

ידוּד
קוֹבֵלֵנוּ אֶנְיֵנָה
בֵּי הַיָּם
אֶנְיֵנָה יוֹלָה

ספרות ההשכלה

אברהם הולץ

קוהלת שבשלמה: עיונים ב'שלמה וקוהלת' מאת מיכ"ל

מבוא

השיר 'שלמה וקוהלת'! הינו אחד השירים המפורסמים ביותר של מיכ"ל ושל התקופה ונחשב בעיני הביקורת העברית מאז נתפרסם כ"היצירה המקורית, היותר גדולה בכמותה

1. שירי מיכ"ל זכו למהדורות רבות. ואלה הן:
לכנזון, מיפה יוסף:
- א. שירי בת ציון: המה ששה שירים יסודתם בקדש. ווילנא: רא"ם, תר"א.
- ב. שירי בת ציון: המה ששה שירים ווילנא: ראם, תרפ"ט.
- ג. שירי בת ציון. ווילנא: ראם, תרמ"ז.
- ד. כל שירי אד"ם ומיכ"ל. ווילנא: ראם, תרנ"ה.
- ה. שירי בת ציון (עם תמונת המחבר). ווילנא: פיראזשניקאוו, תרס"ב.
- ו. שירי בת ציון (עם העתקה אשכנזית מאת יהושע שטיינברג) *Gesänge Zions* ווילנא: פיראזשניקאוו, תרס"ב.
- ז. שירים עם תולדות המשורר מאת ראובן בריינין. ניו-יורק: קדימה, תרע"ח.
- ח. שיריו, תרגומיו, אגודתיו בצירוף מבוא וציונים מאת יעקב פיכמן. ברלין: עיינות, תרפ"ד.
- ט. דור דור וסופריו, אנתולוגיה ספרותית לחלמידים ולעם, בעריכת ח"י ביאליק. תל-אביב: תרפ"ח.
- י. שירים, ערוכים ע"י מרדכי מיכאלי. ירושלים: קהלת, דפוס הספר, תרפ"ט.
- יא. שירים בצירוף תמונתו ואגודתיו, מבוא וציונים מאת יעקב פיכמן. תל-אביב: דביר, תש"ג.
- יב. כנ"ל, תש"ו.
- יג. כנ"ל, תשט"ז.
- יד. כנ"ל, תשי"ז.
- טו. כנ"ל, תשכ"ד (דביר לעם).
- טז. מיכ"ל לבתי-ספר. בצירוף מבוא. שאלות וביאורים מאת מנשה דובשני. ירושלים: זק, 1958, 1965.

היותר חשובה באיכותה שהנחילנו המשורר-העלם.² ברם, כפי שמנסה מחקר זה להוכיח, דומה שעל אף ההערכות התכופות והחוזרות המקבילות בטיעון ובמסקנתן לוו של קלוזנר, ושמה בגללן, התעלמו רובם ככולם של המבקרים פרט לשאנן מהצפנים ההיוריסטיים השזורים בשתי וערכו הסמנטי של החלק הראשון ('שלמה') וגילו פנים שלא כהלכה במשמעו של השיר 'שלמה' ובדיקות המהותיות-ענייניות הטובעות את אופיים של שני חלקי היצירה.³ דיוננו זה יהיה ניסיון לעקוב אחר המירקם הסמיוטי-האמנותי המתפרש והמתרמוז במהלך הרצף הסיפורי-השירי כדי לבחון מחדש את החוקיות המשמעות לאישורה. כפועל יוצא תוצע רוויזיה פרשנית שיש בה כדי להפריך

- על יד קטעי השיר המובאים בגוף המחקר יסומן מספר העמוד שבמהדורה "יג" הנ"ל. את מספרי הבתים הוספתי כדי להקל על איתור השורות המצוטטות. על חילופי הנוסחאות ומשמעם העיר כבר יוסף קלוזנר. היסטוריה של הספרות העברית החדשה, ג. (ירושלים: אחיאסף, תשי"ג) עמ' 253, הערה 141 וכעמ' 258, הערה 162.
2. אלה דברי הערכתו של קלוזנר במאמרו "מיכה יוסף לבנון", השלוח, מ"ג (1924-1925), עמ' 161 (=יוצרים ובוניים: מאמרי ביקורת. תל-אביב: דביר, תרפ"ה, עמ' 130). ראה גם בהיסטוריה, עמ' 253.
3. דברי שבח מעין אלה אנו מוצאים כמו כן ב: הלל בבל, "מיכ"ל: מאה שנה למותו", גליונות, כו, ז (תש"ב), עמ' 8 (=רוחות נפגשות: דברי מסה, ירושלים: עוגן-נירון, ללא תאריך, עמ' 11); מנשה דובשני, מיכ"ל לבתי-ספר (ירושלים: זק, 1958, 1965), עמ' 104; פישל לחובר, תולדות הספרות העברית החדשה. ספר שני (מהדורה שביעית. תל-אביב: דביר, תשי"א), עמ' 120-122. לפניו הלא כינה אליה מייטוס את מיכ"ל כ"אבי השירה האמיתית בספרותנו בו מתחלת התקופה של השירה הנובעת מן הלב... בו התחלת שלשלת הזהב של הליריקה החדשה שלנו." ב"מיכה יוסף לבנון: למלאות תשעים שנה להולדתו". השלוח, ל"ד (1918), עמ' 367. עדות מעניינת להערצה המוסכמת והנדירה שזכו לה שירי מיכ"ל אנו קוראים במסתו של יעקב פיכמן. לפי דבריו "בימי תקופה שלימה היה לנו מיכ"ל החליל המתוק הראשון של שירתנו החדשה, חרוזיו הנפלאים על האהבה, על הטבע, על הנוער, היו לנו כאיי-ירק קטנים בשממת ספרות ההשכלה. הסכן הסכנו — לראות בו את חמדת התקופה היא, את ילד שעשועיה." (מתוך המבוא ל: מיכה יוסף לבנון: שיריו, תרגומיו, אגרותיו, ברלין: עיינות, תרפ"ד, עמ' 14; בשינויים = אנשי בשורה: שבע מסות (תל-אביב, מוסד ביאליק-דביר, תרצ"ח, עמ' קס"ג = שירי מיכ"ל, תל-אביב: דביר, תשט"ד, עמ' י"ב). ומעין תגובה זו עולה מפי י קרני שהתייחד עם זכרון המשורר והתוודה אליו בלשון נוכח. ראה 'למיכ"ל' כתובים, מ"ח-מ"ט, (כ' אב, תרפ"ז), עמ' 1. בהקשר זה יש לתת את הדעת גם לדברי נ' סלושץ שציין "וראוי להזכיר לטוב בספרותנו הבתים 'הלא היא האהבה ראמות מללה' (יג), עמ' 6, בית 46) וכי, הם טורי האהבה הראשונים בשירתנו הערוכים בטעם אמת." נ' סלושץ, קורות הספרות העברית החדשה (ורשה: תושיה, תרס"ה), עמ' 119. צודק שאנן בהערכתו ש"נראה הדבר כאילו כתב מיכ"ל את החלק הפאסטוראלי-האפי [...] כדי להגיע אל יאושו של קהלת [...] עצם קיומו [של שלמה] הוא פרודור להופעת קהלת." אברהם שאנן, הספרות העברית החדשה לזרמיה, כרך א', תל-אביב: מסדה, 1962, עמ' 212.

מקצת מן התפישות בקשר לשיר זה שקנו אחיזה עזה בתולדות הספרות העברית החדשה וביקורתה. הראיה המחודשת הנפרשת כאן תהיה מושחתת על התבוננת מדוקדקת כפרטי המבעים הלשוניים על רובדי דקויותיהם הספרותיות-האמנותיות. אגב הבהרת המארג השירי של השיר 'שלמה' ניזקק להנחותיהן ולהנחותיהן של תורות ההרמנויטיקה שנתקבלו בימינו ושיש בהן לדעתנו כדי להבהיר ולהאיר את הסוגיות שיידונו להלן.

1. על הסיכומים למיניהם

1.1 משל המחבר בשער ובהערה

בשער המהדורות השלימות של השיר 'שלמה וקוהלת' מופיעה כותרת-פתיחה המתמצתת מבחינה חכנית-רעיונית את שני חלקי היצירה.⁴ וזו לשון הכותרת בשלימותה: "האמונה והחכמה / להורותן כי האמונה תנחיל לאדם נחת בחייו ונעימות

4. בטבלה זו יצוינו באילו מהדורות מופיע השם המלא של היצירה: 'שלמה וקוהלת' או 'האמונה והחכמה', הכותרת המסכמת "להורות... קהלת" המוזכרת בשלימותה מיד להלן בגוף המחוקק. וההערות שבסוף היצירה. הסימן V מציין שהפריט ישנו והסימן - העדר.

המהדורה	'שלמה וקוהלת' או 'האמונה והחכמה'		להורות כי...	הערות:
א.	V	V	V	עמ' 69-72
ב.	V	V	V	בעותק של הספרייה הלאומית חסרים עמודים 69-72 אבל יש להניח שהוא העתק המהדורה א כולל נספח ההערות.
ג.	V	V	V	עמ' 69-72
ד.	V	V	V	עמ' 69-72
ה.*	V	-	-	**
ו.***	V	-	-	מספרי ההערות מופיעים בשיר אך רשימת ההערות נעדרת.
ז.	-	-	-	—
ח.	V	V	V	—
ט.	-	-	-	חסרות הערות המשורר ובמקומן באות הערות ללומדים ולתלמידים משל העורכים.

גם במותו, / והחכמה באין אמונה תולחנו שולל מכל נעם בחייו ובאחריתו / ובאו בשני משלים שלמה וקהלת" 5. משפט מחורז זה ('במותו / באחריתו'), המסכם את המשמעות

'שלמה וקהלת'		או	
המהדורה	'האמונה והחכמה'	'להורות כי...'	הערות:
י.	- נדפס רק השיר 'שלמה'	-	—
יא.	-	-	עמ' 30-32
יב.	-	-	עמ' 30-32
יג.	-	-	עמ' 30-32
יד.	-	-	עמ' 30-32
טו.	V	V	עמ' 104-107
טז.	- (השיר נדפס בהשמטות)	-	—
יז.	- (השיר נדפס בהשמטות)	-	—

* לראשונה מופיע השיר הזה מאת יוהן ג' סליס (1762-1834) מול השער:

אך מאפל הליל יגל לנו כוכבי שמים
להט אור שמש יעלימם ויכסם צעיף תהו
כן נר חכמת ארץ רק על-קרוב אורו יגיה
אך עולמי-עד יסתיר הנגלים אך לאמונה.

(יש להניח שתרגמו יהושע שטיינברג, גיסו של מיכ"ל, מגרמנית לעברית.)

** וכבר תמה על השמטת ההערות ב' דינבורג בביקורת מהדורה זו ושאל "האמנם חושבים הם [המו"לים] כי הערות אלו פחות חשובות הן להבנתו של מיכ"ל מ"ציוניו" הקלושים של מר פיכמן בסוף הספר?" ב' דינבורג בקריית ספר א', חוב' ב' (תמוז, תרפ"ד), עמ' 113-114.

*** מופיע המקור הגרמני של השיר הנ"ל [חכמה ואמונה]:

Vernunft und Glaube

Nur das Dunkel der Nacht enthüllt uns die höheren Welten. Blendendes Sonnenlicht deckt sie mit nichtiger Luft. Also Vernunft: Die Erdenleuchterin hellet die Nähe. Aber verbirgt uns das Land, welches den Glauben ^{und} strahlt.
השיר שנדפס ב-1789 נמצא למשל ב:

Johann Gaudenz Salis (Seewis), *Gedichte*. Neue Auflage, Koln: W. Spitz, 1815, p. 144.

5. ההדגשות במקור. מבקרים אחדים מזכירים בדיוניהם את השם המלא. ראה, למשל, דובשני, כנ"ל, עמ' 102; מייטוס, כנ"ל, עמ' 363; י' סלושץ, כנ"ל, עמ' 103, וגם ש"ל ציטרון, יוצרי הספרות העברית החדשה (וילנה: שרברק, 1922), עמ' 103. שלמה מנדלקרן התפלמס עם מיכ"ל ומשיג עליו דווקא בקשר לשני המושגים האלה —

האידיאית בקיצור לפי הנורמה האמנותית שהייתה נהוגה בסיפורים, כמחזות ובשירים, אף מעמיד את הקורא בראשית דרכו על סוג היצירה המוצבת לפניו — דהיינו משל אשר נמשליר-לקחיו ההגותיים משוטחים במפורש עוד בטרם יירד הקורא אל גופה של היצירה.

להלן ביצירה, ברשימת ההערות שסיפח המשורר בסוף הכרך שירי בת ציון נמצא הערה לשיר זה המרחיבה את הנושאים שהוזכרו בכותרת. אגב, מעניינת העובדה שהמספר 7 — מספרה של הערה זו — אינו מסומן בגופו של השיר.⁶ מכאן שאין הערה זו מוסכת על עניין ספציפי ביצירה אלא באה כדי להאיר את השיר כולו. מכאן, גם כן, שמבחינת רצף הקריאה אין סיכוי שיגיע הקורא אל הערה ארוכה ומאלפת זו עד שישלים את השיר כולו ויתבונן מחדש ובמיוחד בהערה זו. עם זאת חשובה היא כמאירה את מערכת התפיסה העניינית בלשון המשורר עצמו. אך אל יוכן העיסוק בהערת המשורר כאילו באתי לטעון שיש להתייחס אליה כאל הפירוש הבלעדי המוציא מכלל אפשרות כל ניסוי ביאור אחר. כאילו היא "כוונת" היצירה הנמסרת לנו מאת היוצר העשויה לדחות כל ביאור נוסף או לפוסלו.⁷ לא ולא. יושם אל לב שאין הערה זו מובאת כאן אלא כאחד הפירושים — ליתר דיוק, כאחד הסיכומים הראשונים ותו לא; ובתור שכזה קשורה היא לסוגיה שלנו כאן כמו לפרשיות אחרות שיידונו להלן. מן הדין אפוא להביאה כלשונה (בדילוגים):

'האמונה' וה'חכמה'; 'גדולי משוררי ישראל: תולדות מיכ"ל ז"ל", האסיף ג' (תרמ"ז), עמ' 429. ואילו המבקרים האחרים הזכירו את היצירה בשם 'שלמה וקהלת' ללא התייחסות לתיבות האחרות.

ציטרון מצא טעם לפגם בשימוש המשורר בכותרת וגינה את מיכ"ל על שלא יכול היה להשתחרר מן התפישת "כי אין שיר אלא ללמד" (כנ"ל, עמ' 103). אהרן צייטלין עיין בהוראות העיוניות-ההגותיות של מושגי-היסוד 'חכמה' ו'אמונה'. קרא "בעית חכמה ואמונה בשירת אד"ם ומיכ"ל: בצירוף פרק על משל ומליצה תשובת המלבי"ם לאד"ם הכהן". הדואר, ל"ט (כ"ב סיון, תש"ך). עמ' 570-572 וגם "שלושה משוררים ואמונתם: בחקר האמונות והדעות של ספרות ההשכלה", מאזנים, י"ד, חוב' ה-ו (ניסן-אייר, תשכ"ב), עמ' 381-392.

6. ההערות הממוספרות 1-6 ברשימת ההערות באות לשם הבהרת עניין המוזכר בשיר כגון: הערה 1 בסוף שורה שלישית בבית 10 ('בשלמה', עמ' 3); הערה 2 בסוף בית 19 ('בקהלת', עמ' 10); הערה 3 בסוף שורה שנייה בבית 28 ('בקהלת', עמ' 11); הערה 4 שורה ראשונה בבית 30 (שם); הערה 5 בסוף בית 53 (שם, עמ' 13); הערה 6 בסוף בית 61 (שם); ואילו ההערות מספר 7 ומספר 8 (המוסכת לשיר 'משה על העברים') הינן בחינת הערות בודדות שאינן מצוינות בשיר כל עיקר.

7. אנו מקבלים כהנחת-יסוד ש"לא כוונת הסופר היא המכרעת אלא הטקסט עצמו", כלשון איתמר אבן-זוהר במאמרו "גישה סמאנטית אל מחקר הספרות", הספרות א', 2 (קיץ, 1968), עמ' 429.

בחקר הספרות המודרני נדונה בהרחבה סוגיה זו של התכוונות המחבר בפרשנות ספרותית. ראה המאמר הקלאסי:

"שני השירים שלמה וקוהלת הם שיר אחד בשתי מפלגות, הראשון יצייר את שלמה בימי נעוריו כמסורר או את שיר השירים, והשני יצייר אותו בימי זקניו כמחבר או את ספר קוהלת. מי בכנס ידידי הקוראים, מי בכנס לא יפלא נוראות בקראו שני הספרים

Monroe C. Beardsley and W.K. Wimsatt, Jr. "The Intentional Fallacy," in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* by W.K. Wimsatt, Jr. Moonday, 1962.

