

הן שתי שורות בקצב של טרוכיאוס; אבל אם נאמר:

כול הבית צץ הבית
כן הפךתי שיר נקיט-

הרי גם כאן לפנינו שתי שורות במשקל טרוכיאוס, ונוסף על כך הן גם מתחרזות, ובכל זאת, אנו בטוחים בטחון גמור - ואפילו איננו חכמים כל כך באבחנת הערכים השיריים - ששורותיו של ביאליק פותחות שיר, והשורות שהבאתי אחריהן הן פטפוט קצוב ומוחרז, מהו, איפוא, ההבדל בין שיר לבין לא-שיר? הנה על כך עלינו לעמוד ולא בדוגמאות פשוטות כזו שלעיל, אלא לגבי ענינים מורכבים לאין ערוך מזה. שהרי יש דברים מוחרזים ובעלי מקצב ובעלי הגיון ואפילו רגש, הנראים לכל דבר ודבר כשיר ואף על פי כן יבחין מי שיוודע להבחין שאין בין כתיבה זו לבין השירה ולא כלום. אריסטו ב"פואטיקה" (אומנות השיר) שלו דיבר על כך, בעמדו על היסודות העיקריים של הספרות: "ואפילו היה הירודוטוס כותב את ספרי ההיסטוריה שלו בחרוזים" אומר אריסטו, "הם יוסיפו להיות ספרי היסטוריה מוחרזים ולא שירה".

מהי איפוא השירה? איך נגדיר אותה? מה הם סימני ההיכר היסודיים של דרך ביטוי שבשירה? מן הדברים שאמרנו עד עכשיו מסתבר בבחירות, שלא הצד הטכני של עריכת מלים בשורות קצרות וזכרות קובע את מהות השירה. כבר מן הדברים האלה ברור לנו שלצורות השיריות יש הצדקה אך ורק אם הן חופפות את התוכן המיוחד של השיר. השירה איננה רק דרך ביטוי, אלא דרך ביטוי למשהו, שהוא ביסודו שירה. לא קל להגדיר "משהו" זה. הנה לפני ספר המביא על

העמוד הראשון שבו דברים אחרים שאמרו משוררים שונים על השירה, הוא ספרו של לואיס אונטרמאיר: "והנה כמה מן ההבאות: ויליאם וורדסוורת אומר: "השירה היא ביטוי רב-דימיון של רגשות עזים, ביטוי רחמי, בדרך כלל... זוהי ההתפרצות הספונטנית של רגשות עזים, כשאנו נזכרים בהם תוך שלווה".

והנה דבריו של קולריג: "האוביקט העיקרי היאה ביותר למדע הוא קומוניקצית האמת: האוביקט העיקרי והיאה ביותר לשירה הוא קומוניקצית התענוג... הייתי רוצה שמשוררנו הצעירים, הפקחים, יזכרו את הגדרות השירה והפרוזה שלי והם: פרוזה: מלים במיטב סדרן. שירה: מיטב המלים במיטב סדרן".

והמשוררת אמילי דיקינסון מגדירה את השירה בדרך אמצויר-גלית בלבד: "אם אני קודאת ספר ואני חשה כפור בכל גופי כך ששום אש לא תוכל להממני, הריני יודעת כי שירה היא, אם אני חשה תחושה פיזית, כאילו הסירו ממני את קדקדי. יודעת אני ששירה היא זאת. אלו הן הדרכים היחידות לדעת דבר זה. או שמא יש דרך אחרת?"

והנה דבריו של רוברט פרוקט: "חושבני שאיוולת היא להעריך שיר אם ישאר לדורות או לא על ידי כך שנמתין עד שישאר, אין השירה צריכה לחכות לנסיון הזמן. הבחינה שהשיר הוא טוב היא לא אם נשכח אותו אי פעם - אלא בכך שברגע ראשון לפנישתנו עמו נדע שלעולם לא נוכל לשכח אותו".

האם חכמנו מאד מן הדברים האלה? סבורה אני שלא. לעומת כל הגדרה כמעט שהובאה כאן אפשר להביא הגדרה אחרת.

מה שאמילי דיקינסון אומרת על השירה אפשר לומר גם על מוזיקה, או על איזה אמנות אחרת, אם תחושתנו לגביה עזה כתחושת המשוררת לגבי שירה, וכן אפשר ליחס את דבריו של רוברט פרוקט לתמונה, או לפסל, ובאותה הצדקה עצמה.

כנגד הפסוק הראשון שבהגדרת קולריג אפשר להביא את דבריו של קפקא: "השירה (או אם תרצו - היצירה הספרותית בכללה, קפקא משתמש כאן במלה Dichtung) היא תמיד סיוור בדרך של חיפוש האמת". לפי זה לא למדע ניתן המונופולין על האמת, כי גם אמנות, אם אמנות רצינית היא, מחפשת אמת, אלא שמחפשת היא אותה במקום אחר, ולא לחינם אמר קוקטו הצרפתי, שכל אמנות שאין יסודה באמונה היא אמנות דיקוראטיבית גרידא, ואולי אין זה מקרה שהקרבה האטימולוגית של המלים העבריות אמונה ואמן גדולה כל כך.

גם את דבריו של וורדסוורת על השירה וביטוי רגשות עזים בצורה ריתמית ביטוי העולה ברגע של שלווה, אפשר ליחס, אם תרצו, גם למוזיקה, או אמנות אחרת.

ואכן אומר דבר זה עצמו גוגול בסיפורו "הידיוקן", שבו הוא מדבר על אמנות פלאסטית:

"סערת-נפש לא היא הרגשתו של האמן, כי גם בסערת-נפשו נושם האמן שלווה"... זו השלוה שבשיקול-הדעת, נוסף אנוחנו.

ואף על פי כן, מכל הדברים שהובאו כאן שמענו גם משהו על מהותה של שירה, בעיקר בדבריהם של וורדסוורת וקולריג. והחלק השני של דברי קולריג הוא מאלף מאד, הוא אמר: "פרוזה - המלים במיטב סדרן, שירה - מיטב המלים במיטב סדרן". פסוק זה מאיר עיניים, לפי שהוא איננו אמצויונאלי ואיננו פילוסופי בלבד: הוא עניני. קולריג קובע בו, שחומר היצירה הספרותית - כבשירה כן בפרוזה - היא המלה, זהו החומר היחיד שבידי היוצר הכותב סיפורים או שירים: חומר אחר לשימוש אין לו, ובבואנו להגדיר כיצד ולשם מה משתמש כותב הפרוזה וכותב השירה בחומר זה שלו, אנו מגדירים את עצם מהותה של השירה.

הרברט ריד אומר: "ההבדל בין שירה ופרוזה איננו ואף אינו יכול להיות לעולם הבדל פורמאלי בלבד... השירה היא ביטוי יוצר, הפרוזה ביטוי קונסטרוקטיבי". כדי להבין את הדברים על נכונה עלינו לתרגם כאן את המלה האנגלית "create" לא כ"יוצר" בלבד, אלא כ"בואף", שכן גם הפרוזה יוצרת משהו בקונסטרוקציה שלה, אבל השירה בעזרת המלים, בוראה עולמות, או נאמר ביתר דיוק: הפרוזה מספרת את המציאות הקיימת (אף הסיפור הדמיוני) בשוותה לה צורות וגוונים שונים ואילו השירה יוצרת את המציאות מחדש.

לפיכך השימוש במילה השירית שונה מן השימוש במלה בפרוזה, וזאן פול סארטר אומר בענין זה: "בשביל הפרוזה אין המלים הם אמצעי - כמין שמששה של חלון, להראות בעדן את העולם. בשביל המשורר המלים הן ראי, אספקלריה, שבתוכה נצמד העולם המלה של השירה מיצגת את משמעות הדברים, בה בשעה שהפרוזה מבטאה אותה". ושוב דברי הרברט ריד: "השירה תלוייה לא רק בצלילה ומשמעותה של המלה, אלא יתר מזה, בהקדן הרוחני של המלים". הרבינו כל כך בציטאטים ורכזנום לפי שהחומר הבלתי נתפס כמעט של אמנות זו מעורר תמיד ויכוח שאינו פוסק.

המלה היא החומר המסוכן ביותר לשימוש אמנותי, שכן היא חילונית יותר מאשר הצבע, השיש או צלילו של כלי-נגינה.

Coleridge

cover the content

all the esp from English lit.

Dickenson

Frost

2

Sartre

25

עם ידו, לרשום חשבון של כובסת וכן כדי לכתוב מאמר תעמולה בעתונות היומית. המלה בגלגולה השירי שומרת על כל גוניה החילוניים ועם זאת מתגלגלת ליצור אחר כביכול: משמעותה וצלילה היינו הך הם; הגיונה וצורה הגלוי והסמוי אחד הם. למילה בשיר תפקיד כפול של צבע וצליל: היא מצוירת ומגנת לפנינו בעת ובעונה אחת. היא מופשטת ואורירית יותר מן החומר של הצייר והפסל, אך מוחשית היא יותר בתארה את עולמנו הממשי או האמוציונאלי מאשר תווי-הנגינה. אכן, כאשר משיג המשורר את מטרותו, בעשותו בשביל עצמו את העולם מוחשי ומופשט-סמלי בעת ובעונה אחת הוא מגיע אל השלמות המשורר אומר:

הנכי על הרי הארץ.
אשר אין שם צלי שלקת.
יודע כי כא הקטיו
רק מזליל קולו שלו.

