנית חריזה חלקית, דיסהרמונית, מורגשת אך בלתי גלויה לעין. משהו ניצב בשמיים באופן לא סביר ('אֶפְלוּ הַיָּרֵחַ בְּשָׁמַיִם'); משהו מרחף לקראתו באוויר (העננים שבאים 'מְכַנְּף הַשָּׁמַיִם'); משהו נופל ('הַשֶּׁלֶכֶת'); משהו צונח ומת ('שְׁחוּט').

בשל החזרה הצלילית הקריאה נחוות כתנועת נשירה והתרסקות (חרישית) במורד השורות. בעזרתה השיר מוכיח שאפשר לשמוע ולקלוט צליל בלתי אפשרי ובלתי מתקבל על הדעת: צליל שבוקע כביכול מחפץ חסר חיים, חסר קול, שאינו אמור לזוז, לעופף, לצרוח או להשתתק – תרנגול המתכת שממוסמר לראש הסמטה, ושבוקר אחר בוקר מתגלה לעין, עם זריחת השמש, כגוף שחוט.

מילה אחת בלבד, 'אהבתי', מסמנת בשיר הסוגר את נוכחותו המוצהרת של האני הלירי, שמתבונן בנוף הפצוע של 'ארץ אהבתי'. הנוכחות הזאת מתפרשת כאילו היא נמצאת מחוץ לנוף שהיא מתארת, עוקבת אחרי שפת הגוף האילמת של דמויות בלתי אנושיות, מרוחקות ממנה – הירח הקבצני שמתבייש לנקוש בדלת, או נוקש ואינו נשמע; העננים שממהרים לכסותו בחשאי, אך קורעים את כנף השמיים; השמש שזורחת כעלה שלכת, בתנועה של צניחה כלפי מעלה, לעבר השמיים.

עולם הדימויים הזה מכוון אחר את המנגנון הרטורי של פנייה אל נמענים נעדרים. השיר ממחזיז את סיטואציית הקריאה כהאזנה לעולם הצלילי (המושתק) שמאחורי הטקסט, וגם כתנועה מטה במרחב הגרפי, במורד השורות והבתים. האני הלירי מתאר את מבטו נע מהרקיע ופוגע 'בְּרֵאשׁ הַסְּמֵטָה'. שם הוא קולט התרחשות בלתי ודאית, שמתפרשת כסימן של חרחור ודממה. הקוראים קולטים התרחשות דומה בעזרת החזרה הצלילית שקושרת בין שמיים לשלכת ולשחיטה. המנגנון של הגייה אילמת והמהלך הרטורי של השיר מאפשרים לנו לשמוע ולחוות – בקצה השיר ובמורד הטקסט – הדיף צלילי או רחש קל, רגע לפני שהקריאה משתתקת והמחזור נחתם.

דיון מסכם: הקוראים כתיבת תהודה

כאמור הדיון הפופולרי והביקורתי במחזור 'משירי ארץ אהבתי' משקף מתיחות מטפורית בין הקרוב לרחוק, בין החיצוני לפנימי, בין הגלוי לעמום. קוראות וקוראים בני דורות שונים ביקשו להכריע אם 'ארץ אהבתי' היא מקום ממשי או מדומיין; אם השירים מתארים מרחב גיאוגרפי או נפשי; ואם המחזור הוא ביטוי מייצג ואותנטי לשירת גולדברג – או שהוא משקף פואטיקה עמומה, קישוטית, חקיינית, שאפשרה לגולדברג להתקבל כמשוררת ארץ ישראלית.

היחס המשתנה למחזור, בביקורת אך גם בהקשרים מוזיקליים, אומנם מעיד ששירים אלו משרתים סיטואציות שונות של ביצוע, פרשנות והאזנה.⁴⁰ אך לטענתי הביקורת אימצה והפנימה את המהלך הרטורי שמתנסח בפתחת המחזור, את ההזמנה השירית לזהות ולהרשיע או לזכות את 'ארץ אהבתי' על פי פניו הגלויות והנסתרות, האידיאליות והבוזיות, של המקום שהשיר מתאר ומספיד. בניגוד לנורמה של קריאת מעמקים בטקסט הספרותי ושל פרשנות אידיאולוגית שמברישה אותו כנגד כיוון הפרוזה – ביקשתי להראות כיצד השיר הפותח במחזור מאפשר לקוראיו לחוות צורה נוספת, חלופית, של עומק כהתנסות ספרותית.

לשם כך התייחסתי אל תבנית פרוזודית של חזרה צלילית שצוברת נוכחות מוזיקלית ודרמטית לאורך השיר כאל מנגנון שמאפשר לקוראיו לחוש קרבה ומרחק, יציבות ותנועה מתגברת, כלפי 'ארץ אהבתי' וכלפי הנגנית הנודדת – כהאנשה של האני הלירי והפנייה העקיפה לקוראים. בדרך זו ביקשתי להדגים מודוס קריאה שבו הטקסט אינו נתפס בהכרח כמעטפת מילולית לתכנים נסתרים שהפרשנות מדובבת – אלא קרוב יותר למעין ממשק משתמש. בראייה כזאת פני השטח הכתובים מאפשרים לקוראים לחוש מגע מוחשי ומטפורי בין העולם הבדיוני שמתואר בשיר למרחב

40 שתי מבצעות בולטות של השיר בשנות האלפיים היו רות דולורס־וייס, בשנת 2008, ושרית חדד, שביצעה את השיר בטקס הדלקת המשואות ביום העצמאות השבעים, בשנת 2018. וייס ביצעה את השיר גם במסגרת דיון שנערך באולפן טלוויזיה של כאן 11 בשנת 2020, לאחר שידור אחד הפרקים בסדרת הדרמה הישראלית 'שעת נעילה', שעסקה באירועי מלחמת יום הכיפורים. אם כן בתוך כעשור זכה השיר לכמה ביצועים בולטים, ובראשם ביצוע שהדגיש ממד מלנכולי, בלוזי, אנטי־ממסדי וביצוע שליווה את רשימת הללי צה"ל בטקס הדלקת המשואות. כמה חודשים לאחר חדד ביצע את השיר הזמר החסידי אברהם פריד בהופעה בירושלים, וביצעו הדגיש מכיוון אחר את עולם הדימויים הליטורגי בשיר ואת הפנייה לעיר החרבה. לקריאה מסאית בשיר שמשווה בין הביצועים של וייס ושל חדד ראו: 'ורדי', 'לתנות דלותך הזוהרת', הארץ: תרבות וספרות, 4 במאי 2018, עמ' 1, 4.

המיידית והאקטואלי שבו מתבצעת הקריאה; השיר אינו רק אובייקט שכפוף לכוחנו הפרשני, הוא גם מניע אותנו, הקוראים, כתיבת תהודה.

'משירי ארץ אהבתי' ממחיזים ומעצימים את פעולת הקריאה כהגייה אילמת ואת תנועת העין במרחב הכתוב. המנגנון הזה מאפשר לקוראים לחוות באופן ספרותי התמקמות או השתייכות למרחב שאינן כפופות להפרדה נוקשה בין כאן לשם, בין צליל מוחשי למדומיין, בין מילים למציאות חומרית. אני סבור שפואטיקה זאת יכולה להסביר את הריטואל הפרשני, בביקורת ובכתיבה הפופולרית על המחזור; את הניסיון העיקש לתאר את 'משירי ארץ אהבתי' בראי הניגוד שבין מולדת פרטית למולדת אידיאלוגית ובין משמעותם המקורית לכאורה של השירים לניכוסם הממסדי. בתגובה על כך הצעתי להפוך את היוצרות: לבדוק כיצד הקומפוזיציה של השיר וההיבט המוזיקלי והרטורי בקריאה משפיעים על התובנות הפרשניות והביקורתיות שאנחנו מפיקים מהשיר בקריאות מעמקים.

למשל אפשר לחשוב מכיוון אחר על האפיון הביקורתי של השיר כקינה מוסווית ועמומה על מולדתה הליטאית של גולדברג, ולשאל כיצד השיר מאפשר לנו לשמוע קול נסתר מתחת למעטה הגלוי, הטקסטואלי. ייתכן בהחלט שתופעות מצלוליות מאפשרות לנו לשמוע דבר שאינו כתוב במפורש; לזהות בעומק הטקסט – באמצעות תבניות פונולוגיות של סדר ושיבוש שאנחנו קולטים ומשמעים בתהליך הקריאה – נוכחות עדינה אך מוחשית. אני סבור שמתודת קריאה כזאת מאפשרת לגשת אל שירת גולדברג באופן סקרני יותר, לגלות בשירה עושר של תופעות פואטיות שלא זכו לתשומת לב בקריאות שהתמקדו באפיון אידיאלוגי במובן הצר.

עם זאת המאמר הנוכחי אינו ניסיון להתנער מתפקידם הביקורתי והחברתי של פרשנות ושל ניתוח פואטי – ואף לא להמעיט בחשיבותה של קריאה ביוגרפית ביצירה הספרותית. נהפוך הוא, אני מציע לבחון כיצד עשויה תשומת לב למפגש בין הטקסט כמשטח כתוב למרחב המיידית שבו מתבצעת הקריאה להעשיר קריאות כאלו. שירת גולדברג מאפשרת לנו ואף דורשת מאיתנו להשתמש בחושינו, בניסיון חיינו ובאסוציאציות שאנחנו נושאים כקוראות וכקוראים. כך היא מזכירה לנו שגם במצבי אובדן דרך ודיסאוריינטציה, עומדים לרשותנו כלים לשוניים ושמיעתיים, גופניים ומוזיקליים, שמסייעים לנו להתמקם בשיר; למצוא את מקומנו בעולם.

יוני ליבנה, המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע

yoniliv@gmail.com



כתב החידה: יהדות, נצרות ושוואה במחקריו של דן פגיס ובשירו 'כתוב בעפרון בקרון החתום'

הדס שבת נדיר

בשנות השבעים פרסם דן פגיס ארבעה ספרים: שני ספרים פורצי דרך בחקר שירת ימי הביניים, 'שירת החול ותורת השיר למשה אבן-עזרא ובני-דורו' ו'חידוש ומסורת בשירת החול העברית: ספרד ואיטליה'², ושני ספרי שירה, 'גלגול'³ ו'מוח'⁴, שבהם עסק לראשונה במאורעות השואה. כאשר נשאל, כעשור לאחר מכן, על הקשר בין מחקר לשירה, ענה: 'החיץ הוא, אני מקווה, מוחלט'⁵. ואולם עיון מדוקדק בשיר 'כתוב בעפרון בקרון החתום'⁶, שראה אור בספרו 'גלגול', מנכיח קשר דיאלקטי של השלמה והדהוד בין כתיבתו הפואטית לכתיבתו המחקרית; עיון זה חושף כתב חידה שפתרונו מוביל אל שיבה וגילוי מחודשים של הנרטיב ההיסטורי היהודי, שאפשרו לפגיס לסמן את עקבות זהותו ומקומו, כאקט אחרון של הצלה עצמית מכליה. במאמר זה אבקש להתחקות אחר כתב החידה שבשיר 'כתוב בעפרון בקרון החתום'. לטענתי כתב החידה שהטמין פגיס בשירו בא לידי ביטוי בשירים נוספים, ובבסיסו משחק זהויות ומבטים בין קין להבל ובין הגרמני ליהודי. במערכת סבוכה

- * גרסה ראשונה של מאמר זה נכתבה במסגרת קבוצת המחקר במכון ון-ליר 'פרספקטיבות יהודיות, פרספקטיבות מזרחיות: אוריינטליזם ושאלת המודרניות' (2013–2015). אני מבקשת להודות בראש ובראשונה לפרופ' אמנון רז-קרקוצקין על ההשראה לכתיבת המאמר ועל השיחות המאלפות. תודתי נתונה גם לפרופ' חנן חבר, פרופ' גדעון טיקוצקי, ד"ר מיטל נדלר, פרופ' חנה סוקר-שווגר ופרופ' נעמה רוקם על שקראו והעירו את הערותיהם הטובות.
- 1 ד' פגיס, שירת החול ותורת השיר למשה אבן-עזרא ובני-דורו, ירושלים תש"ל.
 - 2 ד' פגיס, חידוש ומסורת בשירת החול העברית: ספרד ואיטליה, ירושלים תשל"ו.
 - 3 ד' פגיס, גלגול: שירים, רמת גן תש"ל.
 - 4 ד' פגיס, מוח, תל אביב תשל"ו.
 - 5 'גנוסר, 'דן פגיס "לקרוא בשם – לנקוט עמדה"', עתון 77, 38 (1983), עמ' 33.
 - 6 ד' פגיס, כל השירים, ירושלים תשנ"א, עמ' 135.

זו, שבמרכזה ניסיונותיו של פגיס להשיב את הנרטיב היהודי כסימון חוזר לעקבות הזהות היהודית שלו עצמו, הוא השתמש בסוגת שירי חידות מימי הביניים אשר ניתח כחוקר שירת ימי הביניים בספרו 'על סוד חתום'.⁷ ואולם על אף ניסיונותיו להפך את מערכת היחסים הרצחנית בין הנוצרי היהודי, ובכך להציל את נפשו, הוא לא הצליח לפתור את החידה. תחת זאת נוצרה שרשרת רציחות אין-סופית בין הנוצרי היהודי ובין היהודי לנוצרי, החושפת שרשרת מסמנים של משחק הרצח ההיסטורי והפרטי, ואלו משתכפלים שוב ושוב. במקביל לבחינת מערכת היחסים בין היהודי לגרמני המשתקפת משירתו, אבקש להתחקות אחר מחקריו של פגיס על השירה העברית בימי הביניים, שעולה מהם מערכת היחסים המורכבת בין הנוצרי היהודי. במחקריו ביקש פגיס להעמיד במרכז נרטיב יהודי-לאומי על פני זה הנוצרי, בעוד שבשירתו ביקש להיחלף מהמבט הנוצרי על ידי שיבה לנרטיב יהודי – אך דומה כי בשני המקרים הניסיון להיחלף מהמבט הנוצרי שב ומשתכפל.

א. בין סוד חתום לקרון חתום: כתב החידה של דן פגיס

כתוב בעפרון בקרון החתום

כָּאן בְּמִשְׁלֹחַ הַנֶּזֶה

אָנִי חָוִה

עִם הַבֵּל בְּנִי

אִם תִּרְאוּ אֶת בְּנֵי הַגָּדוֹל

קִין בֶּן אָדָם

תִּגִּידוּ לוֹ שְׂאֲנִי

השיר 'כתוב בעפרון בקרון החתום' הוא מהשירים המוכרים ביותר בספרות הישראלית ובתרבות הישראלית העוסקים בשואה. מרבית המבקרים התייחסו אל הזרימה המעגלית של השיר, ועמדו על האופנים שבהם סיומו הקטוע והחנוק חובר לראשיתו. חנה יעוז-קסט טענה כי מילות הצופן בשיר 'בקרון החתום' ו'במשלוח' מייצגות את עולם המושגים של השואה, ולצידן משולבים בו ארכיטיפים תנ"כיים אוניוורסליים הנקשרים לדמויותיהם של קין והבל. לדבריה הסיום הקטוע, 'תגידו לו שאני', חובר לראשית השיר ויוצר מערכת מעגלית.⁸ לעומתה טענה סדרה דיקובן-אזרחי כי

7 ד' פגיס, על סוד חתום, ירושלים תשמ"ו.

8 ח' יעוז, 'מהמית לקונקרטי – בשירי דן פגיס', הנ"ל, השואה בשירת דור המדינה, תל אביב תשמ"ד, עמ' 40. נורית צין טענה כי המבנה המעגלי מעורר את האימה שבשיר. ראו: נ' צין,

שירו של פגיס עבר תהליך ניכוס: לטענתה השיר חסר הסיום איים ככל הנראה על יסודות התרבות היהודית-ישראלית הליניארית-אפית של סוף המאה העשרים, ולכן רצו הרשויות לספק לו סיגור על ידי קריאה מחזורית בטקסי יום הזיכרון ב'יד ושם' ובשיעורים בבתי הספר: 'תגידו לו שְׁאֲנִי... כָּאֵן בְּמִשְׁלֹחַ הַזֶּה'.⁹ אמיר אשל פנה אל הממד האתי-האנוורסלי וטען כי יש כוח אתי באופן שבו שיריו של פגיס פונים אל הקורא ומעריבים אותו בחקירה האתית. לדידו בעוד השיר מבטא את השבר של המאה העשרים, חוה מחזירה את הקוראים אל המשפחה האנושית הראשונה באמצעות המילה 'תגידו', שבה היא פונה אל הקהל שסביבה, ומובילה אל התובנה שלנוכח רצח העם היהודי על כולנו לחשוב מחדש על החידה האנושית.¹⁰ הפירוש שהשתרש אפוא בחקר הספרות עסק באופן שבו המשפחה הארכיטיפית הראשונה חוזרת ומשתכפלת מדמויותיהם של קין, המייצג את הגרמני-הנאצי, והבל, המייצג את היהודי הנדון למוות.

מחקרים מאוחרים על קובץ השירים 'גלגול' בחנו את המתח בין החידה לבין האניגמה, בין ייצוג המציאות לבין הפואטיקה השירית בשירתו של פגיס. דיקובן-אזרחי הציגה שתי גישות פרשניות המלוות את שירתו של פגיס. גישה אחת היא כלשונה ההרמנויטיקה של אושוויץ, המבוססת על ההנחה שהחיים היצירתיים של ניצול השואה, ובייחוד של משורר 'הטומן סודות עמוק בשירתו', הם אובייקט הרמנויטי, כלומר חידה שיש לה פתרון אחד. הגישה הפרשנית השנייה רואה בשירתו של פגיס אניגמטיות, מכבדת את המסתורין שבה, ומנסה לקוראה בלי להתירו. לטענת דיקובן-אזרחי שירת פגיס היא אניגמטית ולא חידתית, ולכן הפתרון האחד דל מלהכיל את מגוון הפרשנויות העולות מתוכה.¹¹ לצד תשוקה סטרוקטורליסטית-כמעט לגלות את הסודות העמוקים של השיר, ניכרת לדבריה בשירת פגיס ההבנה שאי אפשר לפתור את החידה והיא נותרת בלתי ניתנת לפירוש.¹² תמר יעקובי הציעה ששירי הקובץ 'גלגול' הם אניגמות המכילות צפנים מחויותיו של פגיס בשואה ולאחריה.¹³ יוחאי אופנהיימר טען כי קובץ השירים הופך את החוויה לצורת ארגון

- המפתח שלך לבחינת הבגרות, אבן יהודה 1987, עמ' 299–303.
- 9 דיקובן-אזרחי הוסיפה כי השיר נחרט באבן ליד קרון 'אמיתי' ב'יד ושם'. ראו: ס' דיקובן-אזרחי, שלושה פייטנים: פאול צלאן, דן פגיס, יהודה עמיחי, ירושלים תש"ף, עמ' 26.
- 10 א' אשל, 'הכוח השקט: פואטיקה ואתיקה בשירת דן פגיס', ח' חבר (עורך), דן פגיס: מחקרים ותעודות, ירושלים תשע"ו, עמ' 69.
- 11 דיקובן-אזרחי (לעיל הערה 9), עמ' 71–72.
- 12 ס' דיקובן-אזרחי, 'השיר כבועת אוויר בתוך העולם, וכבבואתו: קריאה מחודשת ב"רוח מכיוונים משתנים" של דן פגיס לצד קהלת', חבר (לעיל הערה 10), עמ' 136–137.
- 13 T. Yacobi, 'Fiction and Silence as Testimony: The Rethoric of Holocaust in Dan

פואטית בלתי צפויה של העולם, המערערת על קטגוריות בסיסיות ומערבבת אותן בהרכבים מוזרים.¹⁴ עדה פגיס כתבה כי בניגוד להסוואות שעטפו את שיריו, השתוקק פגיס לאמונה ולתחושת הביטחון שבתרבות, במוסר ובתבונה, שבכוחם להציל מכל רע. לטענתה קריסתו של עולם התרבות האירופית שבין מלחמות העולם לא הייתה סיבה מספקת עבור פגיס שלא להאמין בו או לכל הפחות להשתוקק אליו.¹⁵

דומה כי פגיס השתוקק למבנה הסטרוקטורליסטי של החידה ולכאורה לפתרון הפשוט, אך התשוקה לחידה הסטרוקטורליסטית העומדת בבסיס השיר 'כתוב בעפרון בקרון החתום' מתפרקת לאניגמה, ומשקפת את המתח בין יהדות לנצרות. בחינה מדוקדקת של השיר כצומת שנפגשות בו שתי נקודות מבט מנוגדות, יהודית ונוצרית, חושפת את מערכת היחסים הרצחנית בין קין להבל כהתנגשות בין שתי פרספקטיבות: היהודי הנשקף ממבטו של הנוצרי ומסמן אותו כגלותי, כנחות וכמי שיש להשמידו 'בקרון החתום', והיהודי והנוצרי הנשקפים ממבטו של היהודי כניסיון להיחלץ מן המבט הנוצרי הרצחני ולהפך את מערכת היחסים. דומה אפוא כי פגיס ביקש להציל את עצמו מן המבט הרצחני המצמית של הנוצרי או הגרמני על היהודי, ובכך להיחלץ מאותו 'קרון חתום' ולשוב אל ההיסטוריה היהודית ואל הנרטיב היהודי. ואולם הוא עשה זאת באמצעות הצפנת חידה ייחודית לאורכו של השיר.

בשנתיים האחרונות לחייו (1984–1986) עמל פגיס על כתיבת ספר המחקר 'על סוד חתום', המתאר מגמות ומאפיינים של סוגת חידות הצורה שנכתבו באיטליה ובהולנד בימי הביניים. במחקר זה הראה פגיס כי בראש כל חידה כזו מופיעה צורת החידה – תמונה או קטע מילולי המתאר תמונה. חלק זה של החידה אינו חושף את פתרונה; אדרבה, הוא מצפינו בתחבולות גרפיות וסמנטיות. לאחר צורת החידה בא גוף החידה: שיר שקול ומחורז, לפעמים בחרוז אחיד, כמיטב המסורת של שירת ימי הביניים העברית, והוא מנוסח כמונולוג דרמטי הנאמר על ידי דמות נסתרת – היא נושא החידה – שאת זהותה נתבע הפותר לחשוף. דמות זו מציגה ומסתירה עצמה בעת ובעונה אחת, בעזרת שלל תחבולות של הצפנה, הסתרה והרמזה. נוסף על כך מצורף לחידה קטע לירי מפי המחבר.¹⁶

פגיס הקדיש במחקרו מקום מיוחד לדיון בחידות צוואר (neck-riddle): חידות שתפקידן לסייע לגיבור, ועל פי רוב להציל את נפשו, את צווארו, ומכאן כינוין חידות

Pagis', *Poetics Today*, 26, 2 (Summer 2005), pp. 223–226

14 'י אופנהיימר, "למדוד את השטח המת": טראומה ופואטיקה בשירתו של דן פגיס', חבר (לעיל הערה 10), עמ' 11–12.

15 ע' פגיס, לב פתאומי, תל אביב תשנ"ו, עמ' 117.

16 פגיס (לעיל הערה 7), עמ' 10.

צוואר. חידות צוואר משולבות לרוב בעלילה סיפורית המבהירה את נושאן המיוחד ואת נסיבות פתרונן, כפי שכתב פגיס: "חידת הצוואר" היא חידת פיקוח נפש [...] זו [...] שאלת אתגר על נושא הידוע לשואל לבדו, ולא לשום אדם אחר, ולפיכך איננה ניתנת לפתרון על פי רמזיה, אלא רק בעזרה מבחוץ.¹⁷ לדברי פגיס חידת צוואר היא חידה בלתי מובהקת, מדומה, מפני שאי אפשר לפותרה מתוך פענוח הרמזים שבה.¹⁸ חידה מובהקת מפעילה אסטרטגיה משולבת של הנחיה והטעיה ב־זמנית: היא מכילה רמזים המצביעים על פתרונה, ובה בעת גם פרטים המצפינים את הנושא ושולחים את הקוראים לכיוונים מוטעים. לסוגת שירי החידות הנדונה בספר 'על סוד חתום' מוצע פתרון אחד, אך דומה כי שיר החידה המודרני שנכתב לאחר השואה מציג מציאות נזילה שיש לה פרספקטיבות מרובות ופתרונות שונים.

קריאה קשובה בשיר 'כתוב בעפרון בקרון החתום' מעלה כי כדי להינצל מהמבט הנוצרי הרצחני על היהודי, גייס פגיס את סוגת חידות הצוואר, ובאמצעותה פירק את מערכת היחסים בין קין להבל כייצוגים של הנוצרי או היהודי.¹⁹ כותרת השיר נדמית לצורת החידה, קטע מילולי המתאר תמונה: כתיבה בעיפרון בקרון החתום. חלק זה אינו חושף פתרון אלא מצפינו, שכן המילה 'חתום' אינה ברורה, ומזמינה פענוח מסדר גבוה יותר. הטקסט השירי מוצג כקטע לירי מפי הדוברת: חוה, הנעלמת בעצמה ('תגידו לו שָׁאֲנִי'), היא שכותבת אל נעלם אחר, כפי שמרמזות הכותרת 'כתוב בעפרון' והמילים 'אם תִּרְאוּ אֶת בְּנֵי הַגְּדוֹל קֵין'. ראוי אפוא לפענח את מרכיבי החידה בשירו של פגיס: מה פירוש המילה 'חתום'? היכן נמצא קין? איזה מסר מבקשת חוה למסור לו? ויותר מכול: מדוע השתמש פגיס דווקא בדמויותיהם של חוה, הבל וקין כדי לכתוב על השואה בשיר זה, ובשירים נוספים? וכיצד מערכת היחסים בין קין להבל קשורה למערכת היחסים בין היהודי לנוצרי?

בעוד השואה עומדת במרכז השיר 'כתוב בעפרון בקרון החתום' בפרט והקובץ 'גלגול' בכלל, דומה כי במרכז מחקריו של פגיס על השירה העברית בימי הביניים עומדת טראומת גירוש יהודי ספרד בשנת 1492. בספרה 'הליכה שמעבר לטראומה' טענה חביבה פדיה כי גירוש יהודי ספרד נחוה כחורבן שהטרים במידה רבה את השואה

17 שם, עמ' 36.

18 לאי היכולת לפתור חידות בלתי מובהקות עשויות להיות סיבות שונות: החידה יכול להיות אתגר מדומה שכוונתו הומוריסטית, שאלה שאינה דורשת פענוח אלא חישוב או משימה הדורשת עזרה מבחוץ.

19 טובה רוזן הציעה לקרוא את דינו העיוני של פגיס בחידות כעין ארס־פואטיקה לשירתו. וראו: ט' רוזן, 'בין "קרון חתום" ל"סוד חתום"', עיתון 77, 90 (1987), עמ' 17, 19. אני מודה לטובה רוזן על הצעה מאירת עיניים זאת.

כאירוע הרסני, ושניהם יחד נתפסים כאירועים מכווננים שעיצבו את ההיסטוריה היהודית.²⁰ בספרו המחקרי הראשון, 'שירת החול ותורת השיר למשה אבן-עזרא ובני-דורו', סימן פגיס את גדולתה של השירה העברית בספרד המוסלמית על ידי הצגת סוגי השיר, תבניות, נושאים ומוטיבים של שירת החול בכלל ושירת משה אבן עזרא בפרט, והעמיד תזה רחבה העוסקת בכוחה הסטרוקטורליסטי של שירת תור הזהב. אך עם כיבוש הנוצרים את ספרד וגירוש יהודי ספרד ירדה השירה העברית מגדולתה. כאן משתקף המבט הנוצרי על היהודי בשירה העברית אשר מהדהדת את טראומת הגירוש. בספרו השני, 'חידוש ומסורת בשירת החול העברית: ספרד ואיטליה', טען פגיס כי התזה הסטרוקטורליסטית שהעמיד בדבר סוגי השיר וצורותיהם התפרקה לנוכח הכיבוש הנוצרי וגירוש יהודי ספרד. בעוד שירת אנדלוס הייתה בעלת נושאים קבועים, ונכתבה על טוהרת הלשון העברית, מיזגה השירה העברית תחת הכיבוש הנוצרי שכבות לשוניות שונות והציגה מגוון נושאים. בספר זה חתר פגיס להיחלץ מהמערבולת הטראומטית של הגירוש וסימן נרטיב יהודי-לאומי של מסורת וחיידוש מספרד המוסלמית ועד השירה העברית החדשה. אם כן נראה כי תבנית העומק של מערכת היחסים המורכבת שבין היהודי לנוצרי עולה משירתו וגם ממחקריו של פגיס על השירה העברית בספרד המוסלמית ומאוחר יותר בספרד הנוצרית, באיטליה ובהולנד.

ב. אמביוולנטיות נוצרית כלפי היהודים

דן פגיס עלה ארצה בשנת 1946, בהיותו בן שש עשרה. עם הגיעו ביקש להשיל מעליו את זהותו הגלותית ולכונן לו זהות ישראלית חדשה. ניתן לתהות אם החלטתו לחקור דווקא את תרבות ספרד היהודית בימי הביניים הייתה חלק מניסונו להתנער ממאפייניו הגלותיים ולאמץ את הנרטיב הציוני. בספרה הביוגרפי 'לב פתאומי' תיארה עדה פגיס את הסיבות העיקריות שמשכו את בן זוגה אל שירת ימי הביניים. לדבריה בשנות החמישים והשישים, בתקופה שבה עמדה שלילת הגלות במרכז השיח הציבורי, נרתע פגיס מלפנות אל העיירה האירופית ואל ספרות ההשכלה, העוסקת בתחלואי החברה. במקומה פנה אל שירת ימי הביניים – 'דרבן אותו גם הצורך לחלץ שירה זאת מאלמוניותה היחסית, ולחשוף את מכמניה על פי תיאוריה ספרותית מגובשת'.²¹ בריאיון עימו על חקר שירת ימי הביניים אמר פגיס: 'הרבה

20 ח' פדיה, הליכה שמעבר לטראומה: מיסטיקה, היסטוריה וריטואל, עמ' 195–231.

21 ע' פגיס (לעיל הערה 15), עמ' 100–101.

יצירות מפליאות וכובשות אינן תמיד קרובות לנו בתפיסתן, אך לפעמים יש קסם מיוחד דווקא לזר ולמרוחק [ההדגשות שלי].²²

לדידי פנייתו של פגיס לשירת ימי הביניים הייתה בבחינת מעבר למרוחק ולזר, למקום הנכון להיכבש, כדי להציב תיאוריה ספרותית – אך בה בעת גם תיאוריה יהודית-ציונית-לאומית בתגובה על טראומת הגירוש. החידוש המחקרי בספרו 'שירת החול ותורת השיר למשה אבן-עזרא ובני-דורו' מתבטא בגיבושה של תזה סטרוקטורליסטית בדבר עקרונות הפואטיקה המאפיינים את שירת משה אבן עזרא בפרט ואת השירה היהודית בספרד המוסלמית בכלל. תורת הסוגים והצורות עמדה בבסיס כוחה הלאומי של השירה העברית בספרד המוסלמית, ושיוותה לה אופי אחדותי מבחינה צורנית ולשונית. המשוררים העבריים בספרד המוסלמית שאבו מן השירה הערבית את תכניה, משקליה, צורותיה וסוגיה, אך בחרו לכתוב בלשון העברית המקראית, מתוך שאיפה לשמור על הייחוד הלאומי מול השירה הערבית והתרבות הערבית.

סיפור המעבר של השירה העברית מספרד המוסלמית לספרד הנוצרית במאה השלוש עשרה, מספרות 'לאומית' משגשגת אל ספרות שנחשבה פחותת ערך, שיקף את הרדיפות והצרות שניחתו על היהודים עם המעבר לספרד הנוצרית. בשנים 1319–1419 פגעו רדיפות והמרות דת המוניות בראש ובראשונה בעילית הרוחנית ובשכבת המשכילים בחברה היהודית בספרד הנוצרית, והתמעטו המשוררים העבריים וקוראיהם. המשכילים הנותרים טיפחו את מלאכת השירה כבעבר, גם בארצות שאליהן גורשו. הגירוש עצמו השתקף באספקלריה האישית של בני הדור. ואולם השירה העברית המשיכה לשמור על דרכה, אך שינתה נורמות והחלה לעסוק גם במצוקת היהודים.²³ למשל בראשית המאה השלוש עשרה תיאר יהודה אלחריזי את דורו כדור שניזון מוזהרו של תור הזהב שחלף. פגיס ציין כי ככל שהתרחקה תקופת אנדלוס, כך גדלה השפעתה של ספרות הסביבה הנוצרית, עד שהוחמר מצב היהודים

22 שם, עמ' 102.

23 פגיס הדגיש כי ירידת מעמדם של היהודים ומצוקותיהם משתקפות גם בשירה, באספקלריה אישית של שר יהודי – יהודה אברבנאל. אביו יצחק אברבנאל, הפילוסוף והפרשן הנודע, נולד בליסבון ושירת את מלכי פורטוגל, עבר לקסטיליה ארץ המוצא של משפחתו, והיה ממנהיגי האחרונים של יהדות ספרד. יהודה אברבנאל חיבר שיר תלונה על הזמן, שבו תיאר את זמן הגירוש, את גורלו וגורל בנו הקטן, שהמלך רצה לנצרו ולכן התינוק הוגנב לפורטוגל, אך גם מלך פורטוגל רצה להרחיקו מאביו. השיר, שנכתב בשנת 1503, פונה ברובו אל הבן הרחוק, השבוי זה שנים בידי זרים. יהודה אברבנאל עצמו נקלט בסביבתו החדשה בתרבות הרנסנס של איטליה וחיבר את הספר האיטלקי הנודע 'ויכוחים על אהבה'. ראו: פגיס (לעיל הערה 2), עמ' 177.

במאה הארבע עשרה, והשירה העברית הפכה לשירה שנועדה לנדיבים ולפרנסת המשורר, ולא שמרה עוד על איכותה. וכך כתב פגיס:

שירת החול, בצד שירת הקודש, ביטאה גם את התהליכים והמאורעות שהביאו לחורבן יהדות ספרד וממילא של אסכולת השירה שלה: לחץ חיצוני והתפוררות פנימית, פרעות, המרות דת מאונס ומרצון, בעיקר מאז גזירות שנת 1391 [...] במאה הי"ד הוחמר מצב היהודים והשירה העברית ירדה מגדולתה.²⁴

השירה העברית שנכתבה בספרד הנוצרית זנחה את עמדת המשורר רב המעלה, כפי שהיה בשירת ספרד המוסלמית. היא הפנימה את המבט הנוצרי על היהודי, ונכתבה מעמדת הווסל. למעשה תחת שלטון הנוצרים נאלצה היהדות להידחק ולהתבצר בחיים דתיים יהודיים סגורים, ובכך הפנימה מניה וביה את שוליותה ואת עמדתה הגלותית מול הנוצרות.²⁵

24 שם, עמ' 174, 176. בהמשך המאה השלוש עשרה כמעט הושלמה הרקונקיסטה – הכיבוש החוזר של ספרד מידי המוסלמים – והשטחים הכבושים התחלקו בין שלוש מדינות גדולות: קסטיליה, אראגון ופורטוגל. כך עברו כמעט כל יהודי ספרד לתחום הנוצרי והקימו להם מרכזים חדשים.

25 לטענת רוזן העילית היהודית באנדלוס גילמה את האידיאלים החברתיים של ייחוס, אמידות, למדנות הלכתית והשכלה חילונית, ובכך הייתה בת דמותו של מעמד הביניים של חכמי ההלכה המוסלמים. בחברה היהודית בספרד המוסלמית הייתה זהות גמורה כמעט, מבחינה מעמדית ורוחנית, בין חוגי הגבירים והחצרנים לבין ההנהגה הדתית-רוחנית. קיומה של העילית היהודית התאפשר בזכות הסובלנות הדתית היחסית של תרבות הרוב המוסלמית ובשל חדירת ההשפעה הערבית המפרה. כאמור למן המאה השלוש עשרה כבר היו רוב הקהילות היהודיות בספרד בתחום הנוצרי. הסולידריות העדתית החלה להתחזק, והעמדות הדתיות – הן בנצרות והן ביהדות – הקצינו. באווירה זו פקע האיזון העדין שבין תרבות הרוב לבין תרבות המיעוט, והלכה וגברה המודעות לקיטוב בין ערכי המורשת היהודית לבין התרבות הכללית הנוצרית. העילית היהודית הרוחנית נאבקה על שמירת מעמדה וחוסנה הכלכלי בקהילות, אך מבחינה רוחנית וחברתית נותרה מבודדת ומנוכרת מן השכבות הנמוכות. רוזן הדגימה טענה זו בהתייחסה למשורר טודרוס אבולעפיה, המשקף בשירתו את המעבר משירת אנדלוס לשירה העברית בספרד הנוצרית. לדבריה אבולעפיה ביקש להמשיך בשירת השבח שלו את המסורת הספרותית האנדלוסית, המבוססת על יחסי נדיב ומשורר, אך יש בשירתו היבטים חדשים, שנבעו ממגעיו עם החברה החצרנית הנוצרית. יחסי המשורר והנדיב מתנסחים בשירי אבולעפיה כיחסי אדון ווסל. למעשה התלות הכלכלית בין המשוררים לבין הנדיבים התבססה בתקופת ספרד המוסלמית. ואולם בספרד הנוצרית התמעטו הנדיבים שמימנו את כתיבת השירה, ולכן נאלצו משוררים להתחרות על חסותם של הנדיבים יותר מאשר בתקופה המוסלמית. השירה העברית בספרד הנוצרית ביקשה לשמר עמדות ומצבים של השירה העברית בספרד המוסלמית, אך בפועל נתקלה במציאות אחרת. ראו: ט' רוזן, 'מאניריות ספרותית כפן של ארכאיות תרבותיות – קווים לדיוקנו התרבותי של טודרוס אבולעפיה', סדן, 1

בהתאם לכך תיאר פגיס כי עם הזמן השתנה אופייה של השירה העברית בספרד הנוצרית, והיא התאפיינה בצורות שבורות ומקוטעות. בספרו 'חידוש ומסורת בשירת החול העברית: ספרד ואיטליה' טען כי לא ניתן להחיל על השירה העברית בספרד הנוצרית את תיאוריית הסוגים והצורות. לדידו טוהרת הלשון העברית נהרסה אף היא. השירה העברית בספרד הנוצרית מיוגה שכבות לשוניות שונות – לשון תלמודית, ארמית והשפעות חיצוניות, ובעוד שירת אנדלוס הייתה בעלת נושאים קבועים, השירה העברית בספרד הנוצרית נטתה לריבוי ולגיוון של נושאים. פגיס ראה בכך ביטוי לבעיות בדרכי המבנה²⁶ ולא לעושר ספרותי. השירה העברית בספרד המוסלמית יכלה לעמוד בקריטריונים של שירה מערבית סטרוקטורליסטית איכותית, אך השירה העברית בספרד הנוצרית לא הייתה מסוגלת לעמוד בקריטריונים הללו, משום שנדחקה לשוליים ושיקפה את ירידת מעמדם של היהודים.²⁷ על כן הייתה משולה לשירה גלותית, נודדת וקבצנית.

כך מגיח המבט של הנוצרי על היהודי כנחות: השירה בעלת מגוון הנושאים והצורות הפכה לבעיה. ואולי, יש לתהות, היהודי הוא הבעיה? מדבריו של פגיס עולה כי השירה העברית בספרד הנוצרית משקפת את מאורעות התקופה שבהם סבלו היהודים תחת השלטון הנוצרי ומגלמת את טראומת הגירוש.²⁸ למעשה שירה זו משולה ליהודי הגלותי הנווד, המתפור בזמן, בלשון ובמרחב, וכמו הופך לטפיל. כך הפנייה אל הזר והמרוחק, אל שירת ימי הביניים, מגלה דווקא את הקרוב והנסתר. פגיס החוקר התמודד עם תוצאותיו הפואטיות של גירוש יהודי ספרד, שהטרים את טראומת השואה. נראה כי בסופו של דבר חושף המחקר את עמדתו של פגיס כיהודי גלותי שהתמודד עם המבט הנוצרי על היהודי כנחות.²⁹

אך דומה כי במחקריו שאף פגיס ליצור תיקון גרטיבי לשירה העברית שירדה מגדולתה ולמבט הנוצרי על היהודי. בספרו המחקרי השני, 'חידוש ומסורת בשירת החול העברית: ספרד ואיטליה', הוא ניסה לתת מענה לירידת כוחה של השירה

(תשנ"ד), עמ' 49–76.

26 פגיס (לעיל הערה 2), עמ' 181.

27 שם, עמ' 178. לדידו של פגיס השירה ראתה עצמה בראי עקום – זו תקופת הירידה במעמדה החברתי של שירת החול, ובמקומה התייצבה במרכז הבמה הסטירה, שנמתחה בה ביקורת על אורח חייה ומקור עושרה של שכבת האצולה המנותקת מהעם.

28 שם, עמ' 174–176.

29 למשל אלו הדברים ששם פגיס בפי אביו, בפרקי 'אבא', לנוכח שינוי שמו הפרטי הגלותי לדן: 'את השם המצלצל הלטיני הזה מחקת כשבאת ארצה. בחרת את השגרת ביותר: דן. לא טענתי כלום. הבנתי שאתה רוצה להיעלם בארץ, פשוט להיספג בתוכה כמו מים בחול' (פגיס [לעיל הערה 6], עמ' 366).

העברית בספרד הנוצרית, באיטליה ובהולנד ולגלות את זהותה היהודית-לאומית-עברית. טובה רוזן, שהתחקתה אחר המניעים והאינטרסים שקבעו את כיווני המחקר של שירת ימי הביניים, טענה כי ספרו של פגיס יוצר רצף היסטורי-לאומי:³⁰

דן פגיס, ב'חידוש ומסורת', העמיד תזה רחבה המתארת את שירת החול כשרשרת דינאמית של טרנספורמציות ואינטראקציות, המתקדמת מספרד של אמצע המאה העשירית דרך שירת ההשכלה והתחייה ועד שירת ימינו. בבסיס תוואים אלה מצוי נרטיב-על של ספרות לאומית המתקדמת בקו רצוף מעבר מפואר – דרך פיזור במרחב ובזמן – עד להווה של תקומה ותחייה.³¹

לטענת רוזן תפיסה דומיננטית זו האפילה על אפשרות של ראייה סינכרונית של הספרות העברית ובכללה השירה העברית כחלק מתרבות לא ליניארית, מקוטעת בזמן ובמרחב, הנוטלת חלק ביצירה בלשונית יהודיות אחרות, כחלק מתרבות הסביבה.³²

התפיסה הלאומית-ההיסטורית, אשר לאורה תיאר פגיס את שרשרת הדורות של שירת ימי הביניים, התבססה על ההנחה שלאורך התקופות היה רצף של יחסי המשכיות והתרחקות, מסורת וחידוש, שנמשך עד הגאולה – השיבה לארץ ישראל. נרטיב עברי לאומי זה עומד כנגד המצב העגום של השירה העברית בספרד הנוצרית והמבט הנוצרי על היהודי כנחות. אבל בעמדה הלאומית שבחר פגיס לנקוט הייתה גם הפנמה של המבט הנוצרי. הוא תיאר את השירה העברית מספרד המוסלמית ועד ימינו כמערכת של טרנספורמציות שיריות, מחדשות ומשתנות, שתחילתה עם שירת החול היהודית שנכתבה בספרד המוסלמית כמרכז הכוח (ללא שירת הקודש), והמשכה בשירה היהודית בספרד הנוצרית ובירידת מעמדם של היהודים בגולה, מהלך המשתקף גם מן השירה – זוהי תפיסה נוצרית המושתתת על אמביוולנטיות נוצרית כלפי היהודים.

קרלו גינצבורג טען כי הנצרות ביחסה אל היהדות מציבה את עצמה בעמדה של קדמה.³³ לדידו את מקומו של היחס האמביוולנטי של הנוצרים כלפי היהודים יש

30 ביאליק ביקש לבסס את שירת ספרד בהיסטוגריופיה העברית כיוון שנתפסה גלותית פחות, ונחשב למגיים המובהק של מחקר שירת ימי הביניים לטובת הרעיון הלאומי. ח' ביאליק, 'לכינוסה של שירת ספרד', דברי ספרות, תל אביב, דביר, תשכ"ה.

31 ט' רוזן, 'נחפשה דרכינו ונחקורה', הרצאה בכינוס הבין-אוניברסיטאי, ירושלים, תשס"ו.

32 שם.

33 C. Ginzburg, 'Distance and Perspective; Two Metaphors', idem, *Wooden Eyes: Nine Reflections on Distance*, trans. M. Ryle and K. Soper, New York 2001, pp.

להבין כחלק מתפיסה היסטורית רווחת כלפי העבר הרואה את היחסים העתידיים בין יהודים לנוצרים ובין הברית הישנה לברית החדשה כחוליה בשרשרת המובילה אל הקדמה הנוצרית. גינצבורג, שהסתמך בעניין זה על טענה של פאולוס באיגרת אל הרומאים,³⁴ שנכתבה ככל הנראה בין שנת 55 לשנת 58 לסה"נ, טען כי במה שנוגע ליחס אל היהודים הנצרות מציגה במפורש תפיסה הרואה התקדמות מהשלב המוקדם של הברית הישנה אל שלב מאוחר ומפותח יותר של הברית החדשה, כלומר ממסורת לחידוש. דומה כי בבחירתו של פגיס לשרטט את תולדות שירת החול כשורת מהלכים של חידוש וכמסורת הוא הלך בעקבות הדגם הנוצרי והלאומי של המשכיות וריחוק. טענתה של רוזן שפגיס תיאר את התקדמות השירה מספרד הנוצרית 'עד להווה של תקומה ותחייה', משמעה שהוא מימש את הנרטיב הנוצרי מגלות לגאולה כנרטיב של קדמה, אך תרגם אותו חזרה לנרטיב יהודי-לאומי: לגאולה האפשרית של עם ישראל ולהקמת המדינה.³⁵

פגיס פנה אל שירת ימי הביניים כציוני החוקר את פאר היצירה הספרותית היהודית-הלאומית מימי הביניים – ואולי גם ניסה להתרחק בכך מעברו הגלוי ומן השואה – אך הטראומה של גירוש ספרד, המשתקפת מן השירה העברית ומהתפרקות תורת הצורות והסוגים שפיתח פגיס, חושפת את המבט הנחות של הנוצרי על היהודי באירופה. בתגובה על כך ניסה פגיס לעמוד בספרי המחקר שלו, שבהם הרחיק אל ספרד המוסלמית ולאחר מכן אל ספרד הנוצרית, איטליה והולנד, על אופייה היהודי-עברי-לאומי של השירה העברית.

בשירתו התמודד פגיס עם טראומת השואה. ואולם נראה כי מערכת היחסים המורכבת שהתפתחה בין יהודים לנוצרים סביב גירוש ספרד, שבה והופיעה בשירתו כהפגן קולקטיבי ואישי, כטראומה עמוקה שחדרה גם למערכת היחסים בין יהודים לנוצרים בשואה; כך עולה משירו 'כתוב בעפרון בקרון החתום', אשר נע בין גלגולי היסטוריה שונים הנסבים על הטראומה הכפולה: קין והבל, רצח ישוע והשואה.

ג. סוד חתום לקרון חתום: בין קין להבל, בין יהדות לנצרות

את השיר 'כתוב בעפרון בקרון החתום' ניתן לפרש כצומת בין שתי תפיסות מנוגדות.

G. Anidjar, 'Secularism', *Critical Inquiry*, 33, 1 (Autumn 2006), 139–156 pp. 52–77

34 פאולוס, האיגרת אל הרומאים ט 9–14.

35 רוזן (לעיל הערה 31).

הראשונה, שהשתרשה בחקר הספרות, מתארת את הבל כיהודי ואת קין כגרמני-נוצרי המואשם ברצח אחיו – ובשיר גם ברצח אימו. התפיסה שנייה, שאציע כאן, מציגה את המבט הנוצרי על היהודי, ובמבט זה קין הוא היהודי, והבל הוא הנוצרי. בכתבים הנוצריים הפכה דמותו של קין במהלך השנים לסמל ליהודים שדחו את ישוע לאחר שרצחו אותו, ואילו הבל נתפס כישוע, הקדוש המעונה, שנרצח לאחר שהאל בחר בו.³⁶ בשירו של פגיס המבט הנוצרי על היהודי מגיח מביין מילות השיר: היחסים בין קין להבל חושפים התנגשות בין דמותו של היהודי הנשקף מן המבט הנוצרי ובין דמותו של היהודי הנשקף מן המבט היהודי, בתגובה על המבט הנוצרי.

בשיח התיאולוגי הובילה מערכת היחסים בין קין להבל לפולמוסים בין יהודים לנוצרים. למשל אוגוסטינוס עסק בספרו 'נגד פאוסטוס המניכאי' במעמד המיוחד של היהודים. הוא השווה בין רצח קין את הבל לרצח – או לשיתוף פעולה עם הרוצחים – של היהודים את ישוע. לטענתו בתגובה על כך קוללו היהודים ונדחו מאדמתם, כשם שקין נדחה מאדמתו. עוד טען אוגוסטינוס כי כשם שנדחתה מנחתו של קין, כך נדחו מצוותיהם של היהודים והתקבלה המנחה החדשה, זו של הבל, ובגלגולו המאוחר ישוע – כלומר הברית החדשה. לטענתו קין לא הוצא להורג, אלא הוענש בחומרה, וכך על היהודים להיות מושפלים ומשועבדים.³⁷ לעומת החברה הנוצרית, שעיצבה את קין בדמות היהודי, ב'תיקוני הזוהר' עוצב הבל הנרצח כיהודי ומסמל את המשיח. להבל מיוחסת גלות נבואית – ניתוק מן החיים הארציים וחיבור לנוכחות אלוהית. גלותו של הבל מושתתת על תפיסה יהודית מעגלית של גלגול: נשמתו התגלגלה במשה, ובבוא היום תתגלגל גם במשיח.³⁸ בהקשר זה טען גינצבורג כי שרשרת המסירה היהודית עוברת דרך ריטואלים הנמסרים מדור לדור, בדומה למערכת של גלגול או שיבה מחודשת, ואילו ההיסטוריה הנוצרית מבוססת על המשכיות וריחוק, וכן על קרבה ועוינות, המאפיינות את היחסים שבין יהודים לנוצרים.³⁹

ישראל יובל טען כי היהדות והנצרות פירשו את עצמן באמצעות זוגות של דמויות טיפולוגיות מקראיות: קין והבל, יצחק וישמעאל, יעקב ועשיו. אל מול המשוואה היהודית המקראית הייתה לשמותיהם של יעקב ועשיו משמעות הפוכה אצל הנוצרים: יעקב היה פרוטוטיפ של האח הבכור המאבד את בכורתו לאחיו הצעיר

St. Augustin: The Writings Against the Anti Manichaeans and Against the Donatists, ed. Ph. Sscaff (Nicene and Post-Nicene Fathers, I, 4), New York 1890, pp. 215–216

שם. 37

פדיה (לעיל הערה 20), עמ' 143. 38

גינצבורג (לעיל הערה 33). 39

ממנו, לכנסייה. למשל יובל ציטט את אירנאוס, שזיהה את עשיו עם היהודים ואת יעקב עם הכנסייה. אירנאוס השווה את קורות חייו של יעקב למסכת חייו של ישוע – היסוד החזק ביותר המשותף לשניהם הוא הרדיפה והסבל שעברו.⁴⁰

בחירתו של פגיס במשפחה הראשונה טומנת בחובה כבר את סופה הטרגי: השיר, שפורסם כאמור בספרו 'גלגול', מרמז על מערכת היחסים המשפחתית הנעה בין קדושה לבין מוות ועוברת גלגולים בצמתים המרכזיים של האנושות במהלך ההיסטוריה: מתנה, הבל וקין אל גלגול צליבתו של ישוע ולבסוף, בגלגול אחרון, אל אירועי השואה. מעניין לציין כי גילי קוגלר הביאה את שירו של פגיס 'כתוב בעפרון בקרון החתום' בסוף מאמר העוסק בדמויותיהם של קין והבל בנצרות וביהדות, בקשר להתנגדות של פגיס להבחנה המהותנית בין האחים, ולאור זאת להבחנה בין שתי הדתות.⁴¹ לטענתה פגיס בחר להדגיש את האוניורסליות שבמעידה לעבר החטא. המשפט 'קין בן אדם' מדגיש את האנושיות שבמעשה הרצח, כלומר שני הצדדים היו בני אדם. לטענתי השיבה אל המשפחה האוניורסלית לא רק מצביעה על האנושיות של הצדדים, אלא מרמזת על יריבות בין הדתות, המתקיימת בשיר. יריבות זאת אומנם מוסתרת תחת מסווה האוניורסליות, אך קיימת. דומה כי מערכת הגלגולים הראשונה היא בין המשפחה הראשונה לבין הנרטיב הנוצרי, המדמיין את היהודי כקין, כרוצח ישוע. ואילו הבל מדומה לישוע הנוצרי, הנרצח על ידי – או באשמת – היהודים.⁴²

בשירו של פגיס ניתן לזהות את עקבות המבט הנוצרי על היהודי: הבל כישוע וקין כרוצחו היהודי, בדומה לתפיסתו של אוגוסטינוס. אם נפרש את השיר על פי הגלגול הראשון שלו, כרגע הירצחו של ישוע, הרי זהו רגע צליבתו של ישוע: האם הבוכה על צליבת בנה משולה ספק למריה המתבוננת בבנה הצלוב ספק לתמונת הפייטה המפורסמת שבה מריה מערסלת את גופת בנה. כך ניתן לקרוא את השיר בה בעת בשני אופנים: 'קאן במשולח הזה / אני חנה (מריה) עם הבל (ישוע הנוצרי) בני'. בהמשך פונה חוה לקהל שסביבם במילה 'תגידו', ומבקשת: 'אם תראו את בני הגדול / קין בן אדם'. ואולם מיהו קין כאן? ולאן נעלם? שמו של קין מעיד כי הוא בנו של אדם ובה בעת הוא בן-אדם. הכינוי של קין 'בני הגדול' מרמז על הקשר אשר נוצר בין

40 י' יובל, שני גויים בבטנך: יהודים ונוצרים – דימויים הדדים, תל אביב תש"ס, עמ' 16–18.

41 ג' קוגלר, 'האנושות מתחילה ברצח – בראשית פרק ד', 25 בנובמבר 2022, אתר מכון שלום הרטמן, 'מיזם התנ"ך' (<https://heb.hartman.org.il/didactic-articles-genesis-4/>).

42 אוגוסטינוס טען כי הבל הוא האח הצעיר שנרצח בידי הבכור, וכך גם ישוע, ראש העדה הצעירה, נרצח בידי העם הבכור, היהודים. כך כשם שדמו של הבל מצביע על קין, כך דמו של ישוע מצביע על היהודים. ראו: אוגוסטינוס (לעיל הערה 36).

קין ליהודי רוצח ישוע, ומסמן על פי פאולוס את היותם של היהודים אחים בכורים. באיגרת של פאולוס אל הרומאים המונח אחים בכורים, שבו כינה את היהודים, מתייחס לנבואה שניתנה לרבקה בהיותה בהיריון וברחמה תאומים: 'כי רב יעבד צעיר' (בראשית כה 23).⁴³ האח הצעיר, יעקב, קנה את זכויות הבכורה מאחיו הבכור עשיו, וקיבל את הברכה במקומו. על פי נבואה זו, טען פאולוס, הבכור יהיה משרתו של הצעיר, ובמילים אחרות: היהודים (המדומים לעשיו) יוצבו מתחת לעם החדש הנבחר – הנוצרים (יעקב). נראה כי כתביו של אוגוסטינוס נשענים על מערכת יחסים זו: האח הגדול איבד את הבכורה לטובת האח הצעיר, שמסמן המשכיות וגאולה. אוגוסטינוס הוסיף על תפיסה זו השוואה בין היהודים לקין ובין ישוע להבל, והדגיש כי היהודים לא רק סירבו לקבלת הברית החדשה – ובכך לגאולה – אלא הם גם רוצחי הבל, שמותו מסמן את בואו של ישוע. אם כן פאולוס ואוגוסטינוס שניהם דימו את היהודים לאחים בכורים, ואוגוסטינוס אף קבע כי על היהודים להיוותר מושפלים ודחויים.⁴⁴

אם נהפך את הקריאה היהודית בשירו של פגיס לקריאה מנקודת מבט נוצרית, הרי חוה המבקשת את בנה הגדול קין הופכת למריה בעיצומו של הרגע הקטסטרופלי שבו עומדת האם חסרת האונים לנוכח סבל בנה, אל מול שנאת הקהילה שלה עצמה. ברגעים אלו מריה נמצאת בצומת קריטי בין שתי מסורות: היהודית, אשר אליה היא שייכת, והנוצרית, אשר מתחילה לצמוח. מריה היא שמסמנת בדמותה את רגע המפגש בין המסורות, ובאותו רגע מכונן נשמעת זעקתה לעזרה – המילה 'תגידו' בשיר מרמזת על פנייתה אל הקהילה היהודית שאליה היא שייכת, ואולם זו אינה מקבלת את בשורתו של ישוע ונעלמת.⁴⁵ בכך הופכת חידת היעלמותו של קין לחידת היעלמותה של הקהילה היהודית, הבוגדת באחד מבניה.

לטענת גינצבורג, על יסוד הנבואה שניתנה לרבקה קרא פאולוס לגיטימציה של שנאת הנוצרים ליהודים.⁴⁶ המסורת הנוצרית, שחינכה לשנוא את היהודי, דימתה אותו לאח הבכור, לקין, שעונשו המושלם הוא כליאה והיעלמות. מנקודת המבט הנוצרית אפשר לתאר את קין היהודי כמי שמכפר על מעשיו בקרון החתום

43 פאולוס (לעיל הערה 34).

44 א' קליינברג, "הלא אח עשו ליעקב": יהודים ונוצרים בימי הביניים, בשביל הזיכרון, 26 (תשנ"ח), עמ' 4-8 (תולדות: אתר ההיסטוריה, <https://lib.toldot.cet.ac.il/pages/item.aspx?item=15782>).

45 מי שהלשין על ישוע ומסר אותו לשלטונות היה יהודה איש קריות, אחד משנים עשר השליחים ותלמידיו של ישוע. ראו: מתי כו 6-16; מרקוס יד 3-9; יוחנן יב 1-8.

46 C. Ginzburg, 'Pop wojtyła's Slip', ה"ל (לעיל הערה 33), עמ' 171-180.

הנודד והסגור – עונש הגלות הראוי לו כרוצח. לכן חידת היעלמותו של קין היהודי היא מחיקתו מעל פני האדמה. פדיה טענה – על בסיס דבריו של אוגוסטינוס⁴⁷ – כי מנקודת מבט נוצרית קין מסמל את היהודי הנודד – רוצח המשיח (ישוע), שראוי לגרשו.⁴⁸ הגלות המיוחסת לקין היא גלות מכפרת של ענישה עצמית והוקעה תוך הוצאה אל מחוץ לתחום.⁴⁹ ציר הגלות של קין מושתת על תפיסה כרונולוגית מהבן הנבחר לבן הגולה: יציאה לגלות כעונש על מעשה הרצח. מקלטו של הרוצח שנגזרו עליו נדודים היה העיר הראשונה בעולם, המוצגת כמקום שאינו אדמה. כך אפוא המיתוס המקראי היסודי ביותר על ייסוד ערים קושר את ייסוד העיר למעשה הרצח. לטענת פדיה בעוד שבמאה השבע עשרה היו ערי המקלט בחברה הנוצרית לתאי כלא עירוניים, במאה העשרים הן הגיעו לשיאן עם הקמת הגטאות והפתרון הסופי. אם כן דומה כי היעלמותו של קין בשיר היא מחיקתו מעל פני האדמה בפתרון הסופי. זהו הגלגול, כשם ספרו של פגיס: השיר הוא מערכת ארכיטיפית אוניוורסלית הנוגעת בצמתים ששינו את ההיסטוריה האנושית, כך שחידת היעלמותו של קין מובילה אל המערכת הארכיטיפית האחרונה שלו – עונשו של היהודי הוא השואה והכחדת היהודים מעל לפני האדמה.

אך פגיס התנגד להחלת המבט הנוצרי על היהודי ולמחיקתו הכללית. הוא היפך את התפקידים בין קין להבל, ובכך הפך את הנחות היסוד של העמדה הנוצרית להנחות יסוד יהודיות: הבל מסומן כיהודי הנודד, ואילו דמותו של קין מרמזת על הרוצח הגרמני-נוצרי. חיזוק לפרשנות זאת עולה מן השיר 'אחים', שפגיס המשיך בו דיאלקטיקה סבוכה זאת, ותחת הכותרת 'יוחסין' הפך את היחסים בין קין להבל, כך שקין חולם שהוא הבל:

47 לדברי פדיה אוגוסטינוס הבחין בין העיר האלוהית לבין העיר הארצית, והבחנה זו הייתה מכרעת במה שנוגע לכפילות בעיצוב דמות היהודי בימי הביניים: הנצרות, שפעלה מתוך תודעת עיר האלוהים וחלשה על העיר הארצית והממשית, הקיאה מתוכה את היהודי כיחיד וכסמל אל מחוץ לעיר הפוליטית שלה, מפני שייצג עבורה את קין ואת הסדר של עיר האדם. ראו: פדיה (לעיל הערה 20), עמ' 17.

48 על פי החוק המקראי על הרוצח בשגגה לברוח אל עיר מקלט: 'ערי מקלט תהיינה לכם ונס שמה רצח מכה נפש בשגגה' (במדבר לה 11). הנדודים, כלומר השיטוט ללא מטרה מוגדרת, מופיעים לראשונה בסיפור קין כעונש מידי האל על מעשה הרצח. בכך נקבע קשר מהותי בין אדם לדם ולאדמה. האדמה לאחר מעשה הרצח אינה יכולה לקלוט את קין הרוצח במנוחה: 'כי תעבד את האדמה לא תספ תת כחה לך נע ונד תהיה בארץ' (בראשית ד 12). פדיה (לעיל הערה 20), עמ' 91.

הַס, קִין יִשׁוּן,
מֵאֲשֶׁר הוּא חוֹלֵם שֶׁהוּא הֶבֶל.

אֶל תִּירָא, אֶל תִּירָא.
כְּבָר נִגְזֹר עַל הַקָּם לְהִרְגֶךָ
כִּי שִׁבְעֵתִים תִּקָּם.
הֶבֶל אֶחִיד שׁוֹמֵר אוֹתְךָ מִכָּל רָע.⁵⁰

בדומה להיפוך בשיר 'כתוב בעפרון בקרון החתום' בין דמויותיהם של קין והבל, כהיפוך נוסף בין היהודי (הבל) לנוצרי (קין), בשיר זה קין הרוצח משתוקק לשנות את העמדה שבה הוא נמצא וחולם שהוא הבל.

דורי מנור, אשר בחן את המשמעויות הפואטיות של התרגומים השונים לשירו של פגיס 'כתוב בעפרון בקרון החתום', ציין כי באחד התרגומים בחר סטיבן מיטשל לתרגם את המשפט 'קין בן אדם' – 'Cain son of man' ולא 'Cain son of Adam'. לטענת מנור זוהי בחירה קונוטטיווית מרתקת, שכן son of man הוא אחד מכינוייו של ישוע. בבחירה תרגומית זאת המטען הקונוטטיווי המקורי של השיר אומנם אובד, אך מיטשל הטעין את השיר – באקט פואטי-תרגומי מבריק – באלוזיה שאינה מופיעה במקור ועם זאת מקבילה לרוח השיר ולעומקן התרבותי-התיאולוגי, שאי אפשר לתרגם באופן מילולי.⁵¹ תרגום זה נקשר לקריאה המרמזת על רצח ישוע, אלא שכאן הסיטואציה מתהפכת והנרצח הופך לרוצח. היפוך יחסים זה בין נרצח לרוצח, בין קין להבל, מתקיים גם בשיר 'אוטוביוגרפיה':

כְּאֲשֶׁר הַחֵל קִין לְפָרֵץ עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה
הַחֵלּוּתִי אֲנִי לְפָרֵץ בְּבִטָּן הָאֲדָמָה,
וּמְזַמֵּן עוֹלָה כְּחֵי עַל כּוּחוֹ.
גְּדוּדָיו נוֹטְשִׁים אוֹתוֹ וּמְצַטְרְפִים אֵלַי.⁵²

זהו סוד כוחו של הבל: הוא אוסף את כוחותיו בלב האדמה וכך גובר על קין. האיסוף – 'גְּדוּדָיו נוֹטְשִׁים אוֹתוֹ וּמְצַטְרְפִים אֵלַי' – מסמן את הרגע שבו יחזור הבל בדמות המשיח היהודי ואולי אף מרמז על חזון העצמות היבשות ועל שיבה אפשרית

50 פגיס (לעיל הערה 6), עמ' 163.

51 ד' מנור, "תגידו לו שאני": על מושג ההוויה בשירו של דן פגיס כתוב בעפרון בקרון החתום ועל אפשרויות תרגומו, מכאן, יט (תשע"ט), עמ' 118.

52 פגיס (לעיל הערה 6), עמ' 165–166.

של המתים. בהמשך לתפיסתה של פדיה שבספר 'תיקוני הווה' הבל, הנרצח, מעוצב כיהודי ומסמל את המשיח, קרי הגלות של הבל מושתתת על תפיסה יהודית מעגלית של גלגול – נשמתו התגלגלה במשה ובבוא היום תתגלגל במשיח – נשאלת השאלה: מיהו המשיח בשיר זה של פגיס? האם ישוע הנוצרי או המשיח היהודי שעתיד להגיע באחרית הימים? נראה כי השיר אינו עונה על שאלה זו, אלא משאיר את היפוך היחסים: ישוע הנרצח הופך למשיח ואולי בכך הופך, ברבות הימים, גם לרוצח, לעומת הבל היהודי, אשר אוסף את כוחותיו, ובאחרית הימים תתגלגל נשמתו בנשמת המשיח.⁵³

שאלת הנרטיב ההיסטורי בין שתי הדתות עולה ביתר שאת מדמויותיהם של קין והבל: העובדה שקין – הרוצח מנקודת המבט היהודית – הוא הנעלם מהשיר (שכן אותו מחפשים) מרמזת על קץ הרצף הכרונולוגי, לא כהליך גאולה אלא כהפסקה של רצף ההיסטוריה הנוצרית.⁵⁴ זהו אולי פתרון חידת היעלמותו של קין מהשיר. פגיס כמו ביקש להיחלץ מן הנרטיב הנוצרי ומן מההיסטוריה הנוצרית, שהועידה אותו למשלוח בקרון החתום. תחת זאת הוא ביקש להתחקות אחר עקבות הזמן היהודי דרך דמותו של הבל, המסמן את חזרתו של זיכרון הגלגול היהודי. בהתאם לכך המסורת העוברת מדור לדור, הזרימה המעגלית של השיר ואף כותרת קובץ השירים 'גלגול' מעידות על רצונו של פגיס להפוך את המבט הנוצרי על היהודי.

ועם כל זאת עדיין לא נפתרה החידה: מה פירוש המסר של חוה 'תִּגְדוּ לוֹ שְׂאֲנִי?' סיום השיר שולח אותנו לתחילתו, ואולם במקום לשוב ולקרוא את השיר מתחילתו יש להתייחס תחילה לכותרת ולמילה 'חתום' ולהבין את מרחב המשמעויות שבין 'אני' ל'חתום', שכן המציאות הפגיסית אינה מגיעה אל רגע הגאולה המיוחל. דומה כי המשפט האחרון של האם, 'תִּגְדוּ לוֹ שְׂאֲנִי', מסמן את היעלמותה, ואיתה כנראה נעלמים גם הסדר וההשגחה. האם נוכחת במילה 'אני', מזכירה לשני האחים הניצים את המכנה המשותף להם, ומציבה את עצמה כפתרון לריבם.⁵⁵ הרגע שבו האם נמצאת יחד עם הבן בקרון, ומבקשת בעת המשבר את בנה הגדול, מרמז על כוחה, על יכולתה האפשרית ועל תשוקתה לפתור את המשבר שבין האחים. היא שמסמנת את הסדר בין הבנים, את היכולת לגשר על הקונפליקט ולעצור את הקטסטרופה. ואולם המשפט 'תִּגְדוּ לוֹ שְׂאֲנִי' מסמן דווקא את היעלמותה, ובכך את אובדן הסדר וההשגחה. המילה 'חתום' מעידה על היעלמותה המוחלטת של האם ועל תחילתה של מערכת קרבות עקובה מדם בין האחים ובין שתי הדתות.

53 פדיה (לעיל הערה 20), עמ' 143.

54 גינצבורג (לעיל הערה 33).

55 אני מודה לגדעון טיקוצקי על הארת נקודה זאת.

הזרימה המעגלית בשיר משכפלת את הרצח לשרשרת רציחות נוספות, בשירים אחרים: קין רוצח את הבל, היהודי את הנוצרי, הנוצרי את היהודי: 'כְּאִשֶּׁר הִחַל קִין לְפָרֵץ עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה / הִחַלּוֹתִי אֲנִי לְפָרֵץ בְּבֶטֶן הָאֲדָמָה, / וּמִזְמַן עוֹלָה כְּחֵי עַל כּוֹחוֹ. / גְּדוֹדָיו נוֹטְשִׁים אוֹתוֹ וּמִצְטַרְפִּים אֵלָיו'.⁵⁶ המילה 'חתום' מסמנת את המשך הקרבות בין האחים ובין הדתות, ובה בעת נותרת מוצפנת: האם הכוונה לסוף ההיסטוריה הנוצרית, לנוכח היעלמותו של קין, או שמא שכפול דמותו של היהודי כקין, ורמז לפתרון הסופי?

הניסיון לפרש את כוונתה של המילה 'חתום' עשוי להוביל אל ספרו המחקרי של פגיס 'על סוד חתום'. פגיס ציטט קטע מחידה מאת משה זכות – העומד גם כמוטו בראש הספר: 'כִּי יִתְמָה אִישׁ עַל סוֹד חֲתוּם / יִלְמַד סֵתוּם מִן הַסֵּתוּם'.⁵⁷ לטענת פגיס זהו משפט על מהות האדם ומהות הסוד, ואילו שיר החידה מטעה את הקורא לחשוב שהמילה 'סוד' חלה על החידה כסוגה ולא על הפתרון, ואולם פתרון החידה הזאת הוא 'סוד'. כך גם החידה המטפיזית: גם אם נדמה שפתרונה מושג – הוא לעולם אינו מושג במלואו.⁵⁸ לטענת שמעון זנדבנק הסוד החתום הוא יסוד פואטי רווח ביצירת פגיס: לטענתו כותרת הספר 'על סוד חתום' מעידה על חידה לא שגרתית, חידה שבה הפתרון הסמוי נמצא בגוף החידה – הסוד הוא 'סוד'.⁵⁹ בדומה לכך השווה זנדבנק את השתיקה הרווחת בשירת פגיס: למשל בסוף השיר 'אירופה, מאוחר' המילים 'כֶּאֵן לְעוֹלָם' נקטעות בדומה לדברי חוה 'תִּגְיֶדוּ לוֹ שְׂאֲנִי' או לדף הריק הנותר בסוף השיר 'פואטיקה קטנה'. לטענתו לפגיס לא היה כוח להימלט מן הדף הריק ומן השתיקה. בבסיס כל אלו, טען זנדבנק, נמצאת השתיקה כגרעין הווייתו של האדם, כעמדה המבקשת שלא להימצא.⁶⁰ לטענת זנדבנק קיווה פגיס כי לא יימצא פותר לחידתו. דברים אלו מחזירים אותנו לשירו של פגיס ומאירים את האופן שבו החידה מתפרקת והופכת לאניגמה בשירתו.

את החידה של פגיס לא ניתן אפוא לחתום: הרציחות וחילופי הזהויות והמבטים חוזרים על עצמם שוב ושוב במחקריו ובשירתו. המסר של חוה בשיר 'כתוב בעפרון בקרון החתום' נותר חתום: 'תִּגְיֶדוּ לוֹ שְׂאֲנִי'. חידת היעלמותה של חוה אינה מאפשרת להכריע בין הנרטיב הנוצרי לנרטיב היהודי, ונותר סבך המתחים שביניהם. הזרימה המעגלית שבשיר מעידה על היפוך יחסים בין קין להבל באופן חוזר ונשנה: פגיס

56 פגיס (לעיל הערה 6), עמ' 166.

57 פגיס, (לעיל הערה 7), עמ' 154.

58 זהו בדיוק היחס המודרני אל החידה, לעומת מעמדה בתרבות העתיקה כבעלת פתרון מוחלט.

59 ש' זנדבנק, 'דן פגיס: הסוד החתום', מאזנים, חשוון תשע"ז, עמ' 45–47.

60 שם, עמ' 47.

תמיד הכיל את המבט הנוצרי בתוכו, התנגד לו, אך גם שימר אותו, ובה בעת ביקש לשוב אל הנרטיב היהודי ואל מערכת השיח היהודית. כך גם במחקריו התמודד עם ירידת כוחה של השירה העברית תחת הכיבוש הנוצרי ובמקום זאת סימן נרטיב יהודי-לאומי, אך גם כאן מציץ המבט הנוצרי מבעד לתפיסת הזמן והקדמה. פגיס חתר להימלט משרשרת הרציחות שליוותה אותו, אך המעגליות המתגלה בשיר ובמחקר אינה מאפשרת את ניסיון ההימלטות אל הנרטיב היהודי, שכן לא ניתן לנתק את הרוצח מן הנרצח: הם קשורים זה לזה בקשר סימביוטי.

אחרית דבר

בהקדשה אישית שכתב פגיס לסופר חיים באר על ספרו 'גלגול', הוא מחק את פרטי הביוגרפיה שעל גב הספר ורשם: 'להד"ם להד"ן (לא היה דן) כזה!'.⁶¹ בכך למעשה מחק פגיס גם את דמותו החדשה, 'דן פגיס', כחלק משרשרת הרציחות האין-סופית: בין היהודי לנוצרי.

שמו הפרטי המקורי של פגיס הוא שם לטיני של קדוש נוצרי, סַוֵּרִין,⁶² אבל הוא חווה את השם הזה כקללה, כמקור סכנה והרס. בפרקי 'אבא' שם פגיס בפיו את הדברים האלה:

ובכן, נתקעת שם במלחמת העולם, כן, גם בשואה – אתה כועס מאוד כשאומרים את המילה הזאת, אתה חושב שיותר מדי מנצלים אותה, אבל עכשיו שאני מת אני מרשה לעצמי לקרוא לילד בשמו, סליחה, לא התכוונתי למשחק המלים; ועל שמו של הילד עוד נדבר, אתה הרי החלפת אפילו את השם שאימא ואני נתנו לך.⁶³

כך, במפתיע, השם הפרטי המקורי הופך למסמן של השואה. שמו של הילד הקטן נחווה כאילו הוא שורר הרס וכאוס. על כן ביקש פגיס להחליף את שמו כאקט של הצלה, ואולי בכך לשנות את סיפור הביוגרפיה. אלא שמשחק השמות מגלה מערכת

61 אני מודה מקרב לב לחיים באר על שסיפר לי על הקדשה מרתקת זאת והעניק לי תצלום שלה.

62 גילוי שמו הפרטי התפרסם לאחר מותו של פגיס, מתוך מסמכים בארכיון 'גנוים'. ראו: מ' גלזומן, 'זיכרון ללא סובייקט: על דן פגיס ושירת דור המדינה', חבר (לעיל הערה 10), עמ' 112–113.

63 פגיס (לעיל הערה 6), עמ' 352.

יחסים מורכבת בין השם המקורי, סורין, בעל הקונוטציה הנוצרית, לבין השם החדש היהודי-ישראלי.

בשיר 'עקבות', שבספרו 'גלגול', העז פגיס לראשונה לחדור אל לב המאפליה ולגעת בזיכרונותיו מתקופת השואה.⁶⁴ סימון מערכת העקבות שמובילים לפתרון חידת הצוואר, שתפקידה כאמור לסייע לגיבור להציל את נפשו, מאפשר להמשיג את פתרון החידה הזו של פגיס ואת הדרכים להיחלץ משרשרת הרציחות אשר אליה נקלע.⁶⁵ הבנת מכלול היחסים בין הנרטיב הנוצרי לנרטיב היהודי בשירת פגיס חושפת את האופן שבו ביקש להיחלץ משרשרת הרציחות על ידי שינוי שמו הפרטי. קודם כול ביקש פגיס למחוק את זהותו וזיכרונותיו הקודמים, הנוכחים בשמו המקורי: 'לְפָעִמִּים / נִתַּק מִיִּשְׁהוּ, / מִכִּיר אוֹתִי מִשׁוּם מָה, קוֹרָא בְּשֵׁמִי. / וְאֲנִי מְעַמֵּיד פְּנִים חֲבִיבוֹת, מְנַסֶּה לְזִכֹּר: / מִי עוֹד / מִי'. פגיס ביקש לגלות את שורש שמו, וגילוי הוביל אותו לפתרון חידת הצוואר ולהצלתו האפשרית של הדובר. דווקא מתוך רגע הקסטטרופה מצא במסורת השירה העברית את הצירוף הנכון.

פגיס הצליח לברור את האותיות הנכונות מתוך מגדל בבל הקורס: 'אֲנִי נֹפֵל נֹפֵל / מְשֻׁמִּים לְשִׁמֵי הַשָּׁמַיִם מְשֻׁמִּים לְעֶרְפֶּל'. בתחילת שירו מוצב מוטו מקרובה שכתב הפייטן ינאי: 'מְשֻׁמִּים לְשִׁמֵי הַשָּׁמַיִם / מְשֻׁמִּים לְעֶרְפֶּל'. הקרובה 'יהי כל הארץ' נכתבה לסדר העוסק בחורבן מגדל בבל. המוטו מתוך הפיוט של ינאי שולח אותנו לפיוט, ובו מתגלה כי מתוך רגע ההרס של מגדל בבל והאותיות הפורחות ממנו נמצא הצירוף הנכון – שורש שמו הפרטי של פגיס וצירוף האותיות שבעזרתו ביקש לכונן את זהותו החדשה. שירו של ינאי עוסק ברגע קריסתו של מגדל בבל: 'שְׁלִישׁוֹ נִשְׁקַע, וְשְׁלִישׁוֹ נִבְקַע, וְשְׁלִישׁוֹ קָיִים'. את מעשי בני האדם תיאר ינאי כך: 'דָּנַתָּם כְּפִי מְעֻלְלֵיהֶם'.⁶⁶ שמו הפרטי, דן, הוא שורש האותיות של מי שנרצח, נשפט וקיים. זהו שמו של מי שרוצח את עצמו לעד, אך גם שופט את עצמו לעד. למעשה זהו גם סוד כוחו של הבל כמי שממשיך להירצח, אך גם להתקיים. וכך בשיר 'אוטוביוגרפיה' כתב פגיס: 'אֲתָה יְכוֹל לְמוֹת פְּעַם, פְּעַמִּים, אֲפִילוֹ שְׁבַע פְּעַמִּים, / אֲבָל אֵינְךָ יְכוֹל

64 שם, עמ' 141–146. חנן חבר כתב כי בשנות חייו האחרונות הביע פגיס תמיהה על שהדיונים והתגובות על השירים שכתב על השואה אינם כוללים את השיר 'עקבות' ואינם מעניקים לו מקום מרכזי וראוי. פגיס ראה בשיר זה את השיר החשוב ביותר שכתב על השואה. ראו: ח' חבר, "'משמים לשמי שמים': טראומה ועדות בשירת דן פגיס', הנ"ל (לעיל הערה 10), עמ' 180. וראו שם פרשנות מקיפה לשיר.

65 פגיס (לעיל הערה 7), עמ' 51.

66 מחזור פיוטי רבי ינאי: לתורה ולמועדים, מהדורת צ"מ רבינוביץ, א, תל אביב תשמ"ה, עמ' 107–120. הציטוטים מעמ' 111, 113.

לְמוֹת רַבָּבוֹת. / אֲנִי יָכוֹל.⁶⁷ גם שמו הפרטי החדש, דן, ממשיך את משחק ההשמדה העצמית, מתוך טשטוש גבולות בין מסורות: הנוצרית והיהודית. בכך ביקש פגיס להשיל מעליו את המבט הנוצרי והנאצי על היהודי כנחות ולכונן זהות חדשה, יהודית-ישראלית, אבל כזו שזוכרת, ושנאלצת בעל כורחה לזכור כל רגע ורגע בעברה.

ד"ר הדס שבת נדיר, החוג לספרות, סמינר הקיבוצים, דרך נמיר 149, תל אביב
Hadas.ShabatNadir@smkb.ac.il



החטא הגדול של ה"רוסישע ציוניסטקע" שהלכה לעבוד עם גברים בשדה: אשמת מוות בזיכרונותיהן של שלוש נשים ציוניות

יעל בן-צבי מורד

כלל גדול הוא: 'יהי כבוד חברך חביב עליך כשלך'. אדם צריך תמיד לשמור על כבודו ועל כבוד אחרים. וכדרך שמירת הכבוד – כן שמירת הנמוס. אך אם מרגיש הנך בצורך נמרץ להשתמש בחופש הדבור, עד כדי לעבור על הנמוס המקובל, הכובל אותך ומפריע בעדך מלהגן על כבודך, – חובתך לצאת מגדר הנמוס המקובל ולהגן על כבודך. אין כונתי להאשים את מי-שהוא או להראות את צדקתי. אבל לדרישות הסביבה וטעמה – לא אוכל להפגע.¹

במילים אלה פתחה הניה פקלמן את האוטוביוגרפיה 'חיי פועלת בארץ' והסבירה מדוע בחרה להעלות על הכתב את סיפור חייה. היא התנצלה על חוסר הנימוס הכרוך בחשיפת הסיפור, שלקחו בו חלק גם דמויות אחרות מהקהילה, אבל הבהירה שכתבתה האוטוביוגרפית נחוצה כדי להחזיר את האיוון שהופר: כבודה נרמס בשל דרישות הקהילה ומניעיה. הימנעות מכתובה אומנם תשמור על כללי נימוס ועל כבודם של אנשים אחרים, אך מכיוון שכבודה הופר, עליה לבחור בין כניעה לסביבה לבין תביעת הכבוד האבוד והשבת האיוון. המעניין הוא שמתוך ספרה של פקלמן,

* מלכין (להלן הערה 2), עמ' 5. אני מודה לחמוטל צמיר, לתמר הס, לגדעון טיקוצקי, לחנה סוקר-שווגר ולסבטלנה נטקוביץ' על הערותיהם על מאמר זה. תודה לקרן קרייטמן באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, לקרן ע"ש אברהם וחיצ'ה כנעני ביד טבנקין ולקרן פליקס פוזן במרכז ע"ש וידאל ששון לחקר האנטישמיות באוניברסיטה העברית, שתמכו במחקר ובכתיבתו.

1 ה"מ פקלמן, חיי פועלת בארץ: אוטוביוגרפיה, אור יהודה ובאר שבע 2007, עמ' 9. הספר יצא לאור לראשונה בשנת תרצ"ה. חלק מהניקוד נוסף.

ומזיכרונותיהן של נשים אחרות מתקופת היישוב, עולה שגם הקהילה שפגעה בהן עשתה זאת בשם שמירה על האיזון – אם כי מנקודת מבט שונה.

הנטייה לקשר נשים חזקות ועצמאיות למוות, לאשמה ולסכנה היא עתיקת יומין. היא מתגלה בסיפור אדם וחווה, בסיפורה של לילית, במיתוס על תיבת פנדורה, באיום הפתנה בתרבות הערבית ובמיתוסים רבים אחרים. בקריאה בספרי זיכרונות מצטייר החשש של אנשי היישוב ששחרור מגדרי עלול להוביל לכאוס ולסכנת מוות. גם בעת כינון העשייה הציונית השוויונית כביכול, חשו אנשי היישוב צורך ללכד את השורות על מנת להתגונן מפני סכנות קיומיות, והם עשו זאת לעיתים במחיר של הקרבת הנשים והשוויון המגדרי. בכתבים הנבחנים כאן נראה שכנגד האיום המגדרי הפנימי ננקטו פעולות של הרחקה וטיהור המחנה: שלוש הנשים שחצו את הגבולות המגדריים, הואשמו בסכנת המוות החיצונית המרחפת על חברי הקבוצה, וההתגוננות מפניה נתפסה כמחייבת את סילוק האישה המפירה את האיזון הפנימי.

במוקד מאמר זה שלושה ספרי זיכרונות: 'עם העליה השנייה: זכרונות' מאת שרה מלכין,² חלוצה בעלייה השנייה, 'חיי פועלת בארץ: אוטוביוגרפיה' מאת הניה פקלמן,³ חלוצה בעלייה השלישית ו'1948 – בין הספירות: רומן על התחלת המלחמה' מאת נתיבה בן-יהודה,⁴ לוחמת פלמ"ח. לכאורה אין סיבה לקשור בין שלושת הספרים, שנכתבו בתקופות שונות, ושמטאורים שלבים שונים בתהליך ההתיישבות הציונית והקמת המדינה. אלא שבשלושתם מצאתי כי הכותבות העידו על הרחקה של האישה ממוקדי העשייה הציונית באמצעות האשמה בהריגה. שלוש הכותבות השתמשו בכתיבה האוטוביוגרפית כמענה להאשמה ולהרחקה. במאמר זה אדון במקום הסיפי (הלימינילי) של נשים שפרצו גבולות מגדריים, ונתפסו בשל כך כחוטאות המערערות את הגבולות ואת גורמות ההתנהגות הברורות, ועל כן יש להיפטר מהן על מנת לטהר את המחנה. כמו כן אבחן כיצד שימשה הכתיבה האוטוביוגרפית בידי כל אחת מהנשים כדרך התמודדות עם ההרחקה שנגזרה עליה, וכן את ההקבלה בין דרכי פעולתה של כל אחת מהנשים לבין צורת הכתיבה הייחודית לה.

חוקרים אחדים דנו ביצירות שבמרכזו מאמר זה. זיכרונותיה של מלכין נדונו במחקרה של תמר ס' הס. בעבודת הדוקטור שלה, 'כתבים אוטוביוגרפיים מאת נשים בנות העליה השנייה',⁵ ובספר 'חיקה-האם של זיכרונות',⁶ שנכתב בעקבותיה,

2 ש' מלכין, עם העליה השנייה: זכרונות, תל אביב תרפ"ט.

3 פקלמן (לעיל הערה 1).

4 נ' בן-יהודה, 1948 – בין הספירות: רומן על התחלת המלחמה, ירושלים 1981.

5 ת' ס' הס, 'כתבים אוטוביוגרפיים מאת נשים בנות העליה השנייה', עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשס"ג.

ניתחה הס בהרחבה את הכתיבה האוטוביוגרפיות של נשות העלייה השנייה ובכלל זה את זיכרונותיה של מלכין. היא אף הצביעה על ההדרה של כתיבת נשים מחקר סוגת האוטוביוגרפיה העברית ומחקר הספרות העברית של התקופה. ממחקרה עולה שההדרה מהשיח הספרותי מקבילה לשוליותן הבלתי רשמית של הנשים במפעל הציוני. ספר זיכרונותיה של מלכין והרצאה מאוחרת שנשאה נדונו בהקשר היסטורי, סוציולוגי ומגדרי במחקרים של דפנה יורעאלי⁶ ושל דבורה ברנשטיין.⁸

ספרה של הניה פקלמן לא קיבל תהודה במשך עשורים, עד שנמצא מחדש. דוד דה פריס וטליה פפרמן חקרו את האוטוביוגרפיה של פקלמן כעדות לחוסר השוויון המגדרי התעסוקתי בעלייה השלישית.⁹ הניתוח הספרותי של הס באחרית הדבר לספר של פקלמן¹⁰ ישמש אותי כבסיס להצלבת ספר זה עם שתי האוטוביוגרפיות האחרות. ההוצאה המחודשת של ספרה של פקלמן העלתה אותו למודעות, והוא זכה לכמה התייחסויות בעיתונות ובמחקר, לדוגמה בביקורות של אורלי לובין, שכתבה עליו בהקשר של סוגת האוטוביוגרפיה ושל כתיבה נשית עברית,¹¹ ושל רות אלמוג, שכתבה עליו כספר שמפורר את התמונה האידיאלית של ראשית הציונות.¹²

חוקרים ומבקרים כתבו על '1948 – בין הספירות' בהקשרים שונים. דן מירון כתב על הספר כייחודי בספרות הפלמ"ח – ספר שפורסם לאחר שרוב ספרי הדור כבר ראו אור, ושמנפץ לטענתו את המיתוס על לוחמי הפלמ"ח.¹³ יעל פלדמן כתבה על הספר תוך התייחסות לכתיבה נשית ולתופעת העקדה, ה'יצחקים' כלשונה.¹⁴ הס דנה בספר במאמרה 'וידויים של קוראת רעה',¹⁵ שהוקדש לארבע יצירות אוטוביוגרפיות

- 6 הנ"ל, חיק"האם של זיכרונות: נשים, אוטוביוגרפיה והעלייה השנייה, אור יהודה 2014.
- 7 ד' יורעאלי, 'תנועת הפועלות בא"י מראשיתה עד 1927', קתדרה, 32 (תמוז תשמ"ד), עמ' 109–140.
- 8 ד' ברנשטיין, אשה בארץ-ישראל: השאיפה לשוויון בתקופת היישוב, תל אביב תשמ"ז; הנ"ל, 'קולות מן הגרעין הקשה – מסיפוריהן של צעירות העלייה השנייה', י' עצמון (עורכת), התשמע קול? ייצוגים של נשים בחברה הישראלית, ירושלים ותל אביב תשס"א, עמ' 116–134.
- 9 ד' דה פריס וט' פפרמן, 'היווצרותה של פועלת', פקלמן (לעיל הערה 1), עמ' 199–217.
- 10 ת' ס' הס, 'אינני יחידה בעולם: זיכרונותיה של הניה פקלמן', פקלמן (שם), עמ' 219–235.
- 11 א' לובין, 'כך התנפץ החלום החלוצי של הפועלת הניה פקלמן', הארץ: ספרים, 30 באפריל 2007.
- 12 ר' אלמוג, 'האונס הרביעי של הניה פקלמן', הארץ, 25 במאי 2007.
- 13 ד' מירון, 'אילו נכתב בזמנו', סימן קריאה, 16–17 (1983), עמ' 519–521.
- 14 י' פלדמן, 'שוויון המינים או אפליה מגדרית? הטריטוריה של הפלמ"ח מאת נתיבה בן-יהודה', מ' שילה, ר' קרק וג' חזן-רוקם (עורכות), העבריות החדשות: נשים ביישוב ובציונות בראי המגדר, ירושלים תשס"ב, עמ' 175–188.
- 15 T.B. Hess, 'The Confessions of a Bad Reader: Embodied Selves, Narrative

עכשוויות מאת נשים, ולאחר מכן בספרה 'עצמי כאומה: אוטוביוגרפיות עבריות בנות זמננו',¹⁶ ומיקמה את ספרה של בן-יהודה בהקשר של כתיבה סוגתית. מאמרי מבוסס על המחקר שנכתב עד היום על שלושת הספרים, ואני מבקשת להמשיך את כיוון המחקר הכללי של הס – בחינה של הכתיבה האוטוביוגרפית העברית הנשית בתקופות מובחנות (בתקופת העלייה השנייה בספרה הראשון ובשנות השמונים של המאה העשרים בספרה השני) ושל הקשר בין כתיבה זו לבין כינון זהות אישית וחברתית בישראל. אולם במאמרי אבקש להציע נקודת מבט חדשה, הנובעת מההצלבה של שלושה ספרים שמציגים דפוס חברתי חוזר, אף שנכתבו ופורסמו בתקופות שונות. לשם כך אעמוד על סוגיות חברתיות ומגדריות שהובילו בתקופות שונות לחזרתו של אותו דפוס חברתי, ועל בסיס סוגיות אלה אוכל לדון בהבדלים הספרותיים שבין היצירות. המתח בין הדמיון החברתי החבוי ביצירות לבין השוני הספרותי ביניהן הוא נושא המאמר.

