שלמה שפאן

צורה ומשקל בשירת ש. שלום

אחד מסימני ההיכר של שירת אמת היא ההתאמה הפנימית שבין התוכן ובין הצורה, הדבקות האורגנית ביניהם. מכאן שלא רק התוכן, החוויה, תפיסת העולם והיחס אליו מהווים את מהות השירה, אלא גם הדפוסים והכלים, שבהם יוצק המשורר את חווייתו ואת רגשותיו, אותם דפוסים ותבניות שירדו כרוכים ודבוקים עם התוכן, עם החומר של היצירה הפיוטית. ועל כן יובן, כי עם חילוף משמרות בשירה יש לא רק תכנים חדשים, רגשות ורעיונות חדשים, אלא גם צורות ביטוי חדשות, חילופי תבנית ומקצב. תקופת ההשכלה אהבה את הבית של שמונה טורים או של שישה טורים, ודעתה נתקררה בעיקר על טור של י״א או של י״ג תנועות. לעומת זה העדיפה שירת התחיה שלאחריה, היינו השירה העברית משנות השמונים והתשעים של המאה שעברה ואילך, את הבית הקצר בן ארבעה טורים ואת הטור הקצר (3—4 רגלים), ונטלה לעצמה את המשקל הטוני המוסיקלי. גם בשירה העברית של הדור האחרון, השירה הארצישראלית שבין שתי מלחמות העולם, חלו חוץ מחילופי ההטעמה, הנגינה, גם חילופים רבי משמעות מבחינת המבנה, אמצעי ההבעה, הניגון.

על ש. שלום מותר כבר לדבר כעל אחד מאבות השירה העברית החדשה הזאת, אחד ממניחי יסודותיה ומבוניה המצוינים. המשורר מבטא, כמעט ללא שיור, את רוח התקופה האחרונה, זו שבין שתי מלחמות העולם, המוגדרת על־ידיו בשורות:

בְּמַזָּל דָּמִים נוֹלַדְתִּי. וְסַעַר חוֹלַל נָתִיבִי
– –
דּוֹרִי תַּהְפּוּכוֹת וְאֵימִים, וּבְכָל הַשְּׁעָרִים מִלְחָמָה
(בנתיב הזרעה והרון)

המשורר נודד ב״כרכי הים״ המטילים עליו דכאון ושממון, הוא מהלך ב״נתיב המולדת״, הנבנית בכאב, הוא עומד ״פנים אל פנים״ עם עצמו, עם נפשו המתלבטת ביסוריה, יסורי הפרט, יסורי האומה, יסורי העולם. הוא גם גומע

מלוא הווייתו את הפלא, הפלא המשמש אבן שואבת לכל חייו ולכל יצירתו. הוא חוזה את "העולם בלהבות" והוא "אילן בכות" לענות הדור, כללו של דבר — חוויה עשירה ותפיסה מגוונת רבת צדדים של הוויית האדם והיהודי בזמננו.

ובהקבלה של תואם לעושר החוויה ולעומק התפיסה הפיוטית של נפש, עולם ויצירה — בא עושר הצורות והתבניות הפיוטיות, עומק הצלילים והגיגונים, גיוון המקצבים והמשקלים. והצד הפורמלי בשירתו של ש. שלום אינו עניין של מקריות, אלא הוא עצם מעצמותה, הוא אורגני לה. ערכו הפיוטי של ש. שלום ניתן איפוא למדידה לא רק לפי „התוך", אלא גם לפי ה"לבוש", לפי "הכלים" שבהם בא "התוך" הזה לעולם.

נעיר איפוא הערות אחדות על אמנות הצורה והמשקל ביצירת ש. שלום

א

לא הַכֹּל כֹּה פָּשׁוּט בְּחַצְרוֹת הַבָּתִּים

(שירים)

התהומות שנפערו לרגלי הדור הצעיר אחרי מלחמת העולם הראשונה, אותם "תהפוכות ואימים" שהזכרנו, שוב לא יכלו למצוא את הבעתם המקובלת והמגובשת של "הבית" המרובע בעל הטורים הקצרים, בעל המשקל הטרוכאי או האמפיבראכי לרוב, בהתאם לנגינה המלעילית של המבטא האשכנזי. המשוררים הצעירים פרצו את גדרות ה"בתים", הרסו את ה"בתים" עצמם, והשירה הועמדה פרזות ופרצות, פתוחה לרוחות מכל העברים. אין עוד עמידה איתנה של בטחון, של ראיית הבאות, אין קביעות וסטאטיות, אלא סערה מטלטלת את האדם בחלל המלא פגעים, יש מעלות ומורדות, קפיצות וניתו־רים; יש זעקת פחדים ואנקת כאבים. ה"בית" נהרס וגודלו של הטור ומקצבו ניתנים לחליפות של פתאומיות, של הפתעה. פעם יללה ארוכה, החותכת את חלל המציאות, ופעם זעקת פתע חדה וקצרה, שצלצולה באזנים זמן רב לאחר שנדמה.