מאמר זה מוקדש כולו לכירורה של "הטעיה התכוונתית". עיין גם בערך 'intention' ב-"*Dictionary of World Literature* (מהדורה 1964), עמ' 299-232. עיין עוד בספרו של Paul Valerie, *The Art of Poetry* (trans. by Denise Folliot) (New York: Random, 1958) p. 152. הדיון בשאלה זו נתעורר מחדש בעקבות ספרו המקיף של א"ד הירש החוקר מחדש את הנושא בקשר לתקפות באינטרפרטציה. קרא: E.D. Hirsch, Jr. *Validity* in *Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967) ספר זה גרר אחריו פולמוס סוער ומסועף והוקדש לו כרך שלם של *Genre*. עיין במיוחד בהשגותיו של בירדסלי החוזר ומטעים את ישותו העצמאית של הטקסט הספרותי המספק ממנו ובו את אבני הבוחן לפרשנותו ולהערכתו. ראה:

Monroe C. Beardsley, "Textual Meaning and Authorial Meaning" *Genre*, 1, 3 (July, 1968), 169-181 ("The Authority of the Text", in M.C. Beardsley, *The Possibility of Criticism* (Detroit: Wayne State University Press, 1970), pp. 16-37. קרא גם: George Dickie, "Meaning and Intention," *Genre*, 1, 3, (July 1968), pp. 182-189. "The Norms of Interpretation —

A Brief Response" *Genre*, 2, 1 (March, 1969), pp. 57-62.

אגב, המונח 'intentional fallacy' תורגם כ"הטעיה התכוונתית" במאמרה של מינדה-ריי אמירן בו סקרה וביקרה את הכרך של הירש, הנ"ל. ראה הספרות, ב' 2 (ינואר, 1970), עמ' 420-425. השווה גם הסתייגותיו של סטן מאלסטרם בהערכתו לספר של גונאר האנסון, הספרות, ג' 4-3 (ספטמבר, 1972) עמ' 586-591. עיין מעמיק בהשתמעויות הפילוסופיות התאורטיות שבמאמרם של בירדסלי ווימסט ב:

Emilio Roma 3, "The Scope of the Intentional Fallacy", *The Monist*, 50 (1966), 250-266.

עמדה נוגדת לזו של רומא הוצעה ב: Lelie A. Fiedler, *Autotype and Signature: A Study of the Relationship between Biography and Poetry*, *Sewanee Review*, 60 (1952) pp. 253-273.

לאחרונה עוסקים בנידון:

David C. Hoy, *The Critical Circle: Literature, History and Philosophical Hermeneutics*, (Berkeley: University of California Press, 1978) pp. 11-40 and footnotes 12-13 on p. 171.

וגם:

Walter A. Davis, *The Act of Interpretation: A Critique of Literary Reason*, (Chicago: University of Chicago Press, 1978) p. 161, note 11.

דייויס מעמיד את הקורא על חילוקי העמדות בינו לבין הירש, אך עם זאת רואה במחקרו של הירש "הספר החשוב ביותר בתורת ההרמנויטיקה". עיין עוד עדי צמח, אסתטיקה אנאליטית (תל-אביב: דגה, 1970) בעיקר עמ' 52-53 והערות 7-8 בעמ' 53.

האלה ובהעלותו על לבו כי שם מחבר אחד נקרא עליהם, מי לא יתחמץ לכו בו (אם לא קננה בו רוח השירה) לראות את האיש אשר הפליא לשיר שירי אהבה [...] נושא ומשמים סר וזעף [...] והנה הרעיון הזה העירני גם לשיר את השיר שלמה וקוהלת, ואקוה כי לא יפול עליך הקורא בקראך איך הרגיו השפק את מורשי לב שלמה עד כי דבר את אשר דבר, ומה זה כי אבוא אנוכי אחרי החכמים הגדולים והעצומים אשר הרסו כל דברי השפק ודבריהם אין להשיב, וגם כי לא להתפלסף באתי הנה; אך זאת אומר לך אם אין די לך באמונה הכתובה בספר, שא נא עיניך על כל רחבי התבל [...] כי התבל כולה ספר כתב אלוהים לבני האדם פֶּלֶם להגות בו [...] שים נא לך ידידי הקורא אל דברי קוהלת האחרונים 'סוף דבר הכל נשמע את האלהים ירא ואת מצותיו שמר' [קוהלת יב:ג]. הם המה מצות הצדקה אשר שלח ביד מעשיו עלי תבל ארצה, וגם זאת ידע חכם כי השיר יראה אך לעינים, ואך השכל הוא הרואה ללבב, זה ידמה אך כפי הנראה אליו וזה יורד למעמקים לבאו עד חקר ותכלית כל דבר. ואני אך ביד הנביאים ובכתוב על ספריהם אדמה ולא ביד גדולים חקרי לב הצפונים בקרבם עתה באתי. מלבד אשר אמר החכם: מיטב השיר כזבו. [...] ודע נא גם כי לא באתי ליחס את ספר קוהלת לשלמה נגד רבים חכמי לב אשר לקחוהו מידו [...] כי הספר הזה [...] אולי חובר בימי החשמונאים. אך רעיון כותב ספר זה ביחסו אותו לשלמה הוא אחד הרעיונים [!]. הנשגבים אשר יצאו מהגות לב אנוש, כי אם אמנם נוראים המה דברי הספר האיום הזה גם מצד עצמם, הנה הנם נוראים עוד יותר כפי מלך צולח חכם ומאושר מכל האדם בארץ". (יג, 30-31). בהערה ארוכה זו מנמק מיכ"ל את מקור השניות הטראגית שבשני צירי השיר האחד — ליתר דיוק, מוטעמת הטראגיות המועצמת שבשני דיוקנאותיו של הגיבור האחד כפי שנתפס במסורת. ציין, בין היתר, שבשיר הראשון מתיימר המשורר להציג את שלמה בעל שיר השירים, את הדמות הקונבנציונאלית של שלמה בנעוריו, ואילו תכליתו של השיר השני לגלם את דמותו של שלמה בזקנותו כבעל קוהלת.⁸ אכן, מהיבט מסוים בוחן דיונון זה באיזו מידה השכיל המשורר או החטיא במימוש משאלתו זו — בעיקר בהארותיו לגבי השיר הראשון — לאמור: אנו עומדים להתבונן במידת נאמנותו-סמכותו של מיכ"ל כפרשן השיר האקטואלי כפי שהוא מתעצב בחיבות הטקסט המהווה, כמקובל היום על חוקרי השירה, הווייה — נוכחות אמנותית עצמאית הכוללת בחובה מערכת מוקדים ובחנים פרשניים משלה המתפענחת והנבחנת ללא

8. כך הכין את המגמה האמנותית הצנוור, הרב טוגענהאלד שכתב:

"Salomon des hohen Liedes mit dem Paradiese der ersten Liebe im Herzen, den Spuren seiner Schäferin nachfolgend, und Salomon im Prediger, der, ein Laocoon von der Schlinge einer falschen Weisheit umschnürt, stets krampfhaft das skeptische? מי יודע? = wer weiss es? austösst, bilden die Vorhalle dieser Lieder [...]".

מובאים מתוך השער בשירי כת ציון (ווילנא, תרי"א) בהקדמת מלים אלה משל מיכ"ל "בבוא מחברתי זו לפני האדון הצענוור הרב [...] טוגענהאלד [...] רחש לבו הדברים האלה ויכבדני לשומם עם הספר."

תלות ביוצרה. כמו כן גולל מיכ"ל בקטע זה את הסגולות הפסיכולוגיות-דרמטיות של הפרוטוגוניסט כפול-הפנים שקסמו לו למשורר והניעוהו לעצבו עיצוב פיוטי על מצע עיוני מוגדר. ומחשש שמא יבואו שלומי אמוני ישראל מכאן ומשכילים וחוקרי המקרא מכאן וישללו את הניסוי הספרותי וידחוהו ממנו ובו, כאילו נתבע הוא בנימת-פולמוס מובהקת להביע במחוות-תגר נמרצות וחד-משמעיות את עמדתו בשאלת סיומו של ספר קהלת ותאריכי חיבורו של הספר על מנת להפיקע, כביכול, מלכתחילה את טיעוני הנוגדים ולהצדיק בתוקף את המשימה האמנותית-הבדיונית שנטל על עצמו.⁹ זאת ועוד. נקל היה לסבור שאם אכן לא הועילו המלים שבשער השיר לבטל את הצורך בסיכומים נוספים, תבוא הרצאה מסאית מפוכחת וממצה זו שבהערה, המפגינה כמודגש את המוטיבציה לחיבור השיר והמלבנת בקצרה את מסכת המוטיבים הארוגה בשיר, ותרחיע את המבקרים מן ההיזקקות הנדושה אל פאראפרוזות שטוחות שאין בהן, כסופו של דבר, עודף ויתרון על הערותיו המתמצות והמפורשות שנקט המשורר עצמו,¹⁰ ולא היא.

1.2 סיכומים ותמציות משל אחרים

בחלק זה מובאות שתי דוגמאות של סיכומים-פאראפרוזות של השיר המייצגות את המגמה הדומיננטית בתולדות "ביקורת" היצירה. ניתן לומר שרוב רובן של הביקורות וההערכות הסתפקו בהצגת הסיפור העלילתי ובהרחבת הדיון בו מהיבטים שגורים וקבועים. הקטע הראשון הוא משל כהנא וזו לשונו:

"בספרו שירי בת ציון נמצאת הפואימה היפה אשר בה מתאר המשורר את שלמה המלך בילדותו כשאמר דברי שיר ויחבר את 'שיר השירים', את המנון האהבה לשולמית חביבתו ואת שלמה המלך בזקנתו אחרי אשר שבע מכל תענוגות בשר ולא מצא מכל הנאות עולם הזה שום דבר קיים רק 'הבל הבלים' ורעות רוח. את הניגודים העצומים האלה בין תקוה ושמחת חיים ובין ספקנות ויאוש צייר לנו המשורר באופן מופת [...] העת הולכת את דרכה. המלך התאווני המתפעל מהיופי בכל מקום שישנו שחה מכוס החיים לרווייה וימצא הכל תפל, משעמם, ובלתי מעניין. בשירתו של מיכ"ל הננו רואים את שלמה השב ורפה הידים בצורה נאמנה. בעיניים אחרות הוא מביט על הכל, הכל

9. בהקשר זה מאלפים ביותר דברי שד"ל למיכ"ל כי יש בהם לזרוק אור על חששותיו ודאגותיו של מיכ"ל (וגם של שד"ל, כמובן) ליסודות האידיים הבאים על ביטויים בשיר. באגרות שד"ל (הוציא איזיק גראבער: קראקא: פישער, תרנ"א) עמ' 1093-1094. מיכ"ל הגיב על תהיותיו והשגותיו של שד"ל, ראה שירי מיכ"ל (יג) עמ' 93.

10. על "האיסור" המוחלט לסכם שירה על דרך הפאראפרזה קרא בפרק המפורסם: "The Heresy of Paraphrase", במחקר:

Cleantb Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (New York: Harcourt, Brace, 1947), pp. 192-214.

בדיון זה מטעים ברוקס שדבר הלמד מעניינו הוא:

"... that paraphrase is not the real core of meaning which constitutes the essence of the poem." (p. 197).

מכוער וחסר טעם בעיניו. מוצא הוא שכל החיים הם שרשרת אחת של צרות ותלאות יגון ונהי [...]. אין זה עוד שלמה שמקדמת דנא, שלמה הצעיר והרוחח המלא התלהבות נעורים, הוא חוקר ומטיל ספק ומבטל את ערך כל החיים כלם [...]. אבל קרוב למיתתו נגלה לו אלוהים ויראהו "כי יש אחרית..." אם רק מאמין הוא, אם האמונה מלוותו בכל דרכיו, אולם בה בשעה כשהוא מתייאש מאמונתו ורוצה למצוא קורת רוח בחקירה גרידא הוא נעשה אובר עצות ותועה דרך [...] הרי זאת השקפה סוביקטיבית שיצאה מתוך נשמתו של המשורר אשר נאבק גם הוא כל ימיו את המות ומצא את נחמתו אך ורק באמונה בחי-עד ובהשאת הנפש.¹¹ וכהמשך ישיר לדרך הרשימה המסכמת אנו קוראים בתימצותו של בן-אור, ש"הפואמות 'שלמה' ו'קהלת' הן בעצם יצירה אחת בשני חלקים המתארת גיבור אחד בשני גלגולים והמביעה רעיון מסויים אחד. כידוע, מייחסת המסורת למלך שלמה את שני הספרים 'שיר השירים' ו'קהלת' השונים זה מזה חכלית שינוי [...] חז"ל עמדו על סתירה זו ואמרו: "כשאדם נער, אומר דברי זמר; הזקין, אומר דברי הבלים", כלומר שני הספרים כוללים נושא אחד: ההבדל שבין ימי הנוער המלאים תום, תקוה ושכרון החיים ובין ימי הזקנה, ימי הפקפוקים, העצבות הייאוש, או נאמר אחרת: הניגוד שבין תקופות האופטימיות והפסימיות שבחיי האדם. והנה גם מיכ"ל שם ליבו לסתירה זו [...] אולם בעיני מיכ"ל לא נתיישבה הסתירה הזאת על ידי הבדל הגיל בלבד ... [1]מחליט, שהחכמה הסבה את התמורה בחיי שלמה [...]. שלמה מייצג לפי מיכ"ל את טיפוסו של האופטימיסטן, וקהלת את הפסימיסטן... ב'שלמה' הביע מיכ"ל את עוז אהבתו ותאוותו לחיים, וב'קהלת' נשא קינה על חיי האבודים ועל גורל האדם עלי אדמות..."¹² והנה לימדנו שתי דוגמאות אלה שפרט ל"הסבר" הביוגרפי, כביכול, לא נוסף בסיכומים אלה ובדומים להם כמעט מאומה על סיכומו של המשורר עצמו. יתרה מזו, נדמה, כי שפע הסיכומים והחזרות מעיד נאמנה כי למעשה לא נתנו המבקרים דעתם אל הערתו של המשורר, כי אחרת מה טעם שבו וחיברו פאראפרוזות מסכמות למיניהן?¹³

11. אברהם כהנא, מונוגרפיות (חוב' ב'), מיכה יוסף לבנוזון (וינה: מנורה, תרפ"ח), עמ' 3. אמנם, כהנא מסיים את רשימתו בשבחים מיוחדים על סגנון השיר שלדעתו "חי ונובע מתוך הלב כי הלך מיהה יוסף את דרכיו הוא: לא השתמש במליצות ריקות כסופרי ומשוררי זמנו ויציא הכל מתוך נפשו הוא וזה יתרונו הגדול."
12. אהרון בן-אור, תולדות הספרות העברית החדשה, א, מהד' 11 (תל-אביב: יורעאל, תשי"ז), עמ' 155-156. ההדגשות במקור. הסיכום גופו משתרע ונמשך בעמ' 157-159.
13. סיכומים מקבילים לאלה יש למצוא: כראובן כריינין, "מיכ"ל", הצופה, 268, 6 בדצמבר, 1903, עמ' 1151; "תולדות המשורר" בשירים מאת מיכ"ל (ניו-יורק: קדימה, תרע"ח); ובכתבים נבחרים (מרחביה: ספריית פועלים, תשכ"ה), עמ' x; במנשה דובשני, כנ"ל, עמ' 99-100; אדיר כהן (ליקט והוסיף מכור, הסברים וביבליוגרפיה), מיכה יוסף לבנוזון: המשורר ויצירתו (תל-אביב: זלקוביץ, תשכ"ח), עמ' 18; פ' לחובר, כנ"ל, עמ' 122-124; אליהו מייטוס, "מיכה יוסף לבנוזון: למלאות תשעים שנה להולדתו", השלוח, ל"ד (1918), עמ' 363-365. ופיקמן שיר מיכ"ל, כנ"ל, עמ' ט"ו. יש להעיר שבן-אור (שם) הביא את לשון הערותיו של מיכ"ל והתייחס גם אל כותרת-המשנה של היצירה וגם אל