התמונה כאן מוחשית והציור ברור. הצד החזותי ניתן באורח שאין לטעות בו. זעם זאת בצירוף המלים הפשוטות האלו, הסתיו המסויים מאד שבשיר, חדל להיות סתיו בודד אזה, מקרי, אלא הוא סמל הרגשת הסתיו, סמל תחושת סיום וראשית, ואותה ערנה לא-נתפסת אלא במלים אלו בלבד. ^{compro} השירה איננה מפרטת את העולם, היא מדחיסה אותו. הדחיסה זו, דרך זה של ביטוי תמציתי, שהוא אחת מתכונות הליריקה מצא את ביטויו במלה הגרמנית הקוראת לשירה בשם "דיכט" (דיכט Dicht - פירושו דחוס, וכמעט כל בעלי תורת-השירה בכל אומה ולשון מביאים לדוגמה מילה זו) אך בתוך הביטוי הדחוס הזה, כבפקעת אחת מרוכזים אותם החושים המתמשכים לקצותיו השונים של עולמנו. דבר זה יושג באמצעים שונים, המיוחדים לביטוי השירי-הלשוני, אמצעים אלה הם בראש ובראשונה כבחר-המלים והריתמוס, וכן החריוה, (במקרה שהשיר מתחרז) התמונה הלשונית וצירופי לשון מוזיקאליים למיניהם. אנחנו ננסה לדון על אילו מן האמצעים האלה ובמקום שהם תופסים בשירה, אך בדברנו על אמצעי-הביטוי עלינו לזכור תמיד, שאין הם אלא דרך ביטוי להלך מחשבה ורגש, לאותה ראיית-עולם מיוחדת שבזכותה המשורר משורר הוא.

אנני-הגירה היא מן מלמול-כזי לכאז
האנני-הסלמית יזין האוסקה והמאצת
הזמנה אל סגולות טגיון.

שירת מרי

לרנצים מתים יזכילו
הסיים בצנחה.
מתנונים אל אל זכילו
להקציא להם קנוחה.
לרנצים נהפכת שחת.
וקברות, קצח אל אצח.
בקברי-צאן מגדל פסח.
צף יצטופפו בסף.

לפנים פקחה ארצנו
במנוחה שאננה:
כל יום-טג בית אלקינו
נתמלא סהמונה:
בתשואות-הטף הריצ
בית-הספר קרוצש.
זכרונה קמה הופיצ
המגל עם התקמש.

scythe

זפתה נעול השער
בכית-ספר זכית-אל:
נבל איש קלחה מפער:
כא קציר תקמל:
והקפר עוסה צצקת.
לונה שרפתו אש-
הס כלל, רק בית-הקנות
לא ישם ולא תקרש.

loading

אם נגזר עלי הקומה
בעודני באפי. - in my prime
רוי, אפה אשר אנהקת
ודודיך משוש-לבי.
השפצתיך: סור ממני.
אל תשק שפתי מפה:
סכה מגופה של זני.
פסע הרסק ממקתה.

ואסר - מהר לזנח
את הקפר ומצא ננה.
בו תנקה לחת קנוס
ללכך הנדח.
לקיים קשך הנדבר.
קלך הנקבר הנדח:
כי את אדמונד גם בקבר
זני נצח לא תשפת.

זהו שירו של המשורר הרוסי אלכסנדר פושקין, "שירת מרי" מתוך "משתה לעת דקר" בתרגומו של אברהם שלונסקי. אם נרצה לספר שיר זה במלים יומיומיות השגורות בפיו, נעשה זאת בערך כך: מגפת דקר פשתה בארץ, שלפני כן היתה שאננה, פורחת, הומה מאדם, והנה הפכה אותה ארץ בית-מות גדול. הכפר שומם: רק בבית הקברות תנועה בלתי פוסקת. בני-אדם קוברים את מתייהם וחוששים שבעוד שעה ימותו אף הם. אפילו האהבה איננה מקרבת את האוהבים בשעת סכנה זו. הנערה זני השרה את השיר איננה שוכחת את סכנת ההדבקות במחלה ומוזהירה את אוהבה: השבעתיך, סור ממני, אל תשק שפתי מתה / סבה מגופה של זני / פסע הרחק ממיסתה. / ואחר מהר לזנוח / את הכפר - - - ושבועת אהבתה הנצחית אחרי המות, גם בקבר, איננה מפיגה את אורח אימת המות והמחלה, אלא אדרבה מדגישה אותה, שכן יוכל לשוב האהוב לכפר ולפקוד את קברה הנדח רק כעבור זמן רב, רק כשוך הדבר. בשעה שאנו מספרים את השיר בדרך זו, ואפילו מביאים

הטרוכיאוס, או "היורד" בעברית, הוא מקצב בעל שתי הברות שהראשונה שבו מוטעמת והשניה אינה מוטעמת. הטרוכיאוס הוא לעצם העניין. מקצב עליו: במקצב דו-הברתי, כמו הטרוכיאוס והיאמב יש משהו מעודד, כי הוא מהיר, קצר, ומקפץ. אין זה מקרה, כנראה, שמרבית השירים של הלרים, היינו אלה שהילדים הקטנים עצמם מחברים אותם, נשמעים במשקל של טרוכיאוס. יש בו במשקל זה מריתמוס הקפיצה ולפיכך הוא נוח למשחק. אם תקשיבו למשחקי ילדינו ולאותם משפטים ריתמיים שהם יוצרים לצרכיהם תשמעו את המקצב הזה.

ברוגז, ברוגז לעולם
שולם, שולם אף פעם—

(הם אינם מניעים את השוא בהברה א' ומרחיבים את ההברה האחרונה עד כדי שתי הברות) זה ממש המשקל שבשיר שלפנינו:
רגל איש כלתה מיצר / בא קציר ויקמל

שיר העם כשפות האידופיות מושר לעתים קרובות במקצב זה. השיר שלפנינו הוא נוסח באלאדה עממית ואין פלא אפוא שזה משקלו. נשאלת השאלה, איך משתלבים זה עם זה התוכן העגום של השיר עם מקצב עליו משחקי זהו? כפי שיתברר על נקלה אין לנו למרות הנשקל של השיר, רושם כי השיר עליו הוא, אך כפי שקבענו: השיר על אף עצבותו איננו משרה דכאון עלינו; דבר זה הוא במידה רבה תוצאה של המקצב הפורכאי שבו הוא כתוב.

על הבמה הרוסית משתמשים הבמאים במונח "המאגור" השחקני. פירושו של ביטוי זה הוא: בשעה ששחקן משחק תפקיד של אדם הרואה בחיים שעמום, שממון, חוסר מוצא, חוסר משמעות (הדברים נאמרים לא בטראגדיה גדולה, כי בטראגדיה גדולה יש פאתוס ושגב המצמיחים כנפים לאדם במצבים הטראגיים, אך המדובר הוא כשמשחקים תפקיד דרמטי של הוואי, למשל אם משחק שחקן את וויניצ'ין ב"דוד ואניה" של צ'כוב, או אפילו את זאק ב"כטוב בעיניכם" לשכספיר). עליו למסור את הנכאים שלו כך, שהקהל יאמין להלך הנפש שלו, אבל לא יותקף ויודבר אותה שעה על-ידי שממון ושעמום. כוונת הדברים לאמר כי על השחקן לשוות ריתמוס מיוחד לדבריו וגוון לקולו ולשחק, כפי שאומרים הבמאים, בטון מאגורי. ממש דבר זה משיג הטרוכיאוס בשיר שלפנינו.

אך המקצב עצמו אינו עדיין הריתמוס השלם של השיר. אילו היה התרוו הטרוכאי שלפנינו ערוך באופן סימטרי כבאותם חרוזי הלרים שהבאתי, היינו מגיעים לידי מיכאניזציה נמדדה של השיר והיינו חשים את הניגוד בין המקצב והתוכן. אבל הגלים הריתמיים בשיר נקבעים לא על-ידי המקצב בלבד, אלא גם על-ידי ההפסקות שעלינו לעשותן ההסעמות שעלינו

להסעים את השיר הכתוב במקצב מסויים. הפסק (הצוורה) בא במקום כזה, שהמקצב מתחיל להתפרש לאונינו באורח אחר ולא על הדרך הפורמאלית-מידתית בלבד. המקצב הפורכאי, בעל שתי ההברות הוא, כפי שאמרתי, אותו הרקע המעודד של השיר, אך לעצם העניין אנו קוראים את השיר באורח אחר, שהרי איננו קוראים אותו בנוסח קפיצה זה: רגל/איש כל/תה מ//יצר/בא ק//ציר ו//יקמל.