כל הסימנים האלה של שירת הדור מתגלים במובהק ביצירתו של ש. שלום — מתוך אינטואיציה פיוטית עמוקה ומתוך כיבוש עצמי אמנותי רב. בתוך מערבולת הרגשות, בתוך פרפורי נפשו וזעקותיה, שולטים חוקים סמויים

מן העין, המכוונים ומדריכים אותו בבחירת דפוסי היצירה, ניגוניה וצלילה בהרמוניה גמורה לתוכן. כאן פועל חוש אדריכלי פנימי, היוצר מזיגה נכונה של תוכן, צורה וצליל.

ה"בית" בשירה מקבל את צביונו ואת חיותו על־ידי הקומבינציה של מספר הטורים, אורכם וחליפתם, על־ידי המקצבים והחרוזים בחליפותיהם ובצירו־פיהם. מי שיבדוק את שירת ש. שלום מבחינה זו, יתפלא למצוא עושר של צורות וגוונים, שבצד הלשון המיוחדת במינה הנם כובשים את לב הקורא ומכניסים אותו לעולם של חוויה אמנותית עמוקה. בראשית דרכו של המשורר רבים אצלו השירים, שיסוד ה"מרד" בצורות המקובלות גדול בהם, יסוד המקוריות וההפתעה מבחינת המבנה. כאלה הם המחזורים "מי ז", "בנתיב המולדת", "ביעף". עניין רב מבחינה זו יש בין השאר גם ב"שירי התנ"ך" של ש. שלום. ההגות המקורית וההצצה אל מעבר מזה, להט הרגש. זעקת ההתרסה ביחסי אדם וחברה — כל הסגולות האלה של "שירי התנ"ך" מתבטאות לא רק בתוכנם ובסגנונם של שירים מופלאים אלה, אלא גם במבנם המלא הפתעות, בשורות הארוכות והקצרות, שיש בהן מעברים חריפים, שפעם הן נושמות נשימת מדבר ארוכה ורחבה ופעם הן חדות וקולעות כאבני בליסטראות; ובאוריגינליות של החרוז, שבשירים אחדים הוא מתגלה ומתעלם חליפות, או אף מתחמק כאילו מלהיות חרוז. הוסף על כך את הריתמיקה, המותאמת בדרך של אינטואיציה לתוכן, ותכיר את כל העושר של הציוריות הפורמלית, המוסרת לנו חוויה פיוטית של נוף ורגש ורעיון.

אולם בהמשך דרכו, בפואימות הליריות הגדולות, ב"שירת היתוד" שלו (שער החמישים, אן בא פלא, מחזורי הסונטות) הגיע לצורות מגובשות גיבוש אמנותי רב, שיש בו משום כיבוש עצמו ורגשו וכאבו ב"בתים" מרובעים בעלי מקצבים קבועים. יש אפילו, שלא רק ה"בתים" קבועים ועומדים מוצקים וקצובים, אלא אף צירופם של ה"בתים" לפרקים קבוע מבחינת המספר ("שער החמישים"). אפשר שיש לדבר זה משמעות פנימית רבת עניין. אלה הם לרוב השירים האינטימיים ביותר, החותרים למעמקים, הנושאים בתוכם סמליות קרובה למסתורין. המעטה החיצוני של הצורה המגובשת בא לרמוז על כוחו של המשורר לכלוא את הסערה, לרסן את געש היסודות התוססים בנפשו

של היוצר, היודע לשלוט בחומר הנפשי הרה־המכאו־בים ולהפכו ליצירה, לבניין. יש איפוא בזה משום שליטה על עצמו, משום כיבוש לקראת ראיה, התעמקות, חשבון הנפש. ואמנם יצירות אלה יש בהן סיכום ודין־וחשבון, הן באות לגלות טפח ממעמקי נפשו של המשורר מתוך בקורת עצמית עליונה, מתוך מצפון אנושי ופיוטי כאחד.

עִתִּים אֲנִי נִשָּׂא, עִתִּים אֲנִי שׁוֹקֵעַ,
וְנֵהּ שֶׁל מַצְפּוּן רוֹדֶה בַּתַּהְפּוּכוֹת.