היצירות יוצגו בסדר כרונולוגי, וכל אחד מהחלקים ייפתח בסיפור שמתארת הכותבת, ויימשך בהתבוננות במאפייני כתיבתה. אפתח בסיפורה של מלכין, אשר העידה במפורש על תפיסה של עבודת נשים בשדות כחטא, ושעל יסוד סיפורה ניתן להגדיר בבירור את טקס הקרבת האישה פורצת הגבולות למען טיהור המחנה. בספריהן של פקלמן ושל בן-יהודה קישור האישה העצמאית אל המוות מוצפן תחת הסתעפות עלילתית מורכבת ותהליכי שיפוט מודרניים כביכול, ולכן הוא מובחן פחות מאשר בדבריה הברורים של מלכין, אך בכוונתי להראות כי זהו אירוע מרכזי בכתיבתן של כל שלוש הנשים ואף מכונן אותה. אמשיך בסיפורה של פקלמן, שבו הציגה בבירור את הצורך בכתיבה לשם התמודדות עם העוול שנעשה לה וטיהור שמה. התייחסותה הישירה למניעי הכתיבה האוטוביוגרפית שופכת אור גם על דרכי ההתמודדות של שתי הנשים האחרות. לבסוף אדון בספרה של בן-יהודה, אשר טוותה בכתיבתה מהלך ביקורתי ומורכב המציג את החיבור שבין השמירה הפטריארכלית על הסדר המגדרי לבין אשמת המוות וההרחקה של הנשים. חלק זה הוא הנרחב ביותר במאמר זה, בשל העושר הספרותי שבטקסט עצמו וכן בשל ההתייחסות הרחבה אליו במחקר. ספרה של בן-יהודה ארוך בהרבה מזיכרונותיה הקצרצרים של מלכין ומהאוטוביוגרפיה של פקלמן, והיא הגדירה אותו כרומן. בהתאם קראו אותו חוקרים

Strategies, and Subversion in Israeli Women's Autobiography', *Prooftexts*, 27, 1 (2007), pp. 151–187

Eadem, *Self as a Nation: Contemporary Hebrew Autobiography*, Waltham, 16 MA 2016

ומבקרים – וגם אני קוראת אותו – כיצירת ספרות רבת רבדים, הדורשת התייחסות מפורטת יותר מן השתיים האחרות.

'כאב כבוש': התמודדותה של שרה מלכין

'עם העלייה השנייה' הוא ספר זיכרונות קצרצר שמתאר את שנותיה הראשונות של מלכין בעבודה חקלאית בארץ ישראל. בספר היא מוסרת עדות כמעט מיידית על תלאות העבודה החלוצית ועל המאבק באפליית נשים. מלכין פתחה בתיאור חיפושיה אחר עבודה ומגורים במושבה פתח תקווה. בשדות, בפרדסים ובמטעים של אנשי העלייה הראשונה הועסקו בעיקר פועלים ערבים, והחלוצים נדדו בחיפוש מתמיד אחר עבודה וסבלו מעוני ומרעב. מלכין סיפרה ש'מלבד התנאים הקשים האלה, שבהם היו נתונים כל החברים, נוספו עלי קשיים מיוחדים, מיוחדים לבת-ישראל'.¹⁷ על פי עדותה תנאי המחיה של החלוצות היו חמורים אף יותר מאלה של החלוצים הגברים, משום שהתקשו לחדור למעגל העבודה. נוסף על כך הן סבלו מיחס חבריהן החלוצים: 'דכא לא פחות גם היחס של החברים. גם הם לא האמינו ביכלתנו הגופניות והרוחניות, ואף ברצוננו'.¹⁸ ואף מיחס האיכרים, בני העלייה הראשונה, אשר סירבו להעסיקן בעבודת השדה פן יוציאו את בנותיהן לתרבות רעה: 'עוד נמצאו בכל זאת "אפיקורסים" אחדים, שקבלו פועל עברי בשכר הערבי, או בשכר גרוש נוסף. ואולם לתת עבודה לצעירה – זה היה למעלה מן ההשגה. ההורים היו אוסרים על בנותיהם את הדבור עם "אותה הבחורה" שעזבה את בית אביה ורוצה היא לילך ולעבוד כערביה'.¹⁹ לדברי מלכין מעשיה נתפסו כעבירה המסכנת את טוהר המידות, ואכן משנמצאה משפחת איכרים שעזרה לה למצוא עבודה, 'קראו לרחוב שלהם "דאס טרפה געסל" (הרחוב הטמא) ופעילותם נחשבה 'חטא'.²⁰ אולם, לבסוף הגיע היום המיוחד!

ובבוקר־אביב בהיר אחד יצאתי מ'הטרפה געסל' והובלתי דרך גנבה, במבואות עקלקלים – לעבודת אדמה! [...] הלכנו לשדה לתלוש כרשינה [...] בעבודה, שכל־כך נעמה לי [...] יכולתי, איפוא, במנוחה לשחות בים הירק.²¹

- | | |
|----|---------------------------------|
| 17 | מלכין (לעיל הערה 2), עמ' 2. |
| 18 | שם, עמ' 2–3 (חלק מהניקוד נוסף). |
| 19 | שם (חלק מהניקוד נוסף). |
| 20 | שם, עמ' 4 (חלק מהניקוד נוסף). |
| 21 | שם. |

העבודה בשדה מתוארת על ידי מלכין כהגשמת חלום, כמצב שבו הרגישה שייכות למקום ולקבוצת הפועלים. אך הדבר לא נמשך זמן רב:

רק שלשה ימים ארך אָשרי. באותם הימים קרה אסון במושבה: בבית אחד האיכרים מת ילד. ותהום המושבה: וכי על שום מה מתים ילדים? הוה אומר: מפני החטאים... ואין זאת, כי אם מת הילד על החטא הגדול של ה'רוסישע ציוניסטקע', שהלכה עם גברים לעבוד בשדה מחוץ למושבה...²²

לאחר שלושה ימי עבודה סולקה מלכין מהמושבה, שכן אורח חייה נתפס כ'חטא גדול', שגרם למותו של ילד. מות הילד נקשר ישירות לפשע שביצעה – עבודה בשדה וחציית הגבולות המגדריים – והובן אפוא כתוצאה ברורה של מעשה.²³ בהתאם לכך הרחקתה נועדה במפורש להשיב על כנו את הסדר החברתי.

חוקרת התרבויות והדתות ננסי ג'יי טענה שמנהג הקורבן בתרבויות שונות נועד להשיב סדר חברתי על כנו – להיפטר ממגפה, מפולשים ממושבים או מאשמת מוות או לשמור על דומיננטיות גברית. לשם השלמת הטקס על הקורבן להיות מורחק מן החברה.²⁴ על פי ג'יי הקורבן הקהילתי הוא נשי מעצם תפקידו. גם כאשר הקורבן גבר, הוא מסורס או נקרא בשם נשי. לעומת זאת המקריב הוא בהכרח גבר, בדרך כלל האב או נציג הקהילה.²⁵

חמוטל צמיר מצאה שתהליך בניית הלאומיות הציונית דומה לטקסי ההקרבה הפרה-מודרניים שתיארה ג'יי. בהתבססה על הבחנותיו של דניאל בויארין טענה צמיר שהציונות היוותה לא רק פתרון לאומי ליהודים אלא גם פתרון למשבר גבריות – כמו תנועת ההשכלה שקדמה לה. 'כיוון שהתשוקה הלאומית ל"פתרון בעיית היהודים" היא גם תשוקתם של הגברים היהודים לפתרון בעייתם בתור גברים יהודים, הרי זו תשוקה גברית בהגדרתה ובמבנה'.²⁶ צמיר הראתה שבניית האומה הציונית נתפסה כמהלך גברי של לידה מחדש של העם היהודי. נשים אומנם הורשו

22 שם, עמ' 5.

23 כתבים מסוימים מהיישוב הישן קשרו בין ציונות לבין סכנה ומוות, והציונות עצמה תוארה בהם כמגפה. ראו: ח' מלול, 'תפילות, קמעות ולחשים למניעת המגפה', הספרנים: בלוג הספרייה הלאומית, 17 במרס 2020 (<https://blog.nli.org.il/sodot-plague>).

24 N. Jay, *Throughout Your Generations Forever: Sacrifice, Religion, and Paternity*, Chicago, IL and London 1992, p. 19

25 שם, עמ' 28.

26 ח' צמיר, 'לילית, חוה והגבר המתאפק: הכלכלה הליבידינאלית של ביאליק ובני דורו', מחקרי ירושלים בספרות עברית, כג (תש"ע), עמ' 138.

להשתתף בו, אך רק אם ישרתו את הדומיננטיות הגברית.²⁷ השוויון והמודרנה אומנם שיוו לצינונות נופך של לאומיות מתחדשת, שונה כביכול מהיהדות הדתית הגלונית, אבל גם אפשרו שליטה והשגחה על הנשים באמצעות צירופן לתהליך. מהלך זה סילק את הנשים מחזקה על לידת האומה, והותיר אותן במצב משני וכל קיומן מתייחס למרכז הגברי. הן ספק שייכות ספק לא שייכות.²⁸

המצב הסיפי נקשר על פי מרי דגלס למצב טומאה. היא הראתה כי בהפרדה בין קודש לטומאה מיוחסת לטומאה סכנה, אשר אינה נובעת בהכרח מתכונותיה האימננטיות אלא מעצם האנומליה שהיא מייצגת – מצב חריג שאינו מוכל בשום קטגוריה ברורה. לכן חריגים נחשבים טמאים ואף מסוכנים, אם כי הסכנה המיוחסת לחריג אינה רק פרשנות לקיומו אלא גם דרך להתמודד עימו: מכיוון שהוגדר כסכנה, יש להפטר ממנו.²⁹ רנה ז'יראר הראה כי במרבית טקסי הקורבן בחברות שונות הקורבנות הם בעיקר אנשים שלא היו שייכים לקבוצה חברתית שתגן עליהם.³⁰ ואכן סיפורה של מלכין מראה כי היא הוגדרה כמסוכנת משום שלא השתייכה לא למעגל הנשים המסורתי בגולה וביישוב³¹ ולא למעגל החלוצים הגברים. היא פעלה כיצור כלאיים סיפי – גוף של אישה ועבודה של גבר. מלכין תיארה כיצד מצאו עצמן החלוצות מחוץ לחברה ומחוץ לסדר הקיים, ועל כך הוקעו על ידי חבריהן החלוצים וכן על ידי נשים וגברים מן היישוב:

- 27 שם, עמ' 139; וראו גם: ח' צמיר, 'הקרבת החלוצי, הארץ הקדושה והופעתה של שירת נשים בשנות העשרים', ח' חבר (עורך), רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, ירושלים תשס"ז, עמ' 657.
- 28 צמיר (לעיל הערה 27), עמ' 648.
- 29 מ' דגלס, טוהר וסכנה: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו, תרגמה י' סלע, תל אביב 2004.
- 30 ר' ז'יראר, האלימות והקדושה, תרגם י' ראובני, תל אביב תש"ס.
- 31 תפקידיהן של הנשים במפעל הציוני לא היו זהים לאלה של הגברים. ראו: י' עצמון, 'היסטוריה של קבלת אחריות', הנ"ל (לעיל הערה 8), עמ' 134–152; ברנשטיין, קולות (לעיל הערה 8). תימוכין למציאות זו נמצאים ברשימה של יהודה לביטוב משנת תרפ"א העוסקת בצדדים החיוביים והשליליים בחיי המשק והעבודה בקבוצת קריית ענבים בשנותיה הראשונות. הראשון משלושת הצדדים השליליים העיקריים שעליהם הצביע לביטוב הוא 'מצב הצעירה'. הוא קבל, כבר בזמן האירועים עצמם, לא רק על חוסר שוויון באיזו תפקידים מרכזיים אלא גם על ייצוג לא אנשי ולא אינדיווידואלי של נשים בשיבוץ לעבודה. כאשר שיבצו בקריית ענבים 'צעיר', כתבו בטבלת העבודה את שמו ואת מומחיותו, ואילו כששיבצו 'צעירה' לעבודה, כתבו 'צעירה', ללא ציון שמה או מומחיותה. על פי ייצוג כזה הנשים ניתנות להחלפה אלה באלה, אך כל אחד מהגברים אינו ניתן להחלפה, שכן הוא בעל שם ומאפיינים אנושיים ומקצועיים ייחודיים. ראו: י' לביטוב, 'אנחנו מתחילים להתכנסת באוהב', א' אופן (עורכת), ספר החיים: זימנה של קרית ענבים תר"ף–תרפ"ט, ירושלים תשס"ב, עמ' 41–48, במיוחד עמ' 42–43.

מהצעד הראשון פגשנו לעג ועלבון: האיכרים – בעיניהם היינו מוזרות. והפועלים? גם בעיניהם היינו מגוחכות. ומגוחכות היו לא רק אלה מאיתנו שרצו להרוס את הגדרים [ההדגשה שלי], הטבעיים לכאורה, ולאחוז במקצועות הקשים של העבודה החקלאית, כי אם גם אלה שטיפלו בעבודות, אשר בהן מסוגלת האישה להתחרות עם הגברים, גם אלה היו מגוחכות.³²

מדבריה של מלכין עולה כי חטאן של הנשים היה בחציית הקווים המגדריים בעבודה הציונית. ועל בסיס טענותיה של צמיר ניתן אף להרחיק לכת ולומר שחטאן היה בעצם ההשתתפות בבניין האומה, חציית קווים מגדריים חמורה בהרבה. בקריאת הזיכרונות אני מבקשת להראות שהציונות אומנם נשאה על נס את השוויון המגדרי והחברתי, אך נשים עצמאיות נתפסו כמורדות בערכי החברה ובין היתר בתפקידן החברתי כאימהות. 'פשע' זה לא היה עילה מספקת לנידוי או לענישה בחברה המתיימרת להיות שוויונית, אולם כשהופיע המוות, נמצאה העילה להרחיק את האישה העצמאית.

על פי צמיר, בהמשך לדבריה של ג'י, הקורבן שבבסיס האתוס הציוני היה קורבן גברי, שבו הגבר הוא מקריב וקורבן כאחד. הוא מקריב עצמו למען המולדת ומתמזג באדמה, שהיא מושא הפולחן ב'דת' הציונית. לנשים נותר תפקיד סמלי של מטפורה למולדת.³³ אולם שלא כצמיר ברצוני לטעון כי המקרה של מלכין, כמו אלו של פקלמן ובן-יהודה, מראה כי בציונות, כמו בטקסים שתיארה ג'י, שימשו הנשים עצמן כקורבנות בטקס הגברי של כינון הלאומיות. הן הורחקו מהמחנה כדי להותיר את הקבוצה טהורה, מוגנת מפני המוות ובעיקר אחדותית ובעלת סדר מגדרי ברור. הנשים שהפרו את הסדר הזה וחצו גבולות מגדריים, סולקו על מנת להשיב את הדומיננטיות הגברית.

כתיבתה של מלכין מהדהדת את מאבקה המתמשך לקבלה ולהכרה. היא תיארה את ניסיונותיה החוזרים להצטיין ולהימצא חסרת רבב, ראויה להשתייך. היה עליה להוכיח כי היא שוות ערך הן לפועלת הערבייה והן לפועל הגבר היהודי. המאבק ל'כיבוש העבודה' היה כרוך ב'כאב כבוש' כלשונה.³⁴ היה זה במידה רבה כאב של

32 יזרעאלי (לעיל הערה 7), עמ' 117 – מצוטט מתוך מאמר שפרסמה מלכין בעיתון 'הפועל הצעיר' בט"ז באדר תרע"ב (ההדגשה שלי).

33 ח' צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, ירושלים ובאר שבע 2006, עמ' 130–142. צמיר טענה כי מעמדה של רחל בלובשטיין (רחל המשוררת) היה ייחודי מפני שהיא הורחקה מהקבוצה החלוצית ולא ניתנה לה ההזדמנות להקריב עצמה למען המולדת, וכך הפכה ל'קורבן של הקורבן'. ראו: צמיר (לעיל הערה 27), עמ' 667.

34 מלכין (לעיל הערה 2), עמ' 7.

דחייה חוזרת, משום שמבחן הקבלה לקבוצה החלוצית לא הסתיים מעולם כפי שעולה מזיכרונותיה המאוחרים יותר.

המונחים חטא ופשע שבהם השתמשו אנשי המושבה, שימשו גם בידי מלכין לתיאור מעשיה. היא שמה את המונחים האלה במירכאות, וכך חצצה בין נקודת המבט של היישוב על מעשיה כחטא לבין נקודת מבטה. החציצה הזו בין נקודות המבט יוצרת אירוניה על יחס היישוב לנשים, אך למרות האירוניה הביקורתית כתיבתה של מלכין הפנימה את המונחים השמרניים של אנשי היישוב הישן אל תוך שפתה שלה. וכך היא חזרה וכתבה על עצמה ועל אנשי שלומה במונחים של פשע ועוון וציירה את עצמה כטמאה בעולם ישן, טהור ומקודש.

בכתיבתה בנתה מלכין שני עולמות מנוגדים: הסדר הישן שמבטא את השקפת עולמם של בני העלייה הראשונה ומולו עבודת השדה. דימוייה מחלקים בין עולמות שאינם מתחברים – בין המושבה, שבה נתפסה טמאה, לבין השדה המשחרר, שבו הייתה מאושרת. אולם הקשר בין שני העולמות בלתי ניתן להתרה, שכן הדרך אל השדה עברה במושבה וב'טרפה געסל', והעולם השוויוני והפתוח, כמו השדה בקטיף הכרשינה, נשאר מרחב כיסופים. היא עצמה לא הייתה שייכת אלא הוקעה משני העולמות: בעיני האיכרים הייתה חוטאת, ומהשדה הורחקה, שכן העבודה בו נתפסה גברית. גם במעגלי החלוצים היא נחשבה מגוחכת. כתיבתה יוצרת מתח בין השאיפה להגשמה ציונית לבין מרחבי הפעילות הציונית שהוקיעו אותה מתוכם. המתח בין תיאורה כטמאה במושבה לבין תיאורי החופש הגופני והרוחני בשדה, השייך בעצם לאנשי המושבה, בונה עולם סגור בחסמים מגדריים, שהכישלון בו צפוי מראש ומתאפיין כמעט כגזרה בלתי נמנעת. הפרת החסמים מאופיינת בשפתה של מלכין עצמה כפשע – גם אם מילים אלה הושמו במירכאות – ועל כן העונש עליו מתקבל על הדעת ונראה הגיוני ברצף הקריאה.

בהמשך חייה זכתה מלכין להישגים רבים, אך רצונה לחוש שייכת לאנשים ולמרחב לא מומש במלואו מעולם, ונראה כי אותו כאב כבוש ליווה אותה עד סוף ימיה. את אחרון זיכרונותיה הכתובים היא סיימה במשפטים: 'שתי האספות הצליחו מאוד. עסקו בשאלות חשובות והחברים היו מרוצים. ורק אני לבדי הייתי בלתי מרוצה, עד עומק הנשמה. מרוב התרגזות לא שאלתי אף חבר, על שום מה דברתם על כל השאלות ורק משאלה אחת התעלמתם, כאילו אינה קיימת: שאלת החברות...'³⁵ בדברים אלו הביעה מלכין את תפיסתה הביקורתית על מעמד הפועלות, החברות, תפיסה שהביעה עוד בזיכרונותיה המוקדמים. אך היא תיארה התבוננות ביקורתית

35 ברנשטיין, קולות (לעיל הערה 8), עמ' 123.

זו כהתרגוזה שלא הצליחה לבוא לידי ביטוי בקול. הכתיבה בדיעבד נותנת כאן קול לתפיסותיה ולכאבה, אך לאחר מכן חדלה מכתיבת זיכרונות, ואחרים תיעדו את פועלה.

בשלב מאוחר יותר בחייה, בשנת 1935, במלאת שלושים שנה לחייה בארץ, נערכה לכבודה מסיבה. יוסף ברץ סיפר לאחר מותה שהיא שתקה במהלך החגיגה, ורק לאחר שהפצירו בה רבות לדבר, אמרה: 'הראיתם יער אקליפטוס אחרי שכורתים את עציו עד לגזע? יקרה שבכל היער הכרות נראה ענף אחד דק וגבוה, שמשום מה נשאר צומח מתוך גזע עתיק אחד. איזו צורה יש לענף הבודד הזה בתוך היער הגדול הכרות שנשארו בו רק גזעי העצים העבותים? נדמה לי שאנכי דומה עכשיו לענף הבודד הזה...'³⁶

לטענת ברנשטיין דימוי הענף הדקיק מביע את תוכחתה של מלכין על מצב הנשים, למרות הישגיה האישיים המרשימים ומעמדה המכובד.³⁷ בכתביה השונים הביעה מלכין תרעומת חוזרת ונשנית על ההתעלמות משאלת הנשים ועל הזלזול ביכולותיהן ובצורכיהן. עוד בזיכרונותיה המוקדמים היא כתבה במודע ובמפורש על הגבולות המגדריים הגודעים את תרומתה למפעל הציוני. האכזבה שהייתה מנת חלקה בסוף ימיה עולה כבר בתיאור המאבק לכיבוש העבודה בימיה הראשונים בארץ,³⁸ ואיתה תחושת הבדידות, חוסר השייכות והקול הכבוש.

'לשקוע בבוץ': התמודדותה של הניה פקלמן

כמו מלכין חצתה פקלמן גבולות מגדריים והואשמה בהפקרות מינית ובגרימת מזוה. ספרה חיי 'פועלת בארץ' יצא לאור לראשונה בהוצאה עצמית של המחברת בשנת 1935. הספר מתחיל בתיאור ילדותה בבסרביה ונמשך בסיפור חייה בארץ ישראל תוך התמקדות במאבקה המתמיד לשוויון בעבודה חקלאית, בעבודת בניין ובאספות פועלים. הספר מסתיים בטלטלה עזה עקב טרגדיה קשה שפקדה את חייה.

בספרה סיפרה פקלמן שעלתה לארץ עם אימה, שעבדה כתופרת, ונדדה עימה בין קבוצות חלוצים. פקלמן עבדה בחקלאות וכן הייתה מן הנשים הראשונות שעסקו בריצוף.³⁹ אחד מחבריה לעבודה, ירוחם מירקין, שכנע אותה להקים עסק משותף

36 שם, עמ' 125.

37 שם.

38 על האכזבה בכתביה של מלכין ראו: הס (לעיל הערה 6), עמ' 92.

39 סבתי, רחל מידנסקי (לימים עפרוני) ז"ל, עבדה בארץ בבניין בשנת 1921, ואף ניסתה את כוחה בסלילת כבישים בצמח, שנה לפני שפקלמן עזבה את בסרביה.

לגידול טבק. בעסק הזה הוא ניצל אותה בתור עובדת תוך שהוא עושה שימוש בכספי בני משפחתו, ועל כך תבעו אותו ואת פקלמן. בית המשפט פסק כי פקלמן זכאית, משום שעבדה במסירות, ואילו מירקין הוא שנהג בחוסר הגינות. לאחר המשפט הוצעה לה עבודת ניהול בשכר גבוה, אך לדבריה סירבה לקבלה בשל דבקותה בחיי פועלת פשוטה.

פקלמן המשיכה וסיפרה כי לאחר שהוכרו קבל עם ועדה שהיא פועלת חרוצה והגונה יותר ממירקין, ולאחר שקיבלה הצעות לקידום מקצועי, אנס אותה מירקין כשנפגשו באקראי. בעקבות האונס היא הרתה, עזבה את אימה, ונדדה בגפה בין יישובים ובין עבודות זמניות עד לידת התינוקת. היא קראה לתינוקת בשם תקוה, וחזרה והזכירה בספרה את דמיונה הרב למירקין. היא סיפרה למירקין על התינוקת, ואף אמרה לו שבכוונתה לפנות למשטרה להתלונן על האונס.

ניתן לומר כי מירקין אנס אותה על מנת לפגוע בה ולהשיב את נחיתותה כאישה, אם לא בשדה העבודה אזי במרחב הבין-אישי.⁴⁰ ואכן פקלמן תיארה את עבודתה כאיום על גברים. גם את החלטתה ללדת ללא נישואין – ולא להפסיק את ההיריון כפי שהמליצו לה – התקשו הסובבים אותה לקבל:

הלכתי לאכול במטבח הפועלים. נפגשתי שם עם חבר אחד, אשר שאל לשלומי. עניתי לו 'שלומי טוב, ויש לי ילדה קטנה', הבחור הביט בי בתמהון [...] בשום אופן לא רצה להאמין לי. כל הפועלים שאכלו במטבח הביטו עלי בתמהון, עד שבחור אחד אמר לחברי: 'מדוע לא תאמיני? שום בחורה לא תרצה להוציא שם רע על עצמה'. כולם שתקו ולא ידעו מה לעשות. אני גמרתי מהר את אכילתי והלכתי.⁴¹

ואם לא די בכך שהרתה בלי להינשא ובחרה לשמור את הילדה, היא אף יצאה לעבודה לאחר לידתה, והשאירה את בתה במשמורת. איש ביישוב לא ראה בה אם מסורה, אלא להפך, ראו בה אישה מופקרת.

כשתקוה הייתה בת חודש שבה פקלמן יום אחד מעבודתה כמינקת ומצאה את התינוקת ערומה, בוכה ושרויה במצוקה פיזית קשה. היא מיהרה עימה לבית החולים, אך תקוה, שככל הנראה הורעלה, נפטרה. לדברי פקלמן היא חשדה שידו של מירקין בדבר והתלוננה במשטרה על רצח, אולם עד מהרה היא עצמה נעצרה.⁴² מדבריה

40 ב' שמעוני, 'מגדר ולאומיות בספרות נשים בעליות הראשונות', הרצאה בסמינר במחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2011.

41 פקלמן (לעיל הערה 1), עמ' 187.

42 תיאור המעצר בספר נותר מעורפל. פקלמן כתבה שהיא זו שביקשה מהשוטרים להיכנס לתא

עולה כי ככל הנראה זוכתה מאשמת רצח התינוקת, אך החברה המשיכה לדון אותה לכף חובה, ומרבית האנשים התרחקו ממנה. גם נשים שהסתכלו בה בהערצה, כי 'רצו להיראות כ"מפותחות" וכחפשיות בדעותיהן', שפטו אותה על מעשיה:

אני יצאתי לחפשי, אך החפש היה גרוע בשבילי מגיהנום. באשר פניתי שם עמדו לפני סקרנים 'בעלי רחמים', שלבם פָּלַב חיה רעה. לא היתה לי אף חברה אחת שתביט עלי כעל בן אדם. כולן כאחת חשדו בי שברצוני התמסרתי למירקין ושאני הרעלתי את ילדתי [...] כולן דנו אותי לחובה. מעין זה היה פסק הדין שהוציאה עלי כל הסביבה. ומאותו היום שיצאתי לחופש החלה הטראגדיה [כך במקור] הנפשית שלי.⁴³

הנידוי החברתי הוביל לבידודה, וגרם לה סבל שהתווסף על סבלה מהאירועים הקשים הקודמים.

ברשימת ביקורת שפרסמה אורלי לובין על ספרה של פקלמן היא תיארה את רצף האירועים בספר כ'שורה אינסופית של הכרזות על הצלחותיה של פקלמן (כפועלת, כבעלת מצפון, כתורמת לקולקטיב) לעומת שורה ארוכה עוד יותר של עוולות שגרמו לה כל מי שחצו את דרכה'. לובין הוסיפה ש'הסיפורים האלה נטולי רפלקסיה עצמית, ביקורת עצמית או אפילו איזו היררכיה בין העוולות', ויש להם 'תבנית אחידה [ש]הופכת אותם למעין רצף כרוניולוגי של דיווח פרטני בנוסח של יומן, כאילו נכתבו הדברים ממש ברגע האירוע, ללא ידיעת העתיד לבוא'.⁴⁴ כך למשל תיארה פקלמן את המפגש הראשון עם מירקין: 'על יד השולחן הגדול ישב בחור צעיר ויפה. לא יכלתי להוציא הגה מהפה מרוב התפעלות, וכל הזמן הסתכלתי ברהיטים היפים ובצעיר היפה'.⁴⁵ תיאור זה חף ממודעות מאוחרת לניצול המחפיר שניצל אותה מירקין בעסקי הטבק, לאונס ולרצח, וכך החמיצה פקלמן ממד חשוב שמאפיין על פי רוב את הכתיבה האוטוביוגרפית: פער המודעות בין זמן האירועים לבין זמן הכתיבה.⁴⁶ שתי נקודות התורפה שמצאה לובין בכתיבתה של פקלמן, כתיבה אפולוגטית

המעצר, כדי להגן על עצמה ממבטי הסובבים ומהערותיהם. השוטרים הבהירו לה שאינה חשודה, והיא שוחררה מהמעצר ללא משפט בתום הבירורים. עם זאת היא נדרשה לשלם ערבות לשם שחרורה. מתוך רצף זה לא ברור אם אכן נכנסה מרצונה למעצר או שבכל זאת נחשדה על ידי המשטרה.

43 פקלמן (לעיל הערה 1), עמ' 193–194.

44 לובין (לעיל הערה 11).

45 פקלמן (לעיל הערה 1), עמ' 140.

46 לובין (לעיל הערה 11).

והיעדר סימנים למודעות מאוחרת בתיאור האירועים, קשורות לדעתי זו לזו: פקלמן ביקשה להביא את ה'עובדות כפי שקרו' – בלי לערוך בהן מניפולציות ספרותיות ובלי להטות את האירועים לנקודת מבטה המאוחרת – כדי שיוכלו לשמש בדיעבד עדות כשרה ואובייקטיבית כביכול לצדקת דרכה. במחקרה על אוטוביוגרפיות של חלוצות העלייה השנייה, כותבת הס על נטייה דומה לדווח על האירועים מתוך 'עמדת העדה המדימנה' בקרב בנות הדור שקדם לפקלמן: 'הכתיבה היא אמצעי להיאחזות בעבר, להתעקשות על אופן התרחשותם המדויק של הדברים'.⁴⁷ נטייה זו אופיינית לדעתי לחוש הצדק הגבוה שהפגינה פקלמן בכתיבתה ובחייה, וחוש הצדק הוא שהביא אותה לכתוב על האירועים כדיווח ישיר, ללא התערבות המוכתמת בדיעה מאוחרת. פקלמן העדיפה את הצדק על פני טובתה האישית, וגייסה את חייה האישיים והמקצועיים למלחמה למענו: היא נמנעה מקידום ומשכר גבוה בשם הצדק החברתי, הייתה מעורבת בשלושה משפטים על סכסוכי עבודה, והתרעמה למראה אי צדק תעסוקתי. גם בדבריה על המרה השחורה ששקעה בה בעקבות האונס וההיריון ועל המחשבות האובדניות שעלו בעקבותיה, עולה תפיסת הצדק שלה בתור מניע מרכזי להישאר בחיים, כשהיא אומרת לעצמה: 'הן לא עשית לשום איש רעה ואיך תבואי לרצוח נפש החיה בקרבך?'.⁴⁸ היא נמנעה אף מהפלה – שעליה המליץ הרופא – מכיוון שההיריון נסך בה תחושת שליחות של עשיית צדק: צדק לעצמה (בנימוק שאינה צריכה להפיל מכיוון שלא חטאה), צדק לתינוק העתידי, משפט הוגן ונקמה במירקין וגם צדק היסטורי לאביה בהגשמת מילותיו האחרונות: 'שמרי תמיד על האמת! רק ככח האמת אפשר להתגבר על קשי החיים. אל תתיאשי מכל מכוּשול שתפגשי בדרך חיך: יאוש גורר יאוש ושמחה גוררת שמחה'.⁴⁹ מכיוון שהעמידה את הצדק בראש

47 הס (לעיל הערה 6), עמ' 43. אולם דווקא גברים בעלייה השנייה נטו לכתוב את זיכרונותיהם תוך הסוואת הפרשנות המאוחרת. לדברי הס 'כתיבה אוטוביוגרפית היא לכאורה הזדמנות להעיף מבט מפרש לאחור, אך דומה שגברים נמנעים מלנצל. הכותבים דבקים בתיעוד שנות עלייתם והשנים הסמוכות להן, ומנסים לטשטש את הפער בין זמן ההתרחשות לזמן הכתיבה. אין זאת אומרת שדבריהם נטולי הערכה או שיפוט של האירועים שחלפו ושל מקומם בהם, אולם הפרשנויות הללו נטמעות בתבנית המסע החלוצי, שהשתגרה. הנטייה האוטוביוגרפית להפוך בעבר ולפרשו ניכרת יותר בכתיבי נשים'. שם, עמ' 106–107.

48 פקלמן (לעיל הערה 1), עמ' 167.

49 שם, עמ' 38. בדבריו האחרונים של האב טמונים בעצם הזרעים הן לפעילותה המעשית של פקלמן והן למניעי כתיבתה. 'היא לא תשאר כאן בעירה הקטנה, אחרי מותי תסע למרחקים, למקום שתמצא בעצמה, רק לא להשאר בין משפחה זו שקצרה לי את חיי', אמר אביה של פקלמן לאימה סמוך למותו. 'מה שרציתי לראות בבני אני רואה בבתי. היא הגבר, היא מוכשרת לכל עבודה, בעלת מרץ היא ובעצמה תוכל לרכוש לה עמדה בחיים, קבע האב. ולבתו לחש כשהיא חבוקה בורועותיו: 'לדתי, אל תבכי! מוטב שתשמעי את המלים האחרונות של אבא

מענייה, הפכה לקורבן משלא נעשה עימה צדק. היא לא הייתה מסוגלת לפעול למען טובתה האישית ולשפר את מצבה, אלא הייתה שבויה במאבק לחשיפת האמת, מאבק שבא לידי ביטוי בכתיבתה.

הכתיבה הישירה של פקלמן הייתה ניסיון להעיד על העוול שנעשה לה ואף לתקנו. לטענת הס פקלמן כתבה במצב פוסט-טראומטי בעקבות האונס.⁵⁰ הס טענה שפקלמן כתבה את זיכרונותיה מתוך רצון להוכיח את חפותה, בשל האונס ותחושת האשמה שהתעוררה בעקבותיו, אשמה האופיינית לטראומה כזו. כתיבתה את האירועים מראשיתם מתאפיינת בהצטדקות, שנועדה להוכיח את חפותה באונס העתיד להתרחש.⁵¹ אוסיף שהסגנון המתגונן מאשמה בולט במיוחד בתיאור תגובתה של פקלמן על גסיסת התינוקת. זוהי כתיבה שמנסה להוכיח שהיא רצתה שתקווה תחיה, למרות שחשדו שהיא מעוניינת במותה. היא סיפרה בפירוט על המצוקה שחוותה, על ההתרוצצות בין הרופאים ועל חוסר האונים. היא סיפרה גם על התגובות שקיבלה מהסביבה בעת האירוע:

היו אז חברים אחדים, וכשהם שמעו שאני דורשת רופא בשביל הילדה הביטו אלי בתמהון רב: לפי דעתם היה עלי לחפש תחבולות להפטר ממנה ולא לרפא אותה... אני הרגשתי את מבטם, ופרצתי בבכי. אמרתי להם: מה איכפת לכם, ומה זה נוגע לכם, אם ילדה 'כשרה' היא או לא? זו ילדתי שלי, ולא שלכם. לא אתם תסבלו בגללה, כי אם רק אני. ואני מקבלת את סבלי באהבה, ובלבד שילדתי תהיה בריאה.⁵²

על יום מותה של התינוקת סיפרה:

ביום ההוא, אחרי הצהריים, מתה ילדתי. לא יכולתי להאמין שהיא מתה, וכאשר

שלך, ראשית – אחרי שאעצום את עיני תסעי מפה; ושנית – שמרי תמיד על האמת! רק בכח האמת אפשר להתגבר על קשי החיים' (שם). פקלמן אכן נסעה לארץ ישראל, עבדה כאן במרץ והצטיינה בעבודתה. ברגעי הייאוש לאחר שהרתה מהאונס עצרה את בכייה והחליטה להמשיך הלאה, ממש כשם שהורה לה אביה סמוך למותו שלא לבכות אלא לנצל את הזמן לפעילות תכליתית. היא בחרה לחשוף את האמת בתחנת המשטרה ולאחר מכן בכתיבת הספר. אולם בניגוד לדברי אביה, חשיפת האמת במשטרה ובאוטוביוגרפיה לא סייעה לה להתגבר על קשיי החיים ולרכוש עמדה בחיים. ואכזבתה הייתה כפולה – הן מהחיים עצמם והן מהפרת הברית עם אביה, שמילותיו האחרונות לא התממשו. היא התאחדה עם אביה במותה – היא התאבדה לאחר הפגיעה מסובביה, בדומה לאביה, שהתמוטט ומת לאחר שנפגע קשות מבני משפחתו.

50 הס (לעיל הערה 10), עמ' 235.

51 הס (שם), עמ' 229.

52 פקלמן (לעיל הערה 1), עמ' 189.

לקחו ממני את הילדה – התעלפתי. ד"ר פארבר התחיל לנחמני שאני צעירה מאד, ועוד יהיו לי ילדים. הוא לא ידע מה היא לי הילדה הזאת, איזו תקוה היתה לי ובמה נשארתי. תוך כדי דבור גם חקר אותי, ולבסוף אמר לי שהרעילו את הילדה. קודם הרעילו את חיי, ועכשיו הרעילו את הילדה שלי.⁵³

הצער הופך בכתיבתה לעדות על מקרה המוות. פקלמן שורה בתיאור האירועים את האבחנות הרפואיות של לידת הבתולין וההרעלה, כעדויות של מומחים לכך שלא קיימה יחסי מין, ושלא רצחה את התינוקת. לכן בהמשך לדבריה של הס ברצוני לטעון כי כתיבת הספר כולו הייתה ניסיון לקבל את משפט הצדק שלא זכתה לו במהלך חייה, ואופיו הישיר והמצטדק משמש, מעצם קולה הכאוב והפוסט־טראומטי, כמתן עדות לחפותה. במילים אחרות המגרעות שמצאה לובין בכתיבתה של פקלמן: תיאור אירועי החיים כרשימת עוולות ללא הייררכייה ביניהן, ללא רפלקסייה עצמית ומתוך התעלמות מתוצאות האירועים ותיעוד ההווה בלבד, הן לטעמי ביטוי ספרותי לדרכה המוסרית העיקשת של פקלמן. מאפייני הטקסט שציינה לובין מדויקים, אך אני מייחסת להם משמעות הפוכה – דווקא הכתיבה האפולוגטית היא הביטוי לדיעה המאוחרת על ההאשמות באונס ובמות התינוקת.

פקלמן אומנם הייתה חדורת אמונה באפשרות של יצירת חברה חדשה ושוויונית לנשים, אך בניגוד למלכין, כתיבתה אינה מתייחסת באופן נרחב וכולל לאפליית הנשים, אף שהנושא עובר כחוט השני בתיאור העובדות שבספרה.⁵⁴ רק בסוף היצירה היא התייחסה מפורשות לדיכוי נשים:

בבית החולים שכבה על ידי אישה בת 46, ילידת צפת. לאשה זו היו כבר שש עשרה לידות...! ועכשיו הפילה. ד"ר גרי וכל האחיות כעסו עליה באופן נורא [...] האישה עצמה היתה כבר כמעט בצפרי המות היא היתה תּוֹרֵת

53 שם, עמ' 190.

54 ברנשטיין ציינה שגם לאחר שהייתה פקלמן פועלת מנוסה באריות טבק היא השתכרה מחצית משכר הגברים. ראו: ברנשטיין, אישה (לעיל הערה 8), עמ' 45. אך פקלמן עצמה לא הרחיבה בספרה בעניין אפליה זו בשכר. היא הביעה בכתיבתה זלזול בתפיסות השוביניסטיות כלפיה, התייחסה אליהן בהומור, וביטאה אמונה אופטימית בהצלחתה. כשהיא נתקלה בפקפוק ביכולותיה כאישה פועלת, הציבה אל מול הפקפוק עדות על כוחה ועל כישורי העבודה שלה. ראו: פקלמן (שם), עמ' 139. במקרה אחד תיארה מאבק פמיניסטי בעת הבחירות לאספת הפועלים ביישוב. ראו: שם, עמ' 112–113. אך מקרה זה קשור לא רק לעמדותיה אלא גם לקשריה האישיים עם עדה פישמן, חלוצה מן העלייה השנייה שעמדה בראש המאבק הפמיניסטי בתקופה. אם כן פקלמן תיארה בספר חוסר שוויון מגדרי בקרב החלוצים אך הנושא אינו עומד במרכז כתיבתה, והיא לא קשרה בינו לבין הטרגדיה הפרטית שלה.

מאד, והצטדקה שאינה אשמה בכלום. בעלה הוא האשם בכל [...]. אז הבנתי לראשונה שלא הגבר אשם בסבל האישה, אלא האישה בעצמה. כי אין היא עצמאית, ואינה חיה בשביל עצמה [...]. ומה הטעם יש לחיים כאלה? אם על פי אסון או מקרה או בגלל אי הבנת החיים מצד האישה היא מאבדת מה שהגברים קוראים לו 'תומה וטהרה' – יש לפנייה רק דרך אחת: לאבד את עצמה לדעת, או לשקוע בבוץ. וכל זה – משום חוסר עצמאותה.⁵⁵

אומנם נקודת המוצא לדבריה של פקלמן היא האישה מרובת הילדים מצפת, אך סופם רומז על גורלה שלה: היא זו שאיבדה את 'תומה וטהרה' ואיבדה עצמה לדעת בהמשך חייה. בחיי האישה מצפת, כמו בחייה שלה, יחסי מין שכפה עליה גבר המיטו עליה אסון. פקלמן ייחסה את סבל האישה באשר היא לחוסר עצמאותה, ועל כן תלתה בנשים עצמן את סבלן. עם זאת מקומם הנרחב של דברים אלה לקראת סוף היצירה והרמיזה לקורותיה שלה, יש בהם כדי להעיד על שמץ של מודעות לדיכוי הכללי של נשים בכל חברה, לרבות החברה החלוצית. גם כותרת האוטוביוגרפיה, 'חיי פועלת בארץ', מעניקה לסיפור חייה של פקלמן ממד ייצוגי לחייהן של כלל הנשים הפועלות בארץ, ממד אשר שולל את אפשרות הקריאה בספר כבסיפור חיים אישי יוצא דופן, והופך אותו לצעקה רחבה על עוול ורצון למשפט צדק.

בין הזירות: דרכה החתרנית של נתיבה בן-יהודה

הקשר של האישה פורצת הגבולות המגדריים בציונות לאשמת מוות נוכח גם בספרה של בן-יהודה. '1948 בין הספירות' יצא לאור בשנת 1981 ועוסק בלחימת הפלמ"ח בקרבות הראשונים לאחר הכרזת האו"ם בכ"ט בנובמבר 1947 על סיום המנדט הבריטי. הספר כתוב בשפה קולחת, כעין עדות מדוברת על האירועים, ועם זאת הוא משלב תובנות מגדריות והיסטוריות שנובעות מהמבט המאוחר על אירועי העבר. בן-יהודה תיארה את חייה בתור קצינה לוחמת. הקושי הפיזי הכרוך באימונים ובלחימה – במיוחד הקור והרעב – אומנם נוכח בכתבתה, אך הוא משני לקושי המוסרי. בן-יהודה ביקרה בכתבתה את התנהלות הלוחמים והקצינים לצידה ותיארה כמה אירועים קשים. היא סיפרה כיצד לעגו לה הגברים שעימם התאמנה ולחמה; למשל היא שמעה אחד מהם אומר לחברו: 'הנה אני אומר לך, תשמע ממני, פעם כשהיא הרימה רגל – בספורט שימושי – הציצו לה הביצים. ועוד כל מיני חוקמ'ס

55 פקלמן (שם), עמ' 185–186.

שנורא העליבו אותי.⁵⁶ אחד החיילים אף ניסה לאנוס אותה: 'ופתאום, מתוך שינה, אני מרגישה שמיישהו מסתער עלי, ועם היד שלו סוגר לי את הפה, שאני לא אצעק! וערום! כולו ערום – וכבר עסוק בלהפשיט אותי! עוד אני מפרפרת – והיד המפשטיה כבר חודרת מתחת למכנסיים שלי, על הבטן ואל בין הרגליים! [...] "לבועז את נותנת ולי לא? מה יש? במה אני יותר גרוע?"⁵⁷

לובין טענה שנוכחות נשים במערך הלחימה נועדה להקל את חרדת הסירוס של הלוחמים.⁵⁸ חרדה זו מתעוררת בקרב הלוחמים הגברים הן מתוך החשש מהיחדרות הומוסקסואלית שמעוררת האחוזה הגברית, והן מתוך סכנת הפגיעה והמוות, אשר עלולה להפוך את הגוף הגברי לחדיר ועל כן לנשי. הנשים שבקרב הלוחמים הן מושא ארוטי המחזק את הזהות ההטרוסקסואלית, וגופן החדיר מנכיח את היות הגבר חודר. נשים אף מייצגות את הבית, את המרחב הביתי שאליו עתיד הלוחם להתקבל בשובו, וכך הן מרככות את אלימות המלחמה ואת אימת המוות. נוסף על כל אלה הן מבטיחות את הנצחת המתים בסיפוריהן. בתצלומי לוחמות הפלמ"ח, טענה לובין, הנשים מיוצגות כמו הלוחמים, אבל אחרות, משמרות נוכחות ביתית וארוטית מעודנת, שאינה מאיימת על הסדר הקיים.⁵⁹ מתיאוריה של בן-יהודה עולה כי היא סירבה למלא את התפקידים שנועדו לנשים, ותבעה את מקומה בתור לוחמת שווה ללוחמים. אולם הלוחמים שלצידה ניסו שוב ושוב להשיבה למקומה השונה משלהם, מקום שההימצאות בו אינה מפירה את הסדר המגדרי. הדואליות של אישה-לוחמת עוררה אי נחת, ועל כן ניסו לייחס לה – למשל בשיחה ההומוריסטית שצוטטה לעיל – תכונות של גבר, או להפוך אותה למושא ארוטי נחדר ולשולל את כישוריה כלוחמת. שלילת כישוריה כמפקדת וכלוחמת בשל היותה אישה היא בעיה שבן-יהודה חזרה ונתקלה בה במהלך האימונים והקרבנות. דוגמה מפורשת לכך מופיעה בשיחה על תקיפת אוטובוס ערבי של הנג'דה (ה'הגנה' של הערבים המקומיים). בן-יהודה וחבריה נשלחו לפוצץ את האוטובוס באמצעות מטען, אך עקב תקלה במטען הם ירו בנוסעים הנמלטים, חלקם תושבים לא חמושים. בן-יהודה סומנה הן בצד היהודי והן בצד

56 בן-יהודה (לעיל הערה 4), עמ' 274.

57 שם, עמ' 207.

58 O. Lubin, "Gone to Soldiers": Feminism and the Military in Israel', H. Naveh (ed.), *Israeli Family and Community: Women's Time*, London and Portland, OR 2003, pp. 164–192

59 אישור לכך ניתן למצוא בפרשנותו של חנן חבר לתצלומי נשים מן הפלמ"ח, המציגים אותן בתפקידים משניים ללחימה, והיוצרים תחושה של אפשרות מגע עם הנשים הללו. ראו: ח' חבר, 'תחוקנה ידיהן', סטודיו, 74 (1996), עמ' 25.

הערבי כגיבורת האירוע, ומאז דבק בה הכינוי שְׁגֵרָה (שְׂדֵה צהובה). למרות הגאווה על הצלחת הפעולה, ערער אירוע זה את אמונתה של בן-יהודה בצדקת המלחמה. היא הביעה בפני שאול הררי, מפקד בכיר שהיה מקורב להוריה,⁶⁰ את אכזבתה הקשה לנוכח ההבנה שהציונות כרוכה בהרג חפים מפשע ואת כעסה על ההוגים והמנהיגים שהובילו למצב זה מתוך עיוורון אנושי. בתגובה נוף בה הררי: 'אדם חזק, חופשי, משוחרר, בריא, יכול לקחת רובה ביד ולהרוג את אלה שמבקשים להרוג אותו, עוד לפני שהם מספיקים, את שומעת? אם את לא יכולה להיות כזו, אז או שאת אישה, או שאת יהודנית-גלותית!'⁶¹

התפיסה שלהיות אישה, כמו להיות יהודן גלתי, היא סכנה ביטחונית לעם הנלחם על חייו, ארבה לבן-יהודה בפלמ"ח על כל צעד ושעל, ואף נעוצה בשורש האירוע המרכזי שתיארה: מותו של חייל שכינתה אהרונצ'יק. הדבר קרה בימי ראשית הקרבות בשנת 1948, לאחר החלטת האו"ם על הקמת המדינה ולפני ההכרזה על הקמתה, כאשר עדיין לא הבשילה ההכרה שקרבות אלה הם מלחמה של ממש. בן-יהודה נשלחה לאמן טירונים בוואדי שהיה מוקף כפרים עוינים ('מכתש'). היא הבינה שבמצב המתוח שבו יש התקפות יום-יומיות, אימון במקום זה יתפרש כהתגרות ויגרור התקפת נגד. היא פרסה את הסיבות להתנגדותה לצאת לאימון בוואדי, אך זו הייתה תגובת שר"א המ"מ:

[...] שום דבר לא יקרה. 'אבל אם את חוששת... נו. כשאומרים דבר כזה לאישה – היא יכולה לעלות לירח. ברגל. אני ידעתי את זה. אז לא חשוב: יש כוח – אין כוח, לא חשוב: זה פֶּשֶׁל – לא פֶּשֶׁל, לא חשוב: כדאי – לא כדאי, היא צריכה לעזוב את כל השיקולים האלה, ולהתמסר רק לבעיה אחת, להוכיח ש'היא לא חוששת'. היא אמנם נקיבה [כך במקור] – אבל לחשוש היא לא חוששת.⁶²

בן-יהודה תיארה במודע ובפירוט כיצד נכנעה לפקודה משום שהמ"מ ביטל את

60 רוב השמות בספר בדויים. בהקדמה כתבה בן-יהודה שהספר הוא 'כל מה שיש לי בראש מ"אז" ושהספר הזה הוא לא "האמת" על הפלמ"ח' (בן-יהודה [לעיל הערה 4], עמ' 5). בכריכה הפנימית כתוב ש'כל הדמויות, האנשים, האירועים, המקרים והמקומות המתוארים בספר זה – אינם אלא יצירי הדמיון הספרותי, כולל ההקדמה' (שם, עמ' 4). הערות אלה מצביעות על כך שהכתיבה דווקא מבוססת על אירועים אמיתיים, אך הם מתוארים מנקודת מבט סובייקטיבית ולא מתוך שאיפה לתייעוד היסטורי.

61 שם, עמ' 162.

62 שם, עמ' 218–222.

התנגדותה בתור מקרה של חרדה נשית. הנשיות ריחפה מעל ראשה כחרב שעשויה להרחיק אותה מהלחימה. כפי שצפתה אכן הותקפה הכיתה בידי צלפים ערבים. בן-יהודה עשתה כל שביכולתה להגן על חייליה ולסגת, תוך שהיא מלמדת אותם בזמן אמת להפעיל נשק לראשונה בחייהם. כמות הנשק והתחמושת שבידי הכיתה הייתה מזערית, וחלק מהטירונים היו עולים חדשים שלא הבינו את הוראותיה בעברית. במהלך האירוע נפגע אנושות טירון המכונה אהרונצ'יק, וכל הניסיונות לחלצו עלו בתוהו. בן-יהודה בחרה להציל את שאר החיילים, להשלים את הנסיגה ולהשאיר מאחור את אהרונצ'יק, שככל הנראה כבר נהרג. מאוחר יותר היא חזרה אל המקום עם הררי ובהשגחה בריטית וחילצה את גופתו של אהרונצ'יק, שעלתה בלהבות. בן-יהודה תיארה את התמוטטותה לאחר האירוע – היא שכבה במיטה עשרה ימים, כמעט ולא אכלה ולא שתתה, ובסיוטים שתקפו אותה חזתה שוב ושוב בגופתו של אהרונצ'יק כפי שראתה אותו בעת החילוץ:

חור גדול, עצום, בגודל של אגרוף, היה לו בראש, במצח, מעל לעין השמאלית, ודם, ושברים של עצמות, ולשונות של חומר ורוד, בהיר, של המוח, פרצו מהחור הזה, על הפנים, על האף, על הידיים שהיו עוד לופתות את הרובה, והראש שמוט עליהן, וחור כמעט באותו גודל היה מאחורי הראש, כמעט נוגע בכתף, מאחור, ומוח על הגב, והדם כמו ממעיין, נובע, ונובע, ונובע, על הגב, על הצוואר, על היד הלופתת את הרובה, והרגליים התקפלו בעווית נוראה, למעלה. לשמיים.⁶³

לדברי הס תיאור מפורט כזה של גופה לאחר קרב היה נדיר מאוד בכתיבת בני דורה של בן-יהודה.⁶⁴ הס טענה כי הפירוט נבע מהאימה שחוותה בן-יהודה, ממצב הפוסט-טראומה, שהותיר את האירוע חי בנפשה, וכן מרצון להוכיח את חפותה. ברצוני לקשר בין תיאור הגופה בספרה של בן-יהודה לבין הבחנותיה של לובין על נוכחות נשים בצבא⁶⁵ ולטעון כי התיאור של גופת אהרונצ'יק מצביע על היטשטשות ההבחנה בין המינים: המוות רוקן את גוף הלוחם מגבריותו והציג אותו כנשי – הוא שוכב בתנוחה המזכירה בדיקה גינקולוגית, וגופתו מחוררת בעקבות חדירה אלימה. אם כן המפגש עם המוות עורר חרדה שגוף היהודי החדש שוב יהפוך לגוף רופס ונשי; הדבר

63 שם, עמ' 231.

64 הס (לעיל הערה 15), עמ' 182, הערה 32.

65 לובין (לעיל הערה 58).

בא לידי ביטוי בדברי התוכחה של הררי, בתיאור גופתו של אהרונצ'יק ובתגובות שונות על סכנות מוות.⁶⁶

על פי ספרה של בן־יהודה, בעקבות הקרבות התעורר חשש מפני חדירת המוות לשורות הלוחמים, והדרך לסלק כביכול את הסכנה הייתה הרחקתן של הנשים – האלמנט הנחדר – מקרב הלוחמים. בן־יהודה והקצינות הלוחמות האחרות הואשמו שנכחותן עלולה לגרום למוות של לוחמים, ועל כן הוצאו משורותיהם והועברו למערך תומך הלחימה.

בן־יהודה הואשמה במוותו של אהרונצ'יק אף שמעדותה עולה שלא היה דופי בפעולותיה ובשיקול דעתה. אשמה זו שימשה אמתלה להשבתה למקומה הטבעי כאישה, והדבר אף נאמר לה במפורש על ידי המ"מ. לאחר שהתאוששה מההתמוטטות היא ברחה מהמחנה ונסעה לכפר גלעדי למפקדה. שם התברר לה שגרסתו של המ"מ, שהאשים אותה במוות החייל, התקבלה בלי כל בדיקה. מידע זה לא הועבר אליה, ואלמלא הגיעה למפקדה לא הייתה שומעת על הביורור שנעשה מאחורי גבה ועל הרחקתה משורות הלוחמים בעקבותיו. אף שהדבר כבר הוחלט ונקבע, בן־יהודה התעקשה להשמיע בפני המ"פ את גרסתה לאירוע.

סיפרתי, בצעקות, את הגירסה שלי, ובסוף אחרי נאום של שעה, שהוא הקשיב, אמרתי שעוד לא ברור לי מה בשיקולים שלי לא היה בסדר [...] ואמרתי, שרק דבר אחד אני מקבלת, וזה – שעזבתי את אהרונצ'יק בשדה. לא הייתי צריכה לעזוב אותו. זה נכון. מה שהייתי כן צריכה לעשות זה – להישאר אתו. לתת לכולם פקודה להמשיך לסגת, ואני – נשארתי. לסחוב אותו על הגב שלי – זה היה בלתי אפשרי. ואף אחד לא יכול היה. לי לא היה כוח. אפילו לא מטר. ואז יהונתן תקע לי: כל אחד אחר כן היה מצליח. מה זה בעיה. זה בגלל שאת אישה. כל העסק המחורבן הזה קרה בגלל שאת אישה. לאישה יש תמיד כישרון להסתבך. אישה תמיד מסתבכת. אישה אף פעם לא שוקלת נכון. אין לה כוח להרים פצוע! גם כן בעיה! אחחחח, אני אגיד לך, זה פשוט מאוד, את – פשוט – לא היית צריכה להיות שם! אני תמיד אומר שנשים צריכות לשבת במטבח!⁶⁷

טענתה הגלויה של המ"פ חושפת את עמדתו על מקומן של נשים במלחמה ובחברה.

66 כשאחד הלוחמים התחבא בצינור על מנת להציל את חייו מפני מתקפה ערבית, ביקרו אותו חבריו וטענו שהתנהג כמו בשואה במקום להילחם. ראו: בן־יהודה (לעיל הערה 4), עמ' 214.

67 שם, עמ' 270.

מתגובתו עולה בבירור כי חציית הקווים המגדריים הייתה גורם מכריע בשיפוט של המקרה: הוא לא ראה בבן־יהודה ובנשים בכלל לוחמות וקצינות שוות ערך, והדו"ח אפשר לו לסלקה ממערך הלחימה. גם כאן המוות שימש כעילה להענשה על אשמה אחרת: אשמת חציית הגבולות המגדריים.

בכתיבתה, כמו בחייה, ייצגה בן־יהודה דור חדש וצעיר שנולד בארץ. כתיבתה משקפת נאמנות ושייכות. היא השתמשה במשלב סלנגי המאמץ את רוח הפלמ"ח, תוך מרידה בדור האבות ובמיוחד באביה, שהיה מחנך מוערך. בתחילת היצירה היא כתבה בעיקר בגוף ראשון רבים, 'אנחנו', וכך ביטלה את נקודת מבטה האישית על האירועים ואת סיפור חייה שקדמו לקרבות, לטובת הזדהות מוחלטת עם הפלמ"ח ועם תחושת ההווה של הקרבות. מנגד בכתיבתה כאישה בגוף ראשון רבים היא חתרה תחת ה'אנחנו' הגברי.⁶⁸ בראשית היצירה חיי הפלמ"ח ממלאים את כתיבתה. לא נכתב דבר על חייה קודם לגיוס, ועד אמצע היצירה לא ידוע לנו דבר על ילדותה ועל משפחתה המשכילה בתל אביב. ההפרדה בין הפלמ"ח לבין העיר, העבר, הילדות והמשפחה מבטאת את הזדהותה של בן־יהודה עם אתוס הלחימה שדחה מעליו את המרחב הביתי. אולם בהדרגה פוררה בן־יהודה את ההפרדה הדיכוטומית בין שדה הקרב לבין המרחבים האזרחיים. אל תוך תיאור הלחימה חודרים טיפין טיפין נושאים שהושתקו קודם: הבית, המשפחה, תרבות, אומנות, שואה, זקנה, ילדות, קשרי אהבה וההכרה בערכן של נשים במערך השירותים תומכי הלחימה בפלמ"ח. המשפחה חודרת באיטיות לתוך היצירה ומשנה בה הייררכיות תרבותיות. תחילה מוזכרת המשפחה בקצרה כחלק מתיאור התקומה הלאומית. לדוגמה הסב מוזכר בהקשר לאומי כאשר מסופר על אכזבתו מחוסר היכולת להגשים את הציונות מייד לאחר השואה. לאחר מכן מופיעים זיכרונות ילדות המגויסים אף הם לבניית אתוס הגבורה. לדוגמה תיאורי התמודדותה של בן־יהודה עם שני מקרי ירי מדגישים את הפיכתה ממי שמתנהגת כיהודית גלותית ללוחמת אמיצה. במקרה הראשון הייתה ילדה בתל אביב ופחדה מ'ההפצצות של היטלר' כלשוונה,⁶⁹ ואילו במקרה השני הייתה לוחמת פלמ"ח שנעה בחופשיות תחת מטחי הירי של הבריטים בעיר ולא פחדה גם אחרי שנפצעה בידה.⁷⁰ אולם עם הופעת האירועים הטראומטיים בעלילה מתערבבת המשפחה בקרבות, ועם היטשטשות ההפרדה בין הזמנים והמרחבים מתערערת גם הזדהות המוחלטת

68 על היבט אחר של תפיסת ההווה בספרה של בן־יהודה ראו: ע' ויסמן, 'מחשבות בזמן הווה', זמנים, 68–69 (1999–2000), עמ' 122–131.

69 בן־יהודה (לעיל הערה 4), עמ' 164. הביטוי 'ההפצצות של היטלר' קושר בינה לבין יהודים בשואה, וגם הפחד שלה מדביק לה מאפיינים שמיוחסים ביצירה לגלותיות.

70 שם, עמ' 168.

של בן-יהודה עם אתוס הלחימה. העלילה שהחלה עם פרוץ הקרבות מסתיימת בערב בבית סבתה בתל אביב ולאחר מכן בפאב תל אביבי, בקשר אינטימי מזדמן ובהרהורים על יצירות ספרות ומוזיקה ועל פרשת אהבים מן העבר. מהלך זה הוא מעין אודיסיאה בהיפוך כיוון – ובהיפוך מגדרי – שבסופה חזרה בן-יהודה מהבית אל שדה הקרב. בחזרתה ראתה מנקודת מבט ביקורתית ומרוחקת את הקרבות ואת המחיר שהם גובים מאחרים וממנה, ומתוך ההתפכחות הזאת צמחה הביקורת החברתית והמגדרית שבספר. ביקורת זו מובעת במפורש בשיחתה עם המ"פ, שיושב ופותר תשבצים בעיתון במשרד המפקדה ומטיל עליה את אשמת מותו של אהרונצ'יק, מבלי שהוא עצמו 'התלכלך' אי פעם בקרב. לאחר שטען 'שנשים צריכות לשבת במטבח', היא תהתה איך להגיב:

ודווקא התחלתי להגיד, שבמקרה, זו לא אני שהמצאתי את הסופרז'וז, מה שחרוט על הדגל של הפלמ"ח, ושל הסוציאליזם המחורבן שלו ברוסיה, אבל אחרי כמה שניות של דיבור, תקף אותי כזה 'אין-עם-מ'לדבר', שחשבתי שאני אקיא. מה אני בכלל מצטדקת, מטיפה לעצמי, ובמקום זה אמרתי: תשמע לי, אני לא בדיוק יודעת מה יש לך שאין לי, אבל תשמע לי, חוץ מהזכרים והנקבות בעולם, יש עוד שני מינים: זכרות ונקבים. איפה אני – אני יודעת. אבל איפה אתה, אתה יודע? מישהי נגעה בך בכלל? אתה – נגעת כבר במישהי? הרי יכול להיות שהיא תשים אותך במטבח! והתחלתי בכל אופן להסתלק, כן לצאת מפה, לצאת מכל העסק הזה, אין אוויר, ומהדלת אמרתי לו: דבר אחד אני יודעת על עצמי, ויש לי הוכחות: אני לא עושה פיפי במכנסיים כשאני תחת אש. אתה יודע מה קורה לך כשאתה תחת אש? ו – החוצה. אפילו לא נשארתי לראות איזה רושם עשה ה'פינְג'ה' שלי הזה.⁷¹

יעל פלדמן טענה שבמונחים זכרות ונקבים ביטאה בן-יהודה מודעות לזהות מגדרית נרכשת לעומת זהות מינית מולדת.⁷² לטעמי המונחים הללו אומנם מטשטשים את הדיכוטומיה המובנית בין נשים לגברים ואת חלוקת התפקידים המיוחסת להם, אולם בתוך כך אימצה בן-יהודה את תפיסת העליונות הגברית, משום שהמונח זכרות שימש אותה כמילת גנאי לגברים במינם שנוהגים כנשים. בעיניה המדד לעליונות – לכל הפחות בכל הקשור לפלמ"ח – הוא כישרון הלחימה הגברי. היא ככל הנראה מיקמה עצמה בקטגוריה של נקבים – נקבים שלוחמות כמו גברים. דהיינו השתמשה

71 שם, עמ' 271.

72 פלדמן (לעיל הערה 14), עמ' 183.

במדד הגבריות כדי לאשר את כישוריה. מדד זה אפשר לה להשיב לעצמה את ערכה לאחר שרוסק בידי גברים שרק בשל מינה נהגו בה כשעיר לעזאזל שנושא את אשמת מחדלי הקרבות.

במונחים אלה הבחינה בן־יהודה בין מין לבין מגדר, אך היא גילתה שוב ושוב שבפלמ"ח, שחרט על דגלו את ערך השוויון, יש מקום רק לזכרים ביולוגיים. עם פרוץ הקרבות היא גילתה שנתוני המין הביולוגי, ולא כישורי הלחימה, מכתביים באופן מפלה קבלה לשורות הלוחמים. כשמפקד בכיר דרש ממנה לפרוש מהקרבות בשל מינה, הטיחה בו: 'אם מאשימים אותי שאני אישה – אז זה בכלל דבר אחר [...] אתה לא מצפה ממני שאני אתחיל לגדל "אבריימין זכריים"?'⁷³

עם היטשטשות הדיכוטומיה בין גברים לנשים כתיבתה מערערת על הניגוד בין שדה הקרב לעורף – כמו בתיאור המשרד הנקי של המ"פ והאקדח 'הבתול' המונח על שולחנו⁷⁴ – בין מרחב פרטי למרחב לאומי, בין הגלות למולדת ואפילו בין לוחמים לקורבנות השואה ובין יהודים לערבים.

מעבר לביקורת המפורשת של בן־יהודה, דרכה החתרנית באה לידי ביטוי בטכניקות כתיבה שמוסוות תחת כתיבה ישירה ובלתי אמצעית. שפת הכתיבה היא דיבורית, כפי שהיא עצמה הצהירה בהקדמה: 'בעצם אפשר לאמר, שהספר הזה הוא ראיון. כאילו שמישהו, סמוי, שלא יודע כלום על "אז", שואל אותי במשך כל הספר שאלות, ועוד שאלות, וחוזר ושואל, והספר כולו הוא התשובות שאני עונה – בדיבור [ההדגשה במקור]'.⁷⁵ מירון הציג את הספר כמנפץ את מיתוס הפלמ"ח. לדבריו בניגוד לספרות הקודמת על הפלמ"ח '1948 – בין הספירות' בונה גיבורים חיים שאינם מושלמים, ועל כן הם מעוררים הזדהות. השפה לטענתו היא שפה חיה אך מקושטת יותר מדי בסלנג, ועדיף היה אילו עברה עריכה.⁷⁶ דבריו מהדהדים את הגדרותיה של בן־יהודה עצמה בהקדמה: 'כל הספר נכתב "במכה אחת", בפעם אחת

73 בן־יהודה (לעיל הערה 4), עמ' 278. מסיבה זו בחרו לוחמות בהיסטוריה להילחם במסווה גברי, והדוגמה הידועה ביותר היא ז'אן ד'ארק. ראו למשל על נשים שלחמו בזהות גברית במלחמת האזרחים בארצות הברית: י' חזן, 'ריגול מגדרי: נשים כחיילות במלחמת האזרחים בארצות־הברית', זמנים, 115 (2011), עמ' 16–23; ועל כינון זהויות מגדריות חתרניות בקרב לוחמות בתפקידים גבריים ראו: א' ששון־לוי, 'חתרנות בתוך דיכוי: כינון זהויות מגדריות של חיילות בתפקידים "גבריים"', עצמון (לעיל הערה 8), עמ' 277–302. מסתבר שגם כיום מצופה מנשים 'לגדל אבריימין זכריים' כדי להתקבל לתפקידי לחימה.

74 בן־יהודה (לעיל הערה 4), עמ' 269.

75 שם, עמ' 5.

76 מירון (לעיל הערה 13), עמ' 520.

[...] לא "ערכתי" כלום.⁷⁷ אני חולקת על מירון ורואה בשפה הדיבורית חלק בלתי נפרד מניפוץ המיתוסים של הפלמ"ח.

שפת הדיבור משמשת בספר כלי נשק; היא מאפשרת לפרום את הקשרים החברתיים המקובלים ולהציע צירופים חדשים, כמו 'זכרות ונקבים'. בשפת הדיבור הצעירה מרדה בן־יהודה במוצהר בדור ההורים. לכן במכתב שכתבה לאביה המחנך ואיש העברית האדוק, לאחר הוועוץ מהירי על אוטובוס הנג'דה, התנסחה בשפה סלנגית ובלתי תקנית, על מנת להביע את התוכחה שלה כנגד המלחמה וכנגד דור ההורים ששלח את הצעירים להילחם – למות ולהרוג – בשם חלום אידילי. שפת הדיבור המבולבלת מנפצת את האידיליה ומנכיתה את הכאב, הדם, המוות, האשמה וחוסר הצדק. בסיום המכתב כתבה בן־יהודה: 'בוזה גמרת'. סליחה אם המכתב מבולבל. אני מקווה שתבין. הייתי מוכרחה לכתוב את זה. ועכשיו הוקל לי. עכשיו אני מרגישה שאני את שלי עשיתי. אצלנו אי־אפשר לדבר על הדברים האלה. שלום, שלום'.⁷⁸ ומייד לאחר התנצלות זו היא הזדעזעה משפת הכתיבה שלה: 'איך העזתי לצפצף על חוקי השפה העברית, במכתב לאבא שלי. ומה שיותר נורא: איך העזתי לצפצף על חוקי הצנוורה שלנו [...] כנראה שהחלטתי שאני מצפצפת על כל הסודיות בעולם, שעל תוכן כזה מותר לדבר ב"שפה גלויה", כמו באמצע קרב'.⁷⁹ המכתב המבולבל שמצפצף על חוקי השפה הוא שא־אפשר לומר את האמת ולחרוג מחוקי הצנוורה הצבאית. מכתב זה משקף בועיר אנפין את הטכניקות הספרותיות: הבלבול כביכול ושבירת חוקי השפה הם שאפשרו לשוב את המיתוסים באופן ביקורתי.

היעדר העריכה כביכול בא לידי ביטוי לא רק בשפה הדיבורית אלא גם בחריגות מסדר האירועים הכרונולוגי. בן־יהודה העידה על פגמי הכתיבה הישירה בהקדמה: 'את הקפיצות להנה ולהנה, את הסתירות אם יש, ואפילו את החזרות – את כל אלה השארתי כמו שהן'.⁸⁰ אלא שגם במקרה זה, כמו בשפת הדיבור, מה שנראה כהיעדר סדר, ככתיבה בלתי אמצעית, חסרת פניות ונטולת עריכה, למעשה משרת את בניית טיעוניה של בן־יהודה ואת ביקורתה החברתית הנוקבת. בן־יהודה גם צירפה בכתיבתה אירועים שלא הייתה ביניהם סמיכות זמנים בפועל, ויצרה ביניהם זיקות המחברות אותם לרצף נסיבתי אחד. לדוגמה היא הקדימה את ניסיון האונס ואת ניסיון ההדחה שלה בידי מפקדים (גברים) לפקודתו הבלתי הגיונית של המ"מ לאמן

77 בן־יהודה (לעיל הערה 4), עמ' 5.

78 שם, עמ' 172.

79 שם.

80 שם, עמ' 5.

טירונים במכתש. סדר כתיבת האירועים וסמיכותם בספר מחדדים את מעמדה הרעוע כאישה בקרב הפיקוד הגברי, ומבססים את נסיבות הציות שלה לפקודת המ"מ ששלח אותה לאמן טירונים במכתש. כך 'הקפיצות להנה ולהנה' ו'החזרות' סללו מהלך זמן נרטיבי סיבתי המוסווה בכתיבה ישירה ובלתי מעובדת. הכתיבה הסלנגית 'במכה אחת' מכניסה את הקורא ללב האירועים בזמן אמת כביכול, יוצרת אמינות, ומעוררת הזדהות. בד בבד שפה זו מסתירה את הפרספקטיבה המאוחרת שיוצרת ככל משמעות ביקורתי על האירועים ועל המיתוסים החברתיים.

'החטא הגדול' – מהו בעצם הפשע שבגינו נענשו?

שלוש האוטוביוגרפיות שעסקתי בהן במאמר זה נכתבו בתקופות שונות, מתארות אירועים שונים, והתקבלו באופנים שונים לחלוטין. ספרה של מלכין שימש מקור מידע למחקר היסטורי וסוציולוגי בעיקר על מגדר בעליות הראשונות.⁸¹ ספרה של פקלמן נתקל בהתעלמות מוחלטת כשיצא לאור בשנת 1935, ונותרו ממנו עותקים בודדים, שנשכחו במשך עשרות שנים.⁸² הס כתבה ש'בעותק שהיה מצוי בספרייה הלאומית בסוף המאה העשרים עדיין לא הופרדו העמודים זה מזה. קודם לכן לא נדרש לקריאה'.⁸³ כשיצא לאור מחדש בשנת 2007 עורר סקרנות ותדהמה, וזכה לסיקור בעיתונות ובאירועים שכללו ראיונות עם בתה ונכדתה של המחברת.⁸⁴ ואילו הספר של בן-יהודה זכה להתייחסות רחבה במחקר הספרות ובייחוד.⁸⁵

אולם בין שלוש האוטוביוגרפיות יש נקודות דמיון חשובות: במרכזן נשים אשר התייצבו בחוד החנית של המפעל הציוני בתקופתן, ונתקלו בחסמים מגדריים ובקשיים פיזיים ורגשיים. שלוש הנשים נדדו בין קבוצות הגשמה, ללא קורת גג קבועה ועם חפצים מועטים. הן חשו צורך להוכיח שהן ראויות להשתייך לחבורה הציונית למרות

81 ברנשטיין ויורעאלי שאבו מהספר מידע על מעמדן של חלוצות בעלייה השנייה, ואילו הס ניתחה אותו בהקשר של כתיבת זיכרונות מאת נשות העלייה השנייה. ראו: ברנשטיין, קולות (לעיל הערה 8); יורעאלי (לעיל הערה 7); הס (לעיל הערה 5); הנ"ל (לעיל הערה 6).

82 דה פריס ופפרמן (לעיל הערה 9), עמ' 199.

83 הס (לעיל הערה 10), עמ' 219.

84 בין הרשימות העיתונאיות: לובין (לעיל הערה 11); אלמוג (לעיל הערה 12); ד' קרפל, 'בלי צבע ומכחול על חיי כתבתי', הארץ, 30 במרס 2007.

85 הס (לעיל הערה 15); הנ"ל (לעיל הערה 16); מירון (לעיל הערה 13); פלדמן (לעיל הערה 14); Y. Feldman, 'Isaac or Oedipus? Jewish Tradition and the Israeli Aqedah', C. Exum and S. Moore (eds.), *Biblical Studies / Cultural Studies*, Sheffield 1998, pp. 159–189

היותן נשים. שתיים מהן נפלו קורבן לתקיפה מינית מצד אחד מחבריהן, וכולן תיארו האשמה במקרה מוות, העומדת במרכז הכובד הרגשי של כל אחת מהזכירות. מקרי מוות אלו הם המניע העיקרי של המחברות לכתיבת סיפורי חייהן – הן ככתב הגנה שבדיעבד אל מול ההאשמות הבלתי מוצדקות של החברה והן כביטוי להתמודדותן עם המערך המגדרי שנכפה עליהן.

מלכין, פקלמן ובן-יהודה הואשמו בהריגת ילדים יהודים. מלכין ופקלמן הואשמו במפורש בהריגת ילד וברציחת תינוקת בהתאמה, ואילו בן-יהודה הואשמה במוותו של חייל צעיר, שמאופיין בכתיבתה בדימויים ילדיים.⁸⁶ אני סבורה שמאחורי ההאשמה המרומזת או המפורשת בהריגת ילד מסתתרת אשמה אחרת: האשמה סמלית בבחירתן של נשים אלו שלא לתפקד כרעיות וכאימהות נורמטיביות ובמקום זאת לממש את עצמן בתחום הלאומי, הציבורי והמקצועי. מלכין, פקלמן ובן-יהודה הגשימו את שאיפותיהן בתחום הלאומי – בבנייה, בחקלאות ובלחימה; והזניחו כביכול תחומים נשיים – יופי, נישואין ואימהות. שתיים מהן, פקלמן ובן-יהודה, העידו על עצמן שלא היו יפות, ושלושתן לא היו נשואות. פקלמן, היחידה מהן שילדה, הרתה ללא נישואין ונתפסה כמופקרת. נשים שעבדו כגברים בשדה, הרחק מהבית, נתפסו, בעקיפין ובמרומז, כמפקירות את עתיד ילדיהן שלהן בפרט ואת הילודה למען דור המשך בכלל.

לכאורה הרחקתה של מלכין מהמושבה פתח תקווה בידי אנשי העלייה הראשונה הייתה שונה לחלוטין מהרחקתן של פקלמן ובן-יהודה. מלכין הורחקה בידי אנשי העלייה הראשונה ששמרו על אורח חיים מסורתי, ושקישרו בנימוק דתי, אפילו מיסטי, בין עבודתה של החלוצה לבין מותו של הילד, ואילו בשני המקרים האחרים נמצא נימוק סיבתי רציונלי לקשר בין מעשיהן של פקלמן ובן-יהודה לבין מותם של התינוקות והנער. לא רק הנימוק היה שונה, גם ערכי העלייה הראשונה שונים היו מאלה של העלייה השלישית ושל הפלמ"ח: מעמדה של האישה העובדת בחברה מסורתית פטריארכלית שונה לכאורה מזה של האישה העובדת והלוחמת בחברה הציונית המודרנית. אולם ההשוואה בין שלושת ספרי הזיכרונות מלמדת שרב הדמיון מן השוני. ניסוח האשמה בכל אחת מהחברות היה שונה, אך בשלושת המקרים הוא ענה על צורך זהה להרחיק את האישה העובדת או הלוחמת מהפעילות הציבורית שנתפסה גברית. אומנם מלכין, פקלמן ובן-יהודה היו נשים חזקות שחתרו במאמץ רב

86 שמו המקורי של החייל שנפל בקרב היה ככל הנראה דב מילשטיין, אולם הוא שונה ביצירה לאהרונצ'יק. שינוי השם דב, הנושא קונוטציה של חיה גדולה וחזקה, לאהרונצ'יק מעלה משמעויות של נער קטן. הסיומת צ'יק יוצרת הקטנה ומוסיפה ניגון גלותי ומשפחתי, המנוגד לדימוי הצבר הלוחם.

לשוויון, ואף פילסו את הדרך עבור הדורות הבאים, אך למרות כוחן האישי והשינוי המגדרי שחוללו, ואולי דווקא בגללם, מעמדן החברתי בתקופת ההתרחשויות היה מעורער. הנשים האלה היו חלשות במיוחד משום שלא היו בשום מעגל שייכות – הן לא היו שייכות לסדר הפטריארכלי הישן⁸⁷ ולא למעגל העבודה והלחימה הגברי החדש.⁸⁸ בשלושת המקרים נתפסו עצמאותה של האישה ופעילותה לצד גברים כאיום

87 איריס פרוש ציינה שבחברה היהודית במזרח אירופה במאה התשע עשרה 'היפך התפקידים המגדרי שהציב את הגבר במרחב הביתי הסגור, ואת האישה במרחב הציבורי של ככר השוק שימש בכתבי המשכילים נושא לתיאורים קומיים ולסאטירה חברתית חריפה' (א' פרוש, נשים קוראות: יתרונה של שוליות בחברה היהודית במזרח אירופה במאה התשע עשרה תל אביב תשס"א, עמ' 48). לטענתה בכתביהם של המשכילים, 'לצד תיאורים מלאי הערכה כלפי נשות החיל המגדלות את ילדיהן וטורחות על הפרנסה, יש לא מעט תיאורים רוויי טינה, המציגים את הנשים המפרנסות כנשים "גבריות", גסות ושתלטניות, ולעתים אף כנשים בלתי מוסריות' (שם, עמ' 50). עם זאת חלוקת התפקידים המגדרית בחברה היהודית הגלותית הייתה עבור הנשים הציוניות דוגמה חיובית לעצמאות נשית תעסוקתית, והדבר בא לידי ביטוי בחלק מקטעי הזיכרונות של החלוצות. אורח החיים הגלותי לא ריפה את ידיהן של החלוצות, אלא להפך: הנשים הציוניות שבאו ארצה בעלייה השנייה והשלישית, שאפו להשתלב בעבודה באופן שוויוני, והניסיון הגלותי של נשים עובדות בקהילות המסורתיות באירופה סיפק להן תקדים.

88 חוקרי תרבות והיסטוריה רבים עסקו בהגדרה המחודשת של הגבר היהודי בציונות. למשל דניאל בוירין ומיכאל גלזמן הציגו, כל אחד בדרכו, את המהפך שנדרש הגבר הציוני לעבור. ראו: D. Boyarin, *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the* *Invention of the Jewish Man*, Berkeley, CA 1997; מ' גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל אביב 2007. על מיתוס היהודי החדש ראו במיוחד פרק המנתח הבניה תרבותית זו: א' שפירא, יהודים חדשים יהודים ישנים, תל אביב תשנ"ז, עמ' 155–174. אולם מהמחקרים על מקומה של האישה ביישוב עולה תמונה ברורה פחות של דמות האישה בציונות. מחקרים שבחנו את מעמד האישה ביישוב לא בהכרח שרטטו את המהפך הזהותי שהיה עליה לעבור בחברה הציונית. חלק מהמחקרים התבססו על קריאה בכתבי יד מאת נשים ועל אוטוביוגרפיות של נשים ציוניות. משלל המחקרים החשובים ראו למשל: ' ברלוביץ, להמציא ארץ, להמציא עם: תשתיות ספרות ותרבות ביצירה של העלייה הראשונה, תל אביב תשנ"ו; הנ"ל, 'סיפורת הנשים בתקופת היישוב: ריאורגניזציה של תרבות מודרנית', ר' לוי מלמד (עורכת), הרימי בכח קולך: על קולות נשים ופרשנות פמיניסטית בלימודי היהדות, תל אביב 2001, עמ' 97–121; מ' שילה, 'האשה העבריה החדשה – פנים רבות לה: השומרת כמקרה מבחן', בקורת ופרשנות, 34 (תש"ס), עמ' 7–17; ה ס (לעיל הערה 5); ב' מרגלית-שטרן, "'הוא הלך בשדות" – והיא? ה"עבריה" בעיני עצמה ובעיני בני דורה', ישראל, 16 (תש"ע), עמ' 195–225; ד' אולמרט, בתנועת שפה עיקשת: כתיבה ואהבה בשירת המשוררות העבריות הראשונות, תל אביב 2012; ס' שיפמן, 'תודעה נשית בסיפר ציוני: "היא נכונה לקבל על עצמה דמות זו שהוא מלביש לה בדמיונו"', שילה, קרק וחון-רוקם (לעיל הערה 14), עמ' 189–203; M.H. Gelber, 'Women and Zionism: 189–203

קיומי, במיוחד בעת סכנה כגון מגפה או מלחמה. יתרה מזו, הפער בין ההאשמות הקמאיות של אנשי העלייה הראשונה לבין אלה הרציונליות כביכול של אנשי העלייה השלישית ושל מפקדי הפלמ"ח, מדגיש דווקא את הדמיון החבוי בהן: מאחורי ההאשמות המתקדמות עומדת תפיסה ראשונית שאישה פורצת גבולות עלולה להמיט אסון על החברה היהודית.

הכתיבה האוטוביוגרפית בכל אחד מהספרים הללו הופכת לזירת מאבק על האמת ועל הזיכרון הפרטי, החברתי וההיסטורי, וכן לזירת מאבק על הזכות להשתתף במפעל הציוני ועל ההכרה בזכות זו אל מול ההאשמות וההוקעה שחוו הכותבות. קריאתן של שלוש האוטוביוגרפיות יחד מציגה, לצד האופנים השונים של הרחקת הנשים, טווח של התמודדות, ביטוי והכרה מצידן באמצעות הכתיבה. בספרה 'אשה קוראת אשה' הבחינה לובין בין פעולות פמיניסטיות לבין פעולות חתרניות.⁸⁹ על בסיס הגדרות אלה ניתן להבחין בין דרכי ההתמודדות של שלוש המחברות. מלכין, אשר הכירה בביורר בנידוי ובהדרה, נקטה דרך ביניים – היא התעקשה לנסות להשתלב בעשייה בדרכים רשמיות, אך גם גילתה גמישות וניסתה להשתלב בדרכים צדדיות, מתוך תחושות כאב והשתקה. לעומתה מאבקה של פקלמן היה ישיר וגלוי – היא נלחמה בחוסר צדק מתוך רצון בהכרה, באישוש חוויית העוול ובאישור חפותה, אך בלי הבעה נרחבת של תודעה מגדרית. ואילו בן-יהודה ויתרה בשלב מסוים על הכרה בצדק, ומתוך ביקורת מגובשת חתרה לשוויון ולמימוש שאיפותיה וכן לפירוק

89; Toward a Concept of Zionist Feminism', *Jewish Affairs*, 50, 4 (1995), pp. 53–59
 ס' סיני, השומרות שלא שמרו: נשים ומגדר ב'השומר' ובקיבוץ – כפר גלעדי, 1939–1907, רמת אפעל תשע"ג; ג' אלרואי, 'חלוצות שאינן פועלות: הגירת נשים לארץ-ישראל בתחילת המאה העשרים', קתדרה, 118 (טבת תשס"ו), עמ' 67–88; ח' הרצוג, 'ארגוני נשים בחוגים האזרחיים – פרק נשכח בהיסטוריוגרפיה של היישוב', שם, 70 (טבת תשנ"ד), עמ' 111–133; ה' ניר, 'מה העיקר עליהן? האישה בהתיישבות העובדת בתקופת היישוב', שילה, קרק וחונן רוקם (שם), עמ' 162–74. מתוך קריאה במחקרים אלה ואחרים התחוור לי שנעדרת מהם הגדרה חד-משמעית של תפקידן ואפיוןן של נשים בתנועה הציונית. נראה שהציונות לא הגדירה את זהות היהודייה החדשה, ועמעום זה שירת את התנועה הציונית. כתוצאה ממנו הנשים היו שייכות ולא שייכות להגשמה הציונית, דומות ושונות, שוות ערך אבל כשירות פחות. הן גילמו בה בעת דמות של האישה החדשה ושל האישה הגלותית הישנה. בעוד הגברים נדרשו לעבור מהפך מגדרי ותרבותי, הנשים, כפי שקרה במהפכות לאומיות שונות בעולם, נדרשו לסלול את הדרך אל המחר ובה בעת לשמר את המסורת. שניות זו אפשרה לצרף את כוחן למפעל הציוני, תוך שמירה על נחיתותן. עניין זה עומד במרכז מאמרה של ר' אלבוים-דרור, 'האישה הציונית האידיאלית', עצמון (לעיל הערה 8), עמ' 95–115.

א' לובין, אשה קוראת אשה, חיפה ואור יהודה תשס"ג.

התפיסות שהובילו להרחקתה מהמחנה. בתפיסות אלה, הבאות לידי ביטוי בשלוש האוטוביוגרפיות, במסווה של צידוקים מודרניים ואחרים, משתקפת דמותה הקמאית של לילית, אישה שעצמאותה מקושרת למיניות פרוצה ולרצח ילדים.

ד"ר יעל בן־צבי מוֹרְד, חוקרת עצמאית
yael.benzvi.mor@gmail.com



‘וזהו? רק זה?’: על כינוי רומז ורומזניות פרפורמטיבית

רעות בן-יעקב

‘הלעיטני נא מן האדם האדם הזה’, אומר עשו ליעקב (בראשית כה 30), משפט המשמש היטב גם לאפיון דמות ומצב: עשו רעב, ואין זה הזמן למציאת השם המדויק של התבשיל אלא הזמן לחזרה על תיאור קצר ולהצבעה מיידיית. צבע, חזרה והצבעה המושמים בפיו של מיישהו נשמעים כמו תיאור שיחה אמין; ככה אנשים מדברים, ובמיוחד כשהם רעבים.

המילה ‘זה’ מרתקת אותי – הפונקציות הנרחבות שלה בשפה,¹ העכשוויות, החסכנות והמיידייות שלה, הנובעות מאפיונה המרכזי: ‘זה’ היא מילה דאיקטית, כינוי רומז; היא משמשת להצבעה בתוך סיטואציה, והיא נדרשת לפרשנות שלא רק בשדה הלשוני. היא למעשה חורגת מן השפה אל החוץ, אל הגוף, היא תרגום

* המחברת מודה לתמר הס, שי גינזבורג, מיכל ארבל, אורי ש’ כהן, גיא ארליך, יאן קינה, יערה שחורי, תמר טאובר-פאוונר, מעין איתן, לחברי קבוצת המחקר ‘ספרות ותרבות מקומית: לקראת דיסציפלינה חדשה’ בפרויקט ‘לימוד בחברותא’ בשנים 2014–2016: דינה ברדיצ’בסקי, עמוס נוי, לירון אלון, גיא רון-גלבע, דוד הדר, נעה ולדן ויהונתן ורדי, וכן למרכז צ’ריק ולמנהלו לשעבר הלל כהן. תודה לעורכי ‘מחקרי ירושלים בספרות עברית’ ולעמית גיסים.

1 ‘זה’ משמשת כמילת הצבעה וזיהוי (‘האיש הזה’), כמילת תיאור והחלפה (‘איש זה’) וכמילת קישור המציינת יחס (‘האיש הזה שבבית’). היא התפתחה גם למשמעות של ‘אשר’ ושל שי”ן המציינות שייכות – כאשר האות זי”ן מקבילה בארמית לדל”ת המשמשת לכינוי זיקה. למשל הפילולוג ג”מ אלגרו – שלימים התפרסם כחוקר מגילות ים המלח – הציג מסלול התפתחות מ’זה’ כמילת הצבעה, דרך מילת יחס והתייחסות ותחליף אנאפורי ועד כינוי זיקה ושייכות, וזאת בעזרת ארמית וערבית. ראו: J.M. Allegro, ‘Uses of the Semitic Demonstrative’, *Vetus Testamentum*, 5, 3 (1955), pp. 309–312. ‘Element Z in Hebrew’, לפיכך ‘זה’ היא צורה כוללת כול, המשמשת לציון מקום, זמן או כינוי רומז. היא מעין מילת זיקת, מילה סתמית שמתאימה את עצמה לכל הקשר, והשימוש בה באינפלציה מתמדת. רוביק רוזנטל הגדיר אותה ‘הצורה הריקה שאליה אפשר להכניס כל משמעות או כל תוכן. אם תרצו, היא הצורה הטהורה’ (ר’ רוזנטל, ‘הוירה הלשונית: יש לי מה זה קטע’, מעריב, 27 בינואר 2000).

של מחווה גופנית כדי להתייחס אל ה"עולם" או אל "משהו". כדי להבין לאשורו למה הכוונה במילה 'זה' עלייך לנכוח בסיטואציה או לחרוג מן הלשוני בלבד.² כינוי רומזו הוא בהכרח דאיקטי, מתייחס להקשר מסוים, ובעצם מצביע או מורה על דבר נוכח; הדאיקסיס מעיד על קשר כלשהו בין המועות לנמענות, מעיד על קיומו של עולם שהוא מרחב משותף, קונקרטי או מחשבתי, שכדי לכונן בו הבנה אין צורך בקריאה בשם אלא די בהצבעה. ניתן לחשוב על כך כעל שפה בדרגה ראשונית יותר, שלשם הבנתה אין צורך להכיר את המילים אלא את הסיטואציה, או בעצם נחוצה נוכחות משותפת. כדי להבין על מה מדברים כאשר אומרים 'זה', יש צורך בהבנת ההקשר, הסצנה הספציפית של הדיבור או הכתיבה, ואולי אפילו בהיכרות אישית. מאפיין מרתק זה הוא גם מה שהופך את 'זה' למעניינת במיוחד במחקר שירה ובמעשה השירה, כאשר הטקסט כמו עומד לעצמו ומשתכפל בין מגוון סיטואציות קריאה, מנותק לכאורה מסיטואציה ספציפית שבה להצבעה יש משמעות ברורה.

