

מחקרי ירושלים

# בספרות עברית

כח

עורכים

אריאל הירשפלד • תמר ס' הס

יהושע לוינסון

רכות המערכת

דפנה רייכמן

החוג לספרות עברית, המכון למדעי היהדות ע"ש מנדל  
הפקולטה למדעי הרוח, האוניברסיטה העברית בירושלים  
ירושלים תשע"ו

מועצת המערכת

יעקב אלבוים, שולמית אליצור, יהושע גרנט, מתי הוס,  
גלית חזן-רוקם, שמרית פלד, אביגדור שנאן

כתובת המערכת

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

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

הכרך יוצא לאור בסיועה של  
הקרן ע"ש פולה ודוד בן-גוריון למדעי היהדות  
מיסודה של משפחת פדרמן

הפצה: הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס  
ת"ד 39099, ירושלים 9139002; טלפון: 02) 658-6659; פקס: 02) 566-0341  
אינטרנט: www.magnespress.co.il

הפקה: דניאל שפיצר  
סדר ועימוד: iritnahum1@gmail.com  
הדפסה: 'ארטפלוס' דפוס ירוק

ISSN 0333-693X

© כל הזכויות שמורות  
ירושלים תשע"ו / 2016  
נדפס בישראל

## תוכן העניינים

### מאמרים

3	ראובן קיפרווסר
	גורלם המר של אליחורף ואחיה: גלגולו של סיפור מארץ ישראל שירד לבבל
27	תמר קדרי
	שירה ופְּשֵׁרָה: מבט חדש על דרשות חז"ל לשיר השירים
55	חנן מזא"ה
	'עיקר עיבורה שלדינה זכר היה': שורשיה וגלגוליה של מסורת אגדית בספרות חז"ל
83	איתי מרינברג-מיליקובסקי
	לשאלת זיהוי הפיוטים המוזכרים לגנאי בתשובת רב נטרונאי גאון
93	אופיר מיניץ-מנור
	הכינוי הפייטני וזיקתו ללשון הציורית בפיוט הקדם-קלסי
113	יותם פופליקר
	'ים אחרון' בדרך לאמריקה: 'אמייגרנטים' כסיפור מפתח ליצירתו של ל"א אריאלי (אורלוף)
139	איתמר דרורי
	שובו של המחבר – על 'פעמון ורימון' לחיים הזו
167	דביר צור
	'חזיון הולדת היהודי החדש בארץ החדשה': על יחסי חלוצים וילידים בכמה מסיפורי ס' יזהר, או: על ריבוי הפנים של הבית הילידי
199	אילנה סובל
	'הילדה בעלת טלף התיש': התעללות הורית, מטמורפוזה ופואטיקה בשירת צביה ליטבסקי

229	ננסי עזר	חתימה אל מחוץ למרכז ופריצה אל תוך-תוכו בשתי אוטוביוגרפיות ספרותיות: 'פוסט מורטם' לירם קניוק ו'ורד הלבנון' ללאה איני
<b>סקירת ספרות</b>		
249	דינה ברדיצ'בסקי	ביקורת הריבונות וריבונות הביקורת שמרית פלד, הריבון הישראלי: השיח והרומן, 1967–1973: עיון ביצירותיהם של עמוס עוז, יצחק אורפז, בנימין תמוז, דוד שחר, שמעון בלס, סמי מיכאל, יצחק בן-נר, שולמית הראבן, יהודית הנדל, עמליה כהנא-כרמון, יורם קניוק, פנחס שדה ואהרן אפלפלד, ירושלים: הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, תשע"ד, [7] + 237 עמ'
255	דורית למברגר	ספרות כסימפטום או פרשנות כסימפטום יוחאי אופנהיימר וקציעה עלון, אמנות הסימפטום: קריאות ביצירותיו של אהרון אפלפלד, תל אביב: גמא, 2014, 230 עמ'
259	דודו רוטמן	אבל הטקסטים לעולם עומדים עלי יסיף, מאה סיפורים חסר אחד: אגדות כתב יד ירושלים בפולקלור היהודי של ימי הביניים, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, ההוצאה לאור ע"ש חיים רובין, תשע"ד, 351 עמ'
269	רשימת המשתתפים בכרך	
vii	תקצירים באנגלית	

## מאמרים



## גורלם המר של אליחורף ואחיה: גלגולו של סיפור מארץ ישראל שירד לבבל

ראובן קיפרווסר

תכונה אופיינית לספרות חז"ל היא ההבדלים בין מסורות ספרותיות שהתגלגלו בין שני מרכזי האוריינות היהודית בתקופה התלמודית. התופעה הזאת מורכבת ביותר והוצעו לה הסברים רבים. במאמר זה אתרכו בפן אחד של התופעה – ההבדלים בין מסורות הסיפור ממקור ארץ ישראלי למסורות שהתאזרחו בתלמוד הבבלי. ואנסה לזהות מאחורי הגלגול הספרותי תמורות בתרבויות שסיפרו את הסיפורים.

בתקופה התלמודית היו שני מרכזי אוריינות יהודית חשובים זה לצד זה, בבל וארץ ישראל. ביחסים שבין חכמי ארץ ישראל לחכמי בבל היו עליות ומורדות, אך בדרך כלל שרר ביניהם עימות. דגמי היחסים השתנו מהגמוניה ברורה של ארץ ישראל לעצמאות של המרכז הבבלי שהתחזק והתפתח. במשך כל תקופת האמוראים שאף כל אחד מהמרכזים להשפיע במישרין על משנהו. שמועות, מסורות ומעשים התהלכו בין ארץ ישראל לבבל בתקופת התלמוד, וצורתם ותוכנם השתנו כשעברו ממרכז למרכז. פערי זמן ומקום, הבדלי שיח ונסיבות, שגגות מוסרים וגישות שונות של עורכים שיוו לדברים לעתים פנים חדשות לחלוטין. במקרים מעטים בלבד מאפשרת ההשוואה לשחזר את השינוי ואת סיבותיו.<sup>1</sup>

\* רבתי וחבריי קראו את טיוטות המאמר הזה והעירו הערות מחכימות – תודתי לכולם: טל אילן, רונית ניקולסקי, עמרם טרופר, ג'פרי הרמן, דן שפירא, כנה ורמן, ג'פרי רובינשטיין ועקב אלמן. על עיקרי הדברים הרציתי בכנס האיגוד העולמי למקרא ברומא 2009 ובכנס אירנו-יודאיקה בירושלים 2010. תודתי אף לקוראי המערכת של 'מחקרי ירושלים בספרות עברית'.

1 ראו: י' זוסמן, 'שוב לירושלמי נזיקין', מחקרי תלמוד, א (תש"ן), עמ' 96–114; י' גפני, 'בין בבל לארץ ישראל: עולם התלמוד ועימותים אידיאולוגיים בהיסטוריוגרפיה של העת החדשה', ציון סב (תשנ"ז), עמ' 213–242; ש' פרידמן, 'לאגדה ההיסטורית בתלמוד הבבלי', הנ"ל (עורך), ספר הזכרון לרבי שאול ליברמן, ניו יורק תשנ"ג, עמ' 120–122, הערות 5–8; ו' נעם, 'מעשה בסיפור שנשבה: גלגוליו של מעשה בין ארץ ישראל לבבל', מחקרי ירושלים בספרות עברית, יט

קשה להציע דגם מקיף להיווצרות ההבדלים בין המסורות הבבליות של הסיפורים לבין המסורות הארץ ישראליות. אך היו חוקרים שחיפשו ומצאו את הגורם לשינויים בצד הארץ ישראלית, כלומר בצד המוסרי ששינו את הדברים, ושלא תמיד שמרו על צורתם המקורית.<sup>2</sup> היו גם שתלו את השינויים בין המסורות בישיבות שונות בארץ ישראל ובתלמודיהן שהוחלפו בדרכי המסירה.<sup>3</sup> אחרים הניחו שחכמי בבל הם ששינו את המסורות הארץ ישראליות.<sup>4</sup> גם בעיון המוצג כאן מוצע שהמסורות הארץ ישראליות נערכו עריכה מגמתית בבבל, ואף נעשה ניסיון לזהות את אפיוני התרבות של העורכים הבבלים.<sup>5</sup>

בסיפור שינותח להלן באה לידי ביטוי בועזיר אנפין התופעה של גלגול המסורות מארץ ישראל לבבל. הסיפור הזה נדון במסגרת הדיון הראשוני בגלגולם של סיפורים מארץ ישראל לבבל. כבר בתחילת דרכו של המחקר, בתקופת 'חכמת ישראל', הציג זכריה פרנקל את הסיפור הזה מהירושלמי ומהבבלי כלשונו, והעדיף מבחינה אסתטית את הגרסה הבבלית:

ובכוח המליצה נראה להבבלי יתר שאת על הירושלמי. כי אף שההגדה בשני התלמודים מלאה חן והיא כטל על הארץ עיפה להנפש השוקקת להגביה ממעל לחשכת התבל והבליה ודאגותיה ולשאוב מהמעייץ אשר מריחו יפרח שלום והשקט ודממה, בכל זאת גבר הבבלי על הירושלמי ברוח המליצה מוכח הדמיון [...]. כל מי שיש לו חץ לטעום יבין מה שיש בזה בין הבבלי והירושלמי!<sup>6</sup>

בשפתו המליצית, האופיינית לאנשי 'חכמת ישראל', שיבח פרנקל את איכותו של הסיפור בתלמוד הבבלי. אף בניחוח שלי אצביע על יתרונות הסיפור הבבלי, שגרסתו התניינית ערוכה יותר מן הגרסה הקדומה של ירושלמי. בעיון זה אדון בשני גלגוליה של המסורת כבשני תוצרים תרבותיים, שכל אחד מהם משקף את מקום היווצרו.

2] (תשס"ג), עמ' 9–21; J. L. Rubenstein, *The Culture of the Babylonian Talmud*, Baltimore

2003

2 ראו: ז' פרנקל, מבוא הירושלמי, ברסלאו תר"ל, דף מד ע"א.

3 ראו: י"נ אפשטיין, מבואות לספרות האמוראים, ירושלים ותל אביב תשכ"ג, עמ' 292, 321.

4 ראו: ד' רוזנטל, 'מסורות ארץ ישראליות ודרכן לבבל', קתדרה, 92 (תמוז תשנ"ט), עמ' 7–48.

5 ראו לעיל הערה 1.

6 פרנקל (לעיל הערה 2), דף מט ע"א–ע"ב.



[3] גורלם המר של אליחורף ואחיה: גלגולו של סיפור מארץ ישראל שירד לבבל

### אליחורף ואחיה בארץ ישראל

ההקשר שהסיפור מופיע בו חשוב להבנת תולדות גלגוליו.

קהלת רבה ג, ב	ירושלמי, כלאיים ט, ד (לב ע"ג; טור 176)
'עת ללדת'	1 כתיב 'ואתה פשחור וכל יושבי ביתך תלכו בשבי ובבל תבא ושם תמות ושם תקבר' (יר' כ 6). ר' אבא בר זמינא אמר ר' חלבו ור' חמא בר חנינא. חד אמר: מת שם ונקבר שם, יש בידו שתי'. מת שם ונקבר כאן יש בידו אחת. וחרנה אמר קבורה שבכאן מכפרת על מיתה שלהן.
2 משעה שאדם נולד נגזר לו באיזה חיים יחיה באי זו מיתה ימות.	2
3 ר' יונה בר' חנינא רגלוי דבר אניש אנון ערבין ביה לאתר דמתבעי תמן מובלין יתיה	3 רבי יונה בשם ר' חמא בר חנינה ריגליי דבר נשא ערבתייה למיקמתייה כל הן דהוא מתבע
4 ויש אומ' חבלים טמונים בארץ וקשורים בארץ הה'ד' טמון בארץ חבלו' (איוב יח 10)	4
5 כת' 'ואתה פשחור וכל יושבי ביתך תלכו בשבי [...] ושם תקבר' (יר' כ 6) 'ולא ימות בתוך ביתו' לא כת' תמן 'ויאמר יי מי יפתה את אחאב' (מל"א כב 2) וכו' עניינה ולא <כתיב> 'מת בתוך ביתו'	5 כתיב 'ויאמר מי יפתה את אחאב ויעל ויפל ברמות גלעד' (דה"ב יח 19). וימות בתוך ביתו ולא <כתיב> תמן. <sup>7</sup>
6 תמן תנינן אליחורף ואחיה הוו איסקבטוריי דשלמה. <הוה שלוחהון דבריתא נהיג שאיל שלמא דשלמא> <sup>8</sup> כל יומא.	6 אליחורף ואחיה תרין איסקבטוריי דשלמה. חמא מלאך מותא מסתכל בון וחריק בשינוי. אמר מילה ויהבון בחללא.

7 הלשון כאן קשה ולא ממש מובנת, אך מתוך השוואה לירושלמי מתברר שהדרשן מעיר שכתוב 'ויפל ברמות הגלעד' ולא 'ימות בביתו', כלומר הכתוב מדגיש שהמלך אחאב נמנה עם מי שמתו לא בביתם.

8 השלמתי לפי כ"ו וטיקן, הספרייה האפוסטולית ebr. 291/11.

קהלת רבה ג, ב	ירושלמי, כלאיים ט, ד (לב ע"ג; טור 176)
<p>חד זמן על למשאול בשלמיה וחמא יתהון יתיהין גביה שריה מחריק בשיניה כל קבליהון. אמ' שלמה דילמא דאינון מסירין בידיה. מה עבד אמ' מילה ינסב יתהון וגנז יתהון בחללה. אזל ונסב ית נשמיתהון מן תמן. חזר למשאל בשלמיה דשלמה ושרי חייך כל קבליה. אמ' ליה: שלמה אמור לי מה עיסק בזמנא קדמיא דעלת לגבי הות מחריק בשיניך וכדון את קיים גחך.</p>	<p>אזל ונסתון מן תמן. אתא קאים ליה גחך לקבליה. אמ' ליה: ההיא שעתא הויתא איחרוק בשנייך וכדון את גחך לן. אמר ליה: &lt;אמר לי&gt; רחמנא דינסב לאליחורף ואחיה מן חללא. ואמרית מאן יהיב לי אילין להן דאשתלחית מיסבינין ויהב בליבך למיעבד כן בגין דנעביד שליחותי. אזל ואיטפל בון (ז)מן תמן.</p>
<p>אמ' ליה: חייך שליחותך דמרך עבדת. אמ' ליה: מאריה דעלמא דאזיל ואיסב נשמתהון דאליחורף ואחיה מן גו חללה. ואמרית בלבי מאן יהיב לי אילין מן הן אשתלחית דנסיב יתהון ואתייהיב בלבך את דתעבד מן דנעביד שליחותי איזיל ואיטפל לון מתמן ואזל ואיטפל לון מתמן.</p>	<p>7 תרי' ברויי דר' ראובן בר איסטרוובילו' תלמידוי דרבי חמא מלאכא דמותא מסתכל בון וחריק בשיניו. ואמ' ניגלינון לדרומא שמא הגלות מכפרת. אזל ונסתון מן תמן</p>
<p>תרתין בנוי דר' ראובן בר איסטרוובולוס הוון למידוי דר'. פגע בהון שליחתהון דברייתא. חמא יתהון עימיה ושרי מחריק שיניה לקבליהון. אמ' דילמא דאינון מסירין בידיה! מה עבד? נסב יתהון ואגלי יתהון לדרומא, לומ' הגלות מכפרת עון. אזל ונסב יתהון מתמן.</p>	

מבנה הקטע בשתי המקבילות דומה מאוד. אפשר לשער שהמסורת המקורית ששני הגלגולים האלה יצאו ממנה הייתה מדרש על הכתוב מירמיה. בעל התלמוד הביא אותה בדיון בענייני מיתה בחו"ל וקבורה בארץ ישראל, ובעל קהלת רבה התאים אותה אל הכתוב 'עת ללדת עת למות' ואולי אף הוסיף עליו קמעא (2, 4), כדרכו בעריכה. המסורת הדרשנית דנה באנשים שנגזר עליהם למות הרחק מבייתם. הדרשה

נסבה על הכתוב 'ואתה פשחור וכל ישבי ביתך תלכו בשבי ובבל תבוא ושם תמות ושם תִקְבְּר' (יר' כ 6). היא מתחילה במותו ובגלותו העתידיים של נביא השקר פשחור ומסתיימת בעניין המלך אחאב, אשר בעקבות נבואת שקר מת לא בביתו. ניכר מההשוואה שהירושלמי קיצר – חסרה בו הדרשה על פשחור, ויש בו רק דרשה על אודות המלך אחאב, ולכן נעלם בו ההיקש בין שתי המיתות הרחוק מהבית שיתרחשו כתוצאה מנבואת סרק.<sup>9</sup> מסתבר ששני הגלגולים יסודם במסורת דרשנית משותפת אך קשה לשער את מקורה.

החל במאמרו של ר' יונה מבנה הקטע וזה לגמרי: לאחר המאמר על כך שרגלי האדם מביאות אותו למקום שכבר נקבע, על אף האשליה שהוא הולך למקום שלבו חפץ, בא מדרש על גיבורים מקראיים שמתו לא בתוך ביתם ולאחר מכן באים שני סיפורים על מי שיצאו מבייתם לדרכם אך הגיעו למקום מותם. לסיפורים הוקדם פתגם ארמי: 'רגליו של בן אדם ערבות להעמידו היכן שהוא צריך / רגליו של בן אדם הן ערבות לו – למקום שצריך לשם מובילים אותו'.<sup>10</sup> נראה שהדרשן הציג לפתגם הארמי הבנה רחבה יותר ממשמעותו המקורית ורצה לרמוז שדרכו של אדם, ילך לאשר ילך, היא למקום קבורתו. הפתגם מנוסח בארמית גלילית טיפוסית, ונוסף על הקשר זה<sup>11</sup> הוא מופיע גם בבראשית רבה, ושם הוא מביע מוכנות למשימה המוטלת מלמעלה.<sup>12</sup>

9 גרסת הירושלמי – 'ימות בתוך ביתו' ואחר כך 'לא תמן' – מוזרה, מפני שכידוע אחאב מת לא בתוך ביתו, ויש להגיהה כמו שהגהתי: 'ימות בתוך ביתו ולא <כתיב> תמן'. בכתובות יש תיבה לקויה בטקסט עצמו – ראו ציוני המהדיר שם. גם בקהלת רבה הדרשה כנראה מקוצרת, מעידה על כך לשונה של תוספת המעתיק: 'וכו' עניינה ולא <כתיב> 'מת בתוך ביתו'. ניכר מההערה הזאת שמישהו מצא לנכון לקצר את הדרשה ולהפנות למקבילה. אך קשה לדעת לאיזו מקבילה הפנה. וראו גם: בבלי, שבת קמט ע"ב; שם, סנהדרין פט ע"א, קב ע"ב.

10 דיון בפתגם ובמובנו של המונח ערבות ראו: ב' ליפשיץ, 'ערבות לגוף – הלכה ואגדה', א' אדרעי ואחרים (עורכים), מחקרים בתלמוד ובמדרש: ספר זכרון לתרצה ליפשיץ, ירושלים תשס"ה, עמ' 231–245.

11 'רגליו דבר אינשא אינון ערבין ביה לאתר דמתבעי ליה תמן מעלין יתיה' (קהלת רבה ג, ב, לפי כ"י ניו יורק, בית המדרש לרבנים New York JTS Rab. 1914; והשוו: M. Hirshman, 'Midrash Qohelet Rabbah: Chapters 1-4', Ph.D. dissertation, Jewish Theological Seminary, New York, 1983, pp. 231-233); 'רגליו דבר נשא ערבתיא למיקמתיא כל הן הדוא מתבעי' (ירושלמי, כלאיים ט, ג [לב ע"ג; טור 176] = שם, כתובות יב, ג [לה ע"ב; טור 1011]); 'רגלוהי דבר איניש אינון ערבין ביה/ליה, לאתר דמיתבעי לתמן מובילין יתיה' (בבלי, סוכה נג ע"א; לחילופי נוסחאות ראו: צ' טלמון, בחנים לשוניים בפתגם הארמי שבתלמוד בבלי (א-ג), עבודת דוקטור, הואניברסיטה העברית, ירושלים, תשד"ם, עמ' 32, מס' 170).

12 'רגלוהי דבר נש ערבתיא מקמאתי' בכל אתר דמתבעי' (בראשית רבה קא, א [מהדורת תיאודור – אלבק, עמ' 1286, ועיינו ב'מנחת יהודה' שם]). וראו: א"א אורבך, חו"ל: פרקי אמונות ודעות<sup>3</sup>, ירושלים תשל"ו, עמ' 247.

הסיפור שבו עיקר ענייני מוסב על הפסוק 'אליחורף ואחיה בני שישא ספרים יהושפט בן אחילוד המזכיר' (מל"א ד 3), ומסופר בו על שלמה המלך וסופרו אליחורף ואחיה.<sup>13</sup>

ירושלמי, כלאיים ט, ד (לב ע"ג; טור 176) <sup>14</sup>	קהלת רבה ג, ב <sup>15</sup>
אליחורף ואחיה תרין איסקבטיריי דשלמה.	תמן תנינן אליחורף ואחיה הוו איסקבטוריי דשלמה. >והוה שלוחהון דבריתא נהיג שאיל שלמא דשלמא <sup>16</sup> < כל יומא.
חמא מלאך מותא מסתכל בון וחריק בשינוי.	חד זמן על למשאול בשלמיה וחמא יתהון יתיהין גביה שריה מחריק בשיניה כל קבליהון.
אמר מילה ויהבון בחללא.	אמ' שלמה דילמא דאינון מסירין בידיה. מה עבד אמ' מילה ינסב יתהון וגנו יתהון בחללא.
אזל ונסתון מן תמן.	אזל ונסב ית נשמיתהון מן תמן.
אתא קאים ליה גחיד לקבליה.	חור למשאול בשלמיה דשלמה ושרי חייך כל קבליה.
אמ' ליה: ההיא שעתא הויתא איחרוק בשיניך וכדון את גחיד לן.	אמ' ליה: שלמה אמור לי מה עיסק בזמנא קדמיא דעלת לגבי הות מחריק בשיניך וכדון את קיים גחיד.
אמר ליה: >אמר לי < רחמנא דינסב לאליחורף ואחיה מן חללא.	אמ' ליה: חייך שליחותך דמרך עבדת. אמ' ליה: מאריה דעלמא דאזיל ואיסב נשמתהון דאליחורף ואחיה מן גו חללא.

13 במקרא סופר בא לציין פקיד ראשי של המלך או המחוקק שלו. ראו: מ"צ קדרי, מילון העברית המקראית: אוצר לשון המקרא מאל"ף עד תי"ו, רמת גן תשס"ו, עמ' 751; H. Nieher, 'Soper', *Theological Dictionary of the Old Testament*, X, Grand Rapids 1974-2006, pp. 323-326

14 לכל הקטע הנדון יש מקבילה בירושלמי, כתובות יב, ג (לה ע"ב; טור 1011). גם היא מתחילה ב'כתי' ואתה פשחור וכל יושבי ביתך תלכו בשבי ובבל תבוא שם תמות ושמה תיקבר וכו'. היא כוללת את סיפורי מותם של אליחורף ואחיה וכו'. יש שינויים קטנים בין המקבילות הללו.