2. התדמית החלוטה כמקור ההטעיה

בתולדות הביקורת של שירי מיכ"ל אנו מוצאים עוד כֶּשֶׁל מכריע שהיה בו כדי לשכשך ולשחד את ראייתם-התייחסותם של המבקרים. הטעיה זו מופיעה בצורת תדמית ערוכה מראש חוץ-טקסטואלית של המשורר וסגולות שירתו ששימשה כמערכת ביקורתית קבועה, בלתי-משתנית ומקובלת שכיוונה מראש את מהלכי-הקריאה והפרשנות. הקוראים והמבקרים כמו נאלצו להתאים את הכתובים אל דמות מוגדרת ומסויגת זו ולכאדם על-פי תבניתה, על-פי הקו העקבי שנערך מראש. ציור נאמן של התייחסות מיוחדת כלפי מיכ"ל וההבנה החד-משמעית של שירתו משתקף בהסתייגותו של פיכמן המבוגר מן התפיסה החדגונית המופלגת שהייתה מנת חלקם של קוראים רבים. וזו לשונו: "בימי תקופת שלמה היה לנו מיכ"ל החליל המתוק הראשון של שירתנו החדשה. חרוזיו הנפלאים על האהבה, על הטבע, על הנוער היו לנו כאייריק קטנים בשממת ספרות ההשכלה. הסכן הסכנו לראות בו את חמדת התקופה היא, את ילד שעשועיה. עליו נחנו כימי ילדותנו, כמו על עמודי מאפו, המעפה של גורדון, מגליו הנחכים של סמולנסקיין. ואולם שירתו לא הייתה מניפה קלה, מזשיבה שקט ומניחה את הדעת. מעבר לערוגות ציציו אורב תמיד רוח זועם ותובע [...] עם מיכ"ל נשוא ננשא אל כנפי הסער. הוא יסיע אותנו ממקומנו. עולם השקט אינו אלא מקום חניה לו. בקרכי עתה — לאחר הנפסקה של שנים רבות — שוב אל שירת מיכ"ל, נפגעתי לא מעט מגילוי הביקיעים הנפשיים האלה. אותם החרוזים הבודדים והכתים ההרמוניים מתוך 'שלמה וקוהלת', ומתוך שירי התפלה שלו, שידענום אז על פה, היו אמנם תמצית שירתו, תמצית נפשו של מיכ"ל; אבל בהם לא נתגלה אלא צד השמש, נוגה-התכלת של שמיו. זה לא היה עוד מיכ"ל כולו. כמשורר אולי יעבור אל הדורות הבאים בלוויית החרוזים האלה, צלילי הזהב הזכים אשר רק אותם ינחיל כל משורר לירי את הבאים אחריו. אבל היקף האדם שבמיכ"ל גדול הרבה יותר. הוא אשר בירך את החיים ושב וקילל אותם יום יום [...] הוא היה יותר ממשורר האהבה והנוער, הוא דרש פתרון לכל זה. בכל תמצית דמיו החולים זעק לשמים האלמים, דפק על שערי ההוויה האטומים ותבע כחזקה את עלבון החיים, את עלבון האדם עלי אדמות..." (מבוא לשירי מיכ"ל [ג], ע' יב-יג).¹⁴ מכל המשתמע מכאן לא ייפלא שבקריאתם את השיר 'שלמה וקוהלת' נתלהבו מרוחות הרנן והגיל שלידים מתפעמות ככל בתי השיר 'שלמה' אותם למדו

הסיכום שבשער השיר, אך, כנראה, לא חש באיזו מידה חופפים דבריו שלו לאלה של מיכ"ל.

14. במבוא לשירים (מהדורת ברלין: מעיינות, תרפ"ד) שהוא הנוסח הראשון של המבוא — שונה הלשון. אציין כאן רק את הקטעים בהם חלו חילופים. במבוא זה מקדימים לתיבות "בימי תקופה שלימה..." משפטי פתיחה אלה: "מובן, שבזו אין חפצי לאמר, שמיכ"ל לא היה ליריקן מובהק. חפצי להגיד, שהיה מעט יותר מזה. שכתבונותו היו טבועים אותם קרוי הרוח האנושיים, שאינם יכולים שלא לפגום מעט בתום ההתרשמות, ואולם שהם עושים את נפש המשורר לכלי זמר יותר מלא. שעל מיתריו מנגנות רוחות העולם הגדולות. בימי תקופה שלימה [...] מעבר לערוגות ציציו אורב תמיד הסטיריקן, התיבע [...] אותם

בעל-פה, והסכו את פניהם הן מן המרכיבים הלשוניים-האמנותיים שיפורטו להלן, שדומה, ויש בהם כדי לסתור את התדמית של השיר 'שלמה' כהמנון הנוער, התום, האמונה והאהבה והן מן הבתים הקודרים של השיר 'קוהלת' — וכך נשאר להם מיכ"ל תמיד "משורר התקוה ואריאל האהבה"¹⁵. שוב ושוב בתולדות הביקורת של יצירה קלאסית זו הוטעמה הנימה ה"אביבית" וה"רעננה" שב'שלמה', הובלט הטון הדומיננטי של אוירת 'שיר השירים' של "טוהר" ו"אושר" וכיוצא בהם לעומת אוירת הבדידות והספקנות הקודרת הניכרת בחלקה השני של היצירה, ב'קוהלת'¹⁶.

3. עיון סמיוטי בשיר 'שלמה'

3.0 דברי הקדמה

כאמור לעיל, נדמה לנו כי המעיין בגוף השיר 'שלמה' ועוקב אחר הצגתם הסמנטית של הכתובים ועיצובם האמנותי כלשונם וכפשוטם, ייווכח לדעת שאכן מבחינת הטקסט המסור לפני הקורא מבצבצת ועולה הנעימה הקוהלתית כבר בשיר הראשון וכלל וכלל אין היא בחינת מהפך בשיר השני. כל זה בהתאם לדברי המשורר עצמו המובאים לעיל

החרוזים הבודדים והבתים ההרמוניים מתוך "שלמה וקוהלת" ומתוך שירי התפילה שלו, שידענום או על פה, היו אמנם התמצית השירית, הגובה האמנותי של מיכ"ל; אבל בהם נתגלה רק עבר השמש, רק נוגה-התכלת של שירתו. כמשורר אולי יעבור אל הדורות הבאים רק בלוויית החרוזים האלה. [...] דפק על שערי ההווייה העיוורת [...] (עמ' 14-15). כאנשי בשורה במקום "שהיה מעט יותר מזה" כתוב "שהיה יותר מזה" (ההדרגה במקור). במקום "עבר השמש" בא "צד השמש" (עמ' קס"ג-קס"ד).

15. כן הוא הנוסח במבוא (ח), עמ' 19, ובאנשי בשורה, עמ' קס"ח, ואילו ב-(יג), עמ' טו, אנו מוצאים: "מיכ"ל נשמר עד היום בזכרון התקופה כמשורר האהבה, כמבשר תקנת החיים החדשים." נדמה שלפנינו תופעה הקרובה לזו המכונה בפי ריצ'רדס: "Stock Response" — "תגובת שגרה". בנידון זה ראה הפרק "Irrelevant Associations and Stock Responses" (פרק ה', עמ' 223-240) בספר:

I.A. Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment* (New York: Harcourt, Brace, 1929).

16. רוב רובם של החוקרים והמבקרים הטעימו את הניגוד שבין העידן הראשון — העידן של שלמה הצעיר בעל 'שיר השירים' לבין העידן השני — של שלמה הזקן בעל קוהלת. וכולם הדגישו כמו כן את הנימים החיוביות-האביביות שב'שלמה' לעומת נימים הפוכות ב'קוהלת'. לדוגמאות קרא הלל בבלי, "מיכ"ל: מאה שנה למותו", גליונות, כו, ז, (תש"ב), עמ' 8 = רוחות נפגשות: דברי מסה, (ירושלים: עוגן-ניומן, ללא תאריך), עמ' 11-12; בין אור, כנ"ל, עמ' 155-158; ראובן ברייניץ (6 בדצמבר, 1903, עמ' 1151) ובשירים, עמ' X; דובשני, כנ"ל, עמ' 99-100; לחובר, עמ' 120-124; פייכמן, מבוא לשירי מיכ"ל (יג), עמ' טו-טז — אנשי בשורה, עמ' קע"ד-קע"ז, וגם עמ' קפ"ה; ציטרון, כנ"ל, עמ' 103 וקלוזנר, היסטוריה, עמ' 253.

מחד-גיסא ובניגוד להם מאידך-גיסא. נימה זו של קוהלת המהדהדת, כפי שיתפרט להלן, כבר בחלקה הראשון של היצירה היא התורמת להרכיבותו של החלק הראשון ולאחדותה-איחודה של היצירה על שני חלקיה-מְשֻׁלֵּי. כלומר, יוצע כאן ניסיון להוכיח שאין שני שירים עצמאיים לפנינו אשר כביכול מאוגדים רק במישור הטמפוראלי, דהיינו אחדות המושגת על עקיבה אחר התגלגלות הפרוטגוניסט המרכזי מנערות-צעירות עד לזקנה — מעין שיר התמשכלות ("bildungslid") — אחדות המותנית בזמן ככוח מלברי העושה אותותיו בגיבור ובמקום (ארץ-ישראל וירושלים). אנו סבורים כי לפנינו יצירה מאוגדת ומוכרחת גם מבחינה אמנותית מלגוית — לשון אחרת, סימני ההיבטים הקהלתיים המגיעים למודעות מוצהרת וגלויה ולשיאם-חיונים. בחלק השני, שקועים וחבויים, עתים סמויים יותר ועתים גלויים יותר, כבר בחלק הראשון. השתקפויות והתבטאויות ממשיות אלה, בהן נתקל הקורא המתכוון במרכיבי השיר הראשון על התבטאותם הסמנטית, מכהות לסברתי, את חדמשמעויותו המדומה של החלק הראשון הזה.

ההתכוונות הסמנטיות-טקסטואליות של 'שלמה' ייבדקו וייבחנו, כנזכר לעיל, לפי הגדרות-הנחותיות של בירדסלי שקבע שטקסטים ספרותיים מקבלים משמעות תקינה ויצירה רק על-ידי משחק הגומלין שבין תיבות השיר ללא התערבות של רצון המחבר או כוונתו. כלומר, אין לזהות את ההתכוונות הטקסטואלית-הספרותית עם ההתכוונות שמציע המחבר. מבחינת תורת הפרשנות יש להבחין בין שתי תכליות אלה — חשיפת ההתכוונות הטקסטואלית וגילוי ההתכוונות האקטואלית. משימתה הראשונה, ואולי הבלעדית, של פרשנות ספרותית-אסתטית צריכה תמיד לכוון את דעת הקורא אל ההתכוונות הטקסטואלית. ובהתאם לכך מורה ריפאטר שההידוקקות לתורות השירה רלבנטית רק לגבי הטקסט עצמו ולא לכוונת המחבר שכן לפיו: "במיטודולוגיה טובה חייבים כל הטיעונים להיות מושגתים על השיר לבדו...".¹⁷ אחת ההבחנות היסודיות בנידון זה היא ההבחנה בין הדובר הדרמטי שהוא דובר-מוסרו של החיבור הספרותי, לבין המחבר כיוצר היצירה — ואין צורך להדגיש שאין שניהם זהים ויש להיזהר שלא לערב את התחומים הלגיטימיים של כל אחד מהם. כמו כן מן המותר לציין שהצהרות המודעות המובעות במובלע ובמפורש ביצירה ספרותית הינן תמיד של 'דובר הדרמטי' — או 'הנושא הדרמטי' — המחווה אותן ואשר מפיו, בחינת 'משורר מובלע', לְמַד הקורא עליהן מעיקרו ולא של המשורר "האקטואלי".¹⁸ ועתה, נתבונן

17. Michael Riffaterre. *Semiotics of Poetry*, (Bloomington London: Indiana University Press. 1978), pp. 169-170. Note 26.

18. המונח "דובר דרמטי" תואר על-ידי ווימסטר ובירדסלי, קרא ב:

W.K. Wimsatt, Jr. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Noonday, 1962), p. 5

שכתבו בין היתר: "We ought to impute the thoughts and attitudes of the poem immediately to the dramatic speaker and if to the author at all only by an act of biographical inference."

בטקסט על מנת לגלות את האווירה המצטיירת — את המשמעות האוטנטית — המשתמעת מתכנייתה הלשונית של היצירה — מתיבותיה, משורותיה ומבתייה. אגב כך, תיבחן מאליה מידת תקיפותם של הסיכומים וההערכות שהובאו לעיל.

3.1 הכותרת: 'שלמה וקוהלת'

אין צורך להרחיב כאן את הדיבור על תפקודיהן האמנותיים והסמיוטיים של כותרות כמקורות-סיוע לפיענוחן של יצירות ולפירושן.¹⁹ הכותרת הידועה של השיר דידן הינה

הירש במחקר חידש את המונח "הנושא הדובר" והגדירו. ראה:

E.D. Hirsch, Jr. *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967), pp. 242-244.

האו. בהשגותיו על משנתו של הירש מעמידנו על הקירבה התאורטית והמעשית בין "הדובר הדרמטי" של ווימסט ובירדסלי לבין "הנושא הדובר" של הירש

David C. Hoy, *The Critical Circle: Literature, History and Philosophical Hermeneutics*. (Berkeley: University of California Press, 1978), p. 31.

כמו כן קרא:

Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1980) pp. 28, 147-151. ("real and implied author/narrator").

בסוגיה זו עיין עוד במסותיו של מור המתרות נגד זיהויים קלים ורופפים בין שיר לירי לבין תולדות המשורר:

Arthur K. Moore, "Lyric Voices and Ethical Proofs". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23, 4 (Summer, 1965), pp. 429-439; "Lyric Personae and Prying Critics", *Southern Humanities Review*, 1, 1 (Spring, 1967), pp. 43-64.

בנושא זה עיין עוד:

George Dickie, "Meaning and Intention", *Genre* 1, 3 (July 1968), pp. 182-189.

וגם:

George T. Wright, *The Poet in the Poem: The Personae of Eliot, Yeats and Pound* (New York: Gordian Press, 1974) pp. 6, 23.

ובמבוא שבספר:

John Oliver Perry, *Approaches to the Poem* (San Francisco: Chandler Press, 1965), pp. 13-16.

צא וראה שרבים המבקרים העברים ששגו במשגה הביוגרפי בזהותם על-ידי זיהויים פשטניים של אחד לאחד את "הדוברים הדרמטיים" עם מיכ"ל המשורר. ראה המקורות המובאים בהערה 66.

19. על תפקודיהן המשמעיים-הפרשניים של כותרות ראה א"א ריצ'ארדס, "תהליך פיוטי וניתוח ספרותי" (תורגם מאנגלית על-ידי נעמי חמיר), הספרות, ד, מס' 3 (יולי 1973), עמ' 476; גרשון שקד, על ארבעה סיפורים: פרקים ביסודות הסיפור (ירושלים: הסוכנות,

'שלמה וקוהלת' ובשם זה מוזכר הוא כרוב מאמרי-הביקורת וכן מופיעה היא אפילו במהדורות מהן הושמטו, מטעמים בלתי מוסכרים כל צורם, התיבות 'או האמונה והחכמה'.²⁰ השם המורכב הזה 'שלמה וקוהלת' — מצביע מיד על היזקקות בינטקסטואלית לפחות לגבי המרכיב השני — קוהלת, שהרי אפילו יסבור הקורא התמים שהשם 'שלמה' מוסב אל כן-אדם סחם ששמו 'שלמה' בא המרכיב השני ומפנה אותו אל הספר המקראי שאכן שם זה מותנה ומוגדר כל כולו בטקסט ההוא.²¹ כמו כן מסמיכה הכותרת את שלמה לקוהלת הסמכה המקשרת כמאליה את היצירה הזאת אל המסורת העתיקה לפיה קוהלת בן דוד הוא שלמה המלך (על כך בהרחבה להלן). מכאן שמכוונת הכותרת את הקורא אל שני מצבי רוח שלפי המסורת איפיינו את תולדות חייו של שלמה. כמלים אחרות, כמעט כאורח בלתי נמנע ואוטומאטי, עם הזכרת שני השמות ככותרת, מתלווה לאסוציאציה החיובית הנאה הקשורה אל דמותו של שלמה המלך אותה התוגה והשלייה המזוהות עם קוהלת. מבחינה תימאטית וסמיוטית מעורר אפוא השם המורכב, את שני מעגלי העלילה האחרים זה כזה בצורה בלתי נפרדת וזאת על אף הציון החד-תיבתי ('שלמה'), המופיע מיד לאחר הכותרת המורכבת, והמתכוון כאילו לנתק ולבודד, מנקודת ראותו של הסיפור המיוצג בחלק הראשון, את 'שלמה' מ'קוהלת' ולייחד כביכול, את הראייה בשלמה (המלך?) בלבד. והנה, למעשה, ניכר שבטעו של צירוף שתי התיבות — שני השמות הטעונים — ככותרת משתזרים המוטיבים של 'קוהלת' יחד עם המוטיבים האופייניים של 'שלמה', לאמור, באמצעות

תשכ"ג). עמ' י"א-י"ב; אברהם הולץ, "החילול המשולש: עיונים בטלית אחרת" מאת ש"י עגנון, "הספרות", ג, 3-4 (ספטמבר, 1972), עמ' 518. הערה 6. ריפאטר במחקרו הניל, מקדיש דיון מורכב ומפורט למשמעויותיהן הפרשניות והסמיוטיות של כותרות. וכן, למשל, פירושו לשיר "In deserto" מאת גוטיאיי (Gautier) בנוי כולו על ההכרה הסמיוטית שכתובת שם השיר (עמ' 12). ובהמשך המחקר הוא חוזר ומעמיק כפרשת ההוראות הסמיוטיות והגלויות של כותרות. עיין בעיקר פרקי-המשנה "Title as Dual Title Referring to a Code" Signs (עמ' 99-109) ועוד בעמ' 154-155. לדיונו של לנו כאן ובהמשך מאלפות הארוחתו אלה במיוחד:

"Titles too can function as dual signs. They then introduce the poem they crown, and at the same time refer to a text outside of it. Since the interpretant stands for a text, it confirms that the unit of significance in poetry is always textual. By referring to another text the dual title points to where the significance of its own poem is explained. The other text enlightens the reader through comparison: a structural similarity is perceived between the poem and its textual referent despite their possible differences at the descriptive and narrative levels [.] a title is supposed to inform the reader and facilitate access to the text by stating its subject, its genre or its code." PP. 99-100. See also note 34 p. 187.