במאמר זה אעמוד על תופעה פואטית בשירה העברית שבבסיסה שימוש נרחב בכינוי הרומזו 'זה', לעיתים בנושא השיר או כמושא שלו. בהכללה, השירה בוחנת בעזרת המילה 'זה' את האפשרויות לשימוש בשינוי במה ששגור בדיבור ואת האפשרויות הפואטיות של כלי היום-יום. כפי שכתבה לאה גולדברג ב'חמישה פרקים ביסודות השירה': 'המלה היא החומר המסוכן ביותר לשימוש אומנותי, שכן היא חילונית יותר מאשר הצבע, השיש או צלילו של כלי-נגינה [...] המלה בגלגולה השירי שומרת על כל גווניה החילוניים ועם זאת מתגלגלת ליצור אחר כביכול'.³ המילה 'זה' היא חילונית כדבריה של גולדברג, אולי אפילו חילונית מאוד. על כן מעניין במיוחד לבחון את פועלה בהקשר הפואטי, לבדוק לאיזה יצור אחר היא מתגלגלת בתוך השירים. 'השירה אינה מפרטת את העולם, היא מדחיסה אותו', הסבירה גולדברג. והרי המילה 'זה' בשימוש יום-יומי עושה זאת בעצמה: אינה מפרטת, אינה משיימת, אלא מדחיסה; כל דבר וכל זמן וכל מקום יכול להיות 'זה', והמגבלה היחידה להדחסה הזו היא ההקשר הברור שבו נאמרת המילה, אשר קושר אותה לדבר אחד ולא לאחר. על כן יחסה של השירה אל שאלת ההקשר הוא קריטי במעבר של המילה מן העולם לשירה – ככל שיש שני תחומים כאלה שניתן להבחין ביניהם. את היחס המגוון שבכוחו של המעבר הזה לסמן, לזהות ולהתל בו (זיהוי

2 א' סישל, 'כינויים רומזים ואנפורה', ג' חטב (עורכת), בלשנות עברית תאורטית, ירושלים תשס"ט, עמ' 279-307.

3 ל' גולדברג, 'חמשה פרקים ביסודות השירה' (עיונים למדריך ולמורה), הוצאת הסוכנות היהודית לארץ ישראל, ירושלים תשי"ז, עמ' יא-יב.

והיתול כאן לא תמיד מהופכים או מנוגדים, כפי שאראה להלן, אני מבקשת לפרוט, לזהות, לבחון ולבקר במאמר הזה.

שירים המתרכזים או נסבים סביב המילה 'זה' מעמידים קומפוזיציות המקצינות – וכך חושפות – מנגנון פרשני של תנועה בין הלשון לעולם, מנגנון אשר בשירים אחרים נותר בדרך כלל חבוּי. ברמה אחרת, ניתן לראות בשימוש ב'זה' רכיב מגביל, מגדיר וגודר את קהל היעד כביכול; הווה אומר מי שמבין – את הסיטואציה, ההקשרים, את הפרשנות כמציאת פתרון לשאלת ההצבעה – ובמילים אחרות, מי שהוא 'אחד משלנו'. על כן זהו גם רכיב מדיר ומסנן. בשל החצנת התנועות בין השפה לעולם, ובשל ההידרשות לכך בקריאת השירים הללו, כדאי לדון בשירים בעזרת הפריזמה התיאורטית של תיאוריות פרפורמטיביות של השפה ולשאול מה עושה השפה ומה עושות המילים. פריזמה זאת מציעה הבנה של השפה כמעשה וכביצוע, מה שיאפשר לי לאפיין גם כמה דגמים של רומזניות המתגלים בשירים.

הדיון בפרפורמטיביות, או בביצועיות, של השפה מתייחס כאן בראש ובראשונה לספרו רב ההשפעה של הפילוסוף ג'ון ל' אוסטין, 'איך עושים דברים עם מילים'⁴; הנפתח בהבנה שנתח כביר של השפה נשמט מניחותיה של הפילוסופיה, ועם התקדמותו מתגלה שמהות מרכזית זו של השפה, ההיבט הפרפורמטיבי שלה – לא זכה לדגש ולניתוח מספיקים. בקצרה, אוסטין הראה כי כל מעשי הדיבור (speech acts) כוללים גם רכיב פרפורמטיבי. לטענתו כמעט כל פעולת דיבור מורכבת משלושה מעשים: מעשה לוקוציוני – המילים, המבע הפיזי הנאמר ומשמעותו, המובן שלו; מעשה אילוקוציוני – הפעולה המתבצעת בהיגד, והיא קשורה גם לפרשנות ולקשר שמאפשר למבע להיות מוצלח או לא מוצלח – כוח, סמכות, נסיבות; המעשה הפרלוקוציוני – התוצאות, ההשלכות, מה שקרה בשל ההיגד.

במאמר אתחקה אחרי 'זה' ותפקודיו בשירה העברית החדשה, המודרנית, אבחן את מערכות היחסים בין 'זה' לזהות, ואצביע על כמה מודלים של התייחסות ל'זה' ולשימושים פרפורמטיביים בו. נוסף על כך אנתח את פעולת הקריאה שמתעצבת בעזרת פרפורמנס ההצבעה, ואברר מהי העמדה שהטקסטים מצייבים בה את הקוראות והקוראים. דגש מיוחד יינתן לרמיזות פואטיות וספרותיות ולשאלה כיצד פועלות נורמות רומזניות בשירה העברית, תוך התמקדות בשירים מאת רחל בלובשטיין, נתן זך, יונה וולך, דליה רביקוביץ, מואיז בן-הראש וחדווה הרכבי.

במאמר ארבע חטיבות מרכזיות של השימושים ב'זה' בשירה. החטיבה הראשונה נשענת על מהלכים רומזניים המשתמשים באופיו של הדאיקט כמצביע על הקשר

4 ג'ון ל' אוסטין, איך עושים דברים עם מילים, תרגם ג' אלגת, תל אביב 2006.

ועל יכולתו להוביל לספק ולבלבול, לערפול המחליף את השיום, את הספציפי, במילה שאין לה בהכרח מסומן מובהק וברור. אראה בחטיבה זו כמה שימושים שיש בהם אמירה אקזיסטנציאליסטית, אמירה שיכולה להתפרש כתפיסה כללית ורחבה על המצב האנושי או על העולם, אך בד בבד המנגנונים הפרפורמטיביים בשירים הללו מחלקים תמיד את הקוראות לשתי קבוצות: מי שמבינות את הרמיזה ומי שאינן מבינות אותה, מי שבפנים ומי שבחוץ. החטיבה הראשונה מכוננת במעשה ההצבעה גם עולם (מחולק) שהוא מין מקום משכן לאני המצביע, והחטיבות האחרות יכולות להיקרא גם כמענים על החטיבה הראשונה, ומשתמשות ב'זה' בעימות עם האני והעולם, כדי לחשוף את המנגנון ואף מתוך כמיהה להשתמש בהצבעה באופן שיתקן את העולם, כפי שיוסבר להלן.

א. 'וּבְזָה לְחַמֵּם אֶת הַלֵּב בְּצַנַת לִילוֹת?' – מה יוצרת ההצבעה

סוג הרמיזה והרומזוניות הראשון שאעסוק בו הוא 'זה' רחב היריעה המבקש להיקרא ככולל כול. אתמקד בשירים אשר בהם 'זה' הוא מושא ולעיתים נושא השיר. כך למשל בשירו של נתן זך:

מְשֻׁנָּה לְשֻׁנָּה זֶה
מְשֻׁנָּה לְשֻׁנָּה זֶה נַעֲשֶׂה יוֹתֵר מְעַדָּן,
זֶה יְהִיֶּה כָּל כָּךְ מְעַדָּן בְּסוֹף,
הִיא אֲמָרָה וְהַתְּכַוְנָה לְזֶה.

אֲבָל לִי יֵשׁ לְפַעֲמִים הַרְגָּשָׁה שְׁאֵנִי טוֹבֵעַ בְּזִמְן,
יֵשׁ לִי הַרְגָּשָׁה שְׁאֵנִי טוֹבֵעַ מְזִמְן,
הַסֵּס.

זֶה הַכֹּל מְפַנֵּי שְׁאֵתָה שׁוֹקֵעַ, הַשִּׁיבָה.
זֶה הַכֹּל מְפַנֵּי שְׁאֵתָה שׁוֹקֵעַ, אֵתָה יוֹדֵעַ.

אֵינְנִי יוֹדֵעַ. לְפַעֲמִים אֲנִי חוֹשֵׁב שְׁכַחֵי שׁוֹב לֹא אֵתִי.
מְעַדָּן. אֵת יוֹדֵעַת, זֶה צַד אַחַר שֶׁלִּילִי.

אֲנִי יוֹדֵעַת וְאֲנִי מְבָרַכַת אוֹתְךָ עַל גְּלוּיִיךְ,
וְאֲנִי מְבָרַכַת אוֹתְךָ עַל צָבַע עֵינֶיךָ,
שׁוֹם דָּבָר אֵינְךָ מְשֹׁאֵיר אַחֲרֶיךָ.

ובכן זה בְּדִיּוֹק מֵה שְׁמֵדָאִיג אוֹתִי,
 ובכן זה בְּדִיּוֹק מִי שְׁמֵסְפִיד אוֹתִי,
 ובכן זהו מֵה שְׁאָנִי מְרָגִישׁ.

שוב אֶתְה טוֹעָה: אֶתְה מְרָגִישׁ בְּטוֹב וְהטוֹב מְקִיף אוֹתְךָ,
 הוא כְּבָר מְסֻבִּיב, עַל כְּתִפּוֹ הוא מְרָכִיב אוֹתְךָ,
 אם תִּהְיֶה סְבֻלָּנִי, הוא עוֹד יִתְבַּק אוֹתְךָ,
 בְּסוֹפוֹ שֶׁל דְּבָר הוא חֲזִיב לְנֶשֶׁק לְךָ.
 אֶתְה יוֹדֵעַ אִיךָ דְּבָרִים כְּאֵלֶּה קוֹרִים.⁵

רבים הבחינו במרכזיותו של הכינוי הרומז 'זה' בשיר. היו מי שה'זה' של זך הלם בהם והם ציינו את נוכחות הכינוי הרומז בשיר כחדשנית במעשה הפואטי שלה. כך כתב אבות ישורון: 'כשנתן זך כתב "משנה לשנה זה" זה זעזע אותי. עוד לא ראיתי דבר כזה: זה ביטא את הכל. ה"זה" של זך: כל אותן צרות, אין מוצא – איש לא אמר כך קודם לכן'.⁶ דליה רביקוביץ סיפרה:

קצת קרוב לאותה תקופה היה דף נייר שעבר מיד ליד ועליו היה כתוב שיר שנקרא: 'משנה לשנה זה', השיר שנמצא בספר 'שירים שונים' [...] כמו שאמרת, השיר הזה היה עובר מיד ליד, היינו מעתיקים אותו בכתב יד [...] לא היה שום ספק בנינו, בין האנשים שהיו מעבירים, עד כמה השיר הזה המם אותנו, גרם לנו לעונג. אני חושבת שזה היה משהו דומה לאקסטזי ללא נזק [...] גם היום, אחרי ארבעים שנה, אני לא בטוחה שאני מבינה פה כל שורה, מה שנשאר בעינו זו עוצמת הקסם. אני מרגישה שיש פה דיאלוג, אני מרגישה שמישהו מדבר, אני מרגישה שהמילים נצמדו אלי, אני מרגישה שאני מסכימה אליהן, אני לא בטוחה שאני מבינה. אני לא בטוחה שאני צריכה להבין [...] זה היה ממש שיר פולחן באותו זמן.⁷

על פי ישורון, 'זה' הוא הכול. לפי רביקוביץ אי המובנות יוצרת משהו בשיר, ופעולת השיר היא מעין כישוף שעושה יותר משהוא אומר. ישורון ורביקוביץ עצמם הרבו להשתמש בכינויים רומזים בהתייחסם לשיר; הם אימצו את ההצבעה והרמיזה משירו של זך בהתייחסם אליו, כדהוד או כהמשך לשיחה בין הדוברים בשיר.

5 נ' זך, כל השירים ושירים חדשים, א, בני ברק תשס"ט, עמ' 131.

6 מובא בתוך: מ' גלזמן, שירת הטבועים: המלנכוליה של הריבונות בשירה העברית בשנות החמישים והשישים, חיפה 2018, עמ' 106.

7 שם.

אחרים התייחסו אל הסתמיות והעמעום של הכינוי הרומז ואל אופן פעולתו בשיר. דוד אבידן הראה כי השיר כמכלול מבצע את המהלך אשר מורה שמו; לדידו הביטוי 'משנה לשנה' הוא כשלעצמו ביטוי בנלי לציון תמורות בזמן, אך בצירופו למילה הסתמית 'זה' הבנליות והסתמיות 'גואלות' זו את זו לכדי טענה שתמורות הזמן ושינויים שהוא משנה נובעים מתוך הסתמיות הקיומית, ולהפך, הסתמיות הקיומית נובעת מהשינויים ההכרחיים שהם תוצאת הזמן.⁸ גם חמוטל צמיר התרכזה בכינוי הרומז 'זה' כמפתח להבנת השיר. היא הסבירה שבשירו של זך נקשרות אל 'זה' תחושות של היסוס, טביעה והיחלשות.⁹ היא השוותה והנגידה זאת לשירה של יונה וולך הנפתח במילים 'וזה לא מה ש',¹⁰ וטענה כי 'בניגוד למושא המעורפל של האיש בשירו של זך, שירה של וולך קורא לתשוקה בשמות ברורים ומפורשים: רעב ודעת'.¹¹ וכך כתבה וולך בשירה:

*
וְזֶה לֹא מֵה שׁ
יִשְׁבִּיעַ אֶת
רַעְבוֹנִי לֹא
זֶה לֹא
מֵה
שְׁיַנִּיחַ אֶת
דַּעְתִּי
לֹא
זֶה לֹא זֶה.¹²

ההשוואה בין שירו של זך לשירה של וולך רלוונטית מאוד. אכן בשיר של וולך הדוברת מכריזה מה 'זה' לא יכול לתת לו או לה – החל מהשבעת הרעב, דרך הנחת הדעת ועד הסיום בסתירה השלמה 'זֶה לֹא זֶה', אשר מפרקת את הכינוי הרומז 'זה' כך

- 8 ד' אבידן, 'משורה לשורה זה', נ' זך, משנה לשנה זה: פרקי ביוגרפיה ספרותית ומובאות (עם כינוס שירי), בני ברק תש"ע, עמ' 267.
- 9 ח' צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, ירושלים 2006, עמ' 267.
- 10 שם, עמ' 266–267.
- 11 שם, עמ' 267.
- 12 י' וולך, תת הכרה נפתחת כמו מניפה: מבחר שירים 1963–1985, בעריכת ה' ישורון, תל אביב תשנ"ב, עמ' 21. השיר פורסם לראשונה בכתב העת עכשיו, 12–13 (קיץ 1965).

שהוא סותר את חוקי הלוגיקה, או כך שהקורא נאלץ לטעון לפער כלשהו בין 'זה' ל'זה'.¹³ סתירה זו כמו מסתווה בעזרת הביטוי השגור בדיבור 'זה לא זה', שהמילה הזוהה מובנת בו באופן לא אנפורי אלא מדגישה הבדל שנרמז תדיר בין דוברים לנמענים. כפי שציינה צמיר, אצל וולך יש הבנה ש'זה' לא יניח את הדעת. ואולם אצל וך הדובר הגבר מזהיר: 'אֵינְנִי יוֹדֵעַ. לְפַעְמִים אֲנִי חוֹשֵׁב שְׂכַחִי שׁוֹב לֹא אֲתִי. / מְעַדָּן. אֲתִי יוֹדֵעַת, זֶה צַד אַחַר שֶׁל שְׁלִילִי'. אף שהדוברת האישה מנסה לספק לו לאורך כל השיר את הנחת הדעת – הדובר אינו מבקש זאת. הוא מודה בחוסר היכולת לה ובחוסר היכולת לדעת בכלל.

יערה שחורי קראה את השיר של וולך, שפורסם כשהמשוררת הייתה בת עשרים ואחת, למול טקסטים ושירים מאוחרים שלה. למול המילים: 'אֵנִי יוֹנָה / רְצִיתִי לְדַעַת הַכֹּל' בטקסט מאוחר מתוך יומנה של וולך, מילים הכתובות בלשון העבר, ציינה שחורי את לשון העתיד בשיר הנדון – 'זֶה לֹא מֵה שֶׁיִּנְיַח אֶת דְּעַתִּי'. שחורי הסבירה כי השיר המאוחר מבקש 'לא להצביע אלא לתפוס, לאחוז בלשון את כל החיים החומקים'.¹⁴ ההתמרה שתיארה שחורי בין 'זה' של ראשית החיים, שמשמש כדי להצביע, כפעולתו של הכינוי הרומז, ובין 'הכל', שמשמש כדי לאחוז, מתחברת למעבר משלילה לחיוב שניתן לאתר בין 'זה לא מה ש' ובין 'רְצִיתִי לְדַעַת הַכֹּל'. הפער בין ההצבעה לתפיסה קשור גם לפער לכאורה בין אמירה לבין מעשה.

חוקרים הציעו ששירה של וולך עשוי להיקרא כתגובה על שירה של רחל בלובשטיין 'בבוא', משנת 1929:¹⁵

בְּבּוֹא

וְזֶהוּ? רַק זֶה?

וְאֵל זֶה לְשֵׁאת עֵינַיִם בְּלוֹת,

13 בגרסה המושרת והמפורסמת מאוד של שירה של וולך (לחן: אילן וירצברג), שמופיעה באלבום 'סימפטיה' מאת נורית גלרון (1982) ובוצעה לראשונה על ידי גלרון, וירצברג ושמעון גלבץ בבפסטיבל הזמר הישראלי 1980, המילים המולחנות והמושרות משנות קצת את סיומו של השיר: במקום 'זה לא זה', הסתירה המוחלטת שבשיר הכתוב, המבצעים (וירצברג וגלבץ עבדו בשיתוף פעולה עם המשוררת ואף הופיעו עימה) שרים 'לא זה לא זה לא' – המילה 'לא' נוספה כמילה נועלת, ובמקום שלילה לוגית יש חזרה מתעקשת שנשמעת כמחזקת את ההצבעה על משהו ופסילתו, בניגוד להימנעות מהצבעה על משהו בשיר הכתוב.

14 'שחורי, "אלה כל החיים": בראי השירים האחרונים', ה'ישורון ו'קדר (עורכים), זאת היונה: יונה וולך: השירים. המחברות הגנוזות, ראיון, בן שמן 2013.

15 השיר חתום בשנת תרפ"ט. צמיר (בשם הנוף) וגם עודד מנדה-לוי ציינו את הקשר בין השירים. ראו: צמיר (לעיל הערה 9); ע' מנדה-לוי, יונה וולך – תשובה לרחל: 3 הערות קצרות, בבלוג 'לקרוא את העיר', 26 ביוני 2014 (<http://odedmendalevy.blogspot.com/2014/06/3.html>).

וְאֵל זֶה שְׁפֹתֶיךָ צְמָאוֹת לְשָׂרָב,
 וּבָזָה לְחַמֵּם אֶת הַלֵּב
 בְּצַנַּת לַיְלוֹת?
 בְּשָׁל זֶה לְנֶאֱמָר אֱלֹהִים,
 וְלִבְעֵט בְּעֵלֶי?
 זֶה... וְתוֹ לֹא... תוֹ לֹא?

זהו שיר שבמרכזו אכזבה, והוא מורכב מסדרת שאלות כמעט רטוריות.¹⁶ החזרה משפיעה על המצלול: שש פעמים מופיעה בשיר הקצר המילה 'זה', ופעם אחת – המילה 'זהו'. ארבע השורות הראשונות נפתחות בווי"ו החיבור, וכך גם השורה השביעית. לצד החזרות יש חריזה עדינה של 'לות' ו'לו'/'לא' בשורות השנייה, החמישית, השביעית והשמינית, וכן חרוז דל בשורות השלישית ורביעית. הצבת שירה של וולך לצד שיר זה של בלובשטיין מאפשרת לקרוא את השיר המאוחר כמענה כמעט מושלם על השיר המוקדם. גם הוא נפתח בווי"ו החיבור ובמילה 'זה', ושאלותיה של בלובשטיין זוכות בו לתשובה החלטית 'לא', 'זה לא זה'. וולך גם מרדה במשקל ובחלוקה התחבירית של השורות והמילים, ובגרסה המולחנת ניתן אף למצוא סטיה מההטעמה הדקדוקית של מילים כגון 'רַעְבוֹנִי' ובהדגשת הברות מנותקות כגון 'ש' ו'את'.

הכינוי הרומז 'זה' הוא שניצב בזיקה בין שם השיר לתוכנו, ששניהם מצביעים לכאורה על דבר מה אך אינם מגלים מהו. בכך מקופל השיר כולו: משהו או משהו בא, ובואו אינו עומד בגודל הציפיות, ונחשפים גם הוויתורים והקורבנות שאולי נדרשו מהדוברת, החל מעצם הציפייה במונחי נשיאת העיניים ושרבוב השפתיים, הצמא והקור המוקדמים, ועד החטא הרמוז ועד ניאוף האל. התקוות נכזבו כולן, והמאמץ היה לא לשווא אך בעבור מעט מאוד ביחס להכנות ולמה שניתן לשם כך. מובן שאפשר להציע פירושים לאותו 'זה' נסתר, החל מגבר, דרך יחסי מין (הקרויים גם ביאה, ושמו של השיר 'בבוא') ועד אירוע פוליטי-חלוצי שבעבורו יש לפנות כנגד אלוהים. המחשבה על בוא והציפייה לבואו של דבר מה נקשרת גם לציפייה לבוא המשיח, לגאולה, ציפייה שיש לה גם גלגול חברתי-חלוצי, וגם רכיב זה יכול להיקרא אל השיר. הרכיב שנעדר לחלוטין מהשיר הוא המילה 'אני', ועם זאת הפרשנויות, ובהן תגובת וולך, נוטות להיות אישיות, אם מפני שמרבים לקרוא את שיריה של

16 תמה דומה של אכזבה מופיעה בשיר המפורסם משנות השישים 'Is That All There Is?', שאת מילותיו כתבו ג'רי ליבר (Lieber) ומייק סטולר (Stoller), ושהתפרסם בכיצועה של פגי לי (Lee); גם בשיר זה האכזבה מובעת בעזרת כינוי רומז, אך שם המושאים מפוענחים.

בלובשטיין – ושיירי משוררות בכלל – בספירה הפרטית והאישית, ואם בשל נימה אינטימית של אכזבה עמוקה הבולטת במיוחד בפתיחת השיר. לדעתי ניתן לקרוא את שירה של בלובשטיין לא רק במישור האישי־הפרטי אלא גם במישור הפואטי, לאור שירה 'הלך נפש', שירה הראשון שפורסם, בשנת 1920, תשע שנים לפני 'בבוא', ושנושאו הוא דרכה הצפויה כמשוררת. השיר המוקדם ממקם את הדוברת בשקיעה ב'מֶרְחֵב אֵלֶם' ההולך ומשחיר, כששבילה שומם ובודד, ואף על פי כן היא מצהירה בבית האחרון: 'אֶךְ לֹא אֶמְרָה פִּי הַגּוֹרֵל, / גּוֹרֵל רוֹדֵה, / אֶלֶךְ בְּגִיל לְקִרְאָת הַפֶּל, / עַל פֶּל אוֹדָה!'. השיר מסתיים בסימן קריאה, ההפך מן השיר 'בבוא', המסתיים בסימן שאלה.¹⁷ אפשר לראות בשיר 'בבוא' ובהתייחסותו גם לניאוף האל, שאולי הוא הגורל, החלטה מאוחרת להתאכזב ולא להודות על כל מכשולי הדרך. ואולי השיר 'בבוא' יכול להיקרא כמענה, כמחשבה מעודכנת ומאוחרת יותר, על התחושות בתום הטיפוס – בבוא היום, כשכבר הייתה למשוררת – על אכזבת ההגעה וההגשמה של החזון המוקדם, כשסימן הקריאה המצופה הופך לשאלה מאוכזבת.

בשירו של זך, שלא כבשירה של וולך, 'זה' אינו סותר את עצמו, משום שהוא משתנה לאורך השיר, וקורא תיגר על היכולת לקוהרנטיות: הסיטואציה השירית שבה שני דוברים מנסים לשוחח ולהצביע על איזוהו 'זה' או 'זהו' מתבררת אט אט כלא קוהרנטית; היא אינה יכולה להצביע על מושא אחד, גדול ככל שיהיה. הכינויים הרומזים הבלתי מתקבעים הפוזרים לאורך השיר ואינם מתלכדים לכדי מובן ברור, ובכל זאת אינם נתפסים כחסרי מובן או כנונסנס, אלא ממשיכים למתוח את הקורא/ת ולהוביל אותו או אותה לחפש אחר מובן. השיר מותיר פער בלתי ניתן לגישור אך רב משמעות בדמות ה'זה'. השורה החותמת יוצרת תזוזה מסוימת, מפני שהדוברת אומרת 'אֵתָה יוֹדֵעַ אֵיךְ דְּבָרִים כְּאֵלָה [ההטעמה שלי] קוֹרִים', והפער בין 'זה' היחיד ל'כאלה', שמשמעו: דברים כמו זה, מגדיל את אי הבהירות, שהרי אם לא הצלחנו לברר מהו 'זה', איך נוכל לדעת מה הם הדומים לו.

אבידן התייחס לשיר 'משנה לשנה זה' כמבצע כולו את המהלך הגלום בכותרתו, ואילו מיכאל גלזמן התייחס לאפקט של השיר כמטונימי לאפקט המרכזי של שירת

17 דנה אולמרט התייחסה לנטייתו של בלובשטיין לסיים את שירה בסימני שאלה: 'הרטוריקה של השאלה הפתוחה, החוזרת ברבים משירה [...] מלמדת על חיפוש אחר חוזה חדש ושונה עם השירה העברית, שיהיה מבוסס לא על הסתגרותה של הדוברת בעולמה הפנימי [...] אלא על פתיחת השיר לדיאלוג' (ד' אולמרט, בתנועת שפה עיקשת: כתיבה ואהבה בשירת המשוררות העבריות הראשונות, חיפה ותל אביב 2012, עמ' 67). אומנם 'בבוא' מורכב מסדרת שאלות רטוריות ולא מסתיים בציפייה למענה של ממש, ואולם אולמרט קשרה את סימן השאלה גם לעמדה המטא־פואטית, ועמדה זו באה לידי ביטוי גם בשיר זה.

וך, שהוא האפקט של הדאיקט שגלזומן הגדירו, בעקבות לילך לחמן, דאיקט ריק.¹⁸ גלזומן הציע לראות במפעל הפואטי של וך לא אינדיווידואליזציה המוחקת את הפוליטי-היסטורי, כקריאותיהם של חנן חבר וצמיר, אלא מחיקה של האישי, של היותו מהגר גולה ובן לאם איטלקייה. קריאה זו מסייעת לחשוב על ההכללה הגלומה ב'זה' ועל המגמה הרומזנית שמסייעת לטשטש. אוירת הזרות העולה מן השירים המוקדמים שתיאר גלזומן, ושהגיעה לשיא בשיר 'משנה לשנה זה', יכולה להיקרא גם במחשבה על תיאוריה פרפורמטיבית של השפה כדבר מה אשר נמנע מלציית לתפיסות של אמת ושקר. במובן זה פרפורמטיביות היוצרת את גבולותיה היא חמיקה מן העולם, על ידי בריאתו בצלם המילוליות עצמה, המחליפה את הצורך בתיאור המציאות. ואולם מחיקת האישי איננה מחיקת האני, והתוצאה המתקבלת היא כאמור עולם חלופי, אשר האני הוא-הוא יוצרו, והוא מכונן בו וממנו על ידי הצבעה או בריאה זו.¹⁹ ומה קורה לקורא/ת בתוך עולם זה?

כאמור כינוי רומז מוכרח להיות דאיקטי, מוכרח להתייחס אל הקשר מסוים, ובעצם משמש כהצבעה על דבר נוכח, על עולם. על כן כדי להבין על מה מדברים יש צורך בהבנת ההקשר, הסצנה הספציפית של הדיבור או הכתיבה ואולי אפילו הקשר

18 גלזומן (לעיל הערה 6), עמ' 106. גלזומן התבסס על מונח שטבעה לילך לחמן. ראו: ל' לחמן, 'תפיסת השיר והמשורר על-פי "שירים שונים" לנתן וך: והערות השוואתיות ל"כל החלב והדבש" ול"צפוניות מזרחית"', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב.

19 ראוי לציין שהחזרה על 'זה' נפוצה למדי בשירים נוספים של וך. ראו למשל בשיר 'הבזבוז הזה', מתוך 'כל החלב והדבש': 'הבזבוז הזה, כל הבזבוז הזה, / ועוד הלילה / עלי לקום ולנסוע מזה / כל הבזבוז הזה. // חכיתי לך. / כל הבזבוז הזה, כמה חכיתי לך / ועוד הלילה / לא אהבה. / כל הבזבוז הזה. // הבזבוז הזה והקאב, / כל קאב הבזבוז הזה. / ועוד ברגע הזה / אני מוכן להסב את ראשי / ולקרוא / - עוד ברגע הזה - / לכל הבזבוז הזה' (וך [לעיל הערה 5], כרך א' עמ' 252); וכן בשיר 'כל האבק הזה': 'האבק הזה, כמה מטריד האבק הזה / אולי אסגר את הדלת ואמצא מנוחה / מכל האבק הזה. המאבק הזה // מתחיל ליגע אותי. כמה זמן בעצם / אני חי כבר עם האבק הזה ועוד / לא התרגלה נשימתי לאבק הזה / הגזל ממני כל מנוחה. // כמה זמן בעצם? והוא חודר לכאן / בכל שעה ובכל זמן. אין לי ממנו רוחה / בשום פנה שאני פונה בדירה הסגורה הזאת // ולא היתה לי כאן בעצם שום פנה. / כמה זמן בעצם לא היתה לי שום מנוחה / ואפלו לא טרחת לברר את הספה ורק האבק הזה // שחודר ואיך שנפשי כבר יגעה / מן האבק הזה וכבר הכל סגור וכבר / אין מוצא אבל האבק הזה איך שהוא חודר / לכאן ואיך שאין כאן שום מוצא / ואיך שנפשי כבר יגיפה / מכל האבק הזה' (שם, עמ' 350). בשני השירים הללו 'זה' פועל בעיקר כתיאור ספציפי בעזרת ההצבעה, אך כך הוא מוסיף נופך מטפורי. השיר הראשון יכול להיקרא גם הוא כתגובה על שירה של בלובשטיין. בשיר השני העומס הדאיקטי גורם גם לפירוק הביטוי 'איכשהו' ל'איך שהוא' ובכך להזרה בהצבעה בעזרת כינוי הגוף ושימת דגש על ה'הוא' - ובמשתמע על האבק - ולא על האופן המקרי כפי שקורה בלשון הדיבור בשימוש בביטוי 'איכשהו'.

משותף. בשירים של וולך, זך ובלובשטיין השימוש ב'זה' כמושא כולל חסר מובן מובהק, משחק כמובן באופי הדאיקטי ההכרחי של המילה. כך השירים מסמנים לקוראת סימון כפול נוסף. הם בעצם 'אומרים' משהו כמו: את מתבלבלת ונראה לך שאינך יכולה להבין, ואז את מרגישה רחוקה מההקשר, מרגישה רחוקה מהשיר, אבל אז את מבינה את המתיחה, את המשחק, ובעצם את יודעת מהו ה'זה' הזה, שהוא בעצם הכול או כל דבר או שום דבר. הצורה הריקה, המסמן המושלם. ועכשיו, כשהבנת – זה בעצם מה שהשירים האלה קצת אומרים לנו – עכשיו כשהבנת את קצת כמובן, את בתוך עולם ההקשרים שלנו, ואפשר לחגוג ולבכות יחד את הריקנות הזאת של הכול. המבוכה הראשונית של הקורא.ת, שאינה מתפוגגת לגמרי במשך הקריאה וגם בסופה, היא התוצאה הכמעט מתבקשת של רוב הסיטואציות הללו, והיא מבהירה לקורא שגם הדובר.ת במבוכה. 'זה' הזה הוא כל דבר והוא הכול, הוא משהו הממקם במקום ובזמן, ובה בעת חוסר נוחות עם המקום והזמן, הוא משמש כמו קריצה רב משמעית המסמנת וגם יוצרת עמדה של חרדה אקזיסטנציאלית. מאחורי השימושים הללו ניצבת חרדה קיומית מריקנות, אבל גם אימת ההתקבעות. כך בעזרת המיקום מתקבלת הצבעה על עולם במילים; המשורר-הדובר מלהטט במשחק האי-פענוח בין זה לזה, בין ההוא לאלה.

כל השירים שהובאו לעיל פועלים על מנגנוני הצפנה מסוימים, ולחלקם, כמו 'בבוא' מאת בלובשטיין, יש סוד שלכאורה ניתן לדעת או לא ניתן לדעת. אבל התגובה של וולך בשירה משנה את אופק הפרשנות של השיר של בלובשטיין, שנכתב עשרות שנים לפניו. קריאת שירה של בלובשטיין לאור שירה של וולך, וראיית השיר המאוחר כתגובה על קודמו, משפיעה על פרשנותנו לפועלו של הכינוי הרומז בשירה של בלובשטיין. קריאה רטרופקטיבית זו מאפשרת להדגים את הטענה של ז'אק דרידה שמה שמגדיר תמיד סימן לשוני הוא דווקא יכולתו להישנות, להיות בר ציטוט.²⁰ דרידה הראה כי ההינטעות בהקשרים חדשים היא מאפיין בסיסי של סימנים. גם אם הסימנים הללו הם לכאורה חוץ-לשוניים ודאיקטיים, הם תמיד יכולים להצביע על הקשרים נוספים ולהתפרש גם בהם. סימנים אינם יכולים להיות חד-ערכיים ממש, כי מעצם טיבם הם תלויי הקשר ושימוש. שום צופן אינו יכול להיות סודי באופן מבני, שכן האפשרות לחזור עליו ולזהות את הסימן משתמעת מעצם קיומו של צופן.²¹ עניין מהותי זה הוא אשר מאפשר את המעבר מהשיר 'בבוא', אשר כפי הנראה יש לו

J. Derrida, 'Signature Event Context', idem, *Margins of Philosophy*, trans. A. Bass, Chicago, IL 1982, pp. 9–12

שם, עמ' 8

מושא מסוים, אל התגובה עליו 'זוה לא מה ש', בלי לדעת מהו המושא הסודי שהוא או להתייחס אליו – כפי שעשתה וולך. אולי יש בכך גם משום מענה על מה שנוותר בסוף השיר של בלובשטיין כשאלה: האם יש 'זה' אשר יניח את הדעת? והתשובה של וולך היא: לא. משירה עולה שדעת דווקא איננה התשוקה ולא התשובה. אולי יש בכך גם להסביר את הסתירה המלאה בסוף השיר של וולך, שהרי גם לו ידעה מהו אותו 'בבוא', אין הוא יכול, ואין שום דבר שידיעתו יכולה.

א. 1. 'או אָפּלו לא זָה' – רמיזות אינטרטקסטואליות, ציטוט וחדש שימוש נוסף של זך בכינוי הרומז 'זה' קשור לציטוט העצמי, ליכולת המהותית של הסימן להישנות, להיות מצוטט בהקשרים נוספים (iterability), כפי שהראה דרידה, ולא־אינטרטקסטואליות עצמית. אינטרטקסטואליות עצמית יוצרת מעצם קיומה דמות דובר מתמשכת בשירים ובספרים שונים של המשורר, ויש לה משמעות במערכת היחסים שבין הקורא/ת למשורר/ת.

בספרו של זך 'שירים ראשונים', שיצא לאור בשנת 1955, הופיע השיר 'פרידה סופית': 'כְּאִשֶׁר הִלְכָה מְמַנִּי נְעֵרְתִי / לְבִשְׁתִּי אֶת חֲלִיפְתֵי הַחֲדָשָׁה / וְיִרְדְּתִי לְקֶפֶה. / וְהָיָה שָׁם שְׁלֵשָׁה אֲנָשִׁים: / גְּבוּהָ, / שָׁמֶן / וְרוּחָה. / וְלִשְׁמֶן הָיָה שְׁנֵי פְּרָחִים אֲדוּמִים / עַל הַחֲזוּהָ. / כְּאִשֶׁר נִכְנַסְתִּי וְרָאוּ אוֹתִי, / קָם הָרְרוּהָ / וְהִכְרִיזוּ: / זָהוּ / זָה'.²² בספר 'שירים שונים', שהופיע חמש שנים אחר כך, בשנת 1960, הופיע השיר 'כשהלכה ממני נערת', הנפתח במילים: 'כְּשֶׁהִלְכָה מְמַנִּי נְעֵרְתִי, / כְּתִבְתִּי פְּעַם',²³ ואחריהן בא תיאור שהוא כעין פרפראזה על השיר הקודם: 'הִלְכְתִּי לְבֵית הַקֶּפֶה / וְהָיָה שָׁם שְׁלֵשָׁה אֲנָשִׁים: / גְּבוּהָ, / שָׁמֶן וְרוּחָה / וְלִשְׁמֶן הָיָה שְׁנֵי פְּרָחִים אֲדוּמִים עַל הַחֲזוּהָ // שֶׁל הַשָּׁמֶן (אֵךְ לֹא / שֶׁל הָרְרוּהָ)'. הסיטואציה הדרמטית והתיאטרלית של השיר בגרסתו המוקדמת מקבלת בשיר השני זווית שונה. בהתחלה יש משהו קצת מתמיה בדיוקים הנוקדניים בתיאור של השיר הקודם בפתיחת השיר השני – למשל השימוש המבהיר בסוגריים, למען לא תיפול טעות באשר לזהותו של מי שנושא פרחים על חזהו. באמצע הבית השני מגיעה התפנית: 'לְמַעַשָׁה, / כְּשֶׁנִּכְנַסְתִּי, לֹא הִרְגִּישׁוּ בִּי; הַדּוּבֵר, הַמּוֹדֵה מִלְכַתְחִילָה כְּדוּבֵר־מְשׁוֹרֵר שֶׁל הַשִּׁיר הַקּוֹדֵם ('כְּתִבְתִּי פְּעַם') – ובכך שומט את ההבחנה בין המשורר לדובר וגם מתחייב לכאורה להמשך דיאלוג עם הקורא/ת – מכריז שהשיר הקודם היה עדות שקר. לטענתו הוא אומנם כתב כך פעם אבל 'לְמַעַשָׁה' קרה משהו אחר. הוא נכנס ולא הרגישו בו, וזאת בניגוד מוחלט לסיטואציה התיאטרלית שתוארה

22 זך (לעיל הערה 5), א, עמ' 64.

23 שם, עמ' 143.

בשיר המוקדם, שבו הדובר נכנס אל הקפה וכולם יכלו לראות בבירור את שאירע, את סופיות הפרדה ומכאוביה, יכלו לראות ש'זהו זה'. לאחר מכן הוא מרחיב ומסביר: 'יש רגע פְּזָה: // אָדָם נִכְנָס וַיּוֹשֵׁב / וְאֵלֹוּ הָאָחֵר חוֹשֵׁב / שֶׁרַק רוּחַ סוּכָּבָה אֶת הַדָּלֶת // או אֶפְלוּ לֹא זָה'. בשיר הראשון נרמזה עמדה אקזיסטנציאלית שלפיה האדם אינו לבדו ואינו מסוגר בעצמו, שכן כשהוא נכנס מייד הבחינו בו וראו את כאבו, אך כאן הסיטואציה הייחודית השלובה בוודוי על השקר הראשוני כמו נועדו להקדים את האמירה האקזיסטנציאלית ההפוכה. בשיר השני נאמר במפורש, בטון עגמומי, כי המרחק בין אדם לחברו רב, וכי חוויה כאובה כמו פרדה סופית של אחד אינה יוצרת רושם חיצוני אשר האחר יכול להבחין בו, ויתרה מזו, לפעמים אדם אטום לגמרי לעצם נוכחותו של חברו.

הדובר מאזכר את השיר הקודם ונסמך עליו לא רק על ידי המילים המפורשות אלא גם באמצעות השימוש בשורה הראשונה הזוהו ותיאור הסיטואציה בפרוטרוט – אך כאמור בטון מדייק ומעט יובשני, המבטל את הטון התיאטראלי של הסיטואציה שתוארה בשיר הראשון, סיטואציה שלקוחה מזירה תרבותית קולנועית שלא מכאן ולא מעכשיו ('השמן והרזה', אפיוני דמות חיצוניים מנוגדים ומובהקים ותו לא, פרחים אדומים על החזה, לקום ולהכריז, החריזה הכמו מכנית בסופי השורות [רָזָה, חָזָה, רָזָה, זָה], שנקראת כפרודית אצל משורר שלרוב יצא כנגד חריזה). ולבסוף סימונו של השיר באותה המילה, 'זה', ממסגר את כל השיר השני במסגרתו של הראשון, ופועל כאן כהצבעה כפולה: האחת פנים־טקסטואלית (הרוח שסוכבה את הדלת; ובעצם הצבעה על מה שאולי כלל לא קרה, ואם קרה, הרי זו רק רוח – הצבעה על מה שאין רואים) והשנייה כהדגשת הקישור לשיר הקודם, שבו המילים 'זהו זה', כביטוי מילולי שגור, הצביעו בבירור על סוף הקשר, על הקשר המובן לכל הנוכחים בלי שום מילה נוספת, כאילו אין צורך בהסבר מפני שהכול ברור לכולם; אפשר לומר 'זהו זה' והאנשים בקפה יבינו בבירור שזה מה שנגמר, כי אין סיכוי שמדובר בשום דבר אחר.

כיצד משפיע על הקורא/ת מעשה שירי כזה של דובר־משורר המצטט את עצמו ומספק גרסה חדשה לשיר קודם? הקוראת מחויבת כמובן לחשוד בגרסה הראשונה. ואולם כאשר מישוהו מעיד ששיקר בעבר ואומר שהינה עכשיו הוא דובר אמת, גם סיפורו השני חשוד, ובמיוחד שלא רק שהפתיחה זהה, אלא שהדובר ממשיך להישען ולהזכיר לקוראת את הגרסה המוקדמת. הווה אומר, הציטוט העצמי והוודוי מחשידים גם את הגרסה השנייה, החדשה. לו אחרי האזכור הראשוני ('פְּתַבְתִּי פְּעַם') הייתה הגרסה הקודמת ננטשת לחלוטין, יכול היה הקורא לפרשה ביתר קלות כשקר מוחלט, ואולם הדובר בשיר השני אינו נוטש גרסה זו אלא ממשיך לאזכר אותה לאורך

השיר עד סופו, עד המילה האחרונה, ולכן אינו מאפשר לקוראים לנטוש אותה כשקר מוחלט כביכול ולהישען על הגרסה השנייה בלבד. הדובר נאחז בשתי הגרסאות: השנייה אינה עומדת בלי הראשונה,²⁴ והוא כופר בניסיון לנסח 'אמת'. כך נוצרת תודעה קונטינגנטית של המציאות ושל ההקשר וגם של הזיכרון וכן חשד בעצם האפשרות לספר, לתאר ולהאמין.

הזיכרון כאן כפול – זיכרונו של הדובר־משורר, החוזר אל סיפור קודם ומספר אותו אחרת (וכאמור באופן הפגנתי, דבר הקורא תגר על תפיסת האמת הסטנדרטית), וזיכרונו של הקורא, שהדובר מבקש להזכיר לו את הסיפור הקודם. כך נוצר עימות נרטיבי. כל זה מועצם על ידי בחירת שמו של השיר השני, הוזהה לשורה הראשונה בשני השירים, מעשה שכמוהו כהבהרה שלפנינו גרסה מובחרת, בה בעת שמזכירים לנו את קיום הגרסה הקודמת, אבל בלי לבחור בפתרון של הכרזה על גרסה בשם השיר (כמו שנעשה למשל בשיר 'ציפור שנייה'). כאשר חוזרים אל השיר הישן אחרי הקריאה בחדש, הקורא מוכרח לחשוד, לחשוד בעצם הפנייה לזיכרון – 'פְּאָשֶׁר גַּם פְּנִיָּה לְזִכְרוֹן / חִשּׁוּדָה', כתב זך בשירו 'נגד עצב'.²⁵

השיר השני כולו עשוי כדאיקט, כמצביע על השיר הראשון, ונשאלת מולו השאלה מי בפנים ומי בחוץ: מי יודע מייד למה הכוונה במילים 'פְּתַבְתִּי פְּעַם', ומי אינו יודע? כך השיר מתפקד כ'שיבולת' (shibboleth) ממיינת,²⁶ ולו רק בין הקוראת לבין עצמה, ומי שאינו מכיר ואינו מבין מושאר מחוץ להקשר, מחוץ לעולם המתהווה בהצבעה בין השירים; הוא אינו רלוונטי לשיחה כביכול בין הדובר־משורר לקוראים, ואולי אף מסומן כמי שאינו הקורא הנכון. הפרפורמטיביות הזו מוצלחת עבור חלק מהקוראים, או אולי הצלחתה היא בעצם הסימון והחלוקה, הסינון של מי שיודע לפענח את הרמזיה ממי שאינו יודע.²⁷

24 יתרה מזאת, קורא שלא הכיר את השיר המוקדם ונתקל לראשונה בשיר השני, אולי ירגיש לאחר קריאתו צורך לחפש את השיר הראשון, ואז כתוצאה של המעשה השירי המכחיש יכיר את הגרסה שהוכחשה אך לא ננטשה.

25 זך (לעיל הערה 5), ב, עמ' 305.

26 המילה העברית שיבולת משמשת במגוון שפות לתיאור אמצעי זיהוי לפי הגייה, ובהשאלה – אמצעי הצבעה על שייכות וסינון. המושג נשען על סיפור מספר שופטים, פרק יב, שלפיו בני שבט אפרים היו הוגים שיי"ן כשי"ן, וכאשר הם נמלטו מאימת יפתח ואנשי הגלעד, ניסו אנשי הגלעד ללכוד את הנמלטים על ידי מבחן הגייה של המילה שיבולת. מן היצירות המפורסמות המדהדות ביטוי זה או מתייחסות אליו אזכיר את שירו המפורסם של פאול צלאן 'שיבולת', את ספרו של דרידה 'שיבולת: לפאול צלאן', המתייחס לשיר זה ולכותבו, וכן יצירת אומנות אדירת ממדים של האומנית הקולומביאנית דוריס סלסדו (Salcedo) שהוצגה במוזיאון הטייט מודרן בלונדון בשנת 2007–2008: האומנית קרעה ברצפת חלל הכניסה של המוזיאון סדק ארוך מאוד, המתפצל במהלכו והולך ומעמיק ומתרחב, סדר שחילק למעשה את החלל ליכאן ולישם.

בעיון בשירים מאת זך, וולך ובלובשטיין עמדתי על שני מנגנונים רומזניים ודאיקטים פרפורמטיביים: 'זה' רחב יריעה המבקש להיקרא ככולל כול, ו'זה' שנטוע בשיר שכולו מענה, שהוא מין דאיקט המצביע על שיר אחר, ועצם ההצבעה מצד אחד מאיינת את התוקף של שניהם ומצד אחר מעלה תהייה על אותה כוליות, אם נותר ממנה משהו. המנגנון של 'זה' הכוללני מגוון בפני עצמו, כפי שהראיתי בשיריהם של בלובשטיין, וולך וזך, ומשקף סוגים שונים של אמירות בעלות ממד אקזיסטנציאליסטי. השימושים דומים בכך שעצם הדאיקטיות שלהם יוצרת חיץ בין מי שבפנים למי שבחוץ, בין מי שהרומזניות נקלטת אצלה ויודעת למה הכוונה למי שאינה יודעת. הדאיקטיות מגדירה את התחום הביצועי של הטקסט ופירושו: מי שמפענח נמצא בפנים, בתוך העולם שעליו מצביעים, העולם שכמו נוצר בהצבעה; ומי שאינו מפענח – נותר בחוץ.

בהמשך המאמר ברצוני להראות עוד שלושה סוגים של שימושים בכינוי הרומז 'זה' בשירה אשר פועלים באופנים אחרים, שניתן לראות בהם ביקורת או מענה על השימושים הקודמים: האחד משתמש באינטרפלציה ומייצר תחושת זהות דווקא מתוך התנגדות לעולם, הזדהות שנובעת לא מהצבעה מבפנים וגידור אלא מוצבעת לכאורה מבחוץ, מוזהה; השני מערער על הרומזניות כמנגנון ומגחך אותה על ידי חשיפת המנגנון עצמו וייתורו; והשלישי משתמש בדאיקטיות כהצבעה על נעדר ספציפי, אולי אף בניסיון להחיות ולקיים, לזעוק כנגד המוות והאין.

27 במאמר על הנושא "It's doubtful... it isn't even logical, it can't be proved, and it's) – crazy" – suspicion and insinuations in Amos Oz's literature' דומה אך מועצם של סינון ורמזיות בסיפורים קצרים של עמוס עוז. אצל עוז מנגנון זה מופיע פעמים רבות בצמוד להקשרים חברתיים שונים, לא אקזיסטנציאליים. השאלה במקרה שלו איננה על עצם ההיכללות בקבוצת ההשתייכות אלא שאלה של חשד והאמנה. באותו מאמר ביקשתי לעמוד על תפקודו של הספק המתעורר ועל פעולתו על הקורא/ת. לטענתי הסיפורים של עוז יוצרים מתוך שילוב של חשדות, מיניות והסתרות – בין השאר על ידי כינויים רומזים – עמדת קוראת התוהה שוב ושוב: לחשוד בה? להאמין לה? ומתלווה לכך התחושה שהדמויות הנשיות אינן ראויות לאמון. אצל קוראת פעילה ומודעת, כפי שדורש עוז, מתעורר גם חשד עצמי: למה אני חושדת בה? וכך הקוראת חוזרת לטקסט לחפש בו הוכחות, לשים עצמה שופטת-חוקרת, כלפי הטקסט וכלפי עצמה. לטענתי עמדה זו של חשדנות בסיסית מהותית לפואטיקה של עוז ואולי בכלל לפואטיקה הקנונית של התקופה, וקשורה גם לפואטיקה של זך וולך שהראיתי לעיל. מהעיון בסיפורים עולה גם הרושם שכדי לבקר את הנרטיב הקיבוצי, להצטרף לביקורת העצמית על היחס כלפי האחרים והזרים, יש קודם כול לחשוד בנשים. המאמר צפוי לראות אור בקרוב בכתב העת *Shofar*.

ב. 'כזה' – הצבעה מייצרת זהות מול העולם

אָנְשִׁים זָרִים שְׁאֲנִי בְּכֻלָּל לֹא מְכִיר,
מִמְקוֹמוֹת אַחֲרִים וְגַם פֹּה מִהָעִיר,
הֵיטִי רוֹצֵה שְׂיָדְעוּ כָּלֵם,
שֵׁשׁ יָלֵד אֶחָד בְּעוֹלָם.
וְהַיֵּלֵד הַזֶּה הוּא אָנִי.²⁸

כך חתם יהודה אטלס את ספרו 'והילד הזה הוא אני'. הספר ראה אור בשנת 1977, ומאז ועד היום הוא אחד מספרי הילדים הפופולריים ביותר בישראל. אומנם מדובר בשיר ילדים מובהק, ובכל זאת מעניין להביט מקרוב בתהליך ההצבעה בשיר הזה: השיר כתוב בגוף ראשון, מתאר קהל יעד מדומיין שכולו בגדר 'אנשים זרים', ולאחר אזכורם בא הפירוט מיהם אותם זרים, 'שְׁאֲנִי בְּכֻלָּל לֹא מְכִיר': 'אָנִי' מגדיר את הפנייה הזאת, וההקשר מתואר מבחינה מרחבית – 'מִמְקוֹמוֹת אַחֲרִים וְגַם פֹּה מִהָעִיר', פנייה שמגדירה את האחר לפי 'פֹּה' ויוצרת מעין מיפוי מעגלי שמרכזו ב'אָנִי'; המעגל הרחב מעט יותר הוא אולי 'פֹּה מִהָעִיר', והיקפו בזרים, במקומות האחרים. לבסוף מובע הרצון של אותו 'אָנִי': שכולם ידעו שקיים ילד, שיכירו בו, ושידעו שהוא 'אֶחָד', ואחרי כן, כשידעו, ידעו ש'הַיֵּלֵד הַזֶּה', האחד, המיועד פעמיים, הוא הוא, הוא 'אָנִי'. הרצון שלו לשרטט מעגל, ולהורות למעגל להכיר בו כמרכזו – הוא מעין תהליך סובייקטיבי ויוצרי פשוט ואף פשטני, בתוספת נרקיסיזם נסלח בשל ההומור ובעיקר בשל גילו המשוער של הדובר – הרי הוא ילד. אך השיר הזה מעיד על תהליך כולל יותר של כינון זהות באמצעות הגדרת תחום והצבעה מתוך התחום הזה חזרה אל המגדיר, 'אָנִי'. כך ההצבעה 'זה' מכוננת זהות, מגדירה את האני למול הכלל, מול החברה.

לאור הבחנה זו מעניין לקרוא את שירה של וולך 'יונתן':

יונתן
אָנִי רֵץ עַל הַגֶּשֶׁר
וְהַיֵּלֵדִים אַחֲרַי
יוֹנָתָן
הֵם קוֹרְאִים
קֶצֶת דָּם

²⁸ י' אטלס, והילד הזה הוא אני, ירושלים 1977, עמ' אחרון (עמודים לא ממוספרים).

רַק קֶצֶת דָּם לְקִנּוּת הַדְּבִשׁ
 אֲנִי מִסְפִּים לְחֹר שֶׁל נֶעֶץ
 אֶבֶל הַיְלָדִים רוֹצִים
 וְהֵם יְלָדִים
 וְאֲנִי יוֹנָתָן
 הֵם כּוֹרְתִים אֶת רֵאשִׁי בְּעֶנֶף
 גְּלִדְיוֹלָה וְאוֹסְפִים אֶת רֵאשִׁי
 בְּשִׁנֵי עֶנְפֵי גְלִדְיוֹלָה וְאוֹרְזִים
 אֶת רֵאשִׁי בְּנִיר מְרֻשָּׁשׁ
 יוֹנָתָן
 יוֹנָתָן הֵם אוֹמְרִים
 בְּאִמַּת תְּסַלַּח לָנוּ
 לֹא תֵאָרְנוּ לְעֶצְמֵנוּ שְׂאֵתָה כְּזֶה.²⁹

המשורר והעורך דורי מנור סיפר שבקוראו בצעירותו את השיר 'יונתן' של וולך, כשהגיע לשורה האחרונה, הוא הרגיש שה'כֶּזֶה' מכוון אליו, מסמן אותו.³⁰ דבריו של מנור מכוונים אותי להביט במבט אחר על השימוש של וולך במילה 'זה'. כאשר אומרים הילדים ליונתן 'לא תֵאָרְנוּ לְעֶצְמֵנוּ שְׂאֵתָה כְּזֶה', מובלע בדבריהם קיומה של קבוצת שוליים כלשהי, קבוצה אחרת שהילדים טוענים בסופו של דבר שאליה הדובר בשיר משתייך. המשחק המגדרי בשיר³¹ והמשחק בהקשר התנ"כי³² בשם הדמות ומאפייניה, משפיעים גם הם על הפירושים האפשריים הרמוזים במילה 'כזה'. ההצבעה 'אֵתָה כְּזֶה' מתרחשת בשיר ברגע ההתנצלות שלא ברור מה מעמדה, מפני שהיא נמסרת אחרי שהילדים כרתו את ראשו וארזו את הראש בנייר מרשרש. קריאתם הראשונה היא בקשת הדם, והשנייה – בקשת סליחה, ושתיהן פניות מניפולטיביות במידה רבה. הסיטואציה המוזרה נדמית כמסופרת כולה מבעד למעטה דיסוציאציה, מעין תחום ביניים, חוץ שהוא פנים או פנים שהוא חוץ. בהקשר המוזר הזה, בהמשך להתעללות

29 וולך (לעיל הערה 12), עמ' 9.

30 בהשקת האנתולוגיה 'פלאטה' בעריכתו ובעריכת רונן סוניס, בבית הקפה 'תמול שלשום' בירושלים ב־2 בדצמבר 2015.

31 שם המשוררת יונה, שם השיר והדובר יונתן.

32 על פי המסופר בשמואל א פרק יד במהלך אחת המערכות נגד הפלשתים יונתן אכל דבש אף שאביו, שאול, השביע את העם לבל יאכל דבר עד הערב ולא ייקח משלל הפלשתים. כששאל אותו אביו למעשיו, הודה יונתן במעשה וקיבל עליו את הדין להיות מוצא להורג, אך בהיותו גיבור המלחמה התנגד העם לפגיעה בו והוא לא הומת.

הילדים ולכריתת הראש, הם לפתע פונים אליו בבקשת סליחה, ומסבירים: 'לא תִּאָרְנוּ לְעֶצְמָנוּ שְׂאֵתָה כְּזֶה'. מה הוא 'כְּזֶה'? ואילו ידעו, האם לא היו כורתים את ראשו ועוטפים אותו בנייר מרשרש? איך הם הבינו שהוא כזה? האם זה משהו שהיה בראש עצמו? האם הזיהוי איננו, למעשה, המניע לאלימות?

בד בבד עם הנכחת ההדרה שבהצבעה על יונתן ועם המרדף אחריו, יש בהצבעה זו גם קריאה להשתייכות, הנובעת מעצם ההצבעה והקריאה 'אֵתָה כְּזֶה'. בדומה לתיאור קריאתו של מגור, זוהי לא רק הצבעה מוציאה – מה שהיה קורה אילו היו אומרים למשל: שאתה שונה – אלא ניתן לקרוא אותה גם כקריאה מזהה ואף כקריאה להשתייכות, ובמיוחד שהדובר בשיר מדבר בגוף ראשון והשיר מובא כעדותו. פרשנות כזו של השיר מתקיימת בתוך מערך אחר של השתייכויות ושל פרשנויות, שלפיו 'זה' הוא הצבעה מזהה, מבחינה ומסווגת, אבל לא דווקא שימה בחוץ או בפנים אלא מתן זהות למול העולם. זהו התהליך האינטרפלטייווי שתיאר לואי אלתוסר,³³ שגם הוא יכול להיות פעולה פרפורמטיבית במילים, כאשר השוטר בדוגמה שהוא הביא כדימוי לאינטרפלציה קורא 'הי, אתה שם', והנמען מסתובב – או אינו מסתובב – לשמע הקריאה ובו ברגע הוא מוסב, הוא נהיה לאותו 'אתה', והמערך הפוליטי-אידיאולוגי-סובייקטייווי שלו הוא כבר אחרי ההסבה. ההצבעה 'כזה' עושה מהלך דומה של כינון סובייקט מובחן בעולם, כאשר יש מי שקורא זאת ומרגיש שגם הוא 'כזה', ויש מי שאינו עושה כן; יש מי שהוסב, ויש מי שמוסב לקריאה אחרת. אם כן האמירה 'אֵתָה כְּזֶה', אפילו אם לא באופן ישיר אל הקורא או הקוראת, היא פרפורמנס מכונן סובייקט, מכונן זהות.

כאן המקום לציין כי המילה זהות ככל הנראה נוצרה (או נמצאה) בידי אליעזר בן-יהודה, ונגזרת מן המילה 'זה', אך לא נועדה מלכתחילה לאופן שבו משתמשים בה כיום:

במדור 'הלשון', ב'השקפה' מי"ט אדר א, אתתל"א לחורבן (תרס, 1900), מפרסם העורך רשימה ושמה 'מיהות, זהות' (כך. מניקד). ובה הוא מעיר שמצא: יצירה יפה בלשון, טבועה בחותם עבריות בהריפות רבה – – – בחשבון האחרון של בית-החולים 'שער ציון' ביפו – – – את המושג שיהגה הלועז במלה אידנטיטה (identité) – – – בתיבה חדשה 'מיהות' – – – ואולם לא לכל גוני המושג הזה תספיק המלה 'מיהות', יען יש שנצרך דווקא החיוב, כי איש פלוני

33 ל' אלתוסר, על האידיאולוגיה, תרגמה א' אזולאי, תל אביב 2003.

או דבר פלוני זה הוא שאנו רוצים. לתרגם הצד הזה של המושג נוכל לבנות שם מקרה זהות.³⁴

על פי בן־יהודה הדבר שאנחנו מתייחסים אליו לרוב כזהות (identity) היה אמור להיקרא 'מיהות' דווקא. 'זהות' הייתה אמורה לשמש כמונה טכני בעיקרו, זהות ספציפית של אדם, כמו מספר זהות או מסדר זיהוי. הסבר זה תואם את האופי הדאיקטי של 'זה' כדבר שמצביעים עליו וכהתייחסות אל משהו כאל אובייקט ולא כאל סובייקט – לעומת 'מי', המגדירה סובייקט, ושממנה נגזרה המילה 'מיהות'. יצירת המילים 'זהות' ו'מיהות' מושתתת על מבנה לשוני מימי הביניים, מבנה שנבע מתוך העיסוק בפילוסופיה אריסטוטלית ובפילוסופיה יוונית בכלל, שהצריך מונחים כוללים וערטילאיים, ועל כן גזרו ממילים בסיסיות כמו 'מה' ו'יש' את 'מהות' ו'ישות'.³⁵ כך המילה 'זה' – שהייתה לימים למילה בסיסית בעברית המדוברת, היום יומית, בלי לקבל צביון נמוך או עילג (וכנראה בין השאר זה מה שמשך את וולך ווך להרבות בשימוש בה) – הייתה בסיס שנגזר ממנו מגדיר מרכזי כל כך, המילה 'זהות'. תוך כדי התהליך נגווה בעצם האובייקטיוויזציה שרמוזה במילה 'זה', ונחשף המתח המהותי שעדיין קיים בבסיס המילה 'זהות', אשר מצד אחד משמעותה היא הצבעתית כפי שנתכוון בן־יהודה, ומצד אחר משמעותה שיוכית – דומה ל-, משתייך ל-; הווה אומר: 'כזה' ולא 'זה'.

ג. 'שָׁנִינוּ יוֹדְעִים מֶה זֶה הַזֶּה הַזֶּה' – אנטִי־רומזניות

שירו של מואיז בן־הראש 'זה', שנכתב בעשור הראשון של המאה הנוכחית,³⁶ מתייחס במשתמע למסורת הרומזנית ודוחה אותה על הסף. השיר מתייחס לדבר שלא אומרים, ל'זה' שהוא הבזוי, הבזות שאינה ראויה להיאמר. הוא חושף את הפרפורמטיביות המוציאה של הרמיזה הפואטית השגורה, הדורשת מהקורא להיות 'זה' שיודע', וגם את ההקטנה המגולמת ברמיזה שלכאורה לא ראוי לומר את המילים של הנושאים הללו, ה'אלה'. אחד המוטיבים הפואטיים המרכזיים של בן־הראש הוא הישירות עצמה, אי הרומזניות. למעשה יש פה גם הצהרה מטא־פואטית על תפקידה של השירה לדבר

34 א' בן־יהודה, 'הצעות חידושי מלים', הנ"ל, החלום ושברו: מבחר כתבים בענייני לשון, מהדורת ר' סיוון, ירושלים תשל"ט (פרויקט בן־יהודה, http://benyehuda.org/by/hazaot_xidushey_milim.html).

35 רוזנטל (לעיל הערה 1).

36 השיר פורסם בכתב העת כתובת, 2 (דצמבר 2009), עמ' 102–104.

ולהיות ברורה, הצהרה המביעה שאיפה לדמוקרטיזציה של השירה ולהבאתה לקהלים שהודרו ממנה בדיוק בשל – ועל ידי – הנורמות הפואטיות הרומזניות. בשיר זה יש תואם בין השימוש היום־יומי במילה 'זה' ובין האיפה לדבר ברורות ואף הגחכה של הרומזניות.

זה
 זאת לא הפעם הראשונה
 שְׁמַדְבְּרִים אֶתִּי עַל
 זֶה
 כְּמוֹ שְׁדָבְרוּ פֶּעַם עִם יְלֵד
 עַל קָקִי אוֹ פִּיפִי
 או אֲמַרוּ פָּרַח
 שׁוֹאֲלִים אוֹתִי לְמָה אַתָּה מְמַשֵּׁיךְ לְכַתֵּב עַל
 זֶה
 או הָאֵם אַתָּה עֲדִין כּוֹתֵב עַל
 זֶה
 וְזֶה תְּמִיד נֶאֱמַר בְּזֶה תְּקִיף בִּיּוֹתֵר
 זֶה
 אֲנִי תְּמִיד עוֹשֶׂה אֶת עֲצָמִי
 לְגַמְרֵי אִידִיוֹט
 וְשׁוֹאֵל
 מַה זֶה
 זֶה?
 הוּא סֵפֶר שְׁקָרָא אֶת הָרְאִיוֹן
 וְהִיָּה מְאֹד מְעַנֵּין לְקָרָא עַל הַבִּיטְנִיקִים
 אֲבָל לְמָה אַתָּה מְמַשֵּׁיךְ לְדַבֵּר עַל זֶה
 כְּרָגִיל שְׁאֵלְתִּי מַה זֶה
 זֶה
 אֲבָל הוּא הָרִי חֲכָם יוֹתֵר וּכְבֵר מְכִיר אוֹתִי
 וְיוֹדֵעַ שְׁשִׁנִּינוּ יוֹדְעִים מַה זֶה הָזֶה הָזֶה
 אֲזוֹ אֲמַרְתִּי לוֹ שְׁזֶה חָשׁוּב
 זֶה
 מְאֹד חָשׁוּב

אָבֵל אִז אָמַר שְׂאֲנִי הֶרְבֵּה יוֹתֵר עֲמָק
מָזָה
שְׂיֵשׁ בִּי יוֹתֵר עֲמָק וְחֻבֵּל שְׂאֲנִי מֵתַעֲסָק
בָּזָה
עֲדִין
כְּאֵלוֹ אֲנִי עֲדִין צָרִיף לְגִדֵּל
וַיְמָה זֶה הָזָה
זֶה שְׁנוֹלְדָתִי בְּמָרוֹקוֹ
אוֹ זֶה שְׂאֲנִי מְדַבֵּר עַל מָרוֹקוֹ
זֹאת אוֹמֵרֵת שְׂיֵשׁ יוֹתֵר עֲמָק מֵאֲשֶׁר לְהוֹלֵד בְּמָרוֹקוֹ
לְמִשָּׁל לְהוֹלֵד בְּ
זֶה
נִי,
בְּכֹל מְקוֹם אַחַר
לְמָה אַתָּה מְזַכֵּר אֶת זֶה שְׁנוֹלְדָתְךָ בְּמָרוֹקוֹ?
הֵייתִי יְכוּל לְהִיּוֹת הֶרְבֵּה יוֹתֵר עֲמָק אֶלְמָלָא
נוֹלְדָתִי
בָּזָה
כָּלֶם מְסַכֵּימִים
חֻבֵּל שְׁנוֹלְדָתִי
בָּזָה
וְאֲנִי מְזַכֵּר אֶת זֶה
הָרִי
זֶה
הַדְּבָר הַכִּי בִּיטְנִיקִי שְׁעִשִׁיתִי בְּחַיִּי
לְדַבֵּר עַל מָרוֹקוֹ
בְּמִדִּינָה שְׁבֵה הַזְּכָרוֹן
הָזָה
אָסוּר.

בני שיחו של הדובר מבקשים – מתוך בושה ונימוס – להסוות ולא לומר, לא לעסוק ב'קקי או פיפי' כאמור בשיר. הדובר מנכיח את נטרול הרומזניות כשהוא מתעקש לשאול 'מה זה זה?' ('עוֹשֶׂה אֶת עֲצָמִי לְגַמְרִי אִידִיוֹט'), וכשהוא מתאר את התקיפות

שבה הוא נשאל, ורומז מה בעצם בזוי יותר מלדבר – התקיפות והטון של השאלות המרמזות והמנומסות לכאורה, אשר נובעות בלי ספק ממבוכה; והוא אינו נותן למבוכה להסתתר, הוא מעמיד במבוכה הזו את בני השיח. הוא מלעיג את הרומזניות של הכינוי הרומז המסתווה עד לשיא של ההצבעה על הפער שבין ההיכרות והחוכמה של המשוחח ובין חוסר יכולתו לקרוא לדבר בשמו: 'פְּרָגִיל שְׁאֵלְתִי מֶה זֶה / זֶה / אָבֵל הוּא הָרִי חָכֵם יוֹתֵר וְכִבֵּר מִכִּיר אוֹתִי / וְיִוְדַע שְׁשִׁנְיָנוּ יוֹדְעִים מֶה זֶה הַזֶּה הַזֶּה'. החזרה שלוש פעמים ברצף על הדאיקט מבהירה את הגיחוך שבדבר, את המובהקות של המושא הספציפי שבני השיח כה נמנעים מלומר אותו כי בעיניהם הוא ירוד ומיותר ומבוטל, אך הדובר מבסס כך את מרכזיות העניין וחשיבותו, כמו מילת קללה או שם האל או מה שבעצם הזכרתו כלול איזה כוח מאגי. זוהי פעולת-הדיבור המושלמת של מה שכל עוד לא ידובר אולי יתאיין, אך עם אמירתו הוא, לכאורה, נהיה.

לאור זאת נשאלת השאלה מי הוא המכוון את מה שאין לומר, ולאיזה צורך. בן השיח המרכזי בשיר, שהוא מעין חבר של הדובר ומוגדר חכם, מחמיא לדובר על ריאיון שבו דיבר על הביטניקים. החוק הבלתי כתוב מנסה להיאכף כאן על ידי החבר, שמנסה להנחות את הדובר שלא לדבר על 'זה', וגם נאכף עצמית, שהרי בן השיח עצמו אינו אומר שהחוק הוא: לא לומר 'מרוקו'.

בן-הראש מצביע פה על המוסכמה הציבורית בדבר מה שלא נהוג לומר – אילו אמירות יש להן מחיר חברתי ומשקפות את מה שאסור לתת לו ביטוי. ג'ודית באטלר דנה בהסתה או בדבר שטנה (Hate speech) כדבר שאין לאומרו, והסבירה שהמדינה היא המפיקה את ההסתה.³⁷ אין הכוונה שהמדינה אחראית לכל היגד הסתה, אלא ש'הקטגוריה אינה יכולה להתקיים ללא אשרורה של המדינה, וכוחה של השפה המשפטית של המדינה לייסד ולקיים את התחום של מה שניתן לאמירה מרמז שהמדינה מתפקדת לא רק כגורם המגביל בהחלטות כאלה; למען האמת, המדינה מפיקה באופן פעיל את התחום של מה הדיבור המותר המקובל בציבור'.³⁸ לדידה של באטלר הכוח הריבוני כמחוקק הוא המבצע את מעשה ההסתה בעצם השימוש שלו בהגדרה ובאמירתה, אבל למדינה מותר לעשות זאת בהקשר חקיקתי, ואילו לאזרחית אסור; זוהי הפרפורמטיביות המוחלטת של החקיקה על היגד, שהרי היא

37 J. Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York 1997
 באטלר בחנה באילו אופנים פרפורמטיביים פועלת ההסתה, אך לא לפי המובן מאליו, שבהסתה הדיבור הוא המעשה, אלא כשהיא על כינון הכוח המגדיר דיבור מסוים כפעולה אסורה ושולל אותו. לדעתה הכוח נתפס כיום כמתנקז אל המבע ומתקיים בו; המבע, האמירה, נתפסים ככוח עצמו ולא כייצוג שלו, 'כמודוס ויונדי של הכוח עצמו' (שם, עמ' 74).

38 שם, עמ' 77.

עצמה תמיד כוללת את ההיגד וגם מייצרת אותו בעצם האמירה.³⁹ הווה אומר עצם ההגדרה מכוננת מסגרת, עולם, שבו דבר מה אסור, והיא תמיד כבר אמרה אותו, תמיד הצביעה עליו, כוננה ובה בעת ביצעה את מעשה ההסתה שבעצם האמירה. השיר מצביע על כך שהתייחסות למרוקו כמוצא וכהשתייכות, למרוקאיות, היא למעשה מעין דבר שטנה: הבזוי שאין לשיים אותו, שאין להתייחס אליו בדיבור, כי לכאורה בכוחה של אמירה זו – ממש כמו דברי שטנה – לצמצם ולפגוע במי שביטוי זה חל עליו. אך השיר מעמיד בספק את הכוח הריבוני המגדיר במשתמע שלא כדאי 'לְדַבֵּר עַל זֶה', ומבהיר שהכוח הוא עצמו המקטין. והרי זהו כוח ריבוני ממש, וסוף השיר חושף זאת מפורשות: 'לְדַבֵּר עַל מְרוֹקוֹ / בְּמַדִּינָה שֶׁבָּה הַזְכָּרוֹן / הִזָּה / אָסוּר'. המדינה היא המסגרת המארגנת שאוסרת על הדיבור הזה, ועצם האיסור הוא חלק מהדיכוי. כך ההצבעה הרומזנית מחליפה את האמירה האסורה אך גם מאזכרת אותה שוב ושוב, מגדירה אותה שוב ושוב כבזויה. באטלר הדגימה איך הקונסטרוקט החוקי באשר לדברי שטנה – הבנוי כאילו הוא מנוגד לכוח ומגן מפניו בעוד הוא בעצמו ניטרלי לכאורה – למעשה מעביר את האחריות והאשמה לסובייקט המדבר, כאילו הסובייקטים הם מקור הכוח היחיד.⁴⁰ כך הפנתה באטלר את תשומת הלב לדרך שבה הסימון של אמירה כדבר שטנה וההצבעה עליה כבלתי חוקית יוצרים מצג שווא כולל של יחסי הפרט והמדינה. השימוש המרובה בכינוי הרומז בשירו של בן-הראש מוצע כאופן הצבעה על הדבר שלכאורה אסור לומר, ובתחילתו של השיר נדמה כאילו הדובר מקבל את האיסור על אמירת הדבר עצמו. כך השימוש העודף מגחיך את היחס למילים הללו, לזהות ולמוצא, כדבר שטנה, ובה בעת מנכיח את האיסור ואת מקורו החיצוני לדובר.

באמצע השיר הקפיד בן-הראש לכתוב מהו בדיוק 'זה', מהו הדבר שכל כך חשוב לדובר, המשורר בן דמותו, ולא 'עמוק' לפי בן שיחו: מרוקו; העובדה שנולד במרוקו, ושהוא מדבר על מרוקו. בעצם הדיבור על מרוקו הוא מפר את החוק הבלתי כתוב. לפי בני שיחו כדי להיות 'עמוק' עליו להפסיק להתעסק 'בזה', לא לדבר על עניינים 'כאלה', אלא על 'הְבִיטָנִיקִים', לדבר על שירה, לא על מוצא ועדה ומעמד והגירה ובוודאי לא על אפליה ונחשול. במקומות רבים לאורך השיר ניתן היה להחליף את המילה 'זה' ב'מרוקו', זאת אומרת לדאיקט יש בחלקים רבים מהשיר מסומן מובהק, אך פה ושם המסומן משתנה. למשל כאשר הדובר פונה אל בן שיחו ומיתמם בשאלה 'מה זֶה זֶה?', הוא מצביע על המנגנון הרומזני ומנטרל את הדיבור ברמזים. במקומות אחרים

שם 39

שם, עמ' 79–80.

חל מעבר מושגי, לדוגמה: 'וְאֲנִי מִזְכִּיר אֶת זֶה / הָרִי / זֶה / הַדְּבָר הַכִּי בִּיטְנִיקִי שֶׁעָשִׂיתִי בְּחַיִּי / לְדַבֵּר עַל מְרוֹקוֹ / בְּמִדְיָנָה שְׂבָה הַזְּכָרוֹן / הַזֶּה / אֶסוּר'. לא בכל ההיקריות של 'זה' כאן ניתן להציב את המילה 'מרוקו': 'זה' השני הוא 'לְדַבֵּר עַל מְרוֹקוֹ', כלומר עצם ההצבעה והאמירה היא 'זה', הפעולה הפואטית עצמה וגבולותיה, שלא כדאי לכאורה לחצות.

באטלר דיברה על הכוח הריבוני המגדר את התחום של הראוי להיאמר, ואילו בן-הראש הצביע על מערכת רמיזות לחוק בלתי כתוב, וחשף בדומה לה איך עצם קיום המערכת והנורמות וגם שומרי הסף שלה – שמגולמים פה על ידי החברים – עסוקים בשימור האיסור. מה שנרמז הוא שעצם התיחום משמר גם את מעמד המחוקקים. משתמע מן השיר שלא כדאי להשתמש במילה 'מרוקו' למשל, לא משום שהיא נחשבת למסיתה אלא מפני שהיא נחשבת לירודה, וגם מפני שהיא נחשבת להצבעה ריקה, על מה שלכאורה כבר אינו קיים, ואם הוא קיים, מביך נורא לעסוק בו. ואולם החברים נציגי החוק גם הם עצמם אינם אומרים בדיאלוגים 'מרוקו', אלא מחליפים את המילה המפורשת בהצבעה שאמורה להסתיר ולרמוז – 'זה'. הטענה שהציב בן-הראש דומה לטענתה של באטלר – הרי מה שחשוב הוא מי ייפגע מהאמירה או מאי האמירה:⁴¹ השיר של בן-הראש מסמן את מה שמושתק, ובה בעת הוא מסמן את השתקתו ואת דרכי השתקתו. הוא עושה זאת על ידי רומזניות לנורמה שהחברים מנסים לאכוף, ובד בבד הוא שובר את הנורמה הזו, מפר את החוק.

שיר נוסף של בן-הראש, מתוך ספר שיריו הראשון, 'קינת המהגר', עושה שימוש בדאיקט 'זה' לצורך הצבעה דומה ושונה:

*

עוֹד שְׁנָה שְׁנָתִים
אֶהְיֶה הַמְרוֹקָאִי הַתּוֹרֵן
שֶׁל הַסְּפָרוֹת הָעֵבְרִית
תֵּאמְרוּ הִנֵּה עָלָה
מִן הָאֲשֵׁפְתוֹת בְּזֻכּוֹת
פְּטָרוֹנוֹתֵנוּ הַנְּפִלְאָה
תִּתְּחַרוּ עַל גְּלוֹי

41 בסופו של דבר עמדתה של באטלר ספקנית באשר לייעילות ולכדאיות של השיח המשפטי הזה. היא הבהירה שדברי שטנה ייאמרו ויצוטטו בהקשרים שונים, ושהשאלה היא בעיקר איך, איפה ובאילו אופנים ייעשה הדבר, ואם תוצאתו היא סבל וכאב או שימוש מבטיח. ראו: שם, עמ' 102.

הַמְרוֹקָאֵי הֵנָּה
 שְׁלֵמֵד בְּאוּנֵיבְרִסִיטָה
 וְשׁוֹלֵט בְּאַרְבַּע שְׁפוֹת
 הֵנָּה הוּא כְּמוֹנוֹ אֵיךְ שֶׁהוּא
 הַתְּפִתָּח הוּא מִמֶּשׁ
 כְּמוֹ פּוֹלְנֵי אֶפְלוֹ
 הַעֲבְרִית שְׁלוֹ עֲבְרִית
 צְבָרִית לְמַהֲדָרִין
 אֵיזָה יַפִּי סוֹפֵר
 מְרוֹקָאֵי מְכָשֵׁר
 מְשׁוֹרֵר בְּחֶסֶד
 כּוֹתֵב עַל מְרוֹקוֹ
 עַל קוּסְקוּס
 עַל מַעֲבָרוֹת

וְאֵז אוֹמֵר לָכֶם נָא בְּאֵזֶן
 אֶפֶס תִּרְבוּתְכֶם הַמְזִיפָת
 וְאַבְרַח מִן פְּטְרוֹנוֹתְכֶם
 וְתַכְעֲסוּ שְׁאִינֵי צְרִיךְ אֶתְכֶם
 אֵיפֹה בְּרַח לָנוּ הַמְרוֹקָאֵי הֵנָּה
 שֶׁטַּפְּחָנוּ וְשֶׁעֲזָרְנוּ לוֹ לְעֵלוֹת
 מַה פִּתְאוּם הוּא אוֹמֵר לָנוּ מַה לְחֹשֵׁב
 לֹא נִשְׁמַע דְּבַר כְּזֶה שֶׁמְרוֹקָאֵי
 יִנְסֶה לְעַצֵּב אֶת חֲבֵרְתָנוּ הַיִּשְׂרָאֵלִית
 שִׁישֵׁב בְּשִׁקֵּט שִׁיְהִיָּה
 כְּמוֹנוֹ וְיִשְׁתַּק וְאִם הוּא כָּל כֵּךְ כּוֹתֵב
 עַל לְעֹזֵב אֶת הָאָרֶץ אֲזַי שִׁילֵךְ
 לוֹ לְצַרְפְּתִים שְׁלוֹ שִׁיפְסִיק לְדַבֵּר
 עַל סִפְרֵי־יִוֹתוֹ וּלְהַתְּהַדֵּר בָּהּ
 שִׁישְׁמַח שֶׁחֲנַכְנוּ אוֹתוֹ לְתַרְבוֹת הַמַּעֲרָבִית
 אֵיפֹה בְּמְרוֹקוֹ הוּא הֵיךְ כּוֹתֵב
 שִׁיְהִיָּה כְּמוֹנוֹ וְיִשְׁמַח שֶׁנִּתְּנוּ לוֹ
 לְפָרְסָם סִפֵּר בְּהוֹצָאת כָּנֶס

וְאֵנִי לֹא אֶכְעַס עֲלֵיכֶם
אֶפְלוּ לֹא
זֶה.

המצביעים פה הם 'אתם' – ובעצם אנחנו, הקוראים – שהדובר מדברר אותם בתרחיש של התקבלות מאוחרת, המותנית בהודיה על עצם האישור, בכתובה מעמדת 'המְרוֹקָאֵי הַתּוֹרָן' ובקבלת המבט האוריינטליסטי המגדיר התקבלות זו, המבט שהדובר מייחס ל'אתם', שהם כאמור אנחנו. הבית השני מתאר את המשך התרחיש: ברגע שהדובר לא יציית, הוא ייתקל במסכת של התנשאות והתקרבות. המילה 'זה' חוזרת בשיר ארבע פעמים: פעמיים בצירוף הפטרוני המזלזל 'המְרוֹקָאֵי הַזֶּה', המחליף את המילה המתבקשת 'המשורר'; פעם אחת בשורה 'לֹא נִשְׁמַע דְּבַר פְּנֵה שְׁמְרוֹקָאֵי', שמתפקדת כקלישאה של דיבור פטרוני המוכר מוויכוחים פוליטיים ירודים ברמת 'אם לא טוב לכם אז לכו, לכו'; ופעם אחרונה בסיום השיר, כשהדובר מסביר שהוא לא יכעס 'עֲלֵיכֶם' – כלומר עלינו – 'אֶפְלוּ לֹא / זֶה'. זוהי חזרה מדויקת על סיום שירו של זך 'כשהלכה ממני נערת', שנדון לעיל, חזרה המחזקת את הנימה הלועגת אך גם מזכירה את עמדת הכאב והתסכול של הדובר של זך – עמדת הלא נראה, הלא מזוהה. ואולם יחד עם הכאב החמוץ המורגש בשיר, המשולב בהומור ובכעס, נרמז כי הכעס הוא המטבע העובר לסוחר, ושהוא זה שיימנע מאיתנו. בן-הראש מתאר בשיר את אי ההיתכנות מראש של העמדה היחידה האפשרית למשורר כמותו בשירה העברית החדשה, והוא עושה זאת בזיקה לאותה שירה עצמה, לאחד מסמליה הגדולים – נתן זך. הכתר היחיד שיכול להיקשר לו הוא האוריינטליסטי, והתוצאה האפשרית היחידה היא פטרונות ותסכול כולל, עלבון הדדי, אך ההצבעה תמשיך להיות 'המְרוֹקָאֵי הַזֶּה' ותו לא – לא השפעה ושינוי מהותי של המבנה אלא רק עוד קישוט של המסד הקיים. כל שניתן לעשות הוא לסמן את הנורמה הפואטית הרומזת ובמקומה לצעוק לא 'הזה' או 'ההוא' אלא 'המרוקאי', הדבר שאין לאומרו. במרכז השיר הכינוי האנפורי 'הוא' משמש גם בפי 'אנחנו' המדומיין של השיר: 'הנה הוא פָּמוֹנוּ אֵיךְ שֶׁהוּא / הַתְּפִתָּח הוּא מְמֹשׁ / כְּמוֹ פוֹלְגֵי אֶפְלוּ'. משחק ההצבעות שבו 'אתם' מצביעים ומסמנים ממקומכם, ממקומנו, את 'המְרוֹקָאֵי הַזֶּה', מצביעים עליו בגוף שלישי, 'הוא' – וזאת בהתנשאות מגוחכת, שהרי הוא מראש דובר ארבע שפות – המשחק הזה מתהפך בשיר אם נסכים אנחנו, הקוראים, להיות 'אתם'; או אז ההצבעה היא לעברנו, אנחנו הם 'אתם' המבקשים לגדר ודורשים את ההצגה, החץ פונה אלינו והוא אפילו אינו כועס, אינו מכונן יחס הורי, רק מאפשר לנו להיות מסומנים על ידו.

ד. 'זֶה הָאִישׁ עֲצָמוֹ' – הצבעה כמעשה החיאה

שימוש שונה בדאיקט, באופן שיש בו מן הניגוד לרומזניות, קיים לדוגמה בשירים של דליה רביקוביץ וחדוה הרכבי שאציג להלן, שירים שבהם 'זה' מצביע על היעדר. שימוש זה מעניין במיוחד לאור הקשר בין סובייקטיוויות, לקיום סובייקטיווי ולכינויים רומזים כפי שעולה מתורתו של הבלשן אמיל בנבניסט. בנבניסט הסביר כי אחד ממאפייניה הבסיסיים של שפה הוא היכולת להשתמש בתבנית כללית כדי ליצור מבע אישי סובייקטיווי על ידי כינוי הגוף 'אני'. לדידו ההרחבה המיידית של הסובייקטיוויות הזאת הם השימושים הרומזים-המצביעים במסמנים המציינים את המיקום הקיומי המסוים של הדובר. ת מבחינה מרחבית (כינויים רומזים, דאיקטים, כגון 'זה'), זמנית (כינויי זמן יחסיים, כגון המילה 'עכשיו', המצביעה על הזמן שבו הדוברת מדברת) ובין-אישית (כינויי גוף המצביעים בתוך השיחה, כגון 'את').⁴² בנבניסט הסביר כי המשותף לסוגי כינוי והצבעה אלה הוא תלותם ב'אני' המוכרז בשיח. כך פעולת ההצבעה בשפה מעידה על הקיום הסובייקטיווי ונובעת ממנו, ובעזרת כינויים רומזים המציינים הקשר היא יוצרת את עצם מסגרתה, והדאיקט 'זה' ממקם את הדובר בעולם ואף מכוונן את העולם במבע. ואולם השימושים שאראה להלן מצביעים על היעדר, יוצרים מתח פנימי בפונקציית ההצבעה, ועולה מהם תהייה על אודות היכולת להצביע ועל פועלה. כך לדוגמה בשירה של רביקוביץ:

עומד על הכביש

עומד על הכביש בלילה האיש הזה

שהיה בשכר הימים אבא שלי

וחיבת אני לגשת אליו למקום עמדו

מפני שאני הייתי הבת הבכורה שלו.

ובכל לילה ולילה הוא עומד לבדו במקומו

ואני חיבת לירד למקומו ולבוא

ורציתי לשאל את האיש עד מתי חיבת אני

וידעתי זאת מראש שתמיד חיבת אני

במקום שהוא עומד ישנו חשש סכנה

כביום שהלך בכביש ודרסה אותו מכונית.

E. Benveniste, 'Subjectivity in Language', idem, *Problems in General Linguistics*, 42
trans. M. E. Meek, Coral Gables, FL 1971, p. 226

וְכַךְ הִכְרַתִּי אוֹתוֹ וְנִתְתִּי בּוֹ סִימָנִים
שֶׁזֶה הָאִישׁ עֲצָמוֹ הִיָּה פֶּעַם אֶבָּא שְׁלִי.

וְהוּא אֵינוֹ מְדַבֵּר לִי מִלַּת אֶהְבֶּה אַחַת
לְמָרוֹת שֶׁהִיָּה בְּשִׁכְבְּרֵי הַיָּמִים אֶבָּא שְׁלִי
וְלְמָרוֹת שֶׁאֲנִי הֵייתִי הֵבֶת הַבְּכוֹרָה שְׁלוֹ
הוּא אֵינוֹ יָכוֹל לְדַבֵּר לִי מִלַּת אֶהְבֶּה אַחַת.⁴³

'זה' מופיע בשיר רק פעמיים, אבל הכינויים הרומזים מרכזיים מאוד בשיר, ואופיים הדאיקטי פורט על עניינו המרכזי – האב המת, האב הנפקד הנוכח והיותה של הדוברת בתו של מי שמת – כי איך אפשר להצביע על האיש הזה כשהוא מת? אבל הוא עומד שם בכל לילה ולילה, עומד שוב ושוב את מותו. והדוברת מתעקשת להצביע עליו בכל פה: 'זה האיש עצמו היה פעם אבא שלי'.

יש בשיר רכיב אגדי, והוא בא לידי ביטוי באזכורי המקום והזמן וברמזים המצביעים: 'בְּלִילָה', 'עַל הַכְּבִישׁ', 'בְּשִׁכְבְּרֵי הַיָּמִים', 'לְמָקוֹם עֲמָדוֹ', 'בְּכָל לַיְלָה וְלֵיל', 'בְּמָקוֹמוֹ', 'לְמָקוֹמוֹ', 'עַד מְתִי', 'תְּמִיד', 'בְּמָקוֹם שֶׁהוּא עוֹמֵד', 'כְּבִיּוֹם', 'פֶּעַם', 'בְּשִׁכְבְּרֵי הַיָּמִים'. מתקם פה מעין כרונוטופ של כל הזמן ושל מקום מסוים ולא אמיתי: הוא תקוע במקום – על הכביש – כל הלילות – והיא צריכה לבוא אליו; תמיד, בכל זמן. ההרמוז 'נִתְתִּי בּוֹ סִימָנִים' נקשר לשני עניינים. הוא נקשר להגדה של פסה, שנאמר בה על מכות מצרים כי 'ר' יהודה היה נותן בהם סימנים: דצ"ך עד"ש באח"ב', וכך זכר אותן לפי ראשי התיבות, כלומר פעולת הסימנים בביטוי הזה היא לצורך זיכרון. ההרמוז נקשר גם לדיון התלמודי בסימנים הנחוצים לצורך השבת אבדה, לזיהוי של הדבר האבוד ושל הקשר שלו, השייכות, למאבדת.⁴⁴ כאמור העניין החשוב ביותר

43 ד' רביקוביץ, אהבת תפוח הזהב: שירים, מרחביה תשל"א, עמ' 16.