15 לפי כ"י ניו יורק, בית המדרש לרבנים 1914, New York JTS Rab. וראו: מהדורת הירשמן (לעיל הערה 11). העדפתי את נוסח כ"י ניו יורק מנוסח כ"י וטיקן, הספרייה האפוסטולית. ebr. 291/11 מחמת איכותו של הטקסט. לטקסט המוהדר ראו לעת עתה מהדורת הירשמן או בסינופסיס

האלקטרוני של קהלת רבה לפרשה ג: <http://www.schechter.ac.il/kohelet.html> השלמתי לפי כ"י וטיקן. 16

ירושלמי, כלאיים ט, ד (לב ע"ג; טור 176)	קהלת רבה ג, ב
ואמרית מאן יהיב לי אילין להן דאישתלחית מיסבינין ויהב בליבך למיעבד כן בגין דנעביד שליחותי. אזל ואיטפל בון (ז)מן תמן.	ואמרית בלבי מאן יהיב לי אילין מן הן אשתלחית דנסיב יתהון ואתייהיב בלבך את דתעבד מן דנעביד שליחותי איזיל ואיטפל לון מתמן ואזל ואיטפללון מתמן.
תרי' ברויי דר' ראובן בר איסטרובילו' תלמידוי דרבי חמא מלאכא דמותא מסתכל בון וחריק בשיניו. ואמ' ניגלינון לדרומא שמא הגלות מכפרת. אזל ונסתון מן תמן.	תרתין בנוי דר' ראובן בר איסטרובולוס הוון למידוי דר'. פגע בהון שליחתהון דברייתא. חמא יתהון עימיה ושרי מחריק שיניה לקבליהון.
	אמ' דילמא דאינון מסירין בידיה! מה עבד? נסב יתהון ואגלי יתהון לדרומא, לומ' הגלות מכפרת עון. אזל ונסב יתהון מתמן.

#### תרגום

ירושלמי, כלאיים ט, ד (לב ע"ג; טור 176)	קהלת רבה ג, ב
שנינו שם אליחורף ואחיה שני מזכירים [סקפטורים] של שלמה.	שנינו שם אליחורף ואחיה שני מזכירים [סקפטורים] של שלמה.
והיה משלח של בריות <sup>17</sup> נוהג לשאול בשלומו של שלמה כל יום.	והיה משלח של בריות <sup>17</sup> נוהג לשאול בשלומו של שלמה כל יום.
ראה [שלמה] שמלאך המוות מסתכל בהם וחורק בשיניו.	פעם אחת נכנס לשאול בשלומו וראה אותם נכנסים אצלו, התחיל לחרוק בשיניו לפניהם.
	אמר שלמה: אולי שהם מסורים לידיו!

17 כך אני מתרגם בעקבות הצעתו של סוקולוף. ראו: M. Sokoloff, A Dictionary of Jewish Palestinian Aramaic of the Byzantine Period, Ramat Gan 1990, p. 551. אך ראו תרגום שונה במקום אחר: ר' קיפרוסר, 'ביקורו של החכם הכפרי בעיר הגדולה: אינטרטקסטואליות והקשר במעשה חכמים', מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, כו (תשס"ט), עמ' 16-17 ובהערה 48 שם, ויש פנים לכאן ולכאן.

ירושלמי, כלאיים ט, ד (לב ע"ג; טור 176)	קהלת רבה ג, ב
אמר מילה והביאם למערה.	מה עשה? אמר מילה ולקח אותם והחביא אותם במערה.
הלך [מלאך המוות] ולקחם משם.	הלך [מלאך המוות] ולקח את נשמותיהם משם.
בא [מלאך המוות] לפניו [לפני שלמה] והוא צוחק לו.	חזר לשאול בשלומו של שלמה והתחיל לצחוק לקראתו.
אמר שלמה: אותה שעה חרקת בשיניך ועתה אתה צוחק לנו?	אמר שלמה: אמור לי מה מעשיך, בפעם הקודמת שנכנסת אלי היית חורק בשיניך ועתה אתה עומד וצוחק?
אמר לו: [אמר לי] אדון עולם שייקח את אליחורף ואחיה מן המערה.	אמר לו: חייך! עשיתי את שליחות אדונך! אמר לו אדון עולם שאלך ואקח נשמותיהם של אליחורף ואחיה מתוך המערה.
ואמרת מי ייתן אותם לכאן שנשלחתי לקחתם.	ואמרת בלבי מי ייתן לי את אלו מכאן ונשלחתי שאקח אותם.
והוא נתן בלבך כדי שנעשה שליחותי.	וניתן בלבך לעשות כפי שעשית [כדי] שאעשה שליחותי, אלך ואטפל בהם משם.
הלך וטיפל בהם שם.	והלכתי וטיפלתי בהם שם.
שני בניו של ר' ראובן בר איסטרובילוס תלמידי רבי היו. ראה את מלאך המוות מסתכל בהם וחורק בשיניו.	שני בניו של ר' ראובן בר איסטרובולוס היו לומדים אצל רבי. פגע בהם המשלח של בריות. ראה אותם אתו והתחיל לחרוק בשיניו לקראתם.
ואמר: נגלה אותם לדרום, שמא הגלות מכפרת.	אמר (רבי): שמא אלו מסורים הם בידי?! מה עשה? השיב אותם והגלה אותם לדרום, כלומר הגלות מכפרת עוון. הלך [מלאך המוות] ולקח אותם משם.

הסיפור על אליחורף ואחיה בא בקהלת רבה ובירושלמי בהקשר זהה, אלא שבקהלת רבה קשר העורך את הקטע שלקח בצורתו הערוכה אל הכתוב מקהלת בעזרת המשפט 'משעה שאדם נולד נגזר לו באיזה חיים יחיה באי זו מיתה ימות'.<sup>18</sup> המבנה של הקטע בירושלמי ובקהלת רבה אף הוא זהה: תחילה בא הפתגם הארמי, שהותאם להקשר

18 הדרשה הקצרה על הפסוק מאיוב בפסקה 2 אף היא כנראה תוספת של העורך.

הנוכחי,<sup>19</sup> ולאחריו קטע מדרשי שמשמעותו שאין לשנות את מקום המוות. לאחר מכן באים שני סיפורים קצרים שבהם מנסים להבריא את שני הנדונים ממלאך המוות. בסיפור של אליחורף ואחיה לפנינו שני גלגולים של אותה מסורת סיפורית על שני מקורבים של שלמה המלך וגורלם המר. שני הניסוחים יצאו מאותו סיפור קדום, סיפור ארץ ישראלי במקור, אך השתנו בדרכי המסירה. הניסוח בירושלמי קצר ועני בפרטי העלילה, ואילו בקהלת רבה מוצגת גרסה מורחבת של המסורת.<sup>20</sup> הגרסה הירושלמית קדומה יותר, אך אין בידינו עד נוסח נוסף להשלים בעזרתו את החיסורים שבה, שכנראה נוצרו בדרכי המסירה. קהלת רבה הוא מדרש ארץ ישראלי מאוחר יחסית, אך ייתכן שעורכו שאב את מסורתיו מאוצר מסורות שכבר היה קיים בעידן התלמוד הירושלמי.<sup>21</sup>

הנושא העיקרי של הסיפור הוא אי היכולת של בן תמותה להימנע מלהגיע לשעתו האחרונה במועד שנגזר מלמעלה. גיבורי הסיפור הם שלמה המלך, שני אחים ומלאך המוות עצמו.

שלמה המלך מוצג באגדות חז"ל – בהמשך למסורת העתיקה מימי הבית השני – כבעל כוחות על-טבעיים.<sup>22</sup> בסיפורים רבים מתקופת הבית השני הוא שולט בשדים ומשוחח עם מלאכים.<sup>23</sup> בסיפור הזה הוא משוחח עם מלאך המוות ללא פחד, אף שבדרך כלל בני תמותה פוגשים אותו רק בשעת מותם.

- 19 לשימוש אחר בפתגם ראו לעיל הערה 12 והשוו לעיל הערה 11.
- 20 הגישה הזאת נראית לי עדיפה מן ההנחה שבעל קהלת רבה הכיר את המסורת בירושלמי ותיקן את גרסתו לסיפור, מכיוון שאף בראש הדברים יש מרכיבים שאינם קשורים בסיפור ואינם בירושלמי. אך כמובן אין בזה כדי לשלול אפשרות זו לגמרי.
- 21 על עריכת קהלת רבה עיינו: ר' קיפרוסר, 'קהלת רבה – בין קדום למאוחר. עיון בעריכה', איגוד, א (תשס"ח), עמ' 291–312; 'Structure and Form in Koheleth Rabbah as Evidence of Its Redaction', *Journal of Jewish Studies*, 58 (2007), pp. 283-302
- 22 ראו: P. A. Torijano, *Solomon the Esoteric King: From King to Magus, Development of a Tradition* (Supplements to the Journal for the Study of Judaism, 72), Leiden 2002 וסיכום החומר הרבני עיינו: L. Ginzberg, *The Legends of the Jews*, IV, Philadelphia 1947, pp. 125-169; VI, pp. 302-303
- 23 ראו: D. C. Duling, 'The Eleazar Miracle and Solomon's Magical Wisdom in Flavius Josephus's *Antiquitates Judaicae* 8.42-49', *Harvard Theological Review*, 78, 1-2 (1985), pp. 1-25; idem, 'The Testament of Solomon: Retrospect and Prospect', *Journal for the Study of the Pseudepigrapha*, 2 (1988), pp. 87-112; H. M. Jackson, 'Notes on the Testaments of Solomon', *Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic and Roman Period*, 19 (1988), pp. 19-60; B. A. Pearson, 'Jewish Haggadic Traditions in The Testimony of Truth from Nag Hammadi (CG IX,3)', idem, *Gnosticism, Judaism, and Egyptian Christianity*, Minneapolis 1990, pp. 39-51; S. Shalev-Eyni, 'Solomon,

אליחורף ואחיה נזכרים במקרא פעם אחת ויחידה, במל"א ד 3; נאמר כי שניהם נשאו את התואר הרם סופר והיו בניו של איש חשוב שמילא את תפקיד הסופר בחצרו של דוד המלך (שמ"ב ח 16; כ 24; דה"א יח 15). סופר במקרא אינו לבלר אלא מי שתפקידו היה לנסח את פקודות המלך ולכתוב את איגרותיו הדיפלומטיות של המלך אל מלכי ארצות נכר. בהייררכייה המקראית זהו התפקיד השני בחשיבותו בחצר המלך, לאחר השר. בדרך כלל היה למלך סופר אחד, וכנראה צוין שלשלמה היו שני סופרים כדי להעיד על היקף פעילותו הממלכתית. בסיפור חז"ל מצוין תפקידם של אליחורף ואחיה במונח נדיר יחסית: איסקבטיריי/אסקפטריא. מקורו של המונח ביוונית: σκῆπτωρ (סקפטור),<sup>24</sup> ופירושו משרת מקורב, מזכיר אישי, פקיד האחראי למסמכים של אדונו. הסקפטור בעולם ההלניסטי היה לעתים עבד. קשה לדעת למה החליט המספר שזה היה תפקידם של האחים. אין שום מידע נוסף על אודות שני גיבורי המקרא האלה, ודמויותיהם העלומות קיבלו במדרשי חז"ל ביוגרפיה מיוחדת. זו דרכו של מדרש – הדרשן הרגיש בחסר בכתוב המקראי ומילא אותו בסיפור פרי דמיונו.<sup>25</sup> מלאך המוות אף הוא גיבור טיפוסי של סיפורת חז"ל. אין במקרא מלאך יחיד שתפקידו להוביל את האדם לשאול, אך יש מלאכים שונים המבצעים את גזר הדין של האל, אלה הם המשחית (שמ' יב 23) ומלאך המשחית (שמ"ב כד 16; דה"א כא 15), מלאך ה' (מל"ב יט 35) או ברבים – ככיניו למבצעי הדין העליון – מלאכי מוות (מש' טז 14). בתרבות חז"ל הואנש המוות לדמותו של מלאך המוות – מלאך שהוא המוות עצמו, הנוטל את נשמת האדם.<sup>26</sup> דמות זו מופיעה בספרות חז"ל לעתים קרובות,

His Demons and Jongleurs: The Meeting of Islamic, Judaic and Christian Culture', ספרות *'Al-Masaq: Islam & the Medieval Mediterranean*, 18, 2 (2006), pp. 145-160. עצומה קיימת על אודות אגדת שלמה ואשמדי ואין כאן מקום להפנות אליה. ראו: ר' קושלבסקי, 'פערים בין הגרסות כמכונני תימה: עיון באגדת "שלמה ואשמדי"', א' ליפסקר ור' קושלבסקי (עורכים), מעשה סיפור: מחקרים בסיפורת היהודית מוגשים ליואב אלשטיין, רמת גן תשס"ו, עמ' 221-242.

24 ראו: D. Sperber, *Greek and Latin Words in Rabbinic Literature*, Ramat Gan 1986, pp. 119, 136. המונח השתבש בכתבי היד, והעדפתי כאן את גרסת כ"י ניו יורק, הנראית קרובה ביותר למקור, על אף הדילוג בראש הסיפור, שהושלם לפי כ"י וטיקן.

25 על התופעה הזאת במדרש ראו: י' פרנקל, מדרש ואגדה, תל אביב תשנ"ז, עמ' 296.

26 ראו: P. Schäfer, *Rivalität zwischen Engeln und Menschen: Untersuchungen z. rabbin. Engelvorstellung*, Berlin and New York 1975, p. 59; P. B. Rebigier, 'Angels in Rabbinic Literature', F. V. Reiterer, T. Nicklas and K. Schöpflin (eds.), *Angels: The Concept of Celestial Beings: Origins, Development and Reception*, Berlin 2007, pp. 629-644. דומני שטיבה של ההתפתחות התאולוגית הזאת עוד לא התברר כל צורכו.



וחכמי התלמוד תיארו את תכונותיה העיקריות. אין דרך להינצל ממלאך המוות, <sup>27</sup> אך מי שעוסק במעשי צדקה וחסד ובמיוחד בלימוד תורה, אין מלאך המוות שולט בו. <sup>28</sup> בתכונה הזאת של מלאך המוות נעוץ ההבדל בין יחסם של סופרי שלמה אליו ליחסו של המלך החכם עצמו: שלמה עושה כל ימיו מעשים טובים, ולכן מלאך המוות אינו מפחיד אותו כלל.

יש להבין את הנוסח הלקוני של הירושלמי לאור מקבילותיו הארץ ישראליות המאוחרות. בתחילת הסיפור, בשלב שאינו נמצא בירושלמי, מתברר שמלאך המוות היה נוהג לבוא אל שלמה לשאול בשלמו. פרט עלילתי זה מציג תמונה מעניינת של בן תמותה שאינו מפחד כלל מהמוות, ושמלאך המוות עצמו מתנהג עמו כידד ותיק ואולי אף כפוף למרותו. <sup>29</sup> לאחר מכן, בשלב נוסף שחסר בירושלמי, הסיק שלמה שמותם של מזכיריו קרב. הוא עצמו לא נרתע ממלאך המוות, אך הוא הבחין שנוכחות סופריו גורמת לסימני כעס בהתנהגותו של מלאך המוות, והבין מכך שדינם נגזר. המלך שלמה, שהיה מנוסה במעשי נסים, החליט להציל את סופריו ממוות. את מעשה הפלא, הסתרת שני האחים במקום מרוחק, הוא עשה בפעולה מאגית מובהקת – אמירת מילה שיש בה כוח קסם. <sup>30</sup> אך מדוע נשלחו שני הסופרים למערה? ייתכן ששלמה

27 מכילתא דר' ישמעאל, בחדש ט (מהדורת הורוביץ ורבין, עמ' 237). עימותים של יחיד סגולה עם מלאך המוות תוארו בספרות חז"ל ונדונו במחקר. ראו למשל הסיפור על התמודדותו של ר' יהושע בן לוי עם מלאך המוות: א' אמיר, ד' יהושע בן לוי וקשריו עם אליהו הנביא, ר' שמעון בר יוחאי ומלאך המוות, דברי הקונגרס העולמי העשירי למדעי היהדות, ג, 1, ירושלים תש"ן, עמ' 141-146; י' פרנקל, דמותו של רבי יהושע בן לוי בסיפורי התלמוד הבבלי, דברי הקונגרס העולמי השישי למדעי היהדות, ג, ירושלים תשל"ג, עמ' 403-417 (נדפס בנוסח חדש: הנ"ל, סיפור האגדה: אחדות של תוכן וצורה: קובץ מחקרים, תל אביב 2001, עמ' 273-294). על אודות עימותו של ר' שמעון בן חלפתא עם מלאך המוות ראו: קיפרוסר (לעיל הערה 17), עמ' 3-24.

28 ראו במכילתא (שם). ביטוי נרטיבי לכך שרק חכם השקוע בתלמוד תורה מוגן ממלאך המוות ראו: ירושלמי, מועד קטן ג, ה (פב ע"ד; טור 817-818 – אמנם מלאך המוות לא מוזכר שם מפורשות). ועיינו: בבלי, שבת ל ע"ב; שם מועד קטן כה ע"א. הניסוח המפורש של העיקרון שמלאך המוות אינו שולט במי שעוסק במצוות ובמעשים טובים נמצא במסכת דרך ארץ, טקסט מאוחר ביותר שמוצאו ככל הנראה בארץ ישראל: 'אהוב את גמילות חסדים, כדי שתנצל ממלאך המוות' (דרך ארץ ז, טז); ומי שמונע את עצמו ממעשים טובים הופך להיות קרבן למלאך המוות: 'אם מנעת מן המצוות, מלאך המוות קודמך' (שם, ל [מהדורת היגער, עמ' 137]). ועיינו: י' פרנקל, עיונים בעולמו הרוחני של סיפור האגדה, תל אביב תשמ"א, עמ' 58-59 ובהפניותיו.

29 ייתכן מאוד, וכך הוצע לי על ידי קורא מטעם המערכת, שלשון 'שאל בשלמי' מרמזת למנהג שאילת שלום של נתן לרבו, דוגמת salutacio הרומית. ראו: בראשית רבה עח, יב (מהדורת תיאודור ואלבק, עמ' 932); פ, א (שם, עמ' 951); ויקרא רבה י, ט (מהדורת מרגליות, עמ' ריח), איכה רבה א, ג.

30 על מילה ככינוי לאמירה מאגית ראו: D. Sperber, *Magic and Folklore in Rabbinic Literature*,

המלך הבין ששעתם האחרונה קרבה ולכן שלח אותם למערה, כלומר גזר עליהם חיים הרחק מהציוויליזציה עד יעבור זעם. מוטיב המילוט אל המערה ותפיסת החיים במערה כאנטיתזה לחיי העיר מוכרים מספרות חז"ל. שהייה במערה כגורם מכפר היא המשכו ופיתוחו של המוטיב המקראי של מערה כמקום מסתור טבעי לנמלט. <sup>31</sup> כך הוא למשל בסיפור החזו"לי הידוע על ר' שמעון בר יוחאי ובנו במערה. <sup>32</sup> בשלהי העת העתיקה נהגו בארץ ישראל לקבור את המתים במערות, ולכן הסתרת אנשים חיים במערה, במקום משכנם של המתים, נראית כמעשה סמלי או אירוניה של המספר; טוב להסתתר ממלאך המוות אפילו במקום המיועד למתים. ההסתרה במערה היא גם מעין מוות מדומה, הבא לכפר על עוונות שוכן המערה. בסיפור שלאחר הסיפור על אליחורף ואחיה, בני ר' ראובן נשלחים לגלות מכיוון שהגלות מכפרת, ובדומה לכך בסיפור על אליחורף ואחיה ההסתרה במערה מכפרת, וייתכן שמערה בארץ ישראל עדיפה מן הגלות. <sup>33</sup> אך התחבולה המאגית, אף שבוצעה כהלכה, לא הועילה – המלאך עשה את שליחותו, לקח את חיי אליחורף ואחיה מהמערה, והסביר למלך שדווקא במקום שהוא נגזר עליו לבצע את הדין, ושכעסו, שהמלך פירשו לא נכון, נבע מכך שסבר שאין שום סיבה הגיונית שמשרתי שלמה יעזבו אי פעם את אדוניהם וילכו למערה.

בסימונו הפטליסטי של הסיפור מצלצל מוטיב קדום של הסיפור היהודי הידוע כבר מיוספוס על יהודה מכת האיסיים ש'מעולם לא החטיא את האמת בדברים שהגיד בראש', ושראותו את אנטיגונוס פוסע לקראת מותו בחצר בית המקדש התחלחל מחשש שתתבדה נבואתו הקודמת שאנטיגונוס ימות בו ביום, אך במגדל שרשון המרוחק מירושלים. ואולם חיש מהר התברר שהנסיך אכן הומת במקום שהיה מכונה מגדל שרשון, אך לא היה זה המגדל הידוע בשם זה אלא מקום תת-קרקעי במרחק לא רב מבית המקדש שכונה אף הוא באותו השם. <sup>34</sup> הנחת היסוד של הסיפור שמסר יוספוס

Ramat Gan 1994, pp. 60-66; ועיינו: י' הררי, 'איך לפעול במלים: הלכה פילוסופית ומעשים

מאגיים', מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, יט-כ (תשנ"ח), עמ' 365-392.

31 מערה משמשת במקרא כמקום מסתור למשל לנביאי ה' הניזונים על ידי עובדיה ( מלכים א יח 4) ולחמשת המלכים (יהושע י, 16-27). המוטיבים המקראיים קיבלו בספרות חז"ל פן אסקטי. לשהייה במערה המכפרת על השוהה ראו: בראשית רבה נא, ל (מהדורת תיאודור ואלבק, עמ' 537), תנחומא, ויצא ג (מהדורת בובר, דף עג ע"א); פסיקתא רבתי ד (מהדורת איש שלום, דף יב ע"ב).

32 בראשית רבה עט, ה (מהדורת תיאודור ואלבק, עמ' 941). וראו: ר' שושני, 'רשב"י במערה ואליהו במדבר: אנלוגיה בין סיפור תלמודי לסיפור מקראי', JSIJ, 6 (2007) (ראו: <http://www.biu.ac.il> JS/JSIJ/6-2007/Shoshany.pdf).

33 ראו: פסיקתא דרב כהנא יח, ה (מהדורת מנדלבאום, עמ' 296-297); תנחומא, חוקת א (מהדורת בובר, דף מט ע"א-ע"ב).

34 קדמוניות היהודים יג, יא, ב (תרגום א' שליט, ג, ירושלים תשכ"ג, עמ' 101).

היא שמקום המוות כבר נקבע, וששמו ידוע במרומים, אך בני אדם יכולים לטעות בזיהויו המדויק.

מהסיפור הקדום שבכתבי יוספוס ועד הסיפור בתלמוד הירושלמי נשמר הרעיון הפטליסטי הקדום והתלבש בעלילות שונות. אך הדגש בסיפור הקדום הוא על קיומה של הנבואה, מוטיב ידוע וטיפוסי שנרשם ברשימת המוטיבים הנוודדים של מספרים מכל העמים,<sup>35</sup> ואילו בתרבות חז"ל, שזמנה בעידן שתיקת השמים והיעדר הנבואה, לבש המוטיב צורה חדשה.

### סיכום ניתוח המסורת הארץ ישראלית

הסיפור הארץ ישראלי כפי שהוא מיוצג בירושלמי ובקהלת רבה<sup>36</sup> הופך שני גיבורי מקרא שחזן משמם ומכמה פרטי ייחוס לא ידוע עליהם דבר, לגיבורים דרמטיים של ממש. המספר הכיר מסורות שהתהלכו בעם על שלמה המלך שחולל נסים, ושהתמודד עם שדים ומלאכים מקדמת דנה.<sup>37</sup> אך הסיפור שהוא יצר איננו סיפור על נס (mirabilia) המשבח את הגיבור אלא סיפור ספקני ואירוני שבו המספר מתבונן בעובדה ידועה אך מפליאה כל פעם מחדש – המוות יחטוף את האדם בכל מקום, יהיו תנאי חייו אשר יהיו, ואין תחבולה שיכולה לסכל זאת. באופן רחב יותר הסיפור מביע את החרדה הקיומית מפני הסוף הבלתי נמנע. אין לנצח את המוות, ואף תחבולותיו של שלמה המלך, החכם מכל אדם, אינן מועילות כלל. מוטיב זה ידוע גם מעבר לגבולות הספרות הרבנית ונרשם ברשימת המוטיבים הנוודדים של המספרים העממיים,<sup>38</sup> והוא ממשיך מסורת סיפורית יהודית קדומה ששורשיה בתקופת הבית השני. אך יש בסיפור זה פן חדש, אירוני – כל הניסיונות הנואשים של שלמה פועלים דווקא כדי לאפשר את שליחותו של מלאך המוות.