20. ראה לעיל הערה 4.

21. על בינטקסטואליות — intertextuality — ראה ריפאטר, כנ"ל, בעיקר עמ' 82-86, 100-106, 110-124, והערה 19 שבעמ' 194-195.

הכותרת שבשער והשם המלא-המורכב נגזר הקורא, וכפי שנראה להלן, אף "המשורר המובלע" שהוא הדובר הדרמטי והראשי בשיר, אל נעימות אחרות ונוספות לאלה של 'שלמה' בלבד, כאילו נבצר מהם לעמעם את הקולות "המאחרים" של קוהלת מההצטברות הדו־ממדית המוענקת ליצירה מראשיתה.

3.2 האפיגרף (ה'מוטו')

הבינטקסטואליות שנרמזה בכותרת מתבררת ומתפרטת באפיגרף. מיד לאחר ציון החלק הראשון ("א. שלמה") מופיע האפיגרף "כשאדם נער אומר דברי זמר" ומסומן מקורו "ילקוט קוהלת". [יג] עמ' 3). האפיגרף מוגדר כאימרה קצרה ונאה של אחד הגדולים הנרשמת על-פי הרוב כסיסמה בראש ספר או פרק, 'הבא לרמוז על התימה'.²² ריפאטר כספרו על הסמיוטיקה של השירה מתכוון בהרחבה בתרומותיו הפרשניות של האפיגרף המתפקד לדעתו "בהסטה כפולה". כידוע תכליתו של האפיגרף תמיד לכוון את הקורא אל עיקרה של היצירה, אך לפי ריפאטר הוא עושה זאת בעקיפה מכופלת: על-ידי מובאה המצוטטת מתוך חיבור של יוצר אחר (בהזכרת שם היצירה או בעילום שמה) והנרשמת כאילו הינה אימרה משנית או טפלה.²³ הגדרה תיאורית זו תפנה אותנו על-נקלה אל החשיבות הסמיוטית והפרשנית של האפיגרף המופיע בראש החלק הראשון

22. אברהם אבן-שושן, המלון החדש בשלושה כרכים (ירושלים: קריית ספר, תשכ"ט). כרך א', עמ' 69. ובמילון האנגלי השלם של וובסטר מוגדר האפיגרף בהרחבה עניינית ומובלט תפקידו התבניתי.

epigraph - an actual or seeming quotation at the beginning of a work or one of its separate divisions to suggest its theme.

מעניין ששני האפיגרפים בשירנו, האחד הבא בראש השיר 'שלמה' והשני בראש השיר 'קוהלת' 'הזקין אומר דברי הבלים' (ילקוט 'קוהלת') (יג), עמ' 9, חסרים בתרגום הגרמני של יהושע שטיינברג ([1] עמ' 27) וכן, למשל, מציין לאחרונה דוד רסקיס, בעיונו במערכת המוטיבים ועיצובם שבשיר 'די שטאל' מאת לייבוויק:

"Levick's 'Di Shtall' begins with two epigraphs which state the thesis and antithesis of the work". David Roskies, "The Pogrom Poem and the Literature of Destruction", *Notre Dame English Journal*, 11, 2 (April, 1979), p. 103.

23. קרא ריפאטר, כנ"ל, עמ' 191, הערה 63. ובהמשך הערה זו, כנגופו של המחקר, מתייחס הוא אל האפיגרף כמירש (שין ימנית) ('interpretant') ביחוד בחלק הנקרא 'מירש טקסטואלי' שבצמ' 109-114 (בעיקר עמ' 113). מסתבר מדבריו שריפאטר משתמש במונח 'interpretant' שלא כווינרייך שהגדירו כ"תגובתו (אולי הבלתי מודעת) של המפרש לסימן". ראה אוריאל ויינרייך, "מושגייסוד בסמאנטיקה ובסמיוטיקה", הספרות, ג, 4-3 (ספטמבר, 1972), עמ' 407. וכדי להבליט את השוני תרגמתי את המונח בריפאטר 'מירש' ולא 'אירוש', המוזכר במאמרו של ויינרייך ובתומאס א. סיביאק, "סמיוטיקה: סקירה על מצב השדה", הספרות, שם, עמ' 367, הקטע המובא מפירס, ובעמ' 368, הערה 15.

על האפיגרף כמקור-עזר לפרשנות עיין גם:

בצורת אימרה כללית: הקורא מצפה שידובר בחלק הזה על האדם כנער (על שלמה כנער) בשעה שאומר דברי זמר. אולם שתי קביעות מכוונות אל הציטוט השלם המוסף לאפיגרף שלפנינו "נופך קונוטאטיבי" הפוך: האחת — הרי הפסקה המצוטטת הינו ניב ידוע "שמקורו פתגם"²⁴ (הפתגם השלם הוא 'כשאדם נער אומר דברי זמר, הגדיף אומר דברי משלות, הזקין אומר דברי הבלים')²⁵ והאחרת: ההזכרה המפורשת של מקור הציטוט "ילקוט קהלת". כלומר, כמדומה לנו שהקורא העברי הצפוי לא יקרא אה האפיגרף הרשום בראש חלק זה כאילו הוא חייווי סתמי המביע אמת כללית ותו לא — אף אם הייתה זאת כוונת המחבר — אלא יתייחס אליו כאל מסמך ספרותי וישראלים בעצמו את הפתגם ולא ימתין עד שיימסר לו הקטע המסיים בנוסח המוטו שבראש

Herman Meyer, *The Poetics of Quotation in the European Novel*, (trans. by T. and Y. Ziolkowski), (Princeton: Princeton Univ. Press, 1968), p. 130;

Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, (New York: Oxford University Press, 1965), p. 138;

William Y. Tindall, *The Literary Symbol*, (Bloomington: Indiana University Press, 1955), p. 193.

כמו כן עיין ב: פרק "יחסים בין טקסטואליים" (סעיף 11) (בעמ' 442-443) במחקרו של איחמר אבן-זהר, "ראשי פרקים בתיאוריה של הטקסט הספרותי", הספרות (שם). וגם בפרק הנקרא "Enstelte Zitate" בספרו של:

Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation: Studien zur deutschen Literaturgeschichte* (Zürich: Atlantis Verlag, 1955), pp. 161-179.

24. ראה רפאל ניר, סמנטיקה של העברית החדשה (תל-אביב: עמיחי, ללא תאריך). עמ' 230-238 על הצרף, הניב והפתגם. אלה לפי דבריו מסימני-ההיכר של הפתגם: "משפט שגור ומקובל, המביע בצורה תמציתית רעיון שיש עמו מוסר השכל. הפתגם מבטא אמת כללית או משיא עצה, אשר תוקפה יפה לגבי נסיבות ספציפיות רבות" (237) [...] הפתגם הוא מבע לוגי שלם, היגד עצמאי, הקשר העומד בזכות עצמו [...] הפתגם גם מצטיין בהדיקות גבוהה, משום שאפשר להשלים אותו בקלות יחסית, אם נתונים כמה ממרכיביו [...] ניב שמקורו בפתגם מעורר, כאמור, את תמונתו של הפתגם השלם, דבר המעניק לו נופך קונוטאטיבי מיוחד." (238), קרא גם גרעון טורי ואבישי מרגלית "דרכי השימוש הסוטה בצירוף הכבול", הספרות, ד, 1 (ינואר, 1973), עמ' 99-129 ובמיוחד הסעיף "קישור צירוף כבול" (4.6) שבעמ' 113-114. למאמר המתריס נגד עמדותיהם של טורי ומרגלית אלה ומעמיק בפרשיות עקרוניות הקשורות בנידון עיין מאיר שטרנברג, "כבילות ויצרניות בלשון ובלשון ספרות", הספרות, 22 (אפריל 1976), עמ' 78-141 ולעניין הספציפי הזה שלנו כאן עמ' 81-82; 89-92; 112-115.
25. מאמר זה מקורו בשיר השירים רבה א; א; י והקשרו המלא הוא: "ר' יונתן אמר שיר השירים כתב תחלה ואחר כל משלי ואחר כך קהלת. ומייתי לה ר' יונתן מדרך ארץ כשאדם נער אומר דברי זמר, הגדיל אומר דברי משלות, הזקין אומר דברי הבלים." והמאלף הוא שאף-על-פי שניתן היה להביא את המאמר משיר השירים רבה ציון המקור מילקוט קהלת דווקא. בחירה זו הינה כתוספת סיוע לטיעונו. בילקוט שמעוני — בספר קהלת נמצא מדרש זה בפרשה תתקס"ו.

החלק השני ('הזקין אומר דברי הבלים')²⁶ במלים אחרות, מובטח לו לקורא העברי הנאור דאז כלקורא העברי הנאור דעתה, שכאשר יימסרו לו, וכמיוחד עם פתיחת שיר ששמו 'שלמה וקוהלת', תיבותיו הראשונות של הניב הידוע בעל ה"הדיקות הגבוהה", יהא נרמז לחיבנות הבינ־טקסטואלית ויידע לסיים את הפתגם אפילו מבלי שיוזקק במישרין למקור המדרשי המסור כאן במפורש. אם כן יוצא שאגב מעשה השלמה זה משתבץ המימד הקוהלתי. הפעם כמובלע, בסמוי אמנם אך נמצא בניחוש, והולך ומתהדק הרושם שעלה מההתבוננות בשתי הקואורדינטות שבשם השיר. הוזה אומר, אף-על-פי שמשמעו המילולי של הפתגם המצוטט מורה בפשוטו ובלשונו על כל אדם (על שלמה) בנעוריו, מסב הוא, על סמך הקשרו המלא — הפתגם בשלימותו — אל האדם בזקנותו (אל שלמה כבעל קוהלת) — דבר שנרמז, כאמור, מבחינה לקסיקלית בהזכרה המפורשת של מקור המובאה, דהיינו 'ילקוט קוהלת'.

זאת ועוד. דומה, כי האפיגרף הזה והמידע המדרשי־האגדי המפורסם (כלומר, הבוחן הבינטקסטואלי) המציג בצורה פאראדוגמטית את הקריירה המיתית של שלמה המלך כמחבר שלושת הספרים על-פי מתכונת של הלכי־הרוח הקיומיים של כל אדם — ('דרך ארץ') — הם שהיו לאבני הנגף למבקרים. מסתבר שהללו הולכו שולל אחר האימרה הידועה שבראש החלק הראשון כאחרי מקבילה־משלימה שבראש החלק השני ועל כן הבינו ופירשו את השיר לא כנחינתו וכתבניתו בעקבות ההשתלשלות האימננטית כי אם לאור התדמית המיתית "החוצשירית" שנשתגרה ואשר הגבילה את הכושר לקריאה בלתי־אמצעית ובלתי משוחדת. עצם ניסוחם של קטעים מדגימים אלה מתוך הביקורות על השיר מעיד את מידת התלות באיפיון המסורתי של שלמה המלך לא רק בתפישת התכנית כי אם גם באוצר המלים שעמד לרשות המבקרים בעינים כשיר זה. לחובר (כנ"ל, עמ' 116-124 בדילוגים) כתב כך: "תמונת שלמה היא תמונת האדם כשהוא נער ותמונת קוהלת כשהזקין האדם ... שלמה שר אז בתקופה ראשונה את שיר השירים ... ב'קוהלת', החלק השני מ'שלמה' שבו אמר מיכ"ל לתאר את המלך־המשורר לעת זקנה, כשהוא נוטה לראות בכל 'הבל הבלים' אין הרגש המפרה הזה שבשיר 'שלמה' ... אך את כוח ההכרעה נתן לתקופה הראשונה, שהשניה היא רק מעין ניגוד לה ... דומה כי המשורר היה מואס בחכמה לו היה בכוחה לשלול ממנו מכל וכל את

26. ראה מחקריה של זיוה בן-פורת המייחדים מקום מכריע לתבניתה ותיפקדיה האמנותיים של הרמיזה הספרותית. *PTL*, 1, 1 (January, 1976) pp. 102-128 וגם: "הקורא, הטקסט והרמיזה הספרותית: אספקטים אחדים במימוש רמזות ספרותיות", *הספרות* 26 (אפריל, 1978), עמ' 1-25. חשיבותו העיקרית של המסמן נעוצה "בפונקציה התקשורתית המיוחדת לו: הפניית תשומת ליבו של הקורא לכך שעליו לקשר בין טקסטים לשם מימוש מרבי של הפוטנציאל המשמעותי של הטקסט שלפניו, והכוונת הקורא לטקסט ספציפי." (עמ' 2, הערה 3). אין ספק אפוא שהאפיגרף שבראש שירנו מתפקד כמסמן מובהק משתי בחינות: אפשר להניח ללא ספק שהקורא יכיר את הטקסט הנרמז ויהא מודע להקשרו המלא (לפחות לניב השלם) המופעל על-ידו. בסוגיה זו ראה גם כירדסלי 44 "The Authority of the Text.", עמ' 57-61.

התקווה והאמונה.²⁷ ואין פלא אפוא שהמשורר ביקש לו יסוד בפסוקים האחרונים של קוהלת, המרוממים את היראה והאמונה, והוא מבקש בפרק האחרון מהשיר את השלום בין האמונה והחכמה, ואומר להגביל את החכמה ביראה ואמונה. גם החלק הזה הוא אורגני בו, ואיננו הוספה שהוסיף עליו אביהמשורר מיכ"ל, אד"ם, כמו שרוצים לשער, או שהמשורר הוסיף זה רק על-פי השפעת אביו.²⁸ המשורר הלך בכל השיר 'קוהלת' על-פי מהלך הרעיונות של הספר "קוהלת" ונותן על-פיו את הרגעים השונים בחיי קוהלת-שלמה, עד שבא אל הפסוקים האחרונים ברגעים האחרונים: 'סוף דבר, הכל נשמע, את האלהים ירא וכו'.²⁹ המשורר מצא פה את הסיום הגאה לכל השיר, סיום הגומר במה שהתחיל בשיר הראשון, ב'שלמה', בתקוה ובאמונה, אלה שלהן הוא שר את

27. והרי לפנינו עדות נוספת לגישה הביוגרפית בפרשנות היצירה.
 28. על החכמה והאמונה והיראה בשיר זה כבשירים אחרים של מיכ"ל ראה עיוניו של צייטלין כנ"ל בהערה 5. פרשת הסיום של 'שלמה וקוהלת' היא אחת הסוגיות המפורסמות ביותר בתולדות הספרות העברית. מעניין ומאלף ביותר בפולמוס שינוי דעתו של קלוזנר. במאמרו פסק ש"קרב לוודאי שצדק שלמה מנדלקורן [האסיף, ג (תרמ"ז), עמ' 425-429] במאמרו שהבתיים האחרונים [...] שבהם האמונה גוברת על הספק, אד"ם הכהן כתבם ולכל הפחות, אד"ם הכהן או הצנזור טוגנהוולד שנבהל מפני האפיקורסות שבפואמה הנועזה — הכריחו את מיכ"ל לכתבם. לפי הדברים האנטי-דתיים הנמרצים שבמכתביו של מיכ"ל לזק"ש" [המובאים, למשל, ב(ג), עמ' 97-98; אולם השווה דברים אלה עם תשובתו של מיכ"ל לשד"ל בקטע המתחיל "ואני תמים עם אלה..." (יג), עמ' 93]. "יש לומר בהחלט שמיכ"ל לא נתכוון מלכתחילה לסיים בהכנעה כלפי האמונה ולהטיף ליראת האלוהים ושמירת המצוות" (יצירים ובונים, עמ' 129-130). לעומת זאת במחקרו שבהיסטוריה הוא מסתמך על מכתב תשובתו של מיכ"ל לשד"ל ובה לירי מסקנה שאכן "אם אמנם נשתנו הסוף של 'שלמה וקוהלת' בהשפעתו של שד"ל והסוף של 'על וסיסרא' (יג), עמ' 20-23] בהשפעתם של שד"ל ואד"ם הכהן כאחד הרי אין יסוד לחשוד באד"ם שהוא עצמו שינה את סופו של 'שלמה וקוהלת' כמו שחשדתי בו אני לפני כמה שנים וכמו שחשד בו ב' דינאבורג [קרית ספר, א, חוב' ב' (תמוז תרפ"ד, עמ' 113-114)]. חשד זה היה מיוסד על דבריו של ש' מאנדלקורן "אני הגבר [...]" והרי לא נאמר כאן שאד"ם הירשה לעצמו להוסיף בתיים או אפילו חרוזים שלימים. " (עמ' 242) (ההדגשות במקור). קרא גם בן-אור הרואה את הסיום כחלק אינטגרלי של השיר הואיל ו"שלטון הרגש וההגיון כאחד הוא אחת מתכונותיו של מיכ"ל שהיה גם אמן וגם הוגה דעות, אופטימיסט ופסימיסט" (בן-אור, כנ"ל, עמ' 158). עוד עדות להיודקקות לתולדות המחבר. למעין מסקנה זו מגיע דובשני, כנ"ל, עמ' 104.