44 ראו: בבלי, בבא מציעא כא ע"א – כה ע"א. מירי ברוך התייחסה להקשר התלמודי ולמחשבה הילדית שנתנית הסימנים אמורה להשיב את האב. לדבריה הציון 'אֶבָּא שְׁלִי' ומיקומו כמושא המשפט מצביע על ריחוק והזרה מן האב, שנהיה לזר. ראו: מ' ברוך, עיון בשירי דליה רביקוביץ, תל אביב תשל"ד, עמ' 14. תמר הס קראה את השיר כמענה ווערעור על שירו של נתן אלתרמן 'שדרות בגשם', שהדובר בו הוא אב המטייל עם בתו בעיר המואנשת כאישה מינית, והמסתים במילים זהות: 'מִלַּת אֶהְבֶּה אַחַת'. בשירה של רביקוביץ הבת היא הדוברת, והאב התרחק עד כדי כך שעליה לתת בו סימנים כדי לזהותו, ויותר מכך, כדי 'להוכיח את שייכותה' אליו, כך שפירוק אחדות הקשר בין אב לבת היא פונקצייה פמיניסטית על פי הס. ראו: ת' הס, 'פואטיקה של עץ תאנים: פנים פמיניסטיות בשירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ, מכאן, א (תש"ס), עמ' 39–40. עמדת המזוהה היא גם חילוף בעמדת הסובייקט וההפצה מסוימת של מי שנתפס כסובייקט האוטומטי, במיוחד אם יש לתת סימנים כדי לזהותו, כמו בהשבת אבדה, הוא

ב'זה' הוא ההקשר, הצורך להצביע, לזהות ולמקם – כדי להבין על מה מדובר. לאור זאת משמעותית במיוחד בשיר הזה העובדה שפעולת ההצבעה, המנסה לזהות, לתת סימן, לקשור, וההתעקשות עליה: 'יְכַךְ הַכְרַתִּי אוֹתוֹ וְנִתְּתִי בּוֹ סִימָנִים / שְׁנֵה הָאִישׁ עֲצָמוֹ הִיָּה פֶעַם אָבָא שְׁלִי' – חושפת למעשה, ומבליטה, את היעדרו של האב (ויש כאן גם היבט מילולי ילדי, באופן ההצבעה ובמילים 'אבא שלי'), את חוסר היכולת להצביע ולומר 'זה', את השגיאה הלשונית לכאורה בשימוש בדאיקט באופן שאיננו רלוונטי לעולם.

פרשנות הקשורה לכך הציעה שירה סתיו, שקראה בשיר לאור כפיית החזרה הפרוידיאנית והתייחסה לכינוי הרומז ולהצבעתו בעודה עוקבת אחר פונקציית המבט בשיר. היא הסבירה כי מלאכת הזיהוי וההגדרה מרכזית בשיר ונעשית באינטנסיוויות; החובה לשיבה מתמדת היא גם החובה להיעדרות מתמדת, והיא הדדית בין הבת לאב, וכך רגע הזיהוי הוא תמיד גם רגע של ניכור. לדברי סתיו היעדרות נחוצה לצורך כינון הזהות של הבת ויתרה מכך לכינון האהבה הלא מדוברת של האב, שדווקא בהיותו מוגבל בדיבורו מתגלית לה אהבתו ונהיית לעובדה.⁴⁵ ואולם נוסף על המבט והזיהוי במבט יש כאן לדעתי הצבעה פרפורמטיבית בלתי אפשרית לכאורה, הצבעה על מה שלא ניתן להצביע עליו; זהו מעשה הניתן להגשמה אך ורק בשפה, בעיקר בשפה הכתובה, ובאופן פרדוקסלי בעיקרו. כך לפנינו מעין התנגדות לחוק הפרמנידי הבסיסי לפיו מה שאיננו – לא ניתן לדבר עליו, לחשוב או לתפוס אותו במונחים שבהם אנחנו משתמשים כשאנחנו עוסקים במה שישנו. לפנינו התייחסות להיעדרות שאיננה זמנית ואיננה רק פנים-סובייקטיביות, ואולי אף היפוך של קשר הבת והאב – הוא שיצר אותה מתוך האין אל היש, והיא מצביעה על האין ואומרת 'זה הָאִישׁ'.

השיר של רביקוביץ מתאווה אל מחוץ לשיר, אבל גם אל מחוץ לעולם ואל תוך תודעתה של יתומה שרוצה להחיות את אביה על ידי הצבעה,⁴⁶ או לברוח על ידי שחרור מהמצווה לבוא כל לילה (ואולי עומדים ברקע הדברים גם המלט ורוח אביו

חפץ שאינו יכול להעיד למי הוא שייך. נשאלת השאלה מי שייך/ת למי ומה מידת ההדדיות של קשרי השייכות הללו.

45 ש' סתיו, אבא אני כובשת: אבות ובנות בשירה העברית החדשה, אור יהודה תשע"ד, עמ' 110–111, 119–128.

46 ברוך טענה באשר לנושא מות האב בשיריה של רביקוביץ כי בספר הראשון – ששיר זה פורסם בו – 'התפיסה [...] העולה מן השירים המוקדמים היא תמימה, נאיבית, ומלאת אמונה: אמונה בתחיית המתים' (ברוך [לעיל הערה 44], עמ' 56), וכי בשירים הללו יש עולם מעורב, הכולל את העולם הזה ועולם הבא' (שם). לאור זאת מעניינת ההצבעה במילה 'זהו' על האב הנמצא לכאורה בעולם הבא'.

המצווה). בדומה ל'זה' של בן־הראש, מה שחסר לדוברת בשיר הוא עצם האפשרות לומר – 'זה' שהיא מצביעה עליו איננו קיים, ואינו יכול לומר לה מילת אהבה אחת. אולי ההתעקשות להצביע על הנעדר, הנעדר הספציפי כל כך, יכולה לקיים אותו מהיעדרו, לגרום לו להתגשם.

שימוש דומה ב'זה' יש בשירה של חווה הרכבי 'זה לא קורה':

זֶה לֹא קוֹרֵה, זֶה לֹא קוֹרֵה
 זֶה לֹא בְּאֵמַת קוֹרֵה
 זֶה לֹא בְּאֵמַת בְּאֵמַת קוֹרֵה
 זֶה לֹא בְּאֵמַת מִמֶּשׁ קוֹרֵה
 זֶה לֹא יְכוּל לְהִיּוֹת שְׁזֶה קוֹרֵה
 זֶה לֹא יְכוּל לְהִיּוֹת שְׁזֶה בְּאֵמַת קוֹרֵה

אוּלֵי נְדָמָה שְׁזֶה קוֹרֵה
 אוּלֵי כְּאֵלוֹ זֶה קוֹרֵה
 אוּלֵי אוֹמְרִים שְׁזֶה קוֹרֵה
 זֶה לֹא קוֹרֵה זֶה לֹא קוֹרֵה
 זֶה לֹא בְּאֵמַת קוֹרֵה
 זֶה לֹא בְּאֵמַת מִמֶּשׁ קוֹרֵה
 זֶה לֹא יְכוּל לְהִיּוֹת שְׁזֶה קוֹרֵה

זֶה לֹא יְכוּל לְהִיּוֹת שְׁזֶה בְּאֵמַת מִמֶּשׁ קוֹרֵה
 זֶה לֹא קוֹרֵה זֶה לֹא קוֹרֵה
 זֶה לֹא בְּאֵמַת בְּאֵמַת קוֹרֵה
 זֶה לֹא בְּאֵמַת מִמֶּשׁ קוֹרֵה
 זֶה רַק נְדָמָה שְׁזֶה קוֹרֵה
 זֶה רַק כְּאֵלוֹ זֶה קוֹרֵה
 זֶה רַק אוֹמְרִים שְׁזֶה קוֹרֵה
 זֶה לֹא קוֹרֵה זֶה לֹא קוֹרֵה
 זֶה לֹא בְּאֵמַת בְּאֵמַת קוֹרֵה
 זֶה רַק נְדָמָה שְׁזֶה קוֹרֵה⁴⁷

47 ח' הרכבי, צפור שבפנים עומדת בחוץ – שירים 1962–2008, תל אביב וירושלים תש"ע, עמ' 369.

אריאל הירשפלד קרא את השיר כשיר אָבֵל על מות בנה של המשוררת, אך גם מבלי להידרש לפרשנות חוץ-שירית זו ניתן לומר שהשיר הוא זעקת אימה כלפי ומול מציאות רעה, מעין תפילת שבר המייחלת בשם ההיגיון לביטול של מה שאירע. כאילו ניתן להעמיד פנים שמה ש'לא יכול להיות' אכן לא היה, לא קרה. החזרה, ממאפייניה המובהקים של שירת הרכבי בכלל, מתפקדת כאן כהדגשה של רגע טראומטי, והשימוש בלשון הווה מעצים את הרגע, את הדבר המתרחש ונמשך מול עיני הדובר/ת. הירשפלד הסביר את הכיוון הכפול של היחס למילים בשיר: 'יש בו איזו שיבה אל החזרה הקמאית של ההשבעה ואל הניסיון להשפיע על המציאות באמצעות החזרה על המילים כמין מנטרה. אלא שבו בזמן מפעילה בו הרכבי, כמודרניסטית קשוחה, גם את התובנה ההפוכה שעל פיה אין קשב למילים, לא בעולם ולא בשמים, וכי הן שבות אליה מן החלל, מלומדות-ריק'.⁴⁸ הווה אומר, הרכבי מאפשרת לנו להרהר גם בפערים – האמיתיים והמדומיינים – בין השימוש הרומזני היום-יומי בשפה הדבורה, המבקש להימנע מלומר דבר מה משום כוחה לכאורה של השפה לבצע (כמין קמע, כמו הקשה על עץ או טקס בדיבור המייחס למילים יכולת להשפיע על המציאות – שימושים אשר נחשבים פעמים רבות לאמונות טפלות) לבין תיאוריות לשוניות כמו אלו של אוסטיין וממשיכיו על הפרפורמטיביות של השפה והאופנים שבהם היא מכוננת את העולם.

שלא כבשירה של רביקוביץ אין בשיר זה הצבעה על הנעדר אלא על עצם ההיעדר, 'זה' הוא המוות עצמו, ובאופן מובהק. הצבעה כזו על עצם ההיעדר, על הדבר הנורא של אירוע המוות, גם היא ניתנת לעשות אך ורק בשפה; זו הצבעה בלתי אפשרית לחלוטין במציאות, ועל כן דאיקט יוצא דופן. חנה סוקר-שווגר – בדיון שניתן לראות בו גם דיון ביכולתה של השירה להצביע – התייחסה ליחס בין מטפורות לדברים בשירת הרכבי והסבירה כי היא 'דווקא מאמינה ביכולת המילים לדייק וללכוד את הדבר עצמו, עד שבעצם צריך פשוט לחזור עליהן. הטאוטולוגיה [שסוקר-שווגר הסבירה בשירים מסוימים כהתנגדות למטפורה] כמו מחזיקה את השיר, מייצרת דפנות לתיבת התהודה, מניחה למטאפורה לחזור כהד, כצליל, להפוך כך לחומר, לדבר'.⁴⁹ ואכן כך גם בשיר 'זה לא קורה', ההצבעה על אי הקיום היא פעולה הניתנת לביצוע אך ורק בשפה הכתובה. אין לפעולת ההצבעה הזו קיום ממשי, ועדיין בחזרה האנטי-מטפורית, בהסתרת המוות ובהתייחסות אליו כ'זה' 'לא בְּאֵמַת קֹרָה', יש מעין

48 א' הירשפלד, 'כאב החיבור עם הכאב: ארבעה פרקים על שירת חדוה הרכבי', מכאן, טז (תשע"ו), עמ' 526.

49 ח' סוקר-שווגר, 'חתך בלב האוקיינוס: על שירתה של חדוה הרכבי', מכאן, טז (תשע"ו), עמ' 583.

ניסיון למנוע את המציאות במילים ובהיגיון. לפנינו מעין מרידה במציאות עצמה והתכנסות בתוך המילים, שבהן ניתן להצביע גם על מה שאי אפשר. שיר זה מזכיר שיר מוקדם יותר של הרכבי, 'והנדיר הזה':

וְהַנְדִיר הַזֶּה
וְהַנְדִיר הַזֶּה לְהַאֲזִין לְנִשְׁמֹתָיו
וְהַנְדִיר הַזֶּה לְשֵׁים זָרִים סָבִיב מִשְׁאֲלוֹתָיו
וְהַנְדִיר הַזֶּה וְלֹהֶסְבִיר לוֹ אֶהְבֶּה שְׁלוֹם גַּעְגּוּעִים
וְהַנְדִיר הַזֶּה כִּי הָעָרֵב תִּשִׁיר בְּבֵיתוֹ מִקְהֵל־מְלֹאכִים
וְהַנְדִיר הַזֶּה כְּאֵלּוֹ עֲשׂוּי מַחְמֵר אַחַר
וְהַנְדִיר הַזֶּה (קִשָּׁה לִי לְתֵאָר)
וְהַנְדִיר הַזֶּה וְלוֹתֵר וְלוֹתֵר לוֹ לוֹתֵר
וְהַנְדִיר הַזֶּה רַק לְהַגִיד אֶת שְׁמוֹ בְּקוֹל
וְהַנְדִיר הַזֶּה לְתֵת לוֹ דָף קֶטֶן וְעִפְרוֹן
וְהַנְדִיר הַזֶּה לְפָרֵק מִמֶּנּוּ אֶת דְּאֵגוֹתָיו
וְהַנְדִיר הַזֶּה לְחַלֵץ אֶת נַעֲלָיו
וְהַנְדִיר הַזֶּה לְהַחְזִיק אֶת כַּף יָדוֹ הַנְּבוֹנָה
כְּשֶׁעֵינָיו נִעְצָמוֹת, עֵינָיו
וְהַנְדִיר הַזֶּה, כְּלוֹמֵר יְלָדִי, רַק יְלָדִי.
אַחַר־כֵּן אֱלֹהִים
וְרַעֲיוֹ⁵⁰

שיר מוקדם זה אולי מהדהד אצל הקוראת ויכול לסייע בפענוח שיר האבל המאוחר, כשבשניהם מנגנון החזרתיות כולל ריבוי של 'זה'. השיר המוקדם חושף את ההצבעה הספציפית ומפענח במילים מבהירות – בשורה המסתיימת בנקודה החלטית, הנקודה היחידה בשיר כולו: 'וְהַנְדִיר הַזֶּה, כְּלוֹמֵר יְלָדִי, רַק יְלָדִי'. לפיכך אולי מסתבר שגם בשיר המאוחר 'זה' קשור בילדה של המשוררת-הדוברת.

'זה' בשיר הוא לכאורה נסמך המתאר את 'הנדיר', כלואי, מכפיל אותו ומחזק את ההצבעה על עצם קיומו, שהרי מה שהוא נדיר הוא מעצם טיבו מפתיע ויש להשתכנע בקיומו. הירשפלד ציין את החזרה בשיר ואת הנתק הלשוני בין הציורף 'וְהַנְדִיר הַזֶּה' ובין המשכיו, ותיאר את הפער בין הקבוע וחוזר ובין המשתנה. על

50 הרכבי (לעיל הערה 47), עמ' 159. השיר פתח את ספרה 'אני רוצה רק להגיד לך', משנת 1985.

סיומו של השיר הוא כתב: 'הסיום המאז'ורי של השיר מתאפשר רק אחרי שהחזרה ריצתה שתיים-עשרה פעמים, כלומר – את נוסחת ירחי השנה ושעות היום, והילד נרדם. ילדים נרדמים, כידוע, רק מתוך אמון גמור בנוכחותם המגוננת של אם או אב עליהם. כלומר – החזרה הרדימה, כלומר – בנתה אמון, כלומר – יצרה חיים'.⁵¹ אם כך בניגוד להצבעה על המוות, החזרה המצביעה 'הַנְדִיר הַזֶּה' יוצרת חיים, מצליחה אולי להגשים. עם זאת בקריאת סיום השיר, 'אַחַר־כֵּן אֱלֹהִים / וְרָעִיו', קשה שלא לחשוב גם על איוב, על התגנבות וחשיפת המבט החרד תמיד מלכתחילה. בקריאה רטרופסקטיבית הרמיזה לאיוב יכולה אולי להתפרש אף כמבט חוזה או מבשר רעות. יתר על כן, לאור קריאתו של הירשפלד בשיר המאוחר, המתייחסת לניסיון להשפיע על המציאות במילים בשילוב עם מודרניסטיות קשוחה לדבריו – אולי יש ברמיזה לאיוב ניסיון להגנה בעוד מועד, הגנה בלשון, על ידי עצם ניסוחו של הפחד המרומז ועם זאת התמרדות כנגד הפחד, כעין היפוך של נבואה על ידי שימוש ברמז: לבטא דבר כדי שלא יוכל לקרות, לנסות לנטרל כל סיכוי להתרחשותו על ידי רמיזה אליו, ובד בבד ניסוח הרמיזה כדי שלא לחשוש להודות בה.

הקשרים בין 'הַנְדִיר הַזֶּה' להמשכי השורות מעניינים למבט נוסף: רוב ההמשכים נפתחים בשם פועל, אך למרות המבנה של שם הפועל שאין בו רמז מילולי למבצע, ברור שהמדובר בפעולות שהדובר/ת ביצעה או רוצה לבצע, אולי גם בגלל ההצבעה על 'הזה' הקרוב, הסמוך, הנמצא. בשני מקומות בלבד בשיר הדובר/ת מונכח/ת בגוף ראשון. הראשון הוא בסוגריים ('קֶשֶׁה לִי לְתָאֵר'), באמצע החטיבה הראשונה של השיר, והשני בפתחת החטיבה השנייה, בסוף השיר: 'פְּלוֹמֵר יִלְדִי, רַק יִלְדִי', וכך רגעי ההשתייכות של הדובר/ת הם גם שני רגעי חשיפה. הראשון חושף את קוצר היד לתאר, כפי הנדמה מרוב התעלות הרגש; והשני הוא רגע הגילוי של ההצבעה, חשיפת המנגנון הרומזני, הרגע שמתבהרת בו ההצבעה ונחשף כי 'הזה' הוא אחד ויחיד, אך ורק הוא, רק הילד, זה שבעולם. אחר כך אלוהים.

סיכום

במאמר זה התרכזתי באופנים שבהם השירה משתמשת בכינוי הרומז 'זה': מילה יום-יומית ויעילה, שמסתמכת על הסכמות או על אשליה של הסכמות בין דוברים, ושלרוב מתמצתת טקסט ארוך לכדי הצבעה. אם המילה 'זה' היא אכן הצורה הריקה, הטוהרה,

51 הירשפלד (לעיל הערה 48), עמ' 523.

כפי שהגדיר אותה הבלשן רוניק רוזנטל,⁵² התבנית המושלמת, שניתן לצקת בה כל תוכן, מה קורה לתוכן הנוצק בה? מה היא מחוללת או איך היא פועלת? מה היא מתנה? מה נשאר בה – שלה וממנה – בין שלל השימושים? אילו צדדים מוארים מעצם גיוסה לפואטיקה?

בחנתי במאמר כמה אופנים שבהם הכינוי הרומז מתפקד בשירה העברית החדשה ואת הפרפורמטיביות של הרומזניות בכמה שירים של יוצרות ויוצרים שונים. התחקיתי אחר פעולת הרמיזה בכמה שירים אשר הכינוי הרומז – הדאיסיס המקושר תמיד להקשר – הוא בעל תפקיד מהותי ומרכזי בהם. דנתי בשירים מאת נתן זך, יונה וולך, רחל בלובשטיין, מואיז בן-הראש, דליה רביקוביץ וחדוה הרבכי ובדקתי כיצד השירה מתמירה לצרכיה ולשימושיה את מעשה ההצבעה המיידית של השפה הדבורה. בחטיבה הראשונה לעיל הצגתי שימושים רומזניים אקזיסטנציאליסטיים באופיים. הרמיזה, מעצם היותה, היא לעיתים גורם המחולל חשד ומפעיל אותו אצל הקוראים, בגלל טבעו הלא אמור של הכינוי הרומז, המצביע ולא אומר, ולפעמים אף מערפל. שימושים אלה נוטים גם לתפקד, בשל אופיים הדאיסטי, כאמצעי 'שיבולת', המבחין בין המפענחים ובין מי שאינה מפענחת. כך הנורמות הרומזניות מפלחות וממקמות את הקוראות או הקוראים: מי שמזהה ומפענחת את ההצבעות מתמקמים בסמוך לכאורה לדוברת או למשוררת, כאחת מהחבורה, ומי שאינה מצליחה – נותרת בחוץ.

שלוש החטיבות הנוספות של השימושים כללו הצבעות שהצעתי לקוראן כעומדות בכל מיני אופנים כנגד השימושים הרומזניים או לנוכח שימושים אלה: הצבעות שחושפות את השימושים הרומזניים ומצביעות על פועלם תוך הגחכת האמצעי הרומזני המעמעם, כפי שעשה בן-הראש; הצבעות היוצרות זהות בעימות, על ידי קבוצת השתייכות באופן אינטרפלטיווי, היות 'כזה'; הצבעות על מושא מסוים האמור באופן לא מרומז. החטיבה האחרונה מאפשרת מענה על החרדה האקזיסטנציאליסטית שמובעת בחטיבה הראשונה, בשימוש החמקני והמעורפל; גם ההצבעות בחטיבה הרביעית מתמודדות עם חרדה קיומית לנוכח המוות והאין, אך זאת על ידי המחשת אי היכולת של המילים, ובד בבד ניסיון לממש את שאיפת ההצבעה על ידי הגשמת הבלתי אפשרי, להחיות מתים כביכול.

בחינת השימושים השונים מעוררת מחשבה על הפוליטיזציה המתמדת של ההקשר ושל המילה שממנה הוא נגזר: קשר. באילו אופנים השימוש בהקשר הוא ממיין כמו 'שיבולת'? איך רמיזות פועלות בשירה ובשפה בכלל? ואיך דווקא ההזדקקות של

52 רוזנטל (לעיל הערה 1).

הכינוי הרומז להקשר ולעולם החוץ-שירי לכאורה, הופכת אותו לכלי בידי נורמות רומזניות ומגדרות, מוציאות, באצטלה של יום-יומיות בלתי מתבדלת? איך הכמיהה – שאינני מניחה שהיא צינית – למודרניזם פואטי, שאינו מבקש להתקשט בשפה מורמת מעם, כוללת בתוכה מניה וביה מנגנונים ממיינים, שפועלם בולט במיוחד בפונקציות רומזניות? ההזדקקות להקשר היא גם הרוותמת את אותו האמצעי, דהיינו השימוש הפואטי בכינוי הרומז, לשימושים המגיבים המבקשים לשייך בעזרת אינטרפלציה או להצביע על פעולתם של הסיווגים ולפרקם. השימוש בתחושת הקרבה עצמה כדי להגדיר וכדי לגדר עומד בבסיסו של מאמר זה, אשר ביקשתי גם להצביע בו על פועלו בבסיס שימושינו היום-יומיים בשפה, לא רק בשירה.

יש עוד שירים רבים אשר 'זה' פועל בהם בדרכים מרובות, ויש עוד שימושים נוספים ודוגמאות שחורגים ממסגרת הדיון הנוכחית. אני מקווה שמאמר זה יהיה חוליה בעיסוק מתמשך באופנים שבהם בחירות פואטיות מסוימות פועלות ומשליכות על מרחב הקריאה. מרכז הדיון כאן היה המעשה הפרפורמטיבי המופעל בקריאת שירה וטקסטים אחרים, המגיבים ומהדהדים את הבחירות הללו.

לקראת סיום אביא דוגמה חידתית במיוחד מאת אפרת מישורי.⁵³ בשיר זה, שכללה מישורי בחטיבה בשם 'שירים ויואליים', היא הרכיבה את ההצבעה 'זה' אל הזוהות ואז פירקה אותה, והכול במסגרת גרפית המצביעה על עצמה. כך הותירה את ההקשר פנים-טקסטואלי, כמעט בלתי מצביע, אלא שצורתו ושמו זהים הם, ויוצרים את ההקשר והמסגרת ההתייחסותית כאחדות לכאורה בין סימן למסמן תוך כדי פירוק. אני מביאה את השיר כאן כתמונה לשם המחשת הביצוע הגרפי בספר:

זָה
 זָה־י . זָה־י . זָה־י
 זָה
 הַיָּא .
 זָה
 הַיָּא
 זָה
 הַיָּא .
 זָה
 הַיָּא
 זָה
 לֹא
 הַיָּא .

53 א' מישורי, ממרחקי אפרת: שירים, 1994–1996, תל אביב 1996. השיר מופיע באתר של המשוררת במרשתת (<http://efratmishori.com/portfolio-item/%d7%96>).

השיר עשוי כמעט בפשטות, ותבניתו אופיינית לשירה המוקדמת של מישורי. 'כלי המשחק' בשיר הזה כוללים שש אותיות בלבד (ו, ה, ו, א, ל, ת), נקודה ושלוש תנועות: שורוק, חולם וסגול (או שווא נע שצליל הגייתו דומה עד זהה). זו מסגרת חסכונית ביותר של סימנים, שבעצמה מצביעה על נושא השיר: הסימון. הכותרת 'י' יכולה להיקרא גם כמחווה למשורר אבות ישורון, וכמובן גם ביחס לאות ז"ן והשתמעויותיה הלוחמניות וכן המגדריות והמיניות.

מה מספר השיר הזה? קשה לדובב אותו לכדי מובן, ובכל זאת יש כאן דוברת – ועל סמך שאר שירי הספר אני מרשה לעצמי למגדר אותה, אף שניתן לחשוב גם על דוברת. – שפותחת את השיר ב'זהו'. לפנינו מעין מונולוג דרמטי. המסך נפתח, והיא על הבמה, מכריזה שמהו נגמר. היא חוזרת שוב 'זהו'. משהו נגמר. די. ואז מפרקת את ההלחם 'זהו' למקורותיו, פעולת ההצבעה: 'זה הוא' בתוך כך היא גם ספק מבארת את 'זהו' של הפתיחה, כמעט כעין מענה נוסף על השיר של בלובשטיין 'בבוא' – מה שנגמר קשור למישהו. הוא. 'זה הוא / וְזֶה / הוא'. וממיכה כהדהוד חוזר: 'זה / הוא / וְזֶה / הוּת'. מכיוון ש'הוּת' איננה מילה, ברור לנו שלפנינו הצבעה דווקא על מילה שאיננה כתובה כאן: 'זהוּת'. אפשר לחשוב על השיר הזה כעל מין מסדר זיהוי, שהדוברת מצביעה בו על מישהו, אבל היא מצביעה גם על המילה 'זהוּת' ועל הקשר שלה להצבעה עצמה. היא מצביעה גם על גבריות או זכריות הכמוסה ב'זהו' כמו באות ז"ן עצמה. כדאי לשים לב שהשיר דורש מאיתנו לחשוב על המגדור הגברי והזכרי של הצורה הסתמית לכאורה 'זה' ועל הנטישה של הצורה הסתמית הנקבית, כפי שלמשל מופיעה בהגדה של פסח בשאלתו של הבן התם 'מה זאת?'.

שרשרת ההצבעות של השיר מצביעה על דרכי ההתהוות של המילים ושל הסימון וכמעט תו לא. מה מסתיים פה? אין לנו דרך לדעת. האם לפנינו מערכת יחסים שנסתיימה כמו בשיריו של זך שנדונו לעיל, או אישה הדורשת 'די' ומסמנת מישהו במסדר זיהוי מדומיין, מצביעה על מקור ההצבעה – זהות. אין לדעת בדיוק, אבל גבולות ההצבעה וההגבלה והעצירה בעזרת הצבעה בולטים כאן מאוד.

חידתי במיוחד הסיום, שיוצר מין גיבריש מההצבעה הלשונית בעצמה: יש זהות ויש מעין שלילה של זהות: 'זה לא הוּת'. בהצביעה על התוספת הלשונית, היותה 'זו' – ההופכת את 'זה', שהוא כינוי הרומז לקרוב, לשם עצם כולל – ועל שלילתה, היא טוענת משהו על אופייה של 'זהו', שהיא משהו שאין לכאורה איך לשלול: אם ההצבעה מתאפשרת, האם יש דרך לסמן אי הצבעה, כישלון של ההצבעה, היעדר זהות? מישורי כמו מצביעה על הדבר שנגמר כעל מה שזהותו נשללה. או שמא – אם לחזור להצעה של בן-יהודה שלא נתקבלה – משהו במיהות חדל, נגמר. השיר הזה מצביע על גבריות וזהות מתאינות של ספק אהוב לשעבר, מי שעד לפני רגע ניצב

[37] 'וזהו? רק זה?': על כינוי רומז ורומזניות פרפורמטיבית

מול האצבע המזורה 'זה הוא', ועכשיו: 'זהו'. כבר הוא 'זה לא הות'. ההצבעה מסרבת, מסדר הזיהוי כושל, והתמשכות הזיהוי מתגלה כדבר מה שתלוי לא רק במקום אלא גם בזמן. ההקשר מתנתק.

ד"ר רעות בן-יעקב, המחלקה ללימודי אסיה והמזרח התיכון, אוניברסיטת דיוק
reut.ben-yaakov@duke.edu



על אימת השיבה הביתה: עיון ב'ויהי בוקר' לסייד קשוע

בתיה שמעוני

מבוא

'ויהי בוקר', הרומן השני של סייד קשוע,¹ הוא תגובה אפוקליפטית על אירועי אוקטובר 2000, שזעזעו באופן עמוק את מרקם היחסים בין יהודים לערבים בישראל.² האירועים פרצו בעקבות עלייתו של אריאל שרון, אז ראש האופוזיציה, להר הבית ימים אחדים לפני ראש השנה תשס"א. במהלך הפגנות הזעם של ערביי ישראל נקטה המשטרה צעד חריג – היא ירתה כדורים חיים אל מפגינים, ושלושה עשר מתוכם נהרגו.³ בציבור הערבי שררה התחושה שאנשי הביטחון הרגו בכוונה תחילה מפגינים ערבים.⁴ האירועים האלימים העמיקו את החשדנות וחוסר האמון בין יהודים לערבים בישראל, וערערו את היחסים ביניהם במישורים שונים: יחסי המסחר והעבודה צומצמו, כך גם תיירות הפנים, וכן נפגעו פעילויות ותוכניות לקידום יחסי דו-קיום ועוד. בהמשך לאירועים הציג חבר הכנסת אביגדור ליברמן תוכנית לחילופי שטחים ואוכלוסיות כאחד המרכיבים בתוכניתו לפתרון הסכסוך הישראלי-פלסטיני. עיקרה של התוכנית היה סיפוח גושי התנחלויות לישראל ובמקביל העברת יישובים ערביים באזור המשולש לידי המדינה הפלסטינית שתוקם; ערביי ישראל

- 1 ס' קשוע, ויהי בוקר, ירושלים 2004. מראי מקום ברומן יובאו להלן בגוף המאמר.
- 2 אירועים אלה הם חלק מן ההיסטוריה הארוכה והמורכבת של הסכסוך הישראלי-ערבי שהחל במחצית השנייה של המאה התשע עשרה, ושמלווה מאז, בעוצמות משתנות ובדרכי מאבק שונות, את החברה היהודית ואת הערבית ובפרט הפלסטינית. שיה הסכסוך הממושך מצא ביטויים רבים הן בספרות המחקר לגווניה והן בספרות היפה העברית והערבית.
- 3 א' בן, 'אוקטובר האדום', Ynet, 25 באוגוסט 2003 (<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-2705053,00.html>); ת' אבו ראס, 'התקוממות אוקטובר 2000', א' סבאע'ח'ורי ונ' רוחאנא (עורכים), הפלסטינים בישראל: עיונים בהיסטוריה, בפוליטיקה ובחברה, ב, חיפה 2015, עמ' 17–28.
- 4 אבו ראס (שם), עמ' 19.

המתגוררים באזור זה עתידים היו לאבד את אזרחותם הישראלית ולהפוך לתושבי המדינה הפלסטינית.⁵

האפוקליפסה המוצגת ברומן של קשוע נדמית כהמשך ישיר של המציאות הפוליטית והחברתית שתוארה כאן בקצרה. המספר, עיתונאי צעיר שחזר זה עתה להתגורר בכפר שבו נולד, עוקב אחר השתלשלות האירועים במשך שבוע אחד, המתחיל בסגר פתאומי המוטל על הכפר. הסגר הצבאי, המלווה בנוכחות אלימה של חיילים, טנקים וגדרות תיל, מערער את שגרת החיים במקום – הסדרים החברתיים, הטכנולוגיים והאנושיים הולכים וקורסים, והתושבים מנותקים לחלוטין ממקורות מידע ואינם מבינים את המתרחש. עם סיום הרומן מתבררת התמונה במלואה – במסגרת הסכם שלום שנחתם בין ישראל לפלסטינים הוחלט על חילופי שטחים, והכפר הערבי־ישראלי עבר לשליטתה של הרשות הפלסטינית.

כמה מאמרים העוסקים ברומן באופן מעמיק ומורכב פורסמו בשנים האחרונות.⁶ בכלם ניכרת מודעות לעמדתו הפוליטית החשופה של קשוע, אך כל אחד מהם הדגיש היבטים אחרים. למשל נהה סומן בחנה את 'יהי בוקר' כאמצעי לביקורת הדמוקרטיה האתנית הישראלית. לטענתה הרומן חושף את הצגתה היומרתית של ישראל כדמוקרטיה, וסגנונו הסטירי של המספר מדגיש את הכישלון של ממשלת ישראל ליצור שוויון זכויות לתושבים הערבים והיהודים.⁷ סאדיה אגסוס התייחסה למתח ברומן בין החזון הדיסטופי של גירוש הערבים מישראל ובין החזון האוטופי של המחבר, המתגלם בכתיבתו את הזהות הפלסטינית בעברית. בעיניה זוהי אסטרטגיה שמבקשת ליצור מרחב היברידי של משה ומתן עם הקורא העברי, אשר יוכל למנוע את הדיסטופיה. עם זאת לטענתה המסקנה ממהלך ספרותי זה היא שהקול הפלסטיני

5 התוכנית עוררה מחלוקת והתנגדות חריפה מצד ערביי ישראל וארגוני השמאל, שראו בהתוכנית גזענית ולא דמוקרטית. על פסקים שנערכו רוב ערביי ישראל אינם מעוניינים לעבור למדינה הפלסטינית אם תוקם. ראו: י' בן-חורין, 'סקר: רוב הערבים בישראל לא רוצים לפלסטיין', Ynet, 9 בדצמבר 2010 (<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3996995,00.html>).

6 אינני יודעת אם נכתבו בערבית מאמרים על ספר זה. יש לציין כי כתיבתו של קשוע (ובמיוחד הסדרה 'עבודה ערבית') התקבלה באופן ביקורתי מאוד על ידי החברה הערבית ולעיתים אף באופן פשטני, כשרכיבים אירוניים או ביקורתיים נתפסו כפשטם. ראו: נ' ליבנה, 'הערבי הנודד', הארץ, 5 בינואר 2004 (<http://www.haaretz.co.il/misc/1.937524>); ר' קופפר, 'גם בוגד, גם כותב גרוע', שם, 10 בפברואר 2008 (<https://www.haaretz.co.il/> gallery/1.1303995).

7 N. Soman, 'Ethnic Democracy and the Case of Israel: A Parallel Reading of Sayed Kashua's Let It Be Morning and Sammy Smootha's "Ethnic Democracy"', *IAFOR Journal of Arts & Humanities*, 7, 1 (2020), pp. 27–35

אינו יכול להישמע בספרות העברית.⁸ שני המחקרים הללו הציגו דיון עומק ברומן תוך שימוש בכלים ספרותיים או חברתיים-פוליטיים.

התקבלותו הראשונית של הרומן, שבאה לידי ביטוי בסקירות שנכתבו בעברית עם פרסומו, שיקפה עמדות חלוקות. היו ששיבחו את קשוע על אומץ ליבו בהצגת החזון הפוליטי המאיים,⁹ אך אחרים ביקרו את סגנון הכתיבה העיתונאי שלו, שאינו מאפשר להעמיק את המסרים. למשל עמרי הרצוג כתב כי 'זהו מהלך אורולוגי פשוט, אפילו פשטני לעתים. הוא מתואר בישירות, כמו רשימה עיתונאית ארוכה, ועם מינונים מתאימים של סנטימנטליות ביוגרפית ושל דיסקרטיות בלשון הדיווח'.¹⁰ יורם מלצר ציין כי 'ייצוגה [של המציאות הישראלית] ברומן הוא בנאלי והתוצאה היא מעין כתבת סוף-שבוע מוגדלת מאד'.¹¹ והרחיקה לכת בחריפותה אילת שני, שהציגה את הרומן כ'גיבוב פרימו-לויאי יבשושי שכל מטרתו לזעזע את היהודי', וקבעה כי קשוע 'הוציא תחת ידיו ספר מלאכותי, מניפולטיבי ומתובל בכל מיני מעשיות תלושות', שמקורן לדעתה בדרישות העורך. הסיפורים האישיים הזרועים באקראי במהלך העלילה נראו בעיניה חסרי צידוק עלילתי ומשקפים זלזול בקוראים.¹²

תפיסתו של 'יהי בוקר' כרומן פשטני עלולה לנבוע גם מייחוסו לסוגת האפוקליפסה, הנחשבת כבעלת ערך אסתטי נמוך ומזמינה קריאה פוליטית בעיקרה.¹³ בשל כוונתו להתריע על סכנות האורבות לחברה, הרומן האפוקליפטי נשען בעיקר על תיאור סנסציוני של ההתרחשות האסונית – אסון טבע, מלחמה גרעינית וכדומה. הוא מתאר עולם שסדריו הישנים קרסו ואת השלכות המצב על דמויות אשר מנסות לשרוד בעולם אלים מאוד, נטול חוק וסדר.¹⁴ בשני העשורים האחרונים ניכרת

- 8 S. Aqsous, 'Hegemonic (Israeli) Time and Minority (Palestinian) Space: Sayed Kashua's Chronotopic Approach in *Let It Be Morning*', *Dibur*, 6 (2018), pp. 1–14
- 9 M. Keren, 'The Quest for Identity in Sayed Kashua's *Let It Be Morning*', *Israel Studies*, 19, 1 (2014), pp. 126–144
- 10 'נ' מנהיים, 'החיים לא קלים בכפר', Ynet, 1 בנובמבר 2004 (<http://www.ynet.co.il/articles/1,7340,L-2857310,00.html>); ד' לחמן, 'יהי בוקר / סייד קשוע', אימגו, 22 בינואר 2006 (<http://www.e-mago.co.il/Editor/z1literature-717.htm>).
- 11 ע' הרצוג, 'בין הגוף להיסטוריה / טוטמיום / המשורר ואשתו / אורולוגי-קשוע', הארץ, 20 בינואר 2004 (<http://www.haaretz.co.il/literature/1.940222>).
- 12 'מלצר, 'הות אבודה', מעריב, 13 בפברואר 2004, עמ' 24.
- 13 'א' שני, 'נוכה נפקד', מעריב, 6 בפברואר 2004, עמ' 12.
- 14 ט' גולדשמיד, 'הדיסטופיה של הציונות: קריאה ב"הדרך לעין חרוד" לעמוס קינן', גילוי דעת, 2 (תמוז תשע"ב), עמ' 33–56.
- 14 ג' בריהל, 'התחוזה: יהיה רע: דיסטופיות וספרות פוסט-אפוקליפטית', עודף אחד ודי, 25 בדצמבר 2011 (<https://gilibarhillel.wordpress.com/2011/12/25/dystopia-vs-postapocalyps/>) 2011

פריחה בספרות האפוקליפטית הישראלית. אריק גלסנר תלה זאת בחרדה קשה של היוצרים מפני המציאות הפוליטית והמדינית בת הזמן, אשר מעוררת אימה מפני העתיד. הוא הוסיף וטען כי ספרות זו נכתבת בעיקר על ידי השמאל הישראלי החרד מפני התגברות הדת, שחיקת ערכי הדמוקרטיה בשל הכיבוש והפערים הכלכליים, לצד השתלטות של צרות אופקים, נוקשות וכוחנות על החברה הישראלית. הספרים חוזים מציאות קשה בישראל העתידית – אסונות טבע, כוחות גיאופוליטיים הרסניים ושילוב ביניהם. בדיון בספרו של ישי שריד 'השלישי' טען גלסנר כי אומנם הספר מצליח להתעלות מעל הצגת המציאות הדיסטופית הפשטנית, ומציע תיאור עשיר של המציאות העתידית, אך עם זאת הוא לא ראה בו הישג אומנותי, בשל השתייכותו לזרם הספרות הפופולרית שהולך ותופס מקום מרכזי בשדה הספרות, ומטשטש את ההבחנות בין ספרות גבוהה לפופולרית.¹⁵

גם יוסף אורן הצביע על הגל הדיסטופי המאפיין את סופרי המשמרת החמישית – והאתרונה על פי תחזיתו – של דור המדינה.¹⁶ קבוצה זו ממשיכה לתאר ביצירתה את האכזבה שעלתה כבר אצל סופרי המשמרות הקודמות – אכזבה מסיכוייה של הציונות להגשים את חזונה במלואו: 'לייסד מחדש את מדינת הלאום של העם היהודי בארץ-ישראל, המולדת שאבות האומה בחרו לצאצאיהם לדורות, ולכנס אליה בהדרגה את כל העם היהודי מפזוורו בעולם'.¹⁷ סופרי משמרת זו נבדלים מן המשמרת הקודמת רק בקיצוניות שבה הם מבטאים את ייאושם, על ידי הצגת עלילות דיסטופיות ותיאורים אפוקליפטיים אשר מנבאים את קץ המדינה.¹⁸ בדומה לגלסנר המעייט אורן בחשיבותם הספרותית של הטקסטים הללו וטען כי אינם אלא שופר לעמדות פוליטיות מטעם השמאל: 'מחאת יאוש פוליטית של סופרי "מחנה השלום", מחנה

15 א' גלסנר, 'בא לקלל, יצא מברד: על הקללה שבפריחת "ספרות הקללה" העברית', בית אבי חי, 9 באוגוסט 2015 (<http://www.bac.org.il/literature-and-poetry/article/ba-lkll-> ytza-mbdr-aal-harvnm-hashlyshy-vhakllha-shbpryht-sprvt-hakllha-hayshralyt) 16 אורן סימן חמש משמרות בספרות של דור המדינה, משנת 1948 ועד ימינו. המשמרת החמישית מכונה הגל הדיסטופי וכוללת את סופרי שני העשורים הראשונים של המאה העשרים ואחת. ראו: י' אורן, 'חילופי דורות בסיפורת הישראלית, ראשון לציון תשע"ח (<https://benyehuda.org/read/18635>).

17 שם.

18 לעומת זאת גולדשמיד טענה שהאסון המתואר ברוב הדיסטופיות הישראליות אינו שולל את החזון הציוני האוטופי, אך 'הדרך לעין חרוד', שנכתב בשנת 1984, כשלושה עשורים לפני הגל הנוכחי, חותר תחת האוטופיה הציונית עצמה. ראו: גולדשמיד (לעיל הערה 13), עמ' 38.

השאננים לגורל ציון, נגד ההצלחה הנמשכת של מנהיגי "המחנה הלאומי", לזכות בתמיכת העם בדרכם המדינית (בנושא "הסכסוך" ובנושא "השטחים").¹⁹ המאמרים שבחנו את הספרות האפוקליפטית הדיסטופית שנכתבה בשני העשורים הראשונים של המאה הנוכחית לא מנו את 'יהי בוקר' בגל זה, ואפשר ללמוד מכך על חריגותו בהשוואה לרומנים האחרים. מרבית הדיסטופיות הישראליות המציגות את השבר של החזון הציוני-ישראלי – למשל 'הדרך לעין חרוד' או 'השלישי' – עוסקות בגורלה של החברה היהודית, בעוד שהערבים מוגלים או מגורשים מן המרחב המתואר וגורלם כמעט אינו נדון. ברומן שלפנינו מתרחשת תפנית מעניינת: הרומן עוקב אחר התפרקות קהילה ערבית המנותקת מן החוץ ואינה מבינה כלל מהי הקטסטרופה שהביאה לשבר החברתי שהיא חווה. רק בסיום הרומן, עם חשיפת ההסכם בין הישראלים לפלסטינים, מתברר כי ישראל זכתה סוף סוף לאוטופיה שלה קיוותה – היא יצרה לעצמה גבולות ברורים ומובחנים של מדינה יהודית טהורה לחלוטין, וסילקה מתוכה את הערבים. אלא שכרגיל האוטופיה אחוזה תמיד באחותה הדיסטופיה, שהיא תמונת המראה העכורה שלה. שתייהן מתארות את אותה המציאות, אך מנקודות מבט מנוגדות. כך נוצר מתח בין הדיסטופיה החברתית המתוארת לאורך העלילה ובין האוטופיה הציונית הנרמזת בסיומה.

השוני המהותי בדיסטופיה הערבית של קשוע נעוץ בנקודת המבט הייחודית, המציבה את הטקסט הזה מחוץ לקורפוס היצירות הדיסטופיות הישראליות. בעוד שרוב הדיסטופיות הישראליות נכתב מנקודת המבט ההגמונית, כאן מובאת נקודת מבט כפולה, מסוכסכת, אשר פונה לשני כיוונים מנוגדים – אל היחסים בתוך החברה הערבית ואל היחסים בין הערבים ובין היהודים. המחבר מציג מתח בין שלושה ייצוגי זהות: ערבי, ישראלי/יהודי ופלסטיני; זהו מתח שמקורו במגע האינטימי שיצר המספר עם החברה הישראלית-יהודית. מייד לאחר נישואיו עקר מן הכפר עם אשתו ובנה את חייו בקרב היהודים: הוא עבד ובילה עימם וסיגל לו את אורחות חייהם ונקודת מבטם. בשובו אל הכפר, עם התערערות היחסים עם היהודים, הוא מזהה את השינויים שהתחוללו בחברה הערבית בשנות היעדרותו, והזיכרונות מימי ילדותו מעומתים עם הנורמות החדשות שהשתלטו על הכפר, ועם נקודת המבט החדשה שרכש במגע עם היהודים. זהות נוספת אשר נוכחת כל העת כצל מטריד היא הזהות של תושבי השטחים, המכונים בלעג על ידי תושבי הכפר 'הע'/'אזוי והדפאוי' (תושבי עזה והגדה). המשחק הפרדוקסלי והמטריד בין הזהויות הללו, אחיות וזרות, הוא ציר משמעות מרכזי ברומן. הוא משקף את מיקומו הכפול, המסוכסך, של קשוע בחברה

19 אורן (לעיל הערה 16).

הישראלית ובמרחב הספרותי שלה. כערבי שגדל במוסדות חינוך יהודיים ורכש את השפה העברית ככלי ביטוי ספרותי הוא נתון במצב של כפילות מהותית: התרבות היהודית-הישראלית והתרבות הערבית מתקיימות בו באופן מסוכסך, מעין פיצול אישיות, וכל אחת מן הזהויות מתחזקת או נחלשת בהתאם למצב הפוליטי ולמקום מגוריו, בשכונה יהודית או בכפר ערבי – והוא הדין בגיבורו, המייצג במידה רבה את המחבר הביוגרפי.²⁰ ויליאם אדוארד בורגהרד דו בויו טבע את המושג תודעה כפולה כדי להגדיר את חוויית הפיצול הפנימי שחוהה האחר: 'תחושה מוזרה היא, תודעה-כפולה, תחושה זו של ראיית עצמך תמיד דרך עיניהם של אחרים [...] אתה חש תמיד בשניותך'.²¹ זהו מצב של קונפליקט פנימי שנחוה על ידי בן הקבוצה האחרת, המודרת, אשר חי בחברה מדכאת. זהו גם מצבם של הערבים בישראל, ובפרט מי שעזב את החברה הערבית וחי רוב חייו הבוגרים בסביבה יהודית.

חוויית הזהויות הזאת, החקוקה בעומק תודעתו של קשוע, נחשפת במלוא עוזה ברצף האירועים ברומן, אשר מביא את ההתנגשות בין הזהויות למצב של חוסר מוצא. מצד אחד הוא נפלט מן החברה היהודית וספק חוזר ספק מגורש חזרה לכפר, ומצד אחר הוא חווה את פליטתו מן החברה הערבית וכבר אינו יכול לחזור אליה. אגסוס הציגה את כתיבתו של קשוע כחוליה בשלשלת הספרות הערבית – מבחינת נושאה – וטענה כי 'קשוע, שכותב בעברית, לא איבד את לשון אימו ואינו מרגיש חלק מהחברה הישראלית'.²² לטענתה הוא יצר רומן היברידי שבו שילב את זהותו הפלסטינית ואת השפה העברית בתקווה להגיע לקורא העברי, כדי למנוע את הדיסטופיה המאיימת על החברה הערבית. טענתי שונה בתכלית – דומנתי כי האכזבה המיאישת שחוהה הגיבור עם שובו הביתה מקורה דווקא בתחושה שהוא הצליח להיות ולו לרגע חלק מהחברה הישראלית.²³

20 לדיון נרחב בזהות הישראלית-יהודית-ערבית בדמותו של קשוע וביצירתו ראו: B. Shimony, 'Shaping Israeli-Arab Identity in Hebrew Words: The Case of Sayed Kashua', *Israel Studies*, 18, 1 (2013), pp. 146–169

21 וא"ב דו בויו, נשמתם של השחורים, תרגמה ר' ג'קסון, בנימינה תשס"ט, עמ' 25. דו בויו היה לוחם זכויות אורח אפרו-אמריקני, ובספר המסות שכתב ופרסם בשנת 1903 הגדיר את מצבם המורכב והבלתי אפשרי של השחורים בחברה לבנה.

22 אגסוס (לעיל הערה 8), עמ' 12.

23 ממש בדומה להלם שאחו בחברה הערבית בישראל עם פרוץ המהומות ולנוכח תגובת המשטרה, שהבהירה לערבים אזרחי ישראל כי תחושת השייכות שלהם לחברה הישראלית הייתה מדומה. דומנתי כי הרצון להשתייך לחברה הישראלית עובר כחוט השני בכלל יצירתו של קשוע ושיאו ב'גוף שני יחיד' (2010); על רקע זה ניתן להבין את עוצמת אכזבתו מן האירועים ואת החלטתו בשנת 2014 לעזוב את הארץ.

עמדותיו הביקורתיות של קשוע כלפי החברה הערבית והיהודית הוצגו בגלוי הן ביצירתו הספרותית והן בטורים העיתונאיים שפרסם במשך השנים. אך למרות הרושם הדיווחי נוצר ברומן אפקט מעניין באמצעות הוליגה המתמדת בין העיתונאי לספרותי ובין המציאותי לבדיוני. 'זיהי בוקר' נע על קווי התפר בין המאפיינים הללו. למשל פרטים רבים בעלילה תואמים את הידוע לקוראים מחייו של קשוע עד כדי כך שהרומן נדמה כאוטוביוגרפי.²⁴ יתרה מזו, המציאות הבדיונית בספר תואמת באופן הדוק את המציאות הפוליטית, וקשוע ציין כי 'בזמן כתיבת הספר הייתי במתח גדול להספיק להוציא את הספר לאור לפני שמה שאני מתאר בו יהפוך למציאות. בקושי הספקתי'.²⁵ המתח הזה יוצר תחושה שהאפוקליפטי הוא הממשי, ומכאן נובעת עוצמתו החריפה של הספר בנוגע למצב הערבים בישראל. יש ברומן זליגה נוספת, שלא תמיד זכתה לתשומת לב, בין הפוליטי-המקומי ובין האנושי-האוניוורסלי. מה שנתפס כאירועים לוקליים, מעורר הודעות של מיעוטים באשר הם.²⁶ דומה כי קשוע לכד, מעבר לתמונת המצב הפוליטית המקומית, את דפוסי הפעולה הקמאיים של הנפש האנושית באשר היא, ובכך העניק לחזונו מעין תוקף נבואי, אשר עולה גם מן הכותרת המקראית, 'זיהי בוקר'.

קווי התפר בין הדיווחי לספרותי, בין המציאותי לבדיוני ובין הפוליטי-המקומי לקמאיי-האוניוורסלי הם ציר מרכזי בדיון שלהלן, שאבחן בו באמצעות מה שאכנה שפת המבעית את החוויה הממשית והקמאית גם יחד שחווה דמות המספר. שפת המבעית נשענת על המושגים האלביתיים²⁷ והבוזות,²⁸ שעיקרם פיצול בין המוכר לבין המאיים העלול להציף את הסובייקט עם קריסת כל הגבולות המוכרים. זיגמונד פרויד הגדיר את האלביתי כחוויה אשר יסודה במעבר פתאומי מן המוכר והיום-יומי לזר, למעורר החרדה. על פי דוד גורביץ' ודן ערב אפקט הבעתה חזק במיוחד דווקא משום שהמאיים הוא מה שמוכר לנו מכבר, חלק מאיתנו. זהו יסוד הקם להחריד את שלוותו של האני מבפנים, מעין בגידה של המוכר והנהיר בהסכם ששרר בינו לבין בעל הבית.

24 ליבנה (לעיל הערה 6).

25 שם.

26 שם.

27 'ז' פרויד, האלביתי: מבחר כתבים, ה, תרגמה ר' גינזבורג, תל אביב 2012. Das Unheimliche. הוא שם מופשט בגרמנית שנגזר משם תואר. הוא מורכב מן התואר ביתי (heimlich), המציין תכונות הקשורות לבית: מקום מוכר, מוגן, בטוח ותומך, ומן התחילית Un, השוללת את המושג, ופותחת פתח למשמעויות של אימה, זרות, חוסר התמצאות, חרדה ועוד. בתרגום הראשון של מסתו של פרויד לעברית נבחרה המילה המאויים (ז' פרויד, מסות נבחרות, ב, תרגם ח' איזק [כתבי זיגמונד פרויד], תל אביב תשכ"ח), תל אביב תשכ"ח), וגינזבורג תרגמה – האלביתי.

28 ז' קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, תרגם נ' ברוך, תל אביב 2005.

לדבריהם 'המאויים נוגע במה שז'וליה קריסטבה [...] מכנה בְּזוּת (abject) [...] זהו מצבו של האורגניזם בפאזה הטרום-לשונית שלו, לפני שהתגבש לכלל "אני"; זוהי הנוכחות המשפילה של האחר והזר בתוך ההוויה ה"נוזלית" של האני. שני המצבים – המאויים והמבוזה – מאיימים על הזהות, על המשמעות ועל הסדר'.²⁹

הרומן פועל בו זמנית בשני רבדים – הרובד הגלוי חושף את המצב הפוליטי של ערביי ישראל ואת המתחים המאפיינים את הסכסוך המקומי, ואילו הרובד הסמוי חושף את התשתית הקמאית של הנפש האנושית בשעה שהסובייקט מנסה לשרוד בתנאי קטסטרופה. הזיקה הנוצרת בין שני הרבדים מעמיקה את הבעתה. זוהי תחושה שהולכת ומתגברת ככל שגבולות הזהות של המספר נפרמים ומתערערים שוב ושוב, מול הביתי (אך גם הזר) – הכפר ואורחותיו שהשתנו ללא הכר – ומול הזר (אך המוכר) – החברה היהודית שפולטת ומקיא אתו מתוכה.

השיבה הביתה

הסיפור נפתח בתיאור השיבה הביתה של המספר, עיתונאי ערבי שחי במשך עשור בעיר יהודית, ואשר עם הידרדרות מצבו התעסוקתי מחליט לשוב אל חיק משפחתו המורחבת בכפר. השיבה הביתה לאחר היעדרות של שנים רבות חושפת את השינויים שהתחוללו בסביבה המוכרת. המתח בין הציפיות לשינוי ובין המצב לאמיתו מתממש כבר בשורות הראשונות. הכותרת של חלק זה היא: 'הכול מוכרח להיות נהדר כאן', ואילו משפט הפתיחה של הפרק כבר מתאר את השבר: 'אמא שלי מזיזה את הדלת בחריקה איומה. חדר הילדים מעלה ריח גס, ריח של חנות ספרים יד שנייה שמעטים נכנסים אליה' (עמ' 9). את הימים הראשונים, עד שתושלם בניית ביתו, מבלה המספר בחדר ילדותו, שנותר כשהיה, אך העובש וההזנחה השתלטו עליו. לכאורה הכול נותר כפי שהיה, למעשה הכול השתנה – ולא לטובה.

פתיחת הסיפור מרמזת למוטיב מוכר בספרות המערבית, השיבה המאוחרת. מוטיב זה מבוסס על סיפורו של אודיסאוס, ששב הביתה לאחר גלגולים רבים והתאחד עם אשתו. אך בהופעותיה המאוחרות בספרות המודרנית השיבה היא תמיד התמצה – הגיבור מגלה כי אף אחד אינו מחכה לו, או כי החברה והמקום שעזב השתנו ללא הכר, והשיבה המאכזבת מובילה לתחושת כישלון. באופן מעניין השיבה הפותחת את הסיפור יוצרת מבנה של מסגרת עם השיבה המופיעה בסיומו. בסיום הסיפור

29 ד' גורביץ', וד' וערב, 'המאויים, אל-ביתי, מצמרר, מבעית', אנציקלופדיה של הרעיונות, 2016 (<http://haraayonot.com/idea/the-uncanny/>).

מתברר כאמור כי במסגרת הסכם שנחתם בין ישראל לפלסטינים 'מושבים' היישובים הערביים לרשות הפלסטינית. הסיפור חושף את תהליך ההיודעות של המספר למהות המאיימת של השיבה הכפולה הזו. בפן האישי-החברתי הוא חושף את תהליך היודעותו של המספר לממדי השינוי שפשה בחברה הערבית ובחיי הכפר ואת חרדתו מפני השפעת השינוי הזה על חייו ועל זהותו. בפן הפוליטי הוא מתאר את התמודדותו של הכפר עם הסגר הצבאי שהוטל עליו בלי התראה והסבר, עד הסיום מעורר האימה שבו מתברר כי הכפר הוחזר גם הוא 'הביתה', למדינת האם הפלסטינית. שני הצירים הללו מתלכדים לתמה אחת של שיבה מאוחרת – מעוררת פלצות – הביתה, שיבה שלצורך תיאורה והבנתה משתמש המספר בשפת המבעית.

כאמור עם שובו לכפר המספר הוא כבר אדם אחר. הבעתה מציפה אותו מול הדברים היום-יומיים, המוכרים. הוא מחטט במגרת השולחן ומוצא תעודות ומסמכים מילדותו: 'נזכר איך פחדתי אז לעזוב את החדר ואת המקום הזה [...] איך בכיתי לילות שלמים לפני שעזבתי לעיר אחרת, ללמוד ולגור בה. ואיך המקום שתמיד היה ביתי הפך למאיים כעבור זמן' (עמ' 12). כשהוא מביט בפני חבריו ללימודים בתמונת המחזור של התיכון הוא אינו מצליח להיזכר אפילו בשמותיהם: 'מדוע לעזאזל, אני תופס אותם כעת כבני אדם מסוכנים יותר ממה שהיו? למה אני פוחד מהם, פוחד להיתקל בהם?' (שם). הפחד והסכנה שנטבעו בו מפני חבריו לשעבר מדגימים את השינוי שחל בו בשנים שחי בקרב היהודים, את המבט החדש שבו הוא מתבונן כעת בסביבה המוכרת והורה כאחת.

הכול נחווה כעת דרך המבט הכפול, המאיים. כאשר הוא הולך להשיג על עבודתם של הפועלים בביתו הנבנה הוא פוגש שני אנשים: האחראי והפועל. לפועל שפה שסועה וקול צפצפני ומוזר. הבוס מזדרז להרגיע את האימה שהוא מעורר באומרו: 'מוחמד הוא אחלה גבר [...] שנתיים אנחנו עובדים ביחד. כמו אחים, אה, מוחמד?' (עמ' 16), ואילו המספר מרגיש בושה קלה, 'כאילו מדובר ביצור שבעליו חייבים למהר ולהסביר, בטרם אתפס לבהלה, שהוא חיות מחמד ולא, חלילה, חיות טרף' (שם). המתח הזה בין חיה לאדם, בין אנושי לטורף, הניכר ממראה פניו של הפועל, הוא היוצר את תחושת האלבית. מוחמד אומנם מתפקד כאן כדמות ממשית, אך בעיקר הוא מייצג את השתקפות הדימוי של הפלסטיני הלא חוקי ככפיל³⁰ מעורר

30 פרויד הציג את דמות הכפיל כמוטיב חוזר ביצירת רושם האלביתי. ראו: פרויד (לעיל הערה 27), עמ' 64–66. הוא קישר את תופעת האלביתי המתגלמת בכפיל לשלב הקדמוני של הנפש: 'מן הסתם אופיו של האלביתי אינו יכול אלא לנבוע מהעובדה שהכפיל הוא יציר השייך לימיה הקדמונים של הנפש, ימים שכבר התגברנו עליהם, שבהם, אגב, הייתה לו משמעות ידידותית יותר. הכפיל הפך לתמונת אימים, כשם שהאלים הופכים לדמונים לאחר נפילת

אימה בעיני ערביי ישראל. בדבריו של הבוס שלו נחשפת מורכבות היחסים בין היהודים לערביי ישראל ולפלסטינים – הוא אומר כי ככל שהמצב הביטחוני מחמיר, "הם [היהודים] כבר לא מבדילים בינינו לבין תושבי הגדה, כולם ערבים. בטח גם אתה חשבת שאני מהגדה כשראית אותי עם הבגדים המלוכלכים כשנכנסת, בטח פחדת", הוא צוחק' (עמ' 18). ומייד הוא שב ומבטיח שמוחמד הוא אומנם פלסטיני מהגדה אך אינו מסוכן: "אני ומוחמד כמו אחים... ", אבל גם "אני יכול לשבת בבית סוהר אם יתפסו אותי נוסע באוטו שלי. אחי, אני מעסיק פצצה מתקתקת, טרוריסט", הוא צוחק' (שם).

מוחמד משקף את תחושת האיום שעולה מעצם נוכחותם והווייתם של ערביי השטחים בסביבה הישראלית. מצד אחד הם ערבים, בדיוק כמו הערבים הישראלים ('כמו אחים'), ומצד אחר הם סכנה ואיום, פוטנציאל לטרור זורע אימה. הם יוצרים תחושה מעורבת של המוכר והזר, של האני והאחר, ואת הפחד שמא היהודים, המייצגים את המבט השליט, הסמכותי, המגדיר, יהוו אותנו, הערבים הישראלים, כאילו היינו הם, הפלסטינים, תושבי הגדה. דבריו של הבוס נאמרים תוך כדי צחוק מבטל, במין ניסיון לטשטש את האיום והחרדה הנובעים מהם. החרדה המוצגת כאן מפני השלכת הדימוי של ערביי השטחים על הזהות של הערבי הישראלי חריגה בספרות הערבית, שמרבה להציג דווקא את שותפות הגורל והזהדות עם הזהות הפלסטינית.³¹ הדבר מעיד במידה רבה על זרותו הכפולה של קשוע – ערבי הכותב עברית – כלפי הזהות הערבית וזו היהודית.

הצחוק משמש אסטרטגיה של הגנה גם עבור אשרף, גיסו של המספר, המתאר בפניו את השינויים שחלו בכפר בשנות היעדרו: השתלטות עבריינים, חוסר ביטחון, צעירים ששולפים עוזי ויורים סתם כך, אלימות – וכל זה תוך צחוק מזלזל: 'אשרף צוחק כל הדרך, מספר לי על הכפר שלי, שלו, על הכפר החדש שאני לא מכיר [...] (עמ' 31). הוא מסביר למספר איך להתנהל במצבים שונים; עיקר ההתנהגות הנדרשת היא הישרדותית: לא להתנגד, לוותר לאלים, לדורס, לכוּבש – ואין מדובר בכובש חיצוני או בשליט חיצוני, כלומר ביהודים, אלא דווקא בצעירים מקומיים שהשתלטו

דתם' (עמ' 66).

31 מנאר מח'ול הציג את התפתחות הזהות הפלסטינית בישראל בראי הספרות. לטענתו הרומנים הפלסטיניים שנכתבו בשנים 1987–2010 משקפים שינוי בזהותם של ערביי ישראל – אימוץ זהות פלסטינית משותפת, אשר מחוברת לעבר ולהווה הפלסטיניים. הוא אף ציטט מחקרים המראים כי חלה עלייה בשיעור הפלסטינים הישראלים המדגישים את הרכיב הפלסטיני בזהותם האישית. ראו: מ' מח'ול, 'האזרחים הפלסטינים של ישראל: התפתחות של שם', ח'ורי ורוחנא (לעיל הערה 3), עמ' 5–19.

על החיים הנורמטיביים והפכו את הקיום היום־יומי לשדה קרב. הצחוק המקברי של אשרף דועך לאיטו כשהוא מסכם את דבריו: 'אין לך מושג לאן אתה חוזר, אה?' (שם). כמו בסרט אימה נחשפים אט אט הכוחות המעצבים את חיי הכפר, ומעוררים במספר חרדה.

ציר אחד של הסיפור עוסק אפוא בשיבה המאוחרת הביתה ובהכרה ההולכת ומתבהרת שהמוכר הפך לזר. בציר עלילה זה נחשפים מדי פעם סיפורים מתקופת ילדותו של המספר, אשר משקפים לרוב מבט ביקורתי על החברה הערבית ועל נהגיה. הביקורת אינה נמסרת במפורש אלא משתמעת לרוב מעצם החרדה שהאירוע מעורר בו. דוגמה לכך היא הסיפור על באסל, חברו של המספר מבית הספר היסודי. כאמור כאשר המספר מתבונן בתמונות חבריו מבית הספר הוא רואה בהם אנשים מסוכנים, ותוהה מדוע הוא מפחד להיתקל בהם. שאלה זו, המוצגת בראשית הרומן, זוכה לתשובה לקראת סופו. פגישה מקרית עם באסל מעוררת זיכרון ישן מכיתה ז, מגיל ההתבגרות. בעוד חבריו לכיתה חגגו את מינייתם המתעוררת, המספר עצמו התייחס בחרדה לשינויים שחלו בגופו. בחופשת הקיץ הטיל עליו המורה לשמש מורה פרטי לבאסל, ילד בריון ומנהיג חבורת הבנים. במהלך המפגשים השבועיים שנכפו על השניים, התהפכו היוצרות, ובמקום ללמד את באסל, הפך המספר לתלמידו הנאמן, כשהוא נחשף לנפלאות הגוף והמין ונענה להדרכתו ולבקשותיו: 'הרגשתי שאני ממש קשור אליו [...] הוא היה נועל את הדלת החדר מבפנים, מוריד את המכנסים ואת התחתונים ונוגע בעצמו מולי [...] אחר־כך, לבקשתו, גם אני הורדתי את הבגדים, והוא היה מבקש ממני לעשות כמוהו. לפעמים הוא נגע בי בעצמו' (עמ' 122). עם החזרה ללימודים הציע לו באסל שישבו באותו שולחן, וביקשו לבוא בבוקר מוקדם כדי לתפוס להם מקום ישיבה בחזית הכיתה. כאשר נכנס באסל לכיתה עם בני חבורתו הוא הביט במספר במבט מזלזל ופנה למקומו הקבוע במושבים האחוריים, כשהוא לוחש משהו לחבריו וכולם פורצים בצחוק חנוק. על ההשפלה הזו חוזר באסל גם עתה, במפגש מקרי בכפר, כאשר הוא שב מסיבוב ראותני במכונית ה־BMW שלו עם חבריו – הוא מאט ומצפצף כלפי המספר, היושב ברכבו, וכולם צוחקים בפניו.

לסיפור הזה, כמו לתיאורו של הפועל מוחמד, יש תפקיד כפול. מצד אחד הוא חלק מתיאור חיי הכפר בילדותו של המספר, ומאפיין במידה רבה את דמותו של המספר כילד חריג ואף דחוי. כזיכרון ילדות מדובר בסיפור לא נעים אך נורמטיבי על בריון הכיתה המנצל לצרכיו את הילד הביישן. אך בה בעת הוא משמש כדי לעורר את אפקט האלבית. זה מתעורר כאשר אשרף גיסו מספר שהכפר הפך למאורת פשע אחת גדולה, המנהלת את חיי העולם התחתון במדינת ישראל. לתדהמת המספר נודע לו כי מי ששולט בכפר אינו אנשי הדת או החוק אלא כנופיות העבריינים שבראשם

עומד באסל, האיש החזק בכפר. עבור המספר הגילוי הזה מזעזע הרבה יותר מהמידע שנמסר לו על תרבות הפשע שפשתה בכפר. דווקא בגלל הקרבה האינטימית שחווה עם באסל, שתמונתם המשותפת עוד תלויה על קיר חדר ילדותו, גוברת תחושת האימה והערעור שהוא חווה, בבחינת המוכר שהוא בה בעת זר ומאיים. יתרה מזו, הפחד מפני הדומים לו משקף במידה רבה את הפחד מעצמו, ממי שהוא עלול להפוך להיות ככל שייטמע בחברה שאליה חזר.

ציר העלילה האישי שבו מתוארת התמודדותו של המספר עם החזרה לכפר מאופיין אפוא בתחושת האלביתי, המציפה אותו ככל שהוא מתוודע לשינוי שהתחולל בחיי הכפר. תחושה זו הולכת ומתעצמת והופכת לחוויה של בזות ככל שהאירועים הפוליטיים משתלטים על העלילה ומסיטים אותה מן האישי אל הפוליטי-הלאומי. מושג הבזות, שהגדירה קריסטבה, קרוב בהיבטים מסוימים למושג האלביתי של פרויד. שניהם עוסקים במוכר, באינטימי, שהוא גם זר או מבחיל, ובשניהם מדובר בתחושה, אפקט, שמקורו בהדחקה בראשיתית, ושמקיים במצבי ביניים סיפיים לימינליים.³² קריסטבה קשרה את הבזות להפרשות הגוף, אשר מייצגות את כל מה ששייך לעצמי, ושנחשב לדוחה, לאחר ומאיים. הבזות מערערת על הזהות, היא מציינת חריגה וסטייה מהסדר החברתי וממערכת הסימנים המקובלת. ברומן מתחולל תהליך הבזיה (הפיכה לבזות) כפול, ממשי ומטפורי. ככל שהמצור נמשך, הכפר מפריש מתוכו חומרים מעוררי גועל כאילו היה גוף המפנה מתוכו את הפסולת הרעילה. בה בעת, ובלי שאנשי הכפר מודעים לכך, מתנהל תהליך הבזיה מטפורי, שבו המערכת הפוליטית הישראלית פועלת כדי לסלק את הכפר, כאילו היה גוף זר ומאוס, מן המפה הגיאוגרפית הישראלית.

'העיתון לא הגיע': רגעי הקטסטרופה הראשונים

הניתוק של הכפר מתחיל באירוע שולי לכאורה: 'העיתון לא הגיע' (עמ' 47); אולי המחלק פספס או חלה, מנסה המספר להסביר באופן רציונלי. אך אירוע זה פותח את שרשרת אירועי הקטסטרופה, ולא במקרה. העיתון והעבודה העיתונאית הם מוטב מרכזי בספר, העוסק באירועים פוליטיים ובהשלכותיהם על חיי המספר, שהוא גם עיתונאי. מעמדו בעיתון שבו עבד הלך והידרדר בעקבות אירועי אוקטובר 2000,

32 מ' רז, 'אלוהים ברא מפלצת: ייצוג הנשיות המפלצתית באמנות העכשווית כאסתטיקה פמיניסטית', היסטוריה ותיאוריה, 27 (2013) (<https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/>) (article/3862).

אשר היו נקודת מפנה במעמדם האזרחי של ערביי ישראל. המספר, שבהיותו עיתונאי ערבי נשלח לסקר את האירועים מבפנים, חווה עם אחיו את הבעתה כאשר הבינו כי אזרחותם מוטלת בספק: 'הייתי שם, וידעתי שאיש לא ציפה לתגובה קשוחה וחסרת רחמים כזו מצד המשטרה. גם הם, המפגינים, כמוני, היו משוכנעים שהם אזרחים, ולא ייתכן שיירו עליהם בשל הפגנה או חסימת צמתים [...] בעצם שום דבר לא חדל מאז, משהו שם נשבר, מת. יומיים של הפגנות הספיקו למדינה לפסול את אזרחותם של תושביה הערבים' (עמ' 22–23).

לאחר אירועים אלה השתנו חיי המספר ללא הכר. הוא חווה ביתר שאת את זרותו – הזרות שהכשירה אותו לעבודתו כעיתונאי, ושסייעה לו להגיע למעמדו, היא זו שהפכה עתה, כחרב פיפיות, לגורם שסימן אותו. הכתבות שכתב בעקבות אותם אירועים עברו עריכה משמעותית, הוא ננוף על ידי העורך, שהאשים אותו בנקיטת עמדה, וחבריו העיתונאים התייחסו אליו כאל גיס חמישי. יחס זה של העיתון כלפי המספר מייצג מנקודת מבטו בגידה בכל מה שהתקשורת אמורה לסמל – חופש ביטוי, שמירה על ערכי הדמוקרטיה, אובייקטיוויז, שקיפות ואמינות. לאורך ימי הסגר המספר צמא למידע, אך כל האזנה לרדיו מביאה מפח נפש משום שהדיווחים אינם מוסרים שום מידע של ממש, עד כדי כך שכל תחנות השידור נדמות שוות בעיניו – אם רדיו קהיר ואם גלי צה"ל. במובן זה התקשורת הבוגדנית היא שהכשירה את הקרקע לסיוע מעורר הבעתה של הסיפור, ולכן שרשרת האירועים נפתחת באי הגעת העיתון, אירוע המסמל יותר מכול את בגידתו של הדיווח העיתונאי ואת שיתוף הפעולה שלו עם הממסד, שהוא אמור לבקר.

מייד לאחר מכן מתברר כי סגר מוחלט הוטל על הכפר. כבר מהרגע הראשון ברור שאין זה אירוע שגרתי – המקום מוקף בנוכחות צבאית מאיימת, משל לא היה זה כפר ערבי ישראלי אלא שטח משטחי הרשות הפלסטינית, כפי שרומז אחד התושבים: 'החיילים חשבו שזה טול כרם' (עמ' 50). שני טנקים חוסמים את הכביש וקני תותחיהם מכוונים כלפי התושבים, הכפר מגודר בסלילי תיל, ומרחוק נראים טנקים נוספים בשדות. אף אחד מהתושבים, כולל ראש העיר, אינו יודע מדוע הוטל הסגר. מכאן ואילך האירועים מידרדרים במהירות – המספר עוד מנסה לנצל את המצב לטובתו ולהעביר דיווח לעורך העיתון שלו, אך השיחה נקטעת מייד, ומתברר כי כל קווי הטלפון בכפר 'מתים'.

התקשורת מטילה איפול מוחלט על המתרחש, דומה שמערכת החדשות כולה משתפת פעולה עם ההשתקה והצנזורה, והיעדר המידע מגביר את החרדה. המספר נוקט דפוס פעולה של הישרדות: הוא מוציא סכום כסף גדול מהבנק ורוכש בחנויות הכפר כמויות אוכל שיספיקו לימי המצור. זמן קצר לאחר מכן מנותק החשמל, אחר

כך מתברר כי המים הולכים ואוזלים, משום שמשאבות המים הפסיקו לפעול, וכך גם מערכת הניקוז. שוב ניכרת הכפילות של התיאור – לכאורה זהו תיאור אינפורמטיווי של קריסת התשתיות ואובדן השירותים החיוניים, אבל בה בעת זוהי קריסה של הסדר החברתי, שמביאה להצפה של המגעיל והבוזי; אלה מתממשים הן ביצרים קמאיים והן בחומרי הגוף מעוררי הדחייה אשר מתפרצים מן המודחק אל פני השטח ומעוררים חרדה.

כך למשל מתפרש ניסיון הסגרתם של הפועלים הפלסטינים לרשויות. התושבים המבקשים שיעיר לעזאזל מוצאים אותו בדמותם של 'הע'זאזוי והדפאוי (תושבי הגדה ועזה)' (עמ' 124). ראשי הכפר מחליטים לאסוף את הפועלים ולהסגירם לצבא, אף שאין להם מושג אם זו הסיבה לסגר. כאמור הפועלים הפלסטינים הם מקור מרכזי לתחושת המאויים המלווה את תושבי הכפר. בסצנה שנדונה קודם הפועל מעוות השפה מוצג כמשהו בלתי מוגדר, הנמצא בין המוכר לזר, בין האני הערבי לאחר הפלסטיני, ועל כן הוא פצצה מתקתקת. מרי דגלס בחנה את החלוקה הדיכוטומית בין טהור לטמא,³³ ועל סמך הטענה שלכלוך (או זיהום) הוא דבר מה שאינו במקומו, קבעה כי טומאה היא תוצאה של חריגה מגבולות הסדר. על כן קטגוריות תרבותיות הנמצאות על הגבול שבין מצבים מובחנים נתפסות כמאיימות על המבנה החברתי המסודר. דגלס הציגה כדוגמה את מצבם השברירי של נושאי משרות שמעמדם אינו מוגדר; שלא מרצונם הם נחשבים למקור סכנה, והחברה נוטה לייחס להם כוחות בלתי נשלטים המאיימים על בעלי המעמד החברתי המוגדר: 'יכול להיות שכוחם לנזק לא רצוני לא יופעל ולו פעם אחת. הוא עשוי להיות רדום ולהניח להם לחיות את חייהם בשלווה בפנינתה של התת-מערכת שהיא מקומם הטבעי, אך בד בבד הם פולשים אליה. [...] בגלל נאמנותו הכפולה של אדם כזה ובגלל מעמדו העמום במבנה החברתי, הוא עלול להוות סיכון לאנשים המשתייכים לגמרי למבנה החברתי כאשר משהו משתבש או כאשר הוא מרגיש טינה או יגון'.³⁴

תושבי השטחים הם בעלי מעמד לא מוגדר, סיפי; עצם קיומם ברחבי הכפר מדגיש את תחושת הזהות המעורערת המאיימת על הערבים הישראלים ואת הסכנה להפוך להיות כמותם. ברגעי הסכנה שחווים תושבי הכפר הם מבקשים להטיל את האשמה על מי שנתפסים כמערערים את יציבותם היחסית. דגלס הדגימה דינמיקה כזו בקרב בעלי הקרקעות של שבט המנדארי, אשר מאמצים להם בני חסות חסרי אדמה ומעמד. בני החסות תלויים בפטרון אך גם עלולים לאיים עליו, משום שהוא זקוק לנאמנותם

33 מ' דגלס, טהור וסכנה: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו, תרגמה י' סלע, תל אביב 2010.

34 שם, עמ' 169.

לצורך חיזוק מעמדו. בני חסות המקנאים בפטרוניהם נתפסים כבעלי כוחות כישוף מסוכנים: 'הרי לפניכם אנשים החיים בתפרים ובגבולות של מבנה הכוח ונחשבים כסיכון לאנשים שמעמדם מוגדר טוב יותר. הכוחות המסוכנים והבלתי נשלטים המיוחסים להם מהווים תירוץ טוב על מנת לדכא אותם'.³⁵

בדומה לכך הפלסטינים נתפסים כטמאים, כמי שאינם נמצאים במקומם ולכן מזהמים את הקטגוריה החברתית-הפוליטית המכונה ערביי ישראל. המספר מוסר על ההחלטה שהתקבלה לשלח אותם לגורלם – בהקשר בנאלי לכאורה אך מצמרר. בעקבות ניתוק החשמל ומחשש שהבשר יתקלקל, מחליטה אימו לצלות את כמות הבשר הגדולה שהצטברה במקררים של שלוש המשפחות. כאשר שב האב מהאספה ומדווח על החלטת ראשי הכפר, הוא מגיע היישר לסעודת הבשרים, וכך נוצר קישור מטונימי המפרש את המעשה של מסירת הפלסטינים לשליט הישראלי כהקרבת קורבן אדם למולך. המצב חסר הפשר שבו נתונים תושבי הכפר, כשהם נענשים באופן שרירותי בידי כוח עולם ומנותקים מהעולם המודרני, מטיל אותם באחת לדפוסי חשיבה קמאיים. מנקודה זו ואילך הממד האפוקליפטי הולך וגובר. אומנם הרצף הסיפורי שומר על היגיון ריאליסטי, ותהליך ההידרדרות הפיזית והחברתית שעובר הכפר מתואר שלב אחר שלב עד הסיום המפתיע; עם זאת כל אחת מהתופעות הפוקדות את הכפר מקבלת נפח נוסף, מועצם, ונוגעת בחרדות העמוקות ביותר. כמו סיפורים אפוקליפטיים אחרים הרומן חושף את העצבים הרופפים של החברה האנושית ברגע שנושר ממנה המעטה התרבותי ונתרת מלחמת הישרדות. ברובד התשתית מתחוללת שיבה למצב תודעתי פרה-מודרני, פגאני, שבו מבקשים התושבים להקריב קורבן אדם כדי להינצל מן הסכנה.

איסוף פועלי השטחים מתבצע בלילה, ואת המשימה ממלאים בהתלהבות כמה מאות צעירים מתושבי הכפר. רק שעות אחדות קודם לכן הם הזדהו כפלסטינים, וכעת הם מתנדבים בלי היסוס לשתף פעולה עם השלטון הישראלי. בצאתם למבצע תושבי הכפר צופים במתרחש מהחלונות, מהמרפסות או מחצרות הבתים, וחלקם אף מפצחים גרעינים, כצופים בהצגה. יש המביעים זעזוע או כאב אך איש אינו עוצר את המתרחש; כולם שותפים בשתיקתם למעשה הקרבת הקורבן המתרחש לנגד עיניהם, בטוחים שזה מה שיציל את עורם. עם בוקר מעמיסים הבריונים את הפועלים על משאיות ומסיעים אותם אל החיילים הניצבים בכניסה לכפר. שם כבר התכנסו אלפים מתושבי הכפר, בטוחים כי עם מסירת הפועלים יוכלו לשוב לחיי השגרה. תיאור מסירת הפועלים מעורר אימה דווקא מפני שהוא מנוסח כדיווח עובדתי יבש.

החיילים מכוונים את נשקם מרחוק כלפי תושבי הכפר, ומן הצד האחר מנופף ראש העיר בדגל לבן וצועק כי הם מוסרים להם את הפועלים הלא חוקיים. בתוך עומדת שורת הפועלים בראשים מושפלים, ידיהם מורמות למעלה והם נראים מובסים. הפועל הראשון שמנסה לעבור את הגדר נורה בליבו ונהרג. הפועלים האחרים מגסים לברוח, אך התושבים חוסמים את דרכם. כדי לשכנע את החיילים שהפועלים אינם מסתירים מטען מתחת לבגדיהם הם מופשטים באכזריות על ידי בריוני הכפר, ואלה אף מכים ומקללים אותם. הסצנה מתוארת באריכות מדוקדקת ומעוררת אימה. זיכרונות שואה עולים באחת בתודעת הקורא היהודי, כמו שהעידה אלקד־להמן, התיאור 'היה מטריד ועורר קישורים לעולם אחר, הגטאות היהודיים, הקאפו, השואה'.³⁶ האירוע מסתיים לאחר שהפועל השני שנשלח נורה גם הוא, והתושבים מבינים כי הניסיון לרצות את השליט נכשל.

הרמיזה לשואה מעוררת את אפקט האלביתי. מצד אחד מדובר באירוע הנקשר בישראל בעיקר לגורל היהודי, ומבחינה זו הוא שייך – אומנם באופן גרוטסקי – למוכר ולביתי, והוא הסמל המשמעותי להגדרת הזהות היהודית. מצד אחר זהות הקורבן מוטלת על הערבי, ואילו השליט הטוטליטרי הוא החייל היהודי, ההופך בבת אחת לקלגס רצחני. היפוך המשמעות הזה עשוי לגרום לתגובות סותרות, לתחושת מאוים וועם לעומת הזדהות דווקא מצד מי שנמנה עם צאצאי ניצולי השואה כפי שתיארה אלקד־להמן.³⁷ באמצעות הרמיזה מערער המחבר את גבולות הזהות הלאומית, ומדגים את הנזילות של הסמלים המגדירים אותה. בה בעת, באמצעות אותו תיאור ממש, הוא חושף כאמור את הדחפים הקמאיים של הנפש האנושית, המתפרצים עם קריסת גבולות הסדרים החברתיים. ברגעי האימה הללו מוסר צלם האדם מכל המשתתפים באירוע – המקריבים, הקורבנות והחיילים הפועלים כאוטומט אכזר – וגבולות הזהות הנורמטיביים מתמוטטים.

קריסת הסדר ובזותו של הגוף הכפרי

לאחר כישלון הקרבת הפועלים מתפשט שיבוש הסדרים לכל מרחבי הקיום בכפר – הכפר הופך למעין גוף מטפורי ענק שתפקודיו החיוניים כושלים זה אחר זה, ובעקבות

36 א' אלקד־להמן, 'מוזודה וגדר: על "ערבים רוקדים" ו"ויהי בוקר" מאת סייד קשוע', הנ"ל (עורכת), זהויות ישראליות: בין זר למוכר: קריאה ביצירות מאת חמישה יוצרים בספרות

ההווה, ירושלים תשס"ט, עמ' 132.

37 שם, עמ' 119–154.

זאת צפים המגעיל והבוזי על פני השטח. ברגע שנפרץ הגבול בין קווי המתאר החיצוני של הגוף ובין איבריו הפנימיים, הוא מאבד את צלם האנוש שלו ומעורר חרדה ותיעוב.

עם הטלת המצור על הכפר הוא מנותק ממקורות הקיום שלו – תקשורת, חשמל ומים. תשתיות אלה, כמו עור הגוף המגונן, הסדירו את חיי היום-יום של התושבים, ועם קריסתן פורצים החוצה החומרים מעוררי הגועל. ערמות אשפה מצחינות נערמות לצד הפחים שאינם מפונים: 'ככל שמתקדמים במעלה הרחוב המוביל לעומק הכפר כך נעשות ערימות הזבל גדולות יותר, והצחנה גוברת עם כל צעד. שקיות גדולות של בשר ומוצרי חלב שנרקבו הושלכו לפחים או הונחו בצדם. להקות גדולות של זבובים, חתולים וכלבים רבים על האוצרות החדשים' (עמ' 142). לא במקרה הזוהמה והרקב מציפים את הכפר מייד לאחר ניסיון המסירה של הפועלים והריגת שניים מהם. בהמשך מוסיף המספר:

לא ניתן לחמוק מהריח החרף שמתפשט ומערימות הזבל שכמעט חוסמות את הסמטאות [...] מה קרה לאנשים? יום אחד לא מפנים את האשפה והכפר הופך למזבלה אחת גדולה? [...] הבעיה מתחילה בכל אותן נשים גדולות ומכוערות, חבושות במטפחות, שממשיכות להוריד את הזבל [...] הן ודאי משוכנעות שהן נקיות ושומרות על היגיינה. מדוע אין השכנים קמים ועושים מעשה לטהר את שכונתם? מדוע אינם מרחיקים את הזבל לפאתי הכפר, לעזאזל? (עמ' 143)

המעבר מתיאור ערמות האשפה והסירחון להטחת האשמה בנשות הכפר ובתושביו בכלל מדגים כי הזוהמה כאן אינה חיצונית, היעדר ניקיון גרידא, שהרי מבחינת נשות הכפר הן דווקא מנקות. אלא שניקוי הבית חושף את הבוזי הפנימי, הגולש החוצה, את טשטוש הגבולות בין הבית לרחוב, בין האני לאחר. בסופו של דבר התושבים מתבוססים בזוהמה, והילדים 'מסתובבים יחפים בחבורות בין פחי האשפה, רודפים ונרדפים אחד על-יד [כך!] השני' (שם). כשם שהילדים רודפים ונרדפים זה על ידי זה, כך הלכודך והניקיון אחוזים זה בזה, ותנועתם המעגלית מובילה להכרה שהבוזי נמצא בעצם ההוויה של הסובייקט.³⁸

ניתוק החשמל מביא להפסקת פעולת משאבות המים ומערכת ניקוז השפכים: 'תוך כמה שעות יהיו סתומות בכל הבתים והתושבים יצטרכו לחרבן בחוץ' (עמ' 127). ואכן בתוך זמן קצר הביוב נסתם, והמים מתחילים לעלות באסלה ובכיוורים. המספר מתאר בהרחבה את הניסיון שלו ושל אביו לפתוח את תעלת הביוב ולחסום את

תעלת הניקוז המחברת את הבית למערכת הביוב המרכזית, וככל שהתיאור מתקדם מתגברים ביטויי הזוהמה. ידיו של המספר מתמלאות 'נוזל ירוק', 'מהתעלה האחרונה פורץ זרם חזק יותר של ביוב וגושים מכוערים צפים מעל. אני לא מצליח להתאפק, מרכין את ראשי ומקיא. העצמות שלי כואבות, הפנים שלי שורפות ואני מקיא עוד פעם ועוד פעם, מרחיק את ידי מגופי ככל האפשר. העיניים שלי לוחטות ומלאות דמעות ואפי נוזל' (עמ' 158). מאוחר יותר הוא דוחף את ידיו אל תוך הביוב, ברכיו נעוצות באדמה שהפכה לביצה מסריחה, לחייו נושקות לזוהמה, והבחילה וההקאה תוקפות אותו שוב ושוב. תיאור זה הוא מהות הבזות, כהפרשה גופנית שהורחקה מן הגוף והפכה להיות אחר מעורר סלידה. עם זאת קריסטבה חשפה את הקונפליקט האנושי בִּיחס לבזוּי: מה שיצא ממני הוא אומנם בזוי, אבל הוא היה בתוכי ועל כן הוא חלק ממי שאני. הביוב וטומאתו אינם חיצוניים למספר, הם חלק ממנו, הוא שוקע בהם, והקיא שהוא מקיא עולה מתוכו – שוב נוצרת אותה תנועה מעגלית של הבזות הנעה מן הפנים החוצה וחזרה פנימה. תנועה זו מזכירה את ההרחקה הראשית שסימנה קריסטבה כרגע בהתפתחות הפסיכו־סקסואלית שבו נוצר הגבול בין אדם לחיה, בין התרבות ובין מה שבא אחריה.³⁹ ברגעים הללו נפרצת ההדחקה, והמגעיל עולה ומציף את המספר, שנותר מטונף משום שאין מים להתקלח. גופו המגואל בנוזלי הביוב ובריחותיו מעורר בו גועל: 'אני מוריד את החולצה מגופי [...] מאז התחיל הסגר לא התקלחתי אמנם, אבל לבשתי תמיד בגדים נקיים, בתקווה שזה ירסן את הזוהמה. אני מעביר את ידי מאחורי הצוואר ומגרד בעדינות בציפורניים. שכבה עבה של לכלוך נדבקת לציפורניים ונכנסת מתחת להן. אני לוקח קיסם מהקופסה שעל השולחן מולי ומנסה לנקות את הלכלוך שנאגר בין הציפורניים לעור האצבעות' (עמ' 213). הזוהמה הופכת לעור שני, לחלק מהעצמי, ושוב ניכר המתח בין שפת הדיווח היבשה, הקלינית כמעט, ובין תחושת הגועל העזה שרצף הפעולות המתואר מעורר.

'חבר הנועץ בך סכין': הבזות כערעור גבולות ושבריות החוק

הוויית הבזות הולכת ומשתלטת על המקום, הווייה הנשענת על המרכיבים שמנתה קריסטבה: 'מה שמשבש זהות, מערכת, סדר. מה שאינו מכבד את הגבולות, את

D. Felluga, 'Modules on Kristeva: On the Object', *Introductory Guide to Critical Theory*, January 2011 (<http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/kristevaobject.html>)

המקומות, הביניימי, העמום, המעורב, הבוגד, השקרן, הפושע בעל המצפון, האנס חסר הבושה, הרוצח שמתיימר להושיע...⁴⁰ כל אלו מוצאים ביטוי בכאוס המוחלט שחולך ומשתרר בכפר, בשעה שהיצרים והפחדים האלימים מכתיבים את התנהלותם של התושבים. אובדן הביטחון הקיומי יוצר מצב שבו כל הסדרים המוכרים מתערערים, והגבולות נחצים שוב ושוב.

מעניין לראות את ההבדל בין תיאורים של אירועים דומים בתחילת העלילה, כאשר התחושה הדומיננטית היא החרדה שמעורר האלביטי, ובהמשך העלילה, כאשר תחושת הבזות, הבחילה, משתלטת על ההוויה. דוגמה מובהקת לכך היא תיאור האלימות בכפר. כבר בלילות הראשונים המספר נחשף לרעשי הלילה הבלתי פוסקים המפירים את המנוחה המיוחדת: 'נדמה לי שאני שומע יריות, כמה צרורות, אולי חתונה, ואולי חיילים יורים בטל כרם או בקלקיליה הלא רחוקות' (עמ' 26). תחושת אי הנוחות והאיום למשמע היריות בלילה, בשוכבו במיטת ילדותו, מעובדת באופן רציונלי – המספר מנסה לספק הסברים הגיוניים לפשר היריות. ההסברים המוצעים מנטרלים את האיום ומרחיקים את החרדה: חתונה או ירי על תושבי השטחים; הוא עדיין מוגן בחסות תעודת הזהות הישראלית.