35 M370 במפתח אארה ותומפסון.

36 תולדה אחרת של המסורת הארץ ישראלית – תולדה מאוחרת יחסית וערוכה בעריכה שהיא ספק מודעת ספק נובעת מאי הבנת גוני המשמעות בגרסה המקורית – היא סיפור 140 בספר מעשיות (M. Gaster, *The Exempla of the Rabbis*, New York 1968, p. 100), ומשם נלקח הסיפור למדרש הגדול לבראשית (מהדורת מרגליות, עמ' קכב–קכג). לניתוח גלגולה של המסורת הזאת ראו: ר' קיפרווסר, 'מדרש הגדול, ספר מעשיות ומדרש קהלת – עיון משווה', תרביץ, עה (תשס"ו), עמ' 409–436.

37 ראו לעיל הערה 23.

38 M382, Futile moving to avoid death. Man told by Death he will die where he stands sells everything and moves to another town. He goes for a ride on a mare which runs away with him and throws him on the spot he so dreads, killing him

## אליחורף ואחיה ומקום מסתורם בבבלי

בעשור האחרון הרחיב העולם הנושב של ספרות חז"ל את גבולותיו – חוקרי התלמוד הבבלי חזרו לעיין בו לאור טקסטים מההקשר האיראני והנוצרי-סורי,<sup>39</sup> לאחר שעשרות שנים התעניינו רק ברקע היווני-הרומי של התרבות היהודית בארץ ישראל. חוקרים כבר מודעים לכך שהתלמוד הבבלי נוצר בבבל – ערש התרבויות ובתוכן התרבות האיראנית, הנוצרית-המזרחית, המנדאית, המניכאית ואף ההלניסטית-המזרחית המקומית.<sup>40</sup> כך מתרחש תהליך מעניין למדי של חיפוש אחר מקבילות חדשות בין מסורת הבבלי לבין מסורות של ספרויות התרבויות השכנות בבבל. לרוב עיון משווה מסוג זה נוטה להצביע על ההשפעה הזרה על המסורת היהודית הבבלית ולהסתפק בכך. אם מתעורר צורך להסביר את התופעה, אזי מקובל להסביר את האינטראקציה התרבותית בסינקרטיזם של שלהי העת העתיקה, שגרם להיווצרות תוצרים תרבותיים שהתערבבו בהם יסודות שונים, ובדרך כלל גברה השפעתה של התרבות הדומיננטית של האזור.<sup>41</sup> גם אני מציע לראות ברקמת הסיפור מרכיבים מחודשים הלקוחים מהתרבות המקומית, אך אנסה להציע הסבר גמיש יותר לתופעה.

39 הקשר זה נדון כבר בתחילת המחקר במדעי היהדות. ראו: י"ה שור, 'התורות', החלוץ, 7 (תרכ"ה), עמ' 3-88; 8 (תרכ"ו), עמ' 1-95. אך לאחר מכן עסקו בכך מעטים, וכל העניין כולו נחשב כלא מבטיח, כנראה בגלל הגישה הספקנית של ניוזנר. ראו למשל: J. Neusner, 'How Much Iranian in Jewish Babylonia?', *Journal of the American Oriental Society*, 95, 2 (1975), pp. 184-190. Y. Elman, "Up to the Ears": ראו: עתה לעדנה. ראו: "Up to the Ears" in *Horses Necks* (B.M. 108a): On Sasanian Agricultural Policy and Private "Eminent Domain", *JSIJ*, 3 (2004), pp. 95-101; G. Herman, 'The Story of Rav Kahana (BT Baba Qamma 117a-b) in Light of Armeno-Persian Sources', Sh. Shaked (ed.), *Irano-Judaica: Studies relating to Jewish Contacts with Persian Culture throughout the Ages*, VI, Jerusalem 2008, pp. 53-85; idem, 'David the Royal Hunter, Prison Adventures, and Rav Kahana's Silence: Persian Themes in the Babylonian Talmud', S. Fine and S. Secunda (eds.), *Shoshanat Yaakov: Ancient Jewish and Iranian Studies in Honor of Professor Yaakov Elman*, Leiden 2012, pp. 111-136. R. Kiperwasser and D. Y. Shapira, 'Irano-Talmudica I: The Three-legged Ass and "Ridyā" in B. Ta'anith: Some Observations about Mythic Hydrology in the Babylonian Talmud and in Ancient Iran', *AJS Review*, 32, 1 (2008), pp. 101-116.

40 ראו: D. Boyarin, *Socrates and the Fat Rabbis*, Chicago 2010.

41 ראו: Y. Elman, 'Acculturation to Elite Persian Norms in Amoraic Babylonia', E. Halivni, Z. A. Steinfeld and Y. Elman (eds.), *Neti'ot David: Jubilee Volume for David Weiss Halivni*, Jerusalem 2004, pp. 31-56; S. Secunda, 'Reading the Bavli in Iran', *Jewish Quarterly Review*, 100 (2010), pp. 310-342.

תרגום	בבלי, סוכה נג ע"א <sup>42</sup>
אמר ר' יוחנן: רגלי בן אדם ערבות לו ולמקום שהוא מתבקש הן מובילות אותו.	אמ' ר' יוחנן רגלוהי דבר איניש אינון ערביין ביה לאתרא דמתבעי לתמן מובילין יתיה
אלה שני הכושים שהיו עומדים לפני שלמה, <כמו שנאמר> 'אליחורף ואחיה בני שישא' (מל"א ד 3), היו סופרים של שלמה.	הנהו תרי כושאי דהוו קיימי קמיה דשלמה: 'אליחורף ואחיה בני שישא סופרים' (מל"א ד 3) דשלמה
יום אחד הוא ראה את מלאך המוות והוא היה עצוב.	יומא חד חזייה למלאך המות דהוה עציב. אמ' ליה אמאי עציבת?
שאל אותו: למה אתה עצוב?	אמ' להו דקא מתבעי מנאי הגי דקיימי קמא
אמר לו: כי דורשים ממני אלה שעומדים ראשונים.	
מסרו אותם לשד ושלחו אותם לעיר לוז.	מסרינהו לשידא. <sup>43</sup> אמ' להו אמטונהו למחוזא דלוז כי מטו אבבא <sup>44</sup> שכיבו. שקלינהו
כאשר הגיעו לשער העיר מתו. לקח אותם.	לאחר חזייה דהוה קא בדח. אמ' ליה: אמאי קא בדחת?
למחר (לאחר) ראה את מלאך המוות שהולך וצוחק.	אמ' ליה: היכא דאיבעו מנאי התם שדרתינהו
שאל אותו: למה אתה צוחק?	
אמר לו: למקום שממנו נדרשתי לקחת אותם לשם שלחתם!	
פתח שלמה ואמר: רגלי בן אדם ערבות לו ולמקום שהוא מתבקש הן מובילות אותו	פתח שלמה ואמ' רגלוהי דבר איניש אינון ערביין ביה לאתרא דמתבעי לתמן מובילין יתיה

מבט חטוף על מבנה הסיפור מגלה שהוא משובץ במסגרת ספרותית שיוצר הפתגם המופיע גם בירושלמי ובקהלת רבה: 'רגלי בן אדם ערבות לו, ולמקום שהוא

42 ואלה עדי נוסח שהשוויתי: כ"י לונדון, הספרייה הבריטית (400) Harl. 5508; כ"י מינכן, ספריית המדינה הבוורית 140 hebr.; כ"י מינכן, ספריית המדינה הבוורית 95 hebr.; כ"י אוקספורד, בודליאנה 23 Opp. Add. fol. (נויבאואר 366); כ"י וטיקן, הספרייה האפוסטולית 134 ebr.; כ"י אוקספורד, בודליאנה 51 heb. e. (נויבאואר וקאולי 2677); כ"י ניו יורק, בית המדרש לרבנים 270 (EMC 218 Rab.). והעדפתי את נוסח כ"י אוקספורד, בודליאנה 23 Opp. Add. fol. (נויבאואר 366).

43 זאת לדעתי הגרסה העדיפה מ'מסרינהו לשעירים'; מחשש כלשהו החליף המעתיק בגרסה הזאת את המילה המסוכנת בתחליף מאיים פחות.

44 גון המשמעות הזה – הגעה עד שער העיר ומותם בכניסה – נעלם בדפוס. וכך גרסת כל עדי נוסח הספריים (לונדון, אוקספורד, מינכן), ורק הנוסח האשכנזי איטלקי (כ"י וטיקן) אינו גורס כך.

מתבקש הן מובילות אותו<sup>45</sup>, אך בעקבות העריכה הפך הפתגם למסגרת ספרותית לסיפור.<sup>46</sup> משמעות המאמר – לאן שילך אדם, ואף אם נדמה לו שלפי ראות לבו הוא הולך, יגיע למקום שכבר מיועד לו. ממפגש המאמר עם הסיפור נוצרים גוני משמעות חדשים, כפי שיבואר בהמשך.

מסיבה לא ברורה הפך המספר את סופרי שלמה לכושים.<sup>47</sup> חוקרים בני זמננו פקפקו בפירוש המסורתי והציעו הסברים אחרים לכך שסופרי שלמה כושים. כך ד"מ גולדברג, חוקר שהקדיש ספר לתפקידם של הכושים בספרות חז"ל, הניח שבמקרה זה מדובר בשיבוש במסירה. בסיפור הארץ ישראלי הפך הסופר המקראי לסקפטור, אך בבבל זוהתה המילה היוונית סקפטור (או בצורת רבים: סקפטורוי) כמילה יוונית אחרת, דומה לה בצלילה, והיא המילה σκότος (סקוטוס), שפירושה כהה עור, ושצורתה ברבים σκοτερόι (סקוטרוי) קרובה בצלילה למילה הבאה בגרסה הירושלמית.<sup>48</sup> אך עדיין קשה, הרי לא מצאנו בניבים ארמיים מילים שנגזרו מ־σκότος. אם אכן הייתה פה אי הבנה של המילה איסקטרי, אולי היא הובנה כמילה שקיימת בניב הארמי-

45 בבבלי, סוכה נג ע"א הגרסה: 'רגלוהי דבר איניש אינון ערבין ביה/ליה, לאתר דמיתבעי לתמן מובילין יתיה' (לחילופי נוסחאות ודיון לשוני ראו: טלמון [לעיל הערה 11]). יש הבדל מסוים בין הפתגמים. הפתגם הארץ ישראלי גורס שרגלי האדם ערבות לו, ושהן מעמידות אותו במקום שהוא מתבקש, ואילו הפתגם בבבלי ובקהלת רבה גורס שרגלי אדם ערבות לו, ושהן מובילות אותו למקום שהוא מתבקש. אך למרות ההבדל הקטן בתוכן, הניסוח שונה מאוד. הניסוח בקהלת רבה הוא בברור כניסוח הבבלי, אף שהפתגם הזה שייך לפתגמים בבבלי שהוגדרו כבעלי אפיון לשוני מערבי-ארכאי. ראו: טלמון (שם), עמ' 303–305; מ' הירשמן, 'לדרך השימוש של מדרש קהלת רבה במקורותיו', תעודה יא (תשנ"ו), עמ' 179–191. מדיונו של טלמון עולה שמדובר כאן באפיון לשון קדומים, ושהתופעה שפתגם משמר לשון קדומה מזו המדוברת בזמן שימושו ידועה מאוד. על אופייה האנכרוניסטי המכוון של שפת הפתגם העיר טלמון (שם), עמ' 4, ועמ' 17–18 בהקשר אחר, ובמיוחד בעמ' 485. ייתכן שהפתגם הזה משמר את ניסוחו מוזמן הבאתו לבבל.

46 על כך יחידות ערוכות של מסורות התלמוד הירושלמי שהיו לפני עורכי בבלי ראו: A. M. Gray, *Talmud in Exile: The Influence of Yerushalmi Avodah Zarah on the Formation of Bavli Avodah Zarah*, Providence, RI 2005.

47 כבר מפרשי התלמוד מימי הביניים ניסו לפרש את הפרט העלילתי הזה כזורה אור על תוכן הסיפור. כך הבהיר רש"י: 'תרי כושאי – על שם שהיו יפים קרי להון הכי'. המילה כושי אכן נתפסת לפעמים בספרות חז"ל כמזרה על יופי. כך בכתוב 'ותדבר מרים ואהרן במשה על אדות האשה הפשית אשר לקח כי אשה כשית לקח' (במ' יב 1) תורגם הביטוי 'אשה כושית' בתרגום אונקלוס: 'אתתא שפירתא', כלומר אישה יפה. מכאן העוקץ הדרמטי בסיפור על אליזורף ואחיה לפי החסבר הזה – מותם של אנשים יפים. ההנחה היצירתית הזאת רחוקה מההבנה הפשוטה של הטקסט, אך היא יכולה להקל את מלאכת פירוש העלילה.

48 ראו: D. M. Goldenberg, *The Curse of Ham: Race and Slavery in Early Judaism, Christianity, and Islam*, Princeton, NJ 2003, pp. 201–202.

הסורי אסקוביטריס, והיא גלגול של excubitores ומשמעותה: שומרי הסף בארמון,<sup>49</sup> ובדמינו של המספר מן הסתם יאה להם להיות כהי עור.

מלאך המוות עצוב מפני שאינו יכול לבצע את התפקיד שהוטל עליו מלמעלה, ואין הוא מסביר למה הוא מתקשה בביצוע התפקיד. שלמה המלך כנראה מפרש לא נכון את מילותיו של מלאך המוות: הוא מבין שמלאך המוות עצוב מפני שמוטל עליו לקחת את חייהם של שני אחים, בעוד שההסבר המתבקש לעצב שלו הוא שעליו לחסל את עבדיו המסורים של שלמה. שלמה מסיק שמלאך המוות דוחה את ביצוע גזר הדין לזמן קצר ומחליט להשתמש בהפוגה כדי להציל את הסופרים מידי מלאך המוות, שבמוקדם או במאוחר יחליט לבצע את תפקידו. האחים נמסרים בידי השדים ומובלים לעיר לוז, שהמוות אינו שולט בה.

מוטיב השדים מצא את מקומו בבבלי משום שהאמונה בשדים גברה והתפשטה מאוד בבבל.<sup>50</sup> לפי המסופר הגיבור המיתי הנודע תחמורופ (Taxmorup) כבש את מלך הדמונים והשתמש בו בתור בהמת מסע,<sup>51</sup> ועל רקע זה התקבלו באהדה מסורות אגדה קדומות על שלמה המלך השולט בשדים. לכן טבעי היה לו למספר הבבלי לעבות את העלילה במוטיב של מסירת הסופרים בידיהם המסורות של השדים, שאולי בעזרתם ניתן להתמודד עם מלאך המוות. המספר התעלם לגמרי מהבעיה התאולוגית שיוצר המוטיב הזה – מלאך המוות הוא שליח האל, ושלמה המלך מנסה לדחות את גזר דינו בעזרת כוחות הטומאה.

מוטיב מחודש אחר במסורת הבבלית מוסיף הרבה להבעת הרעיון המרכזי של הסיפור.<sup>52</sup> את העובדה שסופרי שלמה מובלים לעיר לוז במקום להסתירם במערה אין

49 M. Sokoloff, *A Syriac Lexicon: A Translation from the Latin, Correction, Expansion, and update of C. Brockelmann's Lexicon Syriacum*, Winona Lake, IN 2010, p. 78

50 A. Kohut, *Über die jüdische Angelologie und Daemonologie in ihrer Abhängigkeit vom Parsismus*, Leipzig 1866, pp. 55-62  
ראו: האמינו בשדים, אך בכל זאת נראה שבתלמוד הבבלי הנושא בולט יותר.

51 'After that it came to Taxmorup the well-armed, and through that glory the demon and evil mankind, the wizard and witch, were smitten by him; idolatry was also cast out by him, and he propagated in his time the reverence and service of the creator; the evil spirit, converted into the shape of a horse, was also carrying him for thirty winters' (Denkard VII, 1, 19 [trans. E. W. West], *Pahlavi Texts*, V: *Marvels of Zoroastrianism: Selections of Zad-Sparam* [Sacred Books of the East, V, 47], Oxford 1897, p. 9-8)

52 מהדיר הדפוס הראשון של בראשית רבה, בהשפעת המסורת הבבלית הנוכרת, ערך את הפסקה בבראשית רבה סט, ח בהתאם לבבלי ואף שילב בה את העיר של בני אלמוות. אך כל כתבי היד נקיים מהשרבוב (אינטרפולציה) הזה. ראו במהדורת תיאודור אלבק, עמ' 798.

להסביר אך ורק בהיעדר מערות בבבל.<sup>53</sup> שמה של העיר מופיע כבר במקרא כשם הקדום של בית אל. בספר שופטים בסיפור על כיבוש בית אל מסופר:

וַיִּתִּירוּ בֵּית יוֹסֵף בְּבֵית אֵל וּשְׁם הָעִיר לִפְנֵים לֹוּ. וַיִּרְאוּ הַשּׁוֹמְרִים אִישׁ יוֹצֵא מִן הָעִיר וַיֹּאמְרוּ לוֹ הֲרָאנוּ נָא אֶת מְבוֹא הָעִיר וְעֵשִׂינוּ עִמָּךְ חֶסֶד. וַיִּרְאֵם אֶת מְבוֹא הָעִיר וַיִּכּוּ אֶת הָעִיר לִפְי חֶרֶב וְאֶת הָאִישׁ וְאֶת כָּל מִשְׁפַּחְתּוֹ שָׁלְחוּ. וַיִּלֶךְ הָאִישׁ אַרְצֵי הַחֲתִים וַיְבִין עִיר וַיִּקְרָא שְׁמָהּ לֹוּ הוּא שְׁמָהּ עַד הַיּוֹם הַזֶּה (שופ' א 23–26)

בסוף הסיפור נאמר שהפליט מהעיר הכבושה הלך לצפון סוריה והקים שם עיר חדשה ושמה לוז.<sup>54</sup> לא ברור לגמרי מה הוא החסד שקיבל האיש על שיתוף הפעולה. האם זו רשות להינצל מגורלם של שאר תושבי העיר?<sup>55</sup> סביב הכתוב הזה נוצרה מסורת אגדה שאין לה מקבילה בספרות הארץ ישראלית, שבזכות תכונותיו הצדקניות של האיש, הפכה העיר לעיר פלאית – אין עליה שליטה לא לחילות האויב ולא למלאך המוות עצמו: 'תאנא: היא לוז שצובעין בה תכלת, היא לוז שבא סנחריב ולא בבלה, בא נבוכדנצר ולא החריבה ואף מלאך המות אין לו רשות ליכנס בתוכה. וזקנים וזקנות בזמן שדעתן קצה עליהן מוציאים אותם חוץ לחומה ומתים'.<sup>56</sup>

העיר לוז המקראית הפכה באגדה הבבלית לעיר שלמוות אין בה ממשלה. זו מתת חסד שהיא זכתה לה בתמורה לשיתוף הפעולה של תושבי העיר לוז החרבה עם בני ישראל. לוז קיבלה משמעות מיתולוגית. מעתה אי שם בסוריה, הרחק מהזירה המוכרת, קיימת עיר שמתרחשות בה עלילות סיפורים.<sup>57</sup> לשם מובלים אליה חורף ואחיה, אך לשווא. לכאורה הצעד הזה מתוחכם יותר מזה שננקט בסיפור הירושלמי.

53 אך חילופי הראליה במסורות הנוודות שכיחים כמובן. ראו: רונטל (לעיל הערה 4), עמ' 22–23.  
54 בידי המחבר המקראי הייתה מסורת על קיומה של עיר חתית בשם לוז בממלכה הנאו-חתית שקמה בצפון סוריה, אך מקומה של עיר זו אינו ידוע משום מקור אחר. ראו: 'אמית, שופטים, תל אביב וירושלים תשנ"ט, עמ' 41.

55 לפי הפשט של הסיפור המקראי די בכך כשכר המעשה, אך לפי ההיגיון הדרשני לא די בכך. הדבר משתמע משאלה הנשאלת בבבלי: 'שנ' "יראו השומרים איש יוצא מן העיר ויאמרו [לו] הראנו נא את מבווא העיר ועשינו עמך חסד (ואמת)" (שופ' א 24), "יראם את מבווא העיר" (שם 25) ומה חסד עשו עמו? כל העיר הרגו לפי חרב ואת האיש ואת משפחתו שלחו שנ' "וילך האיש ארץ החתים ויבן עיר ויקרא את שמה לוז [היא שמה עד היום הזה]" (שם 26) (סוטה מו ע"ב, לפי כ"י אוקספורד, בודליאנה 20 heb. d. [גויבאואר וקאולי 2675]). לא תיקנתי את שיבושי המסירה בפסוקים אלא סימנתי אותם בסוגריים עגולים, ואת ההגהות בסוגריים מרובעים). מניסוח הדברים עולה השאלה אם אכן זה כל החסד שעשו לאיש.

56 בבלי, סוטה מו ע"ב ועיינו בהערה הקודמת.

57 שם; בבלי, סנהדרין צו ע"א.



לא במקום מרוחק וסתמי מוסתרים אליחורף ואחיה אלא במקום שאין למלאך המוות כניסה אליו. אך הגזרה בעינה עומדת, ובכניסה לעיר האלמוות מלאך המוות משיג את קרבנותיו.

בולטת הקרבה שבין העיר לזו באגדה הבבלית לבין העיר המיתולוגית האירנית קנג'דיז (Kangdiz), שאף היא מתוארת כעיר של אלמוות,<sup>58</sup> עיר רחוקה ומופלאה שתושביה חיים חיי נצח, ושאינן בה לא כאב, לא סבל, לא רעב ולא צמא, וכל הרצונות באים שם על סיפוקם.<sup>59</sup> תפקידה בתרבות איראן הקדומה דומה לתפקידה של העיר לזו בתרבות של חכמי התלמוד הבבלי – בעיר האלמוות ניצלו מכוחו המשחית של המוות גם בנו של זרתוסטורה חורשדצ'יחר וגם הגיבור האיראני פשוטן (Pešyōtan)<sup>60</sup> – והוא מחכה ליום הדין ובו ישמיד את העבודה הזרה וינהיג את דת האמת.<sup>61</sup> גם שלמה המלך ניסה להציל ממוות את משרתיו בעיר האלמוות, אך לשווא.<sup>62</sup>

58 ראו: P. Lurje, 'Kangdez', *Encyclopedia Iranica* (forthcoming); הערך כבר פורסם במרשתת, ראו: <http://www.iranica.com/articles/kangdez>. בויס שיערה שהמשמעות הקדומה של השם היא מצודה שעל הגנג/קנג. ראו: M. Boyce, 'On the "Antiquity of Zoroastrian Apocalyptic"', *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 47, 1 (1984), pp. 61-62. לפי מקורות אחרים שם העיר ביהישט-גנג (עדן שבגנג) או דיז-רויאן (מצודת נחושת). ראו: בויס (שם), עמ' 63.

59 E. W. West (trans), *The Bundahishn* (Sacred Books of the East, V (Part 1)), Oxford 1880, 12:1, p. 34; 20:31, p. 82; 29:10, p. 119. לרשימת הדיירים הנצחיים שלה ראו: שם, 20:4 (שם, עמ' 117-118); ועיינו: בויס (שם), עמ' 64-65. וראו עוד: E. W. West (trans), *The Book of the Mainyo-I-Khard*, Stuttgart and London 1871, pp. 185-186; idem, *Pahlavi Texts*, III: *Dīnâ-î Mâinôg-î Khirad, Sikandgûmânîk* (Sacred Books of the East, XXIV), Oxford 1885, p. 58-59. *Vigâr, Sad dar* (Sacred Books of the East, XXIV), Oxford 1885, p. 58-59) על היצירות האלה ראו: C. Cereti, *La Letteratura Pahlavi: Introduzione ai Testi con Riferimenti alla Storia degli Studi e alla Tradizione Manoscritta*, Milan 2001

60 ראו: דנקרד VII, 5, 12 (תרגום וסט [לעיל הערה 51], עמ' 76-77); וכך: בויס (שם), עמ' 61; בונדהישן 72 (תרגום וסט [לעיל הערה 59], עמ' 118-117); Dadestan-i Denig (Religious Decisions) 90 (trans. E. W. West), *Pahlavi Texts*, II: *The Dâdistân-î Dinik and the Epistles of Mânûskîhar* (Sacred Books of the East, VIII), Oxford 1882, pp. 256-257

61 וכך תוארה מטרת ייסודה של העיר: 'for the retention and protection of the great power and glory and mystery of the religion, through which is manifest the ordering of time and restoration of the sovereignty of Iran and the restitution of power and triumph to the religion of Ohrmazd' (דנקרד VII, 1, 38 (תרגום וסט [לעיל הערה 51], עמ' 14); VII, 5, 12 (שם, עמ' 76-77). אולי ברמו להכנת התכלת יש משהו מהתפקיד האסכטולוגי של עיר לזו, ראו לעיל ליד הערה 56, והשוו לתפקיד של התכלת בסיפור בעל גוון אסכטולוגי בבבלי, בבא בתרא עד ע"ב.