אלא קריאתו היא: רגל איש//כלתה מיצר//בא קציר//ויקמל. היינו: רגל איש—הפסקת נשימה—כלתה מיצר, הפסקת נשימה גדולה יותר של סוף שורה, בא קציר//הפסקת נשימה—ויקמל—נקודה.

באורח זה אנו מקבלים בתוך קריאה מקצבים אחרים: רגל איש//: זה כעין ערך ריתמי בפני עצמו מאחר שאנו מטעימים כאן לא הטעמה דקדוקית את ההברה הראשונה של המלה "רגל", אלא את כל המילה השניה שבצרוף הוה, את המילה איש (היינו באורח פורמאלי הפסק הוא אחרי ההברה הראשונה של הטרוכיאוס השני). במקרה זה אנו מקבלים משקל אנאפסטי שתי הברות קצרות ולא מוטעמות ואחת ארוכה ומוטעמת. סִס־טֵה:—ומחציתה השניה של השורה נשמעת כשני יאמבים וחצי. כלתה, מיצר, או כיאמבוס ואמפיבראכיוס: כלתה מיצר, וחלוקה מעין זו נעשית גם בשורה שלאחריה. אלא שם הרישום המוסיקאלי של החלק השני מורכב עוד יותר, וכך:

רגל איש// כלתה מיצר// בא קציר// ויקמל.

דומה שמתוך הדוגמה של השיר שנידון מתברר, שהמקצב הוא הרקע ושהשלמות הריתמית של השיר הנוצרת על הרקע הזה היא מרכבת יותר ושחד-הגווניות שבהרגשתנו המוסיקאלית נמנעת על-ידי אפשרות הווראיציה בתוך המשקל הקבוע. המנגינה השלמה של השיר הנובעת מתוך צירוף היסודות הריתמיים השונים יוצרת את ההרמוניה המוסיקאלית של היצירה השירית. אם תרצו—לכל שיר יש חוקים קונטראפונקטיים משלו. לגבי צירופים לשוניים אפשר לקבוע את הדבר כמעט בדיוק, כמו לגבי יצירה מוסיקלית. אך צריך שיהיה ברור שברוב המקרים אין המשורר בכתבו שיר הושב מחשבה מפורשת על חוקים אלה. הם מסתברים לנו, רק לאחר מעשה, בניתוח. המשורר נושא בקרבו את המנגינה בשלמותה, על פי הרוב היא מצלצלת בתוכו עוד בטרם תכתב מילה אחת של שיר. המנגינה היא נקודת-המוצא היא נולדת ביחד עם הנושא (ולפרקים גם לפניו), ואנחנו בניתוחנו פרקנוה ליסודותיה אך ורק כדי לדעת מה הם היסודות בשירה שתוצאתם היא הנאתנו בשעת הקריאה.

אנו אילו ממלותיו וחלקיו, הרגשתנו היא שתוכנו, נושא, והלך-הרוח שבו, עשויים להביאנו לידי דכדוך-נפש. אילו היינו קוראים באחד העתונים, שמגפת הדבר פשתה בארץ, ושבכפר אחד מתו כל תושביו, וניצל בו איש צעיר אחד בלבד, שנמלט משם ושמחשש מחלה לא העז אפילו לקבור את אהו-בתו, היינו חשים מן הסתם תקווה של עצבות, חוסר-מוצא ודכאון. אבל אחרי שאנו קוראים דברים אלה עצמם בשיר, הרגשתנו היא אחרת. עצבות? כן, ודאי; רחמים? ללא-ספק; תמונה של חורבן ומות, — וכי ייתכן אחרת? הרבה יותר מבשעת קריאת רפורטזיה, אבל לא דכאון. אדרבה חשים אנו כמין התרוטמות רוח, ההרגשה היא עצם העצב שלנו יפה, שברחמינו יש משהו מן הנאצל, האימה המכוערת של המגפה, הפרט הפרואי כל-יך של האפשרות להדבק במחלה, אף אלה מעבירים אותנו אל עולם נאצל, מעלים אותנו לשלב גבוה יותר של הרגשת חיים, משל כאילו הפתיחה שבשיר המדברת על מה שעבר ואיננו עוד, היא הנותנת את הטון היסודי לשיר, את הרגשת מלוא החיים:

לְפָנַי פְּתַח אֶרְצִי
 פְּתַח אֶרְצִי שְׂאֵנָה;
 קָל יוֹסֵג בֵּית אֱלֹהֵינוּ
 נִתְמַלֵּא מִהַמּוֹנָה;
 בְּתִשׁוּאוֹת-הַסֶּף הַרְצֵ
 בֵּית-הַסֶּף הַרְצֵשׁ,
 וּבְשִׁדָּה קָמָה הוֹפִיעַ
 הַמֶּלֶךְ עִם הַתְּרַמֵּשׁ.

ואין אנו גופלים ברוחנו, אף בחושנו את הכאב הגדול אשר בחלק זה של השיר:

לְרַגְעִים נִתְפַּרַת שֵׁמֶת,
 וּקְבָרוֹת, קָצַח אֶל אֶת,
 פְּדַנְי־צֵאן מִגְּדַל פְּטוֹה,
 אֶף יִצְטוּפְפוּ בְּפָף.

אם נגזר תקוותה	ואטר מהר לָנֶט
פְּעוֹדֵי קִאֲבִי, —	אֶת הַפֶּר וּמִצָּא נֶהֱ.
הוֹי, אִמָּה אֲשֶׁר אֶתְבַּקֵּ	בּו תִּבְקֵה לְמַת מְנוּחַ
וְדוֹדֶיךָ מִשׁוֹשׁ-לְבִי, —	לְלֶבֶךָ הַדְּנֵה.
הַשְּׂבָעִמֶיךָ: סוֹר מִמֶּנִּי,	וּלְיָמִים קִשָּׁף הַדְּבָר,
אֶל תִּשַׁק שִׁפְתֵי מִתָּה;	פֶּקֶד הַקָּבֶר הַנֶּדָּח:
סָבָה מְגוּפָה שֶׁל בְּנֵי,	כִּי אֶת אֶרְמוֹנְךָ גַּם בְּקָבֶר
פֶּסַע הַתֶּסֶק מִמִּשְׁמָה.	בְּנֵי נִצַּח לֹא תִשָּׁחַת.

מה עשה כאן המשורר? באילו אמצעים, באיזו דרך נתן בלבנו את הרגשת היפה, את תחושת השגב בתארו את שתיארז או, במלים אחרות — מהו ההבדל בין שיר לבין כתבה של עתון? אולי נצדק אם נאמר שהשירה משיגה הרגשה זו על ידי ההרמוניזאציה של הלשון, המילים שבהן משתמש המשורר, שהן מבחינה מילונית, אותן המילים עצמן המשמשות חומר גם לעתונאי, יש להן בשירה נוסף על ערכן המשמעותי-ההגיוני גם ערך מוסיקאלי. המלים המשולבות זו עם זו הן בשיר לא רק שלבים שכליים ותיאוריים, אלא גם צרופים צליליים, אשר טובדן, קלותן, אורכן, קיצורן, הסעמתן והבלעתן יוצרים בו את ערכה האיכותי של השורה השירית ושל השיר כולו. הנה כי כן לכן נתחונן קולריג באמרו: "מיטבי המלים במיטב סדרן, מבחר מלים זה, לא רק בצירופן התמונתי

דכאון
 היינו חשים
 המגפה
 אף אלה
 מעבירים
 יותר של
 על מה שעבר
 את הרגשת

המעורר בנו אסוציאציה חזותית, לא רק ברציפותן ההגיונית המבהירה לנו את הרעיון, כי גם בשילובן המוסיקאלי ההולם והמותאם לרעיון ולתמונה, יוצר את ההרמוניה של השיר. וההרמוניה היא שמעבירה אותנו מדרגת ההרגשה החילונית של החיים להרגשה חגיגית יותר ונוחנת בלבנו את תחושת היפה, גם בשעה שאין המשורר מתעלם מפגעים ונגעים; אדרבה גם בשעה שהוא מבלטים, כאשר הוא עושה זאת בשיר שלפנינו.