לעומת זאת לאחר השתלטות הכאוס על הכפר, ומייד לאחר הפרק המתאר את סתימת הביוב, נמסר כך: "'בום, בום, בום, בום", בומים חזקים מהדהדים בכל הבית. אני מתעורר בצרחה איומה, קופץ מהמיטה. "בום, בום, בום", זה ממשיך. אין ספק שזה רעש של יריות, אבל לא הרעש שכבר התרגלתי אליו, רעש רחוק חזק, הרבה יותר חזק, רעש של הפגזה' (עמ' 163). המספר מתאר את צעקות האימה שלו ושל אשתו ובתו התינוקת ואת הניסיונות למצוא מחסה באמבטיה. כאן כבר אין הסבר לאירוע הירי והוא נותר בלתי מובן זמן רב. התעלומה מתבהרת שעות מאוחר יותר, כאשר המספר מקשיב לחדשות: 'המהדורה נפתחת בידיעה שערבים ישראלים מהכפר שלנו תקפו חיילי צה"ל. בפעם הראשונה ערבים ישראלים מכונים מחבלים. לפי החדשות, נפתחה אש מהכפר שלנו לעבר סיור של צה"ל שעבר באזור' (עמ' 167). המספר מתקשה להאמין כי מישו מהכפר אכן ירה לכיוון החיילים, שכן אין בכפר שום ארגון שיכול היה לבצע מעשה כזה; הוא מגיע למסקנה שהצבא המציא את הסיפור כדי שתהיה לו עילה טובה להגיב.

מחקר הבזות וייצוגיה באומנות ובספרות הדגיש לרוב את הפן המתייחס להפרשות הגוף ולפרשנות (הפמיניסטית לרוב) העולה ממנו.⁴¹ עם זאת קריסטבה הצביעה גם

40 קריסטבה (לעיל הערה 28), עמ' 9.

41 ד' שפרבר, 'הבזות: גידה טומאה וטהרה באמנות יהודית פמיניסטית', היסטוריה ותיאוריה, 22

על כך ש'כל פשע הוא בזוי מפני שהוא מצביע על שבירות החוק'.⁴² הזעזוע של המספר נובע ממה שהוא מפרש כשקר גם שלפיו ערבים ישראלים תקפו את חיילי צה"ל, מעשה המהווה הפרה בוטה של הסטטוס קוו האזרחי. מדובר כאן בבזות כפולה ומכופלת, שכן כפי שחידדה קריסטבה 'הפשע המתוכנן, הרצח המתוחכם, הנקמה הצבועה, הללו בזויים על אחת כמה וכמה הואיל והם מכפילים מצג זה של שבירות החוק [...] הבזות [...] היא בלתי מוסרית, אפלה, תחבלנית ומפוקפקת [...]'.⁴³ זהו מעשה שלא ייעשה, מעשה לא מוסרי, תחבלני, 'חבר הנועץ בך סכין...'.⁴⁴ הבזוי והאלביתי נפגשים כאן בשעה שהפושע, פורע החוק, הוא הביתי, החוק עצמו. זהו החוק המיוצג על ידי השלטון הריבוני, הצבא ומהדורת החדשות הרשמית; החוק המגדיר את ערביי ישראל כאזרחים נועץ בהם סכין בהציגו אותם כמחבלים, כמי שפתחו באש נגד חיילי צה"ל. ברגע אחד נשללת מערביי הכפר זהות יציבה והם מופקרים לגורלם – כמו אחיהם מן השטחים – והופכים לגורם בזוי שראוי לסלקו ולהרחיקו מן החברה הישראלית.

דומה כי הרגע שבו הריבון, הצבא, מפר את שיווי המשקל העדין של הזהות הערבית הישראלית, זהות שנעה כל הזמן על חבל דק, הרגע הזה מביא להתמוטטות ולהפרה מוחלטת של הסדרים המעטים שעוד נשמרו בכפר. הכאוס משתלט, צעירים פרועים נושאי נשק הופכים להיות הגיבורים החדשים, והאלימות היא השפה השלטת. הנשים משמיעות יללות שמחה למראה הצעירים החמושים כאילו היו לוחמי חופש. אך המספר חושף מייד את זהותם האמיתית: 'כולם עבריינים ידועים, חברים בכנופיות לגניבת מכוניות ולסחר בסמים [...]'. (עמ' 178). תחושת גועל עולה במספר לנוכח הקריסה המאיימת של המשמעות, קריסה הנובעת מאבדן ההבחנה בין סובייקט לאובייקט או בין העצמי לאחר.⁴⁵ במקרה הזה המספר מתבונן מבחוץ באירוע שהוא אינו שותף לו אלא מרחוק, ומצביע על המאוס, על האופן שבו קורס החיץ בין הנורמטיבי ובין הלא נורמטיבי, בין העצמי – הוא הסובייקט האזרחי – ובין האחר, אותם צעירים עבריינים. 'עכשיו הנשים מייללות ומתייחסות אליהם כאילו הם באמת גיבורי מלחמה. הניסיון לחקות מראות פלסטיניים מוכרים מהטלוויזיה כל-כך עלוב.

(2011), (<https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3315>); א' גולדברג, 'כוכבים

בחוק', אנליזה ארגונית 16 (2012), עמ' 124–128; רז (לעיל הערה 32)

קריסטבה (לעיל הערה 28), עמ' 9.

42 שם.

43 שם.

44 פלוגה (לעיל הערה 39).

מה הם חושבים לעצמם? [...] המחזה הפתטי של סוחרים סמים וגנבים שמשוטטים ברחובות הכפר על תקן הגיבורים החדשים אינו יכול אלא לבשר רעות' (שם). באירוע זה הבזוי מתואר ממרחק מפוכח, אך ככל שהמצב מידרדר הולכת ומתבהרת ההכרה שהבזוי אינו נמצא במרחבי האחרות אלא בחוויה הראשיתית של האדם עצמו, שהבזוי הוא הוא העצמי. כך קורה כאשר בני המשפחה מותקפים על ידי שכנים הדורשים מהם להתחלק איתם במזון שאגרו מראש. האירוע מתרחש לאחר שאשתו של המספר יוצאת לחצר ובידה בקבוק אוכל לתינוקת. ברגע צאתה המספר מבין את הנזק שעלול להיגרם בשל חשיפת העובדה שיש ברשותם מזון לתינוקות, אך כבר מאוחר מדי – שכנה שראתה אותה ממהרת לצאת אליהם ומתחננת לקבל קצת חלב עבור ילדיה. המספר משקר לה שלא נותר להם הרבה אוכל, ושאינם יכולים לעזור לה. אט אט מתקבצים אנשים בפתח הבית ומתבוננים במחזה. המספר נכנס לעמדת מגננה ומרים את קולו כדי שכולם ישמעו שאין להם אוכל. האירוע מסלים במהירות – השכנה צועקת ודורשת את המזון כאילו היא זכאית לקבלו, ונוצרים שני מחנות, בני המשפחה מול הקהל המתקבץ ליד ביתם ותומך בשכנה. בתוך ההמון נמצא בעל המכולת שממנו קנה המספר מצרכים בשעה שהבין, לפני שאר התושבים, כי הסגר עלול להימשך זמן רב. בעל המכולת האדיב נעשה עתה קולני ותקיף: 'הרי קנית בעצמך חצי מכולת' (עמ' 192), הוא מטיח במספר בפני ההמונים. הדברים כמו נותנים צידוק לתקוף את המספר; השכנה צועקת ומקללת ומנסה לפרוץ לתוך הבית בעוד המספר מנסה להדוף אותה:

'תעופי מפה, משוגעת', אני צועק ודוחף אותה אחורה, אבל היא שוב מנסה להיכנס. עכשיו מתקרבים עוד אנשים ומנסים להיכנס גם הם. הלב שלי פועם במהירות. אחי חוסמים בגופם את הכניסה. עוד אנשים מתקרבים. אני לא אצליח להדוף אותם והם יפרצו פנימה. אני מרגיש חנוק והפנים שלי בוערות. ביד אחת אני מונע מהשכנה המכוערת להיכנס, ושונא אותה יותר מכל דבר אחר בעולם. ואני חושב על אשתי, שאני אפוצץ לה את הראש אחר-כך. אני קופץ אגרוף, מנמיך את יד ימין ומכניס אותה בכל הכוח לבטנה של השכנה, שמתפתלת מכאב ומחזיקה את הבטן בידיה. אני שומע את עצמי צורח (עמ' 193).

המספר יוצא מכליו; הוא מפיל ילדים בדרכו ומתפרץ אל תוך הקהל שהולך וגדל כשהוא מנופף במקל וצורח שיהרוג את מי שינסה להתקרב.

חלק מהנוכחים מתחילים ליידות אבנים לעברנו ולעבר הבית. אבן אחת פוגעת

לי ביד, ואני עומד שם בתוך שלולית ביוב, מרגיש את המכה ביד ורואה את האבנים עפות לעברנו, ואני יודע שאין לי מה להפסיד [...] אני רץ לכיוון המיידים [...] אני צועק בכל הכוח ומנחית את המקל על גבו של ילד קטן, שנופל לתוך הביוב. השאר מתרחקים, אבל מטר האבנים רק נעשה יותר חזק, ועכשיו אבנים פוגעות בי בכל הגוף, אבל הן לא עוצרות אותי, אבן אחת פוגעת לי ישר בפה ואני מסתער קדימה (שם).

בתהליך הידרדרות מהיר הופך המספר מצופה מנוכר לשותף פעיל, ממי שמתאר את הדברים למי שהדברים מתחוללים בתוכו בשלב טרום-תודעתי ומתפרצים בלי שליטה בשעת סכנה. על פי קריסטבה תחום הביניים הפרוורטי של הבזוי הודחק בשלב מוקדם של החברה האנושית, 'הבזוי מעמת אותנו עם אותם מצבים שבירים שבהם האדם תועה בטריטוריה של החיית. כך למשל, באמצעות הבזות, התוו החברות הפרימיטיביות אזור מוגדר של תרבותם, כדי לנתקו מעולמם המאיים של החיית או של החייתיות, שנחשבו כמייצגי רצח או מין'.⁴⁶ הבזות היא הדחקה של היצורים החייתיים, על מנת לשמר תמונה נרקיטית של העצמי, אך היא אינה נעלמת כליל אלא מודחקת ומאיימת להתפרץ.⁴⁷ ההתפרצות של הבזוי מביאה להפרה של הסדר והמשמעות, ומשבשת את תמונת האני הנרקיטית. המספר המנותק, האדיש והמנוכר, המתבונן מן הצד בתיעוב ובהתנשאות על המתרחש בכפר, מתגלה ברגעים אלה כבזוי עצמו, בשעה שהאלימות המודחקת מתפרצת ויוצאת משליטה. בתמונה כמו מקראית הוא נסקל במטח אבנים; עיוור משנאה ומזעם הוא מסתער על מטרות שמתגלות כחסרות כוח ממשי – ילד קטן, בטנה הרכה של אישה – תחושת האובדן שלו וערעור הגבולות של העצמי מתעצמות.

לאחר האירוע הזה ההמון מתנפל על ביתו של המספר ובוזז מצרכי מזון; המספר ובני משפחתו צופים בהמולה מרחוק, חסרי אונים. עם סיום האירוע המספר נכנס לחדר ילדותו 'שוכב כשהפנים בתוך הכרית. הגוף שלי רועד, הפנים שלי שורפות. אני עוצם את העיניים ובוכה בשקט' (עמ' 196). הבכי הזה מסמל במידה רבה את הקרע בזהות הסובייקט שנחשף אל האחר הבזוי שלו ושל בני מינו. לא מפתיע אפוא שמייד בפרק הבא נסוג המספר אל אירוע בעל משמעות מילדותו המוקדמת – הוא נזכר כיצד בכל שנה היו אימו ואביו יוצאים לחופשת קיץ בת עשרה ימים, וכיצד היה מלווה מן הצד את ההכנות לקראת הנסיעה ואת עזיבתם לפנות בוקר, ולאחר מכן ממתין המתנה ממושכת, מורטת עצבים, לשובם, כשהוא חרד שמא יקרה להם משהו

46 קריסטבה (לעיל הערה 28), עמ' 15.

47 שם, עמ' 16.

והם לא ישובו לעולם. התיאור הארוך והפרטני חושף את הכאב והקושי בהיפרדות של הילד מן האם, בד בבד עם תחושת הגועל שהיא מעוררת בו תוך כדי ההיפרדות הכפויה:

זה קורה כל שנה, ואני לא מצליח להתרגל לרעיון, להפך, כל שנה זה נעשה קשה יותר. אני עומד בשקט, נשען על אחד מקירות המטבח, וצופה בה. היא מכינה את הקפה, תיכף תמוזג לתרמוס, כי אבא שלי לא יכול חצי שעה בלי קפה סאדה, בלי סוכר [...] 'נו, קדימה למיטה', היא אומרת לי, ומסירה מראשה את המטפחת עם הפרחים ומוחה בה את הזיעה ממצחה ומפניה. איך שנאתי את התנועה הזאת שלה. לאמי לא אכפת ממני, אני יודע זאת היטב, אמא מעולם לא הבינה מה עובר עלי, אם היתה מבינה, בחיים לא היתה נוסעת ומשאירה אותי בבית לבדי [...] אמא שלי לא אוהבת אותנו. על כל פנים מעולם לא אמרה לאחד מאתנו שהיא אוהבת אותו [...] לי זה היה קצת קשה שאמא שלי שנאה אותנו אבל אף פעם לא סיפרתי לאף אחד (עמ' 197–198).

קריסטבה תיארה את הקשר הראשוני עם האם כקשר סמיוטי שאינו ממלא רק פונקצייה של רבייה והזנה, אלא מהווה מצע תרבותי ראשוני המתווך בין התינוק ובין עולם השפה, ומאפשר לו להיכנס לשלב הסימבולי ולכונן את זהות האני. אלא שכאן מתחולל שיבוש משמעותי בתפקידה של האם, אשר נחוות על ידי בנה כאישה מנוכרת, אנוכית. יחסו אל האם אמביוולנטי. מצד אחד הוא חש ניכור ומספר שהוא מדמיין כי הוריו מתים אך הוא רץ רק לגופתו של אבא: 'הפחדים שלי הם רק על אבא, מעולם לא חשבתי שגם לאמא יכולים לקרות דברים רעים, זה לא הפריע לי כל-כך. זה בסדר מבחינתי אם היא תמות' (עמ' 202). ומצד אחר הוא משמר פנטזיה של האם הטובה והמכילה. בלילות ההמתנה הארוכים לשובם של הוריו, כאשר אינו מצליח לישון, הוא מספר לסבו סיפורים שבהם הוא חושף שאימא 'אף פעם לא מחבבת אותנו, ושבספרים כתוב על איך האמא דואגת לילדים החולים, ושיש שירים שאני יודע בעל-פה על האמא הטובה שנשאת כל הלילה ערה כשלבן יש חום' (עמ' 203). מבחינה פואטית הפרק הזה מסיים את חלקו החמישי של הרומן וחותם למעשה את רצף הפרקים המדווחים על התמודדות הכפר עם הסגר. לכאורה לא ברור מדוע החלק הזה נחתם בתיאור כה פרטני של אירוע זה. דומה כי הסיפור ובעיקר פרשנותו כביטוי לשלב ההיפרדות האלים מן האם, מייצגים את חוויית הניתוק הברוטלית של המספר מכפר הולדתו, מעין רחם אימהי שהתגלה כמנוכר. אך חלקו האחרון של הרומן, שבו נחשפים האירועים שהתחוללו מחוץ לכפר, מאפשר לבחון את הדברים בפרספקטיבה נוספת – פוליטית.

ההשבה הכפויה הביתה: המעגל הפוליטי

כמו שהסגר הוטל במפתיע כך הוא גם מוסר – לפתע שב זרם החשמל, וכל המכשירים המאפשרים את הקשר עם החוץ חוזרים לפעול. עם התחדשות התקשורת עם החוץ מתבררת הסיבה לסגר שהוטל על הכפר: במסגרת הסכם שלום שנחתם בין ישראל לרשות הפלסטינית הועבר הכפר, כמו יישובים ערביים נוספים, לידי הרשות. בבת אחת הוקאו – ואף הוקעו – הכפר ויושביו ממדינת ישראל והפכו לתושבי השטחים, בבת אחת הפכו להיות האחר המפלצתי האלביתי שראו עד כה בדמותם של הפועלים מהשטחים. בהיפוך מאיים מי שהיו אמורים להיות השעיר לעזאזל בשעה שהכפר ביקש לפייס את השליט הישראלי, הפכו עתה לנציגי השלטון החדש, ואילו ערביי ישראל, בעלי הזכויות לשעבר, נעשו עתה הם עצמם ל'דפאוויה', לבזוי.

לנוכח ההתפתחויות הללו מעניין לשוב ולבחון את זיכרון ילדות החותם את החלק הקודם. במרכזו של הזיכרון עומדת אם מנוכרת לילדיה אשר מבקשת לצאת לנופש כדי להיפטר מנוכחותם ולו לימים ספורים. תיארתי את המהלך כההליך היפרדות כפי שחוה אותו הילד, המתנתק באלימות מן הקשר הראשוני עם אימו ומפנים אגב כך את בזותה (הזיעה בפניה, הניכור והשנאה), אך ניתן להתבונן באירוע גם מנקודת מבטה של המולדת, האם הסימבולית – מדינת ישראל. דמות האם המופיעה בסיפור מתפרשת כייצוג של האם החורגת, מדינת ישראל – כמוה היא אדישה, חסרת רגש, מתפקדת באופן תכליתי בלבד, ואינה מעניקה לבניה/אזרחיה תחושת שייכות אמיתית וביטחון במעמדם. כך בשעה שהרצף הסיפורי הגלוי מתאר את האפקט של חשיפת המספר אל מצב הזוהר המאיים שנכפה עליו בכפר, מתרחש במקביל, בעולם ההתרחשויות שאינו מתואר, תהליך משלים של היפרדות. הכפר הערבי נפלט ממנותק מן המרחב הגיאוגרפי הישראלי, או, באופן מטפורי, מגופה של האם החורגת, אשר מקיאה אותו מתוכה. דווקא העובדה שהדברים מתרחשים מחוץ לידיעתם של תושבי הכפר, הנתונים באפלה מוחלטת בשל הסגר שהוטל עליהם, יוצרת אפקט מועצם של הבזוי, הכרוך בבגידת המדינה – האם – באזרחיה הערבים. סיומו של הספר מפתיע הן בהיבט התוכני – עם חשיפת המעשה הנבזי של המדינה והרשות כלפי ערביי ישראל – והן בהיבט הפואטי, המעמיד את הזיכרון על נסיעת האם כגרעין דחוס של האופציות הפרשניות העולות מן הרומן.

סיכום

ייחודו של קשוע במיקומו הכפול, המכיל סתירות, בין זהות ערבית לזהות יהודית,

מיקום המעורר בעתה מעצם טיבו.⁴⁸ כערבי הכותב עברית הוא אינו שייך בצורה מובהקת אף לא לאחת מן החברות שהוא מתאר, וזוכה לשבחים ולגינויים לחלופין על אותן עמדות ממש מצד קוראים משני צידי המתרס.⁴⁹ המיקום הקונפליקטואלי הזה יוצר עמדה פרשנית וסגנונית ייחודית אל מול העולם המעוצב. קשוע מתאר את המציאות הפוליטית ללא כחל וסרק, ותיאוריו מחמירים הן עם החברה היהודית והן עם החברה הערבית. הוא סופר פוליטי, המציע אמירה חריפה על הסכסוך היהודי-ערבי אך גם על החברה הערבית עצמה. שלא כמקובל בספרות הערבית הוא אף בוחן את הזיקה הטעונה בין ערביי ישראל לפלסטינים תושבי השטחים; הוא אינו מקבל כפשוטה את ההזדהות ההולכת וגוברת של ערביי ישראל עם אחיהם בשטחים, זיקה המתבטאת בשינוי הגדרתם העצמית לפלסטינים, אלא עומד על האחרות של הפועלים מן השטחים, המאיימת על גבולות הזהות של ערביי ישראל. הקונפליקט הפנימי, אותה תודעה כפולה שאינה מניחה לקשוע וחוזרת כחוט השני בכל כתביו, משתקף ברומן 'יהי בוקר' באמצעות שימוש פואטי מתוחכם בשני רבדים: רובד דיווחי, הנדמה כענייני-עיתונאי, ורובד קמאי, אשר מציג בשפת המבעית את הדיסטופיה המתרחשת בכפר הערבי – ובנפשו של המספר. העמדה הפוליטית של קשוע המחבר אומנם מציגה באופן בוטה את האטימות והניכור של מדינת ישראל כלפי בנה החורג הערבי, ואף יוצרת זיקה בין האירועים המתרחשים בכפר ובין תקופת השואה, אך היא מכילה בחובה גם געגוע למדינה-האם שבגדה בו, ואשר הוא היה רוצה להימנות עם בניה החוקיים. זוהי עמדה שמוכחשת לרוב על ידי ערביי ישראל – אפילו בעצם ההתנגדות לקטגוריית הזהות הזו והחלפתה בזהות הפלסטינית – אך היא צצה שוב ושוב ביצירתו של קשוע, ומעידה על מצבם הבלתי אפשרי של מי שמתקשים למצוא את מקומם ואינם מרגישים שייכים לא לחברה הפלסטינית ולא לחברה היהודית.

ד"ר בתיה שמעוני, המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע

shimonyb@bgu.ac.il

<https://orcid.org/0000-0001-8809-4395>

48 שמעוני (לעיל הערה 20).

49 אלקד-להמן (לעיל הערה 36), עמ' 119–154.



בין עיר לאום: ע'סאן כנפאני וסמי מיכאל בדיאלוג על חיפה

חן בר-יצחק

בכתיבה ספרותית על עיר, ממש כמו בכתיבה על מרחב בכלל, מתגלה לא פעם מתח בין ייצוגה של העיר כסמל – לקולקטיב, לטריטוריה, לצורת קיום חברתית כלשהי – לבין ייצוגה כמרחב ממשי, המשמש רקע להתרחשויות. מובן ששני סוגי הייצוגים הללו לא בהכרח סותרים זה את זה, ופעמים רבות מופיעים יחד, זה מול זה, בדרגות מתח שונות. אולם מה קורה כאשר שני סוגי הכתיבה הללו על עיר הופכים הם עצמם לנושא הכתיבה, ומעומתים זה עם זה בכוונת מכוון, כחלק מקונפליקט ערכי – ספרותי אך גם כלל-אנושי – רחב? זה המצב המתקיים לטענתי בדיאלוג הספרותי בין הנובלה של ע'סאן כנפאני 'השיבה לחיפה'¹ לבין הרומן של סמי מיכאל 'יונים בטרפלגר', שנכתב כתגובה על נובלה זו.² יצירתו של כנפאני, שפורסמה בשנת 1970, זכתה מאז לתשומת לב מחקרית ענפה.³ יצירתו של מיכאל, שפורסמה בשנת 2005, זכתה גם היא לתשומת לב מחקרית, ונותחה כמעט תמיד לאור יצירתו של כנפאני וכתגובה עליה.⁴ לאור זאת מפתיע שנושא העיר והיחס אליה בשתי היצירות לא נדון עד כה

- 1 ע' כנפאני, 'השיבה לחיפה' (תרגום גרמני שילה), עמי אלעד-בוסקילה (עורך), החדרים האחרים: שלוש נובלות פלסטיניות, אבן יהודה 2001, עמ' 93–129. המקור בערבית: غ. كنفاني، عائد الى حيفا. بيروت 1970.
- 2 ס' מיכאל, יונים בטרפלגר, תל אביב תשס"ה. הקושי בשימוש במונח דיאלוג בין שני היוצרים יידון להלן בגוף המאמר. אני מתייחסת כאן לדיאלוג בין היצירות, שכן בשדה הספרותי-התרבותי בימינו הן מתקיימות זו לצד זו והקשר ביניהן גלוי – מיכאל הצהיר עליו במפורש בפתח ספרו – ולכן בשדה זה הן נקראות כמנהלות ביניהן דיאלוג.
- 3 ראו למשל: B. Abu-Manneh, *The Palestinian Novel: From 1948 to the Present*, Cambridge, MA 2016; B. Harlow, 'Returning to Haifa: "Opening the Borders" in Palestinian Literature', *Social Text*, 13–14 (1986), pp. 3–23; M. Siddiq, *Man is a Cause: Political Consciousness and the Fiction of Ghassan Kanafani*, Seattle, WA 1984.
- 4 נ' בן-דב, 'יונים בטרפלגר מאת סמי מיכאל והשיבה לחיפה מאת ר'סאן כנפאני: דיאלוג',

באופן מעמיק במחקר. הדבר הרי מתבקש, שכן בנובלה של כנפאני ניתן לעיר תפקיד סמלי מרכזי, דבר הניכר כבר בשמה – 'השיבה לחיפה' (ובמקור 'عائد إلى حيفا' [שב אל חיפה]). בעקבות זאת ניתן היה לצפות שגם ביצירתו של מיכאל, שהיא תגובה על יצירתו של כנפאני, יהיה לאותה עיר תפקיד משמעותי, במסגרת העימות הספרותי והערכי עם כנפאני. אף על פי כן המחקר על הקשר בין היצירות נותר שותק במה שנוגע לנושא העיר. ואולי אין לתמוה כל כך על שתיקה זו של המחקר: הרי תפקידה של העיר ביצירתו של כנפאני נראה בקריאה שטחית פשטני למדי – חיפה בנובלה היא בעלת משמעות סמלית, והיא סמל לפלסטין, שאת השיבה אליה ניסה כנפאני, כסופר וכפעיל פוליטי, לקדם באמצעות מאבק; לעומת זאת קריאה מרפרפת ברומן של מיכאל יכולה ליצור את האשליה שאין לעיר חיפה כל תפקיד ממשי ביצירה – הרי כמעט אין ברומן תיאורים פיזיים של העיר, וודאי שאין לה כל משמעות סמלית לעומתית. אך הבדל זה בין אופני הייצוג בשתי היצירות הוא לטענתי לב ליבו של הדיאלוג ביניהן; מתוך הדיאלוג בין שני אופני ייצוג העיר ובאמצעותו צומח הדיאלוג הרחב, האתי, הפוליטי וגם האסתטי, בין שתי היצירות. ייצוגה של העיר הוא למעשה המפתח להבנת העמדה האנושית שמונחת בבסיסן של שתי היצירות, ושמצעצבת באמצעות ייצוג זה.

העיסוק בייצוגיה של חיפה בשתי היצירות, שאעמיד כאן זו מול זו, יאפשר להבין טוב יותר את המנגנון הפואטי ששימש את כנפאני בייצוג העיר – מנגנון שהוא, כפי שאטען, מורכב יותר מתפיסה פשוטה של העיר כסמל למוולדת – ואת המנגנון הפואטי המתוחכם ששימש את מיכאל בתשובתו לכנפאני, מנגנון שבו ההתעלמות לכאורה משמשת לצורך הסתת המשמעות לעבר כלי נושא משמעות אחר. העיסוק בייצוגיה של חיפה בשתי היצירות יאפשר גם להבין את סוג השיח שנוצר ביניהן – שיח בין אתוס לאומני לוחמני לבין אתוס הומניסטי-אוניוורסלי – באמצעות אובייקט מרכזי העומד בבסיס הרעיוני והפואטי של שתייהן – העיר חיפה.⁵

מ' גלזמן וא' לובין (עורכים), אינטרקסטואליות בספרות ובתרבות: ספר היובל לזיוה בן-פורת, תל אביב תשע"ב, עמ' 215–221; הנ"ל, חיי מלחמה: על צבא, נקמה, שכול ותודעת המלחמה בפרוזה הישראלית. ירושלים תשע"ו; ד' בן-חביב, 'מי שאיננו כריש: על מה שננטש ב-1948 לפי גרסת סמי מיכאל', מחקרי ירושלים בספרות עברית, כד (תשע"א), עמ' 223–240; A. Mendelson-Maoz, *Multiculturalism in Israel: Literary Perspectives*, West Lafayette, IN 2014; A. Sheetrit, 'Call me Dov/Khaldun/Ze'ev/Badir: Issues of Language and Speech in Two Recent Israeli Re-workings of Ghassan Kanafani's *Returning to Haifa*', *Middle Eastern Literatures*, 13, 1 (2010), pp. 91–115

יש לציין שלעיר חיפה יש נוכחות מרכזית ביצירות ערביות ועבריות נוספות. לדיון השוואתי בייצוגיה של חיפה ביצירות עבריות וערביות, ובהן יצירות של אמיל חביבי, כנפאני ומיכאל,

שרשרת השתקפויות סמליות: 'השיבה לחיפה' לע'סאן כנפאני

הנובלה 'השיבה לחיפה' פורסמה בשנת 1970, כשנתיים לפני שנהרג כנפאני בפיצוץ מכוניתו על ידי המוסד, בתגובה על הפיגוע בנמל התעופה לוד שבוצע בשליחות 'החזית העממית לשחרור פלסטין', שכנפאני היה דובריה. כנפאני נולד בעכו בשנת 1936, וגלה ממנה לסוריה בעקבות אירועי 1948. כאשר למד ספרות ערבית באוניברסיטת דמשק הכיר את ג'ורג' חבש, מי שהקים לימים את 'החזית העממית לשחרור פלסטין', והוא השפיע רבות על עיצוב השקפת עולמו. בשל מעורבותו הפוליטית בתנועה הפן-ערבית סולק כנפאני מלימודיו, וחי ועבד בכווית ובירדן. בהמשך הוא השתקע בביירות, ושימש שם כעורך בביטאון פן-ערבי ולאחר מכן בעיתונים נאצריסטיים, עד שהצטרף לחזית העממית לשחרור פלסטין שייסד חבש, ארגון לאומני מרקסיסטי-לניניסטי. כנפאני החל לערוך את ביטאון הארגון, ולימים היה כאמור לדוברו. הוא כתב סיפורים קצרים, רומנים ונובלות, אשר עסקו בקיום הפלסטיני ובמאבק הלאומי הפלסטיני, מתוך אמונה עמוקה – בין השאר בהשפעת כתביו של ז'אן פול סארטר על אודות האינטלקטואל המעורב – שהספרות היא חלק בלתי נפרד מהמאבק הלאומי החמוש.⁶ נוסף על כתיבתו הספרותית והעיתונאית

ראו: ח' בר-יצחק, 'מרחב מעורב: ייצוגי העיר חיפה בספרות העברית', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2018; H. Amit-Kochavi, 'Haifa – Sea and Mountain, Arab Past and Jewish Present, as Reflected by Four Writers', *Israel Studies*, 11, (2006), pp. 142–167. על חיפה ביצירות אחרות של מיכאל ראו: ח' בר-יצחק, 'פואטיקה של אי-האחר: על הרומנים החיפאיים המוקדמים של סמי מיכאל', 'י שוורץ (עורך), נסיך ומהפכן: עיונים בפרוזה של סמי מיכאל, תל אביב ובאר שבע 2016, עמ' 110–127. למחקרים רחבי היקף העוסקים בייצוגיה של חיפה בספרות העברית ראו: בר-יצחק, מרחב מעורב (שם); N. Gold, *Haifa City of Steps*, Waltham, MA 2018; C. Bar-Itzhak, 'The Dissolution of Utopia: Literary Representations of the City of Haifa, between Herzl's Altneuland and Later Israeli Works', *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 14, 2 (2016), pp. 323–342

6 אבו מנה (לעיל הערה 3), עמ' 71; O. Bashkin, 'Nationalism as a Cause: Arab Nationalism in the Writings of Ghassan Kanafani', C. Schumann (ed.), *Nationalism and Liberal Thought in the Arab East: Ideology and Practice*, London 2010, pp. 92–112. التزام בקרב אינטלקטואלים ערבים בתקופה ראו גם: V. Klemm, 'Different Notions of Commitment (Iltizam) and Committed Literature (al-adab al-multazim) in the Literary Circles of the Mashriq', *Arabic and Middle Eastern Literature*, 3, 1 (2000), pp. 51–62; Y. Di Capua, *No Exit: Arab Existentialism, Jean-Paul Sartre, and Decolonization*, Chicago, IL and London 2018, pp. 77–107

כתב כנפאני מחקרי ספרות, ובהם מחקרו על 'הספרות הציונית' ('في الادب الصهيوني') ומחקרו על 'ספרות ההתנגדות בפלסטין הכבושה בשנים 1948–1966' ('أدب المقاومة في فلسطين المحتلة، 1948–1966'). רקע ביוגרפי זה חשוב כדי להבין את התפיסות הפוליטיות המשוקעות בכתיבתו הספרותית של כנפאני, שאותן ניסה לקדם במוצהר ביצירותיו הספרותיות. רקע זה מסביר גם את התמקדות המחקר על כנפאני בהיבטים מסוימים ביצירתו, ובעיקר בתודעתו הפוליטית ובמסריו הפוליטיים, תוך פסיחה על היבטים אחרים, בדרך כלל היבטים אומנותיים או אסתטיים.

הנובלה 'השיבה לחיפה' מתחקה אחר סעיד וספיה,⁷ זוג פלסטינים הנוסעים מראמאללה לחיפה בשנת 1967, לאחר שישראל כבשה את הגדה המערבית ופתחה את הגבולות לפלסטינים שרצו לבקר בבתיהם שנותרו מאחור בשנת 1948. עלילת הנובלה אומנם מתרחשת במשך יום אחד, ה־30 ביוני 1967, אך מוזכרים בה גם אירועים שהתרחשו כמעט עשרים שנה קודם לכן. הנובלה פותחת בתיאור נסיעתם של סעיד וספיה במכונית לכיוון חיפה, ובאמצעות מסירת היזכרותם בעבר, כשהמספר נצמד לתודעתם, מתארת את אירועי ה־21 באפריל 1948, היום שבו נאלצו לעזוב, כוזג צעיר, את ביתם שבשכונת חליסה בחיפה. אט אט מתחזרת לקוראים המציאות המחרידה – סעיד וספיה הותירו מאחוריהם בחיפה לא רק את ביתם אלא גם את תינוקם בן חמשת החודשים, ח'לדון, לאחר שנסחפו לעבר החוף בתוך זרם הפליטים ולא הצליחו לחזור אל בנם ולאוספו. בשובם לחיפה בשנת 1967 הם מבקשים לא רק לראות את הבית; מקננת בליבותיהם משאלה כמוסה לגלות את מה שלא דיברו עליו עשרים שנה, בשל הכאב שבכך – מה עלה בגורלו של בנם. בהגיעם לביתם הם מגלים שמתגוררת בו ניצולת שואה, מרים גושן, והיא מקדמת את פניהם באומרה שציפתה לבואם. במהלך שיחתם הטעונה מתברר להם כי בנם חי ואומץ על ידי מרים ובעלה אפרת⁸ – שנהרג במבצע סיני – ושהוא גודל כיהודי ושמו דב. הם מצפים לבואו, ולבסוף הוא מגיע, לבוש מדי צה"ל – כנפאני ניצל עד תום את הפוטנציאל הדרמטי בסצנה הטעונה הזו. מתקיים ביניהם דיאלוג טעון, רווי האשמות, ובמהלכו מתבקש הבן לבחור בין הוריו הביולוגיים לאלה שגידלו אותו, והוא בוחר בזוהתו היהודית ובהוריו היהודים. הוא מאשים את הוריו הביולוגיים בכך שנשטשו אותו, ובסופו של הדיאלוג הטעון מטיח סעיד בבנו כי הפתרון היחיד הוא מאבק מזוין, וכי אחיו הצעיר,

7 שמה של האישה במקור הערבי صفيّة – בתעתיק עברי מדויק: צפיה. שמה נכתב כאן כפי שבוחר לתעתק אותו המתרגם, ככל הנראה מסיבות פונטיות.

8 במקור נכתבו שמות הזוג היהודי ميريام (מיריאם) ואפרת (אפראת) كوشن (כושן). הכוונה בשם המשפחה ככל הנראה למילה גושן, וכך אכן נכתב בתרגום העברי. נראה שכנפאני לא ידע שהשם אפרת בעברית הוא שם של אישה, ובחר לכנות בשם זה את דמות הגבר היהודי.

ח'אלד, יפגוש אותו בשדה הקרב כפדאא'י – לוחם חופש – ושם יוכרעו הדברים. המפגש המתואר כאן הוא מפגש שאין שני לו בספרות הערבית ואולי בספרות בכלל (עד כתיבת הרומן 'יונים בטרפלגר'): אין להמעיס בכוח הדרמטי העצום של הסיטואציה שעיצב כאן כנפאני, המפגישה פליטים פלסטינים עם פליטה יהודייה, ומעמידה בלב המפגש את דמותו של תינוק פלסטיני שנשכח בעריסתו, ושמופיע כעבור שנים כגבר יהודי צעיר במדי צה"ל. ואכן רוב המחקרים שנכתבו על יצירתו של כנפאני התרכזו במפגש הטעון הזה בין סעיד, ספיה, מרים וח'לדון ובמשמעויותיו הסמליות. אולם לדעתי אחד המפתחות החשובים ביותר להבנת היצירה מופיע עוד קודם למפגש עצמו, ולשם איתורו יש צורך בקריאה המתמקדת במרחב: קריאה מרחבית של העיר, של הבניין ושל הבית.

כאמור עיקר המחקרים שנכתבו על 'השיבה לחיפה' התמקדו במפגש הטעון בין הפליטים הפלסטינים לפליטה היהודייה ולבן שננטש, שראו בו סמל לגורלה של פלסטין. מוחמד סידיק, שבחן את התפתחות תודעתו הפוליטית של כנפאני כפי שהיא משתקפת ביצירותיו, כתב על שלושה נושאים מרכזיים העולים מן המפגש: שאלת האחריות של הזוג הערבי לנטישת הילד; מהותה של הדמות היהודית – המוצגת, באופן חסר תקדים בספרות הערבית בת התקופה, כבת אנוש ולא כאויב סטריאוטיפי שכולו רע;⁹ בחירתו של הבן בזהותו היהודית במהלך המפגש.¹⁰ הנחת היסוד של סידיק היא שהבן הוא סמל למולדת, ושבאמצעות השאלה מתחום המשפחה וקשרי הדם לתחום הלאומי מועתקים שלושת הנושאים לשאלות פוליטיות הנוגעות לסוגיית המולדת: שאלת האחריות של הערבים לנטישתה בשנת 1948, האויב שיש לו בעלות עליה בהווה, וכיצד ניתן לגרום למולדת להתמסר שוב לתושביה הקודמים, כלומר לחזור לזהותה הפלסטינית – ולפי כנפאני ניתן לעשות זאת באמצעות מאבק מזוין בלבד.

בדומה לסידיק עסקו חוקרים אחרים שכתבו על כנפאני בעיקר במסרים הפוליטיים של יצירתו. מבקר הספרות פייצל דראג' התמקד גם הוא בסצנת המפגש ובמסריה הפוליטיים.¹¹ לדבריו עולות מן היצירה שלוש טענות בסיסיות: הראשונה היא

9 על היבט חסר תקדים זה של הצגת היהודי כאנושי בספרות הערבית ראו גם: ש' סומך, 'דמויות יהודים בספרות הערבית של ימינו', ח. לצרוסיפה (עורכת), סופרים מוסלמים על יהודים ויהדות: היהודים בקרב שכניהם המוסלמים, ירושלים תשנ"ו, עמ' 238; א. אבו מטר, *الرواية في الأدب الفلسطيني*, بیروت 1981, 212-219; ר. عاشور, *الطريق إلى الخيمة الأخرى: دراسة في أدب غسان كنفاني*, بیروت 1977, 127-146; הרלו (לעיל הערה 3); אבו מנה (לעיל הערה 3).

10 סידיק (לעיל הערה 3).

11 פ' דראג', 'ע'סאן כנפאני', תיאוריה וביקורת, 12-13 (1990), עמ' 215-227.

ש'הציוני' – שלדבריו הוא הרע המוחלט בעיני כנפאני – ראוי לפלסטין שכבש, שכן הוא נלחם עליה, ואילו הפלסטינים לא נלחמו עליה מספיק; השנייה היא שהיהודי עשה מעשה שראוי להערכה – לחימה עבור הארץ; והשלישית היא שהפלסטיני יהיה ראוי לפלסטין כאשר מעשה הלחימה שלו ישתווה לזה של היהודי ויעלה עליו, ולכן עליו ללמוד מהיהודי – 'ללחום בציוני באמצעים ציוניים הנתונים בידיים פלסטיניות'.¹² כלומר לפי דראג' היצירה מדגישה את חשיבות הלחימה הפלסטינית על הארץ, ומעודדת תגובה פלסטינית של מאבק ולא של קיפאון. תפיסה זו משתקפת גם בדבריו של מחמוד כיאל, שאומנם התמקד בחקר תרגום היצירה לעברית, אך התייחס גם למשמעויות הפוליטיות של המפגש.¹³ כיאל קבע כי הנובלה עוסקת בנושאים שעמדו על סדר יומם של אנשי הרוח הפלסטינים בתקופה ההיא, ובהם חשבון הנפש בחברה הפלסטינית על התבוסה ואובדן המולדת – חשבון נפש המתבטא בהאשמות של הדור הצעיר כלפי הדור המבוגר בנטישה, המושמעות במפגש הטעון מפיו של דב דווקא – והמאבק בין שני עמים על ארץ אחת, המגולם באופן סמלי בדמותו של דב/ח'לדון. גם בשיר אבו מנה וברברה הרלו דנו בעיקר במסרים הפוליטיים של היצירה ובפרט של סצנת המפגש, וניסו ליישב את הסתירות המתגלות ביצירה בין מחויבותו של כנפאני למאבק לאומני ממושך לבין השפעת התפיסה ההומניסטית של סארטר עליו ולבין היותו מרקסיסט המחויב למהפכה.¹⁴ תוצאתה של התמקדות זו במסרים הפוליטיים היא פרשנויות שכמעט אינן מתמקדות בניתוח טקסטואלי, ושפוסחות על מורכבותו של הטקסט ועל הסתירות המרתקות הקיימות בו על מנת לתקף את מסריו הפוליטיים או להצדיקם.¹⁵

12 שם, עמ' 219.

13 מ' כיאל, "השיבה לחיפה" של ע'סאן כנפאני בעברית, ח' חבר ומ' כיאל (עורכים), מרחב ספרותי ערבי-עברי, ירושלים תשע"ו, עמ' 82–97.

14 אבו מנה (לעיל הערה 3); הרלו (לעיל הערה 3).

15 ניסיונו של אבו מנה ליישב בין הלאומנות הבוטה העולה מן הטקסט לבין ההומניזם האוניורסלי של סארטר, שממנו הושפע כנפאני, הוביל אותו לפרשנות שלפיה הנובלה מציגה מאבק בין שתי לאומנויות, שאחת מהן, זו הפלסטינית, מוצדקת יותר, מכיוון שאינה כוללת פגיעה בבני אדם, ניצול וקיפוח שלהם, בעוד שזו הציונית כוללת פגיעה כזו. על סמך פרשנות זו, שאיננה נתמכת בניתוח טקסטואלי, ניסה אבו מנה להציג את כנפאני כהומניסט, אף שהיה דמות מפתח ב'חזית העממית לשחרור פלסטין', שהייתה אחראית לאירועים דוגמת הפיגוע בשדה התעופה בלוד, ותמך במוצהר – ביצירה זו וגם בכתיבתו הפוליטיסטית – במאבק מזוין הכרוך בפגיעה באזרחים. ניסיון זה של אבו מנה ליישב בין הלאומנות של כנפאני, בין ההומניזם שממנו הושפע ובין היותו מרקסיסט שדגל במהפכה, אינו עולה יפה לטעמי. אומנם הוא הדגיש – בצדק – כי העיצוב האנושי של דמותה של מרים מוסף מורכבות ליצירה ומדגיש את מורכבותה של המציאות הפוליטית, אך פטר זאת בפרשנותו בסגנון 'רק דרך הבנת המציאות

העובדה שהניתוחים שהוצגו לעיל רובם אינם ניתוחים ספרותיים־טקסטואליים של ממש מעוררת תהייה. אוכל להציע לכך שני הסברים. הסבר אחד נעוץ בעובדה שיצירתו הספרותית של כנפאני היא במובהק ואף במוצהר ספרות מגויסת. הוא האמין ברעיון האינטלקטואל המעורב שהציע סארטר – אך על פי הפרשנות של אידיאל זה שהייתה מקובלת בקרב אינטלקטואלים ערבים באותה תקופה.¹⁶ בהתאם לכך ראה כנפאני בכתיבתו הספרותית כלי נשק נוסף במאבק בציונים. מכיוון שספרות מגויסת היא פעמים רבות ספרות פלקטית, שנועדה להעביר מסר פוליטי־אידיאולוגי, ושההיבט האומנותי־האסתטי בה הוא משני ולפעמים לא קיים, ייתכן כי זו הסיבה להתמקדות המחקר בצדדים הפוליטיים של יצירתו ולזניחת צדדיה האומנותיים. ואכן יצירתו הספרותית של כנפאני נוטה לפשטנות, עיקרה ללא ספק במסר הפוליטי, ומבחינה אומנותית יש בה חולשות לא מעטות – ועל כך כבר עמד סידיק.¹⁷ אך אין די בהסבר זה לבדו, שכן כתיבתו של כנפאני מתאפיינת בכל זאת גם באיכויות ספרותיות. הסבר נוסף נעוץ בעובדה שכנפאני הפך, במהלך חייו אך בעיקר לאחר מותו, לסמל: עבור רבים בחברה הפלסטינית ומחוצה לה הוא הפך לסמל למאבק הפלסטיני בציונים – והעובדה שנהרג על ידי המוסד הישראלי חיוקה מגמה זו; עבור מרקסיסטים – פלסטינים ואחרים – הוא הפך לסמל למאבק מהפכני; ועבור אחרים הוא הפך לסמל למאבק בכוחות קולוניאליים בהקשר הרחב. מורכבות דמותו של כנפאני מאפשרת לבעלי אידיאולוגיות שונות – לאומנים פלסטינים, מהפכנים

מרובת הניאנסיים ודרך הבטחת כבוד אנושי לכולם ניתן יהיה להגשים את המהפכה' (אבו מנה [שם], עמ' 88). הרלו ניסתה ליישב את הסתירות באמצעות פנייה להקשר ההיסטורי הרחב של מאבקים מרקסיסטיים אנטי־קולוניאליים, הן בתחום הפלסטיני והן בזירה הגלובלית, ותוך שהיא זונחת לחלוטין ניתוח טקסטואלי של היצירה. היא הציגה בעיקר את הרקע ההיסטורי־התרבותי הרחב לכתובת היצירה – אכזבתם העמוקה של הפלסטינים בעקבות מלחמת 1967, שבה נגוזו תקוותיהם לשוב למולדתם, לצד אכזבה מהאידיאולוגיה הפן־ערבית בעקבות כישלונן הצבאי של מדינות ערב מול ישראל, על אף הרטוריקה הלוחמנית שהתהדרו בה. אלה, כתבה הרלו, הובילו לביקורת עצמית נוקבת, שבאה לידי ביטוי ביצירה, באמצעות הביקורת המובעת בה – בסצנת המפגש הטעונה – על מי שעזבו את המולדת ולא נלחמו די; והיא קישרה זאת להקשר הרחב של מאבקים אנטי־אימפריאליסטיים, לרקע המרקסיסטי־לניניסטי של כנפאני ולאופן שבו עיצב רקע זה את ביקורתו הפוליטית, וכן לכתיבתו המחקרית של כנפאני – לדוגמה ספרו על 'ספרות ההתנגדות'. ניתוחה של הרלו, המתמקד במסר הפוליטי העולה מן היצירה ובוחר אותו על רקע הקשר אישי וחברתי־תרבותי רחב, אינו עוסק במשמעויות היצירה כטקסט שהוא גם ספרותי ולא רק תעמולתי. כנפאני כתב גם טקסטים תעמולתיים שאינם ספרותיים, ואילו כאן נכתוב יצירה ספרותית, הדורשת בחינה באמצעים פרשניים אחרים.

16 אבו מנה (שם); בשקין (לעיל הערה 6); קלם (לעיל הערה 6); די קפואה (לעיל הערה 6).

17 סידיק (לעיל הערה 3), עמ' 61–62.

מרקסיסטים, תומכי מאבקים אנטי־אימפריאליים ואנטי־קולוניאליים – לראות בו סמן מייצג של האידאולוגיות שלהם. נראה אפוא שגם הפיכתו של כנפאני לסמל תרמה את חלקה לנטייה בקרב חוקריו להתמקד במסר הפוליטי־האידאולוגי של יצירתו, ולנסות ליישב סתירות העולות מן הטקסט כדי להפיק ממנו מסר פוליטי אחיד וברור – ולא לממש את מחויבותו של חוקר הספרות שלא לטשטש את הסתירות ביצירה אלא להשתהות עליהן ולבחון את משמעויותיהן הספרותיות.

נבדלים מן המחקרים שהוזכרו לעיל מחקריהם של איאן קמפבל ושל אריאל שטרית, שהציעו ניתוחים ספרותיים של היצירה.¹⁸ בדומה לחוקרים אחרים מיקדו קמפבל ושטרית את תשומת ליבם בסצנת המפגש ובמסריה הפוליטיים, אך שלא כעמיתיהם הם ניתחו את הטקסט, ולא ניסו ליישב את הסתירות שבו אלא דווקא התמקדו בהן. קמפבל ניתח את היצירה באמצעות מונחים מתיאוריית הטראומה, וניסה להוכיח כי אף שהמסר המפורש בטקסט הוא הצורך לצאת למאבק מזוין, הטקסט גם מאפשר לראות שמסר זה שגוי ואשלייתי, מכיוון שבחירה זו של סעיד נובעת מכך שלא עיבד את הטראומה שלו.¹⁹ שטרית, בניתוח טקסטואלי שבמרכזו השפה והדיבור, ושמוקד בסצנת המפגש, הראתה כיצד הטקסט של כנפאני, אף שמסקנתו היא אכן הצורך במאבק מזוין, מכיל בתוכו בכל זאת ריבוי קולות ושלל נקודות מבט. אומנם פרשנותה של שטרית – ובמידה מסוימת גם הפרשנות של קמפבל – עוסקת במסר הפוליטי של הטקסט, אך על סמך ניתוח ספרותי מורכב ומתוך עמידה על הסתירות, ולא מתוך ניסיון ליישבן ולזקק מן הנובלה מסר פוליטי אחיד. אם כן קמפבל ושטרית עמדו על המורכבות הספרותית שביצירה זו, אך גם הם שמו את הדגש על סצנת המפגש – הסצנה הטעונה ביותר, שעולים בה באופן המפורש ביותר מסריו הפוליטיים של כנפאני. ברצוני להמשיך את הקו שהציעה שטרית, אך להתמקד במפגש מסוג אחר המופיע בטקסט: במפגש בין סעיד וספיה לבין המרחב של חיפה. אף שהנובלה קרויה 'השיבה לחיפה' – ובמקור 'שב אל חיפה' – מיעטו מאוד לעסוק במחקר בניתוח ספרותי של המרחב העירוני בה. בקריאה שבמרכזה

18 I. Campbell, 'Blindness to Blindness: Trauma, Vision and Political Consciousness in Ghassan Kanafani's "Returning to Haifa"', *Journal of Arabic Literature*, 32, 1 (2001), pp. 53–73. (לעיל הערה 4).

19 ניתוחו של קמפבל בעייתי משני טעמים מרכזיים. ראשית, הוא הכפיף את הטקסט למונחים שאינם מתאימים לו, והלקוחים מהקשר חברתי־תרבותי אחר, וניתוח הטקסט באמצעותם מותיר לא פעם רושם מאולץ. שנית, מקריאת המאמר ומהמסקנה שבסופו, שתיאוריית הטראומה מבהירה כי המסר של סעיד שגוי, וכי כל פלסטיני שבחר להיענות לו ציית למעשה למבנה אשלייתי (שם, עמ' 72), נוצר הרושם שמטרתו האמיתית של קמפבל היא ויכוח עם המסר הפוליטי של כנפאני – אך לשם כך אין צורך במסווה של ניתוח ספרותי.

המרחב ברצוני לחשוף את המנגנון הסמלי הפועל ביצירה זו, שהוא מורכב יותר מאשר סמליות פשוטה שבה דב/ח'לדון מגלם את המולדת שננטשה; לטענתי פועלת בנובלה זו מערכת של השתקפויות סמליות, שמעורבים בה המולדת, העיר, הבניין, הבית והבן, וכדי לעמוד עליה ועל משמעויותיה דרושה קריאה צמודה של תיאורי המרחב ביצירה. הדיון המרחבי שאציע להלן נחלק לשלושה חלקים: תיאור המרחב העירוני של חיפה, תיאור הבניין ותיאור הבית. מתוך כך נוכל לעמוד על המנגנון הסמלי הפועל ביצירה ועל משמעויותיו הפוליטיות.²⁰

הקוראים נחשפים לראשונה למרחב העירוני של חיפה בתיאור נסיעתם של סעיד וספיה במכונית ובצמוד לתודעתם. סעיד וספיה מגיעים לחיפה מירושלים, עולים דרך 'עמק שלפני עשרים שנה היה שמו מרג' אבן עאמר'²¹ – כלומר עמק יזרעאל – ואחר כך מטפסים 'בכביש החוף'²² לכניסה הדרומית לחיפה.²³ ספיה מביטה 'פעם לימין, שם השתרעו השדות מלוא כל העין, ופעם לשמאל, שם היה הים שנותר רחוק יותר מעשרים שנה, וגליו הומים מקרוב'.²⁴ תיאור זה רצוף אי דיוקים מבחינת המרחב: ההגעה מירושלים דרך עמק יזרעאל, כלומר מהכניסה המזרחית לעיר, ובה בעת מ'כביש החוף' ומהכניסה הדרומית לעיר, כשהים נמצא משמאל, אינה מתאימה למציאות בשטח באותה תקופה, ואי התאמות כאלה חוזרות בתיאורי המרחב שיובאו בהמשך. עם זאת עצם הפירוט של נקודות ציון נועד לשדר לקוראים ריאליזם וליצור את הרושם שהן הדמויות והן הכותב מכירים את המרחב. לאחר שנכנסו לעיר מכריז סעיד לפני אשתו: 'ספיה, זוהי חיפה!'²⁵ מה משמעותה של הצהרה זו? מהי חיפה? האם זהו אותה מרחב מוכר מן העבר, המרחב 'שלהם', או שמא זהו מרחב אחר, שלאחר שינוי הבעלות עליו השתנתה זהותו? אופיו המתעתע של המרחב העירוני החיפאי מתגלה לסעיד (ולקוראים) כמעט מייד: המרחב אומנם נראה מוכר, אך הוא גם שונה; או בלשונה המטפורית והמאנישה של הנובלה – העובדה שאדם מזהה את המרחב כשלו אין פירושה שהמרחב מתמסר לאדם שמכיר ומזהה אותו: 'אני מכיר אותה,

- 20 הצ'יטוטים מתוך היצירה מובאים כאן בתרגום העברי, לנחיות הקוראים, אך לצד כל אחד מהם יובא הצ'יטוט המקביל מן המקור הערבי. כדי לא לפגוע ברצף הקריאה, הצ'יטוטים בשפת המקור יובאו בהערות שוליים. לדיון בתרגום העברי של היצירה ראו: כיאל (לעיל הערה 13).
- 21 כנפאני, תרגום (לעיל הערה 1), עמ' 94. במקור הערבי: المرج الذي كان اسمه مرج بن عامر قبل عشرين سنة (כנפאני, מקור [לעיל הערה 1], עמ' 6).
- 22 שם, עמ' 94; במקור הערבי: الطريق الساحلي (שם, עמ' 6).
- 23 שם, עמ' 94.
- 24 שם. במקור הערבי: تارة الى اليمين حيث كانت المزارع تمتد على مدى البصر. وتارة الى اليسار حيث كان البحر, الذي ظل بعيدا اكثر من عشرين سنة. يهدر على القرب (שם, עמ' 7).
- 25 שם. במקור הערבי: هذه هي حيفا يا صافية! (שם).

את חיפה זאת, אבל היא מתנכרת אליי,²⁶ חושב סעיד בעודו נוסע ומתבונן סביבו בעיר. האמביוולנטיות בין היותו של המרחב העירוני מוכר להיותו מתנכר, בין היותו המרחב 'של אז' להיותו המרחב 'של היום', המרחב 'שלנו' והמרחב 'שלהם', מלווה את עיצוב המרחב העירוני לכל אורך היצירה. כך משמשת העיר – לצד הבן שננטש – אבן בוחן לבירור סוגיית המולדת, זהותה והבעלות עליה.

מרחב העיר המוכר אך המתנכר, מתעתע מבחינת קיומו בזמן: המרחב המוכר המבליח מתוך המרחב שבהווה אינו רק המרחב שבו חיו סעיד וספיה כוזג צעיר, לפני 1948, אלא גם המרחב של המלחמה; גם בהווה המסופר, בשנת 1967, עבור סעיד, באופן תפיסתו את המרחב, 'כאשר נהג את מכוניתו דרך רחובותיה של חיפה, עדיין עמד בהם ריח המלחמה, מסתורי, מרגש ומרגיז, ופני האנשים נראו לו אכזריים ופראיים'.²⁷ כלומר המרחב מכיל בתוכו את קיומו בזמנים שונים, ומעלה באדם המתבונן בו את חזיונותיו במרחב זה כאשר לבש עברו פנים שונות – מרחב החיים הנורמליים בעבר הרחוק, מרחב המלחמה לפני עזיבתו והמרחב המוכר אך המתנכר בהווה. אך לאחר שהוא נוהג זמן מה נדמה כי מתרחשת בתודעתו של סעיד מעין התמוגגות בין המרחב שבעבר, שבו חיו הוא ואשתו הצעירה בבית בחליסה, למרחב שבהווה:

לאחר זמן מה גילה שהוא נוהג את מכוניתו בחיפה מבלי לחוש שמשוהו השתנה ברחובות. הוא הכיר אותם אבן אחר אבן, צומת אחר צומת [...] הוא הכיר אותם היטב, ועכשיו חש שלא נעדר מהם עשרים שנה, והוא נוהג את מכוניתו כפי שנהג בעבר, כאילו לא נעדר במשך אותן עשרים שנים קשות!²⁸

תיאור אי ההשתנות של המרחב אינו עולה כמובן בקנה אחד עם המציאות החוץ-טקסטואלית. משנת 1948 עד 1967 עבר המרחב העירוני של חיפה שינויים מרחיקי לכת: אומנם בשל אי הדיוק קשה להבין מהיכן בדיוק נכנסו סעיד וספיה אל העיר, אך בין שהגיעו מכיוון עמק יזרעאל, ובין שהגיעו מדרום, כאשר הים משמאלם, היה עליהם להיתקל בשכונת ואדי סליב הדרוסי ובעיר התחתית, שחלקים ניכרים ממנה נהרסו ונבנו מחדש, או בשכונות היהודיות החדשות שנבנו בעיר בשנות החמישים.

26 שם. במקור הערבי: انني اعرفها، حيفا هذه، ولكنها تنكرني (שם).

27 שם, עמ' 95. במקור הערבי: وحين كان يقود سيارته وسط شوارع حيفا كانت رائحة الحرب ما تزال هناك، بصورة ما، غامضة ومثيرة ومستتفة. وبدت له الوجوه قاسية ووحشية (שם, עמ' 9).

28 שם. במקור הערבי: وبعد قليل اكتشف انه يسوق سيارته في حيفا دون ان يشعر بأن شيئا في الشوارع قد تغير. كان يعرفها حجرا حجرا ومفرقا وراء مفرق ... إنه يعرفها جيدا، والان يشعر بأنه لم يتغيّب عنها عشرين سنة، وهو يقود سيارته كما كان يفعل، كما لو انه لم يكن غائبا طوال تلك السنوات المريرة (שם).

ואולם תיאור אי ההשתנות של המרחב העירוני הוא בעל חשיבות אידיאולוגית עבור כנפאני: הוא מאפשר להציג את התנהלותו של סעיד במרחב כטבעית, כלומר זהו מרחב שהדמות הפלסטינית שייכת אליו, ויש לכך כמובן משמעות פוליטית. יתר על כן, זהו גם איתות לקוראים באשר ל'אויב': בדרכם לחיפה סעיד אומר לספיה כי 'הציונים' פתחו את המעברים ואפשרו לפלסטינים לשוב ולראות את בתיהם רק כדי שייווכחו עד כמה השתנה הכול ועכשיו הוא טוב יותר, ויעריצו אותם.²⁹ הצגת המרחב כאילו דבר לא השתנה בו כמו מעמידה את התפיסה הזו של 'הציונים' במבחן המציאות, ובאה להוכיח לקוראיו של כנפאני כי על אף ניסיונם של 'הציונים' ליצור רושם של שינוי לטובה, לא כך הם הדברים במציאות, ו'האויב' אינו כה מוצלח או כה מאיים כפי שניתן היה אולי לחשוב ממרחק, מצידו האחר של הגבול עם ישראל. הדבר אף נאמר במפורש בהמשך, בדיגרסיה לשיחה שבה סיפר סעיד לספיה על אחרים שחזרו לראות את בתיהם: 'כולם שבו עם אכזבה גדולה. ה"נס" שהיהודים דיברו עליו לא היה אלא דימיון'.³⁰ אם כן תיאור המרחב העירוני כבלתי משתנה בא לומר דבר מה על 'האויב', שהוא בעליו של המרחב בהווה המסופר, אך התיאור נטען במשמעויות נוספות.

במהלך הנסיעה בעיר ממשיך להבהב מתוך המרחב העירוני שבהווה המרחב המוכר מן העבר: 'השמות ניתנו כמטר בראשו, כאילו ניערו מהם שכבה עבה של אבק: ואדי נסנאס, רחוב המלך פייסל, כיכר הכרכרות, חליסה, הדר'.³¹ מעניין לשים לב שבין המרחבים הערביים המתוארים כאן – ואדי נסנאס (שהיה השכונה הנוצרית של חיפה לפני 1948), כיכר הכרכרות (ساحة الحناطير, שמה העממי של כיכר חמרה בעיר התחתית, שהחל משנות החמישים נקראת כיכר פריז) וחליסה – מוזכרת שכונה יהודית אחת, הדר. אם כן המרחב שלפני 1948 אינו מעוצב כמרחב ערבי בלבד, כפי שניתן היה אולי לצפות,³² אלא מתוארת בו גם הנוכחות היהודית. אולם מיקומה

29 שם, עמ' 94.

30 שם, עמ' 103. במקור הערבי: جميعهم عادوا يحتلمون خيبة كبيرة. إن المعجزة التي يتحدث عنها اليهود لم تكن الا فهما (כנפאני, מקור [לעיל הערה 1], עמ' 103).

31 שם, עמ' 95. במקור הערבי: وأخذت الأسماء تنهال في رأسه كما لو أنها تنفض عنها طبقة كثيفة من الغبار: وادي النسناس، شارع الملك فيصل، ساحة الحناطير، الحليصة، الهادار (שם, עמ' 95). גם כאן סדר השמות, כלומר הסדר שבו נגלים המקומות לעיני סעיד במהלך הנסיעה, אינו מתאים למרחב הריאליסטי. יש לציין כי כנפאני לא היה חיפאי; הוא נולד וגדל בעכו, ולמד ביפו. ייתכן שאי הדיוקים בתיאור המרחב נובעים לא רק ממרחק הזמן אלא גם מהיכרות חלקית שלו את המרחב שעליו כתב. עם זאת – ואולי ביתר שאת משום כך – התעקשותו על תיאור ריאליסטי, המתיימר להציג את המרחב כפי שהוא, היא בעלת חשיבות ביצירה.

32 וכפי שעשה חביבי בעיצוב המרחב העירוני בתקופה שלפני הקמת המדינה למשל ביצירתו 'אח'סיה', העוסקת גם היא בקשר בין זיכרון למרחב.

של הדר במשפט בתוך רצף שמות ערביים מציג את הנוכחות היהודית במרחב כעין מובלעת במרחב שמתואר כערבי, וכך תיאור המרחב מסייע לעצב את הנוכחות היהודית כנוכחות זרה, פולשת. להבהוב זה של מרחב העבר יש גם תפקיד עלילתי – הוא שמעורר את סעיד להיזכר במה שאירע בפעם האחרונה שבה היה במרחב זה, בימי המלחמה: 'פתאום בא העבר, חד כסכין: בקצה רחוב המלך פייסל (עבורו לא השתנו כלל שמות הרחובות) הפנה את מכוניתו לעבר צומת הרחובות, אשר השמאלי שבהם יורד אל הנמל, והימני מוביל לוואדי נסנאס'.³³ המרחב העירוני הוא זה שמעלה לפתע את הזיכרון הכואב, 'חד כסכין', מהיום הגורלי של המלחמה – וכך באמצעות המרחב מתאפשר לכנפאני לספר את סיפור עזיבתם של סעיד וספיה את חיפה והשארת התינוק ח'לדון מאחור, לפני החזרה לזמן ההווה המסופר. גם בחזרה זו לעבר יצר כנפאני זהות בין העיר לבין סעיד וספיה, תושביה שנפלטו ממנה: החזרה לזיכרון המרחב של ימי המלחמה פותחת במילים 'חיפה היתה עיר שלא שיערה דבר',³⁴ אך מי שלא שיערו דבר היו סעיד וספיה, שהתנהלו באותו יום גורלי כאילו היה זה יום רגיל. באמצעות הצגת העיר כמי שלא שיערה דבר הטקסט יוצר זהות בין העיר לבין הפלסטינים שנפלטו ממנה, ומחזק את זהותו הפלסטינית של המרחב העירוני.

זיכרון מרחב העבר מתואר בנובלה כזיכרון פיזי, והמרחב מתואר בהשאלה כחלק מגופם של סעיד וספיה, כך שאין הפרדה בין המרחב לבינם: 'ועכשיו הם מתבוננים בשתיקה ברחובות המוכרים להם היטב ואשר דבקו בראשם כבשר מבשרם ועצם מעצמותיהם'.³⁵ חוסר ההפרדה בתיאור זה בין המרחב העירוני לבין הגוף של הפליטים הפלסטינים מבהיר כי הפלסטינים והמרחב של חיפה – המסמל את מרחב המולדת – הם בבחינת גוף אחד, ועל כן קריעתם מהמרחב היא מעשה לא טבעי, הכרוך בכאב פיזי של ממש. תיאור זה של נוף העיר שדבק בבשרם, ושהפך לחלק מהם, הוא גם מטפורה לזיכרון, שכן הרחובות גם 'דבקו בראשם'. נושא הזיכרון משמעותי בנובלה זו, ומוצג באמצעות תיאורים של המרחב העירוני. הזיכרון המוצג בנובלה באמצעות הקשר בין סעיד וספיה למרחב שהיה שלהם, הוא זיכרון פיזי, 'דע אצור בגוף' (embodied knowledge):

33 כנפאני, תרגום (לעיל הערה 1), עמ' 96. במקור הערבי: 'وفجأة جاء الماضي، حاداً مثل سكين: كان ينعطف بسيارته عند نهاية شارع الملك فيصل (فالشارع بالنسبة له لم تغير اسماءها بعد) متجها نحو التقاطع الذي ينزل يسارا إلى الميناء، ويتجه يمينا نحو الطريق المؤدي إلى وادي التناس (كنفأني، מקור [לעיל הערה 1], עמ' 101).

34 שם. במקור הערבי: كانت حيفا مدينة لا تتوقع شيئا (שם, עמ' 101).

35 שם, עמ' 103. במקור הערבי: 'وها هما الآن ينظران صامتين إلى الطرق التي يعرفانها جيدا والملصقة في رأسيهما كقطع من لحمهما وعظامهما (שם, עמ' 103).

בדיוק כפי שעשה לפני עשרים שנה, הפחית את מהירות נסיעתו למינימום לפני שהגיע אל הסיבוב, אשר ידע כי עלייה קשה מסתתרת מאחוריו. הוא הטח את מכוניתו, כפי שעשה תמיד, וטיפס בעלייה, תוך שהוא שומר על הנתיב הנכון בכביש ההולך וצר. שלושת עצי הברוש, הנוטים מעט מעל לרחוב, כבר שלחו ענפים חדשים, והוא רצה לעצור לרגע כדי לקרוא על גזעיהם שמות שנחרטו לפני זמן רב, והוא זוכר כמעט את כולם, אחד לאחד.³⁶

ציטוט זה חיוני להבנת האופן שבו הנובלה מעצבת את הקשר בין הפליטים הפלסטינים למרחב של העיר – המסמל כאמור את מרחב המולדת – ואת זיכרון המרחב, שנותר טבוע בהם. ראשית, הציטוט ממחיש כי ידיעת העיר היא עבור סעייד ידע אצור בגוף: גופו כמו זוכר מאליו מתי עליו להפחית את מהירות הנסיעה, מתי מצפה לו עלייה, ומתי עליו לשים לב למיקומו בכביש הצר. הוא עזב את העיר, אך היא נותרה טבועה בו. שנית, אף כי עצי הברוש כבר הצמיחו ענפים חדשים, נותרו חרוטים על גזעיהם שמות התושבים הפלסטינים מן העבר. כלומר אף שהעיר נמצאת בבעלות אחרת, התושבים הפלסטינים שעזבו נותרו חלק ממנה, וזכרם מוטבע בה באופן פיזי. קטע זה ממחיש כי חיפה היא עדיין חלק מהפלסטינים שעזבו אותה, והם עדיין חלק ממנה; העיר מוטבעת בגופם והיא חלק בלתי נפרד ממנו, והם מוטבעים במרחבה ונותרו חלק בלתי נפרד ממנה. עיצוב זה של היחסים בין הפליטים הפלסטינים לבין המרחב העירוני עושה שימוש בממד הפיזי ביותר, בגוף, כדי להמחיש כי על אף הקריעה של התושבים מן המרחב נותר בשני הצדדים יסוד בלתי ניתן לניתוק – ליתר דיוק, מכיוון שהם מטבעם בלתי נפרדים, הניתוק לא פעל 'כהלכה', ובכל אחד נותר חלק מן האחר. לאור תיאורי המרחב העירוני ועיצוב הקשר בינו לבין הפליטים הפלסטינים, ברור כי בנובלה זו לא רק הבן הנטוש אלא גם חיפה היא סמל למולדת, לפלסטין.

כדי לעמוד על המנגנון הסמלי המורכב ביצירתו של כנפאני, יש לבחון שני מרחבים נוספים שיש להם זיקה למרחב העירוני מבחינת תפקודם ביצירה: הבניין והדירה. לאחר הנסיעה במרחב העירוני של חיפה, נשקף אל סעייד וספיה לפתע, בהמשך לנופים העירוניים המוכרים, הבניין שבו התגוררו:

פתאום נשקף הבית, אותו הבית, זה אשר חי בו ואחר כך החיה אותו בזכרונו זמן

36 שם. במקור הערבי: *فمئلا كان يفعل قبل عشرين سنة تماما خفف سرعة سيارته الى حدها الأدنى قبل ان يصل الى ذلك المنعطف. الذي يعرف أن سفحا صعبا يكمن وراءه. وانعطف بسيارته كما كان يفعل دائما وتسلق السفح محتفظا بالموقع الصحيح في الطريق الذي اخذ بضيق. وكانت اشجار السرو الثلاث التي تنحني قليلا فوق الشارع قد مدت أغصانا جديدة. ورغب أن يتوقف لحظة كي يقرأ على جذوعها أسماء محفورة منذ زمن. ويكاد يتذكرها واحدا واحدا (שם, עמ' 26-25).*

רב, והנה עכשיו הוא נשקף ובהזיתו הגוזזטראות המשוחות בצבע צהוב. לרגע נדמה לו כאילו ספיה, נערה בצמות ארוכות, נשקפת אליו משם. חבל כביסה חדש נמתח על שתי יתדות מחוץ לגוזזטרה, וכבסים חדשים בצבעי אדום ולבן השתלשלו ממנו [...] אחר כך עצר את המכוננית במקום השמור לה, בדיוק כפי שנהג לעשות לפני עשרים שנה.³⁷

בהגיעם לבניין סעיד וספיה נתקלים באותו מרחב מתעתע, ספק מרחב ההווה ספק מרחב העבר: הבית הוא 'אותו הבית', המרפסות משוחות באותו צבע, וכמעט אפשר לראות את ספיה הצעירה נשקפת ממנו, אך חבלי הכביסה חדשים, והכבסים הם של אנשים אחרים – כלומר בסופה של הבלחה מתעתעת של מרחב העבר שבה להכות בהם המציאות המרחבית שבהווה. התעתוע נמשך: נדמה כי מקומם ליד הבית עדיין שמור להם – המכוננית עוצרת 'במקום השמור לה' – דבר שמעורר את התחושה שהם עדיין שייכים למרחב של הרחוב ושל הבניין, כעין חלק של פאזל ששב ושובץ במקומו; האירוע האלים שהתרחש במרחב הסיט את הדברים ממסלולם, והם ניתקו ממקומם הטבעי, והינה כעת הם שבים למקומם, שנתר מצפה להם. ואכן כשסעיד יוצא ממכונניתו, הוא 'מניח מבלי משים למפתחות לרשרש בכף ידו'³⁸ – כבעל הבית אשר יוצא בטבעיות ממכונניתו והולך בשביל אל ביתו. המרחב שבו הם הולכים, 'הרחוב, המדרכה, שער הברזל הירוק, חדר המדרגות',³⁹ ממשיך לתעתע בהם בזהותו הנעה חליפות בין זהות העבר לזהות ההווה, בין הזהות הפלסטינית לזו הישראלית. סעיד עושה את דרכו, עם ספיה, במעלה המדרגות:

מבלי שנתן לעצמו או לה הזדמנות להתבונן בדברים הקטנים, אשר ידע כי הם עשויים לזעזעו ולהוציאו משיווי משקל: הפעמון, ידיית הנחושת שעל הדלת, קשקושי העיפרון שעל הקיר, ארון החשמל, המדרגה הרביעית השבורה באמצע, מעקה המדרגות המקושת והחלק שהיד מחליקה עליו, אשנבי הגוזזטראות עם סורגי הברזל, הקומה הראשונה, שם התגורר מחג'וב אסעדי, שם היתה הדלת תמיד פתוחה למחצה, והילדים היו משחקים תמיד מול הבית

37 שם, עמ' 103-104. במקור הערבי: وفجأة أطل المنزل. المنزل ذاته، ذلك الذي عاش فيه، ثم عيشه في ذاكرته طويلا، وها هو الآن يطل بمقدمة شرفاته المطلية باللون الأصفر. ولوهلة خيل إليه أن صفيحة شابة وذات شعر مجدل طويل، ستطيل عليه من هناك. كان حبلًا جديدًا للغسيل قد دق على وتدين خارج الشرفة، وتدلّت منه قطع بيضاء وحمراء لغسيل جديد... ثم أوقف السيارة في المكان الذي لها، كما كان يفعل - تماما - منذ عشرين سنة! (שם, עמ' 26-27).

38 שם, עמ' 104. במקור הערבי: تاركا المفاتيح تخشخش في راحته دونما اكتراث (שם, עמ' 27).

39 שם. במקור הערבי: الشارع، الرصيف، البوابة الحديدية الخضراء، الدرج (שם).

וממלאים את חדר המדרגות בצעקות, עד לדלת העץ הנעולה, הצבועה מחדש ונעולה בקפידה.⁴⁰

הסיפר בקטע העלייה במדרגות נצמד לתודעתו של סעיד, ומאפשר לקוראים לחוות יחד איתו את הדברים ברגע התרחשותם וקליטתם החושית. סעיד אומנם אינו משתהה לצורך התבוננות בפרטים – מחשש שיוציאוהו משיווי משקל – אך הוא עדיין קולט אותם בחושיו, והקוראים איתו: עולים בחדר המדרגות ונחשפים למראה הפרטים שבו – ולאופן שבו נוכחות הדיירים הפלסטינים נותרה מוטבעת במרחב, למשל בקשקושי הילדים על קירות חדר המדרגות – ולמגעם של הפרטים, למשל מגע היד על המעקה ('שהיד מחליקה עלי'), שממחיש את הזיכרון החושי, האצור בגוף. רק פעם אחת במהלך העלייה בחדר המדרגות הזיכרון ככל זאת גורם לסעיד להשתהות, ליד דירת השכן, ובהשתהות זו עולה בתודעתו תמונת הילדים המשחקים מול הבית וצועקים בחדר המדרגות. לאחר מהלך תודעתי זה של הזיכרון המעלה מן האוב את מרחב העבר ואת דייריו, אנו שבים מחדר המדרגות שבעבר, שבו דלת השכן הייתה 'תמיד פתוחה למחצה', אל דלת העץ הצבועה שבהווה, 'הנעולה בקפידה' – משמע אין גישה אל מה שבתוכה, אל המרחב הביתי, שזהותו הפכה ליהודית, וגם אין גישה אל העבר הזכור המסתתר מאחוריה. מייד עם השיבה הזו ממרחב העבר, שעלה בתודעה, אל מרחב ההווה (הדלת הנעולה), הנגלה לחושים, ממשיך סעיד לעלות, ואינו משתהה לנוכח הפרטים הנוספים שנגלים לו בחדר המדרגות במהלך העלייה, והקוראים איתו, עד ההגעה אל דלת דירתם של סעיד וספיה. בנקודה זו אומר סעיד לספיה שהחליפו את הפעמון בכניסה לדירה – וכמובן גם את השם. שוב מתגלה – כמו בתיאור המרחב העירוני והתחלת העלייה בחדר המדרגות – טבעו המתעתע של המרחב: האם זה אותו מרחב שבו התגוררו סעיד וספיה או שמא מרחב אחר? האם המרחב שמר על זהותו או החליף אותה? האם זוהי פלסטין או ישראל? כנפאני תיאר את המרחב באופן שמתעתע גם בקוראים – בתחילתו של תיאור הבניין ובמהלכו זהו המרחב המוכר, אותו מרחב של המולדת, פלסטין, ששמר על זהותו; אך בסופו של התיאור מגיעים אל דלת נעולה, שהשם שעליה הוחלף. השם השונה הוא המסמן המובהק של שינוי זהות

40 שם. במקור הערבי: دون أن يترك لنفسه أو لها فرصة النظر إلى الأشياء الصغيرة التي كان يعرف أنها ستخضع وتفقده اتزانها: الجرس، ولاقطة الباب النحاسية، وخريشات اقلام الرصاص على الحائط، وصندوق الكهرباء، والدرجة الرابعة المكسورة من وسطها، وحاجز السلم المقوس الناعم الذي تنزلق عليه الكف، وشبابيك المصاطب ذات الحديد المتصالب، والطابق الأول حيث كان يعيش محبوب السعدي، وحيث كان الباب يظل مواربا دائما، والأطفال يلعبون امام الدار دائما، ويملؤون الدرج صراخا، إلى الباب الخشبي المغلق، المدهون حديثا، والمغلق بإحكام (שם, עמ' 28-27).

המרחב – במקרה זה מרחב הדירה הפרטית, שאליו ייכנסו סעיד וספיה מייד. התנועה הלך ושוב בין המרחב הזכור לבין מרחב ההווה נחתמת תמיד במרחב הנוכחי, שמדיר מתוכו הן את הזיכרון והן את הפלסטינים, שהיו בו בעבר: דלת נעולה ושם חדש.⁴¹ במרחב הדירה, המרחב הפרטי, נמשך התעתוע. אף שהדיירים התחלפו, חלק מהחפצים שהיו בדירה בתקופה שגרו בה סעיד וספיה נותרו בה בהווה המסופר. כך מודגש שוב הקשר ההדוק שבין המרחב לדייריו הקודמים, בין הדירה לבעליה המקוריים, באופן שנקשר כמובן לסוגיית הבעלות על המולדת. כאמור חוקרים התמקדו בדרך כלל במפגש שבין סעיד וספיה לבין מרים, אך כאן ברצוני לעסוק דווקא במפגש של סעיד וספיה עם המרחב הפרטי שבו התגוררו ולבחון את משמעויותיו. וכך מתואר המפגש הזה:

הם החלו לבחון את הדברים בשמץ של השתאות. הכניסה נראתה לו קטנה במעט מכפי שתיאר לעצמו ולחה יותר, והוא הצליח לראות דברים אישיים ופרטיים שלו, שתמיד חשב אותם לרכושו הסודי והמקודש, רכוש שאין איש היכול להכירו או לגעת בו או אפילו לראותו כמות שהוא. הנה תמונה של

41 ההיסטוריונית יפעת וייס התייחסה באפילוג לספרה המחקרי על ואדי סליב לנובלה של כנפאני (אף שזו אינה עוסקת בוואדי סליב אלא בחליסה), וטענה שתיאור המרחב בנובלה הוא 'אקט שימור פואטי' – ניסיון להשאיר את העיר כפי שהייתה, תוך התנגדות עקשנית לכוחו של הזמן. ראו: 'ווייס, ואדי סאליב: הנוכח והנפקד, ירושלים תשס"ו, עמ' 182. על אף יופייה המפתה של פרשנות זו, היא אינה מדויקת. ראשית, ההתעקשות על אופייה הסטטי והבלתי משתנה של הארץ היא בעלת משמעות פוליטית, ונועדה לגרוע מכוחם של היהודים ולהוכיח שלמרות יומרותיהם לא הצליחו ליצור מודרניזציה ולחולל שינויים מרחיקי לכת במרחב. שנית, וייס כתבה על מעשה השימור מתוך העיסוק שלה בוואדי סליב, שכונה שחלקים נרחבים ממנה נהרסו, ושאכן יש בה משמעות מרכזית לעניין השימור, גם כמטפורה. ואילו כנפאני כתב על שכונת חליסה, שנותרה עומדת על תילה, אך תושביה התחלפו. בהקשר זה תיאור חוסר ההשתנות של המרחב מדגיש שזהו עדיין אותו המקום: אותו הילד, אותו הבית, אותה השכונה ואתה העיר – ושרק הבעלות עליו התחלפה; והרי סוגיית הבעלות על המולדת היא היא שהניעה את כתיבתו של כנפאני בנובלה זו. ושלישית, וזו אולי הנקודה החשובה ביותר, כנפאני אכן עסק בנובלה זו בזיכרון, אך באופן שונה לחלוטין מסוג העיסוק בזיכרון בתחום השימור. למעשה תפיסת העבר העולה מן הנובלה הזו הפוכה לחלוטין מאתוס השימור: כנפאני לא ראה כל חשיבות בשימור; ניסיונות שימור מרחב העבר כפי שהיה היו שקולים בעיניו לאשליות מזיקות, העומדות כמכשול בדרך להשגת המטרה הפוליטית הראויה והאמיתית – המרחב של העתיד. עמדה זו עולה מדבריו של סעיד בסופה של הנובלה (כנפאני, מקור, עמ' 128). על כן ההתייחסות אל תיאורי המרחב ביצירתו כאל מעשה שימור אינה מדויקת ויש להבינם בהקשרם הספציפי, הפוליטי, המרחבי והספרותי.

ירושלים, שהוא זוכר אותה היטב, תלויה במקום שבו היתה כאשר חי כאן, ועל הקיר שמנגד שטיחון דמשקאי שאף הוא היה שם תמיד.⁴²

תיאור המרחב האישי של סעיד וספיה והקשר האינטימי שבין אדם לבין חפציו במרחב הפרטי שלו, תורם גם הוא לעיצוב נוכחותם של היהודים במרחב הדירה – ובאמצעותה במולדת – כפלישה אל מקום שהפלסטינים הם בעליו. בדירה נמצא אחד החפצים שאליהם חש סעיד קשר אינטימי – תמונה של ירושלים, שהיא אולי הסמל האולטימטי של מולדת עבור שני העמים. העובדה שהתמונה נשארה תלויה בדירה מבהירה כי ירושלים נושאת משמעות סמלית עבור היהודים, בדיוק כמו עבור הערבים – ובכך המחיש כנפאני משהו מטיבה של התחרות על הטריטוריה. האנלוגיה בין שני העמים יוצרת לכאורה שוויון ערך – ירושלים (והמולדת) חשובות לאלה וגם לאלה – אך כנפאני בכל זאת הכריע: החפצים שנותרו, ובהם התמונה, נדמים לסעיד כרכוש 'שאינ איש היכול [...] אפילו לראותו כמות שהוא'. אם כן רק סעיד מבין את משמעותם האמיתית של הדברים שנשארו מאחור, רואה אותם כפי שהם. משתמע מכך כי התושבים היהודים בבית – הממשי והסמלי – לא יוכלו לעולם להבין את משמעותם האמיתית של הדברים, ובהם ירושלים והמולדת. הקשר של הפלסטינים אל המולדת מוצג אפוא כחזק יותר מזה של היהודים.

בעלותם של הפלסטינים על הבית זוכה לאישוש גם מצידה של הדמות היהודית המתגוררת בו: מרים אומרת לסעיד וספיה: 'אתם בעלי הבית הזה, ואני יודעת זאת'.⁴³ אמירה זו מתייחסת לבית הממשי, אך בשל הממד הסמלי של הבית משתמעת ממנה בעלותם של הפלסטינים גם על המסומל, על המולדת. רושם זה מתחזק כאשר בוחנים את תיאור החפצים בדירה: במהרה מתברר לזוג הפלסטיני כי רבים מהחפצים שבדירה היו שם בעבר; כך נמשך בתיאור מרחב הבית הפרטי התעתוע שאפיין את תיאורי העיר והבניין – התנועה הלך ושוב בין המרחב המוכר מן העבר למרחב אחר, בבעלות אחרת. בחדר הארוחים 'שתיים מתוך חמש הכורסאות הן מן המערכת שהיתה ברשותו [של סעיד]', ואילו שלוש הכורסאות האחרות הן חדשות,⁴⁴ במרכז

42 כנפאני, תרגום [לעיל הערה 1], עמ' 105. במקור הערבי: ואخذًا يميزان الأشياء بشيء من الدهشة. لقد بدا له المدخل اصغر قليلا مما تصوره واكثر رطوبة, واستطاع أن يرى أشياء كثيرة اعتبرها ذات يوم. وما يزال اشياءه الحميمية الخاصة التي تصورها دائما ملكية غامضة مقدسة لم يستطع أي كان أن يتعرف عليها أو أن يلمسها أو أن يراها حقا. ثمة صورة للقدس يتذكرها جيدا ما تزال معلقة حيث كانت. حين كان يعيش هنا. وعلى الجدار المقابل سجادة شامية صغيرة كانت دائما هناك ايضا (כנפאני, מקור [לעיל הערה 1], עמ' 29).

43 שם. במקור הערבי: أنتمأ اصحاب هذا البيت، وأنا أعرف ذلك (שם, עמ' 31).

44 שם. במקור הערבי: مقعدين من اصل خمسة مقاعد هما من الطقم الذي كان له. اما المقاعد الثلاثة الأخرى

הסלון 'עמד השולחן המשובץ צדפים, אותו שולחן, אף שצבעו דהה',⁴⁵ ואגרטל הזכוכית שעל השולחן אומנם הוחלף באגרטל אחר, מעץ, אך בתוכו היו נוצות הטווס שהיו באגרטל הזכוכית של סעיד וספיה. האמביוולנטיות של המרחב, שלפרקים הוא המרחב של סעיד וספיה בעבר ולפרקים המרחב של מרים היהודייה בהווה, משמשת – כמו בתיאורי העיר והבניין – כדי להעלות את שאלת זהותו של המרחב והבעלות עליו, ובאופן סמלי את שאלת זהותה של המולדת. גם בתיאורי מרחב הבית הפרטי ניכרת הכרעה לכיוון הפלסטיני, בדרך דומה לזו שבה הכריע כנפאני בתיאורי המרחב העירוני של חיפה. בתיאור הריהוט בסלון, ששלוש מן הכורסאות המקוריות הוחלפו בו בכורסאות חדשות, נכתב כי אלה החדשות 'נראות כאן חריגות ולא תואמות את שאר הרהיטים',⁴⁶ כלומר הדברים החדשים שהכניסו היהודים אינם מתאימים למקום הזה, שאופיו פלסטיני, על כל המשמעויות הסמליות שבכך. גם נוצות הטווס שנותרו בדירה הן בעלות משמעות בהקשר זה: סעיד ידע שהיו שם בעבר שבע נוצות, ואילו בהווה הצליח לספור רק חמש. המשמעות הסמלית של הדבר נקשרת לניסיונו של כנפאני לתאר את המרחב העירוני כמרחב שלא חל בו שינוי גדול, וש'הציונים' לא הצליחו להכניס בו שיפורים משמעותיים כפי שהתיימרו. במרחב הדירה נותרו דברים רבים כפי שהיו, כלומר נאמנים לאופיים הפלסטיני, ומה שהשתנה בתקופת שהייתם של היהודים בדירה – או שנראה לא מתאים ולא במקומו (הכורסאות), או שדהה (השולחן), או שנגרע ממנו במקום שיתוסף עליו (נוצות הטווס). ואכן התבוננותה של ספיה בחדר מתוארת כהתבוננות נבוכה, 'כמו מנתה את הדברים החסרים'.⁴⁷ תיאור הבית מתיישב עם תיאור העיר ועם המסר שביקש כנפאני להעביר באשר למעשיהם של הציונים במולדת והיעדר ההתקדמות המשמעותית בה. המרחבים של הבית, של הבניין ושל העיר משתקפים זה בזה, ומשקפים כולם בתוכם את מרחב המולדת.

אם כן התבוננות בעיצוב המרחב ביצירה מגלה כי יש בה מערכת סמלית מורכבת יותר מזו שאליה התייחסו רוב חוקריו של כנפאני: אין זו סמליות פשוטה, שבה הבן האבוד, ח'לדון/דב, מסמל את המולדת שאבדה, אלא שרשרת סמלים המשתקפים זה בזה, מהגדול והרחב אל הפרטי והאינטימי: המרחב העירוני, הבניין, הדירה, הבן – וכולם מסמלים את המולדת. שרשרת מעין זו נוצרת בדבריו של סעיד לספיה: 'אסור

45. فقد كانت جديدة (שם, עמ' 30).

46. שם. במקור הערבי: كانت الطاولة المرصعة بالصدف هي نفسها. وإن كان لونها قد صار باهتا (שם).

47. שם. במקור הערבי: وبدت هناك فظة وغير متنسقة مع الأثاث (שם).

47. שם. במקור הערבי: وكأنها تعد الأشياء التي تفتقدها (שם).

היה לנו לעוזב שום דבר. ח'לדון, והבית, וחיפה!⁴⁸ ההקבלה בין הסמלים השונים בשרשרת נוצרת גם בדבריו הבאים של סעיד אל ספיה, בעודם יושבים בדירה עם מרים ומצפים לפגוש את בנם:

כלום לא היתה לך התחושה הנוראה שהיתה לי כאשר נהגתי את מכוניתי ברחובות חיפה? חשתי שאני מכיר אותה והיא מתכחשת לי. אותה תחושה היתה לי כאן בבית. זה ביתנו! את מתארת לעצמך? הוא מתכחש לנו! לא חשתי אותה תחושה? אני חושב שאותו הדבר יקרה עם ח'לדון!⁴⁹

כך גם בדיבור הישיר של הדמויות הטקסט יוצר את שרשרת ההשתקפויות המרחבית, שבקצה הרחב, הציבורי ביותר, נמצאת המולדת, בהמשכה – המרחב של העיר, של הבניין ושל הבית הפרטי, ולבסוף, ברמה הסמלית הפרטית והאינטימית ביותר – התינוק שנשכח. שרשרת הסמלים המשתקפים זה בזה, והמסמלים כולם את המולדת, כמו מובילה את הקוראים בין המשמעויות השונות של האסון הפלסטיני והשלכותיו: מן המשמעויות הכלליות – הניכרות בשטח הציבורי שבו נוסעים סעיד וספיה – אל המשמעויות הפרטיות יותר: הבניין כמרחב הנמצא בתווך בין הציבורי לפרטי, הבית הפרטי כמרחב של חיי היום-יום ולבסוף הבן; וכל אלה מצביעים על העניין הכללי שהם מסמלים, המולדת.