29. מן הדין להביא את הפסוק בשלימותו: "סוף דבר הכל נשמע את האלהים ירא ואת מצותיו שמור כי זה כל האדם" (קוהלת: יב:יג). הספר מסתיים בפסוק יד: "כי את כל מעשה האלהים יביא במשפט על כל נעלם אם טוב ואם רע." ולפי המסורה, כדי לסיים בכי טוב, חוזרים אל פסוק יג כמו שנוהגים בסוף בספרי ישעיה, תרי"עשר ואיכה. והנה הבית האחרון בשיר 'קוהלת': ופתאום עיני המלך נפקחו / ניקרא: סוף דבר הכל תשמעו! — האל תראה מצותי תקחו / זה כל האדם! — ויצוניו נצו. (יג, עמ' 16).

שירו...³⁰ דומה להערכה זו ניסוחו של מייטוס, שהבליט עוד שנים רבות לפני לחובר את הקשרים העלילתיים שבמעגלי השתלשלות דמותו של שלמה המלך הצעיר והמלך בזקנותו. מייטוס התפעל מהציור המעממ את "שלמה העלם, המתרפק על הטבע ומתעלם באהבה עם שולמית הרועה, ובין קוהלת, הוא שלמה הזקן שקנה לו הרבה חכמה... " (כנ"ל, עמ' 364). דוק ותמצא שדיוקנו של המלך שלמה בשיר 'שלמה וקוהלת' עוגן בדרישותיהם הכלליות והספציפיות של הדגמים המקובלים מראש שמושחתים היו על המקור הבין-טקסטואלי — ולפיהן ולאורן נתבאר והוערך השיר. אמור מעתה, הרמזיה הבין-טקסטואלית, דהיינו התבנית המדרשית-בידיונית שהצמידה בקשר אנאלוגי-גנטי את שיר השירים אל בעל ספר קוהלת בהצמד קבוע, הודדה ונהייתה לרפוס צאן ברזל מוסכם ובלתי מעורער. בגין תכולתה המוחלטת של אותה שיגרת-דמות בסיסת נוצרה מסכת שלימה של כיווני פירוש עד ששוב, נדמה, לא יכלו המבקרים-הקוראים להיענות לרשת הקואורדינטות הסמאנטיות הגלויות והסמויות שבלשון היצירה. אכן, העיון בהן, כנתינתן, כאמור, עשוי להפנותנו אל הפכים הקטנים-הגדולים מזוויות-ראייה אחרות, אל כירור-ביאור מחודש של התפענחות השיר בעקבות עיון בשימושי הלשון ובהוראתם.

3.3 רכיבים מנחים: "לא", "לא עוד", "עוד לא"

קריאה ראשונה בשיר מעלה את הרושם כאילו הדובר הדרמטי, המתגלם והמתבטא בכל חלקי השיר, פורש לפנינו את היריעה הגיאוגרפית-הטבעית ודרכי איפיון של הדמויות הפועלות ביצירה, בצורה אוביקטיבית ובלתי מתערבת.³¹ וכן משורטט בקווים כמור אוביקטיביים הרקע המקומי שבכית הפותח את השיר 'שלמה' ("בין שְדָמוֹת עֵיר-צִיּוֹן וִירוּשָׁלַיִם / כְּעֵיר שְׁחֹבְרוּ כָּל הַדְרֵי תְּפָאֲרָתָ / כָּל חֲמַדַּת אֶרֶץ, כָּל קֶדְשֵׁי שְׁמַיִם / וְאֶרְזִים עֲנְדוּ כּוֹכְבֵי אֵל לְעֵטְרָתָ");³² ובכית השישי הפותח בחזרה מילולית על השורה הראשונה

30. ההדגשות שלי. בהמשך מבהיר לחובר את ההוראות השונות של המושג "אמונה" — אמונת חיים והאמונה באלוהים — כפי שהן משתקפות בשני השירים. בזה לדעתו יש לבקש את השפעת אביו. בעניין המוטיבים התיאולוגיים-אמונתיים בשירת אד"ם ואורחות חייו האישיים קרא דוד מגיד, "ווילנער משכילים מיט 50-60 יאר צוריק: זכרונות און כאראקטעריסטיק: אדם הכהן לעבענוואהן און זיין זון מיכה יוסף". בתוך פון נאענטן עבר, ו' 1937, עמ' 189-201.

31. תיאור נוף וטבע מצויים בכתם אלה בשיר 'שלמה': 1-5; 17-20; 26; 36-39; 54-56; 66-69. במרבית הכתים האחרים מתוארות ופועלות הדמויות המרכזיות שלמה ושלמית. פה ושם סוטה הדובר הדרמטי ושר על כנור שלמה (28-32), מתפרץ בשיר הלל ל'חמדת הנוער' (33-35) ולאהבה (46-53) ומגיב במישרין לכל אשר צויר והתרחש בשיר בנוסח היענות אישית בכתים 72-76.

32. המגמה הניגודית של השיר 'קוהלת' מובלטת מיד עם פתיחתו: הבית הראשון בו אף הוא בא ומזהה את אתר ההתרחשויות אולם הפעם "בארמון הספין בזהב פרוים / ארזים מופזים וברק כותרות [...] ישב שכ דל כח ושבע רב שנים." (סוף הבית השני). העימות המכוון מוטעם בהנגדת שני האתרים ומתבטא גם באורך הפתיחות. בשיר 'שלמה' משתרעת

של השיר — חזרה המציינת מעין התחלה חדשה — נמנות באותו אופן כמו-אובייקטיבי מתכונותיו הפיזיות והנפשיות של שלמה שלא ישתנו במהלך השיר הראשון הזה. ("בין שדמות עיר-ציון וירושלים / הלוח ילך בן עלו גם שמח / גבוה פתמר ויפה עיניים / ביפי עלומים כנצה פורח").

אולם אחר התכונות מחודשת בהרכב הסמיוטי של השיר 'שלמה' כולו מתבהר קימעה קימעה שלמעשה אין הדובר הדרמטי הזה נייטראלי ובלתי מתערב כל עיקר. אדרבה, הינה מצטייר לפנינו אמנם כצופה ומשקיף מעל פני העלילה אך מגיב אליה ויודע את סופם של הדברים בראשיתם. השקפותיו-תגובותיו אלה באות על ביטוין המפורש בגוף היצירה והן הטומנות בתוכן תימרו לעמדתו ולהתייחסותו של הדובר כלפי המסופר, לחימאטיקה המצועעת מתחת לפני השטח המתנגשת עם התיזה הנעה במישור המוכר והגלוי (והיא שנעשתה התיזה "הרשמית" בקרב המבקרים). מבין הרכיבים הסמיוטיים המכוננים למערכת "האנטי-תיזה" הזו והמובילים לתפישה אחרת של משמעות המיוצג יש למנות בראש ובראשונה את התיבה "לא" ואת הצירופים השכיחים ביותר בשיר "שלמה", והם: "עוד לא" ו"לא עוד". באמצעותם של צמדים לשוניים אלה נחשף לקורא הזהיר היבטו של הדובר הדרמטי ומזדקרת בעליל משמעותו היסודית של השיר מבחינה נושאת. כפי שילמדונו הדיונים המובאים להלן, הדובר הדרמטי הינו בעל ידע, מידע וניסיון מקיפים ומעמיקים יותר מאלה של 'שלמה'. ועל כן, מסתבר, נכון הוא ממנו, פיקח ומבוגר יותר ממנו. הואיל וכן יפנה הדובר הדרמטי, כביכול, אל הקורא ויכרה את אוזנו על מנת לכוון לפניו את האמת לאמתה, ללא כחל וללא שרק, ומכאן — עיקר טיעונו — הפירוש הנאות והשלם של השיר "שלמה" נעוץ בהכרח בהתייחסות אל ההשתבצות האורגנית של מבעי-לשון "נידחים" אלה.³³ ההידיינות בהם דווקא היא שתעמוד לנו ליישר-להשלים, אם לא לתקן, את דעותיהם ומסקנותיהם של המבקרים שסוכמו לעיל.

השורות בהן מופיעים הרכיבים הלשוניים האלה מובאות להלן בשלמותן על מנת לא לנתקם מהקשרם האמנותי ולא להוציאם אפוא מפרשטם. (כל ההדגשות שלי).

ההקדמה התיאורית על פני חמישה בתים ואילו בשיר 'קוהלת' צומצמה לשבע שורות בלבד.

33. אכן, למשל, בן-אור מזכיר את הפנים השליליים אבל קביעתו לא הזיזה אותו במאומה מן הפרשנות המסורתית של השיר. ראה לעיל הערה 12. ראה בעיקר ביאורו הקולע, פרט לזהות הביוגרפית, של שאנן. "כאשר מיכ"ל כותב 'כמונה נעימה נחשב לו מות / וכערש שאננה חשב הקבר / וגן עדן לו תבל, לא בור צלמות / עוד לא העיר אזנו קול זעקת שבר'. הרי כבר ברור שלא זוהי הרגשתו האמתית. המוות, הקבר והזעקה מוסתרים מעיני גיבורו בימי האביב שלו, אך לגבי המשורר, הם המציאות הממשית, שעה שמערטלים אותה מכל אשליות. הם ההכנה הטבעית וגם המחושבת לעולמו המפוקח של קהלת-מיכ"ל. כמוהו כקהלת, נגוע באותה חכמה, או יותר נכון כידיעת המציאות ללא אשליות, לפחות מציאותו שלו, ועל כן קשה לו להזדהות עם גיבור התקוות והאמונה - שלמה". שאנן, כנ"ל, עמ' 213.

- בית 9: וכשֶׁלֶג הַלְכָנוּן לֹא יָדַע רַגְלִי / בֵּן זָכוּ עֲלוּמָיו לֹא עוֹד הוֹעֵמֹ, עַל בֶּן לִיבוּ יַחַד³⁴ נִפְשׁוּ בּוֹ תִּגְלִי, / כִּי עוֹד לֹא קִינִים עַל אֲזִנוֹ רַעְמוּ.
 בית 11: עוֹד לֹא חֵשׁ יִגְוֹן יִפְרִישׁ כְּצַפְעוֹנָי, / עוֹד לֹא יָדַע קִנְיָהּ בְּרַגְלִי שִׁנְיָהּ;
 וּבְגֻעַל פְּנֵיו לֹא נִרְאָה לוֹ עֵנִי, / גַּם לֹא צָרָה יִרְקוֹן עַל פְּנֵיָהּ.
 בית 13: אֲךָ כִּנְגוּהוֹת שֹׁחַר חֵייו לוֹ עָלוּ, / עוֹד עֲרַכְסָם לֹא חִזָּה עַת כִּי יוֹעִבוּ;
 עַל כֵּן הַחֵיִים כְּעֵץ לוֹ נִמְשְׁלוּ — / כֹּל יוֹם לִפְרֵי חֲדָשׁ עֵינָיו חֲשָׁבוּ.
 בית 14: כִּמְנוּחָה נִעְמָה נִחְשָׁב לוֹ מָוֶת / וּכְעֲרַשׁ שֹׁאֲנָה חֲשָׁב הַקֶּבֶר;
 בֶּן עֵדָן לוֹ חִבְלֵי, לֹא בּוֹר צִלְמָנֶת — / עוֹד לֹא הֵעִיר אֲזִנוֹ קוֹל זַעֲקַת שִׁבְרֵ.
 בית 15: וּשְׂאֵלֶת "מִדּוּעַ?" עוֹד לֹא הִבִּיעַ, / כִּי אֲזוֹר מְחַנְיוֹ אֲמוֹנָה הִיִּתָּה;
 אֲמוֹנָה שְׁעַל רֹאשָׁה אֹרֵר יוֹפִיעַ / וּבְצַעֲיָהּ עֲרַפְלֵ פָּנִים כִּסְתָהּ.
 בית 19: חֲלָף לִילָהּ, כּוֹכְבֵי נִשְׁפּוֹ כְּרָחוּ / סִהַר אֶסֶף נִגְהוּ בִשְׁמֵי עֲרֻבוֹת;
 עַל שְׂדֵמוֹת חֲמַד כֵּר אֲלוֹן נֶאֱחָזוּ / שֹׁחַר אֹרֵר יִזְרָה עַל בִּקְרָ לֹא עֲבוֹת.³⁵
 בית 27: וּשְׁלָמָה גַּם הוּא רָגְשׁוֹתָיו אֲזַ הֵמוּ, / מִמְחַזָּה אֶל שְׂדֵי עֵינָיו יַחֲזוּ;
 וְלֵאמֹן עוֹד הִכִּיל פְּרָצוּ גַם רַעְמוֹ — / וַיִּבֶן מִיתָרָיו כְּנוֹרוֹ וַיִּהְיֶימוּ.³⁶

34. פועל זה לקוח משמות יח:ט (וייחד יתרו על כל הטובה...). וכפי שפירש רש"י על המקום "וישמח יתרו, זהו פשוטו. (ומדרשו [על פי סנהדרין דף צד ע"א]) נעשה בשרו חידודין חידודין מיצר על איבוד מצרים..." מכאן שהוראת הפועל היא דו-ערכית: אפשר לבארו כמורה על שמחה וכמורה על צער. ואף בשורה שלפנינו לפי פשוטה מתכוון הפועל לשמחה שהיא בצלע המקבילה מופיע הפועל "תגל" וכן משמעו לאור ההקשר המיידי של השורות הקודמות לשורה זו. כל אלה בחינת ה-"micromeaning". אגב, לפועל "תגל" אין הקורא מגיע אלא בסוף הצלע. אך יחד עם זאת, בגין הפועל הזה — "חדר" — מתרמזת נימה קוהלתית — נימה של חרטה וצער המשחלכת יפה עם ה-"macromeaning". ביחס הגומלין בין שתי המשמעויות האלה עומד בירדסלי כמאמרו "Testability of an Interpretation" בו הוא רושם:

"We can formulate the interpretation problem as that of connecting macromeanings with micromeanings."

המאמר כלול בספרו: *The Possibility of Criticism* עמ' 58. השווה דיונו של ריפאטר על microcontext ו-macrocontext ב:

Michael Riffaterre. "Stylistic Context", in *Essays on the Language of Literature*, ed. Seymour Chatman and Samuel R. Levin (Boston: Houghton-Mifflin, 1967), pp. 431-441.

35. על תיאורי טבע כגון אלה קרא יוסף האפרתי, "דרכי התיאור בשירת ההשכלה: לפואטיקה של השירה העברית בתקופת ההשכלה, ביחוד בהשוואה לשירת 'דור ביאליק'", הספרות, ב, 1 (ספטמבר, 1969), עמ' 26-39. על הוראת התיבה "אור" קרא יהודה פרידלנדר, "לבחינת מהותה של המטאפורה 'אור' בשירת ההשכלה העברית", ביקורת ופרשנות 4-5 (מרס, 1974), עמ' 53-63.

36. כינורו של דוד יודע לנו מן המקורות. קרא ברכות דף ג ע"ב וכלוי גינצבורג, אגדות היהודים. כרך ה', עמ' 64-65 והערות 81-83. כנראה שלצרכיו האמנותיים של השיר מסר מיכ"ל את כינורו של דוד לשלמה (בית 32).