ערכה הצלילי של המילה איננו מוחלט ואינו מבודד לעולם. לגבי השירה — וזה מושכל ראשון — אין מלים מכווערות ויפות. המילה זוכה בערכה בצירופה אל מילים המקיפות אותה. והמשורר — כמעט תמיד באורח אינסטינקטיבי, משום שמשורר הוא — בוחר מלכתחילה את המלים שלו כך, שהאחת הצמודה לחברתה יוצרת שווי משקל בתוך המשפט, למען שיווי משקל זה יש צורך בפרופורציה נכונה בין כל חלקיו ועם זה בחיות מוסיקאלית ובאפשרות של הדגשת התנועה והחירות של כל מלה ומלה, שעה שאנו מתבוננים בתמונה אנו דורשים שמ-סביב לכל עצם המצוייר בה יהיה, מה שקוראים "אור", בדומה לכך צריך להיות אור סביב לכל מלה שבתוך השורה השירית, דווקא משום שהשיר מדחיס את המשמעות, מקצר את דרך תפיסתנו את העולם, עליו לא ליפול עלינו כערימה דחוסה של צירופי מלים, אלא עליו להניח לכל מלה ומלה לצלצל בצירוף עם הדה המוסיקאלי. באמרנו את הדברים האלה איננו מתכוונים לצירופים שהם צליליים בלבד, אלא לצליל המהווה את חלק המשמעות. שאם לא כן היינו מגיעים למה שניסתה לעשות בשעתו תנועת ה"דאדא", היינו לצירופים צליליים שאין להם הגיון כלל, או לאותם משחקים ריתמיים צליליים שאנו מוצאים אותם בפזמון החוזר של שירי-עם, כגון "אי לולי — אי לולי" או "טרא-לא-לא", למיניהם, ששרדו מן התקופה שבה היה השיר קשור לומר או למנגינה. כל כוחו של השיר הוא דווקא שערכו המוסיקאלי מבסא את משמעותו ברור שעל ההרמוניה של השיר חולש הריתמוס. "הריתמוס בזמן" אומר שופנהאור "הוא מה שהסימטריה היא בתוך החלל". ואזית סיטוול ב"פנקס המשורר" שלה אומרת: "הריתמוס הוא אחד התורגמנים העיקריים בין החלום והמציאות".

שני משפטים אלה חשובים לנו מאד, מאחר שבדבריו של שופנהאור, בין אם נקבל את מושג הסימטריה ובין אם לא נקבלו, אנו שומעים על אפשרות ההרמוניה הנוצרת על-ידי הריתמוס. מן התווה והבוהו של העולם המשמש חומר גלמי לחווייתו של האמן, אנו מגיעים בעזרת הריתמוס לסדר מסויים, ואילו דבריה של המשוררת האנגלית מרמזים לכך, שהעולם הנוצר על-ידי השירה הוא מציאות וחלום בעת ובעונה אחת והריתמוס הוא הגשר בין העולם הריאלי והאי-דיאלי. אפשר שכאן המפתח לאותה הרגשה של התרוממות הנפש שיש לנו שעה שאנו קוראים שיר טראגי, או אָלִיגי, או אפילו שיר ועם ותוכחה.

ננסה-נא אפוא להתבונן אל הבניין הריתמי של השיר שהבאנו אותו לדוגמה, השיר כתוב כולו במקצב סרוכאי מרובע:

וְעַתָּה נֵעוֹל הַשְּׁעָרִי
 בְּבֵית-סֶפֶר וּבֵית-אֵל

→←→ * →←→ * →←→ * →←→ * →←→ *

וקן הסן אשר נכע דמאָסן
יאָספּהוּ וְלא יוסיף לַמָּתוּ
וְכֵס וְנֶהְפֵּךְ אֲשֶׁר חֶשְׁבְּתָּ לַנְּצִחָן
שְׁאוֹל יוֹכַד קָבַא יוֹמוּ וְנָתוּ
וְתַקַּל בּוֹ קְשָׁרְתִינִי דְנֶזְעָם
וְקָן יִכְלֵת דְּמִן־מָרְתוּ וְנָתוּ
וְקָן מִשְׁפִּיל וְקָן מְרִים וּמְקִים
וְעוֹשֶׂה דִין וּמְשַׁקֵּם לְעֲשׂוּקִים

three

זהו שירו של המשורר העברי יוסף בן-שמואל צרפתי. שחי בסוף המאה ה-15 וראשית המאה ה-16 באיטליה. הוא חי בתקופה שבה השירה רואה את החרוז כחלק בלתי נפרד מביטוייה, וכל המשוררים, גם בשפות השמיות גם בשפות האינדוגרמאניות לפיניהן, כותבים שירים מתחרזים. אנו יודעים שהריתמוס - ויהיה אפילו החפשי ביותר - הוא חלק בלתי נפרד של השיר. בלי קצב ברור ומוגדר או בלי מבנייה פנימית, הקובעת את ערך השורה השירית בתוך הזמן. אין שיר. אבל שירה בלי חרוז לא זו בלבד שהיתה קיימת וקיימת עד היום, אלא אפילו קודמת ברוב הספרויות לשירה המתחרזת.

כך השירה הקלאסית - היוונית והרומית היא שירה ללא חרוז. גם שירתנו הקדומה שלנו לא השתמשה בחרוז. כאשר אנו קוראים פסוקים כגון:

שמים מספרים ככזו אל
ומעשה ידיו מגיד ריקע--

יודעים אנו שקראנו שתי שורות של שיר, אף על פי שאין הן מתחרזות. החרוז הוא, דרגה מאוחרת למדי בהתפתחות השירה, והוא פריה הבשל ביותר, לפי דעת חסידיו, וקישוט צלילי מיותר, לפי דעת מתנגדיו. דומה שעל שום אמצעי טכני-כביכול- שבו משתמשת השירה לא היו הדעות מחולקות כל כך כמו על החרוז.

הולדות החרוז בעולם לא נחקרו עד הסוף ומן הסתם אין אפשרות לקבוע בדיוק את זמן התהוותו. ידוע לנו ששירת המזרח הרחוק-הסינית, למשל - משתמשת בחרוז, ללא כל קשר והשפעה בינה לבין הספרויות השמיות והאירופיות. במידה שידוע לנו, החרוז בשירה הערבית ובפיוטים העבריים שלנו קדם לחרוז בשפות האירופיות. האם הוא בא לאירופה מן המזרח? יש אומרים, כי ייתכן שכך הדבר, שהרי השירים האירופיים המוחרזים הראשונים הידועים לנו הם הפיוטים הליטורגיים בלשון הלטינית בימי הביניים, ובעיקר המיססיים שבהם, והללו שאבו הרבה מן המיסטיקה היהודית והערבית. אך גם דבר זה הוא בסימן שאלה. ייתכן שללא כל קשר והשפעה יצר העם באותה תקופה את שירו המוחרזים מתוך הרגשת צליל בלבד ומתוך שאיפה לשלמותו. תורה זו על התהוות החרוז היתה המקובלת ביותר עד הזמן האחרון. עד שבאו מלומדים ואמרו, שמן הסתם לא כך הוא, שאין העם יוצר צורות אלא הוא מקבלן. או, לפי ניסוחו של אחד

המילולוגים: "העם ביצירתו אינו עוסק לצולם בפרודוקציה, אלא בפרודוקציה". מהו הדבר הנכון בכל אלה איננו יודעים. ברור רק דבר אחד. שבחרו יש משהו הצפון בחביוני המוסיקה של הלשון, וכי חזרה על צלילים מסויימים, עוד לפני גבושם בחרו, שמשה למשוררים כעין הגברת כוח המנגינה הלשונית. בשעה שאנו קוראים בספר קהלת את המלים: "סובב סובב הולך הרוח ועל סביבותיו שב הרוח" אנו חשים שהחזרה על המלה הרוח, המפרידה בין שני הגלים הריתמיים שבתוך הפסוק ומהדקת אותם בשוויון הצליל, ממלאה כאן ממש את הפונקציה של החרוז. החזרה על הצליל - והמלה "חרו" ו"חזרו" הלא היא כמעט אותה מלה עצמה - יש בה משלמות הקו של העיגול, והעיגול היה בשביל האנושות מאז סמל המושלם ביותר שבהישגי הצורה.

אין ספק שבחריוה יש מיסוד המשחק, אך זה אותו משחק עילאי, שישנו בכל אמנות, זה המוציא את חיינו מכלל החולקן ומשווה להם לווית-חן של חג. בידיו של חרוז החרוז הוא רק חיקוי מקרי של צלילים, שיש בהם לעתים גם מן המנוחה, ואילו בידיו של משורר הוא אחת ממעלות-סולם-השלמות.

ולעתים קרובות מאד גם אכן הבחן של הדיוק השירי. המשורר האמריקאני הנודע קארל סאנדברג מביא, את דבריו של חרוזו אחר: "בפרוזה אני אומר את אשר אני מתכוון לומר, בחרוז אומר אני את אשר אני מוכרח לומר". משפט זה ביסודו נכון הוא, אלא שהוא נכון באורח שונה עד למאד לגבי משורר ולגבי מי שאיננו משורר. המילה הכרח בפסוק זה יכולה לציין את ההכרח הפיוטי, שהיא הדרגה הגבוהה ביותר של הדיוק בשירה, והיא יכולה להיות גם הכרח של אפשר-אונים, החרוז אומר את שהוא מוכרח בניגוד לכונתו. הוא רואה נגד עיניו בית ובפתחו שני ברושים אלא מאחר שהבית מתחרז לא עם "ברושים" אלא עם "זית" הוא כותב:

ברחוב עמד הבית
בצל עלי הזית.