62 השמדת העבודה הזרה, דת אמת ואחרית הימים כמוכן אינן באות לידי ביטוי בסיפור התלמודי.

קיומה של עיר האלמוות המיתולוגית נתן את אותותיו בבבלי אף במקומות אחרים. יש בו סיפור על עיר שבניה אינם מתים אם אינם חפצים בכך; עיר זו אינה מזוהה עם לזו המקראית, אך נראה לי שתיאורה מבוסס על המיתוס האיראני:

תרגום	בבלי, סנהדרין צו ע"א <sup>63</sup>
אמר רבינא: מראש הייתי אומר: אין אמת בעולם!	אמ' רבינ': מריש הוה אמינא ליכא קושטא בעלמא!
אמר לי אותו תלמיד של חכמים ורב טבות שמו ויש שאומרים עליו שרב טביומי שמו, שאם היו מביאים לו כל מרחבים של עולם לא היה משנה בדיבורו.	אמ' ל' ההוא מרבנן ורב טבות שמיה ואמרי לה רב טביומי שמיה: ואי הווי יהבינן ליה כל חללי עלמא לא הוה משני בדיבוריה.
יום אחד הגיע למקום ושמו אמת ולא היו [התושבים שם] משנים בדבריהם ולא מת איש שלא בעתו. נשא שם אישה מהם והווי לו שני בנים ממנה. יום אחד ישבה אשתו וחפפה ראשה ובא שכנה והקיסה בדלת. חשב: לא דרך ארץ הוא. ואמר לה: היא לא כאן. מתו לו בניו.	כי איקלע לההיא אתרא וקושטא שמיה ולא הווי משנינן בדיבוריהו ולא הוה איניש מיית בלא זימניה. נסיבי איתתא מיניהו והוה לי מינה תרי בני. יומא חד הוה יתבא דביתהו וקא חייפא רישיה אתא שיבבתה טרפא אדשא. אמינא לאו אורח ארעא. אמ' לה ליתא הכא. שכיבו לה בניה.
באו אנשי מקומו לפניו, אמרו לו: מה זה? אמר להם: כך היה מעשה. אמרו לו: בבקשה ממך, צא ממקומותינו ואל תעורר מגפה בתוכנו.	אתו אינשי אתרא לקמיה. אמרו ל': מאי האי? אמינ' להו: הכי הוה מעשה. אמרו ל': במטותך בענן מינך פוק מאתרין דלא תתגרי בהו מותנא בהנך אינשי

בתחילת הסיפור מציג המספר, רבינא, את נקודת המבט הידועה של היהדות הרבנית: האמת המוחלטת אינה קיימת כלל בעולם בני האדם, כי הרי רק חותמו של הקב"ה הוא אמת.<sup>64</sup> גיבור הסיפור, המכונה רב טבות או רב טביומי, חולק על דעתו של רבינא.<sup>65</sup>

63 לפי כ"י פירנצה, הספרייה הלאומית II-I-9.

64 השתמשתי פה בביטוי ידוע מהתלמוד הבבלי, שבת נה ע"א; שם, יומא סט ע"ב; שם, סנהדרין סד ע"א. אך הרעיון שמבוטא בו קיים אף בספרות הארץ ישראלית. ראו: ירושלמי, ברכות א, ה (ג ע"ג; טור 12); שם, סנהדרין א, א (יח ע"א; טור 1263); בראשית רבה פא, ב (מהדורת תיאודור ואלבק, עמ' 971); ויקרא רבה ו, א (מהדורת מרגליות, עמ' קמה) = כו, א (שם, עמ' תקפז); שיר השירים רבה א, ט (א); פסיקתא דרב כהנא ד, ב (מהדורת מנדלבוים, עמ' 55).

65 והוא אמורא בבלי מהדור החמישי. ראו: ח' אלבק, מבוא לתלמודים, תל אביב תשכ"ט, עמ' 409.

הוא מתגאה בכך שאינו מוכן לומר דבר שאינו אמת תמורת כל הון שבעולם. הגיבור הגאה בנאמנותו לאמת מגיע למקום ששמו אמת, ושכל אנשיו אנשי אמת, ושם הוא אינו עומד בניסיון. נראה שהמספר מטיל ספק באפשרות של אדם להימנע משקר כלשהו – אולי רק לאנשים במקום מרוחק ששמו אמת יש אפשרות כזאת. מבנה עלילת הסיפור, שהגיבור נכשל בו בשקר וגורש ממקום ששוכנים בו אנשי סגולה, מזכיר את הסיפור הנוצרי על מסעותיו של זוסימוס ועל חטאו בעיר המאושרים האוטופית:<sup>66</sup>

והלשה נפש בנשמתי ובגופי. וביקשתי את איש האלהים המשרת אותי, ואמרתי: בבקשה ממך אחי, אם יבוא כמה לראות אותי, הודע להם שאינני, כדי שכך אשן מעט. והודעק איש האלהים באומרו: וי לי! שסיפור אדם נשנה לי! כמו שהשטן שיקר על ידי חווה, גם אותי האיש הזה רוצה להפוך לשקרן דרך חנפנות. בהיותו כאן אמר שאינו כאן מלטו אותי מכאן, שלא אברח מן הכפר, כי הנה הוא רוצה לזרוע בי את זרעי עולם ההבל.<sup>67</sup>

השתלשלות העניינים שראשיתה בשקר נימוסי של הגיבור מביאה לגירושו מהמקום המופלא: 'ועמדו עלי כל האנשים והזקנים ואמרו: לך מאיתנו איש, איננו יודעים מאין באת אלינו'. אף בסיפור הזה הגיבור ממציא שקר קטן המיועד לצורכי נימוס בלבד, אך מארחיו רואים במעשהו חטא גדול המשתלשל מחטאו של האדם הראשון ועל כן הם מגרשים אותו. אך בסיפור הנוצרי בולט הבסיס התאולוגי, רצונו של המספר לראות בשקר מעשה שהוא מעין החטא הקדמון של האדם הראשון. לכן בחברת המאושרים האידאלית אין מקום אף לשקר שהוא מדרכי דרך ארץ. המוטיב המשותף של שני הסיפורים נראה בסיפור הנוצרי ראשוני יותר מאשר בזה הרבני. לסיפור של זוסימוס הייתה תפוצה רחבה בגרסאות יווניות, סוריות וארמניות בחוגים נוצריים מונסטיים בימי הביניים המוקדמות, במיוחד במזרח.<sup>68</sup> הדמיון בין

M. R. James, 'Narratio Zosimi', in *Apocrypha Anecdota: A Collection of Thirteen Apocryphal Books and Fragments* (Texts and Studies, 2, 3), Cambridge 1893, pp. 86-108; C. H. Knights, 'The Story of עמ' 85-86. שם, עמ' 85-86. Zosimos or The History of the Rechabites?', *Journal for the Study of Judaism*, 24 (1993), pp. 235-245

מעשה בזוסימוס 5, הטקסט העברי לפי ר' ניקולסקי, 'זמנו וסביבתו התרבותית של "מסע זוסימוס"', עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשס"ג, עמ' 153-163.

ראו: A Zanolli, 'La Leggenda di Zosimo secondo le Redazione Armena', *Giornale della Societa Asiatica Italiana*, n.s. I (1925-1928), pp. 146-162; F. Nau, 'La légende inédite des fils de Jonadab, fils de Réchab, et les îles fortunées, Jacques d'Edesse', *Revue*

שני הסיפורים בולט, אך קשה לדעת אם המוטיב של נוסע הבא למקום מיוחד ופלאי הגיע אל המספר הבבלי ממספרים נוצרים והוא ייחד אותו, או שמא השתמשו היהודים והנוצרים בטופוס ספרותי מוכר. אפשר להציע שהעיר הפלאית לקוחה מהמסורת הסיפורית האיראנית, כי היא אינה ידועה ממקור אחר.

בסיפור שבבבלי מסכת סנהדרין העיר אלמוות אינה מזוהה כעיר לוז, אך מפרשים מסורתיים ניסו לזהות את העיר לוז שבסיפור במסכת סוכה בבבלי עם העיר קושטא שבסיפור במסכת סנהדרין. ואולם תושביה של העיר קושטא לאמתו של דבר אינם בני אלמוות אלא מאריכים בשנים בזכות דבקותם באמת. יש לציין שהסלידה משקר ותפיסתו כמעשה דמוני לא ראי הן מאפיינים בולטים של ערכי הזורואסטריות.<sup>69</sup> השקר (mihōxt) הוא אחד הדמונים, והוא שייך לנבחרת עלילת של כוחות הרוע ומזוהה כדמון הראשון מכל כוחות השחור שיצר אהרימן.<sup>70</sup> אמירת דבר שקר היא פשע אף אם נעשה הדבר משום דרכי שלום. קרבתו המטונימית של השקר אל המוות באה לידי ביטוי בכתבים זורואסטריים.<sup>71</sup>

העיר המיתולוגית של הפרסים יודהה באגדה של חכמי בבל, והמספר הבבלי גייס ערך שקרוב לו מבחינה תרבותית כדי לפתח את עלילת הסיפור (ייתכן שקרבה פונטית בין המילים לוז ודיז אף היא מילאה תפקיד מסוים ביצירת הזיהוי). אך הכוח הנורא של מלאך המוות, השליח של אדון העולם, נשאר חזק יותר מכוחה המיתי של העיר אלמוות.

הסיפור שבתלמוד הירושלמי דן בגורלו של האדם ובאי יכולתו להימנע מהדין האחרון. הלקח הזה התקבל בסיפור הבבלי אך הועשר בו. העלילה הוכנסה למסגרת

*Semitique*, 7 (1899), pp. 54-75; R. Nikolsky, 'The "History of the Rechabites" and the Jeremiah Literature', *Journal for the Study of the Pseudepigrapha*, 13, 2 (2002), pp.

185-207. זמנו של החיבור אינו ידוע, אך החוקרים נוטים לראות בו חיבור נוצרי מאוחר יחסית.

69 ראו: J. M. Jamasp-Asana, *Corpus of Pahlavi Texts*, Bombay 1913, pp. 41-50; M. F. Kanga (ed.), *Čītak Handarž i Pōryōtkēšān: A Pahlavi Text*, Bombay 1960; H. S. Nyberg, *Hilfsbuch des Pehlevi*, I, Uppsala 1928, pp. 17-30

70 P. O. Skjærvø, 'Truth and Deception in Ancient Iran', C. Ceretu and F. Vajifdar (eds.), *Atas-e Dorun: The Fire Within: Jamshid Soroush Soroushian Commemorative Volume*, II, Bloomington 2003, pp. 383-434; J. S. Mokhtarian, 'Rabbinic Depictions of the Achaemenid King Cyrus the Great: the "Babylonian Esther Midrash" (bMeg. 10b-17a) in its Iranian context', C. Bakhos and M. R. Shayegan (eds.), *The Talmud in Its Iranian Context*, Tübingen 2010, pp. 129-130

71 ראו: *Mēnōg ī xrad* 10, 5, (תרגום וסט, מיינוי חרד [לעיל הערה 58], עמ' 50; תרגום וסט, טקסטים פהלוויים [לעיל הערה 58], עמ' 50).

פתגם שכנראה היה ידוע לכול, ובעזרתו הביע המספר את השקפתו על המוות: רגליו של אדם ערבות לו, מובילות אותו למקום שנדרש. המאמר הזה יוחס כאן לשלמה, החכם מכל אדם, מה שכמובן מעלה את ערכו של המאמר. כל ההרכב קיבל משמעות פילוסופית יותר – האדם מובל אל יום מותו מכוח מעשיו, הוא סולל את דרכו לסופו הבלתי נמנע, ולעתים מעשיו להרחקת הקץ או לשינוי הדרך מביאים דווקא לתוצאה הדרושה להשגחה העליונה.<sup>72</sup>

### סיכום

בעיון בגלגולי סיפור אליחורף ואחיה סקרתי מסלול טיפוסי למדי של התפתחות סיפור חז"לי. הגרסה הארץ ישראלית הקצרה התגלגלה לבבל והועשרה שם בפרטים שהם תוצרי התרבות המקומית, אך בקווים כלליים נשארה נאמנה לכוונת המספר הארץ ישראלי. הסיפור הבבלי נוצר בקהילה יהודית שחייתה בצלה של התרבות האיראנית, שכמהה לאלמוות, ושסברה שהמוות מנוגד לרצון האלוהי. התרבות היהודית לא אימצה את הבסיס התאולוגי של הרעיון, אך קיבלה את עצם המיתולוגיה של העיר אלמוות, שהיא אימננטית להשקפה האיראנית. עם זאת בעיצוב הרבני יוהדה העיר המיתולוגית כך שתשרת נאמנה את צורכי ההטפה הרבנית.

המסורת עוצבה מחדש ושולבו בתוכה ערכים תרבותיים של הסביבה שהתגלגלה אליה. אך מעבר להשפעה הזרה שהצבעתי עליה רצוני להציע הסבר לתופעה זו. כפי שהערתי לעיל, הדגם הרווח להסברת אינטראקציות תרבותיות הוא תופעת הסינקרטיזם, שהייתה נפוצה מאוד בשלהי העת העתיקה. מקובל להסביר שבשל

72 סופרים מערבים והוגי דעות הרבו לצטט סיפור קצר ומשלי המכונה עתה בפי כול 'המוות בא לבגדאד' או 'מפגש עם המוות בסמרקנד'. יש שסיפרו אותו בשם החכם הצופי פדאל אבן איד ולפיו פלוני פגש בשוק של בגדאד את מלאך המוות, נבהל מהבעת פניו המופתעת, ובהלה לקח מהחכם את חמורו כדי לברוח לסמרקנד הרחוקה, אך עד מהרה התברר לחכם שמלאך המוות היה מופתע מעצם המפגש בבגדאד, מפני שלמחרת הוא היה אמור לקחת את נפשו של אותו פלוני בסמרקנד (סמרה). ראו: I. Shah, *Tales of the Dervishes*, London 1993, p. 191. ושם הפניה לספר *Hikāyat-i-Naqshia*, ולא מצאתיו. להצעה שהסיפור הצופי נובע מהסיפור מהתלמוד הבבלי ראו: H. Friedman, 'Satan the Accuser, Trickster in Talmudic and Midrashic literature', *Thalia*, 18, 1-2 (1998), pp. 31-41. במקורות פרסיים-ערביים ימי ביניים מוזכר סיפור על שלמה המלך שניסה להציל את משרתו שנבהל מפני מלאך המוות ושלח אותו להודו (!) אך לשווא, ולכאורה סיפור זה קרוב יותר לסיפור שבתלמוד הבבלי. ראו: 'רובנוביץ', 'מחוץ לגבולות הקנון הספרותי: הרומנים על אודות אלכסנדר בפרוזה פרסית של ימי הביניים', עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשס"ה, עמ' 120 (מס' 27), עמ' 132 הערה 134; R. Basset, *Mille et un contes: Récits et légendes arabes*, III, Paris 2005, p. 102

הסינקרטיזם מעורבים בתוצרים התרבותיים שהגיעו לידינו יסודות הטרוגניים שונים ובדרך כלל בולטת בהם השפעת התרבות הדומיננטית באזור. הדגם הזה הוא ריכוזי ומניח מראש את קיומם של מרכז ושוליים. דגם גמיש יותר הוא הטרגנס-קולטורציה – תהליך דו-כיווני שבו תרבויות מחליפות ביניהן מרכיבים תרבותיים, והמרכיבים האלה הם כשלעצמם כבר בין-תרבותיים. ג'יימס לול תיאר כך את הטרגנס-קולטורציה:

a process whereby cultural forms literally move through time and space where they interact with other cultural forms and settings, influence each other, produce new forms, and change the cultural settings [...] Transculturation produces cultural hybrids – the fusing of cultural forms [...] but hybrids such as these never develop from 'pure' cultural forms in the first place [...] imported cultural elements take on local features as the cultural hybrids develop<sup>73</sup>

בתיאור התופעה השתמש לול בדימויים הלקוחים מעולם הביולוגיה ומתורת התורשה. לדבריו מרכיבים המיובאים לתוך התרבות מחליפים את המרכיבים המקומיים ומתפקדים כראוי במקומם החדש, כך שנוצר יצור חדש – בן כלאיים (היברידי) תרבותי חי ונושם בדיוק כיצור תרבותי גזעי, טהור. גלגול המסורת שתואר לעיל חשוב בעיניי כי הוא מדגים נאמנה את שני התוצרים של התהליך הטרגנס-קולטורלי זה לצד זה ופותר את החוקר מן הצורך לסדר את תוצרי התרבות על ציר לינארי. תוצרים תרבותיים, שאת הגלגול האופייני של אחד מהם סקרתי פה, אינם יצורים טהורי גזע, אלא לובשים צורה ופושטים צורה בהתאם למקום חיותם.

J. Lull, *Media, Communication, Culture: A Global Approach*<sup>2</sup>, New York 2000, 73 pp. 242-245

## שירה ופְּשֵׁרָה: מבט חדש על דרשות חז"ל לשיר השירים

תמר קדרי

מבוא

התקבלותה של מגילת שיר השירים לקאנון המקראי לא הייתה פשוטה ומוכנת מאליה, והיא נדונה במספר מקורות תנאיים.<sup>1</sup> חז"ל העידו על קיומה של מחלוקת בעניין מעמדה המקודש של המגילה, וידועה הכרוזתו של ר' עקיבא כי 'שיר השירים קודש קודשים'.<sup>2</sup> על רקע זה קיים עניין מיוחד בבחינת דרכי פרשנותה של המגילה בתקופת חז"ל. לאחר ששיר השירים היה לחלק בלתי נפרד מכתבי הקודש, הוא שימש את החכמים בדרשות שונות, ואלה שולבו בחיבורים מדרשיים, בפתחותאות, בפתירות ועוד, ואף יחד לו חיבור אמוראי פרשני, מדרש שיר השירים רבה.<sup>3</sup> אחת השאלות המעסיקות

\* תודתי למתי הוס, לתמי הס ולדוד שטרן על הליבון המשותף של הנושאים והרעיונות העומדים בבסיסו של מאמר זה. אני מודה למנחם קיסטר, שצירפני לסמינר מ"א בנושא 'מדרשי שיר השירים' בשנת 2010, ושממנו למדתי והחכמתי. מספר אנשים קראו טיוטות של המאמר והערותיהם הנבונות משוקעות בתוכו: דוד שטרן, יהושע לוינסון, עדיאל קדרי, אילנה קורשן ודינה שטיין, ולכולם שלוחה תודה. מחקר זה נתמך על ידי הקרן הלאומית למדע (מס' 1152/09).

1 משנה, ידיים ג, ה; בבלי, מגילה ז ע"א; אבות דר' נתן, נו"א א (מהדורת ש"ז שכטר, עמ' 2). על הקשר בין תומאת הידיים והקאנוניזציה עיינו מ' הרן, האסופה המקראית: תהליכי הגיבוש עד סוף ימי בית שני ושינויי הצורה עד מוצאי ימי הביניים, א, ירושלים תשנ"ו, עמ' 202 הערה 3.

2 משנה, ידיים ג, ה, על פי כ"י בודפשט, ספריית האקדמיה ההונגרית למדעים, קאופמן 50 A; ודבריו בתוספתא: 'המנענע קולו בשיר השירים בבית המשתאות ועושה אותו כמין זמר אין לו חלק לעולם הבא' (תוספתא, סנהדרין יב, י [מהדורת מ"ש צוקרמנדל, עמ' 433]). לדיון במאמר זה בתוספתא ראו להלן עמ' 52.

3 החיבור נערך ככל הנראה בסוף המאה השישית או בתחילת המאה השביעית. ראו: ת' קדרי, "חזית איש מהיר במלאכתו": לשאלת מקוריותן של הפתיחותאות שבראש מדרש שיר השירים רבה, תרביץ, עה (תשס"ו), עמ' 155, 173. שני מדרשים מאוחרים יותר, ככל הנראה מראשית ימי הביניים, הם: מדרש שיר השירים, מהדורת א' גרינהוט ו"ח ורטהימר, ירושלים תשנ"ה (תשל"א); מדרש זוטא על שיר השירים<sup>2</sup>, מהדורת ש' בובר, וילנה תרפ"ה (זהה לאגדת שיר השירים, מהדורת ש"ז שכטר, קיימברידג' 1896). במאמר זה אנקוט את השם הרווח שיר השירים זוטא, אך אשתמש במהדורתו של שכטר, המדויקת יותר.

את המחקר היא אם פרשנות חז"ל לשיר השירים שונה מפרשנותם לחיבורים מקראיים אחרים, אם האופן שבו דרשו את הפסוקים משקף התמודדות עם התכנים יוצאי הדופן, עם תיאורי הגוף ושירי האהבה המופיעים במגילה.

פרשנות חז"ל לשיר השירים עמדה במרכזם של מספר מחקרים שנעשו בעשורים האחרונים. עיקר תשומת הלב יוחדה לאופיים האלגורית של המדרשים על שיר השירים. חוקרים עמדו על כוחה של הפרשנות האלגורית להסיר 'מכשולים מוסריים' שנוצרו מתוך פרשנות הפשט של המגילה. הם הדגישו כי לצד הפתרון המוסרי-החינוכי העניקה פרשנות זו לשיר השירים ערך נעלה, בהפכה אותו לכלי ביטוי לרגשות הדתיים של המאמינים.<sup>4</sup>

גם מחקרים שעסקו בשאלת הקשר שבין הפרשנות היהודית לבין הפרשנות הנוצרית הקדומה התמקדו בפרשנות האלגורית של חז"ל לשיר השירים. חוקרים הצביעו על דמיון בין הפרשנות היהודית לנוצרית בשימוש בפרשנות אלגורית ודנו בשאלת ההשפעה ההדדית ביניהן. הפרשנות האלגורית הייתה לדברי חוקרים אלה הזירה המרכזית להתנגחויות הדדיות, כשבמרכזו של הפולמוס היהודי-נוצרי עמדה השאלה המכרעת מי היא הרעיה, אהובתו האמתית של האל: עם ישראל או הכנסייה.<sup>5</sup>

פרט לפרשנות האלגורית התעניינו חוקרים גם בפרשנות המיסטית של המגילה. לדבריהם היו חכמים שראו בתיאורים הפיזיים המפורטים ובביטויי האהבה שבשיר השירים תיאורים של נפש האדם העורגת לקרבת האל, לכניסה לפרדס ולידיעת מעשה

4 'י הינמן, דרכי האגדה, ירושלים תש"ל, עמ' 155–157; ג"ד כהן, 'שיר השירים באספקלריה היהודית', מ' גרינברג, 'י מופס וג"ד כהן, תורה נדרשת: חיבורים בשאלות-יסוד בעולמו של המקרא, עורך א' שפירא, תל-אביב תשמ"ד, עמ' 89–108. לדעת כהן הפרשנות האלגורית הייתה הסיבה להכללתו של שיר השירים בקאנון וקדמה לתקופת חז"ל.