- בית 32 : כנור זה הנחיל לבנו זה הנער / על אמן דרכו וברוחו אין סוף;³⁷
 ובו גם עתה הִבֵּן רוחו יַעֲר / לִשְׁרֵי בּוֹ שִׁירוֹ חֲמִשָּׁה וְאַלֶּף.³⁸
- בית 47 : היא [האהבה] מלת "נצח" ראשונה מללה³⁹; / כי לא יוכל האמן כל דור כל
 גִּבֵּר
 אם נעיה מטה ובאפה נבלה, / כי לא תוסיף לקום מבלות בקבר.
 ובצו חשקו יחשוב כי אין עצבת; / כי כל אדם אוהב שמח.
- בית 53 : איך לא תם כל עצב, נבלע המות, / אם הוא נאהבתו צמד צולח?
 בין לפרי המגדים תחת תפוח / בין צללי ליל שם שאון לא יעל!
 ושלמה ויפתו שאגן גנוח — / אך עד בשחק ירח ממעל.
- בית 72 : אך גילת תם היא! עוד לא הוסיף דעת / על כן אף שולמית לו די ומדי;⁴⁰
 ובחיק תפתו אף נפשו נרגעת, / כי דעת ומכאוב עוד השו שדי.
 (ההדגשה של התיבה ["תם"] במקור).

נדמה כי הקורא את הקטעים האלה כמצורף וכמרוכז נוכח לדעת שאחת מן הצורות הרטוריות המרכזיות, אם לא הצורה בה"א היידוע, השלטת בשיר זה 'שלמה', היא הצורה השלילית. ומכאן שהבנת דרך כתיבה זו — וליתר דיוק, דרך קריאת צורות אלה — כמו גם התזרותן בהרכב השיר על כל רבדיו, מתנות בהתייחסות, כמעט, אל משמעויותיהן הטקסטואליות והפרשניות של מבעי-השלילה למיניהם. ואכן, חוקרים אחדים העמידונו על תרומותיהם הרטוריות-פואטיות של רכיבי שלילה בעיבוי הכתוב ובמשקלם-מעמדם כאמצעים המיתבנתים בהליכי העצמה מורכבים ומיוחדים

37. שמא יש להבין את התיבה "אין" כאילו משמעה "עוד אין" (עדיין אין סוף).
 38. על-פי מלכים א: ה: יב: 'וידבר שלמה שלשת אלפים משל ויהי שירו חמשה ואלף'.
 39. לולא דמסתפינא הייתי אומר שאף השימוש המופרז העוקצני במקצת בתיבה "היא" בבית 46 ("הלא היא האהבה ראמות עוללה / היא גם באדם מחמר יקרץ / רוח גם נפש אך היא בו חוללה / היא טוב שמים לו נתנה על ארץ") מוציא את התיבה ממשמעותה הפשטנית-המילולית, נוטל ממנה את נייטרליותה, וגורם לה שתתפקד גם כתיבת מחאה ותביעה, כאילו מצביע הדובר הדרמטי ומטיל באהבה אשמה ושולל ממנה את מעשיה החיוביים. ומשמעות מוגמכת זאת היא המלווה את התיבה בהופיעה בראש בית 47 ובהמשך בבית 48. גם במיקום ההקשרי שבבית 48: "ובני אלהים היא [האהבה] ארצה הורידה / לאהוב, לחשוק בכנות אדם גווע, / ושפלים וגבוהים יחד הצמידה / מלך את רועה צותה התרועע". הוא הדין לגבי התיבות 'נער' ו'עלם' החוזרות ככל שורה בבית 49 כאילו באה החזרה להסב את תשומת-לב הקורא אל העובדה שעדין זה כלכד הוא עדין האהבה — וככל עדין אף הוא יחלוף. האהבה הינה מנת חלקם של עלמים ובני נוער ולא של הדובר הדרמטי ולא של הקורא המבוגר שהם מעבר לגיל הנוער והתמימות. הדובר הדרמטי בא ומשמיענו שתנחומיה של האהבה תקיפים רק מפני שהאהבה היא חלקם של בני נוער שהרי ודאי הוא שכל מי שעבר את הגיל הזה ידע את האמת על בוריה שאין לאהבה כדי לנחם; כמו שזווכר להלן בשיר במפורש בבתים 72-75.
40. ראה דברי הימים ב: ל: ג.

במינם.⁴¹ רכיבים אלה משתבצים בהירארכיה הטקסטואלית וגוררים אחריהם השלכות הרמנוטיות מסוימות ומאלפות ביותר. מסתבר, שמבחינת המסכת הלשונית הפרושה לפני הקורא את הטקסט הספרותי כמות שהוא – והוא האומר דרשני – באופן פרדוקסלי אולי, מצמיד כל מבע שלילה את החיוב המועלה על ידו; לאמור, כיוון שמוזכר דבר (והוא הדין בתופעה, בפעולה, בהתייחסות, כתחושה וכדומה) – ואפילו באמתכוון לשלול – נהיה הוא בעצם האזכרה למרכיב אורגאני מתפקד ומנחה ביצירה והינו, אם כן, בעל פונקציה היוריסטית מובהקת הן מן הבחינה היוזואלית האלמנטרית (היות התיבה בכל אותיותיה מוחשית, ונקראת ומתפנמת מאליה) והן מן הבחינה המושגית-האסתטית. (כאילו באנו לבדוד את הדבר הנשלל מהקשרן של תיבות השלילה על מנת להתמודד אחר במלוא עוצמיותו החיובית ולאחר-מכן נשוב ונשבצו במלוא ההקשר השלילי הנבנה על יסוד תיבות השלילה הבאות והופכות את הקערה על-פיה על כל יופיה, הדרה וחיוניותה – על מלוא משמעותה החיובית). ובזה דומה במקצת התהליך המתואר לתפיסות-היסוד של הטרנספורמציה בבלשנות לפיהן היחידה הבסיסית תהא חיובית ורק על-פיה תופעל הפעולה הטרנספורמטיבית: לפיכך, מנקודת-ההיבט האסתטית, הטקסטואלית והפרשנית תעלה השאלה מאליה – באם בעיצומו של דבר יש בכוחה של השלילה הספרותית-האמנותית כדי לשלול, לעקור ולערער באמת. למה הדבר דומה? לצייר שצייר פרט על הבד "הסותר" את ציורו אך אין בכוחו למחקו ולחסלו כליל – ניסוח אחר, העצם בחיובו, אף-על-פי שקודמת לו תיבת שלילה, כיוון שלאמיתו של דבר אין התיבה על כל שדה משמעותה עשויה להיעקר ולהישלל הואיל וכוחותיה להתמיד כתא דינאמי בריקמתה הסמיוטית הסבוכה של

41. קרא בעיקר: William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (New York, 1955) בעיקר הדיון בסוגה השביעי של רכי-משמעותיות, בעמ' 232-238. לדידנו נוגעת במיוחד הארתו על הצורה הפשוטה של כתיבה בדרך השלילה שהיא:

"the most rational possible form of depraved negativity which puts something into your ^{head} while telling you it is not part of the picture."

כמו כן עיין בהערותיו של רומאן יאקאבסון במאמרו: "Closing Statement: Linguistic and Poetics, בעמ' 369-370 בקובץ: *Style in Language* שערך: Thomas A. Sebeok; (Cambridge MIT Press, 1964) ובערך "negation" (בעמ' 281) ב-"Dictionary of World Literature" שם כתוב בין היתר: "rhetorical affirmation by denial; inclusion by denial..." ובמחקרם הידוע של אוגדן וריציארדס *The Meaning of Meaning* פרק "על עובדות שליליות", עמ' 291-292; ריפאטר מתבונן בתהליכי כתיבה וקריאה אלה ונתלה בהם בפירושו. הוא מכנה את התהליך בשם "mimesis cancellation". קרא בספרו הנ"ל עמ' 17 והערה 13 שבעמ' 168; כמו כן קרא יוסף האפרתי, "מתי מדבר: פואימה תיאורית", הספרות, א, 1 (אביב, 1968), עמ' 101-107 הפותח את מחקרו בעיון בכיווני הפירוש השונים החבויים בדרך בה נמסר התיאור בימתי מדבר' לביאליק המתחיל בשתי שורות שלילה; על המטאפורה השלילית קרא גם דן פגיס, "השיר כלבוש מקושט", הספרות, ב, 1 (ספטמבר, 1969), עמ' 160-164.

היצירה. מכאן ואילך נאלץ הקורא-הפרשן להתחקות אחריה ב"חיוביותה" וב"שליליותה".

אם ניתן את הדעת ללשון הקטעים האלה לאור העיקרון המוצע, נמצא שמתגנן האקורד הקוהלתי בשיר 'שלמה' בעטיים של שמות, פעלים ונושאים המהווים, הלכה למעשה, רובד טקסטואלי רכי-מערכתי המקדים והממזג, שלא באקראי כלל, את התימאטיקה הקוהלית כלשונוחיה וכציריה.⁴² וזו הרשימה בקצרה: 'קיינים', 'יגון', 'יפרוש כצפעוני', 'קנאה', 'צרה', 'ירקון על פניה', 'ערב החיים יועבר', 'מות', 'קבר', 'בורצלמות', 'קול זעקת שבר', 'שאלת מדוע?', 'כורך עבות', 'סלף', 'רעיה מתה', 'באבה נבלה', 'עצבת', 'שאון', 'דעת'. אמור מעתה, אפקטיבית, מבחינה קומפוזיציונית, מסתמנים מוטיבים ומושגים 'קוהלתיים', שעתידיים להתגלם ולהתבשב במלוא ציורם בשיר 'קוהלת', וזוכים לאישושם העקיף והישיר כבר בשיר 'שלמה'. שרשרת מנחה של אלמנטים סינכרוניים אלה היא המכוננת כבר כאן תת-מבנה אנאלוגי פסימי-שלילי הנכרך כעומת אירוני מאוגד הנוגד לתימאטיקה האביבית החיובית-אופטימית של 'שיר השירים' הנקלטת, לרוב דעת המבקרים, מפשוטו של השיר. אכן, הניבים השליליים על כל גוניהם, הן ברובד הליטראלי והן במימד הפוטנציאלי, מפעילים מנגנון הקשרי מורכב המתריס נגד ההטעמה של הנימים הרומנטיות והחיוביות.

יתרה מזו. מאחורי תוארי-הפועל כגון 'עוד לא' או 'לא עוד' נשמע קולו של הדובר הדרמטי הבא ומצהיר על פיכתותו ותכונותו, והינהו כמגלה את אוזן הקורא ומשתפו בהן. והריהו כאומר: "אמנם, קורא יקר, עד כאן לא עלה בו בשלמה רעיון x, או טרם נתבצע מעשה y, טרם נתגבשה חווייה z, אך הניסיון לימדני והטבע כפה עלי, ואין צל של ספק בעובדה, שעתידיים כולם להתממש ולהתגלות." ניסוח אחר: הדובר הדרמטי כמודיע בראש גלי: "ידועות לי היטב האמיתות לאמתן ובמלואן, וזאת אף-על-פי שלא נתנסה בהן הגיבור התמים והמוגן, וגם לך, הקורא, הנני מוסרן כל עוד מוסתרות הן מלב הגיבור גזירה שמא תיפקחנה עיניו והיה כאחד האדם ותסור תמימותו ותפוג שמחתו." כגון בשורה "עוד לא העיר אזנו קול זעקת שבר" — אך בלי ספק, יודע הדובר הדרמטי, יבוא יום ויעיר קול זעקת שבר את אוזנו. ועוד, מבחינת הטקסט השירי מעיר הקול הזה את אוזן הקורא עכשיו! וכדומה לו השורה "ושאלת 'מדוע?' עוד לא הביע ... " בה נרמז לקורא שרק לעת עתה נדחתה השאלה שאינה ניתנת להידחות, ובכואב המועד הַבֵּעַ יביע

42. חזו רשימה מקצת הלשוניות החוזרות בשני השירים:

שלמה (7) "לחיו כשלג" — קוהלת (3) "ישער תלתיו כשלג יחורו."

שלמה (29) "ולעתות כצר בו הגה על שבר" — קוהלת (4) "כל צר ומציק ותלאות כל שבר."

שלמה (95) "ולשונו אך תצמיד אמר: מי יודע?" — קוהלת (45) "מי יודע?"

שלמה (47) "אם רעיה מתה ובאבה נבלה" — קוהלת (47) "שולמית אז מתה בדמי ימיה."

שלמה (25) "רעיוני אל-מות אז בו נוסדו" — קוהלת (48) "עוד תקות אל-מות. חיי

שמים."

ונימן להביא כהנה וכהנה דוגמאות נוספות להסתמנויות "קוהליות" בשלמה.

אותה שלמה ותרפה אמונתו ותמימותו. והלא נאמרים הדברים במפורש בבית 72 לקראת סוף השיר בלשונו המפורשת של הדובר הדרמטי: "אך גילת תם היא!"

עוד לא הוסיף דעת⁴³ / על כן אך לו שולמית די ומדי
 וכחיק תמתו אך נפשו נרצעת / כי דעת ומכאוב עוד השו שדי."

מכאן שהדובר הדרמטי בקי כסתרי המציאות כהווייתם וכבעל ניסיון מנוסה ורגיל, היודע סופם של דברים בראשיתם והצופה ומצפה להם כבר עכשיו, בכוחו לכנות את שמחתו של שלמה "גילת תם" המצביעה על בורותו של הגיבור. וכלל וכלל אין בורות זאת ממידותיו של הדובר הדרמטי. אדרבה, יודע הוא היטב שכאשר יוסיף, וכן יוסיף, הגיבור דעת — כשלא ישה אותו שדי יותר — יוסיף מכאוב. אך, מה שחשוב לגבי התיזה המוצעת כאן הוא שמבחינת הטקסט הכתוב והנקרא, וגם מבחינת הציפיות אותן מעלה הטקסט בלב הקורא, אכן עתידים מומנטים "שליליים" ובלתי רצויים להתהוות ולהתממש בחיי הגיבור, ומוזכרות האמיתות לאמיתן במלוא מבצן ובכלל אימתן כבר ב"שלמה". ואם כן, הקורא הזהיר מודע מראש וטועם את טעמם המר של הספקנות, הקנאה, היגון והמכאוב כבר ב"שלמה" — והללו, לדעת הדובר הדרמטי, ודאי יחולו על ראש הגיבור בבוא יומו כי אין, לסברתו, מנוס מהם. היוצא מדברינו: הדובר הדרמטי, ואתו ועל-ידו גם הקורא הנאור, אינם תמימים, אינם נאיביים כל עיקר. להיפך. כאמור, הינו מופיע ב"שלמה" כאדם אשר עיניו פקוחות להוויות העולם ולרחשי הנפש ומכיר מה שליבא לפומא לא גליא. ובעקבות דובר דרמטי זה חווה הקורא היודע לרדת למלוא פירושו הסנטאגמאטי של תיבותי-שורותיו ברציפות התחבירית ובהקשר האמנותי המיידית והמתפענת לפניו. אכן מצויר שלמה כחם בעיקר בשורות הפותחות בתיבות 'על כן'⁴⁴ — אשר הוסח מליבו מצבו הקיומי האמיתי של האדם עלי אדמות — אך, דומני,

43. והלא ייזכר כל קורא עברי כאן בפסוק 'יוסיף דעת יוסיף מכאוב' (קהלת א: יח) ויצורף המכאוב לדעת עוד לפני שיזכרנו הדובר הדרמטי בצלע האחרונה 'כי דעת ומכאוב עוד השו שדי'.

44. אלה הן השורות בהן מופיע הצירוף "על כן" (בית 9): 'וכשלג הלכנון לא ידע רגל / כן זכו עלומי לא עוד הועמו / על כן לבו יחד'; (בית 10): 'אמון על תולע בדביר תפאה / אך הוד רצבי מלכות עיניו חזו / עוד על ערשו שעשע את עטרה / על כן מורשו כמעין ישליו'; (בית 13): 'אך כנגהות שחד חייו לו עלו / עוד ערבם לא חזה עת כי יועבו / על כן החיים כעץ לו נמשלו...'; (בית 72): 'אך גילת תם היא! עוד לא הוסיף דעת / על כן אך לו שולמית די ומדי'. בקשר לשורות אלה מן הראוי להעיר על התיבה 'אך' המופיעה בהן ככאחרות בשיר. כרגיל מורה תיבה זו על יחד ובלבדיות. אולם, נדמה לנו, לאור האמור עד כה בגופו של דיונו ולאור ההקשרים השיריים בהם מתוארת מילת חיבור ותואר זו בשיר זה פותחת והולכת הבלבדיות שמשתמעת ממנה. בית 10, למשל, נמצא בין הבית הפותח 'וכשלג הלכנון' ומסיים 'על כן לבו יחד', מזכיר 'יגון יפרוש כצפעונו' ומכאן שכל המתואר אחרי התיבה 'אך' (כגון הוד, צבי ומלכות וגו'), רטרופקטיבית, מתעמעם

שאינן להטיל על הדובר הדרמטי אותה נאיביות ילדותית וחוסר בגרות שאינם אלא, לפי ראות עיניו, מעין גן עדן של כסילים שנכצר ממנו להימצא בו. בקיצור, המתבונן כלשון הכתובים יהא לַמְד מה־רחוק השיר גופו מן התפיסה שנשתגרה ונתקבלה בכיקורת וכמה, על סמך האמור עד כה, מוטעית היא ביסודה.