לאחר שהנרטיב מוביל את הקוראים אל הקצה הפרטי והאינטימי ביותר של שרשרת ההסמלות הזו, אל הבן, הוא חוזר למולדת, שהבן מסמל. במהלך הפגישה הטעונה עם דב/ח'לדון הוא מסרב להכיר בסעיד ובספיה כהוריו, ומספר להם שמרים היא אימו, ושהוא רואה עצמו כיהודי לכל דבר; הוא אף מטיח בהם האשמות קשות – על שנטשו אותו, ושלא עשו כמיטב יכולתם כדי להישאר איתו ולאחר מכן כדי לשוב ולמוצאו. לאחר הטחת האשמות אלה מצד בנו שלו – כלומר בפן האישי והאינטימי ביותר של האסון הפלסטיני – נודדות מחשבותיו של סעיד דווקא לעניין הכללי, לסוגיית המולדת: 'והוא שאל את עצמו לפתע: מהי המולדת?'⁵⁰ כשהוא שואל את ספיה את אותה שאלה, היא מביעה תמיהה, וסעיד מסביר:

48 שם, עמ' 114. במקור הערבי: كان علينا ألا نترك شيئاً. خلدون, والمنزل, وحيفا! (שם, עמ' 114).
49 שם. במקור הערבי: ألم ينتبك ذلك الشعور الرهيب الذي انتابني وأنا اسوق سيارتي في شوارع حيفا؟ كنت اشعر أنني اعرفها وأنها تنكرني. وجاءني الشعور ذاته وأنا في البيت، هنا. هذا بيتنا! هل تتصورين ذلك؟ إنه ينكرنا! ألا ينتابك هذا الشعور! إنني اعتقد أن الامر نفسه سيحدث مع خلدون وسترين! (שם, עמ' 114).

50 שם, עמ' 125. במקור הערבי: وسأل نفسه فجأة: ما هو الوطن؟ (שם, עמ' 125).

מהי המולדת? שאלתי את עצמי את השאלה הזאת לפני רגע. מהי המולדת? האם היא שתי הכורסאות האלה שנשארו בחדר הזה עשרים שנה? השולחן? נוצות הטווס? תמונת ירושלים על הקיר? ידיית הנחושת? עץ האלון? הגוזזטרה? מהי המולדת? ח'לדון? אשליותינו בקשר אליו? להיות אב? להיות בן?⁵¹

המפגש הקשה, הכואב והמאכזב עם בנו המתנכר אליו גורם לסעיד – במהלך שאולי אינו אמין מבחינה פסיכולוגית, אך בהחלט מתאים לדמות ראשית בספרות מגויסת – לחשוב דווקא על פלסטין ועל הסוגיה הפילוסופית – מהי המולדת. מחשבה זאת מובעת קודם כול באמצעות אלמנטים מן המרחב – פריטים שנותרו בו מאז הימים שבהם חיו בו סעיד וספיה; סעיד תוהה אם הם הם המולדת. בהמשך לכך הוא תוהה אם ח'לדון – הבן המתנכר, שהם שגו באשליות לגביו – הוא המולדת; ולאחר מכן הוא עובר לרמה מופשטת יותר – אם היות אב או היות בן זוהי המולדת. התשובה על שאלות אלה אינה ניתנת מייד, והן נותרות פתוחות ומהדהדות בתודעת הקוראים. אך בהמשך, כאשר סעיד חושב על ח'אלד, בנו השני, שבחר להיות פדאא'י ולהילחם למען פלסטין, הוא מבין לפתע מהי המולדת:

את יודעת מהי המולדת, ספיה? המולדת היא שכל זה לא יתרחש [...] אני מחפש את פלסטין האמיתית, פלסטין שהיא יותר מזיכרון, יותר מנוצות טווס, יותר מילד, יותר מקשקושים של עיפרון על קיר חדר המדרגות. ואמרת לי לעצמי: מהי פלסטין ביחס לח'אלד? הוא לא מכיר את האגרטל, ולא את התמונה, לא את חדר המדרגות, ולא את חליסה, ולא את ח'לדון, ובכל זאת היא ראויה בעיניו שאדם יאחז בנשק וימות למענה. וביחס אלינו, את ואני, רק חיפוש אחרי משהו מתחת לאבק הזכרונות, וראי מה מצאנו מתחת לאבק הזה... עוד אבק חדש! טעינו כאשר סברנו כי המולדת היא רק העבר, ואילו אצל ח'אלד המולדת היא העתיד [...] עשרות ילדים כח'אלד [...] מביטים אל העתיד, ולכן הם מתקנים את חטאינו ואת חטאי העולם כולו... דוב הוא חרפתנו, אבל ח'אלד הוא שארית כבודנו.⁵²

51 שם. במקור הערבי: *سالت ما هو الوطن؟ وكنت أسأل نفسي ذلك السؤال قبل لحظة. أجل، ما هو الوطن؟ أهو هذان المقعدان اللذان ظلا في هذه الغرفة عشرين سنة؟ الطاولة؟ ريش الطاوس؟ صورة القدس على الجدار؟ المزلاج النحاسي؟ شجرة البلوط؟ الشرفة؟ ما هو الوطن؟ خلدون؟ أو همامنا عنه؟ الأبوة؟ البنية؟ ما هو الوطن؟ (שם).*

52 שם, עמ' 128. במקור הערבי: *أتعرفين ما هو الوطن يا صافية؟ الوطن هو ألا يحدث ذلك كله ... اقتش عن فلسطين الحقيقية. فلسطين التي هي أكثر من ذاكرة. أكثر من ريشة طاوس. أكثر من ولد. أكثر من خرابيش قلم رصاص على جدار السلم. وكنت أقول لنفسي: ما هي فلسطين بالنسبة لخالد؟ إنه لا يعرف*

תשובתו של כנפאני – באמצעות דבריו של סעיד – על השאלה הפילוסופית מהי המולדת נוגעת למעשה באופיו המתעתע של המרחב ובקשרים שבין המרחב לבין הזמן. עבור סעיד וספיה מתוך מרחב ההווה מפציע תדיר מרחב העבר של המולדת כפי שהכירו אותה, המולדת שהיא זיכרון. תובנתו של סעיד היא חלק מהמסר הפוליטי של כנפאני לקוראיו: ההתרפקות על הזיכרונות לא תביא כל תועלת אלא רק כאב נוסף. יש לראות במרחב המולדת לא את המרחב האבוד מן העבר אלא את המרחב הפוטנציאלי של העתיד, כפי שעושה בנם ח'אלד, שלא הכיר את המרחב שעליו מתרפקים הוריו בזיכרונותיהם: רק ראייה המכוונת לעתיד יכולה להוביל לחימה עבור המולדת, וכפי שאומר סעיד למרים ולדב/ח'לדון במהלך המפגש הקשה ביניהם, רק לחימה היא הפתרון. לדברי המבקר פייצל דראג' היצירה מבחירה לקוראיה שכדי שהפלסטינים יהיו 'ראויים לפלסטין', עליהם לראות בה את מה שמעבר לזיכרון, את מה שיש להיאבק עליו, וזוהי 'פלסטין האמיתית'.⁵³ במובן זה יצירתו של כנפאני היא, כפי שציין גם אהאב שלכב, אנטי-נוסטלגית: היא מבקרת את ההתרפקות על העבר, ומטיפה לקוראיה לפעולה המכוונת לעתיד.⁵⁴ כנפאני גם התפלמס עם הנרטיב המקובל בספרות השיבה הפלסטינית: כפי שכתב ג'ו קלירי, השיבה למולדת בספרות הפלסטינית מעוצבת תמיד כמסע לחידוש הקשר עם העבר האבוד.⁵⁵ לעיתים האתר מן העבר נהרס, ולעיתים הוא נותר עומד על כנו אך הקשרו השתנה והוא הוקף במציאות ישראלית. במצב זה, כבמקרה של סעיד וספיה השבים לחיפה, ההקשר השונה מעצים את תחושת התלישות של השיירים שבמרחב, ומה שהיה ביתי הופך לאלביתי. קלירי אומנם לא התייחס לנובלה הזו של כנפאני אלא לסיפורים פלסטיניים אחרים שעוסקים בשיבה. אך על רקע זה ברור כי כנפאני ניסה להדגיש שהניסיון לשוב אל מרחב העבר הוא עקר, ושיש לשוב אל מרחב שונה לחלוטין, שאינו קיים אך יש לכוננו, והוא מרחב העתיד.

לעומת תשובה זו של כנפאני על שאלתו של סעיד מהי המולדת, השיב מיכאל

المزهرية، ولا الصورة، ولا السلم ولا الحليصة ولا خلدون، ومع ذلك فهي بالنسبة له جديرة بأن يحمل المرء السلاح ويموت في سبيلها، وبالنسبة لنا، انت وانا، مجرد تفتيش عن شيء تحت غبار الذاكرة، وانظري ماذا وجدنا تحت ذلك الغبار... غبارا جديدا ايضا! لقد اخطانا حين اعتبرنا ان الوطن هو الماضي فقط، اما خالد فالوطن عنده هو المستقبل... عشرات الالوف مثل خالد... ينظرون للمستقبل، ولذلك هم يصححونا اخطاءنا، واطياء العالم كله... ان دوف هو عارنا، ولكن خالد هو شرفنا الباقي (شم، עמ' 76-77).

53 דראג' (לעיל הערה 11).

I. Shalbak, 'Edward Said and the Palestinian Experience', J. Pugliese (ed.), 54
Transmediterranean: Diasporas, Histories, Geopolitical Spaces, Brussels 2010,
 p. 76

J. Cleary, *Literature, Partition and the Nation State*, Cambridge 2002, p. 89 55

ברומן 'יונים בטרפלגר' תשובה אחרת, המבוססת על אחת התשובות האפשריות שהציע סעיד עצמו: 'להיות אב? להיות בן?'. לדידו של מיכאל זו התשובה הנכונה, ובמהלך אופייני של היפוך מגדרי הוא הציב בחזית את דמותה של ספיה, האם – שאצל כנפאני היא בעיקר שותקת (ומושתקת) – וקבע שזוהי המולדת האמיתית: להיות אם, להיות בן.

בין עיר לאם: 'יונים בטרפלגר' לסמי מיכאל

הרומן של מיכאל 'יונים בטרפלגר' יצא לאור בשנת 2005. מיכאל נולד בעיראק, ושם עשה את צעדיו הספרותיים הראשונים. לאחר שנרדף על ידי השלטונות בשל פעילותו הפוליטית במפלגה הקומוניסטית, הוא היגר לישראל, אף שלא היה ציוני. בחיפה התגורר מיכאל בשכונת ואדי נסנאס, היה חבר במפלגה הקומוניסטית ועבד בעיתון המפלגה 'אלאת'חאד' (לצד הסופר אמיל חביבי), ובהדרגה עבר מכתיבה בערבית לכתיבת פרוזה בעברית. עמדתו הייתה ייחודית, על קו התפר שבין הקהילה היהודית לקהילה הערבית בחיפה, כאדם שהשתייך במידה מסוימת לשתיהן אך גם היה מסוגל להפנות מבט חיצוני ביקורתי כלפי כל אחת מהן. על כך אמר בריאיון לרוביק רוזנטל: 'מאז שאני זוכר את עצמי אני איש הגבול, לא איש שמפריד אלא איש שמאחד, המתיישב כעיקרון על הגדר, מחובר לשני הצדדים'.⁵⁶ נוסף על החיבור לשני הצדדים, מיכאל, כאדם שישב על הגדר, הביע כאמור ביצירתו גם ביקורת; ביצירתו המוקדמת ביקר בעיקר את הצד הישראלי, אך ברומן המאוחר 'יונים בטרפלגר' נוסף על הפולמוס עם עמדות ישראליות מקובלות, פולמוס חריף עם התפיסה המקובלת בחברה הפלסטינית, כפי שזו באה לידי ביטוי בדבריו של סעיד ב'השיבה לחיפה'. למעשה בדומה לכנפאני ניסה מיכאל לתמרן לאורך חייו בין מחויבותו לאידיאולוגיות שונות, שלעיתים התגלעו ביניהן סתירות – מחויבותו לקומוניזם, מחויבות מסוימת ללאום ומחויבותו הבלתי מתפשרת להומניזם. הדמיון בין מיכאל לכנפאני בנקודה זו נבע אולי מתשתית משותפת של מקורות אינטלקטואליים שאליהם נחשפו שניהם כאנשי רוח ילידי שנות העשרים והשלושים של המאה העשרים במזרח התיכון. אולם בניסיונם ליישב בין האידיאולוגיות השונות פנה כל אחד מהם לכיוון שונה מאוד מזה של האחר.

הרומן 'יונים בטרפלגר' מבוסס על עלילת הנובלה של כנפאני, אך מציע לה המשך שונה לחלוטין מזה שניבא סעיד בנובלה של כנפאני. במרכז הרומן של מיכאל עומד

56 ס' מיכאל, גבולות הרוח: שיחות עם רוביק רוזנטל, תל אביב 2000, עמ' 29.

זאב, גבר ישראלי, בנם של ניצולי השואה ריבה ואפרים,⁵⁷ שבגיל שמונה עשרה אימו מגלה לו כי מצאו אותו בעריסתו בשנת 1948, וכי הוריו הביולוגיים הם פלסטינים. בפגישה עם ההורים הביולוגיים, רשיד ונבילה – שברומן זה נקבעה מראש בינם לבין מרים לפני שסופר על כך לזאב – יש חילופי דברים קשים בין האב הלאומן-המהפכן לבין הבן, כמו בנובלה של כנפאני; אך אצל מיכאל הבן מגיב באיפוק על מילותיו הקשות של האב, שגם כאן מטיח בו שהוא ואחיו ייפגשו בשדה הקרב. גם אצל מיכאל האם הפלסטינית, נבילה, שותקת במפגש, מכיוון שאינה דוברת אנגלית, שפת התיווך שבה מתקיימת השיחה. כאן מסתיים החלק של הרומן הדומה לנובלה של כנפאני, והוא למעשה אפיזודה מן העבר המסופרת במהלך הרומן ומהווה בסיס להתרחשויות בו בזמן המסופר. ביצירתו של מיכאל הדגש עובר מן האב אל האם, נבילה, שבניגוד לבעלה, שמחה על המפגש עם בנה ומצליחה לראותו גם מעבר למדי צה"ל שבהם הוא לבוש. בעקבות המפגש מחליטה נבילה ללמוד, והופכת לאשת הסברה פלסטינית משכילה. היא ממשיכה להגות בבנה, וגם הוא ממשיך לחשוב עליה, שכן שלא כמו האב, שהטיח בו מילים קשות וצעק עליו, הבעת פניה של האם נגעה לליבו. במשך השנים הוא מצפה ליצירת קשר מצידה, וזו אכן מתרחשת: נבילה שולחת לו מכתב לאחר מותו של האב מידי הישראלים – וכאן מיכאל מרמז למותו של כנפאני עצמו, שכן רשיד הלאומן-המהפכן מעוצב כאן, באמצעות השקפת עולמו המובעת במילותיו, בדמותו של כנפאני. האם והבן רוקמים ביניהם קשר חם, אך האם מסתירה זאת מילדיה סנא וכרים. הקוראים מתוודעים לזאב כשהוא נשוי לענת ואב לאדיב, ומתמודד עם זהותו המורכבת כיהודי-ישראלי בעל משפחה פלסטינית, הנאמן לשתי אימהותיו, ועלילת הרומן מלווה אותו בתקופה שלקראת חשיפת קיומו ופרטי הקשר עימו בפני אחיו ואחותו הפלסטינים. על אף הקשיים המלווים חשיפה זו, הקשר בין המשפחות מתגלה כבעל פוטנציאל חיובי, ושיאו ברומן בחתונה משפחתית בראמאללה, שבה מתקיימת תקשורת חמה וקרובה בין בני המשפחה הישראלים והפלסטינים. אולם סיומו של הרומן טרגי: זאב נוסע לבקר את נבילה בביתה בראמאללה ונתקל בקהל נערים המזהים אותו כישראלי ומבצעים בו לינץ'.

57 מעניין כי מיכאל, במהלך שאפשר לראות בו הן תיקון והן התרסה, לא שינה את שם האב, אלא תיקן אותו: בעוד שאר הדמויות זכו לשמות שאינם מזכירים את השמות שנתן להן כנפאני, במקרה של האב בחר מיכאל לתקן את כנפאני – שכאמור כנראה לא ידע כי אפרת הוא בעברית שם של אישה – ולקרוא לגבר כפי שאמור היה להיקרא בנובלה המקורית: אפרים. עוד על עניין השמות ביצירות ראו: בן-דב, חיי מלחמה (לעיל הערה 4), עמ' 280–282; שטרית (לעיל הערה 4), עמ' 108–109.

אחיו הפלסטיני כרים נחלץ לעזרתו, ושניהם נהרגים. שלא כנבואתו של האב, כרים לא הרג את זאב בשדה הקרב, אלא נהרג בניסיונו להגן עליו.

הקשר בין 'יונים בטרפלגר' ובין 'השיבה לחיפה' הדוק יותר מאשר אינטרטקסטואליות פשוטה. האם זהו דיאלוג, אדפטציה, המשך, תיקון? בפתיח לספרו של מיכאל נכתב 'דיאלוג עם הסופר ר'סאן כנפאני'.⁵⁸ אולם קשה לראות בכך דיאלוג של ממש – הרי דיאלוג מחייב שני צדדים שיכולים להשתתף בו ולהשיב זה לזה, ואילו כנפאני, בזמן כתיבתו של הרומן, כבר לא יכול היה להשיב. על כן נכון יותר לראות ברומן של מיכאל תשובה לכנפאני. ניצה בן-דב השתמשה במונחיו של ז'ראר ז'נט כדי לנסות להשיב על שאלת הקשר שבין שני הטקסטים, והתייחסה אליהם כאל היפרטקסט והיפוטקסט: ההיפרטקסט, הטקסט המאוחר, של מיכאל, נובע מההיפוטקסט, הטקסט המוקדם, של כנפאני.⁵⁹ לפי ז'נט משמעותו של ההיפרטקסט נוצרת מתוך ההיכרות עם ההיפוטקסט, ויכולים להתקיים ביניהם יחסים מסוגים שונים. לדברי בן-דב במקרה שלפנינו ההיפרטקסט בא להמשיך את ההיפוטקסט ולהציע לו תשובה שונה מבחינה אידיאולוגית. הטקסט של מיכאל, קבעה בן-דב, בא להציע נוסחה אחרת, מורכבת יותר, לנוסחת המלחמה החד-משמעית של הסופר הפלסטיני.⁶⁰ אני מסכימה עם קביעתה של בן-דב, אך סבורה כי יש לחדדה: הקשר בין שתי היצירות הוא אומנם היפרטקסטואלי, אך היצירה של מיכאל נובטת לטענתי מתוך רגע מסוים ביצירתו של כנפאני וכתשובה ספציפית על תכנים המועלים ברגע זה.⁶¹

58 יש לציין כי בהדפסה הראשונה של הספר לא הופיעו המילים הללו – לטענת ניצה בן-דב מכיוון שמיכאל סבר כי הנובלה של כנפאני מוכרת לקוראיו. ראו: בן-דב, יונים בטרפלגר (לעיל הערה 4), עמ' 215. עדיה מנדלסון-מעוז, שכתבה על ההיכרות את כנפאני בתרבות הישראלית, טענה כי רוב הקוראים הישראלים לא הכירו אותו לפני פרסום הרומן של מיכאל, וכי הרומן קידם את הכרתו בקרב קהל הקוראים העברי. ראו: מנדלסון-מעוז (לעיל הערה 4), עמ' 47–48. בריאיון של דליה קרפל עם מיכאל שפורסם בעיתון 'הארץ' לאחר צאת הספר, היא האשימה אותו בגנבה ספרותית. בעקבות מחאתו של מיכאל על האשמה זו פרסם העיתון התנצלות רשמית. ראו: ד' קרפל, 'סופר תחת השפעה', מוסף הארץ, 15 באפריל 2005, עמ' 24–32. לאחר השערורייה שהתעוררה, נוספו בהדפסה הבאה של הרומן המילים 'דיאלוג עם הסופר ר'סאן כנפאני'. עוד על הפרשה ראו: בן-דב, יונים בטרפלגר (שם), עמ' 216.

59 G. Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trans. Ch. Newman and C. Doubinsky Lincoln, NE and London 1997

60 בן-דב, יונים בטרפלגר (לעיל הערה 4), עמ' 215.

61 אף כי אני מסכימה עקרונית עם קביעה זו של בן-דב, קשה לקבל את טענתה בהמשכו של אותו דיון ש'שתי היצירות מתמזגות ליצירה בעלת רצף עלילתי אחד, המשקף שתי השקפות עולם שונות ביחס לסכסוך הישראלי-פלסטיני, זו של כנפאני וזו של מיכאל' (שם). אומנם יצירתו

שטרית, בניסיונה לעמוד על סוג הקשר בין שתי היצירות, טענה שהרומן של מיכאל הוא תגובה על הנובלה של כנפאני, ושמיכאל הציע בו גרסה משלו לאותו סיפור.⁶² היא ניתחה את השיחה בין הדמויות בסצנת המפגש ביצירתו של כנפאני, והתמקדה ברב קוליות הקיימת לטענתה בנובלה, ומתוך התמקדות זו ניסתה לברר כיצד בדיוק נובעת יצירתו של מיכאל מזו של כנפאני. אפשר למצוא בדיונה שלוש תשובות אפשריות על כך, ברמות טקסטואליות שונות. ראשית, טענה שטרית, הטקסט של כנפאני, על ריבוי הקולות שבו, יכול להיקרא כמוזמן תגובות – ובכך הוא למעשה מכונן את יצירתם של טקסטים דוגמת זה של מיכאל. שנית, לדברי שטרית שתיתקה של ספיה במהלך המפגש ביצירתו של כנפאני היא פוטנציאל שמימש מיכאל, והשאלה שהניעה את כתיבת הרומן שלו היא: מה יכלה ספיה לומר לבנה, לו ניתנה לה האפשרות לדבר? ושלישית, שטרית תהתה מה חשבה מרים כאשר אמרה לסעיד וספיה עם עזיבתם: 'אינכם יכולים לעזוב כך'. לא דיברנו די על הנושא⁶³ – מה לדעתה צריך היה עוד להיאמר? היא העלתה את האפשרות שמיכאל הזדהה עם אמירה זו, המביעה רצון להמשיך הדיאלוג, והיא שהובילה אותו להמשיך את הדיאלוג בעלילת הרומן שלו. על פי שטרית מיכאל מימש פוטנציאל שנוצר בעקבות שתיקה או אמירה של דמויות האימהות: השתיקה של ספיה, הטומנת בחובה את השאלה מה יכלה לומר לו ניתנה לה האפשרות לדבר, והאמירה של מרים, המביעה רצון להמשיך את השיחה. הסברים אלה משכנעים לדעתי אך הם חלקיים. מיכאל אכן התייצב לצידן של דמויות האימהות, נתן להן, בעיקר לספיה/נבילה, פתחון פה, ועיצב את הרומן שלו סביבן וסביב נאמנותן של זאב אליהן. אולם לטענתי הטקסט של מיכאל נכתב כפולמוס עם דמותו של האב דווקא, וצמח מתוך אמירה ספציפית של סעיד במהלך הדיאלוג, הנוגעת למרחב, לשאלת המולדת. מיכאל ראה בסעיד את בן דמותו של כנפאני, והתפלמס עם שניהם ביצירתו. לשם כך הוא שם דגש על דמויות האימהות ובייחוד על ספיה/נבילה, שאצל כנפאני נותרת שותקת, ותודעתה, שלא כמו זו של סעיד, אינה נגישה לקוראים, ואילו מיכאל הציב אותה במרכז עלילתו. אך מיכאל התפלמס עם כנפאני בעיקר באמצעות הפשטת המולדת – על שלל גילוייה הסמליים ביצירתו של כנפאני – מכל מטעניה הסמליים, והתקת המשמעויות הרגשיות המוצמדות אליה אל מושא אחר. יצירתו של מיכאל היא למעשה תשובה על אמירה של סעיד בנובלה של כנפאני שבה מובע האתוס של היצירה; באמצעות כתיבת הרומן ביקש מיכאל

של כנפאני היא הבסיס ליצירתו של מיכאל, ועלילתה מוכלת ברומן שלו, אך הדבר נעשה באופן לעומתי, המבליט את הניגוד והעימות ביניהן.

62 שטרית (לעיל הערה 4), עמ' 92.

63 כנפאני, תרגום (לעיל הערה 1), עמ' 128.

להשיב תשובה שונה על השאלה הפילוסופית המועלית ביצירתו של כנפאני באשר לזהותה של המולדת, על ידי הצעת אתוס חלופי, הומניסטי-אוניוורסלי, לאתוס הלאומני העולה מן הנובלה, אתוס המנוגד, באופן אופייני למיכאל, הן לתפיסה ההגמונית הישראלית והן לזו הפלסטינית המובעת על ידי סעיד.

כאמור החוקרים שעסקו ב'יונים בטרפלגר' לא התעמקו בשאלת משמעותה של חיפה ביצירה.⁶⁴ הדבר לכאורה תמוה, שכן הרומן הוא תשובה על הנובלה 'השיבה לחיפה', שכאמור לעיר יש בה משמעות מרכזית. אך אולי אין לתמוה על התמקדותם של החוקרים בסוגיות אחרות ברומן: נדמה, לפחות בקריאה ראשונה, שבעיצובה של חיפה ברומן אין כל משמעות מיוחדת. הבית בחליסה, שבו גדל זאב, ושריבה המשיכה להתגורר בו עד שעברה למוסד סיעודי, מוזכר ביצירה בקצרה בלבד, ועיקר התיאורים של מרחב חיפאי ברומן הם תיאורי הבית רחב הידיים שבו מתגורר זאב בשכונת דניה היוקרתית והנוף הירוק הנשקף ממנו: 'הבית בן שלושת המפלסים, הנאחז בצלע גבעה ירוקה', על 'הרצפה הבוהקת' ו'הכתלים הצחורים' שבו, שנשקפים ממנו בתים ושיחי ורדים 'שניטעו על מורד הגבעה'.⁶⁵ אם בכך מסתכמת חיפה ברומן, מה הטעם בבחינה מחקרית של עיצובה? אך מתוך בחינה של עיצוב חיפה ברומן ושל מה שנעדר בו מעיצובה, עשויה להתברר חשיבות עיצוב העיר בבניית המשמעויות ביצירה ובפולמוס של מיכאל עם הנובלה של כנפאני.

כאמור הבית בשכונת דניה מתואר כמרחב נוח ונעים, שנשקף ממנו נוף ירוק ומרגיע, הנמתח עד הים. תיאורי הבית והנוף יוצרים תמונה כמעט אידיאלית של הרמוניה משפחתית של זאב, אשתו ענת ובנם הקטן אדיב: 'שלושתם התענגו על ריח הים ונשמו את ניחוח האורן. השכונה הפורחת והנינוחה אספה אותם תחת כנפיה'.⁶⁶ השכונה והבית העומד במרכז תיאוריה מעוצבים ביצירה כמקום נעים ומגונן. אך ההמשך מבהיר כי מרחב מגונן זה אינו מעוצב כשלעצמו, אלא ביחס אל מרחב אחר, מגונן פחות: 'שכונת דניה היתה רגועה ושקטה כל הימים. אפילו הכלבים המפוטמים כמעט לא נבחו שם. עכשיו ירד הלילה על הבתים היפים. לא רובים, לא מטוסים ולא טנקים לא איימו על התושבים השאננים'.⁶⁷ קטע זה משיב על התהייה מדוע בחר מיכאל למקם את המוקד החיפאי ברומן שלו בשכונת דניה דווקא ולעצב את חיפה

64 בן-דב, יונים בטרפלגר (לעיל הערה 4); הנ"ל, חיי מלחמה (לעיל הערה 4); בן-חביב (לעיל הערה 4); מנדלסון-מעוז (לעיל הערה 4), שטרית (לעיל הערה 4).

65 מיכאל (לעיל הערה 2), עמ' 33.

66 שם, עמ' 155.

67 שם.

כמרחב יהודי, שלא כביצירותיו הקודמות:⁶⁸ מקום מגוריו הישראלי של זאב מעוצב בניגוד למקום מגוריהם של בני משפחתו הפלסטינים בראמאללה.⁶⁹ הבחירה בשכונת דניה אידיאלית לשם כך: ראשית, היא מאפשרת לכתוב על חיפה כעל מרחב יהודי, וכך להנגיד אותה למרחב הפלסטיני שמעבר לקו הירוק; ושנית, תיאור השכונה העשירה מדגיש עד כמה הדברים מתנהלים על מי מנוחות עבור היהודים, לעומת מצבם של הפלסטינים. אל מול הבית הנוח והנעים של זאב בחיפה, שבו נחוות אותה אידיליה משפחתית רגועה, מתואר ברומן בית המשפחה בראמאללה, שנכנסים אליו חיילים נושאי רובים, ושנשמעים ממנו קולות כלי המלחמה הישראליים. נראה שהמרחב החיפאי מתפקד ברומן כאנטיתזה למרחב הפלסטיני של ראמאללה, כדי להבהיר לקוראים – הישראלים – את הקשיים בחיי היום-יום של הפלסטינים המצויים תחת כיבוש ישראלי, אל מול שגרת החיים הישראלית.

עם זאת עיצובו של המרחב החיפאי מכיל בתוכו גם עקבות של הסכסוך הישראלי-פלסטיני. שגרת היום-יום של זאב בחיפה אומנם שקטה ומוגנת, אך מורכבותו של הסכסוך ומחיריו הכבדים מונכחים במרחב זה באמצעות שיחותיו עם שכנו יהושע רשת, ששכל את בנו היחיד. כמעט בכל פעם שמתוארת ברומן יציאה של זאב למרפסת, נשמע קולו של שכנו, העומד במרפסת הסמוכה ומחפש לו בן שיח. דבריו של השכן נוגעים כמעט תמיד בסכסוך הישראלי-פלסטיני, ונובעים מתוך אבולו הכבד על בנו, שנרצח על ידי פלסטינים. כך המרחב החיפאי המעוצב ביצירה מייצג במידה רבה את המציאות הישראלית, שבה הסכסוך עם הפלסטינים אומנם אינו נוכח כאיום ממשי על בסיס יום-יומי, ומתאפשרת שגרת חיים נוחה, אך בתוך שגרה זו ניכרות בכל זאת הצלקות שהותיר הסכסוך בתושבי המרחב.

המרחב משמש ברומן גם כדי להטרים את האסון המתרחש לקראת סופו. באחד הימים כאשר זאב מתבונן החוצה מן המרפסת וחש את הרוחות המזרחיות, המעוררות בקרב תושבי השכונה חשש מפני שרפות, הוא חושב על חיהן של שתי אימהותיו, ריבה ונבילה. חיי שתיהן, לפני שהתרגשו עליהן אסונותיהן – השואה במקרה של ריבה, הנכבה במקרה של נבילה – היו 'לא רק בטוחים ושאננים, אלא אף אפופים

68 במרכזם של שני הרומנים החיפאיים הראשונים – והידועים ביותר – של מיכאל, 'חסות' ו'חצוצרה בואדי', נמצאת שכונת ואדי נסנאס, וחיפה מעוצבת בהם כמרחב משותף של ערבים ויהודים. ראו: N. Berg, *More and More Equal: The Literary Works of Sami Michael*, Lanham, MD 2005; בר-יצחק, אוטופיה ושברה (לעיל הערה 5); הנ"ל, מרחב מעורב (לעיל הערה 5); גולד (לעיל הערה 5).

69 בן-דב, חיי מלחמה (לעיל הערה 4), עמ' 252.

נוחות ועושר, ממש כחייו שלו כאן בדניה;⁷⁰ שהרי 'חייו התנהלו בנחת ובברכה, ממש כמו הצמחים המבלבלים בשכונתו'.⁷¹ השלווה שבשכונת דניה והמחשבות על עברן השלו של אימהותיו, לצד הרוחות המזרחיות, הנושאות עימן איום של שרפות – כוח מכלה, שביכולתו להפר את השלווה שבמרחב ולהחריבו – כל אלה מרמזות שגם במקרה של זאב הקיום האידילי בשכונת דניה אינו הופך אותו לחסין בפני פגעי הסכסוך ופגיעיהם של בני האדם.

אם כן המרחב החיפאי מיוצג ברומן בעיקר באמצעות הבית בשכונת דניה ומראה השכונה והנוף הנשקפים ממנו, ונראה כי עיצובו הספרותי פשוט למדי, כמעט טריוויאלי: הוא מוצג כמרחב נוח ומוגן, אל מול המרחב הפלסטיני; אך עקבות הסכסוך קיימים בו בכל זאת, ואף מסומנים בו רמזים לעתידו הטרגי של הדייר שבמרכזו. מעבר לשימוש ספרותי פשוט זה במרחב אין לכאורה טעם לבחון את תפקיד המרחב החיפאי ברומן. עם זאת מכיוון שיצירה זו היא תשובה של מיכאל על יצירתו של כנפאני, אני סבורה כי דווקא לטריוויאליות זו של עיצוב המרחב החיפאי יש חשיבות מכרעת: הדבר הבולט ביותר בתיאורי המרחב החיפאי ברומן, וכן בתיאורי הבית, הנמצא במרכזו, הוא היעדר כל ממד סמלי. ביצירתו של כנפאני פועל כאמור מנגנון סמלי המורכב משרשרת סמלים המשתקפים זה בזה: העיר, הבניין, הבית והבן מסמלים כולם את המולדת. לאור השיח שלו עם יצירתו של כנפאני בחר גם מיכאל להעניק לבית מקום מרכזי בתיאור העיר; אך שלא כמו כנפאני, הוא הפשיט את שני המרחבים הללו – וכן את דמותו של הבן, המתגורר בבית – מכל ממד סמלי, והותיר אותם פשוטים, גשמיים, טריוויאליים: העיר היא רק עיר, השכונה היא רק שכונה, הבית הוא רק בית. אף אחד מן הרכיבים המרחביים הללו אינו מסמל את המולדת, ואינו מכוון למשמעות אחרת, 'גבוהה' יותר. זהו לטענתי אחד המהלכים המרכזיים של מיכאל ברומן זה, ולכן חשוב לבחון את עיצובו של המרחב העירוני ברומן, מכיוון שבכך טמונה גם תשובתו של מיכאל לכנפאני.

המהלך שעשה מיכאל בתחום המרחב נעשה גם בעיצוב דמותו של הבן: זאב, שלא כמו דב/ח'לדון של כנפאני, הוא דמות ריאליסטית בלבד, ללא כל היבט סמלי. דולי בן-חביב, שעסקה בשאלת הזהות של זאב ביצירה, כתבה כי שלא כביצירתו של כנפאני, שנטישת התינוק מקבלת בה ממדים אלגוריים של נטישת המולדת, אצל מיכאל קשה לטעון שמפותח דימוי תינוק-אדמה או תינוק-מולדת, אלא נבנה עולם

70 מיכאל (לעיל הערה 2), עמ' 157.

71 שם, עמ' 158.

ריאליסטי עם מוטיבים מלודרמטיים.⁷² בן-חביב טענה שהריאליזם הזה 'מאפשר את בדיקת נפשו של אדם מסוים ושל מעשיו יותר מאשר את הבנייה של אלגוריה לאדמה שעליה נלחמים בני אדם, או לאדמה שנוטשים במאמצי הימלטות'.⁷³ אומנם בנובלה של כנפאני אין אלגוריה כדברי בן-חביב, אלא סמלים,⁷⁴ אך היא צדקה בטענתה שדמותו של זאב מעוצבת כדמות ריאליסטית של אדם ספציפי, ללא משמעויות מופשטות המוצמדות אליה. ואולם לדעתי אין להסביר עיצוב זה בדבקותו של מיכאל בריאליזם אלא בבחירה מכוונת שלו, שיש בה תשובה על האתוס העולה מיצירתו של כנפאני. מיכאל בחר שלא להטעין את העיר, הבית והבן במשמעויות סמליות לא לשם ריאליזם גרידא – והרי גם רומן ריאליסטי לעילא יכול לעשות שימוש בסמלים – אלא כדי לפרק את המנגנון הסמלי שיצר כנפאני ולא לאפשר כל תפיסה מוגבלת של העיר, האדמה והמולדת. בהפשיטו את העיר, הבית והבן מכל משמעות סמלית, הוא הפך אותם לאובייקטים פשוטים, בעלי ממד גשמי בלבד. בהמשך לעיצוב המרחב והבן כנטולי סמליות התיק מיכאל את המשמעויות הרגשיות המקושרות אליהם ביצירתו של כנפאני אל מה שאינו דומם – אל התחום האנושי ובפרט אל היחסים האנושיים הראשוניים ביותר ובו בזמן האוניוורסליים ביותר, היחסים שבין אם לבנה. זוהי תשובתו ההומניסטית של מיכאל לכנפאני: הפשטת האדמה ממשמעויותיה הסמליות והתנתקת המשמעויות הללו, על המטען הרגשי העצום התלוי בהן, מן התחום הגיאוגרפי אל התחום האנושי, מתחום המולדת אל תחומה של המולידה. האדם, ביקש מיכאל להשיב לכנפאני באמצעות יצירה זו, אינו יצור אוטוכטוני, ילוד האדמה אלא ילוד אישה, ולכן מחויבותו הראשונה היא לתחום האנושי ולא לאדמה. את הרגש, טען מיכאל, יש להצמיד קודם כול אל בני האדם ולא אל פיסת אדמה כזו או אחרת – ובכך הוא התפלמס כמובן גם עם התפיסה ההגמונית הישראלית. סעיד, גיבורו של כנפאני, מוכן לשלוח את בנו האחד להרוג את בנו האחר בעבור המולדת, ואילו ברומן של מיכאל קשרי הורה-ילד, כקשרים אנושיים אוניוורסליים, חשובים הרבה יותר מכל פיסת אדמה שניתן לכנותה מולדת. בכך הוא ניסה 'לתקן' את האמירה האתית

72 בן-חביב (לעיל הערה 4), עמ' 234.

73 שם.

74 משמעותה של אלגוריה אינה ברמת הפשט, בסיפור המסופר, אלא במה שרוצים לספר באמצעותו. ראו: A. Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, NY 1965; E. Honig, *Dark Conceit: The Making of Allegory*, New York 1966; M. Quilligan, *The Language of Allegory: Defining the Genre*, Ithaca, NY 1979. זה אחד ההבדלים המרכזיים בין אלגוריה לסמל, שבו לשתי הרמות יש קיום מבחינת המשמעות. במקרה שלפנינו ברור כי לנטישת התינוק יש משמעות הן ברמת הפשט, בסיפור הפרטי של סעיד וספיה, והן ברמה המופשטת, במה שנוגע לעויבת המולדת, ולכן זהו סמל ולא אלגוריה.

והפוליטית העולה מיצירתו של כנפאני, ולהציע חלופה הן ללאומנות הפלסטינית והן לזו הישראלית. פירוקם של הסמלים ממשמעויותיהם משיב את הדגש אל התחום האנושי – זה של המשפחה, של היחסים בין האדם לבין מי שהולידה או גידלה אותו, ובאמצעות הממד האוניוורסלי של יחסי הורה-ילד – אל היחסים בין בני אדם בכלל. התקת המשמעויות מהתחום המרחבי אל התחום האנושי, המשמשת ביצירתו של מיכאל לפירוק המנגנון הסמלי שיצר כנפאני – ובאופן מטפורי גם לפירוק הנובלה מנשקה – נרמזת כבר בהקדשה שבראש הרומן:

לכל האמהות שהן הארץ
המובטחת לגזע האנושי

הקדשה זו עולה בקנה אחד עם התפקיד המרכזי שנתן מיכאל לדמותה של האם הפלסטינית ביצירתו – מהלך שגם הוא תשובה על יצירתו של כנפאני, שכאמור האם מושקת בה. בכך הביע מיכאל אמון באימהות ובקשר הייחודי שנוצר בין אם לבנה, כבעלי פוטנציאל לגשר על תהומות לאומיים, תרבותיים ואידיאולוגיים הנפערים בין בני אדם; נראה כי לדידו של מיכאל נשיאת התינוק ברחם במשך תשעה חודשים, לידתו, הנקתו וגידולו (ואפילו רק חלק מהשלב האלה – שכן אף אחת משתי אימהותיו של זאב לא עברה איתו את התהליך במלואו) מגבירים את המודעות למשמעותם של חיי אדם. האם, שחוותה את התהליך הארוך והמורכב של יצירת יצור אנושי, על ההשקעה הפיזית והרגשית העצומה הכרוכה בו, מודעת למלוא משמעותם של חיי האדם ולאובדן הנורא הכרוך בויתור עליהם לטובת מטרה אחרת, שתהא אשר תהא לעולם לא תוכל להשתוות להם. בכך הופכת האם ביצירתו של מיכאל לסמן ההומניסטי האולטימטיבי.

כאמור ההקדשה משקפת גם היא את מנגנון התקת המשמעויות שהפעיל מיכאל ביצירתו: באמצעות ההתייחסות המטפורית בהקדשה אל האימהות כאל מולדת, 'הארץ המובטחת', הוא הסיט אל האימהות את המשמעויות הרגשיות המוצמדות למולדת ביצירתו של כנפאני; ובאמצעות התייחסותו אל האימהות כאל הארץ המובטחת לא ללאום מסוים – אף שהביטוי 'הארץ המובטחת' לקוח מההקשר התרבותי של העם היהודי – אלא 'לגזע האנושי', שיווה לכך פן אוניוורסלי. דמותה של נבילה ברומן ממחישה זאת: בניגוד לבעלה, שייחל למותו של אחד מבניו למען המולדת ולמות בנו האחר בעוון בגידה במולדת, נבילה מצליחה לראות מעבר למדי צה"ל שבהם לבוש בנה בפגישתם הראשונה, וחשה גאוה על האדם החסון, הנאה והמאופק שהוא גדל להיות; בעוד סעיד רואה בו בוגד ואויב, נבילה רואה בו את התינוק שנשאה ברחמה

ושהניקה.⁷⁵ ואכן לאחר מותו של סעיד, המייצג ברומן את אתוס המולדת הלאומני, נבילה, המייצגת כאם את האתוס ההומניסטי האוניוורסלי, יוצרת קשר עם בנה, על אף התהומות הלאומיים שנפערו ביניהם, ומתפתחים ביניהם יחסים. הקשר הזה בין אם לבנה מסמן את הפוטנציאל לקשר בין בני אדם באשר הם, גם בני לאומים שונים, המתאפשר כאשר האתוס ההומניסטי מחליף את האתוס הלאומני.

התקת המשמעויות הרגשיות מהמולדת אל האם ניכרת גם בתיאור דמותו של זאב כבן מסור ובבחירותיו בתחום הטריטוריאלי והאנושי גם יחד. מסירותו של זאב ברומן נתונה קודם כול לשתי אימהותיו: לריבה המבוגרת, ניצולת השואה, שהקוראים פוגשים כאשר היא דמנטית ונמצאת במוסד סיעודי, ולנבילה, הצעירה ממנה, שזאב תומך בה כשעליה לעבור ניתוח בחו"ל. המחקר הרבה לעסוק בשאלת זהותו של זאב: לדברי שטרית זהותו חצויה בין הצד הישראלי לזה הפלסטיני,⁷⁶ בן־חביב כתבה כי זהותו נותרת למרות הכול ישראלית־אשכנזית בלבד,⁷⁷ ואילו לדעת בן־דב הוא ישראלי הקשוב גם לפן הפלסטיני שבזהותו.⁷⁸ אך אם ניתן את הדעת לקשר ההדוק שבין זהות לבין הזהדה נגלה כי זאב אינו מזדהה עם לאום זה או אחר אלא עם אימהותיו, ומסירותו לשתיהן מוחלטת. מסירות זו היא בעלת משמעות בהקשר הטריטוריאלי. המפגש הראשון בין המשפחות – שעל שמו קרוי הרומן – מתרחש בטריטוריה זרה וניטרלית, בבריטניה, ובהתאם לכך זאב מתכנן את עתיד משפחתו הישראלית־הפלסטינית בטריטוריה ניטרלית, בקפריסין. בטריטוריה הניטרלית, שאינה המולדת, גלומה אפשרות לחיים משותפים. גם כאן בא לידי ביטוי מנגנון התקת המשמעויות הרגשיות המיוחסות למולדת מהתחום המרחבי אל התחום האנושי: זו בחירה בחיים בקרב המשפחה – כלומר במולדת האמיתית – בטריטוריה ניטרלית, ועזיבה של הטריטוריה השסועה והמסוכסכת על המשמעות שהוצמדה לה, של מולדת, שמעמדה, כפי שחוזרת ואומרת דמותו הראשית של כנפאני, יישוב רק במלחמה. מיכאל בחר עבור דמויותיו בפתרון שדוחה הן את התפיסה הלאומית הישראלית והן את זו הפלסטינית.

גם הפשטת המולדת ממשמעויותיה הסמליות והרגשיות נעשית באמצעות בחינת חשיבותם היחסית של התחום המרחבי והתחום האנושי – של הטריטוריה ושל האימהות. זאב מתכנן את 'הפרויקט הקפריסאי', שמשמעותו נטישת המולדת לטובת טריטוריה אחרת, ניטרלית; אך בטריטוריה זו חייב להיות מקום לשתי אימהותיו,

75 מיכאל (לעיל הערה 2), עמ' 56–57.

76 שטרית (לעיל הערה 4), עמ' 104–105.

77 בן־חביב (לעיל הערה 4), עמ' 223–224.

78 בן־דב, חיי מלחמה (לעיל הערה 4), עמ' 277.

שהרי האימהות הן 'המולדת האמיתית של הגזע האנושי'. לפיכך הוא מתכנן שם מוסד סיעודי, שבו תוכל ריבה לשהות, ומתכנן את חייו ואת חיי משפחתו שם איתה ועם נבילה. עבור זאב, שיש לו יותר מאם אחת, ושאימהותיו משתייכות ללאומים שונים, אין כל הבטחה בטריטוריה המסומנת תרבותית כמולדת, אלא דווקא מחסום – היא אינה מאפשרת לו קיום במולדת האמיתית, כלומר קיום לצד שתי אימהותיו גם יחד. בבחירתו הטריטוריאלית לעזוב את המולדת הפיזית גלומה בחירה במולדת האמיתית לפי מיכאל: חיים בטריטוריה פיזית שאין לה כל משמעות רגשית, יחד עם שתי אימהותיו, שהן שתי מולדותיו האמיתיות. כך נקשרים זה בזה התחום המרחבי והתחום האנושי לכדי בחירה המפשיטה שוב את המרחב ממשמעויותיו השונות, ומתיקה אותן אל התחום האנושי, אל קשרי אם-בן ואל יחסים בתוך המשפחה. בדרך זו מציב הרומן את התחום האנושי ברמה גבוהה מזו של התחום המרחבי, ומסמן את ההומניזם, המתרכז כולו בתחום האנושי, כנעלה על הלאומיות, הקושרת בין קיום אנושי קבוצתי לבין טריטוריה שבה ובאמצעותה הקבוצה מגדירה את עצמה.

ההומניזם שהציב מיכאל כתשובה על הלאומנות של כנפאני אינו מעוצב כתשובה אוטופית. אומנם שמיל, שותפו העסקי של זאב, אומר לו בדאגה בשיחה על הפרויקט הקפריסאי כי הוא מנסה לבנות לעצמו אוטופיה.⁷⁹ אך בניגוד לדבריו, הרומן אינו מעצב באופן אוטופי את ההומניזם הנובע מבחירתו של זאב – גם זאת בשונה מכנפאני, שהציג את האתוס הלאומני של דמותו הראשית כתשובה לכול. ברומן של מיכאל מעוצבים יחסים מורכבים בתוך המשפחה, הכוללים רמזים אדיפליים בקשר בין נבילה לזאב ומשיכה של סנא אל אחיה זאב ויחסי אהבה-שנאה שלה כלפיו בשל כך. הרומן מרמז בדרך זו כי גם העדפת המשפחה על פני המולדת אינה מבטיחה קיום אידיאלי, וכי גם העדפת התחום האנושי על פני התחום המרחבי – בהתאם לאתוס ההומניזם – אינה פתרון קסם לבעיות המין האנושי. המורכבות שעיצב מיכאל ביחסים בין בני המשפחה מבהירה כי היחסים בין בני אדם תמיד מורכבים, וכי לא ייתכנו חיים של שלום מוחלט בין אדם לחברו.

נוסף על ההימנעות מהצגת האתוס ההומניסטי כאוטופיה הרומן גם מעלה שאלות באשר להיתכנות החיים על פי אתוס זה במקום שבו האתוס הלאומני דומיננטי. עניין זה עולה במלוא חריפותו לקראת סופו של הרומן, כאשר שני האחים נהרגים. לבקשתה של נבילה, ששברה את רגלה, זאב נוסע אליה. הימים הם ימים קשים בסכסוך הישראלי-הפלסטיני, וזאב מזוהה כישראלי על ידי קבוצה של נערים פלסטינים שלידם הוא עובר במכוניתו, והם חוסמים את דרכו ומבצעים בו לינץ'.

79 מיכאל (לעיל הערה 2), עמ' 103.

לעומת הנערים, העומדים חשופים ובידיהם מקלות ואבנים, זאב יושב במכוניתו, והוא יכול, אם יבחר בכך, לנסוע משם ולהציל את חייו, אך המחיר של הצלת חייו הוא דריסתם של הנערים. המחשבה על אפשרות זו עוברת בראשו ברגעיו האחרונים, ואף שהוא מפוכח ויודע כי מוות אלים מצפה לו, ברור לו כי 'בכל זאת, הוא לא ידרוס את הילדים האלה'.⁸⁰ בכך בוחר זאב באתוס ההומניסטי – הוא בוחר שלא להרוג אדם אחר, גם כשהמחיר של בחירה זו הוא חייו שלו. על מעשיו – שלא כמו על מעשיהם של אחרים, הנאמנים לאתוס אחר – יש לו שליטה, והוא בוחר בנאמנות לאדם באשר הוא, לא ללאום ולא לאדמה. זוהי תשובתו ההומניסטית של מיכאל לאתוס הלאומני של כנפאני, שקידש את המוות בשדה הקרב לטובת הלאום. מיכאל אף הוסיף כאן הערה שיפוטית מנקודת מבטו של זאב, המתבונן בנערים המכים אותו למוות, והם נראים לו עלובים: 'גם מול המוות בו לאנשים שהופכים לעדר'.⁸¹

סופו המר של זאב מעלה שאלות נוקבות לגבי היתכנות החיים לפי אתוס ההומניסטי במזרח התיכון המוסכסך בימינו, שבו לעיתים ההחלטה שלא להרוג משמעותה – להיהרג. כאמור מיכאל הסתייג מהצגת האתוס המרכזי ברומן שלו באופן אוטופי, ומסצנה זו ברומן עולה אמירה פסימית, שכל עוד מי שמעדיפים את האתוס הלאומני על פני האתוס ההומניסטי שולטים, אין אפשרות לחיות בשלום במקום ששני העמים רואים בו את מולדתם. אך גם בנקודה זו אפשר למצוא תשובה על יצירתו של כנפאני: כנפאני העלה על נס את הנכונות להיהרג עבור המולדת, והשקפה זו באה לידי ביטוי בדבריו של סעיד הן על המולדת והן על ח'אלד, הנכון למות למענה. גם בעניין זה התיק מיכאל משמעויות – אם נגזר על אדם להיהרג למען משהו, הוא ייהרג עבור בני אדם, לא עבור אדמה. ההיפוך הדרמטי ביותר בהקשר זה הוא במעשיו של כרים, אחיו של זאב: כשהוא שומע מהשכנים על המתרחש, הוא רץ לנסות להציל את אחיו הישראלי, ובניסיונו להגן עליו נהרג גם הוא. כפי שמספר אחר כך עובר אורח לנבילה: 'לא ראיתי הקרבה כזאת. כרים הגן בגופו על היהודי, על אחיו'.⁸² זוהי תשובה מוחצת של מיכאל לכנפאני וכן לסעיד, המייצג את האתוס של כנפאני בנובלה: האחים אכן נפגשים במקום שהוא כעין שדה קרב, ממש כפי שרצה האב, אך במקום שהבן הפלסטיני יהרוג את אחיו הישראלי, הוא נהרג בניסיון להגן עליו. בכך נטרפים הקלפים של הלאום; מיכאל יצר כאן קטגוריות של אנחנו והם השונות לחלוטין מאלה של כנפאני. הקטגוריות הללו אינן מבחינות לפי לאום – בין ישראלים לפלסטינים –

80 שם, עמ' 256.

81 שם, עמ' 256.

82 שם, עמ' 259.

אלא לפי האתוס: בין תומכי האתוס הלאומני (ישראלים ופלסטינים גם יחד) לתומכי האתוס ההומניסטי; בין הבוחרים באדמה (ובלאום המקושר אליה) לבוחרים באדם; בין הנאמנים לצייווי הטריטוריאלי-לאומני של האב לבין הנאמנים לצייווי ההומניסטי שמכתיבה האם (ובאופן רחב יותר – שמכתיבה האימהות). ההיפוך העלילתי הזה מנוסח במפורש בדבריה של נבילה לבתה סנא בסיום של הרומן: 'משאלתו של אביך לא התגשמה, סנא. כרים ואחיו אכן נפגשו, אבל לא הרגו זה את זה. להיפך, לגמרי להיפך'.⁸³ זאב בחר שלא להרוג פלסטינים ושיילם על כך בחייו, וכרים בחר להגן על אחיו הישראלי ושיילם על כך בחייו. כך מסתיים הרומן בתשובה מפורשת של מיכאל לכנפאני, שברוח המהלך שלו, נמסרת מפי האם ומוצגת כתשובה על משאלת האב הלאומן.

אם כן הרומן של מיכאל מציג היפוך לצייווי שבו מסתיימת הנובלה של כנפאני. אך בטריטוריה המסוכסכת של המולדת, הרוויה אלימות הנובעת מלאומנות, נאמנות לצייווי ההומניסטי עלולה להוביל למוות. כדי שהנאמנות לאתוס הזה תעלה בקנה אחד עם הבחירה בחיים, יש צורך בטריטוריה ניטרלית. ואכן בסופו של הרומן כל הדמויות שנותרו בחיים, ושנפגעו קשות מהלחימה של הישראלים והפלסטינים על המולדת מתוך נאמנות לרעיון הלאום, עוברות אל הטריטוריה הניטרלית שהחל זאב לפתח כעין פתרון עבור משפחתו – הפרויקט הקפריסאי. מקפריסין משקיפה נבילה, ששכלה את שני בניה, הישראלי והפלסטיני, עם בני משפחתה לעבר המולדת: 'הם שתקו את שתיקת הניצולים המשקיפים על שרידי עולמם שהיה למאכולת אש'.⁸⁴ עם זאת הרומן של מיכאל אינו נושא מסר פסימי; המסר שלו – ובכך יש דמיון בינו לבין כנפאני – הוא מסר פוליטי, מסר של עשייה. יצירתו של כנפאני נושאת ציווי לקוראיה – צאו להילחם! ואילו יצירתו של מיכאל נושאת את הצייווי לצאת ולעשות כדי שתתאפשר הבחירה באתוס ההומניסטי בלי שמחירה יהיה מוות. מה יש לעשות כדי למלא ציווי זה? התשובה על כך נמצאת לטענתי במוטו שהציב מיכאל בפתחו של הרומן:

'האומץ לשכוח'

מוריס פרחי

מיכאל רמז לקוראיו כי האומץ האמיתי אינו האומץ לרוץ אל שדה הקרב, חמוש בנשק ומונע בדלק העוולות שנעשו לך, אלא האומץ לשכוח את העוולות שנעשו

83 שם, עמ' 261.

84 שם.

לך, כדי שהן לא יכתיבו את מעשיך. בן-חביב טענה כי יש לפרש את המוטו כקריאה לאומק לשכוח את הנכבה, ותהתה אם זו קריאה לשכוח גם את עברו הפלסטיני של זאב.⁸⁵ אך שלא כמו בן-חביב אני סבורה כי לא די לקרוא את המילים 'האומק לשכוח' כשלעצמן כדי להבין את משמעותן לרומן, שכן המוטו הוא הפניה מפורשת לטקסט אחר, שכתב מוריס פרחי (1935–2019), סופר יהודי טורקי שחי באנגליה וכתב באנגלית. מרכזיותו של טקסט זה להבנת הרומן נרמזת גם בשילוב דמותו של פרחי ברומן: לפני פגישתם הראשונה של כל בני המשפחה בלונדון, בכנס של שלום והידברות שבו משתתפת נבילה, היא מכירה לזאב את הסופר מוסא פרחי, שהפרטים הביוגרפיים הנמסרים עליו זהים לאלה של מוריס פרחי, ולאחר מכן נבילה, זאב וחבר המשפחה עבד אלןאהב סועדים עם פרחי.⁸⁶

'האומק לשכוח' (Courage to Forget) היא כותרת מסה שכתב מוריס פרחי על הקשר בין כתיבה, פוליטיקה, היסטוריה וזיכרון.⁸⁷ בתחילת המסה עמד פרחי על היחסים בין היסטוריה לזיכרון קולקטיבי, וביניהם לבין כתיבה. ההיסטוריה, כתב, היא זיכרון קולקטיבי שמסופר כאילו הוא האמת כולה; ואת ההיסטוריה, כמו את הספרות, כותבים אנשים. מכאן מתבררת האחריות של הסופר, המקבילה לזו של ההיסטוריון, שכן שניהם עוסקים בכתיבת נרטיבים. פרחי הבחין בין שני סוגי סופרים, על פי אופן התייחסותם לאחריות שלהם כלפי ציבור הקוראים: הסופר חד המחשבה, חסר הפחד, שמטרת כתיבתו היא שיפור המצב האנושי, ומנגד הסופר המשמש שופר לפוליטיקאים, לנושאי נשק ולמשיחי שקר.⁸⁸ נראה כי בכותבו את הרומן 'יונים בטרפלגר' ביקש מיכאל להימנות עם הסופרים המחויבים לשיפור המצב האנושי, וזאת באמצעות פירוק האתוס הלאומני ותמיכה באתוס ההומניסטי. במובן זה ההפניה לטקסט של פרחי בראשית הרומן היא גם מעין תשובה לכנפאני. כאמור כנפאני היה מחויב לרעיון של סארטר בדבר האינטלקטואל המעורב, כפי שהובן בקרב האליטות הערביות בזמנו, ולפי רעיון זה מחויבותו של הכותב היא קודם כול חברתית ולא אסתטית. אצל כנפאני היתרגמה מחויבות זו להטפה למאבק מזוין של העם הפלסטיני להשבת מולדתו ולסילוק 'הציונים' מהמולדת. פרחי הציג תפיסה שונה מעט של הסופר המחויב, ולפיה כאשר סופר הוא שופר לפוליטיקאים (כפי שהיה כנפאני, שבתפקידו הרשמי היה דובר 'החזית העממית לשחרור פלסטין') ולנושאי נשק (אחד המסרים המרכזיים שלהם הטיף כנפאני הוא אחיזה בנשק ויציאה

85 בן-חביב (לעיל הערה 4), עמ' 237.

86 מיכאל (לעיל הערה 2), עמ' 183–189.

87 M. Farhi, 'Courage to Forget', *Index on Censorship*, 34, 2 (2005), pp. 23–30

88 שם, עמ' 23.

לשדה הקרב), הוא בהכרח משתייך לסוג הכותבים המועלים בתפקידם. כך באמצעות ההפניה לטקסט של פרחי כבר בראש הרומן, התפלמס מיכאל עם כנפאני גם בעניין אחריותו של הכותב כלפי החברה שבה הוא חי וכלפי בני האדם ככלל, והציב מולו תמונה הפוכה של סופר מחויב, שמחויבותו האמיתית היא כלפי בני אדם באשר הם ולא כלפי סמלים פוליטיים ולחימה עקובה מדם למענם.

במסתו של פרחי יש גם תשובה על השאלה שנותרת בלתי פתורה בסופו של הרומן – כיצד ניתן לבחור בהומניזם במזרח התיכון בלי שפירוש הדבר יהיה בהכרח מוות. פרחי כתב על תחושותיו כיהודי שקרובי משפחתו נספו בשואה, לנוכח הציווי הרווח לזכור ולעולם לא לשכוח. לדבריו בציווי זה כמו הוספנו לנו לעשרת הדיברות שביסוד תרבותנו דיבר אחד עשר – זכור את עינויך ואת מעניך.⁸⁹ אנחנו מאמינים, כתב פרחי, שעצם הזיכרון של עוולות העבר מאפשר לנו לעשות צדק, להזדהות עם אנשים מן העבר ולדעת מה חשו וחוו, ובכך גם להמשיך, ולו במעט, את קיומם לאחר המוות. אך הוא חלק על תפיסה זו של הזיכרון כדבר חיובי וטען שעצם הזיכרון של אירועי עבר אלימים אינו מונע מאיתנו לעשות מעשים אלימים, שעלולים לגרום לאחרים את אותו הסבל שנגרם לנו. כאנטיתזה לציווי לזכור הוא הציע אפוא לשכוח; הזיכרון אומנם דורש אומץ, קבע פרחי, כי הוא מחייב להתייצב אל מול הדברים, אך השכחה דורשת אומץ רב יותר: להתייצב אל מול מי שעשה לנו עוולות נוראות, ולומר – אני בוחר לשכוח את מה שעשית לי.⁹⁰ מדוע בחר פרחי לכתוב על שכחה דווקא ולא על סליחה למשל? שכחה, שלא כמו סליחה, פירושה השארת אירועי העבר בעבר והוצאתם מהתודעה הפרטית והקולקטיבית גם כשאין עליהם מחילה. כך אירועי העבר אינם יכולים עוד להיות מניע לפעולה שלנו בהווה או לאופן שבו אנו מדמיינים את העתיד. רק כך, טען פרחי, לא יוכלו מנהיגים לנצל זיכרונות של אירועים אלימים כדי ללבות שנאה, ורק כך אפשר יהיה באמת ובתמים לבחור בחיים. בשאלת ההיתכנות של חברה המציבה במרכזה את החיים ואת האדם, כתב פרחי:

האם נוכל להירפא מסוג זה של אינדוקטרינציה? האם נוכל לפתח קודים מוסריים שאינם פועלים בראש ובראשונה על פי עיקרון הפילוג וההדרה? התשובה היא כן. נוכל לכוון את האמונות האתיות שלנו אל עבר נפש בריאה המכבדת את החיים. משמעות הדבר היא, קודם כל, להיפרד מהשנאה שלנו אל האחר, תהליך שידרוש מאיתנו, אם לצטט שוב את פרננדו פסואה, "ללמוד לעומק איך לבטל למידה קודמת" (a thorough learning in how to)

89 שם, עמ' 24.

90 שם, עמ' 25.

'unlearn') (מתוך "ספר האי-נחת"), תהליך שבתחילתו עלינו ללמוד לעומק איך לשכוח. לאחר מכן נוכל ללמוד לא רק להימנע מפילוג ומהדרה, אלא גם לאמץ אל ליבנו את הפלורליזם, על כל העושר התרבותי שהוא יוצר.⁹¹

קריאת המסה של פרחי מבהירה כי זה המהלך שניסה מיכאל לקדם ברומן שלו. האתוס ההומניסטי של הרומן יוכל להתממש רק אם ילמדו הישראלים והפלסטינים לשכוח: אם הפלסטינים יותירו מאחור את זיכרון עוולות הנכבה (המופיעות ברומן בסיפור הנכבה של רשיד ונבילה) ואת זיכרון העוולות שגרמו להם כוחות הכיבוש הישראלי (המופיעות ברומן בסיפורם של בני המשפחה הפלסטינים ובייחוד בנה פגוע הנפש של סנא); ואם הישראלים יותירו מאחור את זיכרון העוולות שעשו להם הפלסטינים (המשתקפות ברומן בדמותו של השכן יהושע רשת, האב השכול). האומץ לשכוח שעליו כתב פרחי, אותו 'תהליך לימוד של אי זכירה' שלטענתו עלינו לבצע, הוא התשובה של מיכאל על שאלת ההיתכנות של חיים במזרח התיכון לפי האתוס ההומניסטי: רק אם ילמדו הישראלים והפלסטינים לשכוח את עוולות העבר, יוכלו להתמקד בהווה ובעתיד ולבחור באדם ובחיים על פני סמלים לאומיים בלי להסתכן במוות.

אך האם שכחה כזו אפשרית? האם הציווי לשכוח עולה בקנה אחד עם אופן פעולתה של הנפש האנושית? מיכאל בנה את הרומן שלו סביב אתוס המציב את האדם במרכז, וניתן היה לצפות שמתוך התמקדותו בפן האנושי יראה את המורכבות והקושי בבחירה לשכוח את העוולות שנעשו לאדם – במקרים מסוימים שכחה זו נראית מנוגדת לחלוטין לכל נטייה אנושית. אך מיכאל בחר לאמץ את התזה של פרחי, כפי שניכר מן ההפניה האינטרסקסטואלית למסתו; זהו המוטו לעלילה שפרש, ובכך נעוצה תשובה נוספת שלו לכנפאני. גם כנפאני נגע בנובלה שלו בנושא הזיכרון אך באופן שונה לחלוטין. כאמור נכתב על הנובלה של כנפאני שהיא אנטי-נוסטלגית:⁹² אומנם היא מתייחסת לזיכרון באופן ביקורתי, ממש כפי שהתייחסו פרחי ומיכאל; אך הביקורת של כנפאני היא על זיכרון שאינו מוביל למעשה, על התרפקות על העבר, דוגמת זו של סעיד וספיה, שאינה מובילה ללחימה על השבת הטריטוריה שאבדה. לפי כנפאני הזיכרון צריך להיות מתועל לפעולה; הוא צריך להיות מניע למאבק. זהו בדיוק השימוש בזיכרון שביקר פרחי: זיכרון עוולות העבר כמניע לפעולה אלימה בהווה הוא השימוש הפוליטי בזיכרון שמוביל לגרימת עוולות חדשות וכאב אנושי חדש. באמצעות ההתייחסות האינטרסקסטואלית למסה של פרחי השיב מיכאל

91 שם, עמ' 28.

92 שלבק (לעיל הערה 54)

לכנפאני גם בסוגיית הזיכרון, על השימוש בו כמניע למעשים – ומובלעת בדברים גם ביקורתו על האתוס ההגמוני הישראלי. לפי מיכאל, בעקבות פרחי, יש להותיר את תוכני הזיכרון הקשים בעבר ולפעול ממניעים המביאים בחשבון את ההווה והעתיד בלבד; רק כך אפשר לבחור בדרך הומניסטית, שמניעה רווחתם של בני האדם בלבד – רק כך אפשר יהיה לבנות את הפרויקט הקפריסאי, שבו ייתכן קיום משותף עם שתי האימהות. המעשה האמין, על פי מיכאל, הוא לא הבחירה להילחם כדי להחזיר את המרחב של העבר, כי אם הבחירה לשכוח את העבר ולחיות.

סיכום

מהו השיח שנוצר בין היצירות של מיכאל ושל כנפאני, ומה תפקידה של חיפה בשיח זה? אצל שני היוצרים התחום המרחבי ובפרט עיצובה הספרותי של העיר ממלאים תפקיד בעיצוב האתוס המרכזי העולה מן היצירות. אצל כנפאני חיפה היא סמל אחד בתוך שרשרת סמלים המשתקפים זה בזה, והמכוונים כולם אל המולדת: העיר, הבית והבן מסמלים כולם את המולדת שננטשה או אבדה, וכך נוצרת שרשרת הסמלות הנעה מן הכללי אל הפרטי, מהתחום הציבורי ביותר אל זה האינטימי ביותר, והיא ממחישה את המשמעויות של אובדן המולדת בתחומי החיים השונים. עד כה התמקדו ניתוחי הנובלה של כנפאני בבן כסמל למולדת; אך באמצעות קריאה צמודה הראיתי כיצד המרחב ביצירה – העיר, הבניין, הבית – גם הם סמלים למולדת. כך נוצר ביצירה מנגנון אסתטי שהוא בעל משמעויות פוליטיות: מטרתה של היצירה, מלבד המחשת המשמעויות הרגשיות, האתיות והפוליטיות של אובדן המולדת, היא הקריאה לפעולה לנוכח אובדן זה. מן היצירה עולה אתוס לאומני לוחמני; כנפאני, באמצעות דמותו של סעיד ובאמצעות עיצוב המשמעויות הסמליות ביצירה, קרא לקוראיו לצאת למאבק מזוין על המולדת ולהכריע את עתידה בשדה הקרב.

לעומת זאת ביצירתו של מיכאל פועל מנגנון המפשיט את העיר מכל משמעויותיה הסמליות וחושף אותה כטריטוריה ארצית בלבד, עד כדי כך שבמבט ראשון נראה שאין כל צורך לתת לה תשומת לב פרשנית. אך מבט מעמיק יותר מגלה כי דווקא הפשטת המרחב ממשמעויות סמליות-לאומיות היא תשובתו של מיכאל לכנפאני: התרת הסמלים והתייחסות למציאות כפשוטה, ללא הסמלות. התנועה מיצירתו של כנפאני לזו של מיכאל היא תנועה מן האדמה אל האדם: מיכאל ביקש להחזיר את תפקידה של האדמה (העיר והבית שבמרכזה, שאצל כנפאני מסמלים את המולדת) לאדמה בלבד, בלי לקשור לה משמעויות סמליות, ואת המשמעויות שבהן הטעין כנפאני את הסמל של העיר התיק מיכאל אל מושא אחר: האם, המשפחה,

היחסים האנושיים הבסיסיים והקרובים ביותר – וגם האוניוורסליים ביותר. את מקומה המרכזי של המולדת ביצירה של כנפאני העניק מיכאל לאם, שאהבתה נושאת בחובה פוטנציאל להבנת הערך האמיתי של חיי האדם. לאתוס הלאומני העולה מיצירתו של כנפאני, שקידש שפיכות דמים, השיב מיכאל בהפשטת המרחב ממשמעויותיו הסמליות והתקת המשמעויות הרגשיות הקשורות אליו אל התחום האנושי, באמצעות האתוס ההומניסטי האוניוורסלי. זוהי תשובתו של מיכאל לכנפאני: המציאות חשובה מן הסמלים; המולידה חשובה מן המולדת; האדם חשוב מן האדמה.

כנפאני השתמש ביצירתו בקשרי משפחה על מנת להמחיש את הקושי והכאב העצומים שבקריעה ממה שהוא מבחינתו הדבר המרכזי – המולדת: הקריעה מן המולדת נוראה, סיפר כנפאני, כי היא כואבת כמו קריעה מבן קטן ואהוב. מיכאל עשה מהלך הפוך, שבו השיב לכנפאני – הוא פירק את הדגם של כנפאני והפיק ממנו מסר הפוך: במקום להמחיש שהקריעה מהמולדת כואבת כמו קריעה מתינוק אהוב, יצירתו של מיכאל ממחישה כי הקריעה מתינוק אהוב היא נוראה וכואבת בפני עצמה, ואין להוסיף על חווייה אנושית זו משמעויות סמליות ולהשתמש בה לעידוד לחימה, שתביא לכאב אנושי נוסף. כך ביטל מיכאל את ההתייחסות אל המולדת כאל העיקר, שהסיפור האנושי נועד רק לסמלו, והציב בלב יצירתו את הסיפור האנושי, שהוא לתפיסתו לב העניין.

הנקודה ביצירה של כנפאני שעליה השיב מיכאל ביצירתו, הנקודה שבה החליט מיכאל להשתלב כביכול בשיחה ולהמשיכה, היא תהייתו הפילוסופית של סעיד כאשר להווייתה של המולדת:

מהי המולדת? האם היא שתי הכורסאות האלה שנשארו בחדר הזה עשרים שנה? השולחן? נוצות הטווס? תמונת ירושלים על הקיר? ידית הנחושת? עץ האלון? הגוזזטה? מהי המולדת? ח'לדון? אשליותינו בקשר אליו? להיות אב? להיות בן?⁹³

לאחר תהיות אלה, המתמקדות תחילה בתחום הפיזי, מעלה סעיד את האפשרות שהתחום האנושי, קשרי האנוש הקרובים ביותר, אלה של הורים וילדים ('להיות אב? להיות בן?') – בהם נמצאת המולדת האמיתית. אך הוא פוסל מייד אפשרות זו, ומשיב כי המולדת האמיתית היא זו שנלחמים עליה; זוהי הטריטוריה של העתיד, שהלאום ישיב לרשותו. מיכאל נכנס לשיחה בנקודה זו, וביקש לתקן את כנפאני, וכמו להשיב לו: טעית! העלית את התשובה הנכונה, אך בחרת לנטוש אותה ולעבור לתשובה

93 כנפאני, תרגום (לעיל הערה 1), עמ' 125.

אחרת, שגויה, שמובילה להגברת הסבל האנושי. או כפי שחושב לעצמו זאב, ביצירתו של מיכאל, במהלך המפגש שלו עם הוריו: 'אבל מהי מולדת לעומת התינוק שלך?'.⁹⁴ ביצירתו של מיכאל הכף נוטה לכיוון התינוק, אל העדפת התחום האנושי. לפי מיכאל האדם אינו יצור אוטונומי, ילוד האדמה, אלא ילוד אישה, והמולדת האמיתית היא בקשרים האנושיים. את הקשר הסמלי הספציפי והמובנה-תרבותית בין אדם לאדמה החליף מיכאל בקשר האוניוורסלי בין אם לילד, ובאמצעות הקשר האינטימי ביותר, שהוא גם האוניוורסלי ביותר, הוא מחק את ההבחנות הנוצרות על ידי הפרדת בני האדם לקבוצות לאום, והדגיש את המשותף והאנושי. זהו לפי מיכאל הדבר היחיד שראוי להילחם עליו (ולא בנשק) – עתיד שיאפשר לבני האדם לחיות עם אהוביהם ולממש את הפוטנציאל האנושי שבהם; ולא לגרום סבל מיותר לבני אדם אחרים בעבור משמעויות סמליות המוצמדות לטריטוריה, שהיא ככלות הכול אדמה בלבד. מיכאל יצר גם היפוך מגדרי, והשיב על הציווי הגברי של האב ביצירתו של כנפאני בציווי האימהי של מי שהרתה, ילדה והניקה את התינוק, ולכן יודעת היטב עד כמה יקרים חיי האדם. אל מול ציווי האב, שלאדמה משמעות מרכזית בו, הציב מיכאל את האם כנושאת דגל ההומניזם. פירוק המרחב ממשמעויותיו הסמליות והתקת המשמעויות לתחום האנושי, האימהי, מסמנים את האתוס ההומניסטי-האוניוורסלי שבאמצעותו היצירה של מיכאל משיבה על האתוס הלאומני-לוחמני שביצירתו של כנפאני.

לסיום ראוי לתת את הדעת גם על המיצוב (positioning) של שני הסופרים ועל חלקו בעמדה שהביעו ביצירותיהם. כפי שכתב סטיוארט הול, כל עמדה בהכרח ממוצבת – היא תמיד גם תולדה של המיקום החברתי והפוליטי שממנו היא נובעת.⁹⁵ על כן יש לבחון גם מאיזו פוזיציה נבעה כל אחת מ'כתיבות העיר' שלפנינו: מה ההבדל בין העיר שנכתבת על ידי מי שמתהלך בה בהווה, כבעל הבית, לבין העיר שנכתבת ממרחק הגלות, כאשר היא מתקיימת רק בזיכרון ובדמיון, האישי והקולקטיבי? ומה העמדה הפוליטית שמתאפשרת מתוך כל אחת מהפוזיציות הללו ביחס לעיר? מהרומן של מיכאל עולה עמדה פוליטית לעומתית – כלפי הלאומנות הפלסטינית בנובלה של כנפאני וכלפי הלאומנות הישראלית. אך לאור סוגיית המיצוב עולה בהכרח השאלה: מאיזו פוזיציה מתאפשרת העמדה שבה אין לסופר צורך להשמיע קול

94 מיכאל (לעיל הערה 2), עמ' 50.

95 'כולנו כותבים ומדברים מתוך מקום וזמן מסוימים, מתוך היסטוריה ותרבות שהן ספציפיות. מה שאנו אומרים תמיד נתון בהקשר, תמיד ממוצב' (S. Hall, 'Cultural Identity and Diaspora', I. Rutherford [ed.], *Identity, Community, Culture, Difference*, London 1990, p. 222)

לאומי, ומאיזו פוויציה עמדה כזו אינה אפשרית? אפשר לטעון שיצירה בעלת מסר אוניוורסלי ואנטי-לאומני יכולה להיכתב מתוך הפוויציה של מי שכבר זכה למימוש הלאומי שלו, ולכן עומדת לפניו הבחירה אם לאמץ את המימוש הלאומי או לדחותו. אך לכנפאני לא הייתה בחירה כזאת. אם כן הפער בין עמדותיהם של שני הסופרים הוא גם הפער בין סופר ישראלי שכתב על המרחב שבו הוא חי לבין סופר פלסטיני גולה שכתב על מרחב שכבר לא הייתה לו גישה אליו. פער זה מדגיש את הצורך לתת את הדעת בקריאה לשאלה מאיזה מיקום, פנים-טקסטואלי וחוץ-טקסטואלי, מתאפשרות כתיבות שונות של העיר.

ד"ר חן בר-יצחק, המחלקה לספרות משווה, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן
chen.bar-itzhak@biu.ac.il



'הרגשה של חיים, חיים אמיתיים': הדרמה על פני השטח ב'חיי אהבה' לצרויה שלו

יעל בארי

חיבור זה עוסק בקריאה אפקטיוויית ובבחינת הגוף והנפש ביצירה המוכרת ביותר של צרויה שלו, סופרת מצליחה ואהובה על קהל הקוראים בישראל ובעולם, שמקומה במחקר עדיין שולי ביחס לפופולריות שלה. ככלל בקריאת הרומנים של שלו נוכחת בעוצמה רבה אינטנסיוויות תחושתית, ומורגש החיבור העז בין גוף לרגש. הגיבורות של שלו חיות חיי נפש סוערים; הן נעות במרחב כסופה, זורעות הרס ויופי בעצמן ובסובבים אותן. ספרות כזו מחייבת קריאה במונחים שמכירים ביחסים בין הגוף לנפש, ואכן המחקרים והביקורת שנכתבו על יצירתה של שלו התייחסו לממד התחושתני האינטנסיווי בפואטיקה שלה; אך עד כה ראו את הממד הזה, על שלל מרכיביו, כנובע ממשוהו עמוק שאינו נמצא בטקסט עצמו או כתסמין למשוהו כזה.

העיסוק ביצירתה של שלו התרכז בעיקר ברובד הסמוי של הטקסט ובאופני הארגון האפריוריים שלו. גם המוטיווציה שלי לחקור את יצירתה של שלו מקורה באינטנסיוויות התחושתית, בגופניות וברגשיות הדומיננטיות ביצירתה; אך בחיבור זה אבכר את פני השטח של הטקסט ואנסה לזהות את התנועות המתהוות בהם, בלי לפרק את הטקסט או את הפרשנות לשכבות של גלוי וסמוי. אתמקד בהתרחשויות המינוריות שמקדימות התמודדות קוגניטיבית ברורה, ושמגולמות בגוף ובהתנהגות, ולשם כך אסתייע במסגרת תיאורטית העוסקת בתופעות הגלויות בפני השטח של הטקסט. קריאתי תראה כי הדרמה נמצאת אצל שלו בפני השטח של הטקסט; אליהם יש להפנות את המבט, ועליהם יש להשתהות.

* מאמר זה הוא עיבוד של פרק מתוך: 'י' בארי, 'ושוב הציף הכל, ושוב הכל הסעיר': אפקט, גוף ונפש ביצירתה של צרויה שלו', עבודת מוסמך, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2022. אני מודה לד"ר שירה סתיו על ההנחיה והליווי ולד"ר איל בסן על הערותיו הבונות.

'חיי אהבה' הוא הספר השלישי שכתבה שלו, לאחר ספר השירה 'מטרה נוחה לצלפים'¹ והרומן 'רקדתי עמדותי'², אך הוא זה שסימן את פריצתה לשדה הספרות ולתודעה הציבורית כסופרת מוכרת. במרכז הרומן עומדת יערה, סטודנטית לתואר שני במקרא באוניברסיטה העברית בירושלים הנשואה ליוני; היא פוגשת יום אחד את אריה אבן,³ חברם של הוריה, ונסחפת עימו לרומן סוער, שמסכן את חיי הנשואים שלה, את חייה המקצועיים ונדמה שאת חייה בכלל. כאמור אחד ההיבטים של הרומן שהרבו לעסוק בו הוא העודפות הרגשית של הגיבורה, שחיי הנפש המסועפים שלה הם מרכיב מהותי בעלילה ובהתרחשות.⁴ היו שהתמקדו במערכת היחסים בין יערה לאריה, המאהב שלה, שמתגלה כאהוב העבר של אימה, וניתח את 'חיי אהבה' כרומן אדיפלי או כרומן החותר תחת נרטיבים אדיפליים.⁵ הוא גם נקרא כסיפור חניכה, שבסופו יערה מסיימת תהליך רגשי של התבגרות.⁶ מחקרים נוספים על 'חיי אהבה' עסקו בשיבה או במשיכה הגדולה של הגיבורה אל העבר, שמתבטאות במורכבות הפן הטקסטואלי של היצירה ובייחוד בעיסוק בטקסטים קדומים ובפרט באגדות החורבן.⁷

1 צ' שלו, מטרה נוחה לצלפים, תל אביב 1988.

2 צ' שלו, רקדתי עמדותי, ירושלים 1993.

3 אבנר הולצמן ציין שדמות המאהב המסתורי כהה העור שפורץ לחייה של הגיבורה כרעם ביום בהיר ומעורר בה תשוקות בלתי נשלטות חוזרת על עצמה במופעים שונים ברומנים הבאים של שלו, כמו דמותו של מיכה ברגמן, האדריכל ב'בעל ואישה', ועודד שפר, הפסיכיאטר ב'תרה'. ראו: A. Holtzman, 'Dancing, Standing Still: Back to the Hidden Source', *Yod*, 20 (2015), p. 17

4 ראו לדוגמה: ע' לויט, 'מסע חניכות של אישה', הארץ: ספרים, 7 במאי 1997, עמ' 6; T. Setter, 'Is There Place for a New Watchwoman for the House of Israel? Zeruya Shalev's Love Life', *Yod*, 20 (2015), pp. 51–58. גם בקריאות אחרות הנזכרות במאמר זה שהפן הרגשי אינו עומד בהן במרכז ממש, הוא אכן לעיתים קרובות נדבך קריטי ואינטגרלי בפרשנות.

5 'ישראל, הפנטזיה העתיקה ביותר בעולם', עתון 77, 209 (1997), עמ' 8; 'שוורץ, 'האופציה הפריג'דית: על העמדה הנשית-חתרנית ב'חיי אהבה'', 'הנ"ל (עורך), מקוננת במכנסי נמר: אמנות הסיפור של צרויה שלו, ראשון לציון 2017, עמ' 56–99; ס' שיפמן, 'האם אני נמצאת: סיפור החניכה הנשי אצל צרויה שלו ויהודית קציר', מכאן, ב (תשס"א), עמ' 125–141; T. Merin, 'Epilogue: The Past That Cries Out for Change: New Directions in Intertextual Dialogue', eadem, *Spoiling the Stories: The Rise of Israeli Women's Fiction*, Evanston, IL 2016, pp. 147–164

6 ר' לאופר, 'כמו בלוע אש', עתון 77, 209 (1997), עמ' 9.

7 וראו ט' יניב, "ככה הרגיש אלהים לאחר החרבן...": קריאה אינטרטקסטואלית באגדות החרבן השלובות ב'חיי אהבה' מאת צרויה שלו, דימוי, 22 (תשס"ג), עמ' 75–79; מ' שלו, 'קפקא והספרות הישראלית החדשה', א' ליפסקר ור' קושלבסקי (עורכים), מעשה סיפור: מחקרים בסיפורית היהודית, ג, רמת גן תשע"ג, עמ' 281–286; ש' צור, 'מה קבור ומיילל מתחת

הפרשנויות לרומן נבנו בדרך כלל על יסוד תפיסתו כיצירה מרובדת, שיש בה רובד גלוי ורובד סמוי. בספר 'מקוננת במכנסי נמר', הקובץ הראשון של מאמרי מחקר על יצירתה של שלו,⁸ טען יגאל שוורץ כי ספריה כתובים במתכונת של פלימפססט: קלף שמה שהיה כתוב עליו נמחק – באופן סביל או פעיל – ושלאחר מכן נכתב עליו דבר מה חדש. במבט על הקלף בולט לעין הטקסט החדש, אך בחינה מעמיקה שלו חושפת את הרובד הסמוי, את מה שנכתב ונמחק. יחד עם מחברות הספר האחרות, שי צור ונופר רשקס, הוא ביקש לחשוף את הרובד הסמוי ביצירתה של שלו. אכן במרבית המחקרים והביקורות על 'חיי אהבה' הוא נתפס כיצירה מרובדת, שיש בה רובד גלוי ורובד סמוי, ואותו ביקשו הפרשנים לחשוף, ומבחינה זו קריאותיהם של מחברי 'מקוננת במכנסי נמר' מצטרפות לקריאות מרובדות אחרות.

אם כן המחקר והביקורת עד כה עיינו בעיקר ברבדים הסמויים של 'חיי אהבה', הסיקו מהם מסקנות וניסחו פרשנויות. במאמר הנוכחי אני מבקשת להסתכל על הטקסט במבט אחר ולהתמקד בפני השטח שלו. ההתייחסות לפני השטח של הטקסט כאל תופעה ולא כאל סימפטום או כאל שכבה שיש לחצוב בה כדי להגיע אל העיקר, מושפעת ממגמה שמתגברת בעשורים האחרונים. תיאוריות רבות כיום מטילות ספק בקיומו של מבנה עומק שאנו נוטים להשליך על יצירות ספרותיות. סטיבן בסט ושרון מרקוס כינו את הקריאות הנוקטות השלכה זו של מבנה עומק, קריאות סימפטומטיות, ובהקדמתם לכתב העת *Representations* עמדו על התערערות מעמדן ההגמוני של קריאות אלה עם התגברות פרקטיקות ספרותיות אחרות, שונות במהותן, של קריאת פני השטח.⁹

תיאוריות של קריאת פני השטח מניחות כי החוקר, הפרשן או המבקר אינו מעין גיבור על שניתן ביכולת הבחנה מעמיקה, היוצא למשימה לחשוף את המשמעויות הנסתרות של הטקסט הספרותי. הטקסט אומר על עצמו דברים, ועל הפרשן לתארם, לתת לטקסט לספר את מה שנמצא בו. המגמה שמייצגים בסט ומרקוס מנוגדת

לחורבות? חורבן הבית כמחלת ארכיב וכשמש שחורה בטרילוגיה "חיי אהבה", "בעל ואישה" ו"תרה", שוורץ, מקוננת (לעיל הערה 5), עמ' 130–217.

8 אסופה בולטת נוספת היא גיליון 20 של כתב העת *Yod*, שראה אור ב־2015 בעקבות כנס על יצירתה של שלו שנערך באוניברסיטת אינלקו בפריז.

9 ח' אדלסבורג וא' בסן, 'הדרך שבה אנו קוראים, כאן ועכשיו: הקדמה', אות, 9 (סתיו 2019), עמ' 5. המובאות במאמר של אדלסבורג ובסן הן מתוך: ובתרגום לעברית: ס' בסט וש' מרקוס, 'קריאה של פני השטח: מבוא' (תרגום ש' עמוסי), שם, עמ' 17–42. לפרסום המאמר במקור ראו: S. Best and Sh. Marcus, 'Surface Reading: An Introduction', *Representations*, 108, 1 (2009–2011), pp. 1–21

לגישתו של פרדריק ג'יימסון בספרו הידוע 'הלא מודע הפוליטי'.¹⁰ ג'יימסון מייצג אבטיפוס של מבקר 'חזק' שמפצח את צופני הטקסט וכותב את הנרטיב מחדש, וכך מיישם באופן מובהק ביותר את הקריאה הסימפטומטית. בהקדמה לתרגום ההקדמה הנזכרת של בסט ומרקוס כתבו חן אדלסבורג ואיל בסן כי קריאות פני השטח ואלה הממשיכות אותן נמנעות מ'חיפוש אחר קשרים סיבתיים חזקים בעלי כוח פרשני שתלטני ומקדמות כתיבה מחקרית צנועה בשאיפותיה ההסבריות'.¹¹ מטרת קריאות אלה אפוא 'להפנות את תשומת הלב אל פני השטח הטקסטואליים, כפי שטוענים בסט ומרקוס, המבינים את "עצם הקשב ליצירת האמנות כסוג של חופש"'.¹² קריאת פני השטח יכולה לבוא לידי ביטוי בקריאות רחוקות – בראש ובראשונה דוגמת Distant Reading של פרנקו מורטי ומדעי הרוח הדיגיטליים¹³ – אך גם בקריאה צמודה. קריאה צמודה של פני השטח דורשת קשב אינטנסיבי, כדי לשים לב לרבידים הגלויים, שקל לעיתים קרובות לראות דרכם. הדבר דומה להשתהות של סוזן סונטאג על מה שכינתה הארוטיקה של האומנות – במאמר שעומד בבסיס טענתם של בסט ומרקוס.¹⁴

בין המתנגדים לקריאה סימפטומטית יש לציין את איב קוסופסקי-סדג'וויק, במסגרת ה'בולטת' 'קריאה פרנואידיית וקריאה מאחה'.¹⁵ קוסופסקי-סדג'וויק טענה שעמדת הקריאה החשדנית מפתה ושואבת, כי החזק שלה מגונן על הפרשן מנקודות תורפה בפרשנות ומהפתעות שיפריעו ליצירת תמונה שלמה ומושלמת – משום ש'לעולם אינך יכול להיות פרנואידי מדי'.¹⁶ אך קוסופסקי-סדג'וויק לא שללה על הסף את הקריאה הפרנואידיית אלא עודדה לקריאה מאחה, שמאפשרת הכלה של גישות

10 פ' ג'יימסון, הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי, תרגמה ח' סוקר-שווגר, תל אביב 2004.

11 אדלסבורג ובסן (לעיל הערה 9), עמ' 6.

12 שם, עמ' 8.

13 F. Moretti, *Distant Reading*, London 2013

14 ס' סונטאג, 'נגד פרשנות', המדרשה, 12 (2009), עמ' 29–39. במסה זו טענה סונטאג כי העבודה הפרשנית מתיימרת לחשוף את המשמעות האמיתית של הטקסט אך למעשה היא משנה אותה. לדבריה מבקרים של יצירות אומנות צריכים להראות ולתאר את הדבר במקום את משמעותו. הארוטיקה של האומנות היא חוויית האומנות במיידיות הטהורה שלה, שהיא חושנית ובלתי ניתנת לתרגום. להרחבה בעניין זה ראו: בסט ומרקוס (לעיל הערה 9), עמ' 10–11.

15 א' קוסופסקי-סדג'וויק, 'קריאה פרנואידיית וקריאה מאחה, או: אתה כל כך פרנואידי, אתה בטח חושב שהמסה הזאת היא עליך' (תרגמה מ' מיכאלי), אות, 9 (2019), עמ' 145–173.

16 שם, עמ' 149.