5 ראו לדוגמה: 'י בער, 'עם ישראל, הכנסייה הנוצרית והקיסרות הרומית – מימי ספטימיוס סברוס ועד "פקודת הסבלנות" של שנת 313', ציון, כא (תשט"ז), עמ' 1–49; א"א אורבך, 'דרשות חז"ל ופירושי אוריגנס לשיר השירים והיכוח היהודי נוצרי', תרביץ, ל (תשכ"א), עמ' 148–170; R. Kimelman, 'Rabbi Yohanan and Origen on the Song of Songs: A Third-Century Jewish Christian Disputation', *Harvard Theological Review*, 73 (1980), pp. 567-595; מ' הירשמן, המקרא ומדרשו: בין חז"ל לאבות הכנסייה, תל אביב 1992, עמ' 65–73; לדין עקרונות באופי השונה של האלגוריה הנוצרית ושל זו היהודית ראו: ד' בויראין, מדרש תנאים: אינטרסקטואליות וקריאת מכילתא, ירושלים תשע"א, עמ' 169–184. ראו גם: א' גושן-גוטשטיין, 'פולמוסומוניה – הרהורים מתודיים על חקר היכוח היהודי-נוצרי בעקבות פירושי חז"ל ואוריגנס לשיר השירים', מדעי היהדות, 42 (תשס"ג-תשס"ד), עמ' 119–190. במאמר זה מתח גושן-גוטשטיין ביקורת על הקלות שבה מוצאים חוקרים הדים לפולמוס יהודי-נוצרי בפרשנות לשיר השירים.



מרכבה.<sup>6</sup> לדעת גרשם שלום ושאול ליברמן לצד הפרשנות האלגורית המקובלת לשיר השירים היה קיים מדרש עתיק על דרך הסוד לשה"ש ה 10–16, אשר כלל תיאור של שיעור הקומה האלוהי.<sup>7</sup>

\*\*\*

במאמר זה אני מבקשת לבחון את פרשנות חז"ל לשיר השירים מזווית אחרת מזו שנקט המחקר עד כה. טענתי היא שהחלוקה המקובלת לקטגוריות פשט, אלגוריה ומיסטיקה היא כללית מדי לצורך עיון בפרשנות חז"ל לשיר השירים, ואינה הולמת את המגוון הרחב של הגישות שלהן נדרשו חז"ל. הכלים שאני נעזרת בהם להארת הפרשנות של חז"ל לשיר השירים לקוחים מחקר הספרות. השימוש בכלים ספרותיים לניתוח מדרשים ואגדות של חז"ל זכה לפריחה רבה בעשורים האחרונים.<sup>8</sup> הקריאה הספרותית מתאימה באופן טבעי לחומרים הנדונים כאן. מגילת שיר השירים נפתחת בכותרת 'שיר השירים אשר לשלמה', המשייכות את החיבור לקטגוריה ספרותית מוגדרת: שירה. אולם האם הבחינו חז"ל בין שירה לפרוזה? האם היו מודעים לאיכויותיו של הטקסט השירי, והאם אלה השפיעו על האופן שבו דרשו את פסוקי המגילה? התשובות על שאלות מרכזיות אלה תתבררנה מתוך העיון במדרשים במאמר זה. הדוגמאות שאביא יוכיחו כי לא רק שחז"ל היו מודעים לכך שהם עוסקים בשירה, אלא שבמדרשי הפוסקים שלהם הם הרחיבו והעצימו את התופעות האופייניות לשירה המקראית.

לצורך העיון הספרותי במדרשי חז"ל לשיר השירים איעזר בשאלות היסוד לניתוח שירה שהציגו חוקרים מזרם 'הביקורת החדשה', ובעיקר בכלים שהציע התאורטיקן

6 אורבך (שם), עמ' 149–150.

7 G. G. Scholem, *Jewish Gnosticism, Merkaba Mysticism and Talmudic Tradition*, New York 1965, pp. 38–40; ש' ליברמן, 'משנת שיר השירים', שם, עמ' 123. בוירין שלל דעה זו.

ראו: ד' בוירין, 'שני מבואות למדרש שיר השירים', תרביץ, נו (תשמ"ז), עמ' 497–499.

8 פריצת הדרך הייתה בעיון הספרותי של יונה פרנקל בסיפורי מעשי חכמים. ראו: י' פרנקל, עיונים בעולמו הרוחני של סיפור האגדה, תל אביב תשמ"א; י' פרנקל, סיפור האגדה: אחדות של תוכן וצורה: קובץ מחקרים, תל אביב 2001; ליישום כלים אלה בחקר הסיפור הדרשני ראו: ע' מאיר, הסיפור הדרשני בבראשית רבה, תל אביב 1987; י' לוינסון, הסיפור שלא סופר: אמנות הסיפור המקראי המורחב במדרשי חז"ל, ירושלים תשס"ה; D. Stern, *Midrash and Theory: Ancient Jewish Exegesis and Contemporary Literary Studies*, Evanston, IL 1996; ע' רוזה, מעט מהרבה: מעשי חכמים: מבנים ספרותיים ותפיסת עולם, אור יהודה 2008; ניתן לזהות מגמה זו גם במחקר הספרותי של מלאכת העריכה, ראו: יהודה תיאודור, עריכתם של מדרשי האגדה הארץ-ישראלים, ההדירה, ערכה וצירפה מבואות ואחרית דבר: ת' קדרי, ירושלים תשע"ו, בפרק האחרון הסוקר את מצב המחקר (בהדפסה).

וחוקר הספרות ג'ונתן קאלר.<sup>9</sup> אף כי חלק מהנחותיו של קאלר כבר אינן מקובלות במחקר היום, הכלים שהציב והשאלות שהציע לבחון הם פוריים ביותר בחקר מדרשי חז"ל לשיר השירים, כפי שאראה להלן.

מספר תאורטיקנים של חקר הספרות שעסקו בבחינת תהליך הקריאה והמשמוע של יצירות ספרותיות טענו שקריאתו של שיר שונה מקריאת סיפור, מחזה או מכתב. היא מעוררת אצל הקוראים מערכת ציפיות מסוימות, אשר משפיעות על אופן הקריאה, על ההתייחסות לרצף המילים וגם על התובנות שתעלינה מקריאה זו. לדעת קאלר השיר נתפס בעיני קוראיו כיצירה שלמה העומדת בפני עצמה, והיכולה לספק את כל המידע הנחוץ על מנת להבינה. לכן במהלך קריאת השיר מנסים הקוראים לפענח מיהו הדובר בשיר, מה מצב רוחו, אל מי הוא פונה, ומהי הסיטואציה השירית. התשובות על שאלות אלה מתבררות בתהליך הפרשני, והן מעין מבנה דמיוני שהקוראים יוצרים בעת קריאת השיר.<sup>10</sup> גם לזיהוי הסוגה שאליה שייך השיר יש חשיבות מרובה להבנתו ולפרשנותו.<sup>11</sup> להלן אבקש להראות כי גם חז"ל שאלו את עצמם שאלות אלה בבואם לפרש את שיר השירים, ושבאמצעות מתן תשובות על שאלות אלה הם הקנו מפתחות פרשניים להבנת השיר. כפי שאראה להלן, עמדותיהם של החכמים מגוונות והם נתנו תשובות שונות על כל שאלה ועניין.

במאמר שלושה חלקים. בחלק הראשון אבחן מי הם הדוברים בשיר, ואם יש בו דובר אחד או מספר דוברים, וכן למי השיר ממוען. חלקו השני של המאמר יעסוק בסיטואציה השירית: אשאל איזה אירוע מתואר בשיר השירים, ומהי האווירה השוררת בו. בחלקו השלישי של המאמר אדון בשאלת הסוגה (הז'אנר) של השיר. לצורך הבהירות אתמקד בכל פעם בהיבט אחד, אולם אני סבורה כי לצורך הבנה מלאה של פרשנות חז"ל למגילה נדרשת התייחסות לכל שלוש הבחינות יחד: זיהוי הדובר בשיר, הסיטואציה השירית והסוגה שאליה שייך השיר. ההיבטים השונים משלימים זה את זה, וניתן למצוא אותם בצירופים שונים בדברי חז"ל. קריאת המדרשים על פסוקי שיר השירים

J. Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, 9

C. Brooks, 'The Heresy of Paraphrase', *London* 1992, pp. 161-162; וראו עוד למשל:

C. Brooks (ed.), *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, New York

1947, pp. 157-175

10 קאלר (שם), עמ' 165.

A. Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, 11

Cambridge, MA 1982, pp. 37-38. שאלות בסיסיות אלה חשובות להבנת כל טקסט ספרותי,

גם כאשר מדובר בפרוזה. מטרתי להראות כי העיון במדרשי שיר השירים דרך פריזמה זו חושף את ריבוי הפרשנויות.

באמצעות השאלות ששאלו החכמים עצמם על הטקסט המקראי, מגלה תמונה רבת פנים ועשירה מזו שהציגה לפנינו ספרות המחקר עד כה.

חלק ראשון: מיהו הדובר בשיר

חוקר הספרות האמריקני ויין בות הבחין בין המחבר של היצירה הספרותית לבין המחבר המובלע (implied author). לדבריו במהלך הקריאה יוצרים הקוראים בעיני רוחם דמות דמיונית של מחבר, השונה מדמותו של כותב היצירה הספרותית.<sup>12</sup> גם בתהליך קריאתו של שיר נוצרת בעיני הקוראים דמות דמיונית של הדובר בשיר. זהותו מעוצבת באמצעות מידע מגוון שהקוראים אוספים תוך כדי קריאת השיר: פרטים על אודות מצב רוחו, פעולותיו, הזמן והמקום. הקוראים מודעים לכך שזהו מבנה בדיוני, ואף על פי כן הוא חיוני על מנת שיוכלו להבין ולפרש את השיר.<sup>13</sup> במסגרת 'על השירה' הבחין ת"ס אליוט בין שלושה קולות הקיימים לדעתו בשירה: קולו של הדובר הפונה אל עצמו (שירה לירית), קולו של הדובר הפונה אל קהל מסוים, וקולו של הדובר היוצר דמות אחת הפונה אל דמות דמיונית אחרת (שירה דרמטית).<sup>14</sup> עיון במדרשי חז"ל לשיר השירים מלמד כי אחת השאלות שהעסיקו את החכמים בפרשנות המגילה היא מיהו הדובר בשיר, ואם בשיר השירים נשמע קולו של דובר אחד הפונה אל נמען כלשהו, או אם מדובר בשיח שנוכחים בו מספר משתתפים.

א. מספר דוברים (שירה דרמטית)

כבר במקורות תנאיים התמודדו חכמים עם שאלת זיהוי הדובר או הדוברים בשיר השירים. כך בתוספתא, סוטה:

כיוצא בדבר אתה אומר 'תחת התפוח עוררתיך' (שה"ש ח 5) אמרה רוח הקדש.  
 'שימני כחותם על לבך' (שם ח 6) אמרה כנסת ישראל.  
 'כי עזה כמות אהבה' (שם) אמרו אומות העולם.  
 שלשה דברים זה בצד זה.<sup>15</sup>

מאמר זה מופיע בתוספתא בין תשע דוגמאות לפסוקים מקראיים שיש בהם 'עירובי

12 W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago and London 1961, pp. 67-86, 74-75

13 קאלר (לעיל הערה 9), עמ' 165.

14 ת"ס אליוט, על השירה, תרגם י' ברונובסקי, תל אביב תשל"ו, עמ' 139.

15 תוספתא, סוטה ט, ח (מהדורת ש' ליברמן, עמ' 213).

דברים', כלומר מילות הפסוק מתפצלות בין דוברים שונים: 'מי שאמר זה לא אמר זה'<sup>16</sup>. הדוגמה החותמת את הדיון היא משה"ש ח 5–6. על פי הפשט הדוברת בפסוקים אלה היא הרעיה, המתארת את גודל אהבתה. התוספתא הפכה את דברי האהובה לעירובי דברים, על ידי פיצול מילות הפסוקים בין שלושה דוברים: רוח הקודש, עם ישראל ואומות העולם. פסוקי שיר השירים הופכים באופן מכוון לשיח בין מספר משתתפים, המכונה שירה דרמטית.

השירה הדרמטית, לדברי אליוט, מתאפיינת בכך שלמשורר יש 'נאמנויות חלוקות'. עליו לחלק את השיר בין הדמויות השונות, ולגוון את התוכן והסגנון של הדברים בהתאם לדמות שלה הוא מייחס את מילות השיר.<sup>17</sup> ואכן בתוספתא הפעלים המובאים בגוף ראשון ושני: 'עוררתך', 'שימני', מיוחסים לשני האוהבים: הודד והרעיה, המביעים את אהבתם זה לזה. לעומתם המשפט האחרון, 'כי עזה כמות אהבה', הוא מעין חיזוי של מי שצופה בהם מן הצד. בקולותיהם של שני האוהבים נשמעים קרבה וגעגועים זה לזה, ואילו בדברי אומות העולם ניכרת נימה מסוימת של קנאה, הבאה לידי ביטוי מפורש בסיומו של הפסוק 'כי עזה כמות אהבה, קשה כשאל קנאה' (שה"ש ח 6).<sup>18</sup> פיצול הדוברים במקור זה מדגיש כי הדושיח הישיר מתקיים בין ה' לעמו, ואילו אומות העולם יכולות להיות רק עדות לו מבחוץ.<sup>19</sup> מכיוון שהתוספתא עסקה רק בשני פסוקים משיר השירים, נביא תימוכין לתפיסת שיר השירים כשירה דרמטית גם מדברי התנא ר' יהודה בר' אלעאי, בשיר השירים רבה:

אמר ר' יהודה בר' אלעאי הוא זמרני ואני זמרתיו. הוא קלסני ואני קלסתיו.  
הוא קראני 'אחותי רעיתי יונתי תמתי' (שה"ש ה 2)

- 16 תוספתא סוטה ט, ב–ח (מהדורת ש' ליברמן, עמ' 210–213). על הטכניקה של פיצול הדוברים במדרשי חז"ל ועל התפתחותה ראו: ח' מוא"ה, "'עירובי דברים': פרשנות דיבור ודיאלוג בדרשות חז"ל – מאפייניה ומטרותיה', עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשע"ג.
- 17 אליוט (לעיל הערה 14), עמ' 148.
- 18 לפולמוס ולרמזים מרטרולוגיים המשוקעים במדרש זה ראו: ד' בויארין, 'משהו על תולדות המרטיריון בישראל', הג"ל ואחרים (עורכים), עטרה לחיים: מחקרים בספרות התלמודית והרבנית לכבוד פרופסור ח"ז דימיטרובסקי, ירושלים תש"ס, עמ' 22–26.
- 19 D. Stern, 'Ancient Jewish Interpretation of the Song of Songs in a Comparative Context', N. Dohrmann and D. Stern (eds.), *Jewish Biblical Interpretation and Cultural Exchange: Comparative Exegesis in Context*, Philadelphia 2008, p. 106. לדברי שטרן יחסי הודד והרעיה העומדים במוקד במגילה, הופכים במדרשי חז"ל לדרמה בת שלושה משתתפים: הודד, הרעיה ואומות העולם. לאור דבריי יש לדייק ולקבוע שהבחנה זו מבוססת על המדרשים שבהם שיר השירים מוצג כשירה דרמטית.

ואנא אמרית ליה 'זה דודי וזה רעי' (שה"ש ה 16).  
 הוא אמר לי 'הנך יפה רעיתי' (שה"ש ד 1)  
 ואני אמרתי לו 'הנך יפה דודי אף נעים' (שה"ש א 16).  
 הוא אמר לי 'אשריך ישראל מי כמוך' (דב' לג 29)  
 ואני אמרתי לו 'מי כמוכה באלים יי' (שמ' טו 11).  
 הוא אמר לי 'ומי כעמך ישראל גוי אחד בארץ' (שמ"ב ז 23)  
 ואני מיחדת שמו בכל יום פעמים 'שמע ישראל יי אלהינו יי אחד' (דב' ו 4).<sup>20</sup>

דוגמה זו שונה מקודמתה, שכן היא עוסקת בדוֹ-שיח בין שני דוברים. ר' יהודה בר' אלעאי לא חילק פסוק אחד או רצף פסוקים בין מספר דוברים, אלא מצא בשיר השירים פסוקים שונים החוזרים זה על זה כמעין הד. החזרה היא אחת התופעות השיריות הבולטות במגילת שיר השירים. ביטויים שונים, חלקי פסוקים ולעיתים פסוקים שלמים חוזרים ומופיעים במגילה.<sup>21</sup> ר' יהודה לא התעלם מתופעת החזרה אלא דווקא הדגיש אותה. הוא ניצל את החזרות הקיימות בשיר השירים על מנת להראות שקיים דוֹ-שיח, ושיש הדדיות במערכת היחסים בין ישראל לקב"ה. הדברים נשמעים פעם מפי הדוד ופעם מפי הרעיה, והאוהבים מונים בהם איש את מעלת רעהו. לדעת ר' יהודה החזרות מעידות שהדוד והרעיה מאזינים זה לזה, שכן הם משיבים אחד לשני באותם מטבעות לשון: 'רעיתי' – 'רעי', 'הנך יפה' – 'הנך יפה'. לאחר שתי הדוגמאות משיר השירים הביא ר' יהודה דוגמאות מטקסטים פיוטיים אחרים: שירת הים, וזאת הברכה, קריאת שמע ותפילת דוד. אוסף פסוקים זה מלמד כי חז"ל היו רגישים ללשונות שיריים במקרא. אלא שהעמדה זו גם מחדדת את ההבדל בין שיר השירים לבין כל היתר. בדוגמאות האחרונות: 'מי כמוך' – 'מי כמוכה', 'גוי אחד' – 'יי אחד', לקוחים דברי כל אחד מן הדוברים מהקשר אחר ומספר מקרא אחר, כך שהדוֹ-שיח בהם איננו ישיר. אך שיר השירים שונה מכל השירות המקראיות האחרות, כי הוא מכיל הן את דברי הדוד והן את דברי הרעיה, והם משוחחים זה עם זה באותו רגע נתון.

לתפיסת שיר השירים כשירה דרמטית ניתן למצוא עדויות גם מן הפרשנות הלא-יהודית בת התקופה. אוריגנס, אב כנסייה שחי במאה השלישית, ושהתגורר

20 שיר השירים רבה ב, טז, סימן א. נוסח שיר השירים רבה במאמר מובא על פי כ"י וטיקן, הספרייה האפוסטולית 76.3, ebr. להוציא קטעים המופיעים בגניזה, ובהשלמת קיצורים. מראי המקום על פי מהדורת וילנה תרל"ח. חילופי הנוסח הוצגו על פי הסינופסיס ומפתח הסימנים המופיעים באתר מפעל המדרש, מכון שכטר למדעי היהדות: <http://www.schechter.ac.il/mifalhamidrash>  
 21 ראו לדוגמה ברשימת החזרות שהביא י' זקוביץ, שיר השירים (מקרא לישראל), ירושלים תשנ"ב, עמ' 22.

באלכסנדריה ובקיסריה, נשא דרשות על שיר השירים וגם כתב פירוש למגילה. בהקדמה לפירושו תיאר את שיר השירים כשיר חתונה הבנוי בדגם של דרמה (dramatis in modum), ובה ארבעה דוברים: הכלה, החתן, בנות ירושלים (חברות הכלה) וחברי החתן. פרושו ודרשותיו של אוריגנס לשיר השירים פותחים בחלוקת הפסוקים בין הדמויות המשתתפות ובתיאור הסיטואציה הדרמטית בכל סצנה.<sup>22</sup>

עדות נוספת לתפיסת שיר השירים כשיח בין מספר דוברים הם שני כתבי יד של תרגום השבעים מן המאה הרביעית והחמישית לסה"נ: קודקס סינאיטיקוס וקודקס אלכסנדרינוס. בשוליים לצד הפסוקים משיר השירים מופיעות כתוביות בדיו אדומה המציינות את שמות הדוברים: הכלה, החתן, חברות, חברים (οἱ φίλοι, ἡ σύμφη, ὁ σύμφητος, οἱ).<sup>23</sup>

מן הדוגמאות שהבאתי עולה כי תפיסת שיר השירים כשירה דרמטית היא כנראה קדומה מאוד. ביטוייה הכתובים מופיעים לראשונה בחיבורים יהודיים ונוצריים מן המאה השלישית לסה"נ, והיא מיוחסת לתנאים שונים. גישה פרשנית זו לא נעלמה, והיא מופיעה גם במקורות אמוראיים.<sup>24</sup>

## ב. דובר אחד

לצד ההתייחסות הפרשנית אל המגילה כאל שיר דרמטי הייתה תפיסה שבשיר נשמע קולו של דובר מרכזי אחד.<sup>25</sup> כך לדוגמה בשיר השירים רבה:

ר' יודה בר' סימון אמר בסיני נאמרה שנאמר 'שיר השירים' (שה"ש א 1) שיר שאמרו ישרים בסיני היך מה דאת אמר 'יצפון לישרים תושיה' (מש' ב 7).

R. P. Lawson, 'Prologue to Commentary', *Origen: The Song of Songs, Commentary and Homilies*, trans. R. P. Lawson, London 1975, pp. 21-22

ולעתים בצורה מפורטת יותר, כגון 'לאחר שמצאה את החתן היא אומרת', 'בנות ירושלים ושומרי החומות חוקרים את הכלה', 'הכלה מספרת לחברותיה על אודות הדברים שהחתן הביא לה'. ראו: J. C. Treat, 'Lost Keys: Text and Interpretation in Old Greek Song of Songs and Its Earliest Manuscript Witnesses', Ph.D. dissertation, University of Pennsylvania, 1996, pp. 399-407. מגמת זיהוי הדוברים קיימת גם בקרב פרשנים קדומים של הדרמה היוונית, החסרה אף היא את שמות הדוברים. ראו: מוא"ה (לעיל הערה 16), עמ' 67-69.

ראו לדוגמה: 'אומות העולם אומרים לישראל: "מה דודך מדוד". מה אלוה מאלוהות. מה פטרון הוא מפטרונין. והוי ישראל אומרים להם: "דודי צח ואדום" צח לי במצרים ואדום במצרים [...] צח לי בים ואדום לי ביבשה' (שיר השירים רבה ה, ט, סימן א).

אליוט השווה זאת לסיפור או לדרשה בעלי תכלית חברתית. לדבריו המשורר פונה אל אנשים אחרים בקולו שלו או באמצעות דמות כלשהי. ראו: אליוט (לעיל הערה 14), עמ' 150, 139.

ר' יצחק אמר בים נאמרה 'שיר השירים' שיר שאמרו אותה הַשְּׁרִים הַשּׁוֹרְרִים<sup>26</sup>  
 היך מה דאת אמר 'קְדָמוּ שְׁרִים אַחַר נִוְגָנִים' (תה' סח 26).  
 תני משום ר' נתן הב"ה בכבוד גדולתו אמרה שנאמר 'שיר השירים אשר לשלמה'  
 (שה"ש א 1) למלך שהשלום שלו.  
 רבן גמליאל אומר מלאכי השרת אמרוהו 'שיר השירים' (שם) שיר שאמרוהו  
 שְׁרִים של מעלה.<sup>27</sup>

מחלוקת זו עוסקת בשאלה העקרונית מי אמר את שיר השירים (שתי העמדות  
 הראשונות מתייחסות לשאלה נוספת: היכן נאמרה, בה אעסוק בהמשך). על מנת  
 להשיב על השאלה מיהו הדובר דרשו החכמים את הצירוף 'שיר השירים' ופירשו  
 אותו באופנים שונים. מכאן אפשר להסיק כי לדעת חז"ל המפתח להבנת השיר מצוי  
 בשמה של המגילה; שם המגילה נתפס כמעין כותרת ליצירה כולה, כותרת המבטאת  
 את מהותה ותוכנה. ניתן ללמוד מכך שחז"ל ראו בזיהוי הדובר גורם מהותי להבנת  
 השיר.