הצורה המוצקת והמגובשת בשירים האלה — גם לה יש איזו שייכות לעניין המצפון הפיוטי של ש. שלום.

הוא הדין בכל הנוגע לסונטות שלו, ביחוד לשלושת המחזורים המהווים כעין שלבים של עליה מודרגת: "מעבר לדם", יד סונטות שאינן קשורות מבחינה חיצונית, ורק במספרן, שהוא ארבעה עשר, הן מזכירות את מבנה ה"כליל"; "אשה", טו סונטות, המקיימות את כל חוקי ה"כליל"; ולבסוף "חנינא בני", יד סונטות הקשורות ביניהן קשר פנימי עוד יותר מן המקובל ב"כליל", על־ידי החזרות של הטורים משיר לשיר בצורת סולם של עליה אמנותית אינטימית.

לשם הדגמת ההתאמה שבין המבנה החיצוני של ה"בית" ובין התוכן הרגשי של השיר, נביא את השיר "בדלף" (שירים, עמ' לא). בשיר שלושה "בתים", ותוכנו: תיאור שממון של סגריר ודלף, יאוש של אדישות, דכדוכה של הנפש שנתרוקנה מקדושה, מגבורה, מאידיאלים. בבית האחרון יש זיק של התעוררות, הפיכת הפצעים והכאב למקור של השתחררות, של יצירה. וזה הבית הראשון:

חַלּוֹנוֹת בָּתֵּינוּ אֲטוּמִים,
שֶׁלֶחֶן וְכִסֵּא עֲגוּמִים,
מַשְׁמִיעִים הַכְּתָלִים עֲרֻמִּים,
מַשְׁמִימִים בַּדֶּלֶף.
וּבְחֻבְיוֹן מַצָּעִים מַחְוִירִים
שׁוֹכְבִים כֻּלָּנוּ עֲרִירִים,
וּמוֹנִים יָמֵינוּ הַצְּעִירִים,
וּמוֹנִים בַּדֶּלֶף.

האין מורגשים השממון, הטשטוש, חחוורון, הבדידות הקהה, אזלת היד — לא רק בתוכן, בפירוש המלים, אלא גם בצורת ה"בית" הזה? שלוש השורות הראשונות בעלות קצב חדגוני, בעלות חריזה משולשת, חסרת צבע, מלרעית־דקדוקית, ואחרי־כן השורה המקוצרת (שני קצבים במקום שלושה) ומקוטעת בסיום המלעילי, האומר כאילו, שלא כדאי להמשיך, לא כדאי להאריך את השממון, השלמה מתוך אדישות. וכן החלק השני של ה"בית" המקביל ברוחו, במבנהו ובאופן חריזתו לחלק הראשון. ונוספות על כך החזרות על המלים "משמימים" ו"מונים".

זוהי רק דוגמה אחת. ניתוח מפורט של צד זה בשירת ש. שלום יש בו כדי ללמד הרבה גם בעצם הבנת שירתו וגם בהערכתה. מן הראוי אולי להזכיר עוד בקשר לזה — רק לשם רמיזה בלבד — את הבלדות שלו המשרות מצב־רוח פיוטי בעצם מבנם האמנותי והמוסיקלי (פעמונים, חמישה).

ב

יֵשׁ לִי כִּנּוֹר וּשְׁמוּרִים בּוֹ קְסָמִים.

(ספר השירים והסונטות)

שירתו של ש. שלום היא עשירת ניגונים, מוסיקלית. נפנה איפוא אל כמה תופעות טיפוסיות בצד הריתמי של שירתו. נדמה לי, כי בשיריו הראשונים יש עוד סימנים של המעבר מן ההברה האשכנזית־המלעילית אל ההברה הספרדית־המלרעית, אולם בעיקרו של דבר שייך שלום כולו לשירה העברית החדישה, הארצישראלית והוא אחד ממניחי יסודותיה בשטח הריתמי־מוסיקלי. המוסיקליות בשירה מושגת על־ידי המשקל, על־ידי מספר הרגלים, הקצבים בשורה, על־ידי חליפות המקצבים בבית ובטורים. בכל זה עשירה יצירתו של ש. שלום והיא מהווה הרכב־קולות מגוון ביותר.