3.4 דימויים ותיאורים מגלמי האנטי־תיזה

המעין בדימויים ובתיאורים השזורים בשיר 'שלמה' מראשיתו ועד סופו, יווכח לדעת שאף בהם חבויים נימים אשר לפי הוראתן הליטראלית מכוונות את הקורא למישורים פרשניים הסותרים את מוטיבי "שיר השירים" השיגרתיים שכביכול עומדים בטבורה של היצירה. הבה נבדוק אחדים מהם לשם הדגמה (כל ההדגשות שלי, א' ה'). בבית 6 אנו קוראים: "... גבוה כתמר ויפה עיניים / ביפי עלומים כנצה פורח." והרי ידוע לכל שכל הפורח כנצה סופו ליבול ולהתעלם כנצה גופה. בבית 7 מדומה לחיו של המלך "כשלג". בדרך הטבע אין השלג קיים בלבנתו — שהיא יסוד מקור ההשוואה — לנצח וסופו של השלג להשחיר ולהמס. מכאן שהדימוי ששורשו אמנם חיובי נושא בחובו גם גרעינים שליליים. להלן באותו בית מתוארות שפתיו וקרוצות ראשו 'כשושנים' וכ'עורב שחור'. אמנם כן, האנאלוגיה מיוסדת על הצבעים (אדום ושחור) אולם העלאת זכר הפרח והעורב מסיטה את הקורא להתייחסויות אחרות ולהערכות שונות. הושונה עתידה ליבול והצבע השחור — שהוא לרוב מתקשר עם אבלות וקדרות — והציפור המוזכרת הריהו ציפור טרף שקולה אינו ערב ומנעים. כל זאת למרות העובדה שהמקור המקראי של הדימוי הוא 'שיר השירים' (ה:א): 'תלתלים שחורות כעורב'. (שמא יש לעיין מחדש מבחינה סמיוטית במערכת הדימויים והלשונית של שיר השירים).⁴⁵

להלן מובאים השמות, הדימויים והתיאורים המופיעים ב'שלמה', המתפקדים ביצירה בצורה דו־ערכית או רב־ערכית המערערים בשעת רצף הקריאה והעיון בשיר את העלילה ה"אביבית". (בית 11): 'יִפְרִישׁ כְּצַפְעוֹנִי, קָנָה בְּרָזֶל שְׁנִיהָ',⁴⁶ צָרָה יִרְקֵן עַל

ומקבל מצילם וצל צילם של הדברים המכהים את הרושם המתלווה תחילה למילה "אך". והוא הדין להלן: בית 12 פותח 'אך תקוה' ובית 13 'אך כננהות'... — ברם הקשרם השירי המבני מסמיכו בין בית 11 ('עוד לא חש יגון וגו') ובין בית 14 ('כמנוחה נעמה נחשב לו מות / וכערש שאננה חשב הקבר: / גן עדן לו תבל, לא בור צלמות (כפי שהיא [התבל] באמת — לדעת הדובר הדרמטי) עוד לא העיר אזנו קול זעקת שבר'. נדמה מכל המובא, שעוקץ התיבה 'אך' ותוקפה מוקהים — והתקוה והגילה מהולות וסגורות (מבחינת הטקסט) במסגרת היגון, הקנאה, העוני, הצרה ועוד. מתכונת מבנית מעין זו מסתמנת בשיר כולו.

45. על דו־ערכיותם ורב־סמליותם של עורבים שחורים קרא:

Dov Noy, "The Animal Languages". Folktale, in *Studies in Aggadah and Folk-Literature*, ed. I. Heinemann and Dov Noy (Jerusalem: Magnes, 1970), p. 200.

46. לא עלה בידי למצוא מקור לתמונה שלקנאה שנינים של ברזל — התפיסה של קנאה כעלת

פְּיָהּ; 47: (14): 'כְּמִנְחָה נַעֲמָה נֶחֱשֵׁב לֹ מוֹת / וּכְעָרֶשׁ שְׁאֲנָנָה חֶשֶׁב הַקֶּבֶר'; (15): 'אֲמוֹנָה שְׁעַל רֹאשָׁה אֹר יוֹפִיעַ / וּבְצַעֲפֵי עֶרְפֶּל פְּנִים כְּסֻתָּה'; (16): 'וְצַעֲפֵה [שֶׁל הָאֲמוֹנָה] יִסְתִּיר רַע תַּחַת שְׁמַיִם'; (23): 'אֲזַזְ 48 עֶרְץ אָדָם יְבוֹ אֲרִיךְ קֶבֶר'; 49: (29): בו [כַּכְּנוֹר] נִגַן עַל גִּיל עַל עֲלִיצוֹת מֶלֶךְ, / וְלַעֲתוֹת בְּצַד בּוֹ הִגָּה עַל שִׁבְרִי; / וּבְאֲרֵץ

שיניים מצויה בספר האודות של הוראציוס בו כתוב: *et iam dente minus mordeor*: *invidio* (Horace, Book IV Ode 3, 1, 16) ('עתה, נשוך אני פחות משינה של הקנאה') — מכל מקום לדיוננו שלנו אין המקור חשוב אלא עצם הניסוח. הביטוי חורג לגרמנית "neideszahn". במקרא אנו מוצאים "קשה שאול קנאה" (שיר השירים ח: 1). בספרו של יעקב כר, חכמת החיים של עם ישראל (תל אביב: יבנה, 1961) מובאת האמירה הזאת משיירו — 'קנאה כרוזל שיניה', בעמ' 642. כחידושו של מיכ"ל.

47. ראה ירמיהו ל: 1 — [...] ונהפכו כל פנים לירקון. בספרות המערבית נקראת הקנאה 'המחלה הירוקה' כמו למשל באנטונינוס וקליאופטרה. מערכה שלישית, סצנה ב', שורה "Troubled with the Green Sickness": 6.

48. מאלף בדיוננו גם השימוש בתואר הפועל 'אז' כי גם הוראתו דר-משמעית ודר-ערכית. על-די ההדרגה היתרה מעומת ומנוגד אותו פרק זמן המוזכר במפורש עם העכשיו המובלע והנרמז. על-ידי כך מוטעמת חליפותיותו של משך זמן זה וארעיותו. לאמור, לא לעולם יתקיים המצב המצויר; המתואר התרחש והתקיים אך ורק לאותם רגעים או ימים ספורים שהם בני-חלוף. ועוד, אין המצב אלא בחזקת 'אז' — יוצא דופן ועובר — לעומת המצב הנמשך ועומד לאורך ימים שהוא ההיפך מן ה'אז'. ראה כתיב אלה: (20) — 'אז צללי אפל חיש עברו חמקן ...': (23) — 'ורגעים אלה מה רמו נאדרו / עת רוח תפעם ירחב לב גבר / וגילה ורעדה עיניו נגרו / אז נערץ אדם ובו קבר ארץ': (24) — 'ולרגש הצדקה בו אז יוולד / לא יבין כל רשע איך איש ירע / התרפק אז יאבה בורעות חלד / כי כל היקום בו אז לו אח ורע'. (25) — 'אך אז מצא אדם יוצא אלוה / רעיוני אל מות אז בו נוסדו / אך ברגעים אלה יעל גבה ...': (27) — 'ושמלה גם הוא רגשותיו אז המו ... / מקביל תהליך ההחלשה והאירונוציזה של תיבה זו — 'אז' — לתהליך ההקרה של התיבה 'אך'. ראה לעיל הערה 43.

49. הדובר הדרמטי שתיאר בכתים 17-22 כמירא אובייקטיבית מתפרץ בבית 23 ('ורגעים אלה מה רמו ...') ובמקום לשרטט את תכונותיו של שלמה המלך עובר ללשון אפוריזמית בה הוא מדקלם קביעות ואמירות אפוריזמיות (בנוסח 'עת רוח תפעם ירחב לב גבר ... אז נערץ אדם יגרו'). ראה גם בכתים 33, 36-39. קרא גם ה'סטיה' ההגותית הרוויה פאתוס המסע את הרצף העלילתי בתמונת הכתיב (46-53) על "האהבה" בכלל. בכתים אלה מכליל הדובר הדרמטי הכללות על מושג האהבה ומתפעל מן החוריה ומהרעיון המובעים. למעשה תיארה השפעת האהבה על שלמה ושלומית כבר בכתים 40-45 וכאן כאילו בא הדובר הדרמטי ומפסיק את המשך הסיפורי על מנת להרהר בקול על האהבה — מרותה, אופיה ותוצאותיה בכלל. שורות הרהור אלה אף הן מסייעות כדי לבקע את התימה כי הדובר הדרמטי מתייצג כיועד את האמת על מרותה ואימתה ומוסרה לקורא בפנייתו זו, כאמור. עם תום שורות השבח על כוחה של האהבה (46) עובר הוא ושר על תאנאטוס בבית 47 ('היא מלח נצח ראשונה מללה / כי לא יוכל האמן כל דור לב גבר / אם רעיה מתה ובאבה נבלה / כי לא תוסיף לקום מבלות קבר') כאילו אומר לקורא: האמת המרה היא

תלאובות⁵⁰ עת כא פהלך / רד בו פפריץ חיות⁵¹ וברהב גבר. (46): 'אדם מחמר
 יקרץ';⁵² (47): 'אם רעיה מטה ובאבה נבלה / פי לא תוסיף לקום מבלות פקברי';⁵³
 (48): 'אדם גורע'; (50): 'המה (המלאכים) שמה גלמודים הנמו'. (54): 'היום יפוח
 הצללים נטיר';⁵⁴ (58): 'אהבה עזה פמות';⁵⁵ (66): 'הליל אתא עם חשכת אימתה';
 (72): 'כי דעת ומכאוב השו שדי';⁵⁶ (74): 'שית כלליל צלך, עץ התפוח';⁵⁷ / הכוכבים,
 רגע אל נא תאירו. / ולבוש נא קדרות, אור סהר זרות; / אל נא את האהבה אל נא
 תעירו.⁵⁸ (75): [...] 'חשכת עבים כמעיל עטוי ערכות: [...]';⁵⁹ (76): 'כנור לשלמה
 הוא המשמח נוגים [...]'. (כל ההדגשות שלי, א' ה').

ניתן להסיק אפוא מכל המובא, כמעט בוודאות, שדימויים ותיאורים אלה, בשקעם
 בלב הקוראים נעילות מפורשות של "קוהלת", חו על-פי רוב לא בצורת בנות קול
 עצורות כי אם בצורת מערכת צלילים ברורים ובהירים, מצטרפים יחד לחטיבה הפוכה
 קוטבית לכל המזוהה, קונוונציונאלית, עם 'שיר השירים'. ושוב לפנינו ראיות

שאכן אם מטה הרעיה לא תוסיף לקום מבלות קבר אף-על-פי שאין שלמה יכול להאמין
 שכן הוא באמת. על אף מיאונר-אי-כושרו הילדותי של האדם-שלמה התמים, ברור לו
 לדובר הדרמטי שההווייה אינה כפי שנחפסת היא על-ידו כי אם כפי שהיא מוכרת לו
 לדובר הדרמטי. וכאמור לעיל, מבחינת הטקסט הנקרא, נרקמים כאן בשתיז ובערכו של
 השיר חוטים בהירים "אנטי-תימאטיים" בעצם המארג של 'שלמה'. לאור המוצע כאן
 השווה הערכתו של סלושץ על קטעי האהבה שבשיר זה: "וראוי להזכיר לטוב בספרותנו,
 הבתים 'הלא היא האהבה...' — הם טורי האהבה הראשונים בשירתנו הערוכים בטעם
 באמת. 'נ' סלושץ, קורות הספרות העברית החדשה (ורשה: תשיה, תרס"ה), עמ' 119.

50. ראה הושע יג: ה — 'אני ידעתך במדבר בארץ תלאבות'.
 51. ראה ישעיה לה: ט-י (לא היה שם אריה ופריץ חיות כל יעלנה לא תמצא שם והלכו
 גאולים. ופדויי ה' ישובון ובאו ציון ברנה ושמחת עולם על ראשם ששון ושמחה ישיגו
 ונסו יגון ואנחה').

52. על-פי איוב לג: ו — '... מחומר קורצתי גם אני'.

53. ראה לעיל, סוף הערה 47.

54. בשיר השירים (ב: ז; ד: ו) כתוב: 'עד שיפוח היום ונסו הצללים'. הניסוח שבשירנו מאלף
 מפני שהוא מהפך את משמעות הפסוק המקראי על-פיה.

55. כלשון שיר השירים ו: ז — 'שמני כחותם על לבך כחותם על זרועך כי עזה כמות אהבה
 קשה כשאל קנאה רשפיה רשפי אש שלהבתיה' (דוק — בפסוק זה גופו מחוכרים 'מות',
 'שאל', 'רשפי אש').

56. ראה הדיון בסעיף 3.3.

57. התפוח מוזכר כשה"ש ב: ג; ה, ז: ט; ח: ה. על התפוח כפרי עץ הדעת קרא לוי גינצבורג,
 אגדות היהודים, א' 187, הערה 70.

58. ניסוח שלילי של לשון שיר השירים ב: ז; ג: ה — 'השבעתי אתכם בנות ירושלים [...] אם
 תעירו ואם תעוררו את האהבה עד שתחפץ'. ר"ח: ד — '[...] מה תעירו ומה תעוררו [...]'.
 59. ע"פ ישעיה נט: י (יעט כמעיל קנאה) ותהלים קט: כט ('ילבשו שוטני כלמה ויעטו
 כמעיל בשחם').

טקסטואליות החותרות במישרין למה שנחשב כאווירה הדומיננטית בשיר 'שלמה'. מכל מקום, דומני שמן המותר להסביר כיצד משמעויותיהן המילוליות, האסוציאטיביות, והאידיאיות של תיבות ותמונות אלה מסיטות את הקורא מכל הוריה של 'שלוה' ו'שאננות', שעל-פי המוסכם והמקובל, שוררת בשיר הראשון, ופורשות לפני המעיין בהן את הליכות חייו של המלך וטרדות נפשו החזויות — ואשר לפי היבטו של הדובר הדרמטי — אימננטיות לו לאדם בעצם היותו אדם עלי אדמות.

3.5 החרוזה המשמעת

בשיר זה, כפי שאפשר לראות בנקל, היה מיכ"ל נאמן לקונוונציות החרוזה שהיו נהוגות בשירה העברית באותה תקופה ושתוארו ונסתווגו על-ידי הרושובסקי.⁶⁰ לפיכך מסתיימות שורות השיר בחרוזים מדויקים, בהטעמה מלעילית על-פי המתכונת א, ב, א, ב, / ג, ד, ג, ד, וכו'. לדוגמא סופי השורות שבכית ראשון (לפי המבטא האשכנזי) ירושלים / תפארת / שמים / עטרת⁶¹ / yerusholÓYIM / tifÉRES / shomÓYIM / atÉRES) אולם לגבי החרוזה המוצעת כאן אין החרוזה על מהותה ועקרונות שיטתה מעצם ענייננו. נוגעים ישירות לנושאנו המחקרים שהעמידנו על הקישורים המשמיעים ההולכים ונבנים בין תיבות מתחרזות,⁶² לאמור, לפי דעתם של אלה, באה החרוזה וכאילו מנתקת, מבחינה טקסטואלית, את התיבות המחרוזות מכלל הרצף המבעי, ומקשה אותן יחד בתכנית אמנותית כעלת חוקיות פנימית משלה המכוננת, כמעט ספונטאית, זיקות הקשריות-משמעיות הדוקות הנבדלות מאלה העולות כרגיל בין

60. ראה בנימין הרושובסקי, "השיטות הראשיות של החרוז העברי", הספרות, ב, 4 (מרס, 1971), עמ' 721-749.

61. מעניין לציין שהחרוז הראשון — AYIM — חוזר בכתיב 16-17. והשיר קוהלת פותח אף הוא בחרוז זה AYIM אולם הפעם לא בתיבות 'ירושלים' ו'שמים' כי אם 'פרוים' / 'ענינים'. ואילו החרוז השני ERES מופיע מיד בשורה ראשונה ושלישית שבכית השני של 'קוהלת' ('תפארת' / 'עטרת'). כעדות למבטא האשכנזי ניתן להביא מהשיר 'קוהלת' את החרוז שבכית 85: AAS / AAS (דעת / כעס). על חרוזים המושגתים על המבטא הליטאי (ש=ש) כגון אמש / רמש ('התפלה' 19 יג, 34) ראה חיים אורלך, המביא רשימה מפורטת של חרוזים 'ליטאיים' כגון אלה (עמ' 159). "בשולי שירי מיכ"ל ואגרותיו", גליונות, טו, ב (תש"ג-תש"ד), עמ' 158-159.