שהרי מוכרח הוא לחרוז כך. לעומת זאת משורר אמתי יכול לומר לגבי החרוז את מה שאמר פיקאסו בשעתו על ציורו: "אינני מחפש, אני מוצא". המשורר מוצא את הצלילים הוהים בתוך הלשון, כשם שמוצא הפסל בגוש השיש הגלמי את דמותה של ונוס, היא ישנה בשיש - ובשבילו המוסיקה של החרוז ישנה בלשון. באיזה חוש, שאין אני יודעת להס-בירו, מוצא המשורר בלשון את הצליל הוהה והדומה. הנושא, כמו מששת ימי הבראשית, את שילובם המשמעותי של המו-שגים. בשבילו המלים המתחרזות הן אותו זיווג מן השמים שלא ייתכן להפריד בינו, אלה הם נישואין, שבהם לא ייתכן גס. ההכרח הצלילי הוא גם הכרח הגיוני, באורח שמשורר אמתי באמרו את הדבר היפה ביותר אומר בעת ובעונה אחת גם את הדבר הנכון ביותר. שופנהאור אומר: "זמכאן רוצה הייתי להסביר שחרוז מוצלח, בהשפעתו האמפאית עד אין תיאור, מעורר בנו הרגשה, כאילו הרעיון (שבוטא) בו, היה כבר מועד מראש, באורח גורלי, יתר על כן: מונח כצורה מוכנת בתוך הלשון, ועל המשורר היה רק למצוא אותו". ובמקום אחר: "המשורר האמתי יוכר בחרוזיו: הם כמו נולדים בעצמם בצו האלהי: הוא חושב בחרוז מלכתחילה. לעומת זאת הפרוזאיקן במסווה משורר מחפש את החרוז לרעיונו. והחרוז מחפש - את הרעיון לחרוזו."

Sandburg

Picasso

בְּחַדְוֵי הַיָּם בְּחַדְוֵי הַיָּם בְּחַדְוֵי הַיָּם בְּחַדְוֵי הַיָּם בְּחַדְוֵי הַיָּם

וַעַת כִּי הִקְלָה שְׁמֵר דְּנָלִיו

וְתָרִים כּוֹכְבֵי פֶקֶר קְנִסִים

קָרְבִי שְׁקִטוֹ כִּי נִמְלֵאוּ סֵל

וְעָלִי נְגָרוֹ נִטְפֵי רְסִיסִים

banners flags

drops of dew

ארבע שורות אלו הן סיום שירו של אבן-גבירול הפותח במלים: "רְבִיבֵי דַמְעָן הִיו כְּרִסִּיסִים" - משירי יסורי הגוף והנפש. ואף אם לא נדע את תוכן השיר כולו ונקרא ארבע שורות אלה בלבד, נהיה שותפים לאותה הרגשת הרווחה בבוקר אחרי לילה קשה ומכביד, להרגשת התאוששות, רעננות, נצחון ותקוה המפעמת בשורות אלו. בפרוזה היה אדם אומר במקרה כזה בערך כך: "ועם עלות השחר חשתי שקט בכל אברי היתה לי רווחה". הלא כן הוא? הלא דבר זה נאמר בשירי האם זה התרגום הפרוזאי של המלים השיריות? כן ולא כן. לשפת השירה אין ולא ייתכן שיהיה תרגום בפרוזה. הסרחן בין הפסוק הפרוזאי שהבאתי ובין ארבע השורות של אבן גבירול הוא גדול עד מאד. ההבדל הוא כפי שמרגישים כולנו, לא רק במשקל, בחרוז, ובמספר השורות, אלא גם בכך שהתמונה הלשונית, שבה משתמש המשורר, משווה תוספת משמעות, תוספת משקל ומידת עומק אתרים לגמרי לדברים שנאמרו כאן: כלומר שהיא משנה לחלוטין את תכנון.

הדבר הראשון המסתבר לנו למקרא שורות השיר הזה הוא שהקריאה בהן דורשת מאתנו דרך קליטה מיוחדת, כי בעת ובצונה אחת אנחנו רואים תמונות, הרחוקות כביכול מן המצב המתואר בשיר, ועם זאת נעשה בזכותן המצב המתואר, אינטימטיבי יותר, ורב-משמעות יותר; המלים פועלות עלינו בדרך עקיפין, המלה שהיא החומר היחיד בידי הסופר והמשורר, היא תמיד בחזקת סמל. אין היא פועלת על החושים למישרין כצבע, כצליל, כאבן-בניין או כשיש-הפסל. אבל פועלת מעוררת בנו את "החושים הפנימיים" שלנו, שהם זכרון וצירוף חדש של רשמינו החזותיים. השירה דורשת מאתנו פעילות יתירה של קליטה, שאינה קליטה סבילה בלבד, אלא כמין יצירה מקבילה ליצירת-המשורר. כאשר אנו רואים תמונה, אשר צייר אותה עלינו רק להניח לה לפעול למישרין על חוש הראיה שלנו, ולראותה בפועל. אם יש לנו לאחר המעשה או בשעת המעשה אסוציאציה נוספת לגבי תמונה זו, הרי זה עניין משני בהחלט. שעה שאנו קוראים או שומעים "תמונה לשונית", היינו צירוף-לשון המבקש ליצור תמונה, עלינו להענות לכך כציירים; פידושו של דבר שעלינו לצייר בדמיונו דברים שאין אנו רואים אותם כנגד עינינו, לשוות להם דמות, צבע ופרפורציה, ויחד עם זאת - דווקא במקרא השירה - לחוש ולחשוב באותה שעה עצמה משהו שהוא גם בתוך תמונה זו וגם מחוצה לה.

בכל תמונה לשונית שבשיר יש לנו מילים מסוימות - הנעשות בקרבנו לעצמים היוצרים את היסודות העיקריים של התמונה, והעושות אותה מוחשית כמעט בדמיונו, במלים אחרות העושות אותנו לציירי התמונה הזאת ויחד עם זה מרמזות לנו על משמעות כפולה או משולשת של אותה תמונה עצמה.

קורא של שירה מרגיש כמה טבעיים, בלתי מאונסים, הם החרוזים האלה ואיזה חלק חשוב של השיר הם נושאים. משוררים טובים, אם חרוזים הם את שיריהם, עושים זאת תמיד כך, שהחרוז המורכב והמפתיע ביותר עומד בשיר בצורה שאין להזיז אותו ממקומו ואין להמירו במילה אחרת. בין משוררינו ביאליק היה שולט בחרוז באורח שכמעט אין דומה לו. חרוזיו, אם לקרוא אותם בהברה אשפנית כפי שכתבם, הם לעתים קרובות ביותר מרכבים ומקוריים מאד. הוא חרוז "נתיב" "ומצאתיו" - שם ופועל בעבר בכינויים. הוא חרוז: "אשקן" "חוקן" - "אפול לארץ ואשקן אך לא זקן, אך לא זקן". הוא חרוז ב"צנח לו זלזל" כתלי ישנת - לי.

(כאשכנזית "Kossli" ו-"shnoosli" -) והצליל המלא הזה, לעולם אינו נראה כאילו "עשו" אותו עשיה מלאכותית. הדברים גובעים כורם טבעי ממעין הלשון, ומביעים בדיוק נמרץ את אשר המשורר מבקש להביע. ננסה להמיר את החרוזים האלה במלים אחרות והשיר יפסיד לא רק את שלמותו המוסיקאלית אלא את משמעותו; יהיה דל יותר לא רק בצורתו אלא גם בתכנון.

פידושו של דבר: אמנם, המשורר אומר, את אשר הוא מוכרח לומר, אך זה ההכרח הנעלה של אחרות הצורה והתוכן, של המישחק והרצינות שהיו לבשר אחד. אכן, אין הוא מתכוון הוא אומר.

לפיכך יש והחרוז הוא אמת המבחן המחמירה ביותר של שירה אמיתית.

השחר הוא כאן החוגג את נצחוננו: ברור לנו שחוגג הוא את נצחוננו על אימת הלילה ויגונו. האור העולה בשמים כמוהו כדגלים בהירים שעלו מן השחר. התמונה ברורה מאד; אותן קרנים ראשונות העולות במזרח כדגלים הם ללבני החוגג, אות שלום, להפוגה ולנצחון. וכובי השחר הראשונים, אלה שצבעם אחר כל-כך מצבע כוכבי הלילה, השחר מרים אותם כנסים. מן הסתם המלה "נסים" אינה מקרית, איננה רק חרוז ל"רסיסים" ולכל המלים המסתיימות בהברה "סים" שעליהן בנוי השיר; אין זו רק שם נרדף לדגלים. אכן, יודעים אנו שפירושה כאן: דגל, ואף-על-פי-כן, יש לה קד משמעות אחרת למעננו—"הנס" הוא גם דגל וגם פלא, כוכבי שחר העולים כדגלי צבא מנצח שהכריע את אימת הלילה, הם גם בחזקת נס; הנה אירע אותו מאורע שהאיש הסובל והמתסר בלילה לא העז לצפות לו; בא נצחון האור והיה כדגל מעל לראשינו והיה כנס גדול. והנה מלה זו "נסים" מעבירה אותנו באורח מוצלח כל-כך אל הרווחה אשר הביא עמו הבוקר:

קרבי שקטו, פי נקלאו טל
ועלי נגרו נספי רסיסים.