גם על משקליו אפשר לומר מה שנאמר קודם על מבנה ה"בתים" — הם עצמיים לשירים, טבעיים ומכוונים לתכלית באופן אינטואיטיבי. מקצביו, הם בעיקר מלרעיים, יאמביים או אנאפסטיים, בהתאמה לרוחה הפונטי הכללי של השירה הארצישראלית. אולם שלום מגוון את המשקלים האלה על־ידי אמצעים פיוטיים שונים, החל מקומבינציות של מספר הקצבים בטור (משנים

עד שישה ואף יותר מזה) וגמור באמצעים של קאטאליקסיס (השמטת הברה בסוף החרוז), או הוספת הברות והשמטתן בראשי הטורים. רווח בשירתו החרוז הנקבי־המלעילי, שמתפקידו ל"רכך" את "קשי" ההברה הספרדית והמשקלים המלרעיים. הטור הארוך בעל ששת המקצבים (כגון בסונטות) משווה ליצירתו אופי של רחבות והיקף, של נשימה עמוקה ושאיפה לחבוק זרועות עולם.

המקצבים של יצירתו אינם אנוסים או מלאכותיים, הם מתאימים לתוכן הפנימי של היצירה: המשורר נוהג בהם חרות מסוימת, ועל כן אין בהם משום מכניות, אינם הופכים להיות כבלים לשיר ולשר. ההשמטה של הברות בראשי הטורים או בסופם משנה הרבה פעמים את אופי המקצב, אבל היא גם נותנת למשורר אפשרות של הטעמת המלה הרצויה, בלי להיות כפות באופן מוכני ועיור למשקל הקבוע. נבאר גם הפעם את דברינו בדוגמה קלה ופשוטה.

השיר "ללא תמונה" (שירים, עמ' רנה) הוא בן שישה "בתים", בכל "בית" שישה טורים מתחלפים: טור ארוך של ארבעה יאמבים וטור קצר של שלושה יאמבים; חריזה אחת מבריחה את הטורים הארוכים של ה"בית" וחריזה אחרת את טוריו הקצרים (אב, אב, אב). אולם כבר בשורה השניה של הבית הראשון אנו מוצאים השמטה של הברה אחת בראשיתה.

הַיּוֹם סוֹבַבְתִּי בַּשְּׁכוּנָה
בָּהּ אֲנִי יוֹשֵׁב.

האופי של השורה הופך להיות טרוכיאי במקום יאמבי. תופעה זו חוזרת עוד כמה וכמה פעמים.

מעניינות מבחינה זו הן הסונטות שלו, בדרך כלל קצב הסונטות הוא אנפסטי, שישה אנפסטים בכל טור:

כֹּה אַרְוֶה אֶת דָּמִי בְּדָמִי, אֲכַלֶּה אֶת עַצְמִי וְאִיצוֹר.

אולם השמטת הברה בראשית הטור הופכת הרבה טורים לאמפיברכיים, כגון:

אֵיךְ, בְּטַחוֹן הַקְּדוֹשִׁים, הַמְאַחֵז בְּמִצְוָקָיו אֶת הַלֵּב־

עוד יותר בולט הדבר בטורים שחריזתם מלעילית, כגון:

עֲשֵׂנִי אֱלֹהַּ תָּמָר בֵּין שְׁקֵמֵי מִדְבָּרוֹ הַפָּרוּעַ.

לפעמים משמיט המשורר שתי הברות בראשית הטור, ומן האנפסט הראשון נשארת רק ההברה האחרונה המוטעמת, ובמקרה כזה הופכת השורה להכסמטר דאקטילי מושלם, כגון:

נָשָׁר צוֹרֵחַ פִּתְאֹם וְהִנֵּה הִתְרוֹמֵם וְאֵינֶנּוּ.

אולם לפי האופי הכללי של משקל הסונטות האלה, יש כאן השמטת שתי הברות בראשית הטור, ולהוכחה תשמש השורה:

סוֹד גֻּלְגֹּלֶת כְּרוּתָה מִגּוּפָהּ הַצָּפָה יְחִידָה עַל הַמַּיִם.

כמנהגו, של המשורר, מנהג חירות, בהשמטת הברות, כן מנהגו בהוספת הברה, או הברות, לשם הטעמת התוכן, כגון:

סוֹד תְּהוֹמוֹת שֶׁכִּסָּן הָאֱמוּן, סוֹד אוֹנִים מְעֻנִּים
בְּנַחֲשָׁתַיִם.

אמצעי נוסף בריתמיקה של ש. שלום היא הצזורה, החתך באמצע השורה, המתבטא בהשמטת הברה בראש המקצב. על־ידי הצזורה משיג המשורר הטעמה מבחינת התוכן וגיוון מבחינת הריתמוס, וטוריו הארוכים לעולם אינם מיגעים ומכבידים, לדוגמה:

רָאִיתִי הַמֻּתָּם בַּבְּרִיאָה, / וְרַק הָאָדָם בָּהּ קָרוּעַ.