62. כאן לא נביא אלא מקצת שבמקצת מדברי חוקרים שונים בנידון: אלה דברי החוקרים וולק ר'א' וורן: "אולם חשוב מכל, החרוז יש לו משמעות וכך הוא כרוך עמוק בכלל אופיה של יצירה פיוטית. החרוז מצרף מילים, מקשר ביניהן או מעמתן. ניתן להבחין כמה בחינות בתפקוד משמעי זה של החרוז [...] לבסוף ניתן להבחין באיזו מידה שזור החרוז בכלל הקשרו של שיר. באיזו מידה נראות מילות החרוז כ"פקקים" בלבד או, להיפך, אם היינו יכולים לשער את משמעותו של שיר או בית רק מתוך מילות החרוז שלו. החרוזים עשויים להעמיד את שלדו של בית או להזעיר כדאי-כך שכמעט אין חשים במציאותם [...]". על-פי התרגום העברי של ספרם תורת הספרות, עמ' 169-170. ובמקביל הערותיו אלה של יאקאבסון:

מילות היצירה ברצפן הליניארי של זו אחר זו זו לפני זו.⁶³ כלומר, אף-על-פי שMIKOMN של המלים החרוזות יהא רחוק, מבחינה משמעית, מכרכיבים הרמנויטיים, הרי הן מוצמדות בצמד מהודק יפה. להלן רשימת המלים המתחרזות ב'שלמה' אשר לדעתנו מפעילות גם הן ומקרינות מנקודת הראות הקומפוזיציונית, כבכוונה תחילה, מעמדות היסוד 'האנטי-אביביות' של 'קוהלת': (3) עולמים / הימים; (7) נהרו / שחרו; (8) נצח / מצח; (9) הועמו / ורעמו; (10) צפעוני / עוני; (13) יועברו / חשבו; (14) מות / צלמות // קבר / שבר; (15) היתה / כסתה; (17) ערפל / כנפול; (23) גבר / קבר; (24) יוולד / חלד // רע / רע; (29) שָׁבַר / גָּבַר; (34) ארץ / שרץ; (46) מללה / נבלה // גבר / קבר; (48) הורידה / הצמידה // גווע / התרועע; (50) שפרה / צרה; (53) עֲצָפָה /

"Although rhyme by definition is based on a regular recurrence of equivalent phonemes or phonemic groups, it would be an unsound oversimplification to treat rhyme from the standpoint of sound. Rhyme necessarily involves the semantic relationship between rhyming units (...)" (p. 367) "In poetry, any conspicuous similarity in sound is evaluated in respect to similarity and/or dissimilarity in meaning" (372)

ראה מחקרו של יאקאבסון הנ"ל.

וקולר, בפרקו המסכם את דרכי הניתוח של יאקאבסון, מוסיף בין היתר:

"It is precisely the 'set towards the message' in poetry, as opposed to the orientations with which one approaches varieties of discursive prose, that gives phonological repetition this function of posing the question of semantic relationship." Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, (Ithaca: Cornell University Press, 1975), p. 66.

עיינ גם בווימסט הנ"ל עמ' 153 ועמ' 164; כמו כן:

G.S. Fraser, *Metre, Rhyme and Free Verse* (London, Methuen, 1970), p. 60.

ובמחקה של כרברה הרנשטיין-סמית:

Poetic Closure: A Study of How Poems End (Chicago: University of Chicago Press, 1968), pp. 44-49; 160-161.

מאלף במיוחד סיווגו של ב' ביאלאסטאצקי בפרקו "דער אינהאלט פון גראם" (משמעה של חריזה), עמ' 93-107, הכלול בקובץ כתביו לידער און עסייען. כך: 2: עסייען (ניו יארק: צווייגן, 1932). הסוג הראשון: חריזה של מושגים ניגודיים; הסוג השני 'החריזה המקבילה' והסוג השלישי 'החריזה הסוגסטיבית'. ראה גם אוריאל ויינריך, "תורת החרוז ותולדות התרבות: החרוז בשירת יידיש", הספרות, ב, 4, (מרס, 1971), עמ' 750-761; ויוסף יהלום, "תיאוריה ומעשה בחריזה שכפיוט הקדום", הספרות, ב, 4, (מרס, 1971), עמ' 762-766, במיוחד דבריו בעמ' 764-765.

63. בסוגיה זו עיין בחלק "The Perception of Poetic Structure" בספרה הנ"ל של סמית, עמ' 8-14 וגם עמ' 119; ראה גם מאמרו של מנחם פרי: "השיר המתהפך", הספרות, א, 4-3 (סתיו-חורף, 1968/9), עמ' 607-631 ו"התבוננויות במבנה התימאטי של שירי ביאליק", הספרות, ב, 1 (ספטמבר, 1969), עמ' 40-82; ובספרו של ריפאטר הנ"ל, עמ' 4-6, ההולך בעקבות סמית.

מָנוּת; (54) עבים / אהבים; (58) כְּמָנוּת / דּוֹכְכָת; (76) נוֹגִים / תַּעֲנוּגִים. דּוֹק, בַּצְמַד (14) 'מָנוּת / צְלָמָנוּת' אֵין הַחֲרוֹ (OWVES) בְּלַבַּד מִתְחַרְזוּ בִּשְׁתֵּי הַשּׁוּרוֹת אֲלֵא הַתִּיבָה עַל מְלוֹא מִשְׁמַעוֹתָה חוֹזֶרֶת בְּשִׁלְמוֹתָה (MOWVES). תִּיבָה זֹו הַחוֹזֶרֶת בַּחֲרוּזִים אַחֲרֵים (50), (58). הִינֵה כַּעֲלַת הַתְּכוּנוֹת עַקְרוֹנִית לִגְבֵי הַכְּתִים הָאֵלֶּה וּלְגַבֵּי פִירוּשׁוֹ הַנְּאוֹת שֶׁל הַשִּׁיר כּוֹלוֹ, כְּפִי שְׂרָאִינוּ. כְּמוֹ כֵּן מִן הָרָאוּי לִשִּׁים אֵת דַּעֲתָנוּ, אֲפִילוֹ לֵלֵא נִיתוּחַ מִקִּיף וּמְפוֹרֵט שֶׁל כָּל כִּיווְנֵי הַחֲרוּזִים וּמְקוֹרוֹתֵיהֶם וּמִשְׁמַעוּוֹתֵיהֶם הַסְּמָאֲנִטִּים, לְמִשְׁלַל לַחֲרוֹ אֶחָד (EVER) הַמִּתְחַרְזוֹ פַּעֲמִים אַחַדוֹת בְּשִׁיר (14; 23; 29; 47) וְתַמִּיד מִצְמִיד אֵת שְׁתֵּי הַתִּיבּוֹת הַמִּתְחַרְזוֹת בְּהַקְשֵׁר "שְׁלִילִי"⁶⁴ הַקּוֹהֲרֵנְטִית הַתִּימָאֲטִית שֶׁנִּבְדָּקָה עַד כִּהַ כְּמֵאֲמַר זֶה מִקְבֵּלַת תּוֹסַפַּת אִישׁוֹשׁ מֵהַתְּכוּנוֹת כַּמְעַרְכַּת הַחֲרוּזִים וְהַתִּיבּוֹת הַחוֹזֵרִים גַּם בְּשִׁיר 'קוֹהֲלַת'. הַחֲרוּזִים כְּתִיבּוֹתֵיהֶם שֶׁלְקָמֵן מוֹפִיעִים בְּשִׁלְמוֹתָם: 'עוֹלָמִים / יָמִים' שְׁבַכִּית 3 ב'שְׁלֵמָה' מוֹפִיעִים שְׁנֵית ב'קוֹהֲלַת' בְּכִית 93; (8) 'נִצַּח / מִצַּח' חוֹזֵרִים ב'קוֹהֲלַת' (94); (14) 'מוֹת / צְלָמוֹת' מוֹפִיעִים בַּצְמַד 'אַלְמוֹת / צְלָמוֹת' בְּכִית (95) ב'קוֹהֲלַת'; (14) קֶבֶר / שֶׁבֶר חוֹזֵרִים פַּעֲמִים ב'קוֹהֲלַת' (4, 49); (23, 47) גֶּבֶר / קֶבֶר חוֹזֵרִים שְׁלוֹשׁ פַּעֲמִים ב'קוֹהֲלַת' (42, 59, 79); (24) 'יּוֹלָד / חֵלֵד' מוֹפִיעִים פַּעַם בַּצּוֹרֶת 'חֵלֵד / כִּילָד' ('קוֹהֲלַת', 21) וּפַעַם בַּצּוֹרֶת 'בַּחֵלֵד / הוֹלָד' (בִּית 88 ב'קוֹהֲלַת'); (34) 'אַרְץ / שְׂרָץ' חוֹזֵרִים בְּכִית 80 (וְהַמְקַבֵּל לָהֶם 'אַרְץ / פֶּרֶץ' בַּכְּתִים 32, 91); (46) "קֶרֶץ / אֶרֶץ" מוֹפִיעִים שְׁנֵית (96 ב'קוֹהֲלַת'); (50) 'עֲצַבַּת / מוֹת'. חוֹזֵרִים ב'קוֹהֲלַת' (בְּכִית 3) בַּחֲרוּזִים עֲצַבַּת / אֲלֵמוֹת, (בְּכִית 38) 'עֲצַבַּת / מוֹת', (וּבְכִית 50) 'עֲצַבַּת / אֲלֵמוֹת'. יוֹצֵא מְדַרְבֵּינוּ שֶׁהַחֲרִיזָה הַמִּשְׁמַעוֹתִית הִינֵה עוֹד אֲמַצְעִי קוֹמְפוּזִיצִיָּה יִסוּרֵי הַתּוֹרֵם אֶף הוּא לְאַחַדוֹתָה שֶׁל הַיִּצִּירָה הוֹדוֹת לְקִישׁוּרִים הַתִּימָאֲטִים-רַעֲיוֹנִים הַמִּתְפַּתְחִים וְהַנְּשָׁנִים אֲגַב הַתְּחַרְזוֹתָם שֶׁל אוֹתָם אֲשַׁכּוֹלוֹת מְלִים הַפּוֹזֵרִים עַל פְּנֵי שְׁנֵי חֲלָקֵי הַשִּׁיר; הַלְלוּ מְכוּוֹנִים אֵת הַקּוֹרָא הַמוֹדַע כְּכֵר בְּשִׁיר הָרָאוֹן לְאַנְאֲלוֹגִיּוֹת הַרַעֲיוֹנִיּוֹת וְהַעֲלִילִיתִיּוֹת שֶׁבְּשִׁיר הַשֵּׁנִי.

4. נִסְפַּח קֶצֶר: לְקִרְאוֹת פְּרִשְׁנוֹת אֶ-בִּיּוֹגְרַפִּית⁶⁵

מֵאֵז רֵאשִׁית הַבִּיּוֹרָה עַל 'שְׁלֵמָה וְקוֹהֲלַת', פָּנוּ כְּמַעֲט כָּל הַמְּבַקְרִים לְתוֹלְדוֹת חַיֵּיו שֶׁל

64. שְׂמָא יִטְעָה הַקּוֹרָא וַיִּסְבּוֹר כִּי אֵין חֲרוּזִים הַמֵּאֲשָׁשִׁים אֵת הַתִּימָה 'הַשִּׁיר הַשִּׁירִית' שֶׁבְּשִׁיר הָרָאוֹן, הַרִינִי רוֹשֵׁם בּוֹה גַם כְּאֵלֶּה לְשֵׁם הַשְּׁלֵמָה וְעִימּוֹת לְמוֹכָאִים לַעֲלִיל. (4) שִׁיר גְּבוּה / שִׁיר אֵלֶּה; (5) הַשִּׁירָה / מְזִהִירָה // לוֹוּחַ / רוּחַ; (6) שְׂמַח / פּוֹרַח; (10) תְּפֹאֲרָה / עֲטֵרָה // חַזִּיו / וְשִׁלְיוֹ; (20) חֲמֵקוֹ / נִשְׁקוֹ // הָרִים / יַעֲרִים; (26) הָאִירָה / הַזְּהִירָה // אֲדָמָה / רֵמָה; (32) נַעַר / יַעַר; (37) עֲנָף / כִּנְף; (38) נִרְדִּים / מְגִדִים; (39) לְבוֹנָה / יוֹנָה; (41) יִשְׁמַחוּ / אַחוּ; (42) תְּמָה / חֲמָה; (53) שְׂמַח / צוֹלַח; (55) נִשְׁקָה / חֲבָקָה // שְׁלֵהֲבָה / נוֹשַׁכַּת; (59) יַחַד / פַּחַד // בּוֹעֵרֶת / גְּבַרְתַּ; (60) עֵינִיָּה / מוֹקֵדִיָּה // רֵהַב / לֵהַב; (65) שְׁפֵתִים / לַחֲיִים; (66) שׁוֹשְׁנִים / גְּנִים; (68) כְּרָמִים / בְּשָׁמִים; (76) אֲדִירִים / שִׁיר הַשִּׁירִים.

65. אֲכַן, אֵין הַכּוּוֹנָה לְפַסּוֹל לְגַמְרֵי אֵת הַהִיזוּדְקָקוֹת שֶׁל חוֹקְרֵי הַסְּפֵרוֹת, מְבַקְרֵיהֶם וּמְפַרְשֵׁיהֶם לְתוֹלְדוֹת הַיּוֹצֵר כִּיּוֹצֵר. לְהִיפֹךְ, יֵשׁ לְתַמּוֹךְ כַּחֲבִיבּוֹר תּוֹלְדוֹת הַיּוֹצֵרִים הַעֲבָרִים עַל פִּי

מיכ"ל ומצאו אנאלוגיות בין המישור התמאטי-האידיאי המוצג, לדעתם, בשירים אלה לבין האפיזודות שבתולדותיו — ובעיקר מחלתו הממארת.⁶⁶ הערכתו של בן-אור (הנ"ל, עמ' 156) שבישלה' הביע מיכ"ל את "עזו אהבתו ותאוותו לחיים ואילו ב'קוהלת' נשא קינה על חייו האבודים ועל גורל האדם עלי אדמות" הינה אופיינית למגמה הביוגרפית המסתמנת כסקירות וביסיומים למיניהם.⁶⁷

דומני שלאור דיונו במאמר זה יוכן שכל הבא לפרש את השיר הראשון או את השיר השני כאילו הם אספקלריות שרירות התואמות ככל את מאבק-האיתנים של מיכ"ל עם החיים והמוות, עשוי להפריז במחלתו של מיכ"ל כגורם בשירתו, להיכשל בכשלים שונים, ועל-ידיהם לקפח את השירים עצמם. יתרה מזו, המתעניין והמתרכז במכנים המשותפים שבין המאפיין בשירים אלה לבין הסיטואציות הריאליות-הרוחניות החוצשיריות שבעולמו של המשורר' בכלל ובמצבי מחלתו כפרט אינו אלא מצמצם את אופקי הפרשנות ומאבד את צופנם. ובה מקבילה התדמית המסורתית המגובשת והמקובלת של שלמה הצעיר השר 'שיר השירים' וכזקן 'האומר דבר קוהלת'. מסתבר שהדוגלים בשתי ההשקפות שנראו כמוסכמות יסוד בביקורת שירי מיכ"ל התרחקו מן השירים כבני מערכות נורמות עצמאיות בעלות כיווני התפעחות ודיאלקטיקה משלהם.

עקרונותיה והנחותיה של "הביוגרפיה החדשה" ויש לראות בה אגף לגיטימי במדע הספרות. על "הביוגרפיה החדשה" קרא למשל במחקריו של אידל:

Leon Edel, *Literary Biography* (Bloomington: Indiana University Press, 1959, 1973); "Literature and Biography" in *Relations of Literary Study: Essays on Interdisciplinary Contributions*, ed. by James Thorpe (N.Y.: MLA, 1967), pp. 57-72.

אולם, עם זאת, יש להיזהר ולהימנע מזיהויים פשטניים ומהכשל הביוגרפי המתואר בוולק וורן הנ"ל, עמ' 63-68; בתרגום העברי, עמ' 77-83.

66. ובנטיה זו דומה הביקורת לשירי מיכ"ל להפישותיה-מגמתיה של הביקורת לשירת רחל. קרא ראובן קריץ, "על תבניות המבנה בשירת רחל", הספרות, ב, 1 (ספטמבר, 1969), בעיקר 'חלק א' (עמ' 91-97) ובספרו על שירת רחל (פורח: קריית מוצקין, 1969), עמ' 9-28 ובמיוחד עמ' 9-12.

67. לניסוחים מקבילים קרא בכהנא, הנ"ל, עמ' 10; בריינין, הנ"ל, עמ' 1151; לחובר, הנ"ל, עמ' 120-123; פיכמן באנשי בשורה, עמ' קע"ו; ציטרון, הנ"ל, עמ' 104; יוסף קלוזנר, יצרים ובונים, עמ' 132 ולאחרונה כהן, הנ"ל, עמ' 16 ועמ' 22.