היינו: מצד אחד כאילו העלה דגל לכבוד מאורע מסוים: עליית השחר ואחלמה. ומצד אחר: אירע נס—קרבי שקטו. הגוף הוא כגן רווח. כל קרבי של המשורר החולה כמו נמלאו טל ונגרו עליו נספי רסיסים. מאין באו הטללים והנספים האלה? הרי לפני-כן, מעל לראשו בשמים צעד השחר כמנצח, צבא כוכבים מנצחים והוגגים היה מעליו. מה להם ולטל? אבל הנה, תודות לשורות האחרונות, חלה כעין טראנספורמציה של התמונה הקודמת. השחר חזר להיות שחר פשוטו כמשמעו:

אותה שעה טובה שלאחר הלילה, כאשר יורד הטל על האדמה, דווקא משום שהאדם ראה את השחר כמין יצור המעלה את הדגלים, כמין נפש חיה הקרובה לו להרגשותיו. אנו מבינים את הודדתו עם הטבע. לפי שהוא מזדהה עם הטבע, לפי שהטבע הוא אנושי, האדם הוא חלק מן הטבע, חלק מן ההוויה כולה וחס עצמו עכשיו כאדמה, כמשהו וגיטאטיבי, שהוא שותף לכל הרווחה של האור והטל, הרעננות והצמיחה מחדש: ועלי נגרו נספי רסיסים.

בין תמונה לתמונה עומדות המלים הפשוטות למדי, הציריות פחות מכל הדברים האחרים שנאמרו בשיר והן המלים: "קרבי שקטו". המלים הללו הן המקיימות את שווי-המשקל של השורות השיריות, המונעות את התמונה מלהיות מופרזת, ופורחת באוויר. ציון עובדה זו "קרבי שקטו" מעיד על כך שהמשורר לא ניתק מן הנושא העיקרי שלו. הוא, כאדם, כבן תמותה, חולה וסובל ומחלים, עומד במרכזו של השיר, במרכז הסיום הזה כבכל השיר כולו. הוא אינו מאבד את חוש המציאות, אבל מציאות זו פושטת צורה ולובשת צורה, זוהי מציאות של תמונה, רגש ומוסיקה בעת ובעונה אחת. והתמונה היא משום כך דינאמית, כיאה בשיר: שיר הנצחון לאור, שיר תהילה להתעוררות הטבע, ושיר הודיה ורווחה של אדם שיצא מן המיצור.

במקרה של ארבע השורות שהבאתי כאן המלים הן: דגלים, נסים, טל, נספי רסיסים. אלה הם הדברים שאנחנו רואים אותם בעיני רוחנו. הם, אם אפשר לומר כך, הפיגום של הבנין שאנו בונים בקרבנו. על הפיגום הזה נבנה אותו היכל שחדרי רבים, ואשר בכתליו המוארים והאפלים אנו מוצאים גם מחשבה וגם רגש.

הבה וננסה שנית לקלף את שקוראים בשם "רציון" של שורות אלו מתוך צורתו השירית ולנסחו ניסוח ששווינו לו בהתחלה ונראה את ההבדל ביניהם. אם נאמרי: "ובעלות השחר השתי שקט בכל אבדי, והיתה לי רווחה", הרי זה, כפי שכבר רמזנו, אותו רציון עצמו. אבל הנה המלים "ובעלות השחר"—מה הן אומרות? הלא הן מציינות את השעה, את הזמן, שבו אירע המשבר של מחלתו ושל יגונו של הדובר. מובן, שגם במלים אלו מצוי משהו מעין תמונה לשונית (בדרך כלל מדברים אנו בתמונות יותר מאשר אנו יודעים זאת); עם התחושה המדוייקת והמופשטת בעת ובעונה אחת של השעה, של הזמן, אנו גם רואים בעיני רוחנו אותה שעה שמים מתבהרים, אור עולה במזרח הרקיע; אבל זה הכל. ומה לכאן עניין דגלים ונסים? אחר-כך באה קביעת עובדה, שיש בה גם מן התחושה, והיא פועלת ללא ספק באורח אסוציאטיבי גם על רשמי התחושה השמורים בזכרונו. עלינו לזכור מה פירוש חשתי שקט בכל אברי, היינו עלינו להשוות שלא מדעת שקט לאי-שקט, לאחר אי-שקט. וכך גם הסיום של המשפט "היתה לי רווחה" כל הדברים הללו, הנבנים בקרבנו מחדש בזכות המלים ששמענו הם חד משמעתיים למדי, אך מבחינת-מה גם לא-מדוייקים. כל קורא של משפט כזה יעלה בנפשו תמונת בוקר, הרגשת רווחה ושקט אחרי לילה קשה, אך התמונה תהיה שרירותית מאוד, מטושטשת למדי, מופקרת לכוח תחושתו ודמיונו של הקורא, אינטנסיבית או רופפת, בהתאם לזכרונותיו האישיים של הקורא. בסופו של דבר, היא עשויה להעשות הפשטה של מצב, שאין בה צוד שום דבר מיוחד במינו, ואף אין בה שום דבר אינויבידואלי. המשמעות הערסטילאית של המלה גובלת עם העדר-משמעות.

עתה נראה מה כופה עלינו המשורר בתיאור שלו. אמרנו כי המלים שיש בהן אחיזה עיקרית לדמיונו הן המלים: דגלים, נסים, טל, נספי רסיסים. מלים אלו שייכות לשתי ספירות שונות של החיים. הראשונה: דגלים ונסים. השניה: טל ורסיסים. בספירה הראשונה רואים אנו משהו שענינו טקסים בחיי אדם, ואילו בשכבה השניה עולה לפנינו משהו שענינו הופעות הטבע. העלאת דגלים ונסים: היא תמונה של חג, או של חלונת נצחון אחרי קרב. התמונה של ירידת טל ונספי רסיסים נגרים, היא תמונה של גן בבוקר, אותו "גן רטוב" שעליו שרים כפיוט, שכל צמחיו רעננים. נראה אפוא שהמשורר משתמש כאן בתמונותיו באורח הנוגד בהחלט להגיון הפרוזאי שלנו. הדגלים והנסים מתיחסים כאן אל תופעת טבע: עלות השחר, מה שנעשה בשמים. לעומת זאת תמונות הטבע: הנספים, הטל, הרסיסים, מתיחסים על האדם, על הרגשתו האנושית, ומצבו האנושי, מצב גופו ורוחו. ואף על פי כן, לפני שפירשנו לנו דבר זה פירוש שכלתני לא הרגשנו בניגוד זה; תפסנוהו כמשהו הנובע למישרין מתיאור המצב. על-כך נאמר שבשירה יש הגיון. אך ההגיון של השירה הוא אמוציונאלי. הבה ונתבונן תחילה בתמונות. הראשונה היא:

האדם הוא חלק מן הטבע, חלק מן ההוויה כולה וחס עצמו עכשיו כאדמה, כמשהו וגיטאטיבי, שהוא שותף לכל הרווחה של האור והטל, הרעננות והצמיחה מחדש: ועלי נגרו נספי רסיסים.

ידעתי, שנהוג לפרש את השורות האחרונות, "ועלי נגרו נטפי רסיסים", באורח כזה: הכוונה להפרשת הזיעה. פירוש מדיצני זה הוא נכון מן הסתם, ויש לו גם סמוכות בשירה המזרחית, שאינה נמנעת מדבר על זיעה בשירי מחלה ועל היריד המתוק במיה של האהובה בשירי אהבה. ייתכן גם ייתכן, שהמשורר החולה חש עם בוקר, כי מצחו רטוב מוצה והיתה לו רווחה

בשירה
המזרחית

אך האם דבר זה מעניין והאם יש לו ממשות כלשהי? הרי אחת היא לנו, במקרה זה מהומה הם הסימנים הממשיים של האחלמה. ברור שהתמונה היא תמונה של גוף שהיה לגן רווה ושהוא חלק מן היקום. שהוא חש את הסדור של הבוקר המנצח, אשר שחרר אותו מיסורי הלילה, אותה דקדקנות של פירושי פירושים, המסירה, כביכול, את המסווה מן הסמל והמראה מאחוריו איזו דמות אחרת, אינה מוסיפה דבר לשירה. ייתכן והיא יודעת עובדות מסוימות, אך השירה איננה מיוסדת על עובדות, איננה עוסקת בעובדות, היא עוסקת באמת והאמת היא תמיד גדולה ועמוקה יותר, והיא מתעלה על כל אותן העובדות שאינן אלא אמתלא בשבילה. נקרא את ארבע השורות האלו כשלמות, וננסה רגע אחד לתאר ולחוש את אשר נאמר בהן:

ועת פי העלה שחר דגליו
והרים כוכבי בקר כנסים
קרבי שקטו, פי נמלאו של
ועלי נגרו נטפי רסיסים.

הלא אנו רואים ומרגישים את התמונה שבשירה. אנו יודעים, שהדברים שנאמרו כאן הם לא רק יפים יותר מהדברים, שאמרנו במשפט הפרוזאי אלא גם מדויקים יותר. הסופר האנגלי מידלטון מארי אומר: "נסו נא לדייק בשירה ותראו שאין לכם ברירה אלא להשתמש במיטאפורה". במקום זה עלינו להזכיר את הכלל של אריסטו: "השליטה במיטאפורה היא סימן לגניוס הפיוטי".