שונות באופן יחסי ודינמי. כלומר לדעת קוסופסקי-סדג'וויק רואה צורך וחיוניות בהחזקת שתי הגישות כאשר ניגשים לקרוא ולפרש יצירה.¹⁷

הקריאות ביצירתה של שלו עד כה, בביקורת ובמחקר גם יחד, הן סימפטומטיות בעיקרן: הקריאות המרובדות השונות – שהבולטת בהן היא הקריאה של שוורץ את מכלול יצירתה של שלו בדגם הפלימפסט – כוללות היבטים של אדיפליות, שיבה אל העבר והתבגרות, שכולם נמצאים לכאורה בין השורות, ועל כן מחולצים על ידי המבקרים והחוקרים לכדי פרשנות. המהלך הרגשי הסוער ביצירתה של שלו לא חמק מעיני הפרשנים, אך התייחסו אליו כאל תסמין, מראית עין, תופעת לוואי, תחפושת. לעומת זאת בקריאת פני השטח במאמר זה תקבל השכבה הגלויה של הטקסט מקום מרכזי, ותסייע ביצירת פרשנות תיאורית יותר. הסתכלות על הרובד הגלוי ביצירתה של שלו בלי לראותו כמתווך של רובד סמוי תרחיב את אפשרויות הקריאה ביצירתה. בקריאתי אבקש להתמקד בפרט במישור האימננטיות של הטקסט, שדנו בו ז'יל דלו ופליקס גואטרי, ושלעיתים כינוהו מישור הקונסיסטנטיות.¹⁸ זהו מישור המתווה על פני השטח של הטקסט, שמכיל את התנועות הקטנות, המינוריות, שלכאורה כמעט אינן מובחנות. מישור זה מנוגד למישור הארגון וההתפתחות, 'הקשור בהתפתחות של צורות ובכינון סובייקטים וממוקם בממד נוסף, כמבנה עומק, כאחדות טרנסצנדנטית או כעיקרון סמוי שיש להסיקו מתוך מה שמצוי על פני השטח'.¹⁹ שלא כבמישור הארגון במישור האימננטיות 'ישנם רק יחסים של תנועה ומנוחה, מהירות ואיטיות [...] יש רק כְּכוּיִת, אפקטים, אינדיבידואציות חסרות סובייקט, שמכוננים מערכים קולקטיביים'.²⁰ מישור האימננטיות, כתב בסן, 'אינו המקור למה שמתרחש עליו ואינו קודם לו או מגדיר אותו, כלומר אינו רובד סמוי או טרנסצנדנטי ביחס אליו. להפך – המישור נפרש ומשורטט על ידי מה שקורה ונוצר עליו, על ידי מה שמתרוצץ עליו; זו הקונסיסטנטיות האימננטית העקרונית שלו'.²¹ העיסוק של המחקר והביקורת ברבדים הסמויים של הטקסט מלמד שעד כה בחנה הקריאה את מישור הארגון.

מלבד התנועות המינוריות נמצאים במישור האימננטיות גם האפקטים, ואלה נדונו במסגרת תיאוריית האפקט (Affect Theory). התיאוריה פותחה במקור בשני

17 אדלסבורג ובסן (לעיל הערה 9), עמ' 11.

18 G. Deleuze and F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. B. Massumi, London and New York 2004

19 א' בסן, 'אלף המישורים של אורי ניסן גנסין', אות, 2 (2012), עמ' 70.

20 שם. תרגום של בסן לדלו וגואטרי (לעיל הערה 18), עמ' 292–293.

21 שם.

מסלולים עיקריים: ²² מסלול אחד פיתחו קוסופסקי-סדג'וויק ואדם פרנק, בעקבות הפסיכולוג סילבן טומקינס, ²³ ומסלול אחר פיתח בריאן מסומי, בהשפעת דלו והפילוסופיה של שפינוזה. ²⁴ לגישתו של טומקינס אפקט הוא פנימי, גרעינו בתוך האדם; הוא מעין פנימיות דרוויניסטית הקשורה בחיווט אבולוציוני. אבל החיווט הזה אינו מבודד או מסתיים במוח או בבשר, אלא פורץ את גבולות הגוף אל החברתי. המסלול ה'שפינוזי' של דלו ממקם את האפקט בנקודת ההשקה בין אובייקטים לסובייקטים, בתווך של דברים ויחסים – באופן שהוא אימננטי להם וכפועל יוצא מכך – במכלולים המורכבים שמחברים גופים ועולמות בוזמנית. ²⁵ טומקינס נקט גישה דיפרנציאלית, שבה האפקטים מובחנים זה מזה לפי קריטריונים ברורים, ומוסברים כדחף ביולוגי שנובע מתוך האדם ומגולם בגופו. לעומת זאת הגישה של דלו קשורה בממשק ובתנועה המתמדת של האפקט; היא מדגישה את חציית הגבולות בין פנים לחוץ ואת ההתהוות האפקטיווית האין-סופית – אפקט כהיעשות שחוצה גבולות בין אובייקטים לסובייקטים ולעולם ובין כל אלה לבין עצמם. עם הזמן השתלבו הגישות של טומקינס ושל דלו בדיון המערב את שתייהן, מתוך הבנה שהן משלימות זו את זו ולא בהכרח סותרות, בדגש על מערכת היחסים המורכבת בין חוץ לפנים. אפקט מתייחס ליחסי הגומלין בין האדם לגירוי חיצוני, לסובייקטים אחרים, לעולם. ניתן להתייחס אל אפקט כאל חוויה גופנית שהיא תגובה לגירוי חיצוני או פנימי כלשהו, בלא עיבוד קוגניטיווי, וגם כאל התהוות אין-סופית הקשורה בנקודת ההשקה בין גופים.

לשיטתו של בסן רגישות לאפשרויות של מישורי הטקסט השונים –

מאפשרת קריאה מתוך רגישות ליחסים שבין שני מישורי הטקסט, קריאה שאמנם מכירה במבני העומק ובצורות הארגון המאז'וריות של הסיפור ואף על פי כן היא מבכרת להתמקד במה שמתרחש על פני השטח שלו – במגע הפיזי בין הדמויות, במחוות הידיים ובתנוחות הגוף, בדיבור המגומגם ובפרצי הצחוק – ולאתר בו את אותן דרמות [ההדגשה שלי] של תנועות בלתי נראות, מבלי להכפיף אותן למישור ארגון איזשהו. ²⁶

G.J. Seigworth and M. Gregg, 'An Inventory of Shimmers', M. Gregg and G.J.

Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, Durham, NC 2010, p. 5

E. Sedgwick and A. Frank, 'Shame in the Cybernetic Fold', *Critical Inquiry*, 21,

2 (1995), pp. 496–522

B. Massumi, 'The Autonomy of Affect', *Cultural Critique*, 31, 2 (1995), pp. 83–109

א' בסן, 'מוזג האוויר אצל גנסיין, או האפקט של הסגנון', אות, 5 (2015), עמ' 40.

שם 26

באופן זה באופן זה יש אפשרות לבצע מהלך ספרותי בצורה שאינה מתווה מישור של ארגון אלא דרך מישור האימננטיות, ולהתמקד באלמנטים כמו 'האפקטים הצפים'. במאמר זה אעסוק בקריאה צמודה של חלקים מתוך 'חיי אהבה', אבחן את מישור האימננטיות של הרומן ואנסה לתאר את התנועה שמתרחשת בו, ושיוצרת אותו. התנועה במישור האימננטיות תתואר באמצעות התנועה של הגיבורה במרחב,²⁷ מפרצים תזויתיים ועד קיפאון; הסצנות הגרוטסקיות, מעוררות הדחייה והצחוק, והאפקטים הצפים. מכל אלה נוצר הרושם של התהוויות אין-סופיות שאינן מתיישבות בצורה ברורה תחת הגדרה זו או אחרת, ושעולה מהן הד של סיפיות, ולכן אצביע גם על היבטים סיפיים בטקסט ובמרחבים שבהם מתרחשת העלילה. קריאתי תראה כי התנועה הספונטנית הכרחית לשימור החיוניות והיצרנות בחיים, וכי מן הדרמה הנמצאת על פני השטח ביצירתה של שלו עולה שהאפשרות להמשיך לחיות, להרגיש וליצור, נמצאת בספרות עצמה.

א. 'חיה קטנה ורעבתנית מכרסמת אותי מבפנים':
ערעור יסודות חיה של יערה

יערה ואריה נפגשים לראשונה בבית הוריה, במקרה, וגם המפגש השני ביניהם מתקיים בצורה מקרית ולא מתוכננת. יערה נמצאת באוטובוס – בדרכה ליעד שאינו נמסר לקוראים, מה שמוסיף לעמימות הניכרת – היא שמה לב לדבר מה מוכר בחוץ, 'קמה במהירות',²⁸ ונדחקת לצאת מהאוטובוס כאחוזת תזוית. רק לאחר שהיא יורדת מהאוטובוס היא מבינה שמה שצד את עינה הוא חנות בגדים חדשה, שכמו צצה משום מקום ('רק לפני חודש מכרו כאן חומרי בניין'),²⁹ ושכאשר פגשה לראשונה את אריה בבית הוריה הוא נשא עימו שקית מאותה החנות. תחושת הדחיפות מורגשת מההתחלה ממש: עוד לפני שיערה מבינה מדוע היא מוכרחה לרדת מהאוטובוס ליד החנות הזו היא מסבירה שהתחושה היא 'כאילו שכחתי שם משהו יקר במיוחד, משהו שלא יכול לחכות'.³⁰ כמו שהחנות צצה בן ליל ברחוב, כך צצה יערה מול החנות, ואריה צץ בפנים, כשיערה רואה אותו בין רגליה של הבובה שבחלון הראווה.

27 לדיון יסודי במרחב ביצירתה של שלו ראו: נ' רשקס, 'כל התכלית כולה: מרחב אישי, מגדרי ולאומי ב"בעל ואישה"', שוורץ, מקוננת (לעיל הערה 5), עמ' 102–127.

28 צ' שלו, חיי אהבה, ירושלים 1997, עמ' 19.

29 שם.

30 שם.

המקורות או חוסר הסיבתיות לצד הגורליות או הכוחות החזקים שדוחפים את יערה לנכוח במקום מורגשים בבירור.

התזויות והתנועות שנתכת ונמשכת באחת ניכרות גם כשיערה נכנסת לתוך תא ההלבשה בחנות הבגדים כדי להתחבא מאריה, 'בלי לחשוב, מחפשת מחסה, כאילו גשם עז ניתן בחנות'.³¹ תא ההלבשה הוא מרחב סף,³² מקום שמתקיימת בו טרנספורמציה מישן לחדש, מדידת בגדים שאינם שייכים לאדם אלא לחנות, אך בכל זאת נחשבים לרכושו הארעי, לזמן שאול, מציעים מציאות חלופית. תא ההלבשה טומן בתוכו אפשרות לנטישת הישן ואימוץ החדש, להעברת בעלות, לשינוי. תא ההלבשה הוא מרחב סף תמידי: מי שמוודד בו בגדים אינו יוצא ממנו כשהבגדים שייכים לו, אלא צריך לשלם עבורם בקופה כדי לרוכשם; ומנגד אפשר שהמדידה תביא להחלטה שלא לרכוש את הבגדים. הסיפיות המובהקות הזו היא מצב כשלעצמו ולא שלב מעבר מנקודה אחת לאחרת. לתא ההלבשה, כמו למרחבי סף נוספים שאסקור, תכונות סיפיות שונות מאלה של טקסי מעבר למשל, שמטרתם להיות תחנה בדרך; והאפשרות לתנועה נזילה של שינוי, להחזקת שתי אפשרויות ללא בחירה, היא קריטית. הסיפיות היא המרחב בה"א הידיעה ביצירה זו, לעומת עיסוק בנקודות התחלה וסוף, במטרה סופית כלשהי. ההוויה הסיפית מזכירה את תנועת הנוודות במובן של אי התיישבות בטריטוריה מוגדרת, של העדפה למה שנתפס לרוב כמצב ביניים זמני.

תא ההלבשה הוא המקום שבו מתקיים המגע המיני הראשון בין יערה לאריה, המצית את הרומן ביניהם, ולתיאור האירוע, כמו לסצנות רבות בספר, נלווה פן של הומור וגרוטסקה. בספרו המקיף על הגרוטסקה הסביר ראובן צור שמדובר במצב המתקיים בעת 'מיוזג מיוחד במינו של איכויות סותרות',³³ למשל זעזוע וצחוק; הגרוטסקי הוא בעל איכויות סיפיות, משום שהוא 'משאיר את הצופה (או הקורא) במצב ביניים, באי־ודאות, במצב ללא הכרעה'.³⁴ קיומו של מרחב סף זה תלוי ביכולת להחזיק את אי הודאות, לקבל את 'אובדן האוריינטציה הריגושית'³⁵ ולא להכריע. בתא ההלבשה, כשיערה מנסה לרכוש את מכנסיה במהרה, שערות הערווה שלה נתפסות ברוכסן; כשאריה מתפשט מולה, היא מנסה להסיט את מבטה 'כמו

31 שם, עמ' 20.

32 לקריאה נוספת בדבר מרחב סיפי ביצירתה של שלו ראו: רשקס (לעיל הערה 27), עמ' 117.

33 ר' צור, אבדן אוריינטציה ריגושית: הגרוטסקי ותופעות קרובות בשירה ובאמנויות, רמת גן

תשע"ד, עמ' 24.

34 שם.

35 שם, עמ' 32.

כשהייתי רואה במקרה את אבא שלי בתחתונים; ואיבר המין שלו מדומה על ידה ל'חדק של פיל מגולגל', ש'משתוקק להתמתח בתרועה'.³⁶ כל הפרטים האלה מוסיפים לסצנה פן גרוטסקי ומעצימים את הסיפיות שלה. לצידם צפים אפקטים כמו הכאב והזרם המרעיד שיערה חשה כשאריה מסתכל עליה.

מייד כשאריה ניתק ממנה שוב מתחילה יערה לנוע בצורה תזויתית, לא מנומקת, ונראה שהתנועות אינן ממלאות את תפקידן הראוי לכאורה, המארגן, התפקיד של מעבר מנקודה אחת לאחרת:

זינקתי משם אפילו בלי לקשור את השרוכים [...] אני ממחרת אליהם, מדדה [...] ואני מתבלבלת, נתקלת במראה [...] ואני בקושי קולטת [...] ואני ממלמלת [...] עמוק בתוך הידיים שלי אני מרגישה טלטלה, כאילו החליפו לי בניתוח מכאיב את סדר האצבעות [...] אני צועדת לאחור, מפחדת להפנות את הגב [...] ונתקלת בחבורת אנשים שצועדים צמודים, ומרוב שהם צמודים אני לא מצליחה להיחלץ מאחיותם [...] לא רציתי להתעכב שם כי היתה לי שעת קבלה באוניברסיטה וממש לא נעים לאחור, וכשהסתכלתי בשעון לראות כמה מאיים האיחור ראיתי ששעת הקבלה שלי התחילה לפני רבע שעה. מבוהלת נכנסתי לבית־קפה [...] כבר לא היה טעם לנסוע לאוניברסיטה, או התיישבתי בשולחן בחוץ.³⁷

ניכר שהטלטלה הפיזית בתנועה של יערה קשורה גם בטלטלה אפקטיוויית: ידיה כואבות מעוצמת החוויה; היא נעה בצורה כאוטית ומגלה שתוכניה המוסדרת – לנסוע לאוניברסיטה – השתבשה לחלוטין, סדרי הזמן נפרעו. התנועה הפראית הופכת באחת לרפיון, כשהיא חושבת על תחתוניו המלאים של אריה ועל מה שקרה: 'תמיד רציתי לדעת איך זה לבלוע אש, מה מרגישים רגע לפני שמכניסים לפה את הלפיד הבוער, מה מרגישים כשהוא בפנים, מאיים להמיט חורבן על הרקמות העדינות'.³⁸ אזור הסף הוא אזור שדברים מתרחשים בו, שבו דברים יכולים לקרות; אף יערה מכירה בכך שבתא ההלבשה קרה משהו דרמטי. המפגש עם אריה מסומן באפקטיוויית, מדומה לבליעת אש ולאיום על הרקמות העדינות, ערבוב בין חוץ לפנים שמהדהד את המחשבה האפקטיוויית הקשורה בטשטוש הגבולות הללו, השפעת החוץ על הפנים ולהפך לסירוגין. כשהיא ממשיכה לחשוב על אריה היא

36 שלו (לעיל הערה 28), עמ' 22.

37 שם, עמ' 22–26.

38 שם, עמ' 27.

נתקפת חרדה, 'בולעת צעקה וקמה משם ומתחילה לרוץ'³⁹ כנמלטה, ועד מהרה היא מוצאת עצמה ליד בית הוריה וממש בפתח דלתם. הפרצים הללו של תנועה ומנוחה חוזרים על עצמם שוב ושוב לאורך הרומן בכלל ובחלק זה בפרט; בן רגע מסתלקת יערה מבית הוריה ומתחפרת במיטתה, אך התזזיתיות אינה שוככת, והיא 'שומעת איך חיה קטנה ורעבתנית מכרסמת אות[ה] מבפנים'⁴⁰, אזכור נוסף לנזילות האפקטיוויות בין הפנים לחוץ, בין גבולות הגוף לבין העולם.

השילוב של התזזית, התנועות המהירות והעצירות הפתאומיות, המופעים האפקטיוויים, הגרוטסקה – שילוב שאי אפשר ממש להפרידו למרכיבים עצמאיים – יוצר תרכובת נזילה ומבעבעת של מישור האימננטיות של הטקסט. בתא ההלבשה נתלשת יערה מחייה⁴¹ ומתוכניתה הברורה להמשכם ('התכנית של החיים שלי, התזה שאני צריכה להגיש עד סוף השנה, התינוק שנעשה אחרי התזה, הדירה שנקנה אחרי התינוק').⁴² חייה של יערה כפי שהם אמורים להתקיים – על פי ציפיותיה מעצמה, וסביר להניח שגם על פי ציפיות החברה בכלל – היו נהירים לה, היא הייתה חלק מהם ופעלה בהם כשלה, אך כעת היא נקרעת מהם; כל אחיזתה בעולם מתערערת. נדמה שהיא כמהה לחזור לציביות של חייה, וכמיהה זו – המבליחה אומנם בעיקר ברגעי מצוקה – מביאה לניסיונות לכאורה להפסיק את הרומן עם אריה ולחזור אל יוני, בן זוגה. יערה נזכרת בו לעיתים קרובות, נשענת על קיומו כמעקה ביטחון, מבטיחה לעצמה שתשוב להיות רק איתו, תתמסר בחזרה לחייהם המשותפים. בהמשך, כשמתגלה כי אריה הוא אהוב העבר של אימה, ושהיא ניחנה ביכולת לתקן את העבר, נראה שהדבר מציב לפניה אפשרות נוספת להכות שורש במובן הרגשי, לנתב את סערת הרגש ליעד מסוים ולהגיע לנחלה השקטה. שתי האפשרויות הללו – איחוד רומנטי עם יוני או עם אריה – נשענות על מבנים ארגוניים של דגמים אדיפליים, שיבה לעבר, התבגרות; וכל אלה הובאו בחשבון במחקרי עבר ותרמו לקריאות של יצירתה של שלו. אך הקריאה שאני מציעה בוחנת אפשרות אחרת למופעי הגוף-רגש בסיפור של יערה: קריאת הסיפור במישור האימננטיות שלו – האפקט, התזזיתיות, הגרוטסקה – והתעמקות בסיפיות שלו כהוויה, במרחבי הסף כדבר בפני עצמו; קריאה זו תראה שלמעשה יערה אינה מופעלת על ידי מבנים אפריוריים הקשורים בנסתר

39 שם, עמ' 28.

40 שם, עמ' 29.

41 מהלך שנרמז כבר בתחילת הספר, שנפתח במשפט 'הוא לא אבא שלי ולא אמא שלי', ומייד אחר כך: השם שלי מפרפר לו בפה כמו דג ברשת' (שם, עמ' 7). לדיון בפתיחת הספר ראו: שוורץ, האופציה (לעיל הערה 5).

42 שלו (שם), עמ' 27.

ובלא מודע – של הדמות ושל הטקסט – אלא שסערת הרגשות המניעה את הטקסט ואת העלילה תיחנק ותכבה אם תנותב לכיוון המרסן של איחוד זוגי. שלו מבהירה ב'חיי אהבה' כי האש האפקטיווית צריכה להמשיך לבעור, כדי להמשיך להשתוקק ולייצר; ובמקרה זה היצרנות תתבטא ביצירה ספרותית.

ב. 'מה עשית, מה את עושה, מה תעשי':
האפשרויות שמערכת היחסים מציבה לפני הגיבורה

מצב הביניים והסיפיות שבהם נתונה יערה בולטים לאורך מערכת היחסים עם אריה. בפעם הראשונה שבה הם שוכבים נוצרת סיטואציה רוויה ביותר במאפיינים הללו, והיא מייצגת היטב את התהוות התנודות על פני השטח של הטקסט. יחסי מין מלאים בין השניים מתקיימים לראשונה בביתו של אריה, אך לא ממש בתוך הבית אלא כנגד דלת הכניסה. יערה מתכוונת לכאורה לצאת מביתו של אריה זמן קצר לאחר שהגיעה אליו: 'אני חייבת לחזור הביתה, אל יוני ואל התזה שאני צריכה להגיש עד סוף השנה [...] יש לך את החיים שלך ולי יש את שלי'.⁴³ אך כשאריה מציב לפניו את האפשרות לממש את מה שעברו הגיעה לטענתו, ומניח את ידה על מפשעתו, מתחיל לצופף האפקט: 'מרוב מתח לא ראיתי כלום, ולחשתי, הגרון שלי יבש ומכווץ, מה אתה ממליץ'.⁴⁴ תגובתה של יערה מגוחכת, מגומגמת משהו. רצונה לפעול מתוך כוונתה תחילה – להמשיך בחייה המתוכננים – נמוג ברגע. השילוב של הגרוטסקה, הדגשת הסיפיות והאפקט נמשך:

אני הרגשתי רפיון וחולשה, לא מסוגלת לעשות עוד צעד אחד אפילו, לא לתוך הדירה ולא החוצה, ובאמת לא הייתי צריכה לזוז, כי הוא סובב אותי כשגבי אליו ופני אל הדלת, הידיים שלי נאחזות בקולבים שעל הדלת, מורמות כאילו נפלתי בשבי, המכנסיים שלי נועלים את הברכיים, ואיברו המתוח ממסמר אותי אל הדלת בבת אחת, בלי שייגע בי אפילו באצבע קטנה, וכל הזמן קולו הבוטה, הגס, שואל אותי באדישות, בלי סימן שאלה, מודיע לי, טוב לך, טוב לך [...] טוב לך.

כמו ריר של חילוץ נמתח הרוק שלי על הדלת, שקוף ודביק, ועל הלחיים שלי הרגשתי את חריצי העץ שלה מציירים קמטים ראשונים [...] בקושי הצלחתי

43 שם, עמ' 33.

44 שם.

לסובב אליו את הפנים, הצוואר שלי נוקשה מן הפער שבין המצב האינטימי כביכול לבין זרותו המוחלטת, פער שלא היה מושך דווקא לאחר מעשה, כשזרעו העקר מטפטף ממני, ואני נבוכה כמו ילדה שעושה פיפי בחברה.⁴⁵

הטקסט הדחוס הזה נע בין הקומי לדוהה, בין התנועות המכניות של אריה לקטטוניות המטרידה של יערה, המנוגדת כל כך לתנועותיה העצבניות, חסרות המנוחה, שלפני כן, והכול מתרחש כנגד הדלת. הדלת מקבלת התייחסות רבה בטקסט; היא סף הבית, ויערה אינה יכולה לזוז ממנה – לא החוצה ולא פנימה. השניים מקיימים יחסי מין לא בתוך הבית אלא על הדלת, כאילו היא חלק מהאקט ממש. המראה של יערה מדומה למראה שבויה, הרוק שלה מדומה לריר של חילזון, ובסופו של האקט ניתן לדמיין בבירור את עמידתה הגמלונית, עם מכנסיה מופשלים מטה, מטפטפת 'כמו ילדה שעושה פיפי בחברה'.

לאחר יחסי המין נפלטת יערה מביתו של אריה וביציאתה –

פתאום מכה אותי סטירה של סנוורים, לא ראיתי כלום למרות האור המלא, צהריים בחוף, ומבועתת התיישבתי על המדרגות [...] הראש על הברכיים, בעיניים עצומות, מרגישה שאני שוקעת, וכל הזמן אמרתי לעצמי, מה עשית, מה את עושה, מה תעשי, כאילו אני בשיעור להטיית הפועל, מה עשית, מה תעשי, מה את עושה.⁴⁶

סביב הסצנה ובמהלכה בולטות העוצמות האפקטיוויות.⁴⁷ יציאתה של יערה מביתו של אריה מלווה באפקטים עוצמתיים, אלימים כמעט; שלו יצרה כאן תמונה של אימה ואי ודאות, סערת רגשות טוטלית. עם זאת לא ניתן להתעלם מההגחכה של הסיטואציה, כשהשאלות הטורדות את מחשבותיה של יערה מושוות לשיעור לשון. כך נוצר חיבור בין הטקסט המהלך אימים לבין הצחוק העולה מהמשכו, ללא עצירה כלל, בלי להפריד בין הדברים. אף שמדובר ביחסי מין טכניים, כמעט לא אנושיים למראה, התנועות שנוצרות על פני השטח אינן זניחות, והן ביטוי לדרמה הגדולה שמתחוללת אצל הגיבורה.

45 שם, עמ' 33–34.

46 שם, עמ' 35.

47 שוורץ ראה בסצנה זו פורנוגרפיה, נמוכה ומשפילה, ולא האריך בפרשנותה אלא התייחס אליה כאל מעין מעבר בין המגע המיני הראשון (בתא ההלבשה) לבין המגע המיני באחת הסצנות הזכורות ביותר מהספר (בדירת הרווקים של שאול). ראו: שוורץ, האופציה (לעיל הערה 5), עמ' 66–67.

לצד מישור האימננטיות, המשקף את הדרמה המתרחשת אצל יערה בקשר לאריה, טיב היחסים בין השניים מובהר היטב בדברים ששלו שמה בפיה של יערה, הפעם בקשר ליוני: 'יותר משהיתה בינינו אהבה היתה שותפות גורל, ובגידה בו נראתה לי כמו בגידה בגורל'.⁴⁸ יוני מסומן כגורלה של יערה, ובמובן זה הוא מה שאמור להיות, הוא ההוצאה לפועל של תכנונים מסודרים לחיים. הבגידה בגורל היא ביטוי רשמי להרעדת הקרקע שהתרחשה בתא ההלבשה בחנות הבגדים, ההיתלשות של יערה מחייה הרגשיים הזוגיים השקטים כפי שהכירה אותם. לכן נראה ביתר שאת כי אריה מייצג עבור יערה אפשרות להתהוות מתמשכת במרחב סיפי, דרמטי וסוער, התמסרות לתנועה סוחפת שבה פעולות ותגובות פיזיות־רגשיות מובילות אותה. התנועה הספונטנית אינה יכולה להיות כפופה לתכנונים מוכתבים.

אירוע בולט נוסף המבהיר את אופי מערכת היחסים עם אריה ואת האופן שבו מצטיירת הדרמה ב'חיי אהבה', הוא הפעם הבאה שבה יערה ואריה שוכבים, במקרה זה בצירוף אדם נוסף. אריה מזמין את יערה לנסוע ליפו, וכשהם מגיעים ליעד הוא מוביל אותה לדירה בסמטה צרה. הדלת נפתחת על ידי דמות לא מוכרת, ואריה מציג לייערה את 'דירת החטאים של שאול'.⁴⁹ הסצנה כולה גדושה בגרוטסקה, מהולה בסיפיות ובאפקטים. שאול הוא חברם של אריה ושל אביה של יערה, ובכינוי של דירתו מהדהד דינון של מישל פוקו בספרו 'הטרטופיה'.⁵⁰ הטרטופיה היא מקום ממשי, שקיים במציאות, ושהחברה עיצבה כמקום נגד; אלה 'מקומות שהם מחוץ לכל מקום, אף שהלכה למעשה קביעת המקום שלהם אפשרית'.⁵¹ בסקירת סוגי הטרטופיה עסק פוקו בהטרטופיה של סטייה, 'שבמסגרתה ממקמים יחידים שהתנהגותם סוטה ביחס לממוצע או לנורמה הנדרשת',⁵² למשל בתי חולים פסיכיאטריים, בתי סוהר ובתי אבות. גם דירת החטאים של שאול היא הטרטופיה של סטייה – דירה שאינה מקום המגורים הראשי של אדם כי אם דירת משנה, שהוא בה נמצא מפעם לפעם, ושניתן לפעול בה בצורה שמשמעת כחטא או כשמורה לחיי רווקות, פעילות שצריכה 'להתקיים' במקום אחר" שמחוץ למשפחה, כפי שכתב פוקו.⁵³ המבט של אריה לעבר המיטה כשהוא מדבר על דירת החטאים גרם לכך ששאול 'צחק במבוכה והכחיש כמו

48 שלו (לעיל הערה 28), עמ' 36.

49 שם, עמ' 63.

50 מ' פוקו, הטרטופיה, תרגמה א' אוולאי, תל אביב 2003.

51 שם, עמ' 11.

52 שם, עמ' 13.

53 שם.

איזה בתולה, לא, מה פתאום, כאן אני נח קצת, מתבודד'.⁵⁴ הלעג הניכר כלפי שאול מבהיר את אופייה של הדירה בסצנה שלפנינו; עם זאת תגובתו מנכיחה את ממד הביניים של הדירה ואת הסיפיות של הסיטואציה. נראה שדירה זו היא קרקע פורייה להמשך ההתרחשות; הימצאות במרחב שאינו טריטוריה של ממש, דירה שבהגדרתה עקורה משורשי החיים. חיווק לכך יש בדימוי של הדירה, כאשר גשם יורד בחוץ, לתיבת נוח⁵⁵ – דימוי סיפי ברור.

יתרה מזאת, יערה מגיעה לדירה כשהיא מחזיקה בזהות שאולה – אריה והיא משחקים במשחק תפקידים שבו היא אבישג, טרמפיסטית שהוא פגש במקרה. הוא מציג אותה לשאול כאבישג, והיא נהנית מהאפשרות לעשות עליה דמות שאינה היא. הדירה אינה ממש דירה ומנגד גם אינה דירת רווקים או דירת חטאים 'קלסית', שכן שאול משתמש בה בעיקר למנוחה ולהתבודדות; יערה אינה ממש יערה, אך והותה כאבישג תלויה על בלימה ונחשפת בשלב מאוחר יותר כזהות בדויה; וביטוי נוסף למצב שבין לבין בטקסט – ביטוי שזכה להתייחסות גם בקריאות אחרות⁵⁶ – שאול אינו ממש גבר אלא נדמה ליערה כ'מין אחר לגמרי',⁵⁷ והיא תוהה על כך שגם הוא וגם אריה נקראים גברים. שלו הדגישה שוב ושוב את רבדיו הנשיים של שאול, לצד ניסיונותיו החוזרים לתפקד בצורה גברית, לקיים עימה מגע מיני.

לאורך הסצנה חשה יערה 'הרגשה של חיים, חיים אמיתיים',⁵⁸ ונעה בין היותה משולהבת לעמדה תינוקית, 'בולעת ולועסת בלי לחשוב, נהנית להיות תינוקת כזאת שמחליטים בשבילה'.⁵⁹ העמדה הרגרסיווית הזו מדגישה בעיניי את הרובד הקדם-לשוני של התינוקות, היותה במצב אפקטיווי כמעט תמידי: נתונה לישויות האוטונומיות בתוכה, שאינן עוברות תיווך קוגניטיווי, ותלויה ביתר שאת באינטראקציה עם העולם. העמדה הזו מרפררת גם למצבי קיפאון שבהם התינוקות סבילה לכאורה, נתונה בלא תזווה עד שבוחרים להזיז אותה; מצב זה אפקטיווי גם הוא. הסצנה הופכת גרוטסקית יותר ויותר עם התקדמותה, והקריאה בה מעוררת גיחוך ודחייה גם יחד:

54 שלו (לעיל הערה 28), עמ' 63; שאול מתכוון להפסקה בין שעות העבודה.

55 שם, עמ' 56.

56 שוורץ דן במאפייניו הילדותיים של שאול כדמות באחד מן המשולשים הרבים שמתקיימים במערכות יחסים בין דמויות בספר. ראו: שוורץ, האופציה (לעיל הערה 5), עמ' 67–70. מרין ראתה אותו כמייצג את דמות האב. ראו: מרין (לעיל הערה 5), עמ' 154.

57 שלו (לעיל הערה 28), עמ' 63.

58 שם, עמ' 64.

59 שם.

[אריה] התחיל לקלף ממני את הגרביון, ואז הוא קם והעמיד גם אותי, הגרביון מתוח לי על הברכיים כמו כבלים, ואמר, בואי למיטה, יהיה לך יותר נוח במיטה, ואני אמרתי, אבל מה עם שאול, ואריה אמר, זה לא מפריע לשאול, נכון, שאול? בקול רם ומודגש, כמו של גננת, ושאול אמר בקול הצייצני הדק שלו, לא, זה בסדר, אני רק אשב לי כאן ואסתכל, כאילו עושה לנו טובה, ואריה הפשיל את המכנסיים שלו תוך כדי התקדמות, לרגע נראינו כמו שני פעוטים שרצים לבית־שימוש, עם ישבנים חשופים ומכנסיים משתלשלים, ונשכב על הגב, וחיכה עד שאגמור להעיף את המגפיים והגרביון ואתיישב עליו, זה היה ברור שזה מה שהוא רוצה, ואני השתדלתי לשבת עם גב זקוף ולהתנועע בחן, כמו שחקנית, כי הרגשתי את העיניים של שאול עלי כל הזמן, זאת היתה פעם ראשונה שהיה לי קהל, וידעתי שזה מחייב.⁶⁰

בדומה לסצנה הקודמת שבה דידתה יערה לשירותים כשמכנסיה מופשלים כילדה, התמונה מצטיירת כאן בבירור; הערבוב בין העולמות, עולם הילדים והגן ועולם המין, יוצר ממד גרוטסקי מובהק, כדברי שוורץ, 'הקטע הזה עצוב מאותה סיבה שהוא מצחיק'.⁶¹ ההיבט הפרפורמטיווי של יערה ביחסי המין מעצים את הגרוטסקה. שלו כתבה את הקטע הזה ברצף, כמשפט אחד ארוך, והעמידה מול הקורא את הסצנה הזו כמופע חזותי ממש. הטקסט נקרא באחת, כמו סרט רץ, ללא הפסקות – כאילו הכול קורה מול הקורא בלי יכולת לעצור או לתהות על המתרחש. נראה שהתמונה הזו מופיעה בפרץ פתאומי, כאילו קצב האירועים אינו מתיישב עם קצבו המהיר של הטקסט, המותיר את הקורא חסר נשימה. כך אופן הכתיבה מסייע בהעצמת הממדים הגרוטסקיים והאפקטיוויים של העלילה.

שלו הוסיפה תיאורים גרוטסקיים גם בהמשך: יערה מצפה למחזאות כפיים על האקט המיני; שאול מגשש עם איבר מינו כמקל עיוורים ומוסר דרישת שלום לאביה בסוף המפגש; אריה מדומה לזחל אפור; ולצד כל אלה מתפרצת אצל יערה שוב 'ההרגשה החריפה והמתוקה', ולכן 'אולי היה שווה להיוולד בכל זאת'⁶² – עד שהיא מתעלפת, ואחר כך מתעוררת ל'הבראה פתאומית, קיצונית, כמעט של מהפכה'.⁶³

60 שם, עמ' 66–67.

61 שוורץ, האופציה (לעיל הערה 5), עמ' 69. שוורץ דן בסצנה זו כתוצר של הדיסוננס הנוצר מהשילוב בין שלוש מערכות פיגורטיוויות: סרט פורנוגרפי, גן ילדים וגברים הזקוקים ל'תפאורה מציגנית, אקסיביציוניסטית והומור־ארוטית' (שם).

62 שלו (לעיל הערה 28), עמ' 68.

63 שם, עמ' 70.

פרצים אפקטיוויים, תזויתיות וקיפאון חוזרים ונשנים, ומבליטים את ההיבט הוויטלי שבאפקט, את תחושת החיים, את הטעם.⁶⁴

מסצנה זו עולה המשך התהוות מישור האימננטיות של הטקסט. הסצנה רוויה רכיבים של מישור זה, ולמרות המינוריות לכאורה של התנועות הקטנות נראה שקשה להתעלם מהן לטובת המשמעות שנמצאת בין השורות; אין אלה סימפטומים אלא זהו גל של תופעות שההסתכלות עליהן כשלעצמן מאירה את הדרמה הגדולה שמתחוללת על פני השטח ברומן.

יערה מתלבטת לאורך הרומן בשאלת ההתמסרות לגבר מסוים, בעיקר משום שגם אופי הקשר עם אריה משתנה, כשהיא מבינה את הגורליות שבתיקון העבר על ידי שחזור עלילת סיפור האהבה של אימה. הקשר עם אריה יכול להצטייר בשתי דרכים: כמסע בלתי נגמר במרחבים תזויתיים, גרוטסקיים, סיפיים, אפקטיוויים, או כגורל, כמימוש של תוכנית אפרירית גדולה ונכונה. כניסתו הסוערת של אריה לחייה של יערה מערערת את יסודות חייה ללא ספק, וכעת אמשיך ואנסה לשאול מהי התנועה שמתרחשת בעקבות השינוי הזה. כפי שאראה, יערה תמצא עצמה פועלת באופן שיבטיח את ליבוי הפוטנציאל של החוויה המסועפת של גוף-רגש, באופן שאינו תלוי בגברים בחייה.

ג. 'בלי אף אחד, רק אני והספר שלי': הספרות כאפשרות לחיות, לנוע ולהשתוקק

האם הדרמה שמתקיימת על פני השטח של הטקסט יכולה להימשך ולהימשך? או שאולי יערה אכן מחפשת מוצא כלשהו? ומה קורה כשמסתמנת אפשרות למוצא?

64 שוורץ דן באריכות בתנועה המחזורית שבה יערה נעקצת-קופאת/נרדמת-מקיצה-נעקצת וחוזר חלילה (במקרה הנוכחי: ההיעקצות נגרמת ממגע מיני, הקפיאה היא ההתעלפות, היקיצה היא ההתעוררות הפלאית של יערה). ראו: שוורץ, האופצייה (לעיל הערה 5), עמ' 69. שוורץ ראה בכך תנועה מעגלית וחסרת מוצא; ואילו אני מבקשת לשאול: מהו המוצא? האם על הקורא או על יערה לחפש מוצא? האם קיים מוצא? נדמה לי כי העיסוק בשאלת המוצא נמשך לשאלות של מבני עומק וסדרים ברורים, שאלות שאכן קיבלו תשובות מרתקות בדיון של שוורץ. אך קריאות כאלה שונות מקריאתי במאמר זה; אני חושבת שהמחזוריות אינה מבקשת מוצא אלא היא ביטוי לדרמה של התנועות המינוריות ולחיוניות ולחיים בכלל – ולכן עליה להמשיך להתקיים. יש לציין גם ששוורץ תיאר את מצבי הקור/קיפאון/הירדמות/עילפון בתנועות המחזוריות של יערה כהפך מחיים, כהפך מתחושת חיים. ואילו אני רואה כאן גם בהפסקות כמו קיפאון או עילפון חלק מהאפקט; מצב של אי תנועה גם הוא התנהגות פיזית-רגשית.

נראה כי לקראת סוף הרומן הפוטנציאלים הללו מתהווים עד לבחירתה של יערה, שמאירה על השקפתה של שלו כסופרת.

לאחר מותה של ז'וזפין, אשתו של אריה, יערה באה לביתו, והשתלשלות האירועים מובילה לכך שהיא מוצאת את עצמה כלואה בחדרו, בשעה שבחוף מתקיימת השבעה. במהלך ימי השבעה מתגלה ליערה הסוד שהוסתר ממנה לפני כן, על העבר הזוגי המשותף של אימה ואריה. מתברר לה כי אריה היה אהוב עבר של אימה, ושהיא עזבה אותו כשהבינה שבטווח הארוך אין הוא בן זוג ראוי, מפני שמוצאו ממעמד חברתי-כלכלי נמוך והוא עקר. אימה של יערה סתמה את הגולל על מערכת היחסים עם אריה, אף שהייתה ביניהם אהבה גדולה, אגדית כמעט: היא ישבה לצד מיטתו כשהחלים מפציעה קשה במלחמה, סעדה אותו וקראה לו פסוקים מהתנ"ך. אך כשנפגשו שנים לאחר מכן במציאות חיהם הרגילים – היא מייד העדיפה את חברו, האשכנזי הפורה, שהפך בהמשך לאביה של יערה.

קעת מתברר שמערכת היחסים עם אריה עשויה לכונן שיבה למקורות, תיקון של העבר, אפשרות לממש את מה שאימה של יערה ואריה לא מימשו – שחזור שמזכיר את 'בדמי ימיה' של עגנון וכמובן את הסיפור האדיפלי, ולכן מטבע הדברים עסקו בו בהרחבה בקריאות קודמות של הרומן.⁶⁵ תחילה יערה מתמסרת לאפשרות הזו; היא מחקה את אימה כשהיא קולעת את שערותיה לצמה ארוכה כמו זו שהייתה לאימה בצעירותה, ומוכנה 'לשאת את האהבה שלי אליו כאילו זאת האהבה של אמא שלי [...] חרדה כמו נביא שהתחווה לו שליחותו, דווקא עליי מוטל למלא את החלל שבגופו, לחזור את העור החלק הכהה האהוב ולהיבלע בחדר החשוק כמו במערה עתיקה ולא לראות יותר אור שמש לעולם'.⁶⁶ אך חשיפת סיפור העבר, שמביאה לניסיונות להוציא לפועל את השחזור והתיקון, גם מובילה להתדרדרות מערכת היחסים, עד שיערה יוצאת בפעם האחרונה מביתו של אריה ולא שבה אליו. נדמה שהשחזור הזה נועד לכישלון ידוע מראש – הרי יערה עצמה מתארת את האיחוד עם אריה כהיבלעות שלא תאפשר לה לראות יותר אור שמש, כמעשה בעל איכות ממיטה.

במהלך השבעה יערה יוצאת מביתו של אריה פעמיים. בפעם הראשונה היא נפלטת משם לאחר שאחותו של אריה מורה לה ללכת ולא לשוב; אך אריה מחזיר

65 ראו למשל: ישראל (לעיל הערה 5); שורק, האופציה (לעיל הערה 5); מרין (לעיל הערה 5); שיפמן (לעיל הערה 5). כמו כן היו קריאות שהזכירו את הויקה בין 'בדמי ימיה' ל'מיכאל שלי' לעמוס עוז, ספר שגם הוא בתורו השפיע רבות על כתיבתה של שלו, כפי שהעידה באחרית הדבר למהדורה המחודשת של הספר. ראו: ע' עוז, מיכאל שלי, ירושלים 2008, עמ' 293–300.

66 שלו (לעיל הערה 28), עמ' 253.

אותה. ואילו בפעם השנייה – והאחרונה – יציאתה של יערה מביתו של אריה נובעת מתוכה, זוהי פעולה פנימית. עזיבתה את אריה מעוגנת בסיבה חיזונית לכאורה – יש לה פגישה באוניברסיטה; אך לאורך הרומן היא מבטלת פגישות חשובות והתחייבויות שונות באופן תדיר כדי ללכת לאריה. לכן אני סבורה שמדובר במהלך אימננטי שקשור בפרצים האפקטיוויים ובתזוית של יערה. זו תנועה שאין לה ארגון, שאי אפשר להחיל עליה חוקי סדר וסיבתיות; תנועה כמו־ריזומטית, מטח של פעולות או הסתעפות סבוכה, שכל ניסיון להחיל עליהן ארגון הוא רדוקטיווי. העזיבה מתקיימת כצעד שמוכרח לקרות, בלויית אפקטים של זעם וסערה. אפשר שהמוטיווציה לעזוב את אריה מתעוררת – כפי ששמה לב תמר מרין⁶⁷ – כשהוא שואל־אומר: 'איך את יכולה להגיד שפגישה באוניברסיטה חשובה לך יותר ממני', ויערה בתגובה צועקת: 'למה אני צריכה לבחור'.⁶⁸ מרין טענה שיש בדברים הנכחה של הדיכוטומיה בין ארוס לאינטלקט, וששלו ערערה על הדיכוטומיה הזו.⁶⁹ נדמה לי שבדיאלוג זה העלתה שלו במפורש לדיון את העיקרון של הסתכלות דיכוטומית על דברים ותופעות,⁷⁰ את התפיסה של אפשרויות שונות כמקוטבות ואת הדחף או הצורך לבחור באחת מהן, במקום להחזיק במצבים מורכבים ונזילים. לעומת זאת אפקט נמצא בתווך, בין הדברים, ביכולת להישאר בין קצוות. מישור האימננטיות מצטייר על פני המרחבים הסיפיים, מחזורי התזוית והקיפאון, הגרוטסקה – שמוגשים כאן אולי כמצע לגישה עקרונית לחיים. אפשר שמרגע שאריה מאשר את הישארותה התמידית של יערה עימו, ולאחר שמובהר שלקשר יש שיא – אפשרות נראית לתיקון העבר, הגעה לפתרון התעלומה – מובן שהקשר נושא עימו משמעות גורלית, ושההגעה ליעד שהצטייר כאן עשויה להיות המוצא שלכאורה יש שאיפה למצוא. אך כוחותיה הפנימיים של יערה דוחפים אותה החוצה והרחק מן האפשרות הזו.

לאחר שיערה נפלטת מביתו של אריה היא עושה ניסיון אחרון למצוא מוצא בכל

67 מרין (לעיל הערה 5), עמ' 156.

68 שלו, לעיל הערה 28, עמ' 300.

69 בנוסף, תמר סתר טענה ששלו מערערת על צפנים חברתיים פמיניסטיים-בורגניים-מערביים בכך שהיא דוחה את אפשרות הקיום של אישה מצליחה ומסופקת בתחום המיני, המקצועי והמשפחתי. ראו: סתר (לעיל הערה 4). לטענת סתר גיבורת 'חיי אהבה' – כמו גיבורת 'שארית החיים' – הורסת במו ידיה את הקריירה האקדמית שלה, וכך חותרת תחת אחת מהנחות היסוד של הפמיניזם הליברלי, שנשים צריכות ורוצות להגיע להגשמה עצמית בקריירות שלהן. ראו: שם, עמ' 52. גם רשקס נדרשה לסוגיית הדיכוטומיה המגדרית ביצירתה של שלו בהקשר של אישה קדושה מול אישה חוטאת. ראו: רשקס (לעיל הערה 27), עמ' 113–118.

70 לכל אורך מאמרה של רשקס מהדהדת הגישה הפואטית הזו של שלו, אך ממניע חתרני, והיא כינתה אותה 'סרבנית הגדרה'. ראו: רשקס (שם), עמ' 122.

זאת, הפעם עם יוני: לקראת שובו ארצה מן הטיול היא שבה לביתם ומחיה אותו מחדש, מכינה את התפאורה המושלמת – מנקה, אופה, מחדשת את מלאי המצרכים ומוסיפה זר פרחים רענן. היא אף לובשת שמלה לבנה, 'אפילו שזה קצת מגוחך [...] אבל זאת החתונה שלי',⁷¹ ובכך ממחישה את הגורליות של האירוע. לפתע נדמה שזהו האיחוד הנכון והאמיתי ביותר – מייד לאחר מכן היא מכנה זאת 'החתונה האמיתית שלי'.⁷²

ברם למרות ההכנה החגיגית, המעושה משהו, האיחוד עם יוני אינו מתממש. כשיערה רואה אותו היא אינה מסוגלת להתקדם: 'אני כבר רוצה לפרוץ אליו, לחבק אותו, אבל משהו עוצר אותי, כמו שיתוק'.⁷³ היא מבינה במהרה שמדובר במראית עין; 'החיים השבירים, השבורים, והנוקמים והנוטרים, ששום אחיזת עיניים לא תפייס אותם'.⁷⁴ יערה אינה יכולה להתאחד מחדש עם יוני. הכוחות העוצרים אותה הם פנימיים, 'כמו שיתוק', כמעט אי אפשר להסבירם. כל ניסיון לפעול בצורה מחושבת ושכלתנית בחיים 'השבירים, השבורים', יעלה חרס. אי אפשר להכפיף את חייה של יערה, החיים הסוערים ומלאי האפקטים, למבני סדר טרומיים. הפעולה על פי מה שנכון, ראוי או מתבקש נדונה לכישלון. בדומה לאיכות הממיתה שבהתמסרות לאריה, ההתמסרות האפשרית ליוני משתקת. נראה שבמקרה של יוני שוב מצטייר הדפוס העקרונות שבו כאשר כוונה מחושבת מקדימה בבירור פעולה, היא נדונה מראש לכישלון.

שוב ושוב מתפרקות כל האפשרויות הסדורות, והכוחות הלא מוסברים מניעים את יערה מתוך עצמה, בצורה לא מאורגנת, המתגברת על הכוונה המעושה. ההתרחשות הזו חורגת מהקריאות הקודמות של היצירה, וממחישה שאין זה סיפור של שיבה לעבר, פסיכולוגיזם, התנגדות להבניות חברתיות או חניכה והתבגרות – אלא מישור האימננטיות של הטקסט מורגש ביתר שאת, וההתהוויות שבו נחשפות וחושפות אותו בזמן התהוותן, באופן לא מאורגן, שאינו מוכתב מראש.

יערה מוצאת את עצמה – שוב באופן לא מוסבר – נכנסת למונית בלי שהחליטה על היעד. רק כשהיא נאלצת לבחור, כשהנהג שואל אותה היכן להוריד אותה, היא עונה שפניה מועדות לאוניברסיטה. היא לא החליטה על כך מראש, ונדמה שאין לכך הסבר רציונלי – 'והנהג מתפלא, בשעה כזאת? כל-כך את משקיעה? [...] ואני

71 שלו (לעיל הערה 28), עמ' 312.

72 שם.

73 שם.

74 שם, עמ' 316.

לא עונה, אין לי כוח לדבר'.⁷⁵ לצד היעדר הסיבתיות מודגשת האווירה הסיפית, כאילו דבר מה גדול עומד לקרות: ברקע 'גשם האביב הפראי',⁷⁶ בחוץ 'כבר מתחיל להחשיך',⁷⁷ ומהמונית היא 'רואה את הארובה של בית החולים מעלה עשן, זה עשן החורבן שהתחפש לעשן של תשובה'.⁷⁸ החגיגות המהולה באימה ובאי ודאות אופפת את הטקסט גם כשיערה מגיעה אל האוניברסיטה ו'רצה מהר לפני שיהיה מאוחר, כאילו כל חיין[ה] תלויים בזה'⁷⁹ ונכנסת אל הספרייה. שם היא מתאחדת עם קובץ אגדות החורבן, מושא מחקרה האקדמי: 'שום תקנון אכזר לא יפריד בינינו'.⁸⁰ הרומן מסתיים בסצנה שבה יערה נעללת בספרייה הריקה, מתייחדת עם הספר, 'בלי אף אחד, רק אני והספר שלי'.⁸¹

בחירתה של שלו להותיר את יערה כלואה מרצון בספרייה עשויה ליצור רושם של דמות המתנתקת מהחיים. ואכן חוקרים קראו כך את סופו של הרומן, מנקודות מבט שונות. סיום הרומן עומד בבסיס טענתו של שוורץ בדבר 'המרד השפוף'⁸² של יערה והיוותרותה קפואה מרצון⁸³ – הוא טען כי זוהי תגובה חתרנית על ציפיות החברה הגברית מנשים; זהו מרד המתבטא בכך שהאישה מאמצת מרצון את עמדת הפריג'דית, הרדומה או המתה. לדידו יערה בוחרת 'לפנות עורף לחיים, לחיוניות, לחום, לאהבה, ולכלוא את עצמה מרצון בעולמן המושלג, הישן לנצח, של האגדות והמעשיות'.⁸⁴ מרין ראתה את סיום הרומן כהמרת החיים והמציאות לספרות ולטקסט.⁸⁵ מרין ושוורץ אומנם נחלקו ביניהם על עניין ההמרה של החיים לאומנות –

75 שם, עמ' 317.

76 שם, עמ' 316.

77 שם, עמ' 317.

78 שם.

79 שם, עמ' 318.

80 שם.

81 שם, עמ' 319.

82 שוורץ, האופצייה (לעיל הערה 5), עמ' 82.

83 מה שהקנה למאמר את שמו בפרסומו הראשון, 'היפהפייה שבחרה להמשיך לישון'. ראו: 'שוורץ, היפהפייה שבחרה להמשיך לישון: על העמדה הנשית-חתרנית של צרויה שלו ברומן "חיי אהבה"', צפון, ו (תש"ס), עמ' 89–113. בפרסום הבא של המאמר נתן לו שוורץ את הכותרת 'האופצייה הפריג'דית'. ראו: שוורץ, האופצייה (לעיל הערה 5).

84 שם, עמ' 81.

85 מרין (לעיל הערה 5), עמ' 157. מבחינת המרת החיים ליצירה הזכיר סוף הרומן למרין את גיבורת 'נעימה ששון כותבת שירים' לעמליה כהנא-כרמון ואת גיבורת 'שדה ושדות' לרחל איתן.

שוורץ גרס כי הסיום אינו מבטא סובלימציה יצירתית⁸⁶ – אך שניהם הסכימו שיערה מתרחקת מהמציאות. לעומתם צור, אף שציינה את הקריאה כהימצאות מחוץ לאחיות המציאות, בלי צורך להתמודד עם ההווה,⁸⁷ טענה לבסוף שהפואטיקה של שלו מציעה אפשרות ליצור מסיפורים 'חיים חדשים ואחרים'⁸⁸ – כלומר היא ראתה אפשרות של חיים (אומנם חיים אחרים).

אני סבורה שהמהלך של שלו בסוף הרומן אינו התנתקות מהחיים. צור הציעה בזהירות מהלך כזה בקריאת 'בעל ואישה' – ואני חושבת שזהו מהלך מרחיק לכת יותר, ושהוא נעשה בבירור ב'חיי אהבה'. כשיערה מתייחדת עם הספר, היא קוראת אגדה שאינה קיימת באגדות החורבן; זוהי אגדה ששלו המציאה.⁸⁹ כאמור יערה היא סטודנטית לתלמוד, הרווי אזכורים של אגדות החורבן, ולכן בולטת העובדה שהאגדה שקראה אינה קיימת אלא מומצאת. יערה מובלת ממקום פנימי, משילוב דחפים של תזוזה וקיפאון, פרצים אפקטיוויים, ומסיימת בספרות – משלל זוויות: הימצאות בספרייה, כשהיא קוראת ליצור מחקר ספרות אגדה שחיברה הסופרת, כלומר התמונה מכילה היבטים שונים של ספרות. המהלך אפוא אינו תגובה על כישלון בנרטיב השיבה לעבר או בשאיפות הרומנטיות עם אחד הגברים בחייה של הגיבורה; אין זה סופו של סיפור חניכה ליניארי ומוכר ואף לא ניסיון חתרני של הגיבורה להתנגד לנרטיבים הללו ולמערך הציפיות ממנה; המהלך הוא פנימי ומתהווה תוך כדי התרחשותו. העיסוק הבלעדי בסדרים חיצוניים שמכתיבים את רצף העניינים יוצר בעיני מסגרת רדוקטיווית, שאינה מכירה בבערה הפנימית שמניעה את יערה ובתשוקתה להמשיך ליצור כדי לחיות, להיות יצרנית. מובן שכל גיבורה מושפעת מההיסטוריה המשפחתית שלה ומההקשר שהיא חיה בו, כשם שכל סופרת נתונה להשפעות שונות, ככל אדם – אבל נראה שבעצם הבחירה של יערה להיוותר היכן שהיא נמצאת בסוף הרומן יש ניסיון לומר שהחיים על פי תוכנית הם מנוונים לעומת האפשרות להמשיך ליצור ולנוע, מתוך תשוקה חיובית ויצרנית, שלא כתשוקה הנובעת מחסך, כזו שמצטיירת בנרטיבים האדיפליים שיוחסו לרומן בעבר. סיום הרומן כמוהו כשיר הלל לספרות בכלל: קריאת ספרות, כתיבת ספרות, מחקר ספרות – כל אלה מופיעים בסצנה הסיום הדחוסה והמבריקה.

מתחילת הרומן קיימות בו תזזיתיות, סיפיות ונזילות, ובסופו כל הכוחות הללו,

86 שוורץ, האופציה (לעיל הערה 5), עמ' 79.

87 צור (לעיל הערה 7), עמ' 156.

88 שם, עמ' 198.

89 למחקרים נוספים שהצביעו על המצאת האגדה ראו למשל: מרין (לעיל הערה 5); שוורץ, האופציה (לעיל הערה 5); יניב (לעיל הערה 7).

הסוערים ביערה, מביאים אותה אל הספרייה. אף שהסצנה מסתיימת במה שמסתמן כשקט או נשימה לרווחה, אין מדובר בכיבוי התשוקה או בשוך הסערה. נהפוך הוא, יצירת האגדה בסוף הרומן מעידה על היצרנות הכרוכה בתשוקה האימננטית, זו שמובלת על ידי פרצים ואינה מאורגנת. אין מדובר בגורלה של יערה או ביעד שאליו כווננו כל המהלכים מלכתחילה; יערה נעה מתוך היש ולא מתוך האינ – היא אינה מפצה על חסך כלשהו וחוזרת אל מה שימלא אותו; תשוקתה כרוכה ביצרנות, במלאות, והמהלך הזה הוא המשך של התהוות מישור האימננטיות של הטקסט.

שלו הדגימה באופן מעניין שהדחיות בתנועה של יערה בסיפור היא אימננטית, נובעת מתוכה, בתיאור הפעם האחרונה שהיא מקיימת יחסי מין עם אריה. בפעם הזאת היא מגיעה לאורגזמה באופן המובהק ביותר, ורגע השיא של האקט מתואר כך: 'אני נדחפת קדימה עד שאני כמעט נופלת מהמיטה הרחבה ואני כבר לא רואה את רגליו [של אריה], ונדמה לי שאני שם לבד עכשיו וכל המתיקות עולה מתוכי, וזו המתיקות האהובה עלי ביותר'.⁹⁰ ההנעה העוצמתית בטקסט מגיעה ממקום אפקטיווי שבין יערה לבין עצמה, פרץ רווי שלא נגרם באופן סיבתי על ידי אריה למשל. בשלל סצנות רוויות אפקט ותזויות, נעדרות סיבתיות ברורה, יערה מוצאת את עצמה מונעת על ידי דחפים אוטונומיים שבסופו של דבר מרחיקים אותה משני הגברים שבחיה ומהאפשרויות שניצבו לפניה.

לבסוף יערה בוחרת להיות בספרייה. פוקו דן גם בספריות כסוג של הטרוטופיה: בספרייה יש ניסיון 'לצבור הכל, לכונן סוג של ארכיון כללי, לכלוא במקום את כל הזמנים, כל התקופות, כל הצורות והטעמים, [...] לכונן מקום של כל הזמנים שהוא עצמו יהיה מחוץ לזמן, מחוץ להישג ידו [...] מצבור מתמיד ולא מוגדר של זמן במקום נייח'.⁹¹ הספרייה היא מקום ממשי שמכיל בתוכו את הלא ממשי; הזמן כמו מאבד בה את משמעותו, משום שהוא חלק ממצבור זמנים אין־סופי. הגדרה זו מהדהדת סיפיות, הישארות במקום שהוא בין לבין, גם וגם ומנגד לא כלום. הספרייה היא מרחב אשלייתי, משום שהיא מאפשרת הפלגה אל עולמות אחרים, הצתה של הדמיון, אפשרות של מציאות אחרת שהיא בהכרח לא המציאות שקיימת מחוץ לגבולות כריכת הספר – מה גם שהיא מאפשרת הכלה של מגוון מציאויות זו לצד זו ממש. במובן זה הקריאות שטענו שבסוף הרומן יערה מתרחקת מן החיים – מסתברות. אולם בכך לא מסתכם העניין: נראה לי ששלו ניסתה להשיג על ההגדרה החד־משמעית של פוקו ואף להרחיק לכת מעבר להדגשת היסודות הסיפיים כפי שהצעת.

90 שלו (לעיל הערה 28), עמ' 297.

91 פוקו (לעיל הערה 50), עמ' 16.

יערה מוצאת את מקומה בספרייה באופן שהוא גם זוגי (בשמלת הכלולות שלה, כששום 'תקנון אכזר'⁹² לא יפריד בינה לבין הספר) וגם אימיה ('דבקה בספר כמו אמא בתינוק').⁹³ השורות האחרונות של הספר אפופות תחושת התרה מסוימת: 'לראשונה מאז התחיל הכול אני נושמת לרווחה [...] אני יודעת שמצאתי בדיוק את מה שהייתי צריכה'.⁹⁴ כאמור האגדה שיערה קוראת כשהיא נעולה בספרייה אינה אגדת חורבן קיימת, אלא אגדה ששלו המציאה. בסוף הרומן שלו מציבה לפני הקורא את הספרות כמקום שבו יכולה להמשיך להתלבות הבערה הפנימית, שילוב דחפים של תזווה וקיפאון, פרצים אפקטיוויים. אלה באים לידי ביטוי בספרות על שלל היבטיה: בקריאה ('ערה קוראת אגדה), בכתיבה ויצירה (שלו היא זו שיצרה את האגדה), בחקר הספרות (זהו מושא המחקר של יערה) ואף בהימצאות במרחב ספרותי, בספרייה. הפתרון בסוף הרומן אינו תגובה על כישלון במערכות היחסים עם הגברים בחייה של הגיבורה, ואף לא ניסיון חתרני שלה להתנגד להם ולמערך הציפיות ממנה; המהלך שלה פנימי, גרעיני. נדמה שיערה לא יכולה לסיים במקום אחר; יתרה מזאת, אין זו פרישה מהחיים, כי אם האפשרות העוצמתית ביותר לחיות. נראה ששלו לא התייחסה אל הספרות כאל בריחה מהחיים, אלא כאל חיים עצמם. בספרות נמצאת התשוקה, ומתוך הספרות והדיאלוג עימה נובעים הפרצים הפיזיים-רגשיים שמניעים את האדם קדימה. היצרנות שבקריאה ובכתיבה אינה מייצרת מציאות חלופית אלא אפשרות ל'הרגשה של חיים, חיים אמיתיים'. זהו מקום של יצירה: יצירה של דבר חדש שמקורו ביוצרת בלבד, בנביעה פנימית. היצירה הזו בכוחה להניע את החיים, היצרנות הזו היא ויטלית, בדומה לעולה מכתבתם של דלז וגואטרי. שלו עצמה סיפרה שמשחר ילדותה הספרות היא יסוד דומיננטי בחייה, ואפשר לומר שספרות תמיד הייתה ממש חייה עצמם. היא סיפרה על הספרייה בבית ברל שפקדה תדיר בילדותה ובנעוריה המוקדמים:

הייתי חולפת [...] ונבלעת מיד בין המדפים העמוסים [...] ריח של אבק מתוק נדף מן הספרים כשהייתי מדפדת בהם [...] איזה עונג היה זה לבחור ספר בימים ההם! כמו לשאול לי חיים לשבוע הקרוב [...] מן החלונות נשקפו הפרדסים האהובים עלי, ופעמים רבות הייתי לוקחת אתי את הספרים אל הפרדס, שוכבת מתחת אחד העצים וקוראת עד החשיכה [...] ככל שהיה הספר עבה יותר כך הבטיח לי חיים ארוכים יותר בתוכו [...] הספרייה היא בבית ברל, בבניין

92 שלו (לעיל הערה 28), עמ' 318.

93 שם.

94 שם, עמ' 319.

המכוסה קיסוס סמיך, הייתה בעיני בשנים ההן המקום היפה והמפתה ביותר עלי אדמות. לא לחינם מסתיים אחד מספריי בגיבורה המסתתרת בין המדפים עד שהספרייה ננעלת והיא נשארת שם לבדה כל הלילה. ביישוב הקטן ההוא בשרון, בו היו אז יותר ספרים מאנשים, לא הייתה דרך טובה יותר להכיר את החיים.⁹⁵

פרטים רבים ברומנים של שלו קשורים לסיפורים מחייה. בקשר ל'חיי אהבה' יש לציין שבעלה הראשון של ריקה, אימה של שלו, נהרג במלחמת השחרור (ואזכיר שאריה ואימה של יערה מכירים לאחר שהוא נפצע במלחמת השחרור והיא סועדת אותו); ואילו אביה היה נשוי לעליזה גורביץ, והיא עזבה אותו לטובת אורי צבי גרינברג, חברו המשורר (באופן שמזכיר את העדפת אימה של יערה את אביה של יערה על פני אריה).⁹⁶ הסצנה שסוגרת את הספר, שבה נזכרת הגיבורה בקריאת התנ"ך בחושך עם הוריה בזמן הפסקת חשמל, מזכירה סיפור מילדותה של שלו – היא קראה לראשונה את 'הגלגול' של קפקא עם הוריה בזמן הפסקת חשמל.⁹⁷

הזיקה בין החיים לספרות כבר עלתה בעבר בקשר ל'חיי אהבה'. צור עסקה במה שלדידה הוא זיהוי ממשי בין האדם לבין טקסט, אך היא עסקה בטקסטים קדומים ובסיפורי העבר ובהצגת האדם והטקסט כנטולי הקשר, מפורקים ומרוקנים מאיכותם המטפורית.⁹⁸ המהלך של שלו ב'חיי אהבה' הוא לדעתי זיהוי של הספרות עם החיים, ערבוב של השניים באופן שאינו יכול שלא להתקיים, ושמותר אותם שלובים זה בזה בעוצמה גדולה. חוקרים אחרים הציגו את סיום הרומן – ובתוכו את הספרות – כניתוק מהחיים, כמציאות חלופית, כדבר מה שנמצא בפער משמעותי מן החיים עצמם, אך שלו פירקה בדיוק את הדיכוטומיה הזו, וביקשה שוב להניח את הדברים על רצף, בתווך, ולהתייחס אליהם כאל נזילים יותר. הספרות והחיים בלתי ניתנים לניתוק זה מזה, ובהחזקתם במצב דינמי וגמיש יש מקום לכל הרכיבים הנזילים שדנתי בהם עד כה ולתנועות המינוריות שיוצרות את מישור האימננטיות. בניגוד לגברים המרסנים

95 'ספר חיינו: הספרים שעיצבו את עולמם של גיבורי התרבות שלנו: צרויה שלו', ידיעות אחרונות, 15 ביוני 2011.

96 שוורץ, האופציה (לעיל הערה 5), עמ' 90.

97 על פי רשימה של שלו, שפורסמה במקור בצרפתית וששוורץ הביאה בתרגום לעברית. ראו: שם, עמ' 98–99.

98 צור (לעיל הערה 7), במיוחד עמ' 131–136. צור ציינה גם את סמדר שיפמן, שכתבה בקשר ל'חיי אהבה' ש'החיים הם סיפור, ואולי לא סיפור אלא פרשנות של סיפור'. ראו שיפמן (לעיל הערה 5), עמ' 138.

והמסרסים בחייה של יערה,⁹⁹ ובניגוד לנרטיבים שסופם בפתרון שיש בו מוצא עם סיום ברור, הספרות מציעה מארג מגוון של דרכי קיום, שמתקיימת ביניהן סינרגייה, שאינן באות האחת על חשבון האחרת. הספרות היא גילום של התנועה הריומטית, הספונטנית, החיה; הספרות מציעה תמיד ויותר מכול – אפשרות.

סיכום

מכל האמור לעיל עולה כי 'חיי אהבה' חורג מהנרטיבים הפסיכולוגיסטיים המוכרים, ומבט על מישור האימננטיות שלו חושף תנועה אחרת, מאורגנת פחות, שמבקשת להמשיך להתהוות ולא להיעצר. בקריאתי ביצירה תיארתי את התנועה שמצטיירת בטקסט, ובשופה הגיבורה מצליחה למצוא את המקום שבו אפשרויות שונות מוחזקות בצורה שאינה מקוטבת כי אם נזילה ומאפשרת. הספרות מציעה חיים מלאי אפשרויות, ובמובן זה אפשר לומר שהרומן מסתיים במה שנראה כהעלאת שאלות נוספות יותר מאשר כמתן תשובות או פתרונות – ומורכבות זו היא חלק מהמהלך היפה של שלו בטקסט.

כתיבתה של שלו ב'חיי אהבה' לא חזרה על עצמה, בדומה לדבריו של אבנר הולצמן במאמרו על 'רקדתי עמדת'. הולצמן טען שכל ספר חדש של שלו ריאליסטי יותר מקודמו,¹⁰⁰ ומבוסס על מציאות אנושית וחברתית רחבה יותר, רחוקה יותר מ'הסבך הסייטי הצפוף' של הרומן הראשון שלה.¹⁰¹ ולמרות זאת כל אחד מהספרים הבאים שלה מכיל רכיבים קריטיים מתוך אלה שהופיעו ברומן הראשון: התמונות הגרוטסקיות המדהימות, המצבים הרדיקליים, האיכויות הליריות, השפה הפואטית המרתקת ו'הפעעים הרגשיים שחותכים את הבשר'.¹⁰² אכן מספר לספר נראה שהגיבורות זונחות – או לומדות להעדיף – את ההיענות לחוקי המציאות החברתית, לעומת הפרצים הרגשיים והפיזיים שאין בהם כדי להכות שורש יציב בעולם.¹⁰³

- 99 אפשר לכלול בהם גם את אביה, כדברי שוורץ, האופציה (לעיל הערה 5), עמ' 86–87.
- 100 שוורץ תיאר תופעה זו כך: 'מקוננת במכנסי נמר החלה ללבוש חליפות מחויטות' (י' שוורץ, 'מופע העצמי ב"רקדתי עמדת"', "הנל", מקוננת [לעיל הערה 5], עמ' 41).
- 101 הולצמן (לעיל הערה 3), עמ' 19.
- 102 שם. נדמה לי שהולצמן ניסח כאן ביטוי אפקטיווי מדויק, ברוח המאמר הנוכחי.
- 103 חוקרים כבר נגעו בהתפתחות זו. למשל רשקס ציינה במאמרה על 'בעל ואישה' כי בניגוד לגיבורות 'רקדתי עמדת' ו'חיי אהבה', אשר 'מנכסות את כל העולם לטובת דיון בעצמן: כל העולם הוא הן בלבד', נעמה, גיבורת 'בעל ואישה', מתאמצת להבחין עצמה מן העולם ומסמנת את גבולות העצמי שלה. ראו: רשקס (לעיל הערה 27), עמ' 108.

מ'בעל ואישה' ועד 'פליאה'¹⁰⁴ לומדות הגיבורות לאמץ להן מנגנוני הסתגלות שמקילים את חייהן בעולם הזה – 'להתחבר מחדש אל הזרימה המבריאה של החיים והזמן',¹⁰⁵ כפי שהעידה שלו עצמה – ונדמה שהן מגיעות בסיום הרומנים לתשובות או לפתרונות. לכן אני חושבת ש'חיי אהבה' הוא בעל אפקט כה עוצמתי, אף מעבר לניסיונו לפרוץ גבולות של כתיבה מסורתית ולפרק את המבנים שהיו מוכרים בפרוזה של התקופה.¹⁰⁶ דריסת רגלה הראשונה של שלו בעולם הפרוזה, 'רקדתי עמדת', הייתה כתיבה ניסיונית למדי, המדגישה את עולמה הפנימי הסוער ביותר של הגיבורה; המציאות הסיפורית מעוצבת בו לחלוטין על פי העולם הפנימי, ולכן כמוהו היא 'עשויה תמונות המתחלפות בתנועות מטוטלת חדות, תמונה אידיאלית מעודנת מחליפה תמונה גרוטסקית מעוררת גיחוך ואימה, וחוזר חלילה',¹⁰⁷ ככתוב בגב הספר. ואילו ב'חיי אהבה' שימרה שלו את הסערה האדירה הזו בנפשה של הגיבורה ובתנועות המתהוות בטקסט עצמו, אך הצליחה ליצור את התמונות הייחודיות הללו בתוך עולם מציאותי, ריאליסטי, שמציג את הגיבורה באופן אנושי מאוד. ייתכן שזו אחת הסיבות להתקבלות האוהדת של הספר, לעומת קבלתו החלקית בלבד של 'רקדתי עמדת':¹⁰⁸ ההצלחה בשימור המתח בין עולם ריאליסטי לבין גיבורה סוערת שפועלת באופן שנדמה לעיתים כחורג מן המציאות או מהסתכלות מאוזנת עליה. שלו שימרה במידה מרשימה את העוצמות הרגשיות של 'רקדתי עמדת', בתוך השלד המגביל של היצמדות למציאות ריאליסטית ולהתרחשויות שיש להן מהלך ברור במובנים של מקום וזמן. מבחינה זו 'חיי אהבה' הוא מופע חד-פעמי בפואטיקה שלה.

כידוע שלו היא היום אחת הסופרות המוכרות והמצליחות בארץ, והצלחתה בעולם גדולה עוד יותר.¹⁰⁹ לאחר 'חיי אהבה' פרסמה שני ספרי ילדים וחמישה רומנים, שעוסקים בנושאים שונים, מחיי נישואים ומשפחה ועד שאלות של לאומיות ופוליטיקה. עדיין נראה שמה שמעסיק את קוראיה הוא שאלות של פערים בין השכבות הגלויות של הטקסט לאלה הסמויות, שמפתה לחפש בהן את האמת החבויה שלו, את הצופן לפיצוחו. זה יותר משני עשורים הקריאות של 'חיי אהבה' – ושל

104 צ' שלו, בעל ואישה, תל אביב 2000; הנ"ל, תרה, תל אביב 2005; הנ"ל, שארית החיים, ירושלים 2011; הנ"ל, כאב, ירושלים 2015; הנ"ל, פליאה, ירושלים 2021.

105 צ' שלו, 'ראיתם את הצעדים הקפואים שלה?', אוסף פרטי, 2016 (כתב יד שנמסר ליגאל שוורץ). ראו: שוורץ, האופצייה (לעיל הערה 5), עמ' 88.

106 הולצמן (לעיל הערה 3), עמ' 11. על ההתקבלות של 'חיי אהבה' בהקשר של התפתחות הספרות בארץ באותן שנים ראו: שם, עמ' 11–13.

107 שלו (לעיל הערה 2), גב הספר.

108 י' שוורץ, 'פתח דבר', הנ"ל, מקוננת (לעיל הערה 5), עמ' 11.

109 שם, עמ' 11–12.

יצירות מאוחרות יותר של שלו – עוסקות ברבדים הסמויים של הטקסט, בגילוי של מה שנמצא מתחת לפני השטח שלו, לשם חשיפת המהלכים הרדיקליים של שלו. לעומת קריאות אלה אני חושבת שהמהלך המעניין של שלו ניכר בטקסט עצמו, על פני השטח ובמישור האימננטיות. מישור האימננטיות אינו מוכפף למניעים פסיכולוגיים; הוא אינו סימפטום לניסיון שחרור מהעבר או מציפיות מגדריות; הוא אינו תגובת נגד על תיאוריות. המעקב אחר מישור האימננטיות מראה שפעולתה של הגיבורה נובעת ממניעים אימננטיים, אפקטיוויים, שאינם באים לאתגר או לפרק מיתוסים ודגמים שונים; הם פועלים כתופעה, כשלעצמם. אני חושבת שבבחינת המהלך הזה שלא כתגובה על שאלות זהות, מצטייר מהלך רדיקלי: התשוקה לויטליות שאינה מאורגנת, אינה צפויה ואינה כפופה לדבר, ההכרח במנגנונים של המשך תנועה ספונטנית – שנמצאת בספרות. ההתנהגות הזאת ניכרת אצל יערה, ויותר מכך – בורימת הטקסט עצמו. אם ההסתכלות על מישור האימננטיות והאפקטים מסייעת להבין איפה נמצאת הדרמה, מסתמן שבפואטיקה של שלו הדרמה נמצאת בקיום של תנועות מינוריות ולא מוסברות, מובחנות ולא מובחנות; הדרמה הזו היא קריטית לויטליות ולתחושת החיים, וכדי לשמרה יש להמשיך לנוע ולפעול בצורה יצרנית, חדשנית.

כאמור ההתקבלות של שלו במחקר שולית ביחס לפופולריות שלה: שוורץ הציע שמדובר במתאם שלילי שקיים אצל סופרות עבריות רבות – הפופולריות שבהן אינן נכנסות לקנון, והקנוניות אינן מוכרות;¹¹⁰ לטענתו חוקרים ומבקרים נפלו בשבי מראית העין ששלו מעמידה ביצירתה ואינם רואים את העומקים הנסתרים שבה. כשהולצמן העיד על האופן שבו ניסה תחילה לקרוא את 'רקדתי עמדת', הוא סיפר כי שאל את השאלות הלא נכונות, וניסה לפרש את הספר בלקסיקון לא עדכני, שהותאם לקנון העברי של אותו זמן.¹¹¹ אני רוצה לחבר את דבריהם של שוורץ והולצמן ולהציע, כפי שכבר רמזתי, שהעניין המועט יחסית של המחקר ביצירתה של שלו קשור בנקודת המבט עליה – אלא שבניגוד לשוורץ לדעתי יש להפנות את המבט דווקא אל פני השטח ולא אל המעמקים – ובשימוש בכלים ומתודות שלא יצרו דיאלוג פורה עם יצירתה. אחת ממטרותיי במאמר זה היתה להביא לדיון כלים נוספים לקריאה ביצירותיה של אחת הסופרות החשובות בפרוזה הישראלית, שספריה עוד נכתבים וזוכים לאהדה רבה בקהל הקוראים בארץ.

המושיוציה לקרוא את 'חיי אהבה' על פי פני השטח שלו והאפקטים נבעה מהטקסט

110 שם, עמ' 12–13.

111 הולצמן (לעיל הערה 3), עמ' 11.

עצמו: קריאתי הראשונה בטקסט לוותה, בתחושה שהוא מוצף ברכיבים גופניים־רגשיים, ושהאינטנסיוויות התחושתית ניכרה בכל עמוד. 'חיי אהבה' אינו הרומן היחיד של שלו שכמו מבקש להיקרא בדרך זו: הפואטיקה שלה רוויה מבעים רגשיים שלא ניתן להתעלם מהם, והשתלשלות האירועים מושפעת תדיר מהתנודות הפיזיות והרגשיות שעוברות הגיבורות, בין שאלה מינוריות ובין שהן מצטברות לכדי דפוסים אינטנסיוויים ברורים. הניסיון לעמוד על הרגעים החמקמקים הללו הוא ניסיון לתאר את הפואטיקה של שלו מתוך היצירות עצמן ולא מבין השורות שלהן. אני מקווה שהדוגמה שהבאתי לקריאה כזו תעודד קוראים להפנות את הקשב אל מה שנמצא מול עינינו, אל הטקסטים כשלעצמם, להשתחות על מה שכינתה סונטאג הארוטיקה של האומנות – ולו מפאת הקשב המוגבר לטקסטים. האפשרות לנוע יחד עם הטקסט בלי לנסות לפרקו לגורמים היא שמאפשרת לנו לשמוע דבר מה חדש שהיה שם תמיד, לקרוא כאשר 'רק לחיטת הדפים נשמעת בשקט'.¹¹²

Yael Berry, PhD student at the Skirball Department of Hebrew and Judaic Studies,
New York University
yb2377@nyu.edu

מקורות



'קולות מחונקות'

על 'שגגה' מאת רבקה אלפר

אוריאן זכאי ואילנה סובל

בתיק הארכיון הקטן של הסופרת רבקה אלפר במכון 'גנזים' טמון הסיפור 'שגגה', שלא פורסם עד כה. הסיפור אינו מתוארך, אך על פי הרובד הלשוני שבו נכתב, ומכיוון שאלפר פרסמה את הרומן היחיד שלה ואת רוב סיפוריה בשנות השלושים, ובשנות הארבעים החלה לפרסם ביוגרפיות, יש לשער שהוא נכתב בשנות השלושים המוקדמות. לפיכך הוא עשוי להיות סיפור האונס הראשון בספרות העברית שמסופר מהפרספקטיבה של האישה הנאנסת.

אלפר נולדה בליטא בשנת 1902 והיגרה לפלשתינה בשנת 1926. היא התיישבה בקיבוץ גבעת השלושה וביקשה להשתלב כחלוצה בחיי העבודה בארץ, אולם לאחר שנפצעה בידה עזבה את הקיבוץ. בשנת 1930 פרסמה אלפר את הרומן 'פרפורי מהפכה', שעוסק בקורותיה של אישה יהודייה צעירה על רקע מהפכת אוקטובר, ולאורך שנות השלושים פורסמו סיפורים פרי עטה בכתב העת 'מאזניים' ובעיתון 'דבר'. בשנת 1944 הצטרפה אלפר למערכת ביטאון תנועת הפועלות 'דבר הפועלת' ועבדה באופן צמוד עם העורכת רחל כצנלסון. כאמור משנות הארבעים היא לא פרסמה עוד סיפורת בדיונית, והתמקדה בעבודה עיתונאית ובמיזמים ביוגרפיים שתיעדו אישים ומשפחות הקשורים בתולדות היישוב. בשנת 1944 פרסמה את הרומן הביוגרפי 'המתנחלים בהר', העוסק בחייה של לאה כהן, מראשוני המתיישבים במושבה מוצא; בשנת 1956 יצא לאור 'קורות משפחה אחת', המתעד את קורות חייה של רחל דנין, אישה מן 'היישוב הישן' בירושלים; ובשנת 1960, שנתיים לאחר מותה, פורסם הרומן 'אנשי פקיעין', העוסק ביישוב היהודי העתיק בכפר פקיעין. בעיזבונה נותרו סיפורים וכתבים נוספים ובהם הסיפור 'שגגה'.

ברגישות יוצאת דופן מתאר הסיפור 'שגגה' את קורותיה של דינה, חלוצה צעירה מאחת הקבוצות בארץ, שבאה 'העירה' במצוות אביה, כדי לארגן לו ולאחיה אשרות

כניסה לארץ, ונאנסה על ידי 'צעיר', כנראה גם הוא ציוני-יהודי. הסיפור מתאר את האונס וחושף את מנגנון הדיסוציאציה שחוותה דינה במהלכו, את תחושת האשמה והבושה שחשה לאחר האונס, את ההדרה החברתית שלה ואת חוסר יכולתה להשתקם. לאחר סצנת האונס, כשדינה מתעוררת, מסופר כי היא

קפצה מהמיטה. כברק התבהר זכרונה. נזכרה. הבינה. נפלה על ברכה, ישבה. עיניה יצאו מחוריהן, פניה חוורו. מגרונה קולות מחונקות [כך במקור]. היא שוברת את ידיה, תולשת שערותיה:

– 'אלהים, מה עשיתי [כך במקור] ל? הרגת אותי, לא אחיה, אאבד את עצמי לדעת. הרגת אותי, הרגת אותי'. קולה נפסק. עיניה יבשות, גדולות. נוצצות.

מגרונה של דינה הנאנסת יוצאים קולות מחונקות, קולות שגם כשהתגלמו לכדי סיפור שכתבה אלפר, נותרו חנוקים, גנוזים בין כתבים נוספים שלא ראו אור בחייה של הסופרת.

שגגה בעברית אינה טעות סתם, אלא היא אשמה הקשורה לחטאים חמורים, שהעובדה שנעשו שלא בזדון אינה ממעיטה מחומרתם ומהצורך להעניש או לכפר עליהם. אפשר לחשוב על כותרת הסיפור במונחים של אשמות שונות בו, כדוגמת אשמתו של האנס, אשמת החברה החלוצית שמאפשרת אלימות מגדרית, או תחושת האשמה של דינה, אך אפשר גם שנרמז בה כי עצם כתיבת הסיפור היא מעשה שגגה. על פי הנוסח שבכתב היד יוצאים מגרונה של דינה 'קולות מחונקות'. לכאורה זו טעות דקדוקית של סופרת שעברית לא הייתה שפת אימה, אך דומה שגלומה ב'טעות' הזו משמעות מגדרית. הקולות המחונקות בגרונה של הנפגעת הם קולות נשיים שמודחקים לא רק בשל האירוע הטראומטי, אלא גם בשל גבריותה של השפה, שבחסותה מתרחש האונס. אם כן החנק כפול, ומכיל הן את מוגבלות השפה, הטבועה בכל פגיעה טראומטית, והן את השתקתה של שפה נשית, העולה מגרונן של הקורבנות.

מוקדם יותר בסיפור מופיעה טעות דקדוקית דומה. דינה מהרהרת במשפחתה שמנסה להגיע לארץ ישראל וחושבת לעצמה: 'מה יעשו פה? איך יחיו? קרבנות חדשות?'. אלפר הצמידה למילים 'קורבנות' ו'קולות' שמות תואר נקביים והפכה כך את המילים הללו למסמנים של ישויות נשיות. הניסיון לציית יתר על המידה להיגיון של השפה ולהתאים לסימות נקבית של שם העצם סיומת נקבית של שם התואר גם במקום שהתאמה זאת אינה נכונה דקדוקית, אומנם חושף חולשה מול העברית, אך בה בעת מסב את תשומת הלב לפער בין המין הדקדוקי של המילה לתוכנה החברתית. כך למשל גם כשדינה פוגשת את הגבר שעתידי לאנוס אותה והם מהלכים יחד:

הגשם מתגבר. אחז אותה בזרעה, ורטט עבר בכל גופה. גל אש התגלגל מידו לידה, ירד לבהונות רגליה, התרומם למעלה והצית את הלב. הלב התרחב. הדפיקות מהירות וחם לה. קל להשען על זרועו החזק [כך במקור]. התקרבו אחד לשני, ונעים ככה. לא הולכים. הרוח נושא אותם. שתיקה. לא נחוצים [כך במקור] מלים. אך צריך לדבר....

הטעויות 'זרועו החזק' ו'לא נחוצים מלים' קושרות בין הכוח הגברי לבין הגבריות של השפה עצמה, שמשמרת אידיאולוגיות פטריארכליות, אותן אידיאולוגיות שבעטיין מן הסתם נותר סיפור האונס קבור בארכיון.

גיבורת הסיפור זועקת 'אלהים, מה עשיתי [כך במקור] לי?'. שוב לכאורה טעות דקדוקית, 'מה עשיתי' במקום 'מה עשית', אך למעשה יש כאן הכרה בכך שהדמות הנשית (דינה או אלפר עצמה) עושה – בשגגה – דבר מה מבהיל, אסור. היא חוטאת במעשה הכתיבה של הסיפור שלא סופר, ושמעמדה פטריארכלית או לאומית גם אינו אמור להיות מסופר – מעשה שיגרום למותה או למות הסיפור. כאמור הסיפור 'שגגה' הוא כנראה הסיפור הראשון שנכתב בעברית על אונס מהפרספקטיבה של הנפגעת, ועל כן הוא ניסיון ראשון להתגבר על הכוחות החברתיים והספרותיים שמאלימים קולות מחונקות. בניגוד לסיפור של המקרבן, שזוכה למקום חברתי מכובד (בעוד שבוע בקפה, על יד שולחן טה, סיפר [האנס] במסובת חבריו על הפרח, שנודמן לו), הניסיון לספר את הסיפור הנשי, את סיפורה של הקורבן, הוא טעות, הוא מעשה שחומק בשגגה אל תוך הספרות העברית – גם אם, עד הפרסום הנוכחי, רק בדמות כתב יד שנותר גנוז.

בפתח הסיפור אביה של דינה מבקש מבתו שתסדר לו ויזה, דהיינו תסדר לו אשרת כניסה למקום שהיא דמיינה כי תוכל להימלט אליו מעול המשפחה, ממבנה חברתי בורגני ומאובדן האם, ושב ויתאפשר לה קיום שונה ('אמא איננה, עול על שכמה. באה הנה, פרקה העול, חשבה תשאף רוח'). דינה נאבקת עם דרישת האב ומתייסרת בעקבותיה: 'כאבה השאלה [בקשת האב], הציקה. לילות לא ישנה, ימים לא מצאה מנוחה' – כך שורה אלפר כבר בתחילת הסיפור את תפילת 'אל מלא רחמים', הנאמרת בלוויות ובימי זיכרון לעילוי נשמתם של הנפטרים: 'אל מלא רחמים שוכן במרומים, המצא מנוחה נכונה על כנפי השכינה [...]'. דינה נענית לדרישת האב, אך מבינה כי טמון בחובה ממד של מוות – מוות לרעיון שבשמו באה לארץ ישראל, לסובייקטיוויות שהיא מנסה לכוונן, לאישיותה כחלוצה. לכאורה ספקותיה של דינה באשר לתביעת האב נוגעים בעניינים מעשיים, כמעט טריוויאליים: כיצד 'יסתדרו' בני המשפחה בארץ החדשה, היכן יעבדו, היכן ילמדו. אין כל אזכור לניצול מיני

מצד האב. אולם נדמה כי מה שמטריד את דינה במיוחד הוא האחריות שהיא נושאת על שכמה כיוון ש'אמא איננה'. למעשה חששותיה של דינה נוגעים לחזרה הצפויה אל הבית הפטריארכלי, שמתגלה בסיפור, כמו במקומות אחרים, כמקום המסוכן לאישה.

האמביוולנטיות כבדה כל כך שהיא משפיעה על הגוף ללכת לאיבוד ומובילה את דינה אל 'מחוז' לעיר', ושם היא פוגשת בגבר שיאנוס אותה. לכאורה ניסתה הסופרת לציית לסיפור האונס הסטריאוטיפי המקודד בשפה, שלפיו האונס מתרחש מחוץ לסדר החברתי, והנאנסות הן נשים שמהלכות לבדן 'בחושך, בערפל, בגשם מטפטף'. אולם היא מיקמה את מעשה האונס דווקא בתוך הבית; אומנם לא בביתה של דינה, אבל בספירה פרטית לכאורה. הגבר מזמין את דינה לביתו, כביכול כדי להגן עליה מפני הסכנות שבחוץ, ואז – 'רגע ספק, אך היא מאחורי הדלת. היא ברשתו, לא ברשותה'. בדיוק כפי שהטעויות הלשוניות בסיפור חושפות אמת חברתית, כך השגגה הנרטיבית מאפשרת לחשוף את גבריות הנרטיב השגור של האונס בתרבות ולהציע במקומו נרטיב של אלימות מגדרית שמתרחשת בגבולות הבית.

הבית שבו מתרחש האונס מהדהד את הבית שבו התרחש גילוי העריות ברומן היחיד שפרסמה אלפר, בשנת 1930, 'רפורי מהפכה'. מסופר בו כי לאחר מות אם המשפחה האב מנסה לנצל מיניות את בתו הבכורה בתיה, והיא בורחת ועוזבת את הבית. כאשר מתברר לה, לאחר ניסיון אונס נוסף, הפעם מצד בן זוגה, כי בעיר מולדתה אין מקום חופשי מאלימות מינית, היא מהגרת לפלשתינה. רבות נכתב על המהלך הציוני כמהלך של שיקום ונורמליזציה של המיניות היהודית, אולם ברומן – כמו בסיפור 'שגגה' – מתקבלת גרסה אחרת של מהלך זה. במקום שיקום אונו של הגוף הגברי הציוני, השיקום שמבקש הגוף הנשי הוא מפלט מאלימות גברית. הרומן מסתיים בציפייה של הגיבורה למצוא במפעל הציוני בית מוגן מאלימות מגדרית, ואילו 'שגגה' חושף שהבית הציוני, שבשם המודרנה דוגל כביכול בערכים של שוויון מגדרי, משמר בפועל את דפוסי הכוח המגדריים שמאפשרים ומשעתקים את האלימות.

סיפור האונס האישי של דינה ממוקם בהקשר של המפעל הציוני, ואף שהוא אינו מערער – לפחות לא במישרין – על צדקת המפעל הזה, הוא חושף היבטים מוסווים ובעייתיים במפעל החלוצי-היהודי, ששאף להקים בית בטוח לעם היהודי. הפרספקטיבה המגדרית שבה מתארת דינה את העולם החלוצי הסובב אותה מאפשרת לה לתאר את האונס כחוויה קשה ומפתיעה, אך בה בעת כחוויה שהיא חלק מרצף רחב יותר של הטרדות וגילויים שונים של אלימות מינית שהיא וחברותיה החלוצות

נחשפות להם ללא הרף. לאורך הסיפור דינה מדריכה כביכול את הקוראים והקוראות בטיול במרחביה הגיאוגרפיים והאידיאולוגיים של ארץ ישראל (בעיר, מחוץ לעיר, בקבוצה, במושבה), אך במקום לחזק באמצעות הטיול את הקשר לארץ, היא ממפה מחדש את המרחב הציוני כמרחב שבכל פינה בו מתרחשת אלימות מינית ומגדרית, שאינה יוצאת דופן, אלא היא חלק מתרבות אונס ציונית. מקרה האונס בעיר אינו מקרה יחיד, ודינה מתמודדת עם הטרדות ותקיפות מיניות נוספות במסגרת הקבוצה. כך כאשר החבר סוקול נוגע בה במהלך הטיול 'כאילו לא במתכוון, בידו החשופה, מכוסת הזיעה, בידה', או כאשר גבר לא מוכר מנסה להיכנס למיטתה כשהיא לנה באחת המושבות.