ארבע העמדות מציגות את שיר השירים כשיר שֶׁאֶמְרוּ דובר אחד או קבוצה אחת  
 של דוברים. אולם קיימים חילוקי דעות בין החכמים בשאלה מיהו הדובר: 'השירים  
 בסיני' (ישראל), 'השירים השוררים' בים (ישראל), הקב"ה או מלאכי השרת ('שְׁרִים  
 שלמעלה'). לפי שני המאמרים הראשונים, המיוחסים לאמוראים ר' יודה בר' סימון ור'  
 יצחק, הדוברים בשיר הם ישראל, המכונים ישרים או שְׁרִים. ההבדל בין עמדותיהם  
 הוא בשאלת הסיטואציה השירית. לדעת ר' יודה שיר השירים מתאר את קבלת התורה  
 בסיני, שבגללה כוננו ישראל ישרים. לעומת זאת ר' יצחק סבור כי שיר השירים מתאר  
 את קריעת ים סוף, מעמד שבו ישראל שרו את שירת הים, ואשר בגללו כוננו שוררים.  
 שני המאמרים האחרונים מיוחסים לתנאים. לדעת ר' נתן הקב"ה הוא הדובר בשיר, כפי  
 שנאמר בסופו של הפסוק: 'שיר השירים אשר לשלמה' (שה"ש א 1). 'שלמה' הוא כינוי  
 לקב"ה, המלך שהשלום שלו. ואילו לדעת רבן גמליאל מלאכי השרת הם הדוברים  
 בשיר, שיר הַשְּׁרִים, הם שרי מעלה.

מן העיון בשאלה מיהו הדובר בשיר עולות שתי תפיסות עקרוניות באשר לשיר

26 בכ" פרמה, פלטינה 3122 (דה רוסי 1240; ריצ'לר 701): "'שיר השירים" שאמרו אותה שרים על  
 הים'.

27 שיר השירים רבה א, ב, סימן א. עמדות אלו הובאו במסגרת מחלוקת רחבה יותר, שכותרתה  
 'היכן נאמרה', ואדון בה להלן ליד הערה 47. ניתן לרבד את דברי החכמים ולהבחין בין שני גושים  
 עיקריים של חומר: המחלוקת 'היכן נאמרה' (ארבע עמדות) והמחלוקת 'מי אמרה' (ארבע עמדות).  
 ראו: ת' קדרי, 'למלאכת העריכה במדרש שיר השירים רבה', עבודת דוקטור, האוניברסיטה  
 העברית בירושלים, תשס"ד, עמ' 115-118.

השירים: שני האמוראים הציגו את שיר השירים כשירה ארצית של ישראל, ואילו שני התנאים ראו בשיר השירים שירה שמימית: שירת המלאכים או שירתו של הקב"ה.

1. שירה ארצית של ישראל. ראיית שיר השירים כשיר ארצי ששרו ישראל בקריעת ים סוף או במעמד מתן תורה עולה בקנה אחד עם התפיסה האלגורית-ההיסטורית. על פי גישה זו פסוקי המגילה אינם עוסקים באהבת גבר ואישה ממש, אלא מתארים את האהבה בין הקב"ה לבין עם ישראל כפי שבאה לידי ביטוי באירוע היסטורי מסוים. הפרשנות האלגורית רואה במגילת שיר השירים מטפורה מורחבת ומתמשכת – הדמויות והאירועים במגילה מסמנים מערכת שלמה אחרת של אירועים ורעיונות.<sup>28</sup> במערכת זו הדוברת היא כנסת ישראל, המתארת את כיסופיה לאהובה, הוא הקב"ה, במהלך אירוע היסטורי מוכר.

זיהוי הדובר בשיר ככנסת ישראל מעיד בבירור על דרשה בגישה האלגורית. פסוקים רבים משיר השירים נדרשים כשבראש הדרשה מופיעה הכותרת 'אמרה כנסת ישראל לפני הקב"ה'. כך לדוגמה בשיר השירים רבה:

'דומה דודי לצבי' (שה"ש ב 9) אמר ר' יצחק: אמרה כנסת ישראל לפני הקב"ה רבונו של עולם אתה אומר לנו: דיו. דיו את לגבן תחלה [אתה אומר לנו: בוא. בוא אתה אצלנו ראשון].<sup>29</sup> 'דומה דודי לצבי' (שם) מה צבי זה מדלג מהר להר ומבקעה לבקעה ומאילן לאילן ומסוכה לסוכה ומגדר לגדר, כך הקב"ה קפץ ממצרים לים ומים לסיני ומסיני לעתיד לבא.<sup>30</sup>

בנימין זאב בכר רשם את הדרשות הפותחות בכותרת 'אמרה כנסת ישראל'.<sup>31</sup> כותרת זו מופיעה גם במאמר מהתוספתא סוטה שהובא לעיל. תפיסת שיר השירים כשיר ארצי

28 G. L. Bruns, 'Midrash and Allegory: The Beginnings of Scriptural Interpretation', R. Alter, F. Kermod (eds.): *The Literary Guide to the Bible*, Cambridge, Mass 1987, J. Whitman, *Allegory: The Dynamics of* ראו: האלגוריה של ראו: pp. 640-641

*an Ancient and Medieval Technique*, Oxford 1987, pp. 1-13

29 על פי הצעתו של ש' ליברמן, 'משהו על השבעות בישראל', תרביץ, כז (תשי"ח), עמ' 187. ליברמן עסק שם במקבילה שבפסיקתא דרב כהנא, החודש ה', ח (מהדורת ד' מנדלבוים, עמ' 90). 'דיו דיו' הוא קיצור של 'דיאורא דיאורא' (ביונית).

30 שיר השירים רבה ב, ט, סימן א, על פי קטע גניזה אוקספורד, בודליאנה heb d.47 (נויבאוור וקאולי 2669.4) בהשלמת קיצורים ודאיים. פורסם על ידי ת' קדרי, 'שני קטעי גניזה למדרש שיר השירים רבה', קבץ על יד, כ (תשע"א), עמ' 40.

31 ב"ז בכר, ערכי מדרש, תרגם א"ו רבינוביץ, תל אביב תרפ"ג, עמ' 206-208 (הערך 'כנסת ישראל'). קיימות דוגמאות נוספות שבהן הדוברת היא כנסת ישראל, והמופיעות ללא כותרת זו.



משותפת אם כן לכל המאמרים שבהם הדובר או אחד הדוברים הוא עם ישראל, זאת בניגוד למאמרים המציגים את שיר השירים כשירתם של המלאכים או כשירתו של הקב"ה המתרחשות בעליונים.

2. שירה שמימית של המלאכים. על פי מאמריהם של רבן גמליאל ור' נתן שיר השירים הוא שירה שמימית. במקבילה בשיר השירים זוטא מופיע מאמר זה בהרחבה ובהחלפת שמות החכמים:

'שיר השירים' (שה"ש א 1) ר' נתן אומר מלאכי השרת אמרו אותה שנאמר  
שיר השירים המשוררים לפני הקב"ה מלך מלכי המלכים ואומרים קדוש קדוש  
קדוש  
רבן גמליאל אומר הקב"ה אמרה שנאמר שיר השירים השיר הנבחר מכל  
השירים.  
ואמרוה האבות והצדיקים והנביאים ומלאכי השרת.  
מי אמרה מי שהשלום שלו כנוהג שלום על כל בריותיו.<sup>32</sup>

לפי תפיסה זו שיר השירים הוא שיר שמלאכי השרת שרים לקב"ה. תוכנו הוא שירה שמימית, בדומה לקדושה הנאמרת בשמים: 'קדוש קדוש קדוש'. הרעיון שהמלאכים שרים בעת שהם משרתים את האל במרום מצוי במספר מאמרי חכמים.<sup>33</sup> בחזון ישעיהו ובחזון יחזקאל מתוארת פעילותם של המלאכים לפני האל כאמירת נוסחאות קדושה, ומחזונות אלה נגזרה הקדושה הנאמרת בתפילה. לפי ר' נתן המלאכים מקלסים את הקב"ה באמצעות אמירת פסוקים משיר השירים. נראה כי בבסיס תפיסה זו עומדת ההנחה שדברי השבח הנאמרים לדוד, ביניהם התיאורים הגופניים המפורטים שבשיר השירים, הם תיאוריו של הקב"ה. הם אפשריים שכן המלאכים חוזים בקב"ה במלוא יופיו והדרו.

עדות נוספת לקיומה של התפיסה ששיר השירים הוא שירת המלאכים נשתמרה בפיוטי ינאי, פייטן בן המאה השישית, בקרובה לפסח המוקדשת כולה לשיר השירים:

32 שיר השירים זוטא א, א (אגדת שיר השירים, מהדורת ש"ז שכתר, עמ' 4). גרסה דומה עמדה לפני ר' משה תקן, בעל 'כתב תמים': 'בריש מדרש שיר השירים ר' נתן אומר שיר השירים מלאכי השרת אמרוה המשוררים לפני מלכי המלכים הקב"ה ואומרים קדוש קדוש קדוש' (כתב תמים: כ"י פאריס H711, מהדורת י' דן, ירושלים תשמ"ד, עמ' 40). ואילו נוסח ילקוט שמעוני תומך בגרסת שיר השירים רבה; והשוו ר' אלעזר מוורמס ב'ספר הרוקח' בפירושו לשה"ש א 1: 'ג' שירות כאן כנגד קדוש קדוש קדוש' (כ"י אוקספורד, בודליאנה 720 Opp. [נויבאוור 1576]).

33 א' ארליך, 'כל עצמותי תאמרנה: השפה הלא מילולית של התפילה, ירושלים תשס"ג, עמ' 193.

'ונהיה לך עם קדוש / כאראלי קודש / ומשוררים בשיר קודש / כי כל השירים קודשי קודש / כי בה יקדישוך שרפי קודש / כסוד אילי קודש / ועם הקודש / המקדישים שמך בקודש'.<sup>34</sup> בסטרופה זו תיאר ינאי את שיר השירים, שהוא קודש קודשים, כאחד מנוסחי הקדושה הנאמרת בשמים. דבריו יוצרים השוואה בין שירת האראלים והשרפים בשמים לבין הקדושה הנאמרת בבית הכנסת מפי עם ישראל, המכונה 'עם קדוש'.

התפיסה שבני האדם לומדים את תפילתם מהמלאכים מופיעה בספרות התלמודית. אורי ארליך הראה כי עולם המלאכים ודרכי עבודתם שימשו כמקור השראה לחכמים בעיצוב התפילה ומחזוריה. כך לדוגמה העמידה ברגליים צמודות התפתחה כאנלוגיה לעמידת המלאכים ברגל ישרה; והעיטוף נתפס כדומה להתכסות המלאכים בכנפיהם. היו אף השפעות על דרך ההיפוך, כגון התפילה בלחש המוצגת כניגוד לעבודת המלאכים, שנעשתה בקול גדול.<sup>35</sup>

על פי פיוטו של ינאי גם אמירת שיר השירים בבית הכנסת נלמדה משירת המלאכים במרום. עמדה זו מקנה לשיר השירים ממד חווייתי. כאשר אדם חוזר על פסוקי שיר השירים הוא כמו מצטרף לעבודת המלאכים. שיר השבח מאשרר את ההיררכייה הקיימת בין המלאכים לבין האל, בין הנתינים לבין מלכם. על ידי כך ישראל ממליכה עליהם את הקב"ה בכל פעם מחדש.

לתפיסה ששיר השירים הוא שירת המלאכים נותרו בידינו רק שרידים מועטים. עם זאת יש עדויות עקיפות לקיומה של עמדה פרשנית זו, בדרשות העושות שימוש בפסוקי שיר השירים על מנת לבטא את הפער ואת המתח שבין המלאכים לבין עם ישראל. המלאכים בשמים מנסים לחקות את קילוסם של ישראל, ולעתים להפך, עם ישראל מנסה להיות כצבא המלאכים.<sup>36</sup> ייתכן שפרשנות זו הייתה מוכרת לר' עקיבא, ולכן השתמש במטבע לשון המזכירה את הקדושה, כשקבע כי 'שיר השירים קודש קודשים'.

זיהוי הסוגה של שיר השירים כשיר שבח של המלאכים מקנה לו ממד מיוחד של קדושה, הנובעת הן ממחבריו השמימיים, המלאכים, והן ממושא תיאורו, הקב"ה. התיאורים של הדוד אינם מטפוריים אלא מדויקים, שכן המלאכים, שלא כבני אדם, יכולים לחזות בקב"ה בזמן שירתם ולתארו. אמירת פסוקי שיר השירים, כמו אמירת הקדושה, מבטאת כמיהה לעצמה דתית ולקדושה האפשרית בדרך כלל רק לדרי מעלה. לפי פיוטו של ינאי חוויה דתית זו אינה אוטורית ואינה שמורה ליודעי ח"ן

34 מחזור פיוטי ר' ינאי לתורה ולמועדים, ב, מהדורת צ"מ רבינוביץ, ירושלים תשמ"ז, עמ' 288 ובהערותיו לשורה 167.

35 ארליך (לעיל הערה 33), עמ' 193–196.

36 ראו: שיר השירים רבה ח, יא [צ"ל: יג], סימן א; שם, ב, ז, סימן א.

בלבד. פסוקי שיר השירים נאמרים מפי הקהל כולו, במעמד ציבורי, ובכך מעלים את כל העם לדרגת 'עם קדוש', בדומה לצבא השמים, הממליך עליו את הקב"ה מידי יום ביומו.

3. שירה שמימית של הקב"ה. העמדה האחרונה במחלוקת בשיר השירים רבה בשאלת זיהוי הדובר מציעה כי הוא שירתו של הקב"ה: 'תני משום ר' נתן הב"ה בכבוד גדולתו אמרה שנאמר 'שיר השירים אשר לשלמה' (שה"ש א 1) למלך שהשלום שלו'. אף כי הפסוק הפותח של המגילה מזהיר באופן גלוי מיהו מחברו של שיר השירים, ר' נתן דורש אותו באמצעות שינוי כתיב: 'שלמו', ככינוי שייכות, זה שהשלום שייך לו. השלום שייך לקב"ה, הוא מכונה עושה שלום.<sup>37</sup> כך גם בשיר השירים זוטא כמובא לעיל: 'מי אמרה? מי שהשלום שלו, כנוהג שלום על כל בריותיו'. על ידי מהלך דרשני פשוט הפקיע ר' נתן את מגילת שיר השירים מידי מחברה המוצהר, שלמה המלך, והפך אותה ליצירתו של הקב"ה. כמו שלוש העמדות האחרות, לא מדובר כאן בדרשה בעלת משמעות נקודתית בלבד. לקביעת דמותו של הדובר יש השלכות גורפות על אופן הבנתה של המגילה כולה.<sup>38</sup>

תפיסת שיר השירים כשיר שהדובר בו הוא האל, מעלה שאלה חדשה: למי הוא שר את שירתו? שאלת הנמען לא עלתה בדיון בשירה הדרמטית, שמשתתפים בה מספר דוברים. המעבר לדובר אחד, ובמיוחד כשמדובר בקב"ה, מעלה את השאלה למי הוא פונה בשירתו, ויש יותר מתשובה אחת על שאלה זו.

3.א. הקב"ה שר לאהובתו כנסת ישראל. במדרשים רבים מופיעים פסוקי שיר השירים כדברים היוצאים מפיו של הקב"ה ממש, ושבהם הוא שר את שיר השירים לישראל. כך לדוגמה בשיר השירים רבה: "יונתי בחגי הסלע" (שה"ש ב 14) מהו "יונתי בחגי הסלע" אמר ר' יוחנן: אמר הקב"ה: קורא אני לישראל יונה [...] אצלי הן יונה.<sup>39</sup> על פי תפיסה זו הקב"ה שר את שיר השירים על עם ישראל ואליהם, אולם

37 עדויות על דרשה זו קיימות כבר במקורות תנאים. ראו למשל: מכילתא דר' ישמעאל, פסחא יד (מהדורת ח' הורוביץ ו' רבין, עמ' 48); ספרא, שמיני א, טו–טז, טור צא (דפוס ונציה ש"ה). ואולי יש לה הד בבן סירא מז, כה (מהדורת מ"צ סגל, ירושלים תשי"ט, עמ' שכז, וראו בהערותיו שם); והשוו פירושו של אוריגנס: 'אני חושב שאין עוררין על כך ששלמה הוא מהיבטים רבים סוג של כריסטוס, קודם כול בזה שהוא נקרא שלום' (לאוסון [לעיל הערה 22], עמ' 51).

38 תפיסתו העקרונית של ר' נתן משתקפת במקורות נוספים. ראו למשל: בבלי, שבועות לה ע"ב; שיר השירים רבה א, א, סימן יא.

39 שיר השירים רבה ב, יד, סימן א. לדוגמאות נוספות ראו: שם, ד, ד, סימן ב וסימן ט; שם, ד, ח, סימן א; שם, ד ט, סימן א; שם, ד, יב, סימן א.

שלא כמו על פי התפיסה הרואה בשיר השירים שירה דרמטית, אין כאן דו־שיח, אלא שיר שיש בו דובר אחד.

3. ב. הקב"ה שר לאהובתו התורה. עם ישראל איננו בהכרח אהובתו היחידה האפשרית של הקב"ה. יש מקורות הרואים בשיר השירים שיר אהבה של האל לתורה. המשלת התורה לאישה היא תופעה מוכרת בספרות חז"ל,<sup>40</sup> אולם הופעתו של דימוי זה בהקשר של פרשנות שיר השירים מעניקה לו משמעות מיוחדת ומאירה את המגילה מכיוון חדש ומפתיע. על קיומה של תפיסה זו בתקופת התנאים כבר עמדתי בהרחבה במקום אחר,<sup>41</sup> וכאן אביא דוגמה משיר השירים רבה המלמדת על המשך קיומה של תפיסה זו בתקופת האמוראים:

'בטנך ערמת חטים' (שה"ש ז 3) זו תורת כהנים. מה כרס זה הלב מכאן והכרעים מכאן והוא באמצע, כך תורת כהנים שני ספרים מכאן ושני ספרים מכאן והוא באמצע [...] 'סוגה בשושנים' (שם) אלו דברי תורה שהן רכים כשושנים. כמה מצות ודקדוקין יש בתורת כהנים, כמה קלים וחמורים, פגולין ונותרות יש בתורת כהנים.<sup>42</sup>

הפסוק הנדרש כאן הוא חלק משיר המתאר את הנערה הרוקדת ואת איברי גופה מרגליה ועד ראשה (שה"ש ז 1–7). דימוי הבטן לערמת חטים מסמל שפע ופוריות. הדרשן מציג את הבטן כמרכז של הגוף, שסביבה יתר האיברים. באותו אופן ספר ויקרא מצוי באמצע התורה, ויתר החומשים מאורגנים סביב לו. מרכזיותו של ספר ויקרא בעיני חז"ל באה לידי ביטוי במאמרים שונים, ואפשר שאף התחילו את לימוד התורה בספר זה.<sup>43</sup> שלמה נאה הציע כי המדרש על תורת כהנים, הספרא, היה החיבור התנאי הראשון שנמסר בכתב.<sup>44</sup> במדרש על הפסוק 'בטנך ערמת חטים' נוצרת הקבלה מלאה בין איברי גופה

40 A. Green, 'Bride, Spouse, Daughter – Images of the Feminine in Classical Jewish Sources', S. Heschel (ed.), *On Being a Jewish Feminist*, New York 1995, pp. 248-260;

41 E. R. Wolfson, *Circle in the Square: Studies in the Use of Gender in Kabbalistic Symbolism*, Albany 1995, pp. 1-28

42 ת' קדרי, "תוכו רצוף אהבה": על התורה כרעיה בדרשות תנאים לשיר השירים', תרביץ, עא (תשס"ב), עמ' 391–404.

43 שיר השירים רבה ז, ג, סימן ב.

44 ויקרא רבה ז, ג (מהדורת מ' מרגליות, עמ' קנו); אבות דר' נתן, נו"א ו (מהדורת ש"ז שכטר, עמ' 29); G. Stemberger, *Introduction to the Talmud and Midrash*<sup>2</sup>, trans. and ed. M. Bockmuehl, Edinburgh 1996, p. 260

45 ש' נאה, 'מבנהו וחלוקתו של מדרש תורת כהנים: א. מגילות (לקודיקולוגיה התלמודית הקדומה)',

של הנערה לבין חמשת חומשי התורה ותוכנם, ופסוקים המכילים תיאורים גופניים של האהובה נדרשים על התורה. התורה מצטיירת במדרש זה ובמקורות נוספים כישות נשית, ופסוקי שיר השירים המתארים אותה מעניקים לה מעמד של אהובתו של הקב"ה. תפיסה זו יכולה לעלות בקנה אחד עם תפיסת הפרה־אקזיסטנציאה של התורה.<sup>45</sup> הדובר הוא הקב"ה, השר שיר אהבה לתורתו, אותה תורה שלפני היות כל הברואים שעשעה אותו בעליונים, והוא מקלס אותה באמצעות המגילה שהיא אותו השיר. לסיכום החלק הראשון של המאמר, מתברר כי החכמים עסקו בשאלה מי הוא הדובר בשיר והציעו פתרונות שונים לזיהויו. יש גישות שראו בשיר השירים שירה דרמטית, שיש בה מספר משתתפים (ישראל והקב"ה ולעתים גם אומות העולם). ויש גישות שעל פיהן השיר נשמע מפי דובר מרכזי אחד, ארצי (ישראל) או שמימי (המלאכים, הקב"ה). גם בשאלה מי הנמען היו עמדות מגוונות (המלאכים לקב"ה; הקב"ה לישראל או לתורה). כל אחת מגישות אלה מציעה פרשנות שונה לשיר, ומציגה אותו באור אחר.

#### חלק שני: הסיטואציה השירית

פרט לזיהוי הדובר מנסים הקוראים תוך כדי קריאת השיר לפענח את הסיטואציה השירית: מהו האירוע המתואר בשיר, ומהי האווירה השוררת בו. מידע זה הכרחי בכדי להבין את הלך רוחו של הדובר ואת המצב המתואר. קאלר הבחין בין האירוע הביוגרפי, המהווה רקע או השראה לשיר, לבין החוויה הסובייקטיבית שהדובר מעבד ומתאר. לדבריו, קוראים מתוחכמים ישכילו להבדיל בין שני אלה.<sup>46</sup> בהקשר של פרשנות חז"ל לשיר השירים ניתן לשאול מה היה לדעת החכמים ההקשר שבו נאמרו פסוקי השיר, איזה אירוע הוא מתאר. החכמים עצמם כבר ניסחו שאלה זו בשיר השירים רבה:

‘ישקני מנשיקות פיהו’ (שה"ש א 2) איכן נאמרה?

תריץ, סו (תשנ"ז), עמ' 505, 512. נאה סבור כי ספר ויקרא המקראי לא היה החומש הראשון שנלמד.

45 על תפיסת הפרה־אקזיסטנציאה של התורה ראו לדוגמה: א"א אורבך, חז"ל: פרקי אמונות ודעות<sup>3</sup>, ירושלים תשל"ו, עמ' 254–255; J. M. Robinson, 'The Mother of Wisdom', H. Conzelmann, (ed.), *The Future of Our Religious Past: Essays in Honour of Rudolf Bultmann*, London 1971, pp. 230–243; וראו עוד בהפניותיו של וולפסון (לעיל הערה 40), עמ' 123, הערה 1.

46 קאלר (לעיל הערה 9), עמ' 167.

ר' חנינא בר פפא אמר בים נאמרה היך מה דאת אמר 'לסוסתי ברכבי פרעה' (שם, שם 9) [...]

ר' יוחנן אמר בסיני נאמרה שנאמר 'שקני מנשיקות פיהו' (שם, שם 2).  
 ר' מאיר אומר באהל מועד נאמרה [...] 'עורי צפון ובואי תימן' (שם ד 16) [...]  
 רבנין אמ' בבית העולמים נאמרה [...] 'עורי צפון' וג'.<sup>47</sup>

החכמים שאלו שאלה עקרונית 'היכן נאמרה?', או במילים אחרות: מהי הסיטואציה השירית. הדיון מובא בראש החיבור, ומכאן ניתן להבין שהחכמים ראו בפענוח הסיטואציה השירית מפתח חשוב להבנת השיר. כתשובה על השאלה מובאת מחלוקת חכמים המורכבת משתי עמדות תנאיות (ר' מאיר ורבנין)<sup>48</sup> ומשתי עמדות אמוראיות (ר' חנינא בר פפא ור' יוחנן). אף שכל ארבעת החכמים פירשו את שיר השירים כשיר אלגורי המתאר אירוע היסטורי מכוונן בחיי האומה, עמדותיהם מוצגות כמחלוקת, כיוון שהם נחלקו בשאלה באיזה אירוע מדובר: התגלות ה' לישראל בים סוף, מעמד מתן תורה, השראת השכינה באוהל מועד או השראת השכינה במקדש שלמה. סדר הבאת העמדות הוא הסדר ההיסטורי של האירועים.