בדרך כלל נהוג הוא בספרי תורת השירה להבחין בין דימוי המשתמש בצורת היחס "כמו" ובין דימוי המזדהה במישרין עם המתואר. אכן יש הבדל בין האומר "אני חבצלת השרון"

או "אני חבצלת השרון", אך לא בכל המקרים ההבדל הוא מהותי. ההזדהות בתמונה הלשונית נוצרת על ידי האינטנסיביות של הרגשת הדברים הנאמרים המניעה את המשורר. שכן כמעט ואין הבדל בין הדימוי "שני שדיך כשני עפרים, תאמי צביה" ככתוב, או – אילו היה כתוב: "שני שדיך – שני עפרים האמי צביה". גם בתמונה הלשונית, ככלל יתר "מעשי העשייה" שבשיר מכריעה לעתים השלמות הצלילית והמלה "כמו" מוצדקת על ידי שיווי המשקל המוסיקאלי של המשפט, ואינה מוסיפה ואינה גורעת במקרים רבים, לפרקים היא הגשר בין שני מושגים שהיו רחוקים זה מזה בטרם יאמרו הדברים בשיר, ולפעמים אין לנו צורך בגשר זה; שני החופים מתקרבים זה לזה מאליהם.

7 הדמוי בשיר המקרב דברים רחוקים והמתאר דברים, מצבים ומעשים, שאינם מתרחשים, כביכול, במציאות, חושף את האמת, מסיר מעינינו את הצעיף העבה של ההרגל, המכריחנו לראות את העולם "כמות שהוא", היינו כמו שהוא מצטייר לפנינו בהכללותיו היומיומיות, השיר מגלה את האמת הנסתרת שבו, פוקח את עינינו על אופיים העמוק, העשיר, המגוון יותר של דברים. "כי", אומר המשורר האנגלי, וליאם בלייק "כל דבר אשר אפשר להאמין בו, הוא צלם האמת".

"עיניך יונים" אומר מחבר "שיר השירים", ובהדחיסו את המשמעות, הוא חוסך לעצמו את התיאור הארוך והמשמם של עיני האהובה, ומוסר לנו בתמונה לשונית זו לא רק את צבע העינים שהוא אפוף-כחלחל, ככנף היונה, לא רק את צורתן, – הלא הן מאורכות, מן הסתם, ככנף יונה: לא רק את הבעת התום והענוה, שהן, כמקובל, תכונות היונה; אלא גם את כל רגש העדנה, האהבה הוהירה, המתרפקת שלו, של

האוהב המסוגל לראות את העינים האלו, כיונים. אבן-גבירול עצמו בתארו את יאשוו בלילה כותב:

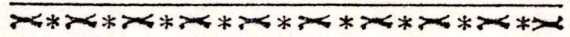
ושחק העצה קררות, וספר
כאלו מת ונהפך קררו.

הלך הנפש הנמטר לנו על-ידי תמונה זו נמסר לא רק בצירופים המפתיעים (והנכונים) האלה: הסהר המת וקברו בענן, הוא נמסר גם בשימוש הנכון בפועל: "העטה" – "שחק העטה קדרות", כמו בתמונה שראינו בארבע השורות, אשר הבאנו בהתחלה:

ועת פי העלה שחר דגליו
והרים כוכבי בקר כנסים.
קרבי שקטו, פי נמלאו של.
ועלי נגרו נטפי רסיסים.

תמונת הלשון, התמונה השירית, היא, כפי שאמרנו קודם דינאמית. השימוש הנכון בשם ובתואר יוצר את מוחשיותה: השימוש הנכון בפועל מעניק לה את כוח התנועה.

בזכות דברים אלה השיר הוא אספקלריה אשר בה נצדד הזמן. היא מעמידה את הזמן על רגעים בהמחישה לנו את צורותיו ואת גווניו, בגלותה לנו את אוצרותיו הסמליים של הרגע, אך היא גם מראה את תנועותיו של הזמן, ואת גלגוליו השונים. הסמל הלשוני הוא העומד והשוטף שבשירה; היציב והחולף, הוא לבושו החיצוני ותוכו, הוא גם בחינת הדיוק של הביטוי ובהיותו, לכאורה, אמצעי טכני, הוא נפש השיר.



- a קה. מה אֶהְבְּתִי אֶת יְפֵי צִינִיף
- b אֶת מִפְּקָדָי הַטּוֹב וְהַתְּמִים.
- b תְּמִיד גַּם בְּלִילוֹת, גַּם בְּקִמִּים
- a שׁוֹשֵׁן לְבִי פּוֹרֵס בְּגִנְיָה.
- a וְצֵת תְּצִיץ אֵלַי מִסְּלוּנֶיךָ
- b שׁוֹטֵף אוֹתִי הַרְגָּשׁ הַתְּמִים
- b וְכָל הַלּוּמוֹתַי פֶּתְאוּם קָמִים.
- a רוּצָה אֲנִי לְכַרוֹץ לְפָנֶיךָ.
- c קה. מה יִקְרוּ לִי אֵלֹהֵי הַצִּינִים
- c בְּהֵן נִשְׁקַפֶּת תְּכַלֵּת הַשְּׂפִים.
- a בְּהֵן צָפוֹן צָמְקָם שֶׁל הַיָּמִים.
- c הַנֶּקֶן חוֹלֵף, הַנֶּקֶן זוֹרֵם פְּמִים.
- c וּבְתוֹכֵי עוֹקְדִים אֲנַחְנוּ עֲנִים
- d מְאוּחָדִים לְצַד, לְעוֹלָמִים.

מה הוא שיר זה? מי שמטב את השאלה על תכנו של השיר, ישיב ודאי: שיר אהבה. מי שירצה לדייק יותר בהגדרה הפור-מאלית יאמר: סונטה. שתוכנה הוא וידוי אהבה. אכן, סונטה היא זו ונזשאה אהבה. הסונטה בנויה לפי כל הכללים הנודשים מצורת-שיר זו מאז המאה ה-12 ועד ימינו: מספר שורותיה 14, משקלה חמישה ימבים וחצי, אחת עשרה הברות. דרך חריזתה הוא כך: בשני הבתים הראשונים המרו-בעים חוזר אותו חרוז עצמו כך שהשורה הראשונה מתחרזת עם הרביעית. השניה עם השלישית. בשני האחרונים – הֶטֶרֶצְטִים – שתי השורות הראשונות נחרזות זו עם זו והאחרונה – השלי-שית – נחרזת עם השלישית של הבית האחרון. הנה כך: צינִיף-גִּנְיָה, תְּמִים-חַמִּים, חַלּוּנוֹתֶיךָ-לְפָנֶיךָ, חַמִּים-קָמִים, עִינִים-שָׁמַיִם, כְּמִים-שָׁנַיִם, יָמִים-לְעוֹלָמִים. יש בשיר גם חמונות לשוניות כגון: שושן לבי פורח בגניך. הומן זורם כמים ובתוכו עומדים אנחנו – ובכן, הכל כהלכה; הכל טוב ויפה. חלק וברור ופיוטי מאוד – אלא... הבה ונקרא עוד פעם שיר זה. ומקווה אני, שאחרי קריאה שניה של הסונטה הוואת נסחבר למרבית הקוראים, כי לאמתו של דבר אין זה שיר כלל. כי אין זה אלא תרגיל טכני לכתיבת סונטה. כל אדם בעל חוש ריתמי-לשוני, בעל יכולת של חריזה ובעל אסוציאציות של קריאה ביצירות משוררים מסויימים, יכול לכתוב דברי חרוז-נות כגון אלה לתריסרים ביום אחד, או: כמו שאומר השוטה ב־כטוב בעיניכם לשכספיר: "אני יכול לחרוז אותך כך שבוע תמים להוציא את שעות השנה והאכילה". בשעת קריאה זו לא קשה לתאר את התקפות, שבהן כתבו כל הצעירים המשכילים שלא היו משוררים, סונטות לתוך אלבום-הזכרון של בחירת-לבם. יש בסונטה זו, כפי שראינו כל סימני ההיכר החיצוניים של שיר. במובן טכני היא נענית לכל הדרישות של מה שקוראים: "ראוי לדפוס". אבל היא ריקה מבפנים, באנאלית מתחילתה ועד סופה, ומשתמשת בדפוסים המוכנים מראש, היינו: מזוי-פת. כבר השורה הראשונה: "קה. מה אהבתי את יפי צינִיף"

why this isn't a true poem

משתמשת במילים סתמיות, שאפילו אחת מהן אינה מעידה על מניע מיוחד לרגש. על משהו אינדיבידואלי המאיר את הדברים באור חדש. אילו עמדה כאן במקום המילה "יופי-איזו מלה אחרת – ייתכן והיתה יכולה להציל את השיר. הדימויים "הומן זורם כמים", ההודעה שבעיניי משתקפת תכלת השמים, והן "צופנות את עומק הימים", כל אלה הם דברים ספרותיים נדושים, שאינם מעוררים בנו עוד שום תגובה, וידוי אהבה האומר "שוטף אותו הרגש החמים" מש-תמש, לעצם הענין, בביטוי שהוא לא קרירה ולא חמימא. והציור הלשוני "תמיד גם בלילות גם בימים שושן לבי פורח בגניך" – אחרי בדיקה קצרה מאוד מסתבר שהוא חסר תוכן וכי מה זה "שושן לבי".