עַל כֵּן שָׁבוּר בִּי הַכֹּל, / אִם גַּם לֹא תִמְעַד עוֹד
הַבָּרֶךְ.

מי שיעיין בסונטה ה־יג של המחזור "חנינא בני", שבה ניתנות במקום השורות רק נוסחותיהן הריתמיות (השורות עצמן, שהן חזרות מן השירים

הקודמים, נמצאו בסונטה ה־יד) יוכל לעמוד על תופעה זו של הוספת הברות והשמטתן בראשי הטורים או בסופם.

ג

בְּסוֹד שִׂיחַ...

(שירים)

הצורות, הניגונים, המקצבים בשירת ש. שלום הם הלבושים האורגניים לעושר עולמו. מקוריותם של לבושים אלה, החידושים שבהם, הסטיות, ואף "שבירת הכלים", כל זה משמש הד למעמקי נפשו של המשורר, לנפתוליו עם עצמו, עם העולם, עם אלוהיו. שלום עומד תמיד "פנים אל פנים" עם יסודות הווייתו העמוקים ביותר, עם תהומות נפשו, ובשיריו רב ה"סוד" בצדו של ה"פשט", הפלא ממלא את לבו ואת העולם והוא יעודו של המשורר. וברצוננו לרמוז על מסקנה אחת, מסקנה קומפוזיציונית בשירתו, הנובעת מאופיה זה, מעמידתה מול פני הנפש, האדם, העולם, האלוהים. המשורר אינו מסתפק ב"מונולוג", ב"מדבר בעדו", הוא זקוק למתח של שיחה, של שאלות ותשובות, של משא־ומתן דינאמי. רוחו המתלבטת, הכואבת, התובעת מעצמה ומאחרים, מוצאת ביטוי חריף יותר על־ידי דין־ודברים חי. צורה זו של שיחה יש והיא רק אמצעי אמנותי, אמצעי של סגנון פיוטי, ויש שהיא מופנית באופן ממשי יותר אל "ההוא טמיר ונעלם", ששלום נמנע לרוב מלקרוא בשמו, אבל הוא מסתתר בחביון שירתו ועומד מאחוריה כל הזמן. מרובות הפניות אל הלב, אל הנפש, ומרובות הפניות אל זה שאין לכנותו בשם. "תנני לחיות עוד הלילה הזה", "תנני להיות כעפר על דרכיך". רק לעתים רחוקות הוא מתיר לעצמו לפנות בגלוי אל אלוהים: "הרשני לגור בביתך, אלוהים" (שירים). אם ננסח את הדברים האמורים בצורה אחרת, אפשר לומר, כי בליריקה של ש. שלום יש יסוד דרמתי חזק, הבא בשילוב עם יסוד ההיאבקות שבנפשו. אין היאבקות ביחידות. שלום נאבק עם האיתנים, עם אלוהים ועם העולם, עם שטן ועם מלאך, עם נפשו בקרבו. המגע עם הצד שכנגד יוצר את הדיאלוג, את הדרמתיות.

עם כל הרצון להימנע מאנלוגיות קרובות ורחוקות ועם כל ההכרה שאנלוגיות

כאלה לרוב אין בהן ממש, איני יכול בכל זאת להימנע מלהעלות בזכרוני משורר אחר, בן דורות רחוקים, שגם הוא מצא פורקן לרוחו בצורה של דו־שיח עם נפשו, עם ידידו, עם העולם וביחוד עם אלוהיו. כוונתי לר׳ שלמה בן גבירול, שצורת השיחה רווחת בשירתו. גם הוא היה משורר אשר לא ידע שליו ברוחו ועמד בקשרי מלחמה נפשית עם כל הסובב. המותר לומר, כי דווקא צורה זו, צורת השיחה עם נפשו ועם בני־שיחה מדומים, משמשת ביטוי וסמל לבדידות הגדולה של המשורר ?!

ואם העליתי כאן את זכרון המשורר הגדול מימי הבינים, בוודאי לא רק בגלל העניין החיצוני הזה, עניין השיחה המדומה בשירתו זכרתיו, אלא בגלל כמה וכמה יסודות נפשיים ופיוטיים, שנדמה לי כי הם משותפים לשני המשוררים. שניהם אנשי מעמקים, אנשי מצפון עד ודואג, שניהם נתונים בריב נצחי עם העולם, ואולי מותר גם לומר: שניהם אנשי מסתורין ובעלי דתיות עמוקה. אבל עניינים אלה חורגים ממסגרת ההערות הפורמליות.

גוית, כרך ב׳, חוב׳ יא—יב, תש״ח.