על חשיבותה של מחלוקת זו כבר עמד ליברמן. לדבריו לא מדובר בפרשנות מקומית ומצומצמת של פסוק מסוים. החכמים סברו שיש לקרוא את כל פסוקי השיר לאור שיטה אחת, 'וכל אחד טרח לפרש את המגילה בעקביות על פי שיטתו הוא'.<sup>49</sup> לדעת ליברמן ארבע העמדות מייצגות ארבע שיטות עקרוניות שהיו קיימות כבר בתקופת התנאים. הוא מוכיח זאת בעזרת דרשות נוספות המראות כי העמדה 'בים נאמרה' היא שיטתו של התנא ר' אליעזר, והעמדה 'בסיני נאמרה' היא עמדתו של ר' עקיבא.<sup>50</sup> אחת ההוכחות המשכנעות היא שרשרת של חמש פתירות בשיר השירים רבה:

'יונתי בחגוי הסלע' (שה"ש ב 14) [...]

ר' לעזר פתך קריא בישראל בשעה שעמדו על הים [...]

47 שיר השירים רבה א, ב, סימן א. בתוך מחלוקת זו שולבה מחלוקת אחרת העוסקת בשאלה 'מי אמרה', ראו לעיל הערה 27.

48 עמדתו של ר' מאיר נזכרת גם בסדר עולם רבה ז (ללא ייחוס). ליברמן מראה כי עמדת רבנין הייתה שיטה תנאית, ראו להלן.

49 ליברמן (לעיל הערה 7), עמ' 119.

50 שם, עמ' 119-120; להצעת חלוקתם של ארבע העמדות לשתי קבוצות ראו: I. B. Gottlieb, 'The Jewish Allegory of Love: Change and Constancy', *Journal of Jewish Thought & Philosophy*, 2 (1992), pp. 1-17

ר' עקיבא פתר קריא בישראל בשעה שעמדו לפני הר סיני [...] ]  
 ר' יוסי הגלילי פתר קריא במלכות [...] ]  
 ר' חונא ור' אחא בשם ר' אחא בר' חנינא פתר קריא על דר' מאיר באהל מועד  
 [...] ]  
 אמר ר' תנחומא אינון פתרין לה על דר' מאיר באהל מועד אף אפתרינא על  
 דרבנין בבית עולמים [הם פתרו אותה לשיטת ר' מאיר באהל מועד, אף אני  
 אפתור אותה על פי שיטת רבנן בבית העולמים].<sup>51</sup>

שתי הפתירות הראשונות מביאות את העמדות המוכרות לנו, בים ובסיני, אשר  
 מיוחסות כאן לתנאים ר' אליעזר ור' עקיבא. ואילו שתי הפתירות האחרונות, באוהל  
 מועד ובבית עולמים, מובאות בשמם של אמוראים שדרשו את פסוקי שיר השירים  
 על פי שיטתם של התנאים. דבריהם של ר' חונא ור' תנחומא מעידים כי הכירו את  
 שיטותיהם העקרוניות של התנאים, אלא שלגבי פסוק זה כנראה שלא היתה בידם  
 מסורת פרשנית, והם היו מעוניינים להשלים אותה על פי שיטתם.<sup>52</sup>

עיון במקור זה, שהביא ליברמן כדי לחזק את עמדתו בדבר קיומן של ארבע שיטות  
 תנאיות, מלמד כי התמונה מורכבת יותר. העמדה החמישית, עמדתו של ר' יוסי הגלילי,  
 במלכות, מלמדת כי כבר לתנאים היו שיטות אלגוריות נוספות על ארבע השיטות  
 שעליהן הצביע ליברמן. ר' יוסי הגלילי סבר כי יש לפרש את שיר השירים כמתאר את  
 ענייני הגלות והצרות שבהווה. עמדה זו באה לידי ביטוי במאמרים תנאיים נוספים,  
 ואפשר שהיא משקפת שיטה תנאית עקבית בפרשנות שיר השירים.<sup>53</sup> הפרשנות  
 האלגורית-ההיסטורית לכן אינה מתמצה בארבע השיטות שציין ליברמן, אלא היא  
 רבת פנים ומגוונת יותר. נושאים נוספים חוזרים בדרשות התנאים על שיר השירים,

51 שיר השירים רבה ב, יד, סימנים ג-ו. לדיון מפורט בשרשרת פתירות זו ראו: קדרי (לעיל  
 הערה 27), עמ' 175-192.

52 לאחרונה הביע גושן-גוטשטיין התנגדות לגישתו של ליברמן שהיו שיטות בפרשנות המגילה. ראו:  
 A. Goshen-Gottstein, 'Did the Tannaim Interpret the Song of Songs Systematically?  
 Lieberman Reconsidered', T. Yoreh, A. Glaser (eds.), *Vixens Disturbing Vineyards:  
 Embarrassment and Embrace of Scriptures: Festschrift in Honor of Harry Fox*,  
 Boston, MA 2010, pp. 260-271. אלא שלדעתי אין להתעלם מהעובדה שהחכמים עצמם העידו  
 על קיומן של שיטות.

53 ראו ת' קדרי, 'נסמכו לי לילות לילות, דרשות שיר השירים בנושא שיעבוד מלכויות', מדעי  
 היהדות, (בדפוס).

כגון גאולת מצרים (להבדיל מקריעת ים סוף),<sup>54</sup> ההליכה במדבר,<sup>55</sup> קיום תורה ומצוות בהווה<sup>56</sup> והגאולה שלעתיד לבוא.<sup>57</sup> גם במאמרי האמוראים על שיר השירים חוזרים נושאים אלה וכן נושאים אחרים.<sup>58</sup>

נוסף על ההבחנה שגם האלגוריה ההיסטורית מכילה מגוון נושאים רחב, יש הבדלים מהותיים בין השיטות השונות. כדברי קאלר, חשיפת הסיטואציה השירית עוזרת להבין את מצבו הנפשי של הדובר, כיצד הוא חווה את האירוע, ומהי האווירה בשיר. כך לדוגמה מאמרו של ר' יוסי הגלילי מתאר את עם ישראל במצב של צרה: 'שהיו חבויין בסתר של מלכויות', ועל פי המקבילה במכילתא דר' שמעון בר יוחאי: "בסתר המדרגה" אלו ישראל שיושבין בצד צרתן שלמלכויות עד שיגיע זמנן.<sup>59</sup> ר' יוסי תיאר תחושה קשה של ריחוק והסתר פנים. הוא ראה בשיר השירים שיר של כמיהה הדדית, של געגועים לקרבה. אווירה זו שונה בתכלית מן האווירה העולה ממאמרו של ר' אליעזר, שפטר את הפסוק 'בישראל בשעה שעמדו על הים'. לדעת ר' אליעזר שיר השירים מתאר אירוע היסטורי מכונן, שכל בני ישראל חזו בו בנס המופלא של קריעת ים סוף, וחוו התגלות ישירה של הקב"ה לאומה כולה. לפי עמדה זו פסקי שיר השירים מתארים שיא רוחני ודתי. התיאורים הפיזיים של הדוד ושל הרעיה הם ביטוי למעמד של התודעות, של קרבה ואינטימיות, שבו שני הצדדים ראו זה את זה.<sup>60</sup> מוטיב ההתגלות משותף לכל ארבע השיטות שהובאו במחלוקת 'היכן נאמרה',

54 מכילתא דר' ישמעאל, פסחא ה' (מהדורת ח' הורוביץ ו' רבין, עמ' 14-15); שם ז (שם, עמ' 22-23); שם (שם, עמ' 25); ויהי א' (שם, עמ' 87-88). להבחנה בין עמדה זו לבין קריעת ים סוף ראו: שיר השירים רבה ב, א, סימן א; שם, ד, א, סימן א; שם, א, ה, סימן א.

55 ראו לדוגמה: ספרי במדבר קלט (מהדורת ח' הורוביץ, עמ' 186); מדרש תנאים לדברים א 4 (מהדורת ד"צ הופמן, עמ' 4); כ 1 (שם, עמ' 119).

56 ראו לדוגמה: ספרי דברים לו (מהדורת א"א פינקלשטיין, עמ' 67-68); מא (עמ' 86-87); מדרש תנאים לדברים טו 9 (מהדורת ד"צ הופמן, עמ' 83); שיר השירים רבה ו, ח, סימן א.

57 מכילתא דר' ישמעאל, פסחא יד (מהדורת ח' הורוביץ ו' רבין, עמ' 52); שיר הג' (שם, עמ' 127-128); ספרי דברים י (מהדורת א"א פינקלשטיין, עמ' 18).

58 לרשימה מפורטת של הפסוקים והנושאים שנדרשו בהם במדרש שיר השירים רבה ראו: B. Rapp-de Lange, 'Rabbinische Liebe: Untersuchungen zur Deutung der Liebe des Hohenliedes auf das Studium der Torah in Midrasch Shir haShirim Rabba', Ph.D. dissertation, Katholieke Theologische Universiteit te Utrecht, Enschede 2003, pp. 439-462. הרשימה מאורגנת על פי רצף הפסוקים של שיר השירים, ומחולקת לארבע קטגוריות: עבר, הווה, תלמוד תורה ועתיד.

59 מכילתא דר' שמעון בר יוחאי לשמ' יט 17 (מהדורת י"נ אפשטיין וע"צ מלמד, עמ' 143).

60 ליברמן הלך צעד נוסף וטען כי תיאור ישראל כמי שראו את הקב"ה איננו המשך לאלגוריה ההיסטורית, אלא מעיד על קיומה של פרשנות אוטורית לשיר השירים. ראו: ליברמן (לעיל הערה 7), עמ' 119. אולם אני מבקשת להישאר בגדר האלגוריה ההיסטורית.



ונראה שקיימת מטרה ברורה בכינוסן של עמדות אלה יחד. ההקשר של ההתגלות מעניק לפסוקי המגילה ממד של קדושה ומציגם כדברי נבואה, כביטוי לחווייה של ראיית ה' פנים מול פנים. תפיסה זו יוצקת משמעות למעשה הדרשני כולו. לעומת ארבע שיטות תנאיות אלה, ביקש ר' יוסי הגלילי להנגיד את המציאות היום-יומית הקשה למציאות הנכספת המתוארת בשיר השירים ולעורר מחדש את אהבתו של הקב"ה לעמו באמצעות פסוקי השיר.

כפי שעולה ממדרשים אלה, חשיפת הסיטואציה השירית הכרחית להבנת מצבו הנפשי של הדובר והאווירה שבשיר. היא אף מלמדת על המניעים שהובילו את החכמים לעיסוק בפסוקי המגילה ובדרשתם.

#### חלק שלישי: הסוגה

קיומן של סוגות ספרותיות ידוע מקדמת דנה וקשה להתחקות אחר ראשיתו.<sup>61</sup> רבים ייחסו אותן להומרוס, אולם הופעותיהן המפותחות של הסוגות בספרות היוונית הקלאסית מעידות כי בבסיסן עומדות מסורות ספרותיות רבות שנים.<sup>62</sup> בחירת הסוגה השפיעה על דרכי העיצוב של השיר, בשימוש בביטויים מיוחדים, בהתאמת הלך הרוח ובאופן העיצוב של הלשון הציורית.<sup>63</sup> לכן לזיהוי הסוגה שאליה שייך שיר יש חשיבות רבה להבנת השיר ולפרשנותו.<sup>64</sup>

מתקופת חז"ל נשתמרו רק שרידים מועטים של שירה ופיוט. אהרן מירסקי אסף קטעי שירים, מליצות וחרוזות שנמצאו פזורים בספרות התלמוד והמדרש, אולם אין בידינו חיבור שלם המוקדש לשירה.<sup>65</sup> יוסף יהלום ומיכאל סוקולוף פרסמו שירים ארמיים מהתקופה הביזנטית שמצאו בגניזה וחילקו אותם על פי נושאייהם.<sup>66</sup> מתוך

61 להגדרת הסוגה ראו: F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburg 1972, p. 6; D. Fishelov, *Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory*, University Park, PA 2993, pp. 8-17. וראו עוד להלן.

62 פאולר (לעיל הערה 11), עמ' 149.

63 ד' פגיס, חידוש ומסורת בשירת החול העברית: ספרד ואיטליה, ירושלים תשל"ו, עמ' 141-143; וראו גם: ש' זנדבנק, מושרי: מדריך לשירה, ירושלים תשס"ב, עמ' 206-208.

64 פאולר (לעיל הערה 11), עמ' 37-38; קירנס (לעיל הערה 61), עמ' 82-83.

65 א' מירסקי, הפיוט: התפתחותו בארץ ישראל ובגולה, ירושלים תש"ן, עמ' 57-76; הנ"ל, יסודי צורות הפיוט: צמיחתן והתפתחותן של צורות השירה הארץ-ישראלית הקדומה, ירושלים תשמ"ה. בספר זה סקר מירסקי צורות פיוטיות הקיימות כבר בתוך המדרשים, והמבשרות את ראשית הפיוט.

66 י' יהלום ומ' סוקולוף, שירת בני מערבא: שירים ארמיים של יהודי ארץ ישראל בתקופה הביזנטית, ירושלים תשנ"ט.

מצאי זה ניתן להצביע על סוגה של שירי הספד בבבל ובמקביל על סוגת האפטרות, שירי צידוק הדין ודברי תנחומים שנהגו לומר בארץ ישראל לאחר הקבורה.<sup>67</sup> עוד נמצאו שירי קילוס לכלה ביום חתונתה,<sup>68</sup> שירי פְרְדָה מחכמים,<sup>69</sup> שירי קילוס לחכם בעת סמיכתו ופיוטים שחברו לאירועים מיוחדים נוספים.<sup>70</sup>

בראשו של שיר השירים מופיעה כותרת המגדירה אותו כשיר, ושיוכו הסוגתי של שיר השירים היה כנראה ברור למחברו ולבני תקופתו. חוקרי מקרא בני זמננו חלוקים בדעותיהם לאיזו סוגה לשייכו; אם לראות בו אוסף של שירי אהבה, שירי חתונה או ליטורגייה. היו אף שכינוהו אידיליה, קנטטה או קנטטה דרמטית.<sup>71</sup> אב הכנסייה אוריגנס פתח את פירושו לשיר השירים בציון הסוגה של השיר – לדידו שיר השירים הוא שיר חתונה (epithalamium) הבנוי במבנה של דרמה. בפשיטתא, התרגום הסורי לשיר השירים מסוף המאה השנייה לסה"נ, מכונה שיר השירים 'ספרא דתשבחת תשבחתא' – הספר של שבח השבחים, כלומר סוגתו היא שיר שבח.<sup>72</sup> גם בפיחתת התרגום הארמי לשיר השירים מוצגת המגילה כשיר שבח: "שיר השירים אשר לשלמה" (שה"ש א 1) – שירין ותושבחן די אמר שלמה נביא מלכא דישאל ברוח נבואה קדם רבון כל עלמא יי [שירות ותשבחות שאמר שלמה הנביא, מלך ישראל, ברוח נבואה לפני ריבון כל העולם ה']<sup>73</sup>. עיון במדרשים מעלה שגם חז"ל היו מודעים לסוגות השונות, ושקביעת הסוגה של שיר השירים הייתה חלק מהדיון בפירושו של השיר.

67 בבלי, מועד קטן כה ע"א–ע"ב; שם, כתובות קד ע"א; שם, מגילה ו ע"א; סדר עולם רבה כח (בארמית); יהלום וסוקולוף (שם), עמ' 20–27, 282–329. להבדל בין ההספד הבבלי לאפטרות הארץ ישראלית ראו: פ' מנדל "והחי יתן אל לבו": על מנהגי הספד ותנחומים בבבל ובארץ ישראל בתקופת התלמוד, א' אדרעי ואחרים (עורכים), מחקרים בתלמוד ובמדרש: ספר זיכרון לתרצה ליפשיץ, ירושלים תשס"ה, עמ' 385–410.

68 בבלי, כתובות טז ע"ב – יז ע"א; יהלום וסוקולוף (שם), עמ' 258–281. וראו: א"ר הרשברג, 'מנהגי האירוסין והנשואין בזמן התלמוד', העתיד, ה (תרפ"ג), עמ' 100–102.

69 בבלי, ברכות יז ע"א–ע"ב.  
70 פיוט של בר אבין מפני מימיו העזים של החידקל ראו: בבלי, מועד קטן כה ע"ב; שיר לארון הברית שהועלה מפלשת לישראל ראו: שם, עבודה זרה עד ע"ב; שיר חידה של בר קפרא ראו: ירושלמי, מועד קטן ג, א (פא ע"ג; טור 810).

71 לסיכום העמדות השונות ראו: M. H. Pope, *Song of Songs: A New Translation with Introduction and Commentary* (AB), New York 1977, pp. 34–37, עמ' 6–9, 17–18.

72 פשיטתא: התרגום הסורי לתנ"ך: חמש מגילות, מהדורת א' לבנון, חיפה 1968.

73 עיינו בפירושו של אלכסנדר של אלכסנדר Ph. S. Alexander, *The Targum of Canticles: Translated with a Critical Introduction, Apparatus and Notes* (The Aramaic Bible, 17a), Collegeville, MN 2003, p. 75

## א. שיר השירים כשיר שבת וקילוס

## 1. שיר שבת לישראל

מחלוקת תנאים בשאלת הסוגה של שיר השירים מופיעה בשיר השירים רבה:

'הביאני אל בית היין' (שה"ש ב 4) ר' מאיר ור' יהודה.  
 ר' מאיר אומר: אמרה כנסת ישראל הושלט בי יצר הרע כיון, ואמרתי לעגל 'אלה  
 אלהיך ישראל' (שמ' לב 4) [...]  
 אמר לו ר' יהודה: דייך, מאיר! אין דורשין שיר השירים לגנאי אלא לשבת, שלא  
 נתן שיר השירים אלא לשבתן של ישראל.  
 ומהו 'הביאני אל בית היין'? אמרה כנסת ישראל: הביאני הקב"ה למרתף גדול  
 של יין זה סיני. ונתן לי שם דגלי תורה ומצות ומעשים טובים, ובאהבה גדולה  
 קבלתי אותה.<sup>74</sup>

שני התנאים, ר' מאיר ור' יהודה, דרשו את המילים 'הביאני אל בית היין' וקבעו  
 שהסיטואציה השירית היא מעמד הר סיני, כשיטת ר' עקיבא רבם.<sup>75</sup> הייתה ביניהם  
 הסכמה גם בשאלת הדובר בשיר, שהם זיהו כנסת ישראל. אלא שתגובתו החריפה של  
 ר' יהודה על דרשת חברו מעידה שהייתה ביניהם מחלוקת בעניין מהותי אחר, בשאלת  
 הסוגה. לדעת ר' יהודה שיר השירים הוא שיר שבת, ולא ייתכן שהוא יעביר ביקורת על  
 מושא תיאורו, כנסת ישראל, או יגנה אותה.

שיר שבת עיקרו דברי תהילה והוא מוסב על אדם מסוים.<sup>76</sup> מאחר שפסוקי שיר  
 השירים מתמקדים לא פעם בתיאור היופי והמעלות של האהוב או האהובה, אפשר  
 לשייכם לסוגת שירי השבת. יש לשים לב כי המחלוקת בין ר' יהודה לר' מאיר אינה  
 מחלוקת פרשנית נקודתית על פירושו של פסוק מסוים, אלא היא מבטאת עמדה  
 עקרונית המנוסחת באופן גורף: 'אין דורשין שיר השירים לגנאי אלא לשבת, שלא  
 נתן שיר השירים אלא לשבתן של ישראל'. כאן נחשפת שיטתו של ר' יהודה, שהתנגד  
 באופן עקרוני לשימוש בשיר השירים להצגת מגרעותיו וחטאיו של עם ישראל. עמדה  
 זו מנוגדת לעמדה של ר' מאיר ואולי אף של חכמים נוספים.

74 שיר השירים רבה ב, ד סימן א. מחלוקת זו חוזרת שם א, יב סימן א 'עד שהמלך במסבו' (שה"ש א 12).

75 לעמדת ר' עקיבא בסיני ראו לעיל עמ' 42–43, ואילו עמדתו של ר' מאיר עצמו היא שבאוהל מועד נאמרה.

76 סוגה זו התפתחה מאוד בימי הביניים, וכוננה בדרך כלל כלפי נדיב מסוים שלקח תחת חסותו משורר מוכשר וסיפק לו את צרכיו החומריים. המשורר בתמורה כתב שירי שבת לנדיב, מבלי לגלות את זיקתו הפרטית אל המהולל. ראו: פגיס (לעיל הערה 63), עמ' 146.

על מעלתו של שיר השירים כשיר שבח נאמר במדרש שיר השירים זוטא: 'עשר שירות הין [...] ושיר השירים משובחת מכולם. שכל השירים יש מהן תחילתו שבח וסופו גנאי, ויש מהן תחלתו גנאי וסופו שבח [...] שיר השירים שבח שבחים'.<sup>77</sup> מדברים אלה ניכרת מודעות סוגתית ברורה של חז"ל לשירה המקראית ולשירי שבח וגנאי.

ייתכן כי ר' יהודה חשש שדבריו של ר' מאיר ושכמותו שפירוט את עוונותיהם של ישראל ואת מצבם העלוב בהווה באמצעות פסוקי שיר השירים, ישמשו כלי ניגוח בידי יריביהם הנוצרים. הנצרות טענה שהאל זנח את עם ישראל והמירו ברעיה אחרת.<sup>78</sup> הפרשנות לפסוקי שיר השירים, המתארים את אהבת האל לרעייתו, עמדה בלב לבו של הפולמוס היהודי-נוצרי במאות הראשונות לסה"נ.<sup>79</sup> על רקע ויכוח זה ניתן להבין את עמדתו התקיפה של ר' יהודה, ששלל כל אפשרות לפרש את שיר השירים באופן ביקורתי כלפי עם ישראל. לשיטת ר' יהודה שיר השירים 'נתן' מידי הקב"ה עצמו, על מנת להלל ולשבח את ישראל, עמו הנבחר. לכן לא ייתכן שאחד החכמים, או לחלופין אב כנסייה, ישתמש בשיר השירים כדי לדבר בגנותם של ישראל.

## 2. שיר קילוס לקב"ה

לצד ההתייחסות אל שיר השירים כאל שיר שבח לישראל היו חכמים שראו בו שיר קילוס לקב"ה. עמדה זו כבר עלתה בעקיפין לעיל, בעיסוק בשאלת הדובר בשיר.

77 שיר השירים זוטא א, א (אגדת שיר השירים, מהדורת ש"ו שכטר, עמ' 10). על ההבדלים ברשימת עשר השירות ראו: J. Goldin, 'This Song', S. Lieberman (ed.), *Salo W. Baron Jubilee Volume: On the Occasion of his Eightieth Birthday*, I, Jerusalem 1975, pp. 539-554; J. L. Kugel, 'Is There But One Song?', *Biblica*, 63 (1982), pp. 329-350; 'א' עפשטיין, 'שירת אברהם אבינו, הנ"ל, מקדמוניות היהודים: מחקרים ורשימות, בעריכת א"מ הברמן, ירושלים תשי"ז, עמ' רנא-רנד; ח' בן-שמאי, "מציאה אחת שהיא שתיים": פירוש האוינו לרב שמואל בן חפני ופירוש וישע לרב סעדיה גאון בכתב יד נשכח', קרית ספר, סא (תשמ"ו), עמ' 327-320.