אל-נא תעלו על דעתכם שיש כאן התאכזרות בביקורת כלפי איזה משורר עברי, שפירסם שיר לא מוצלח. את הסונטה הזאת כתבתי אני עצמי לצורך הברור הזה כדי להוכיח שמי ששולט על טכניקה שירית מסויימת יכול לכתוב קילומטרים של שירים כאלה ללא קושי. יתר על כן, אפשר לכתוב באורח זה גם שירים טובים יותר ואני עצמי בהתקני את הסונטה הזאת למטרה קלקלתי בכונה תחילה כמה שורות שמתוך שגרה של כתיבה יצאו מתחת לעטי טובות במקצת מאלו שנסחתי עכשיו. פירושו של דבר, שאפשר לכתוב גם משהו הדומה מאוד לשיר טוב – בלי אותו המניע העיקרי לשירה העושה אותה שירה באמת. משורר השולט במידת-מה במק-צונו יודע, שיכול הוא לייצר חרוזים מוצלחים פחות או יותר יום-יום, משורר יודע, שלכתוב שירה ממש יכול הוא רק לעתים רחוקות ביותר, בתקופות היים מסויימות או ברגעים מסויימים, כאשר מתגלה בו, שלא מדעת, אותו דבר מיוחד

במינו, אותו מצב נפש שהוא לבדו יאה לכתיבה, היכול לשמש לו נקודת מוצא לכתיבת שיר של ממש. מצב נפש זה הקרוי בדרך כלל באותו שם שהשתמשו בו לרעה יתר על המידה: "השראה". הריהו מין עובדה של חיי יצירה המתחמקת מכל הגדרה מדוייקת, אבל בלעדיו אין שירה של אמת. על המצב הזה יש לנו עדויות שונות של משוררים ומבקרים והעדויות הללו שונות זו מזו בהרבה. מאלבראנס הצרפתי מנסה לבסא אותו בנוסחה תמציתית: "זוהי תפילה האיני-טלקט", חוששת אני, שלא כל משורר יסכים לכך. הרגשת תפילה – ודאי, דבר זה ישנו בכל תהליך של יצירה. אבל המלה "אינטלקט" הולמת רק סוג מסויים של משוררים. רבים מאוד, דווקא באותו שלב ראשון של הולדת השיר, מסלקים את פעולת המוח, עובדים עבודה אינסנסיביית באינסטינקט בלבד, בחושים בלבד, מפיקים את אישיותם לאותו "משהו" המוליך אותם כמעט ללא כל קונטרולה של השכל, ורק בשלב השני מתחיל לפעול גם ההגיון והוא פועל כמוודד את הדברים באורח אוביקטיבי. דומה שדבר זה תלוי בעיקר בטיפוס המשורר. אפשר לתאר על נקלה שבספרותנו העברית היה ביאליק משתייך על אותו טיפוס של משורר שבשבילו העבודה על השיר היתה מלכתחילה תפילה-האינטלקט, ואלו טשרני-חובסקי יצר את שיריו בדרך ההפוכה מזה. במקרים רבים, אולי המצויים ביותר, המשורר מתחיל את שירו ללא קונצפציה

שכלית של מה שהוא אומר לכתוב. הוא רק חש תחושה מחוץ של הזדהות עם עולם שהוא בעת ובעונה אחת בתוכו ומחוץ לו, ותחושה זו כופה עליו דרך ביטוי מסוימת וביטוי דברים מסוימים. יש לנו עדות מופלאה של המשורר הצרפתי ארתור נקבו הרושם בפנקסו ברגע כזה את המלים המשונות:

Je est un autre היינו: אני הנהו אחר לא-je suis - אני הנני אחר. כאן לפנינו כמין יציאת האיטיות מגבולותיה שלה ושליטתה על האובייקט וכניעתה לצו של אינה יש אובייקטיבי. המבקש לבטא עצמו בשיר.

עם זאת, הרגשה זו בלבד, שהיא היסוד הראשון, הצעד הראשון והמניע הראשון ביצירה, אינה כספיקה. רק צעירים סנטימנטיים, הכותבים שירים, במקום רשימת יומן, סבורים שדיים ברגש. בהתלהבות, כדי להשחיל עליהם מלים ראשונות המזדמנות להם ולערכם בסדר מוסיקאלי פחות או יותר, והנה שיר.

הדבר איננו כן: השיר פועל עלינו על פי הרוב שלא מדעת שעה ארוכה, ימים, חדשים, לפרקים שנים, עד שהחומר של הירשמים והרגש שנצטבר בנו, בנפשנו פנימה, מבקש לו דרך לביטוי של ממש. המשורר הגרמני רילקה אמר: "אדם צריך לראות הרבה ערים, הרבה מראות ודמויות ואחר-כך לשכוח אותם, את כולם. ורק אחרי זה הוא יוכל אולי לכתוב שירים" היינו: הדברים הפועלים מתחת לסף הכרתנו מתגבשים יום אחד בלי-דעת: הכוס מתמלאה טיפין-טיפין, ורק לאחר זה מותר להוריק את היין אל הכלי היאה לו. ברגע אחד, שאין לקבוע אותו מראש מתרחש אותו דבר מזור המניע את המשורר לומר את דבריו במפורש. על פי הרוב הראשית היא מנגינה, היותמוס ההיולי. לעתים מלווה משפט אחד או שניים, או כמה מלים המשמשות לו נקודת מוצא, ואשר לפרקים גם אינן מופיעות כלל בתוך השיר כאשר הוא מוכן. דבר זה תלוי בדרך חפיסתו ועבחתו של המשורר, יש והוא מתחיל מיד בשורות ומלים הפוזרות בכל השיר כולו והצורה וכן כל הבנין מושלמים בתוכו מן הרגע הראשון, ועליו רק למלא את

Rilke

החלל הריק בין תחנה מלולית אחת לשניה. כך עכד, למשל, המשורר הגרמני הלדרלין. יש ולהיפך, הרייתמוס נושא עמו שורות רבות של מלים המבטאות בערך את הלך-הנפש של השיר, אלא שבתוך עבודה ותוך בדיקת דיוקן של המלים האלו המשורר מחליף כמעט את כולן במלים אחרות. כך עבד פושקין על אילו משיריו. יש והשיר יוצא מיד מוכן ומושלם לאור העולם, אלא שגם בשעת לידת-פלא זאת, עובר המשורר תוך כדי עשיה שלבים שונים של עבודה פנימית מורכבת.

ההתלהבות איננה מצב-נפש היאה לאמן, אומר המשורר הצרפתי פול ולארי. פירושו של דבר שבשעת העבודה על המשורר לכבוש את ההתלהבות הראשונית שלו, שהיתה המניע הראשון לכתובה, העמל האיטי והקפדני כך מכנה פושקין את עבודתו הפיוטית, אף כי הוא עצמו ידע של-עמל האיטי והסבלני הזה יש מניע הכופה עליו את הכרח העמל. גבורו הציני באחד מסיפוריו, המבקש להסתיר את רגשותיו לגבי יצירתו, אומר "כאשר חוקף עלי 'גועל-נפש' זה ופושקין מעיר: כך היה צ'ארסקי, (היינו גיבור הסיפור): 'מכנה את ההשראה'. דבר זה, או כפי שאומר צ'ארסקי 'גועל נפש זה' חוקף עליו על המשורר, אלא שברגע שלא הענין בלבד שליט בו, אלא גם הוא שולט בענין, נדרשת כמנו לא התלהבות בלבד, אלא אותו ריכוז פנימי, אותה אבתנה דקה, שיש בה גם מן ההזדהות עם האובייקט, גם איזו מידה של ביקורת לגבי אותו אובייקט, האדם כאילו יצא מגבולות אישיותו, כאילו נתפלג, והוא בעת ובעונה אחת - אומר את הדברים ושומע אותם, מסכם סיכומים ובוהן אותם; הוא הנו הוא, הוא הפרט בכל הדיכות של אישיותו, והוא גם העומד

מעל לפרט הזה כשופט עליון של מעשיו. אולי זה הפירוש השני של הפסוק אשר פסק נמבו: Je est un autre - אני הנני אחר."

הרגשת השירה היא סילוק חוש המידה היומיומי מן העולם, ביסול הגבולות, אבל היצירה השירית היא החזרת חוש המידה לעולם. מציאת הגבולות הצורניים, מתן הפרופורציה, ועל-כך אומר את הדבר היפה ביותר ההוגה הצרפתי ז'אק מאריטן: "השירה היא אש אשר מדברים אותה בידים הלוכשות כפפות של הגיון."

Valery