תקופה מסוימת לאחר האונס, כשדינה אינה מצליחה להתמודד רגשית עם מצבה הנפשי, היא נוסעת עם כמה חברים לטייל מעט בארץ, והם מגיעים למושבה בשומרון:

נשארו ללון. אכלו ארוחת ערב. התכנסו לשולחן אחד אחד, בחורים כארזים, פנים שזופים, עקשנים. צעירות רק שתיים. אחת מגישה. חדשה נכר, בישנית. קוי פניה חדים, פני צפור לה. השניה במטבח, אשת חבר, לא צעירה, כורה בקבוצה. אחרי הארוחה יצאו, התישבו על הקרשים, המפורזים על יד הצריף. שוחחו על עניני עבודה, על המצב [...]. אחר כך שרו שירים נוגים, ארצישראליים. גם השירה סיפרה על ההרים החשופים, על השברון בלב וכליון הנפש...

דינה מתארת את הסיטואציה מתוך מודעות לפערים המגדריים בקרב החלוצים. אף שהחזיקו באותן אידיאולוגיות ציוניות וסוציאליסטיות ולמרות רגישות משותפת לפערים מעמדיים וקריאה לשוויון בין המינים – הגברים משיחים ליד השולחן, ואילו הנשים מבשלות ומגישות את האוכל. המבט הכפול של הזדהות עם החלוצים על בסיס אידיאולוגי וניתוק מסוים מהם על בסיס מגדרי ניכר גם בשירה המשותפת כביכול. במסגרת השיח החלוצי כולם שרים יחד שירים נוגים, ארץ ישראליים, שמספרים כביכול סיפור משותף על קשיים ואכזבות. אך המודעות לאונס שעברה דינה ולתוכן הספציפי של 'השברון בלב וכליון הנפש' שלה, יוצקת תוכן שונה, נשי ופוסט-טראומטי, לסוגת השיר החלוצי.

הסיפור ממגדר גם את ערך העבודה החלוצי. בעוד האנס מסמן את העבודה כבלתי נאותה לנשים ('העבודה הקשה גוזלת את יופים [של הצעירות]', העיפות גוזלת את מבטם החי'), ובכך שולל מהן את זכות הקיום במרחב הציוני, דינה מקדדת את פרקטיקת העבודה באופן שונה. כאשר היא חוזרת לקבוצה לאחר האונס, היא

מבקשת 'עבודה קשה, עבודה מפרכת, עבודה מעל לכוחותיה. התמסרה. שתקה. לפעמים באמצע העבודה תעמוד, תסגר עיניה ותתאבן. התמונה חיה לפנייה... [...] ושוב עבודה, שוב פרך. בערב מאוחר. אחרי העבודה. אכילה חטופה ומיטה. התרגלה לישון הרבה'. העבודה לדידה של דינה אינה יצרנית, אלא היא מנגנון של פגיעה עצמית, האופייני לנפגעות טראומה מינית. בין שהעבודה עבור דינה היא ניסיון לברוח מזיכרון האונס ובין שהיא דרך לעבדו, הזיכרון שב ותוקף אותה גם במהלך העבודה. לאורך הסיפור העבודה מוצגת שוב ושוב כעין תפאורה למימוש חלוציות ציונית, אך היא נחשפת כתסמין פוסט־טראומטי. במילים אחרות, בעוד העבודה במובן הגברי קשורה לשיקום הגוף הציוני, העבודה בסיפור היא אלימות עצמית של סובייקט משוסע. דינה ממשיכה להיות חלק מהקבוצה החלוצית: היא עובדת, היא רוקדת הורה, היא מטיילת בארץ, אולם כל המחוות הציוניות הללו מקבלות משמעות שונה ונחשפות כתסמינים פוסט־טראומטיים שקשורים לאלימות של הגוף הציוני כלפי נשים.

בנקודות ההשקה בין אלימות מינית ומגדרית לאלימות לאומית השם דינה הוא רב משמעי. בסיפור המקראי על אונס דינה הגוף הנשי השותק מחולל, מנוהל ונסחר על ידי גברים. ומנגד דינה פירושו: הדין שלה, דהיינו ביטוי של אוטונומיה נשית, בבחינת דין שהיא עושה לעצמה באמצעות הקידוד מחדש של פרקטיקות ציוניות כדוגמת השפה העברית המתחדשת, הטיול בארץ, העבודה וריקוד ההורה. עם זאת ייתכן שדינה בסיפור משמעו הדין שנקבע בעבורה על ידי האב, הלאום והסדר הפטריארכלי. דהיינו הסיפור מעלה את השאלה אם דינה של גיבורת הסיפור הוכרע בתחילתו, כאשר נעתרה לתביעתו של האב, ואם זה דינו של הגוף הנשי, כי תמיד, גם במולדת החדשה שנדמתה כמפלט, גוף זה נתון למרותו של חוק התשוקה הגברית.

אולי כמענה על השאלה מסתיים הסיפור במה שניתן להבין כקריאה לשינוי סדרים מן היסוד. לעומת הקריאה הציונית להקמת בית לעם היהודי, ואולי אף לעומת וירג'יניה וולף, שקראה לחדר משלך, קראה אלפר ל'מטה פרטית, שלך':

הלאה שוב הרים: בקעות, קבוצות. נמאס. עיפות. יש רצון בפנינה, במטה פרטית, שלך. הביתה, לקבוצה שבה. שוב אותם החיים. לא התחדש, לא נוסף כלום, שוב מטבח, מכבסה, גן... והתולעת מוצצת, מוצצת שמה... מתחת הלב...

הסיפור אינו מסתיים בזניחת החלום הציוני או בעזיבת הקבוצה, אלא בקריאה לשמור,

בתוך המרחב הציוני, על הגוף הנשי; זוהי קריאה – נואשת ומיואשת, שמודעת לכוחה המוגבל – ליצירת מרחב פרטי ומוגן לכל אותן 'קולות מחונקות' ו'קרבות חדשות'.

ד"ר אוריאן זכאי, המחלקה לשפות ותרבויות קלאסיות ומזרח תיכוניות,

אוניברסיטת ג'ורג' וושינגטון

orianz@gwu.edu

פרופ' אילנה סובל, המחלקה ללימודי המזרח הקרוב והיהדות, והמחלקה ללימודי נשים,

מגדר ומיניות, אוניברסיטת ברנדייס

szobel@brandeis.edu

שגגה

רבקה אלפר

העירה באה לסדר ויזות. דורש אבא, בכל מכתב דורש. רוצה כבר לבוא ארצה. נמאס לו, קשה לו שמה. הפרנסה אוזלת, הילדים הולכים לאבוד, נעשים לגויים. שוכחים מלה עברית...

כאבה השאלה, הציקה. לילות לא ישנה, ימים לא מצאה מנוחה. מה יעשו פה? איך יחיו? קרבנות חדשות? יחיו להם שם איך שחיים.

אך מכתב אחרי מכתב. הבטחות להסתפק במה שהוא, עבודת פרך. התפשרה, החליטה: אבא במשך הזמן יסתדר. הוא בעל כשרון, זריז, חכם. בודאי יסתדר. אח אחד יכנס לבית ספר החקלאי – מקוה ישראל, אחות לקבוצת צעירות ובמשך הזמן לבית ספר החקלאי – נהלל, והקטנים לבית הספר העממי. היא תעזוב את הקבוצה ותלך לעבוד בבית פרטי. בשביל המשפחה. בשביל עצמה לא היתה הולכת. יבנו צריף במשך הזמן, אולי גם מגרש יקבלו באיזה מקום...

התהלכה, והמחשבה נסרה במוחה. תשוקה לראות כבר את היקרים שלה ופחד, שמא יסבלו. והיא? אמא איננה, עול על שכמה. באה הנה, פרקה העול, חשבה תשאף רוח. אלא מה! יהיה מה שיהיה...

אך איפה זה היא? באיזו דרך? נשכחה ולא הרגישה בהליכתה. גם חשך, ערפל. גשם מטפטף. הנעלים קרועות, רטיבות ברגלים. קר. לשאול את הדרך? הנה גבר, עם צעירה. לא תשאל אותם. הנה זקן. והנה צעיר. צועד פסיעות רחבות, בטוחות...

– 'סלח נא, מה הדרך לרחוב ט'?

– 'אה, רחוק, לגמרי בצד אחר. נלך. אני באותו הכוון. אך איך זה את פה מחוץ

לעיר, לדרך? חושך!'

– 'אינני יודעת. הלכתי כך שקועה במחשבות וטעיתי.'

רגע שתיקה. נעים מצלצל קולה. נגע בלבו.

– 'את חדשה פה?'

– 'לא, בפעם השניה, אך לא מכירה את העיר. תמיד רע תופסת. באתי הנה

לסדר ויזות. אבא עם המשפחה רוצה לבוא. קשה קצת, הרבה דאגות...'

– 'מאין את?'

מח'. הנני בקבוצה'.

'מה את ממהרת ככה? רטוב הלא. חלקלק. תיפלי. הנה נכשלת. אני אהיה אחראי. תרשי? כך אחזיק. אך אל תרוצי ככה'.

הגשם מתגבר. אחז אותה בזרועה, ורטט עבר בכל גופה. גל אש התגלגל מידו לידה, ירד לבהונות רגליה, התרומם למעלה והצית את הלב. הלב התרחב. הדפיקות מהירות וחם לה. קל להשען על זרועו החזק. התקרבו אחד לשני, ונעים ככה. לא הולכים. הרוח נושא אותם. שתיקה. לא נחוצים מלים. אך צריך לדבר...

'הגשם מטפטף יותר ויותר. כמה מעוננים השמים. מה טוב עכשיו בחדר חם'. אך לא זה הוא רוצה להגיד לה, לא זה. רוצה הוא להגיד לה, כי לא רואה אותה בחשך, אך מרגיש אותה כולה. כי היה לוקח אותה על זרועותיו ונושא אותה הרחק, הרחק... והיא? ראשה בווער. לבה דופק. מידו, מגופו משתפך לתוכה זרם מתוק, מתיקות וחולשה בכל גופה. 'מי הוא? למה ככה?' המח לא עובר. וטוב ככה ללכת וללכת נשענת על זרועו ולהרגיש את קרבתו והלאות המתוקה.

השיחה שלהם נסבה על צעירות. גם הוא לפנים היה בקבוצה. מעטות שם צעירות יפות. העבודה הקשה גוזלת את יופים, העיפות גוזלת את מבטם החי. אין צעירות שיצרו סביבה נעימה, נשית...

היא שומעת אותו כבתוך חלום. הראש מסתובב. השיחה מעוררת את רגשותיהם. הוא מקרב אותה יותר, הזרם מתחזק, נעשה יותר עז, יותר חד. מתיקות חדה עד כאב.

– 'למה את רועדת, קר לך?'

– 'כן, רטוב ברגלים'.

קולה נפסק. גל רותח מתגלגל, סותם את גרונה. בקושי עונה. ראשה מסתובב. הגשם מתחזק.

'את כולך רטובה. הנה אני גר. תיכנסי לרגע לחדרי. עוד מוקדם. תתחממי. הגשם יעבור, אלוה אותך. הלא אי אפשר...'

– 'כן, אי אפשר... עונה כבחלום.

– 'אך למה את פוחדת, ילדה את, למה? את חושדת בי מה?'

רגע ספק, אך היא מאחורי הדלת. היא ברשתו, לא ברשותה.

– 'ככה. תשבי פה. למה את רועדת כולך, קר לך?'

– 'קר'.

– 'תפשתי את מעילך. תיכף אדליק את הנר. תפשתי, ככה, תתישבי. הנה פה.

היה יותר חם. ככה. אפשר לך. גם המטפחת. שערתיך רטוב...'

הזרם מתגבר. עוטף אותה כלה. מסביב, מסביב. איזה גל מתגלגל לגרון. אך למה

התיר את כפתור החולצה, למה? 'לא צריך'. אך הוא חטף אותה בזרועו, אחז בידיה, כחיה טרף את חולצתה, כותנתה, פתח חזיתה והתחיל לנשק, נשיקות אש. לנשק... לנשק... גופה רוטט, רועד כל שריר, כל אבר... הלאה אין לה גוף, היא קלה. התרוממה למעלה, עפה, נופלת. מטה... מטה... טוב... בוער... שורף...

התעוררה. אור בחדר. חצי ערומה. הוא מנשק נשיקות חלשות, נשיקות סליחה את גופה. ישבה. עיניה מפוזרות. כל גופה שבור. כואב לה.

'למה קרה? למה היא פה? במצב שכזה? גבר זר מנשק את אצבעות ידיה? מה זה? קפצה מהמיטה. כברק התבהר זכרונה. נזכרה. הבינה. נפלה על ברכה, ישבה. עיניה יצאו מחוריהן, פניה נחוורו. מגרונה קולות מחונקות. היא שוברת את ידיה, תולשת שערותיה:

– 'אלהים, מה עשיתי ליי הרגת אותי, לא אחיה, אאבד את עצמי לדעת. הרגת אותי, הרגת אותי'. קולה נפסק. עיניה יבשות, גדולות. נוצצות. הוא נגש אליה. שוב התעורר בו הגבר. היא בגועל דחפה אותו נרתעת לעומק החדר, לפינה.

– 'אל תגש, אל תגש. תן לי רעל, אני מתחננת לפניך, פה אמות. תן לי נשק'. מגרונה התפרצה זעקה מחונקה, משונה. גופה רועד, נזרק.

– 'אל תעשי לי פה איסטריקות. אינני אוהב זה. את שומעת? אינני אוהב. אל תאספי לי פה קהל. לא סחבתי אותך הנה. בעצמך הלכת. אני לא אשם, לגמרי לא אשם... אם אין לך לאן ללכת, תוכלי להשאר פה. עד הבקר. מחר אוכל לעזור לך... פה להסדר. חדר. גם משרה. אוכל לכלכל אותך זמן מה. אוכל... את מוצאת חן בעיני, אפילו כשאת כועסת. את שמימית, שלמה. אוהב אני כאלה. תזכרי את אותי לעולם, לא תשכחי כבר...'

היא לא שמעה הכל. גופה רועד, עיניה בולטות. הראש בוער. אוזנה קלט: אני לא אשם... חדר... לכלכל... משרה...

– 'כן, כן, צדקת. אתה לא אשם. אני אשמה. בעצמי באתי. כן. בעצמי. אני הולכת, תיכף. איפה מעילי. הולכת...'
– 'אך חושך הרי. חכי עד הבקר'.
היא מאחורי הדלת.

בחוף בוץ. רוח קר. את מטפחתה שכחה, שיערה פרוע. מעילה פתוח. הרוח משליך

לצדדים את כנפיו. משחק אתם, משחק שדי. כולה בוערת. במוחה ערבוביה. הלכה, הסתובבה. הנה בוקר. פגשה איש.

– 'הדרך לח'?

קולה רעד. הסתכל בה. רושם מוזר. הראה את הדרך. לא שאל כלום.

– 'אל תלכי לבדך. מוקדם עוד, והדרך מסוכנת. תחכי קצת. ילך בטח מי שהוא'.

הנה בחור.

– 'לאן לח'?

– 'כן'

– 'גם אני. נלך ביחד'.

– 'את גרה שם?'

– אני אבקש אותך, אל תדבר אתי כלום, תסלח לי. כואב הראש. אל תדבר אף

מלה. אבקש אותך'.

הדרך ארוכה. הראש מסתובב. הרגלים כושלות. לפניה תהום, תהום. חושך, ריק.

אין ויזות, אין אבא, אין אח, אחיות, אין כלום. נגמר.

באה. חם. קרועה, פרועה.

– 'מה קרה?'

– 'מת'

– 'מי מת?'

– 'אח'

– 'מתי נודע?'

– 'שמה'

שכבה במטה. שבוע חום. קמה. חלשה. פניה נפלו. הזדקנה. לאיש אחר נהפכה.

בעשר שנים הזדקנה.

הבחור התהלך הנה והנה. עשן סיגריה, רגע עמד. ירק הצידה, 'לעזאזל'. התפשט,

שכב, התכסה בראשו.

'התחילה לבכות. איסטריקה. מה יש, קראתי לה? קרה מקרה. גם אני לכך לא

חשבת'.

ואיך היא רטטה, התפרסקה בידי, כנחש ממש. בכל זאת חבל עליה. אלא תתרגל,

תתחתן כמו כולם'

זכרון התאווה שוב תקף אותו, את כל גופו. התכווץ, העלה בזכרונו את הרגעים...

וכך נרדם עד אחרי הצהריים.

קם עייף, חלש. עישן סיגריה ויצא החוצה...
 הרושם התחיל להתרופף. רק לפעמים התמונה חולפת לפניו, ורטט עובר בכל
 גופו. בעוד שבוע בקפה, על יד שולחן טה, סיפר במסובת חבריו על הפרח, שנודמן
 לו.

נמשכו ימי חול. ביקשה עבודה קשה, עבודה מפרכת, עבודה מעל לכוחותיה.
 התמסרה. שתקה. לפעמים באמצע העבודה תעמוד. תסגר עיניה ותתאבן. התמונה
 חיה לפנייה...

– 'איך קרה זה? איך קרה? מדוע זה לא חלום? מדוע זה כל כך חי? ושמא חלום,
 שמא הכל חלום?'

אך לא. מרגישה היא סימני הטומאה על גופה, שפתיו התאבות הלחות על בטנה,
 חזה, צוארה. לא ירדו אף פעם. מה רוצה היא עכשיו במנזר, רחוק מהעולם. רחוק,
 רחוק...

ושוב עבודה. שוב פרך.

בערב מאוחר. אחרי העבודה. אכילה חטופה ומיטה. התרגלה לישון הרבה.
 לפעמים להורה נכנסת, רוקדת בהתלהבות, עד אין אונים. 'להשתכח עד בלי סוף'.
 אך לרגעים. שיכרון רגעי. ושוב ריקנות, שיממון.

הנה מביט אחד. עיניו בווערות. עוברות מצוארה לחזה, למתניה, לרגליה.
 'מה? מדוע הוא מה? הכתם ב?' הסתלקה. הסתתרה מתחת לשמיכה. התכווצה.
 חלומות מראים: היא ערומה. גברים, הרבה גברים מלקקים את גופה, והוא מתמעט,
 מתמעט...

למחרת הראש מסתובב. חיוורת. הלכה לעבודה. חם. אין מקום בעולם. להסתלק?

פעם יומית אצל איכר עבדה.

– 'שערותיך יפות, ארוכות. בחורה עוד?'

– 'מה? מה אתה שואל? כן... אין לי בעל...'

גם הוא יודע... היתר. אהה, מתי יגמר, מתי?

עברו ימים.

פעם הרצאה במושבה. הולכת. בצדה חבר. מדברים על המשק, ההספקה. דברים
 פנימיים. לוקח בזרועה:

– 'דינה, את השתנית בזמן האחרון'.
 התעוררה – 'זאת אומרת?'
 – 'פית. לא השגחתי בכך קודם. עכשיו נעשית לאשה'.
 עמדה – 'זאת אומרת?'
 – 'כך. מותנייך, כתפיך התעגלו. חוץ נבלט. מעוררת תשומת לב גבר'.
 אנחה התפרצה מגרונה. נשמתה כבדה. חזה מתרומם, יורד.
 – 'אתה חושב עכשיו מותר? אל תחשוב, אל תחשוב. לא אתן לנגוע בי. אף פעם,
 לעולם. לא אתן...'
 פרצה בככי. החבר התבלבל. ושח.
 – 'לא חשבתי כלום. רק אמרתי. מה לך, דינה? לא רציתי להעליב. תסלחי, תסלחי
 לי. רק אמרתי!'

למחרת ביקשה ליפו. צריכה. התעטפה במעילה. ראשה בכתפיה.
 באוטו נדחקה לפינה. עצמה עיניה. 'רק לא לחשוב, כלום לא לחשוב. לו קרתה
 קפיצת דרך, קפיצת זמן. מה שהוא. לו נס איזה קרה'. ירדו מהאוטו. הראש מסתובב.
 את מטפחתה הורידה על שערותיה. הלכה ישר. הרחק, הרחק מאחרי העיר. נצנץ
 שלט. השחירו אותיות: רופא נשים.
 צלצלה. ידה רעדה. 'לו לא היה בבית'. הדלת נפתחה. שתי נשים יושבות. סוקרות
 את גופה.
 התישבה בפנה. התכופפה על ז'ורנל. כסתה בו את ראשה. והאותיות קופצות
 במחול. לב דינה קופץ גם הוא.
 – 'גברת, עכשיו תורך'.
 – 'מה? כן...'
 ארון ספרים. תמונות גופות נשים, חלקי גופות. שולחן כתיבה. ראש לבן.
 משקפים. אשה לבנה. הכל קופץ, רוקד.
 – 'תגידי, אם אני?'
 – 'כמה זמן?'
 – 'קרוב לחודשיים'.
 – 'תשכבי פה'.
 'אהה, לו מהר, מהר'.
 – 'לא, נדמה, אין כלום'.
 לחייה בווערות. גועל נפש. לא זכרה איך החוצה באה. חולמת שוטטה בחוצות.
 שבה. שוב חום. עבודה קשה. שינה. שתיקה.

פעם אסיפה. בחירות. בוחרים לוועדת המשק.

– 'אל תבחרו בי'.

– 'מדוע?'

– 'איך לי כוחות נפשיים. תאמינו לי, אינני יכולה'.

עזובה. עבר זמן. עברו ימים, חדשים. הכאב נכהה.

פניה הוארו. רואים אותה שרה עם החברה בערב, מטילת.

נכנס חדש לקבוצה. הרגיש עצמו לא נח. היא הראשונה פגשוהו, ספרה לו, הראתה לו, עזרה לו.

עבר זמן. התקרבו קצת. אחד לשני ספר, אחד את השני הבין, הרגיש. לאכילה היו בלי כונה מזדמנים ביחד, למושבה ביחד. היא לא חשבה כלום. חבר טוב.

פעם החברים העירו: 'איזה דבר מתהווה ביניכם. תראי דינה! צחקה.

פעמים אחדות הרגישה עליה את מבטו העמוק, מבט לא חצוף, מלבב, חודר.

פעם הרצאה. נודמנו סמוך אחד לשני. הרגישה זרם חם. תיכף נסוג. הבינה אותו. ליטפתהו מבטה.

למחרת מסודרים לעבודה ביחד. הוא לקציר, היא לאסיף. נסעו לעבודה. שתקו. היא הרגישה. יקרה איזה דבר. לבה דפק. היה רצון לדחות, לדחות לעתיד רחוק, רחוק מאד.

בזמן העבודה דברו. דברים בטלים. לא לעניין. אחד בפני השני לא הביט.

צהרים. הלכו לחורשה לנוח. אכלו אכילה חטופה. היא קמה.

– 'דינה! למה את רצה? צריך לנוח, עוד לא עברה השעה'.

ישבה רחוק ממנו. התקרב אליה. לקח בידה.

– 'דינה! הלא את מבינה אותי. לא צריך לדבר'.

– 'מה אתה רוצה?'

– 'דינה! את אוהבת אותי? הגידי!'

– 'אינני יודעת... כלום אינני יודעת... אני מכבדת אותך. אני...'

– 'דינה! חטף את ידה והתחיל לנשק עד זרועה. שפתיו לוחשות:

– 'קדושה שלי, טהורה'.

התנערה. נזכרה. הוציאה את ידה וקמה.

– 'לעבודה. מאוחר'.

הסתכל בפניה, ראה חוורונה, מבוכתה, הלך אחריה. לא דברו. שבורים שבו הביתה.

למחרת בקשה לעבודה אחרת. השתדלה לא להפגש, למנוע אותו. הוא עצוב, חיוור.

פעם נשף. חבר נוסע. יין. שוב נודמנו ביחד. שתו. מבטה עלו. אמר מלה, לטפה בידה. גנב נשיקה דקה מזרועה. הסירה. יצא מהשלחן, עמד בפינה. מבטו מתחנן, קורא.

לא רצתה, צריך לגמור. יצאה החוצה, לחורשה. הוא אחריה. עמדה סמוך לעץ.

– 'דינה, תעני לי, למה את מונעת אותי?'

שפתיה לחשו: 'קדושה, טהורה...'

– 'כן כן. את קדושה שלי, טהורה.'

– 'ואם לא?'

– 'מה לא?'

– 'אם אינני טהורה, אם טמאה?'

– 'מה?'

– 'אם ידעתי גבר'

– 'מי, את? דינה! למה את צוחקת ממני. את רוצה לנסות אותי?'

– 'לא, זה אמת...'

– 'מה? הביטי לעיני?'

– 'כן, כן. טמאה. ערומה שכבתי. והוא זר. נשקני. לקח אותי. ערומה כולה. כל גופי נשק.'

– 'אההה! די, די! לא צריך יותר. הבנתי.'

איזה קיר נפל ביניהם. קר נעשה. הוא נסג קצת. לעט את פניו. דינה הרגישה. נגמר. אין לה מה לעשות פה יותר. בפסיעות קשות הלכה. 'חכי, חכי רגע!' היא המשיכה. לא הפנתה את ראשה. לא יועיל כלום. הוא לא הלך אחריה. שניהם הרגישו, נגמר ביניהם.

כל הלילה בודדת בין העצים הסתובבה. ריק ומאוס הכל. רק עלבון. עלבון מכאיב, דוקר. 'למה להמשיך?' בבקר אחד בפני השני לא הביטו. השתדלו למנוע.

ליל נהדר. ירח. כוכבים. חורשה סודית קוראת, מושכת. דינה במסתה. הספר נשמט הצדה ובראשה שברי מחשבות חולפים, שטים. מבחוצן שאון, צחוק עליז. התפרצה אסתר. שמלתה הלבנה הרחבה אזורת חגורת עור: בדרכה קפוליה מתפקרים, מתפקרים ונופלים. תלתליה על מצחה, צוארה, כתפיה. עיניה נוצצות.

– 'דינה! ואני כבר מזמן לא ראיתך. למה במטה הנך? האם מותר הלילה לשכב במטה? האם מותר הלילה לא לחטוא, בליל קסמים זה?'

– 'עם מי?'

– 'עם מי? עם בחור טוב.'

– 'סתם?'

– 'סתם.'

– 'אה, אסטר. כך אשך תפקרי ותשארי כלי ריק, שבור. גם שטחי זה יותר מדי. ואני לא יכלה כך.'

– 'זמה, דינה, תשמרי את אשך לבחירך, לאלופך? ואם לא יבוא כלל? ואם לא שוה הוא? ולמה נתנו לילות כאלה?'

– 'אהו, אסטר. איפה את?' נשמע מבחוץ.

– 'הא־היא. הנני. אני עפה...'

כצפור התרוממה. פורה קפולי שמלתה הלבנה, תלתליה ונעלמה. וזמן כך עמד באויר הד צחוקה העליו וקולה הצלול. והשאון מתרחק, מתרחק. ועוד יותר בודדת נשארה דינה. כאילו רק היא לבדה נשארה פה. ולא נחוצה למי... דמעות חמות הרטיבו את זרועה, ככה...

נמאס הכל. ללכת, ללכת רחוק, רחוק. איזו תולעת מנסרת את הלב. מנסרת אין קץ... אין מקום...

טיול. מסדרים חבריה. לעמק, לגליל.

'גם אני הולכת. עבודה אחראית? תשלחו אחרת במקומי. נחוץ לי. אני מוכרחה!'

שק על הגו. צדה לדרך. הולכים.

ארוכה הדרך. הרים, בקעות, גלי חול. קבוצות, מושבות. אנשים, חברים, חברות.

לכל צבע אחד. לא מתקבלים רשמים. איזו כהות, עיפות פנימית, נסחבת מאחורי החבריה...

וטוב ככה. ללכת, להמשיך את הדרך תמיד. בלי התחלה, בלי סוף...

בין המלווים החבר סוקול. רגלים וידיים דקות לו, נשיות. מדבר באף ותמיד נדמה, כי עליו לנקות אותו. השתדל ללכת לצד דינה ולנגוע, כאילו לא במתכוון, בידו החשופה, מכוסת הזיעה, בידיה. היא היתה מתחלחלת מגועל ועוברת לצד שני.

מושבה בשומרון. קבוצת כיבוש. נשארו ללון. אכלו ארוחת ערב. התכנסו לשולחן

אחד אחד, בחורים כארזים, פנים שזופים, עקשנים. צעירות רק שתיים. אחת מגישה. חדשה נכר, בישנית. קוי פניה חדים, פני צפור לה. השניה במטבח, אשת חבר, לא צעירה, כורה בקבוצה. אחרי הארוחה יצאו, התישבו על הקרשים, המפורים על יד הצריף. שוחחו על עניני עבודה, על המצב: מחיר העבודה אף... צעירות אינן, מקום קדחתני, עוזבות. גם החברים עוזבים, חסרים אנשים. כלם התחלפו, רק שלושה עומדים על המשמר מזמן יצירת הקבוצה. ובמה לקשר את החבר? הלא ההתישבות קרובה, בתור הראשון...

אחר כך שרו שירים נוגים, ארצישראליים. גם השירה סיפרה על ההרים החשופים, על השברון בלב וכליון הנפש...

דינה עיפה, שכבה על הקרשים, הקשיבה לשירה הפולחת ללב ונרדמה. – 'חברה, קומי. לכי לישון'. היא התעוררה. לא הבינה. חברים אחדים יושבים עוד ומשוחחים חרש.

– 'לכי לישון, הכינתי מיטה לך. חבר נסע'. היא הלכה אחריו, נכנסו לחדר, מנורה מעושנת מאפילה. רצפת חול, בורות בה. 'הנה מטתך'. חבר התרומם מהמיטה השנייה, שכב וקרא, 'את רוצה להתפשט?' ויצא. החדר לא מסודר, לא מסויד. חפצים פזורים. דינה התפשטה, זנקה למיטה, כל אבריה שבורים ותכף נרדמה. בחלום סוקול רודף אחריה והיא מתחמקת...

... מי שהוא מנשק את כתפה, צוארה ולוחש: 'זה יקשר, רק זה יקשר'... 'המשך חלום?' דינה נבהלה. 'מי זה? ... סוקול!.. לך מפה. איזו חוצפה. אני אצעק תיכף...' מי זנק מהמטה, עמד על ברכיו, הלעיט את פניו בקצה הכר והתאבן. כעבר דקים אחדים, קם ובלאט הלך למטה השניה מנגד. נשמעה בכיה עצורה. דינה הבינה. זה היה חבר הקבוצה. רצתה לגשת, להחליק את שערותיו, ולהגיד לו מלה, אך המשיכה לשכב. שניה נקשו מבהלה והלב דפק... למחרת לפנות בקר המטה מנגד היתה ריקה. בזמן הארוחה הכירה. קטן, במשקפים, פניו חורים ועיניו בספל.

המשיכו את הדרך. בראש הלם: 'זה יקשר, רק זה יקשר, האם יקשר?...'

מושבה. מחנה פועלים. נשארו ללון. בערב הלכו לטייל, לראות את הסביבה. לצדה בחור. דברו על הארץ, הקבוצות, הפועל, הספרות, וקל היה. הכל בהיר מובן. כידידים מזמן. שעות כרגעים עברו.

למחרת שבת. הלכו לראות את הארמון העתיק הרעוע על שפת הים. פגרו מהחברה. הם לצד אחד, שניהם לצד שני. הלכו מסביב. עמודים, מגדלים, צורים, למעלה, למטה, חוף הים.

– 'איפה הם החברים?'

– 'נמצא. אראה לך הכל. אני מכיר את מקומות אלה כאצבעותי שלי. נשב קצת, ננוח.'

גלי הים מפכים במנוחה כמתרפקים.

– 'מה נעים פה. מה נהדר. כמו אגדה...'

– 'דינה... רוצה אני לדבר אתך...'

– 'נו?'

– 'לא הייתי מדבר עכשיו. אך את הולכת היום, תיכף. שמא לא אראך... ואני מזמן בארץ, פועל ותיק. ואדבר בשפתנו, בשפה פשוטה...'

אתמול בלינו ערב יפה. קל היה. מזמן לא הרגשתי נעים כך, ואני עיפתי. נמאס לי. שש שנים ללא חבר, ללא פינה. מחנה פועלים. מטבח כללי. אין לב שיקשר, שישפר את חיי. נמאס לי. עיפתי.

גם בעינייך עיפות קראתי. שבר. קרובה את לי. אין אני שואל: מי את, מה את. כמו שהנך. נסדר את חיינו כמו שאת רוצה. בעיר, בכפר, היינו־הך לי. תישארי... אם לא, אעזוב את הארץ. זאת לך האמת שלי. לעזאזל. עיפתי... להיות איש צבא...'

אבן נזרקה מידו הרחק, הרחק. חצצה את המים וירדה למצולות.

– 'אני לא חפשתי. לא חשבתי. נלך. תן לי לחשב... אחר כך...'

המחשבה חטטה: 'האם באמת ככה: באופן גס. על יסוד עזרה הדדית. והאהבה שתקדש את האיחוד? לא, לא. רק לא ככה...'

בעוד שעה. הילקוט על הגו. המשיכו את הדרך.

לוה.

'נו, בכל זאת, שמא תחשבי?'

– 'לא.'

– 'תסלחי.'

הלאה שוב הרים: בקעות, קבוצות. נמאס. עיפות. יש רצון בפינה, במטה פרטית, שלך. הביתה, לקבוצה שבה. שוב אותם החיים. לא התחדש, לא נוסף כלום, שוב מטבח, מכבסה, גן... והתולעת מוצצת, מוצצת שמה... מתחת הלב...

מתוך: ארכיון גנוזים 472, כ" 68508

ביקורת



ביאליק ומנגנוני היסוד של השיח בישראל

[חמוטל צמיר, ביאליק בעל גוף: תשוקה, ציונות, שירה, בני ברק:
הקיבוץ המאוחד, תשע"ט, עמ' 283]

קארין נויבורגר טויטו

חמוטל צמיר חוזרת ומעלה בספרה החדש על חיים נחמן ביאליק את השאלה כיצד יש לקרוא את שירתו של המשורר הלאומי. זוהי שאלה פוליטית במובן הבסיסי והעמוק של המילה, שכן השירה, אשר משקפת את אופי השיח הרווח בהווה מסוים, מתחדדת ומזככת בתוך כך את תפיסת המציאות באותו הווה. חקר השירה אמון על בירור סוגיה זו, והיא תופסת מקום נכבד גם במחקריה של צמיר. התפיסה המקובלת הן במחקר הן בצבור הרחב היא ששירתו של ביאליק מגלמת בצורה המובהקת ביותר את הסובייקט היהודי המודרני; תפיסת הסובייקט הזה עומדת בתשתית החברה הישראלית גם כיום, אף שרבים מערערים – בצדק – על לגיטימיות השיח הכרוך בתפיסה זו. בהקשר הטעון הזה צמיר מזמינה את קוראיה למסע מרתק של גילוי מחדש של שירים שחשבו שהבנו אותם לעומקם, ומראה שעדיין נוכל ללמוד עליהם הרבה, ובאמצעותם – על עצמנו.

צמיר מודעת לחשיבות המהלך הפרשני שהיא מעמידה בספרה. הדבר ניכר בין היתר בסקירתה את ספרות המחקר בפרק הראשון של הספר. צמיר מבחינה בין שלושה שלבים בביקורת שהוקדשה ליצירתו של ביאליק ולמעשה בביקורת השירה העברית החדשה בכללותה. השלב הראשון מזוהה עם ספרות המחקר שהעמידו בני דורו של ביאליק, ובהם יוסף קלוזנר, פישל לחובר ויעקב פייכמן. אלה קראו את שירתו 'כמבטאת את רחשיהם וחוויותיהם של בני דורו וכקשורה לבלתי־הפרד בתהליכים לאומיים ובחיי האומה' (עמ' 19). הם זיהו שמעשה השיר של ביאליק במהותו נועד לכוון את הסובייקט היהודי החדש, המודרני, ובתור שכזה גם הלאומי; ומאחר שהם עצמם היו שותפים למעשה זה ופעלו לקידום התחייה היהודית במציאות האירופית והארץ ישראלית בתקופה שקדמה להקמת המדינה, מטבע הדברים הם הודוה עם האני

המשתקף בשיריו של גדול משוררי דורם. הזדהות זו לא פחתה בעשורים הבאים, אלא שמושא ההזדהות, האני הביאליקאי, הוצג עתה באופן שונה.

שינוי זה, שמסמן את המעבר לשלב השני בחקר שירת ביאליק, קשור בשמו של דב סדן, אשר בשנת 1937 פרסם את מאמרו 'אל השיתין', שבו קרא להפרדה בין הממד הלאומי לממד האישי בשירתו של ביאליק. על רקע קריאה זו פותחה הגישה המזוהה עם חוקרים כמו עדי צמח, מנחם פרי, זיוה שמיר ודן מירון, הנמנים עם דור החוקרים שאחרי סדן, גישה שנועדה 'לנער מעל שירתו [של ביאליק] את גודש המשמעויות הסמליות והלאומיות שהולכשו עליה, ולבחון אותה בראש ובראשונה כיצירה אמנותית משוכללת, אישית ביסודה' (עמ' 34). מהלך זה הוביל להבנה מעמיקה יותר של הממד האסתטי בפואטיקה הביאליקאית, למשל של הריתמיקה המתוחכמת ושל המבנים המטפוריים המרהיבים שהיא מצטיינת בהם. אך הבנה זו נקנתה במחיר פסיכולוגיזציה של השיח שליווה את הפשטת הסובייקט השירי, והפסיכולוגיזציה הביאה 'להחמצה של הויקות העמוקות והסבוכות בין ביאליק לבין העולם ההיסטורי-פוליטי-אידיאי שבתוכו הוא חי ופעל' (עמ' 44). ניתוח שירתו של ביאליק מהקשריה הלם את גישת חוקרי הדור האמור ויצר את הפרדה שביקשו בין האישי ללאומי, אבל מנע מן הקוראים לראות כי

[ב]עולמה' של הלאומיות באשר היא, ושל השלב הספציפי של התגבשותה, בתקופה המסוימת של מפנה המאה העשרים [...] ה'אישי' וה'לאומי' נחווים, מתנסחים ומתפרשים כקשורים זה לזה בקשר הדוק ועמוק, מורכב ופרדוקסלי, אך גלוי ואף פרודוקטיבי: אין זה רק קונפליקט אלא [...] גם ובעיקר הבניה הדדית; לאו דווקא בין פנים לחוץ אלא גם בתוך הנפש עצמה, וגם בינה לבין העולם; ולא רק ברמת המסמנים (כלומר, שמלה מסוימת יכולה להתפרש כמסמנת משהו אישי/ביוגרפי/נפשי ו/או משהו לאומי) אלא גם ברמת המסומנים, בעולם עצמו: הנפש עצמה היא חלק מהחברה, התרבות, האידיאולוגיה והאומה, בה במידה שהאידיאולוגיה וה'חברה' – הזוהות הקולקטיבית, היהודית והציונית – מתקיימות, מתגלמות ומיוצרות בנפש ובגוף (עמ' 44–45)

השלב השלישי בחקר השירה העברית, שעבודתה של צמיר היא חלק ממנו, נשען על התובנה שהשירה העברית החדשה בכלל וזו של דור ביאליק בפרט אינה נענית להפרדה המלאכותית בין האישי ללאומי. לכאורה יש בכך נסיגה למפעל הפרשני של דור התחייה. אולם כפי שעולה בבירור מדבריה של צמיר, אישור הויקה הבלתי ניתנת להפרדה בין האישי ללאומי נעשה כאן מעמדה שונה, מתוך ביקורת ולא

מתוך הזדהות. העמדה הביקורתית הזו מבוססת במידה רבה על התובנה שהסובייקט שהדורות הקודמים הודהו עימו – אם בשלמותו, כסובייקט אישי-לאומי, ואם בחלקו, כסובייקט אישי בלבד – הוא בגדר משאלה של הדוברים בשיירי ביאליק שאינה ניתנת להגשמה. סיבת הדבר אינה נעוצה בכשל כלשהו במעשה השיר של ביאליק כי אם בסתירה הטבועה במבנה הסובייקטיביות המודרנית. ביאליק הכיר בסתירה זו במידה מסוימת. כמו משוררים אחרים, כגון אורי צבי גרינברג, רחל בלובשטיין ונתן אלתרמן, הוא היה מודע לעובדה ששירתו מגלמת את התשוקה אל האני ולא את האני עצמו. לשון אחר, ביאליק הכיר בכך שיש בשירתו 'רווח עקרוני, פרדוקסלי [...] בין הדובר-האומר-אני' לבין ה'פּרנס-הלא-ברור או הלא-גמור של המלה "אני" (עמ' 14).

ההבחנה האמורה היא הנקודה הארכימדית בספרה של צמיר. היא קוראת בשירת ביאליק מתוך הרווח הזה, כלומר מתוך ידיעה ששירה זו מציגה את האין, את היעדרו של הסובייקט, כיש – והרי זה מה שתשוקה עושה: היא מנכיחה בתודעה את אובייקט התשוקה שבפועל איננו. צורת הקריאה הזו דרשה מצמיר לפתח גישה לטקסט השיירי השונה מהגישה שהורגלנו אליה בעשורים האחרונים. בעבר הייתה התמקדות המחקר באישיותו של המשורר כרוכה בהבנת היחס בין לשון השירה לבין המשורר, הסובייקט, כחס מימטי, ובהתאם לכך עסקה פרשנות השירה בעיקרו של דבר בחשיפת זיקות בין לשון השירה לבין מציאות חייו של המשורר – חוויותיו, אמונותיו ודעותיו בנוגע להוויה החברתית והפוליטית (כפי שנעשה באחד המיזמים היפים השואבים מגישה זו, סרטי 'העברים'). ואולם הפער העקרוני הקיים בשירתו של ביאליק בין המילה לבין מה שהיא אומרת בפועל אינו מאפשר עוד להתייחס אל פעולת הייצוג של לשון השירה כאל פעולה המובנת מאליה. שהרי דיבור המציג את האין כיש ואת יחסי הגומלין – למשל בין האישי ללאומי – כניגוד, אי אפשר לראות בו דיבור המשקף את המציאות כהווייתה.

ואכן צמיר חוזרת ובוחנת בספרה את פעולת הייצוג ביצירותיו של ביאליק, במטרה להגדיר את מנגנוניה ולהעריך את השלכותיה על תודעתם ועל מציאות חייהם של המשורר ושל הקורא כאחד. כך בפרק השני, העוסק בין השאר ב'משירי החורף' וב'עיר ההרגה', היא בוחנת את ייצוגי הגוף בשירתו של ביאליק; בחינה זו באה לאון את הדגשת היתר של הממד הסמלי והמטפורי בשירתו, הדגשה שהתלוותה במחקר למגמת ההפשטה של הסובייקט השיירי שהוזכרה לעיל. זאת ועוד, צמיר מראה שכמו האישי והלאומי, כך הגופני והנפשי מוצגים על פני השטח כניגודים, אך בפועל מתקיימים בשירתו של ביאליק כיסודות משלימים. ליתר דיוק, גוף ונפש חוברים יחד ומחוללים 'תהליכי ייצור' ש'מבטאים ומגלמים תשוקה להפרות

את ה"מציאות" ולהוליד, בעצם, את האומה [...] באופן מטאפורי' (עמ' 15). כדי לייצר ולתחזק את התשוקה המכסה על היעדר אפשרות מימוש האני הסובייקט אישי ולאומי כאחד, הפעיל ביאליק מנגנונים שונים ומשונים. בין השאר הוא בחר להשאיר לשירים סוף פתוח, ונקט תחבולות של השהיה או דחייה לעתיד הבאות לידי ביטוי בהתאפקות האני מפורקן 'חומרי התשוקה'. כל אלו זוכים להדגמה מרוכזת בפרק השלישי של הספר, שמוצגת בו קריאה צמודה בשיר 'בשדה', קריאת מופת לסוגה זו של ספרות מחקרית. צמיר מקדישה תשומת לב מיוחדת לסיום השיר ולאופן שבו הוא משמר את תשוקת ההתיישבות על אדמת ארץ ישראל ככוח המניע את כתיבתו של ביאליק; כוח זה ממקם את הסובייקט בשיר על ציר אמביוולנטי בין שייכות ילידית לבין קיום נוודי-גלותי, ולטענת צמיר ההתלבטות מוכרעת בסופו של דבר לטובת הקוטב הגלותי (עמ' 107-108). בכך, צמיר מסבירה באפילוג לפרק זה, ביאליק למעשה התייצב כנגד האופצייה שניסח הרצל במאמר שפרסם בשנת תרנ"ז (1897), סמוך למועד כתיבת 'בשדה'. אם כן השיר שעד כה סימן על פי המחקר מעבר מכתובה לאומית-אלגורית לכתובה אישית-לירית, מוצג כאן כמהלך פואטי אמיץ שהתמודד עם מה שעמד בלב השיח הפוליטי בהווה ההיסטורי.

פרשנות זו של סיום 'בשדה' מרמזת לפרק האחרון של הספר, העוסק במסה המפורסמת 'גילוי וכיסוי בלשון', שיצאה לאור בשנת 1916, סמוך למועד שבו השתתק המשורר. בין הפרק השלישי לפרק האחרון יש שלושה פרקים נוספים, ובכל אחד מהם מבוארת מזווית אחרת סוגיית התשוקה להולדת הסובייקט של היהודי החדש. הפרק הרביעי עוסק בשירת האהבה של ביאליק, כלומר בשירים המדברים בתשוקה מינית – בחלקם 'אהבה אינה מגיעה לכדי מימוש מיני, והאישה מתוארת כטהורה וזכה', ובחלקם 'האשה מוצגת כמושכת ומפתה, הדובר מתפתה לה או כמעט מתפתה לה (וגם זה הבדל חשוב – ואז הוא מגנה אותה באופן שאי-אפשר שלא להגדירו כלהט מיזוגני בוטה' (עמ' 111). כמו קודמיה צמיר מבהירה ששני הסוגים האלה משלימים זה את זה. ברם על רקע דיונה ב'תהליכי הייצור' המתרחשים בגופו ובנפשו של הדובר הביאליקאי, הסבירה לכלכלת התשוקה המינית הזו נסמכים על מנגנוניו של השיח הלאומי המודרני, המונעים את האפשרות להגשמה עצמית, קרי למימוש מיני. פרשנות זו מחזקת כמובן את הטענה בדבר הקשר הבלתי ניתן להפרדה בין האישי ללאומי בשירתו של ביאליק. צמיר אף מרחיבה את שדה הראייה ומאפשרת לקוראים לראות שאותם המנגנונים פועלים בשירת האהבה של רוב משוררי השירה העברית באותה התקופה – עניין השופך אור על מעמדן המורכב של נשים בחברה הישראלית המתהווה.

מכאן צמיר פונה לבירור ייצוגה של דמות אישה מסוג אחר המופיעה תדיר בשירתו

של ביאליק, דמות האם. בדיון ארוך ומפותל, הנסמך בין היתר על תורתו של ז'אק לאקאן ועל המחקר שהקדיש אריאל הירשפלד לשירתו של ביאליק, צמיר טוענת שהזיקה אל האם – וכאן הכוונה גם לזיקה של ביאליק האדם אל אימו הביולוגית – שימשה את המשורר כיסוד לפיתוח עמדתו הייחודית בהקשר של השירה העברית החדשה, עמדה שבאה לידי ביטוי ב"מרחק" הביקורתי שלו ביחס לציונות, או ההסתייגות ממנה (עמ' 196). לטעמי מהלך זה אינו משכנע מכמה סיבות, ואציין שלוש מהן: ראשית, מבחינה מתודולוגית הפנייה אל הביוגרפי והפסיכואנליטי תמוהה בעיניי, שהרי צמיר עצמה פסלה מהלך זה בפרקים הקודמים של הספר; שנית, גם בשירתם של משוררים אחרים יש לדמות האם תפקיד מרכזי, כך שקשה לקבל את הטענה שדווקא בזיקה האינטימית אל האם מתבטא ייחודו של ביאליק; שלישית, לפי מיטב הבנתי הריחוק הביקורתי הוא פועל יוצא של העמדה האמביוולנטית של הדובר כלפי מושא תשוקתו (כאן: ארץ ישראל) והוא יסוד מבני ומרכיב עקרוני של השיח השירי המודרני – הוא קשור במבנה הסובייקטיביות המודרנית ולא בבחירתו או באישיותו של משורר זה או אחר. האם זה אומר שהכול מבני, ושכל השירים מסוג זה זהים מבחינה זו? ודאי שלא. אלא שעלינו ללמוד את חוקיות השפה השירית על כל היבטיה, ועל רקע זה להגדיר מחדש מהו ייחוד ובמה הוא ניכר (אם לא באישיותו של המשורר).

הפרק השישי הוא קצרצר – שבעה עמודים – והוא מוקדש ל'לא זכיתי באור מן ההפקר', השיר הארס-פואטי בה"א הידיעה של ביאליק. כאן צמיר שוב במיטבה, ואין אלא להתפעל מחדות קריאתה ומיכולתה לנסח שאלות המעוררות דיון מחודש בטקסט הכמעט נדוש הזה. כך גם באשר ל'גילוי וכיסוי בלשון', המסה שעליה נסב כאמור הפרק החותם את מסע הקריאה של צמיר. טענתה העקרונית היא שבמקביל להתקדמותה של הציונות המדינית לקראת השגת יעדיה, התייצב ביאליק – בהתאם לכלכלת התשוקה של השיח שבמסגרתו פעל – בעמדה הגלותית, כלומר בעמדה המנוגדת לכאורה (ורק לכאורה) לזו של המתישבים על אדמת ארץ ישראל. קריאתה מובילה למסקנה שעל רקע עמדה זו השתתקותו של ביאליק בסופו של דבר, הייתה המשך עקבי של מהלכו:

הוא מקריב בדיוק את מה שבנה: את עמדת המשורר המוליד שלו! בפרפראזה על שורותיו הידועות של נתן זך: 'רָגַע אֶחָד שֶׁקָט, בְּבִקְשָׁה. אָנָּה / אֲנִי רוֹצֵה לוֹמַר דְּבַר-מָה, שְׁבַהן מִשְׁהוּ צָרִיךְ לְשִׁתּוֹק כְּדִי שֶׁהַדּוֹבֵר יוּכַל לְדַבֵּר, אֲפֹשֶׁר לְנַסֵּחַ אֶת עֲמַדָּתוֹ שֶׁל בִּיאָלִיק כִּךְ: כְּדִי שֶׁ'הַיְהוּדִים הַחֲדָשִׁים' יִתְחִילוּ לִוְמַר דְּבַר-מָה בְּעִבְרִית, צָרִיךְ הַמְשׁוֹרֵר-הַלְאוּמִי, זֶה שֶׁשׁוֹרֵשׁ נִשְׁמָתוֹ בְּגִלּוֹת וְשׁוֹרֵשׁ 'נִשְׁמָתוֹ הַלְשׁוֹנִית' בְּעִבְרִית כְּשֶׁפֶת-קוֹדֶשׁ – לְשִׁתּוֹק (עמ' 249).

שתיקתו של ביאליק מכילה בתוכה אפוא מתח מפרה – ומבחינה זו דווקא את אי הוויתור על עמדת המשורר-המוליד – מתח המתקבל מתוך יחסי הגומלין וההתניה ההדדית של גלות והתיישבות בארץ ישראל (ניגוד נוסף שאינו ניגוד). השתיקה משמרת את התשוקה לטובת הדור הבא, ומנציחה בכך את השיח שהיא עצמה מגלמת. בתור שכזו היא מסמנת את הכוח היוצר הטמון בשיח של החברה היהודית המודרנית – ובה בעת את גבולותיו של שיח זה, המיטלטל ללא הרף בין דבר להיפוכו (ואגב, לא נראה לי מופרך לומר שהיטלטלות זו, על התעתוע והסגירות שבה, ניכרים בשיח הציבורי בארץ גם כיום).

ספרה של צמיר הוא מפגן של בקיאות מרשימה, של יושר אינטלקטואלי ושל אומץ לב 'לצאת מן הקופסה' ולהציע חשיבה שונה; הוא מצליח לדובב את ביאליק בשתיקתו ובכך להתיר ולו במקצת את פקעת הניגודים המדומים המוליכים אותנו שולל בצורה יעילה כל כך, דווקא משום שאין להם אחיזה במציאות. ניתן לקוות שספר זה וספרי מחקר דומים לו, הבוחנים את שיח הדורות הקודמים מתוך מרחק ביקורתי, יניחו את התשתית לשיח שונה, משוחרר מהניגודיות המדומה ומהצורך במצג שווה המבליט את האישיות, לשיח שקול ודמוקרטי יותר, שלא ידרוש את השתקת האחר או השתתקות מולו. אכן צמיר דואגת שוב ושוב, במין שקלא וטריא קפדני, לבאר את שורש המחלוקות העולות מהשוואה בין קריאותיה לבין קריאות קודמות של הטקסט הביאליקאי. הדיוק שבו היא ממקמת את עצמה על מפת חקר השירה העברית החדשה מכבד את החוקרים שעל פרשנותם היא מערערת, ובה בעת מעניק לקוראיה עצמאות הגותית בהזמינו אותם לחשוב ולא דווקא להשתכנע. לא צדקתה של צמיר עומדת במרכז הדיון כאן ובמידת האפשר גם לא תפיסת עולמה, אלא שירתו של חיים נחמן ביאליק.

ד"ר קארין נויבורגר טויטו, החוג לשפה וספרות גרמנית, האוניברסיטה העברית בירושלים

karin.neuburger@mail.huji.ac.il

יגאל שוורץ, ספרו החדש והזהות הישראלית הלאומית

[על: יגאל שוורץ, מגש הכסף: הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית, תל אביב: קדימה, תש"ף, 190 עמ']

רינה לפידוס

בספרו 'מגש הכסף' יגאל שוורץ פורס תפיסה תיאורטית של תולדות התפתחות הספרות העברית בכללותה והספרות הישראלית בפרט, ומתמקד בתיאור הדינמיקה של התחלפות הדורות בספרות הישראלית.

הספר שואל: מהי ספרות? מהי ספרות לאומית? האם תולדות ספרות לאומית הן תולדות קליטתן והטמעתן של השפעות זרות בה? האם חקר הספרות הלאומית הוא בהכרח חקר ההשפעות הזרות עליה? האם יש דרך להתייחס אל ספרות לאומית ללא הזדקקות להשפעות הזרות עליה מבחוץ? ומה משמעות קליטת ההשפעות הזרות והטמעתן בספרות לאומית? האם יוצרי ספרות לאומית חיקו את קודמיהם או דווקא מרדו בהם?

שוורץ איננו הראשון שנדרש לשאלות אלה בחקר הספרות. גם לפניו חקרו גדולים ורבים, במדעי הרוח ובמדעי החברה, את נושא ההשפעות. הבולטים מקרב מי שעסקו בנושא הזה בחקר הספרות היו אדוארד יאנג, ויליאם דאף, מיכאיל בחטין, יוליה קריסטבה, הרולד בלום, רולנד בארת, סנדרה גילברט וסוזן גובר, ג'ונתן קאלר, ג'יי קלייטון ואריק רות וכן ברברה סמית. נושא ההשפעות זכה לתשומת לב רבה גם בחקר מדעי החברה, וגדולים וחשובים שבהוגי הדעות עסקו בכך, כמו קלוד לוי-שטראוס, פייר בורדייה, ניקולא סראונד והאנס רוברט יאוס. ואולם שלא ככל החוקרים האלה, שוורץ עושה חיל בתחום חקר הספרות הישראלית, ומבחינה זאת הוא עומד בשורה אחת עם החוקרים הדגולים האלה.

שוורץ מתייחס בהרחבה לתפיסה תיאורטית המקובלת בחקר תולדות הספרות בעולם למן המאה העשרים ועד היום. תפיסה זאת גורסת שסופר איננו לומד את אומנות כתיבת הספרות מקודמיו, מסופרים שיצרו ספרות לפניו, ואשר לדעתו

ראויים ללמוד מהם, אלא דווקא מורד בהם. הוא אומנם מאתר סופר קודם שהוא מעריך ולומד ממנו, אך אין הוא מיישם ביצירותיו את מה שלמד מקודמו אלא נהפוך הוא, הוא מעצב בהן את ההפך ממה שלמד ממנו. הסופר המאוחר מורד במסורת שבנה הסופר הקודם, בועט בה, וכך סולל את דרכו שלו בספרות. בהצגת תפיסה זאת שוורץ מסתמך על מחקרים תיאורטיים של הפורמליסטים הרוסים, כגון יורי טיניאנוב ובוריס אייכנבאום, וכן על תיאורטיקנים אחרים מתחומים רבים, ובהם: קארל מרקס, ולדימיר לנין, גיאורג לוקאץ' וזיגמונד פרויד.

ואולם כפי שעולה מדברי שוורץ, תפיסה זאת לוקה בראייה מצומצמת וחד־צדדית, והמצב ההיסטורי המציאותי מורכב בהרבה ואמביוולנטי. אומנם יש ביחסו של הסופר המאוחר משום מרד כלפי הסופר המוקדם, אבל קודם כול יש ביחסו אליו מידה רבה של הערצה ורצון לחקותו ולהמשיך את מסורתו. שוורץ מביא דוגמאות מן הספרות העברית הממחישות את טענתו: הסופרים בני דור המדינה, כגון א"ב יהושע ועמוס עזר, בעיקר למדו מן הסופרים שקדמו להם, בני דור הפלמ"ח, כגון משה שמיר וס' יזהר, והמרד שלהם בקודמיהם התבטא בעיקר בפיתוח מסורותיהם.

בהמשך החיבור שוורץ סוקר ומנתח את התפתחות תולדותיה של הספרות העברית על פי שלשלת דורות הסופרים: דורו של ביאליק, דור הפלמ"ח, דור יום הכיפורים ועוד. לדוגמה הוא מתאר כיצד למד מנדלי מוכר ספרים מסופרי תקופת ההשכלה אך גם שינה מדרכם – למשל סופרי תקופת ההשכלה התמקדו בתיאורי דמויות הגיבורים בעיקר בתיאור הראש, הפנים והעיניים כבבואה לנפש, מפני שסברו כי איברים אלה מייצגים נאמנה את מהותו של האדם, ואילו מנדלי תיאר איברי גוף נוספים של הגיבור, כגון בטנו, המייצגת שובע או מצוקה כללית.

שוורץ מתייחס לאבולוציה ספרותית ברוח פרויד ובלום ומבחין בין הסיפורת הארץ ישראלית לבין סיפורת המדינה. הסיפורת הארץ ישראלית היא בבחינת האב הקדמון של סיפורת המדינה, ואילו זו היא בבחינת הבן המעריך את אביו ובה בעת מורד בו. שוורץ מתמקד במעבר מספרות הפלמ"ח לספרות דור המדינה. הוא קובע כי שירו של נתן אלתרמן 'מגש הכסף' (עמ' 42–50), והרומנים 'הוא הלך בשדות' מאת משה שמיר (עמ' 51–89) ו'ימי צקלג' מאת ס' יזהר (עמ' 90–106) היו בבחינת תופעה חדשה במפת הספרות העברית היא הספרות הישראלית. אליבא דשוורץ היצירות הללו הן מעין סמל להולדת הספרות העברית הישראלית מתוך הספרות העברית של היישוב היהודי הישן בארץ ישראל. היצירות האלה פרצו דרך ובישרו את הולדתה של הספרות הישראלית, המשקפת את הזהות הישראלית הלאומית. מחקרו של שוורץ הוא אבן פינה לא רק בתולדות הספרות העברית והספרות הישראלית אלא גם בתולדות ההגדרה של הזהות הישראלית הלאומית.

ביקורות וסקירות רבות פורסמו על מחקרו זה של שוורץ. לדעתה של לילך נתנאל שוורץ קובע שהספרות העברית הישראלית היא הגורם המגדיר את הזהות הלאומית הישראלית. המעבר מהספרות העברית של היישוב היהודי הישן לספרות העברית של דור המדינה היה מסממני ההיכר של הזהות הישראלית החדשה בתקופת לידתה. נתנאל מבחינה בשלושה מעברים בהיסטוריוגרפיה של הספרות הישראלית כפי שמשרטט אותה שוורץ. המעבר הראשון הוא מספרות עברית לספרות ישראלית: מי"ל פרץ וחיים נחמן ביאליק אל אלתרמן, ועוד שני מעברים בין־דוריים חלו בתוך הספרות הישראלית: מאלתרמן אל שמיר ויזהר, ומשמיר ויזהר אל עוז ויהושע ובני דורם. הספרות העברית הישראלית החדשה אכן הייתה אחד הגורמים להגדרת הזהות הישראלית החדשה. ואולם עתה, בעשור השלישי של המאה העשרים ואחת, טוענת נתנאל, איבדה הספרות העברית הישראלית את תפקידה כמקדם ההגדרה העצמית של הזהות הישראלית הלאומית. לדעתה הזהות הישראלית הלאומית איננה זקוקה עוד לספרות העברית הישראלית כדי לאשש אותה ואת גבולותיה.¹

לדעתה של שירי לב־ארי שוורץ מקבע את 'מגש הכסף', 'הוא הלך בשדות' ו'מי צקלג' כיצירות הראשונות של הספרות הישראלית, אשר לאחריהן לא עסקה עוד בהקמת המדינה – מפני שהמדינה כבר הוקמה – אלא במתן סיוע ליהודים אשר היו עדיין פוורים בגולה, ושלא זכו לחוות את הולדת הספרות הישראלית, וממילא גם החמיצו את הולדתה של הזהות הישראלית. לדעתה של לב־ארי ספרו של שוורץ כמוהו כספרות הישראלית, הוא ישראלי מובהק ב'אופיו ובסוגיות שהוא עוסק בהן'.² לצד ביקורת חיוביות אלה יש לציין ביקורת מחמירה של בני ציפר, שהיא למעשה מאמר מבריק, שנון, רחב אופקים ומעמיק בפני עצמו, העוסק בספרות הישראלית על דורותיה, מורכבותה והתחלפויות המסורות שבה. ציפר מזכיר שמות של סופרים ומשוררים אחרים שהיו מיוצרי הספרות הישראלית, כגון ש"י עגנון, יהודה עמיחי, יורם קניוק, חיים באר, דוד גרוסמן, מאיר שלו, חיים גורי, גדעון תלפז, יצחק בן־נר, נתן זך, נתן שחם, יהודית הנדל, יהושע קנז, בנימין תמוז, סמי מיכאל, אורלי קסטל־בלום, יעל נאמן. במידה בלתי מבוטלת של הומור הוא נכנס לניתוח מאפייניה המובהקים של הספרות הישראלית, ובהם: איכות עלובה, קרתנות, זחיהות הלב ושביעות הרצון העצמית של הצברים, הענקת הכשר לאלימות, דחיית הגולה ונושא

1 ל' נתנאל, "הולך לרדת פה גשם": על הספר "מגש הכסף" – הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית" מאת יגאל שוורץ, אודות, 16 (29 במרס 2021) <https://www.reviewbooks.co.il/single-post/magash>

2 ש' לב־ארי, 'אנחנו מודף הכסף: ספר חדש לחוקר הספרות יגאל שוורץ', כלכליסט, 28 באפריל 2020 (<https://www.calcalist.co.il/consumer/articles/0,7340,L-3812390,00.html>)

העדתיות הישראלית. ציפר נדרש גם לעברית הקלוקלת, שהיא מחידושיהם של הצברים ומושא לגאווותם.

ציפר מבקר בחריפות את ספרו של שוורץ. נדמה כי אין דבר שנאמר בספר שאינו בחזקת טעות חמורה בעיני ציפר. לטענתו קביעת התיקוף ההיסטוריוגרפי של שוורץ שגויה; אנשי אקדמיה מסוגו של שוורץ הם בבחינת חייזרים שאבד עליהם הכלת; ואפילו לשונו של שוורץ איננה קריאה.³

הלהיטות הזאת לפסול כל דבר היוצא מפיו של שוורץ אומרת דורשני, ואולם יהיו טעמיו וסיבותיו של ציפר אשר יהיו, הוא בא לקלל ויצא מברך. ייתכן ששוורץ טועה, ושהספרות הישראלית לא נולדה עם יזהר ושמיר. האמת היא שקשה לקבוע את הרגע שבו נולדה הספרות הישראלית. היסטוריוגרפיה איננה מדע מדויק, ואפילו במדעים אשר נחשבו בעבר מדויקים, למשל בפיזיקה, מתגלות תופעות אשר אינן מתיישבות עם דיוק על פי הגדרתנו, כגון התופעה של שבירה של קרן אור בתנאים מסוימים.

לא זו בלבד שהספרות הישראלית לא נולדה ברגע מסוים אלא התפתחה במשך שנים, גם הולדתה של מדינת ישראל עצמה נמשכה ועדיין נמשכת עשרות רבות בשנים, החל ב'אוטומנציפציה!' של יהודה ליב פינסקר, שיצא לאור בשנת 1882, דרך 'אלטנוילנד' של בנימין זאב הרצל, שנכתב בשנים 1899–1902, ועד ימינו.

עם כל הטענות בעד ספרו של שוורץ ונגדו, הרי הוא חידש חידוש חשוב, והוא תחום מחקר חדש: חקר הספרות הישראלית כשלעצמה, על סממניה ואפיוניה הייחודיים והמיוחדים, הטובים או הטובים פחות על פי הערכתו של ציפר. מזמן היה נחוץ לפתח את התחום הזה, והצורך בכך בא לידי ביטוי לדוגמה במיעוט תשומת הלב שניתנה במחקר ליצירתם של הסופרים והמשוררים הכנעניים.

שוורץ הצביע על לקונה בחקר מדעי היהדות של היום, והיא חקר הספרות הישראלית, על התכנים והתצורות האופייניים לה. לאמיתו של דבר ספר כמו "מגש הכסף": הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית' היה צריך להופיע לפני שנים רבות בעולם האקדמי בכלל ובחקר מדעי היהדות בפרט. שוורץ, כאיש אקדמיה מבריק, מגובש ומנוסה, הרגיש את הצורך בהגדרה עצמית חדה וברורה יותר של הספרות הישראלית הלאומית. הספר הזה היה חסר ונדרש כל כך שהופעתו עוררה ויכוחים, התדיינות וטענות מטענות שונות, גם בעיתונות וגם במרשתת.

3 ב' ציפר, "מגש הכסף": יגאל שוורץ טועה: הספרות הישראלית לא נולדה עם ס' יזהר ומשה שמיר, הארץ: ספרים, 3 בספטמבר 2020 (<https://www.haaretz.co.il/literature/>) study/2020-09-03/ty-article-review/.premium/0000017f-e083-df7c-a5ff-(e2fbf04d0000

[5] יגאל שוורץ, ספרו החדש והזהות הישראלית הלאומית

לשון אחר, ספרו של שוורץ פותח פתח למחקר עתידי בחקר הספרות הישראלית והספרות העברית בכללותה, במדעי היהדות ובמדעי הרוח בכלל.

רינה לפידוס, המחלקה לספרות משוה, אוניברסיטת בר־אילן, רמת גן
rina.lapidus@biu.ac.il rlapidus2011@gmail.com



רשימת המשתתפים בכרך

ד"ר רעות בן-יעקב, המחלקה ללימודי אסיה והמזרח התיכון, אוניברסיטת דיוק
reut.ben-yaakov@duke.edu

ד"ר יעל בן-צבי מורד, חוקרת עצמאית
yael.benzvi.mor@gmail.com

ד"ר חן בר-יצחק, המחלקה לספרות משווה, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן
chen.bar-itzhak@biu.ac.il

ד"ר אוריאן זכאי, המחלקה לשפות ותרבויות קלאסיות ומזרח תיכוניות,
אוניברסיטת ג'ורג' וושינגטון
orianz@gwu.edu

ד"ר עידו חברוני, התוכנית ללימודים הומניסטיים, המרכז האקדמי שלם, ירושלים
idoh.shalem@ac.il

ד"ר אוריה כפיר, המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבע
kfirur@bgu.ac.il

עמרי לבנת, בית הספר למדעי התרבות, אוניברסיטת תל אביב
omrilivnat@gmail.com

יוני ליבנה, המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע
yoniliv@gmail.com

ד"ר רינה לפידוס, המחלקה לספרות משווה, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן
rina.lapidus@biu.ac.il rlapidus2011@gmail.com

ד"ר קארין נויבורגר-טויטו, ד"ר קארין נויבורגר טויטו, החוג לשפה וספרות גרמנית,
האוניברסיטה העברית בירושלים
karin.neuburger@mail.huji.ac.il

ד"ר דוד סבתו
sabatoster@gmail.com

פרופ' אילנה סובל, המחלקה ללימודי המזרח הקרוב והיהדות, והמחלקה ללימודי נשים,
מגדר ומיניות, אוניברסיטת ברנדייס
szobel@brandeis.edu

ד"ר עידית עינת-נוב, החוג לספרות, מכללת סמינר הקיבוצים, המכללה לחינוך,
לטכנולוגיה ולאמנויות, תל אביב
idit1nov@gmail.com

פרופ' ארנון עצמון, המחלקה לתלמוד ולתורה שבעל פה, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן
arnon.atzmon@biu.ac.il

רשימת המשתתפים בכרך

ד"ר זאב קיציס, בית הספר ללימודי יסוד ביהדות, אוניברסיטת בר־אילן, רמת גן
zeev.kitsis@biu.ac.il

ד"ר דודו רוטמן, החוג לספרות עברית והתכנית לפולקלור ולתרבות עממית,
האוניברסיטה העברית בירושלים, הר הצופים David.rotman@mail.huji.ac.il

ד"ר הדס שבת־נדיר, החוג לספרות, סמינר הקיבוצים, דרך נמיר 149, תל אביב
Hadas.ShabatNadir@smkb.ac.il

ד"ר בתיה שמעוני, המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר שבע
shimonyb@bgu.ac.il
<https://orcid.org/0000-0001-8809-4395>



‘MISTAKE’ BY RIVKA ALPER / ‘SUFFOCATED VOICES’

Orian Zakai and Ilana Szobel

The story ‘Mistake’ by Rivka Alper, published here in full for the first time, is probably the first rape story in Modern Hebrew literature depicted from the victim’s perspective. The essay ‘Suffocated Voices’ by Ilana Szobel and Orian Zakai, featured alongside the story, sheds light on the poetic and political mechanisms at play in the story, in the hopes of highlighting the importance of Alper’s voice for the study of gender in Modern Hebrew literature. ‘Mistake’ unfolds the story of Dina, a young woman-pioneer, raped by a young man from Tel Aviv, while she is visiting the city. By sensitively representing the dynamics of exploitation, objectification, and traumatic dissociation, as well as the victim’s feelings of shame and guilt, her social marginalization, and her inability to find healing within the patriarchal pioneer community, Alper offers a poignant and critical perspective on Zionist rape culture. Dina’s gendered perspective allows her to represent the rape, on the one hand, as a shocking terrible experience, but also, on the other hand, as part of a wider spectrum of various instances of sexual violence and harassment that she and other women-pioneers experience frequently. Hence, while Dina’s personal experience of rape may not directly confront the Zionist project, it uncovers concealed problematic facets of that project, which aimed to create a secure haven for the Jewish people but ultimately fell short in safeguarding the well-being of women’s bodies, leaving them vulnerable to persistent gender-based and sexual violence.

‘A FEELING OF LIFE, REAL LIFE’:
THE DRAMA ON THE SURFACE OF THE TEXT
IN ZERUYA SHALEV’S *LOVE LIFE*

Yael Berry

This article offers an affective reading and an examination of body and mind in the work of Zeruya Shalev. This reading stems from the dominant patterns of autonomous, pre-linguistic, physical-emotional becomings, that emerge from Shalev’s novels. From the protagonists’ characteristics, through the plots and the texts, this sensory intensity is found in every aspect of the books and is difficult to ignore. Indeed, while earlier research noticed those vibrations, they were usually perceived as symptoms of something. Those readings divided the texts into visible and hidden layers. They perceived the text and the various occurrences in it as overt phenomena, behind which lies the core of interest. However, I focus on the visible layer, to describe how the powerful autonomous patterns operate, and to formulate new thoughts about Shalev’s poetics. The phenomena that had been perceived as signposts pointing toward the goal are placed at the center of my reading and reveal the drama that is situated on the surface of the text.

This article presents a reading in *Love Life* (1997), Shalev’s best known work. Movement forms on the plane of immanence and is related to the affects that rise from it, the protagonist’s movement in space between frenzy and stagnation, grotesque occurrences that provoke disgust and laughter, and liminality in the text in general. My discussion in *Love Life* revolves around a protagonist who is motivated by forces of creation, productivity for the sake of vitality and continuity. The protagonist devises a new way for herself to live, and she finds it in literature.

English Abstracts

CITY AND MOTHER: GHASSAN KANAFANI
AND SAMI MICHAEL WRITE HAIFA

Chen Bar-Itzhak

This article examines the dialogue between Sami Michael's novel, 'Pigeons at Trafalgar Square', and Ghassan Kanafani's novella, 'Returning to Haifa', from the perspective of the representations of the city and urban space in these works. Through a spatial reading, the article offers a new interpretation of each of these works, and of the dialogue between them. Reading the urban space in Kanafani's novella demonstrates that at its core is a poetic-political mechanism more complex than researchers have previously noted – a symbolic chain of reflections that all refer to the homeland: the city, the building, the home and the son.

A spatial reading of Michael's novel illustrates that at the basis of this work is a sophisticated mechanism that deliberately disassembles Kanafani's symbolic mechanism, and transfers all the emotional weight attached to the homeland onto another vehicle – that of the mother. The article exposes the ways in which these works employ the urban space within specific aesthetic-political mechanisms, and argues that understanding these mechanisms is crucial for understanding the dialogue between the nationalist-militant ethos and the humanist-universal ethos in these works, both constructed through an engagement with the urban space of Haifa.

English Abstracts

THE HORROR OF THE HOMECOMING:
READING OF 'LET IT BE MORNING' BY SAYED KASHUA

Batya Shimony

'Let it be Morning' by Sayed Kashua, describes an apocalyptic reality and reflects the existential anxiety of Israeli Arabs about being expelled from the Israeli space. The article discusses the novel using two concepts: the Uncanny by Freud and the Abject by Kristeva. These terms are connected through a sense of a threat to identity, meaning and order. Kashua is known for his journalistic writing, and direct report of the harsh situation of Arabs in Israel. In the paper, I present two layers of meaning: the local-political layer that is presented in journalistic style, and the universal primordial layer that is revealed as the normative order collapses. This collapse leads to an onslaught of the Abject – when everything that was removed from the body or expelled from it with disgust now floods the village and threatens its residents. Besides the description of the actual secretion, in direct language, the Abject is a metaphor for the village itself as a repulsive body that is expelled from the Israeli borders. This is the horror of the double homecoming: the return of the narrator to the village of his birth, and the return of the Arab village itself to the bosom of Palestinian sovereignty.

‘AND THAT’S THAT? JUST THAT?’–
DEMONSTRATIVE AND PERFORMATIVE INSINUATIONS IN POETRY

Reut Ben-Yaakov

This article focuses on the ways in which modern Hebrew poetry uses the demonstrative pronoun ‘zeh’ (this, that or it): an everyday and efficient word that relies on shared understandings or the illusion of shared understandings between speakers, and in which a long text is often condensed into the act of pointing. The extensive usage of ‘zeh’, sometimes as the poem’s subject or as its main interest, is a poetic phenomenon that needs to be examined and characterized. The article traces various uses of this word in Hebrew poetry, and classifies and examines the insinuation, that is, what is implied, in poems by Rachel Bluwstein, Nathan Zach, Yona Wallach, Mois Benarroch, Dahlia Ravikovitch and Hedva Harechavi. In these poems, the demonstrative – a deixis always implying a context or a frame of reference – is essential and central, and the article shows how the immediate act of pointing in daily language is transformed by the poems for their own purposes.

The article contains four sections, each examining a different usage of ‘zeh’. The first section examines uses that are existentialist in nature, some of which relate to suspicion and its activation in readers; these uses also tend to function as a shibboleth, splitting readers into those who understand and decipher what is implied and those who don’t, the insiders and the outsiders. The other three sections describe uses of the demonstrative ‘zeh’ that can be interpreted as standing against or in opposition to the former ones; poems that use the insinuations to produce different identifications with alternative groups, signal being “like that” [‘ka-zeh’]; poems that point at what is implied and naming it, debunking and ridiculing the very act of implying or insinuating; and lastly poems that point out the powerlessness of poetry and language, doing this by an act of pointing that tries to achieve the impossible in the poems, and to allegedly, revive the dead.

‘THE GREAT SIN OF THE RUSSIAN ZIONIST WOMAN WHO
WENT TO WORK WITH MEN IN THE FIELDS’: BLAME FOR
DEATH IN THREE ZIONIST WOMEN’S MEMOIRS

Yael Ben-Zvi Morad

This paper examines a fascinating similarity among three memoirs from different periods of the Yishuv – Zionism before the establishment of the State of Israel. The three memoirs are those of Sara Malkin of the second Aliya, who was recognized as a leading woman pioneer; of Henya Peckleman of the third Aliya, who lived with her mother in conditions of economic hardship and became one of Israel/Palestine’s first female construction workers, though she never gained honour or social status, and committed suicide at 35; and the memoirs of Netiva Ben-Yahuda, one of the first female fighters in the Palmach. In these three different life stories, the author identifies a similar social pattern: all three women were excluded from the centers of Zionist activity in which they were involved; in periods marked by life-threatening dangers (such as a war or plague), these women, who transgressed gender boundaries, were all falsely accused of causing death; and this accusation was in turn used as a pretext to remove them from the group and restore gender-order.

The article suggests that contradictory definitions of femininity characterize Zionist ideology and practice. This inner contradiction is manifested in the gaps between ideology and practice during the second and third Aliyas, as well as in the status and roles of women in the Palmach. This paper points out and analyzes the intriguing connections between literary devices and social-gendered conditions.

A RIDDLE: JUDAISM, CHRISTIANITY AND THE HOLOCAUST
IN THE RESEARCH AND POEMS OF DAN PAGIS

Hadas Shabat-Nadir

This article analyzes the poems of Dan Pagis, particularly 'Written in Pencil in the Sealed Railway Car', as verse composed in the 'neck-riddle' genre, which Pagis, a scholar of medieval poetry, analyzed in his book *A Sealed Secret* (1976). This article argues that the riddle that Pagis subverts in that poem continues to hover over other poems by him, and at its basis is a game of identities, gazes between Cain and Abel, and between German and Jew. Within this intricate system, Pagis attempts to restore the Jewish narrative.

A meticulous reading demonstrates that the murderous relationship between Cain and Abel reflects a clash between two perspectives: The Jew reflected in the Christian's gaze, signifying him as inferior - one who must be exterminated in a 'sealed railway car', and the Jew and the Christian reflected in the Jew's gaze as an attempt to escape the murderous Christian's gaze and overturn the relationship. Pagis, as this article demonstrates, seeks to save himself from the murderous glance of the German/Christian, to be extricated from that 'sealed railway car', and to return to Jewish History. However, despite his attempts to overturn the relationship between the Christian and the Jew, he does not succeed in solving the riddle. Rather, an infinite chain of murders occurs between Christian and Jew and between Jew and Christian, which unveils a chain of semiotics of the game of historic and private murder. this chain penetrates till the question of Pagis' original name.

English Abstracts

UNHEARD SOUNDS AND TRAVELING VOICES:
READING LEAH GOLDBERG'S 'FROM THE SONGS OF MY
BELOVED LAND' AS AN ACOUSTIC MAP

Yoni Livneh

This article delves into Leah Goldberg's cycle 'From the Songs of My Beloved Land', offering a different perspective on depth as a literary experience rooted in an embodied and musical engagement with the written text. Departing from previous readings, which are focused on the debate about the obscure identity of 'My Beloved Land', the present article proposes an alternative approach, claiming that the poems use poetic devices that invite exploration of this land's proximity, reality, or metaphorical nature to transform the reading experience into interaction with a resonating body in motion. This interpretation treats the poem not as a static object but as an agent that prompts readers to experience a spatial realm beyond 'here' and 'there', bridging tangible and imagined places and sounds.

BA'AL HA-AZHAROT: S. Y. AGNON READS
SOLOMON IBN GABIROL

Uriah Kfir and David Rotman

S.Y. Agnon's story *Hasiman* (*The Sign*) is probably the author's most explicit literary reaction to the Holocaust and the destruction of Buczacz. Strangely enough, the story also weaves in and out of the *Piyyut* tradition and specifically centers on Solomon Ibn Gabirol. At the climax of the story, the deceased medieval poet reveals himself to the protagonist (modeled after Agnon's own character) while he is reciting Ibn Gabirol's *Azharot* for *Shavu'ot*. The article presents a new interpretation of the story and Ibn Gabirol's role in it, based on the Foucauldian concept of 'the name of the author', which aims at expanding the obvious connection between authors and their oeuvre to an array of images that have become associated with them in different discourses. By discussing several literary references to Ibn Gabirol throughout the generations – including by Maimonides and his followers, as well as in folk stories and belles-lettres, *piyyut* exegesis and *halakhic* writings – the authors argue that Agnon's Ibn Gabirol is a link in the chain of a rich tradition which sees him first and foremost as *Ba'al ha-azharot* (the author of the *Azharot*). This tradition emphasizes the structure of the *Azharot* and sometimes highlights its double acrostic (*siman* or sign) which is a distinctive mnemonic device. The authors suggest that Agnon's choice of Ibn Gabirol in a story about the destruction of Buczacz and its memory is related to Ibn Gabirol's 'author name' (in Foucault's terms), which portrays him as *Ba'al ha-azharot*, a craftsman whose signs can create a literary monument for the demolished city and give shape to it.

English Abstracts

THE TREASURE WHICH IS NOT IN PRAGUE –
AN INTER-HASIDIC THEMATOLOGY

Zeev Kitsis

One of the best known Hasidic stories is the one about the treasure that is not under the bridge in Prague but in Karkov, in the seeker's home. Four different versions of this story appear in Hasidic sources, and these have only been partially researched until now. This article proposes an internal Hasidic reading of the story of the treasure, which, rather than emphasizing the general values of the movement, seeks to highlight dramatic differences among sub-groups of the Hasidic movement. A synchronic and diachronic reading of the versions of the tale reveals fundamental differences, present throughout the years, and various traditions formulated separately from each other within the larger movement. As a result, the critical role of each transmitter in the culture of Hasidic hagiography is reevaluated in a new light that not only reflects his world view but demonstrates the presence of sub-groups, internal tensions, and manifold internal facets of this spiritual-narrative tradition.

TURNING THE HEARTS OF THE CHILDREN TO THEIR PARENTS:
THE EDUCATION OF R. ELAZAR SON OF R. SHIMON
(*PESIQTĀ DE RAB KAHANA* 11)

Ido Hevroni

This article reassesses the significance of the compilation of stories about R. Shimon bar Yochai and his son, R. Elazar, within the context of *Pisqa* 11 of *Psiqta de Rav Kahana*. While earlier scholars argued that this compilation has little connection to the *pisqa*, this article highlights the integral role of the compilation in relation to the *pisqa*.

The article identifies key themes in the *pisqa*, including the hidden Divine apparatus governing the world, the appropriate relationship with foreign authorities, and the challenge of maintaining parental traditions in exile. It also uncovers motific and thematic connections between the compilation of stories and other parts of the *pisqa*, examining their structure and contents.

At the heart of the compilation is the story about the education of R. Elazar, son of R. Shimon, arranged in three acts. Each act presents an authority figure employing a particular educational approach toward the son who deviates from ancestral footsteps. Through these stories, readers are invited to contemplate the main concerns of *Pisqa* 11.

LITERARY ANALYSIS OF THE MAQAMA 'THE BRIGAND', BY
YEHUDA AL-ḤARIZI (COMPARED WITH THE ORIGINAL ARABIC
'MAQAMA OF THE LION' BY AL-HAMADHANI)

Idit Einat-Nov

This paper proposes a close-reading of 'The Brigand', one of the best-known maqamas in Yehuda Al-Ḥarizi's *Sefer Tahkemoni*, in comparison with Al-Hamadhāni's Arabic 'Maqama of the Lion'. This reading proposes that some of the well-known medieval rhymed Hebrew stories are based on uncertainty as a poetic principle and that this principle can explain (and be explained by) the frequent use of contradictory elements and varied forms of the ironic, the grotesque, and the ambiguous.

English Abstracts

‘THUS, I RECEIVED IT FROM THE HOUSE
OF MY FATHER’S FATHER’.
THE SOURCES AND STRUCTURING OF THE LEGEND
OF YEHOANATAN, MOSES’ GRANDSON

David Sabatto

The young Levite identified as Yonatan ben Gershom, Moses’ grandson, is at the center of the narrative of Micah’s Idol (Judges 17–18). One of the greatest midrashic scholars of the Land of Israel – Rabbi Shmuel Bar Nachman – developed the figure of Yonatan in an impressive Talmudic exegetical narrative that provides a rare glimpse into this scholar’s methods. Indeed, it reveals how he skillfully employed an exceptional range of Midrashic tools, hidden biblical traditions, early aggadic materials, and even unique phrasing. These traditions served as raw material in the hands of the author of the midrash, who combined them in a complex narrative, endowing them with a new character. The main innovation of the midrash is that it offers an alternative continuation, moving on a path parallel to the life of Yonatan in the Bible. Via this parallel life path, Rabbi Shmuel imagines other options and enriches the one-dimensional biblical presentation. In addition, the Talmudic narrator presents the process of creating the midrash by portraying the discussion between Rabbi Shmuel bar Nachman, the skillful exegete, and sages who adhere to the written biblical text. The connection between these two levels of the narrative becomes clearer when this midrash is compared to a similar hagiographic story about Rabbi Shmuel bar Nachman himself. This parallel reveals Rabbi Shmuel’s self-awareness as an exegete, which influenced both the layered manner in which he read the written sources and his resulting complex moral judgement.

ENGLISH ABSTRACTS

‘HE WHO SEEKS OUT GOOD: THIS IS DAVID’: THE OPENING UNIT OF MIDRASH PSALMS AS AN INTRODUCTION TO THE BOOK OF PSALMS

Arnon Atzmon

This article focuses on the literary nature of Midrash Psalms by offering a careful study of the opening section of the Midrash. We show that this section is a highly structured unit whose purpose is to present the Psalm, ‘Blessed is the Man’, as a title encapsulating the themes of the entire Book of Psalms.

The proems [petihtaot – opening derashot] placed at the beginning and end of this midrashic unit both emphasize the Psalm’s connection with David, characterized as a prophet mediating between God and His people. The first proem signals the overall theme of the unit which understands ‘Blessed is the man’ as David’s blessing of the people of Israel, whereas the concluding proem reads ‘Blessed’ as David’s praise of God. The rest of the proems continue to develop the concept initially presented in the first proem and display a variety of general insights regarding the concept of blessing and how David formulated such a blessing.

This finding enhances our understanding of the literary nature of Midrash Psalms. Although it might appear to be an indiscriminate, random compilation of all the traditions known to the midrashic editor, it is a carefully considered and edited composition whose editor shaped its structure to convey a particular message and reading of the Book of Psalms.



- 429 *Rina Lapidus*
Yigal Schwartz, His New Book and the Israeli National Identity
[on; Yigal Schwartz, *Silver Platter*, Tel Aviv-Yafo: Kadimah, 2020, 190
pp. (Hebrew)]
- 435 *Contributors*
- vii *English Abstracts*

- 183 *Yoni Livneh*
Unheard Sounds and Traveling Voices: Reading Leah Goldberg's
'From the Songs of my Beloved Land' as an Acoustic Map
- 215 *Hadas Shabat-Nadir*
A Riddle: Judaism, Christianity and the Holocaust in the Research
and Poems of Dan Pagis
- 237 *Yael Ben-Zvi Morad*
'The Great Sin of the Russian Zionist Woman Who Went to
Work with Men in the Fields': Blame for Death in Three Zionist
Women's Memoirs
- 267 *Reut Ben-Yaakov*
'And that's that? Just That?' – Demonstrative and Performative
Insinuations in Poetry
- 305 *Batya Shimony*
The horror of the Homecoming: Reading of 'Let it be Morning' by
Sayed Kashua
- 331 *Chen Bar-Itzhak*
City and Mother: Ghassan Kanafani and Sami Michael Write
Haifa
- 373 *Yae Berry*
'A Feeling of Life, Real Life': The Drama on the Surface of the
Text in Zeruya Shalev's *Love Life*

SOURCES

- 403 *Ilana Szobel and Orian Zakai*
'Mistake' by Rivka Alper / 'Suffocated Voices'

BOOK REVIEWS

- 424 *Karin Neuburger Twito*
Bialik and the Paradigmatic Structure of Israeli Discourse
[on: Hamutal Tsamir, *Bialik's Body and Soul: Desire, Zionism, Poetry*,
Tel-Aviv: Hakibbutz Hameuchad Publishing, 2019, 238 pp. (Hebrew)]

CONTENTS

ARTICLES

- 3 *Arnon Atzmon*
'He Who Seeks out Good: This is David': The Opening Unit of
Midrash Psalms as an Introduction to the Book of Psalms
- 33 *David Sabatto*
'Thus, I Received it From the House of My Father's Father'.
The Sources and Structuring of the Legend of Yehonatan, Moses'
Grandson
- 67 *Ido Hevroni*
Turning the Hearts of the Children to their Parents: The Education
of R. Elazar Son of R. Shimon (*Pesiqta de Rab Kahana* 11)
- 93 *Omri livnat*
'Samuel, The Son of Labrat has Died': Between Manuscript and
Edition, Between Panegyric and Lampoon
- 113 *Idit Einat-Nov*
Literary Analysis of the Maqama 'The Brigand', by Yehuda Al-
Harizi (compared with the original Arabic 'Maqama of the Lion'
by Al-Hamadhani)
- 129 *Zeev Kitsis*
The Treasure Which Is Not in Prague – An Inter-Hasidic
Thematology
- 157 *Uriah Kfir and David Rotman*
Ba'al ha-Azharot: S.Y. Agnon Reads Solomon ibn Gabirol.

Editorial Board

Dror Burstein, Aminadav Dickman ז"ר, Jacob Elbaum, Shulamit Elizur,
Shay Ginzburg (Duke University), Joshua Granat, Galit Hasan-Rokem,
Tamar S. Hess, Ariel Hirshfeld, Matti Huss, Joshua Levinson,
Na'ama Rokem (University of Chicago), David Rotman, Avigdor Shinan,
Ronen Sonis, Gideon Tikotzky, Gila Vachman, Yehonatan Vardi

Manuscripts must be sent to
The Department of Hebrew Literature, the Hebrew University of Jerusalem,
Mt. Scopus, Jerusalem 9190501, Israel
myerushalayim@gmail.com

Style Editor: Varda Lehnardt
English Abstracts Style Editor: Jeffrey Green

The publication of this volume was made possible
by generous support from
The Paula and David Ben-Gurion Fund for Jewish Studies
Established by the Federmann Family

Distributed by
The Hebrew University Magnes Press
P.O.B. 39099, Jerusalem 91390, Israel
Phone: 972-2-566-0341; Fax: 972-2-566-0341
www.magnespress.co.il

Production: Daniel J. Spitzer
Typesetting and Layout: iritnahum1@gmail.com
Printing: 'Printiv', Jerusalem

ISSN 0333-693X

© All Rights Reserved
Jerusalem 2024

Printed in Israel

JERUSALEM STUDIES
IN HEBREW LITERATURE

XXXIII

Editors

TAMAR S. HESS

Editorial Secretary

Amit Gissis

THE JACK, JOSEPH AND MORTON MANDEL INSTITUTE OF JEWISH STUDIES
FACULTY OF HUMANITIES, THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM
JERUSALEM 2024



JERUSALEM STUDIES IN HEBREW LITERATURE • VOLUME XXXIII