78 ראו למשל: ר' צדקיהו אומר למה הוא דומה קורא שיר השירים בזמן הזה, למלך שקישטו לו כלה בתכשיטין. באת שפחה והרגתה ולבשה תכשיטה. כשבא המלך להזדקק לה מצאה שפחה (ש' ליברמן, מדרשי תימן, ירושלים תשנ"ב, עמ' 13-14). לדברי ליברמן: 'משל זה מביע את כל הטרגדיה של כנסת ישראל. המפרשים הנוצרים מאוריינס ואילך התחילו לדרוש את שה"ש על הכנסייה; הכלה היא הכנסייה והדוד הוא המשיח שלהם. ולזה אומר המדרש: השפחה הרגה את הכלה-הגבירה ולבשה את תכשיטיה' (שם).

79 ראו לעיל הערה 5 וראו עוד למשל: E. Clark, 'The Uses of the Song of Songs: Origen and the Later Latin Fathers', *Ascetic Piety and Women's Faith*, New York 1986, pp. 386-427

לפי אחת הגישות שיר השירים הוצג כשירת המלאכים במרום.<sup>80</sup> כעת ניתן להוסיף כי לפי גישה זו שיר השירים הוא שיר שבח לקב"ה שבו המלאכים מהללים את מראהו באמצעות פסוקי השיר בשעה שהם חוזים בו.

תפיסת שיר השירים כשיר שבח לקב"ה מקבלת גוון אחר כשהשיר נשמע מפיהם של ישראל. עיקר תוכנו של הקילוס (acclamatio) בעולם הרומי היה קריאה בקול רם בשבח היופי כאשר המלך, החתן והכלה או תלמיד החכם היו עוברים בתוך הקהל במעמד ציבורי.<sup>81</sup> חוקרים הראו כי היהודים למדו מהעולם הנכרי שסביבם את נוסחאות הקילוס ואת מחוות הגוף שלהן. באותו אופן קילוסו של הקב"ה הוא תיאור יופיו, והוא נעשה על ידי פירוט מראהו החיצוני של הדוד על פי פסוקי שיר השירים. כך משמש שיר השירים כשיר שבח לאל הנאמר על ידי ישראל.

קילוס האל באמצעות פסוקי שיר השירים לובש לא פעם צורות שונות. דוד שטרן הצביע לאחרונה על סדרת מדרשים בשיר השירים רבה שבהם הוחלף תיאור יופיו של הדוד בתיאור התורה ובתלמידי החכמים העוסקים בה:<sup>82</sup>

'ראשו כתם פז' (שה"ש ה 11) 'ראשו' זו התורה [...] 'כתם פז' אילו דברי תורה שחביבין מזהב ומפז [...] 'תלתלים' (שם) זה הסירגול. 'שחורות כעורב' (שם) אלו האותיות. ד"א [דבר אחר] 'קווצותיו תלתלים' תלי תלים [...] במי הן מתקמות? 'שחורות כעורב' במי שהוא משכים ומעריב בהן [...] ר' יוחנן אמר: אין גרנה של תורה אלא בלילה, מה טעם 'תקם בעוד לילה'.<sup>83</sup>

במדרש זה נדרשו תיאורי הדוד משיר השירים על מנת לתאר את המראה הפיזי של התורה ואותיותיה או לחלופין של תלמידי החכמים העוסקים בה. לדברי שטרן התורה משמשת כאן כמעין סינקדוכה לאל, ותיאור זה הוא יוצא דופן, שכן בדרך כלל היא מוצגת כישות נשית. לדעת שטרן החכמים החליפו באופן מודע את התיאורים הגופניים של הדוד בתיאורים פיזיים של התורה, כדי שאלה לא יובילו לעיסוק בחישוב

80 ראו לעיל בסעיף 'שירה שמימית של המלאכים'.

81 ש' ליברמן, 'קלס קילוסין', הנ"ל, מחקרים בתורת ארץ ישראל, בעריכת ד' רוזנטל, ירושלים תשנ"א, עמ' 439-433; S. Leiter, 'Worthiness, Acclamation, and Appointment: Some Rabbinic Terms', *Proceedings of the American Academy for Jewish Research*, 41-2 (1973-1974), pp. 138-151; ראו גם: בכר (לעיל הערה 31), עמ' 281, הערה 2.

82 שטרן (לעיל הערה 19), עמ' 100-102.

83 שהש"ר ה', יא, סימן א. לחילופי נוסח ולדין בפסקה זו ראו: ראפ"ד-ה לנגה (לעיל הערה 58), עמ' 319-340.

שיעור קומתו של האל. כך ניסו למנוע מהציבור הרחב לעסוק בפרשנות אוטורית של שיר השירים.<sup>84</sup>

לסיכום סעיף זה, נמצא כי קיימת גישה שלפיה שיר השירים הוא שיר שבת. בדברי חז"ל ניכרות עמדות שונות באשר למושא התיאור: שיר השבח נאמר לישראל, לקב"ה או לתורתו. ואף באשר לזהות המשבח, הנושא את דברי השבח, היו דעות שונות: השבח נאמר מפי הקב"ה, המלאכים או ישראל. וקיימת גם גישה משלבת הרואה בשיר השירים שיר של קילוס הדדי:

בכל השירים או הוא מקלסן או הן מקלסין אותו. בשירת הים<sup>85</sup> הן מקלסין אותו ואומרים "זה אלי ואנוהו" (שמות טו, ב). ובשירת משה הוא<sup>86</sup> מקלסן "ירכיבהו על במתי ארץ" (דברים לב, יג). ברם הכא הן מקלסין והוא מקלסן. הוא מקלסן "הנך יפה רעיתי" (שיר השירים א, טו). והן מקלסין "הנך יפה דודי אף נעים" (שם טז).<sup>87</sup>

על פי מדרש זה יחודו של שיר השירים ניכר בהשוואה לשירות מקראיות אחרות. שירת הים היא שיר קילוס של ישראל לקב"ה. שירת האזינו היא שיר קילוס של הקב"ה לישראל. שיר השירים לעומתן איננו שיר שבח חד צדדי אלא שיר של קילוס הדדי. גישה זו משקפת תפיסה לפיה שיר השירים הוא שירה דרמטית ובה שני דוברים המקלסים זה את זה.

#### ב. שיר השירים כשיר חתונה

במספר פסוקים בשיר השירים נזכרת חתונה בצורה מפורשת או ברמז. למשל מדובר על חתונתו של שלמה: 'אפריון עשה לו המלך שלמה מעצי הלבנון [...] צאינה וראינה בנות ציון במלך בעטרה שעטרה לו אמו ביום חתנתו וביום שמחת לבו' (שה"ש ג 9–11). וכן נרמזים נישואי האחות כאירוע שעתידי להתרחש: 'אחות לנו קטנה ושדים אין לה מה נעשה לאחותנו ביום שידבר בה: אם חומה היא נבנה עליה טירת כסף ואם דלת היא נצור עליה לוח ארז' (שם ח 8–9). קיימים אזכורים או רמזים נוספים המבטאים ככל הנראה תקווה לעתיד, לדוגמה: 'עד שמצאתי את שאהבה נפשי אחזתיו ולא ארפנו

84 שטרן (לעיל הערה 19), עמ' 102–103. לדבריו תיאור זה לא בא לשלול את הפרשנות האוטורית אלא התקיים לצדה.

85 הים] רפ, משה ודקטמא.

86 הוא] דקטמאר, הן ו.

87 שיר השירים רבה א, א, סימן יא.

עד שהביאתיו אל בית אמי ואל חדר הורתי' (שם ג 4);<sup>88</sup> 'אנהגך אביאך אל בית אמי תלמדני אֶשְׁקך מִיַּין הַרְקַח מֵעֵסִים רְמַנִּי' (שם ח 2).

במחקר המקרא היו שטענו ששירי המגילה היו שירי חתונה שהושמעו בפני החתן והכלה בשבוע המשתה.<sup>89</sup> כתמיכה לדבריהם הצביעו החוקרים על הדו־שיח בשיר השירים, המתאים להופעה בפני קהל, ועל החזרות הרבות, המתאימות לשירה העממית. היו שציינו גם את הדמיון בין שירים המושרים בטקסי חתונה של פלאחים סורים מסביבות דמשק לבין שיר השירים. במאמר זה אינני מבקשת לנקוט עמדה בשאלת אופן התהוותה של המגילה, אלא לבחון כיצד היא נתפסה בעיני חז"ל ואיך פירשה.

רבן שמעון בן גמליאל, שחי במאה הראשונה לסה"נ, תיאר את חגיגות ט"ו באב, שבהן היו הבנות מחוללות בכרמים על מנת למצוא בן זוג. כך נאמר במשנה הידועה במסכת תענית:

אמר רבן שמעון בן גמליאל לא היו ימים טובים לישראל כחמשה עשר באב וכיום הכפורים שבהן בנות ירושלים יוצאות בכלי לבן שאולין שלא לבייש את מי שאין לו [...] ובנות ירושלים יוצאות וחולות בכרמים. ומה היו אומרות: בחור שא נא עיניך וראה מה אתה בורר לך. אל תתן עיניך בנוי, תן עיניך במשפחה. 'שקר החן והבל היופי אשה יראת ה' היא תתהלל' (מש' לא 30). ואומר: 'תנו לה מפרי ידיה ויהללוה בשערים מעשיה' (שם 31). וכן הוא אומר 'צאינה וראינה בנות ציון במלך שלמה בעטרה שעטרה לו אמו ביום חתונתו וביום שמחת לבו' (שה"ש ג 11). 'ביום חתונתו' זו מתן תורה 'וביום שמחת לבו' זה בנין בית המקדש שיבנה במהרה בימינו אמן.<sup>90</sup>

הפסוק משיר השירים נזכר במשנה זו בתיאור החגיגות בכרמים, כשיר רעים ודודים המתאים לחיפוש אחר בן זוג.<sup>91</sup> משמעותו הראשונית עוסקת בחתן ובכלה אנושיים,

88 השוו לשירת החתונות השומרית: פופ (לעיל הערה 71), עמ' 421–422; ולשירה המצרית הקדומה: M. V. Fox, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, Madison, WI 1985, pp. 230–232, 236–239

89 לסיכום העמדות ולביקורת שהושמעה כלפיהן ראו: פופ (שם), עמ' 141–145.  
90 משנה, תענית ד, ח. לדיון ברבדיה השונים של משנה זו עיינו: פ' מנדל, "לא היו ימים טובים לישראל כחמישה עשר באב וכיום הכיפורים": על המשנה האחרונה של מסכת תענית וגלגוליה, תעודה, יא (תשנ"ו), עמ' 147–178.

91 אפשטיין סבר כי הפסוק משיר השירים הוא תשובת הבוררים על פנייתן של הבנות המחוללות. ראו: י"נ אפשטיין, מבוא לנוסח המשנה, ירושלים תש"ח, עמ' 686–687. כך סבר גם אורבך (לעיל הערה 5), עמ' 148 והערה 3; וראו גם את הפניותיו של מנדל (שם), עמ' 150, הערה 12.

אך במשפט האחרון במשנה מובאת דרשה אלגורית. יש לחדד כי האלגוריה אינה מפיקה את השימוש הקודם שנעשה בפסוק כשיר אהבה אנושי. אדרבה, היא מחזקת את המשמעות הראשונית, שכן גם היא עוסקת בחתונה, אלא שמדובר בה בחתן וכלה אלגוריים, הקב"ה וכנסת ישראל.<sup>92</sup>

על השימוש בשיר השירים בחתונות בתקופת התנאים ניתן ללמוד גם מהתנגדותו החריפה של ר' עקיבא בתוספתא: 'ר' עקיבא אומר המנענע קולו בשיר השירים בבית המשתה ועושה אותו כמין זמר אין לו חלק לעולם הבא'.<sup>93</sup> ר' עקיבא יצא כנגד תופעה שהייתה קיימת בזמנו – שימוש בפסוקי שיר השירים בבתי משתאות, דהיינו בחתונות.<sup>94</sup> הוא התנגד באופן עקרוני לכל שימוש בשיר השירים באופן שהוא יתפרש כשיר רעים ודודים, שכן לפי תפיסתו העקרונית שיר השירים הוא קודש קודשים, ועל כן לא ייתכן שהוא עוסק באהבה ארצית בין גבר לאישה.<sup>95</sup> עם זאת עולה מדברי ר' עקיבא כי בזמנו עדיין היו מי שהשתמשו בשיר השירים כשיר הלל לחתן ולכלה בשבעת ימי המשתה.<sup>96</sup>

עדות חיצונית לתפיסתו של שיר השירים כשיר חתונה נמצאת בפירושו של אוריגנס לשיר השירים. אוריגנס פתח את פירושו בקביעה ששיר השירים הוא שיר חתונה שכתב שלמה, והבנוי בצורת דרמה.<sup>97</sup> בהמשך זיהה את הדוברים, חילק את שיר השירים לסצנות דרמטיות, וקבע מהו השלב בתהליך איחוד האוהבים בקשר הנישואין בכל סצנה וסצנה.<sup>98</sup> אוריגנס, כמו המשנה בתענית, פתח בתיאור חתן וכלה אנושיים ואחר כך עבר לרובד האלגורי. אלא שהוא המשיך והעפיל לשלב נוסף, שבו מתאחדת נפש המאמין עם הכריסטוס.

92 לצורך הדיון שלי לא משנה אם הפסוק והדרשה היו שייכים לרובד הקדום של המשנה או שהיו חלק מברייתא, כפי שהראה מנדל (שם); לכן אני חולקת על הערתו של נאה, כי בנוסח העיקרי של המשנה אין שימוש בפסוקים משיר השירים כשיר רעים ודודים. ראו: ש' נאה, "טובים דודין מין": מבט חדש על משנת עבודה זרה ב, ה', אדרעי ואחרים (לעיל הערה 67), עמ' 414, הערה 8.

93 תוספתא, סנהדרין יב, י (מהדורת מ"ש צוקרמנדל, עמ' 433); והשוו: בבלי, סנהדרין קא ע"א.

94 'משתה' – בהוראת אירוע – והביטויים 'בית המשתה' ו'בתי משתאות' מופיעים בספרות התנאים בהקשר של סעודת מצווה. ראו לדוגמה: משנה, שביעית ז, ד; שם, תרומות יא, י; שם, נגעים ג, ב; ספרא בחוקות ב, פרק ה, ג, טור רכו (דפוס ונציה ש"ה); ספרי דברים לח (מהדורת א"א פינקלשטיין, עמ' 74).

95 ליברמן סבר כי ר' עקיבא רמז במילים אלה לפרשנות המגילה על דרך הסוד, ראו לעיל הערה 60.

96 לדעת אורבך (לעיל הערה 5), עמ' 149, פרשנות הפשט לשיר השירים פסקה בימרי ר' עקיבא.

97 ראו בפרולוג לפירושו (לאוסון [לעיל הערה 22], עמ' 21–22) וגם בדרשות, הומיליה ראשונה (שם, עמ' 268).

98 עיינו לדוגמה בפירושו על הפסוק 'ישקני מנשיקות פיהו' (שה"ש א 2; לאוסון [שם], עמ' 21–22), שהובא במאמרו של אורבך (לעיל הערה 5), עמ' 152–155.



אם כן נראה כי למרות דבריו החריפים של ר' עקיבא, לא פסק השימוש בשיר השירים בהקשר של חתונות. עולם הדימויים שבשיר השירים המשיך לשמש מקור השראה לדרשות העוסקות בחתונה, ובפרט לתיאורי החתן, הכלה ואהבתם. כך עולה מן העדויות מתקופת התנאים והאמוראים שהבאתי במקום אחר,<sup>99</sup> ונוהג זה נמשך כנראה בחוגי החכמים ובציבור הרחב.<sup>100</sup> מנחם קיסטר הראה כי בשירי קילוסים לכלולות בשפה הארמית מהתקופה הביזנטית נמצאו ביטויים הלקוחים משיר השירים, ושיש להבינם על דרך הפשט. למשל:

טור גפנך לבר זוגך / דלה מזגך  
 דולך לא יחסר / וטב תתבשר  
 [שמור גפנך לבת זוגך / אשר לה מזגך  
 כך לא יחסר / וטוב תתבשר]<sup>101</sup>

מזגכון לא יחסר / וטב לכון יתבשר  
 [מזגכם לא יחסר / וטוב לכם יתבשר]<sup>102</sup>

קיסטר עמד על הדמיון הסגנוני בין שני השירים ועל הניסוח המושפע מהפסוק 'שררך אגן הסהר אל יחסר המזג' (שה"ש ז 3). המילים 'אל יחסר המזג' פורשו לדעתו בשירים אלה על זרע האיש.<sup>103</sup>

גם בפיוטים ארץ ישראלים שנכתבו לכבוד חתן וכלה המזדמנים לבית הכנסת בשבת שלאחר חופתם, נמצאו קדושתאות המפייטות פסוקים משיר השירים.<sup>104</sup>

99 ראו: ת' קדרי, 'לשאלת קהל היעד של ספרות המדרש: רבדי פרשנות ושיקולי עריכה', נ' אילן, כ' הורוביץ וק' קפלן (עורכים), דורש טוב לעמו: הדרשן, הדרשה וספרות הדרוש בתרבות היהודית, ירושלים תשע"ג, עמ' 29–47; וראו הערתו של אורבך עצמו: שם, עמ' 170.

100 קיסטר רמו כי אולי הייתה הבחנה בין עמדת החכמים, שהתנגדו לשימוש בשיר השירים בחתונות, לבין הנוהג שהשתרש בקרב הבריות. ראו: מ' קיסטר, 'שירת בני מערבא – היבטים בעולמה של שירה עלומה', תרביץ עו (תשס"ז), עמ' 170, הערה 335. אך המקורות שהבאתי מראים כי גם החכמים לא נמנעו מנוהג זה.

101 'ארומים לחננה דהדרך חתנה', מהדורת י' יהלום ומ' סוקולוף (לעיל הערה 66), שיר מד\*, עמ' 258–259, שורות 7–8.

102 'אתחמי במרומה עתיק יומה', שם, שיר מז, עמ' 274–275, שורה 27.

103 קיסטר (לעיל הערה 99), עמ' 168–170. גם בשיר ארמי אחר העוסק בחתונה אלגורית בין הקב"ה לישראל יש דימויים הלקוחים משיר השירים. ראו: 'אימר שבחה דמלכה דעלמה', מהדורת י' יהלום ומ' סוקולוף (שם), שיר א, עמ' 78–81.

104 לדוגמה קדושתא קילירית לחתן ולכלה שיש בה סיומות מקראיות המפייטות ברצף את הפסוקים משה"ש ד 8–1. ראו: ע' פליישר, שירת הקודש העברית בימי הביניים, ירושלים, 1975, עמ' 158–159.

בקדושתא של אלעזר בירבי קליר למתן תורה מופיעה באופן ברור תמונת חתונה המעוצבת באמצעות פסוקים משיר השירים.<sup>105</sup> יהלום וקיסטר הראו כי בברכת הבתולין נעשה שימוש בפסוקים משיר השירים בלא הטיה של הדברים לכיוון אלגורי: 'אשר צג אגוז בגן עדן שושנת העמקים כל ימשול זר במעיין חתום'. ברכה מפויתת זו נזכרת לראשונה בספרות הגאונים, אולם יש בה סממנים עתיקים. הברכה כתובה בסגנון פיוטי ורצופה תמונות משיר השירים: 'אל גנת אגוז ירדתי' (שה"ש ו 11), 'אני חבצלת השרון שושנת העמקים' (שם ב 1) וגם 'גל נעול מעין חתום' (שם ד 12).<sup>106</sup>

השימוש בפסוקי שיר השירים בהקשר של חתונה יכול להעיד עד כמה היה מושרש הזיהוי הסוגתי של המגילה כשיר חתונה, בקרב כל שכבות האוכלוסייה. אפשר כי בדרשות האמוראים ניסו למתן תופעה זו, באמצעות השימוש בפסוקי שיר השירים כאמצעי חינוכי לבחירת הזיווג הנכון וללימוד ההתנהגות הראויה בין בני זוג. דרך אחרת להתמודדות עם התופעה הייתה הפיכתה של החתונה האנושית לחתונה אלגורית, כפי שנעשה במשנת תענית, בפיוטים ארמיים, בקדושתא הקלירית למתן תורה ואף בפירושו של אוריגנס. שיטה זו נסמכה על השייך הסוגתי כשיר חתונה, אולם ניתבה אותו לכיוונים אחרים.

\*

לסיכום, הדוגמאות שהבאתי מראות כי חז"ל התייחסו אל שיר השירים כאל שיר, וכי הם היו מודעים לאופייה השירי של המגילה. הם כינו אותה שיר, דברי זמר, קילום, ומנו אותה בין עשר שירות מקראיות, והיו אף חכמים שסברו כי פסוקי שיר השירים הם שירי הקילום של המלאכים במרום. במדרשים על פסוקים משיר השירים השתמשו החכמים במאפיינים השיריים של הפסוקים, הרחיבו אותם והעצימו אותם.

בחינת מדרשי חז"ל לשיר השירים בעזרת השימוש בכלים ספרותיים: זיהוי הדובר בשיר, הסיטואציה השירית וקביעת הסוגה, העלתה מגוון רחב מאוד של גישות פרשניות. הבנה מלאה של כל מאמר ומאמר תובעת בחינה של כל שלוש השאלות. התשובות עליהן יכולות להימצא בצירופים שונים, וכל צירוף מאיר את שיר השירים באור חדש ושונה מתברו. קריאה זו מגלה את העושר וריבוי הפנים של דרכי הפרשנות של מגילת שיר השירים שהיו קיימות בתקופת התנאים והאמוראים.

105 ראו: ר' אלעזר בירבי קליר, קדושתאות ליום מתן תורה, מהדורת ש' אליצור, ירושלים תש"ס, עמ' 242–243.

106 י' יהלום, פיוט ומציאות בשלהי הזמן העתיק, תל אביב תש"ס, עמ' 271; קיסטר (לעיל הערה 99), עמ' 170, הערה 335.

## 'עיקר עיבורה שלדינה זכר היה': שורשיה וגלגוליה של מסורת אגדית בספרות חז"ל

חנן מזא"ה

דמותה של דינה, בת יעקב ולאח, זכתה לתשומת לב לא מעטה במחקר המקרא והספרות. הסיפור הטעון על האונס שלה מיקד תשומת לב רבה בתחומי המוסר, המגדר ותפיסת הגזע הן במקרא עצמו והן בפרשנות הקדומה. אולם נקודה אחת בדמותה הוזנחה עד עתה כמעט לחלוטין: תיאור לידתה במסגרת פרשת לידות בני יעקב בבר' כט–ל. תיאור זנוח זה זכה בספרות חז"ל למספר הרחבות עלילתיות, הכוללות כמה עיבודים מפתיעים ושובי עין לעלילה המקראית. כל אחד מסיפורים דרשניים אלה, בדרכו ובמאפייניו הייחודיים, ממלא פערים בפרשה המקראית ומפתח את המתחים החריפים במאבק הילודה בין רחל ללאה המתואר בה.

בתחילת המאמר אבחן את מקומה של לידת דינה בסיפור המקראי. לאחר מכן אסקור באופן מפורט את פרשנותם של מקורות חז"ל לסיפור זה ואת הקשרים המורכבים ביניהם, אשר לעתים מתגלים דווקא בפרטים הקטנים. כמו כן אדגיש את ההבדלים בין מקורות חז"ל, המתבטאים באופן שבו כל אחד מהם מתייחס לסיפור המקראי, למתחיו ולפעריו, ובכמה היבטים מגדריים העומדים בתשתית הדברים. העיון בנקודה זנוחה זו מספק דוגמה קולעת לבחינת שלבי התפתחותן של מסורות אגדיות בספרות חז"ל והאופן המורכב שבו כל מקור מדרשי מתבסס על המקראות המתפרשים ועל הפרשנות שקדמה לו. כפי שיתברר, שינוי קל בפרטיו של סיפור דרשני עשוי להשפיע באופן יסודי על עיצובן של הדמויות ולשנות היבטים מהותיים בעלילה.

\* תודתי לד"ר יקיר פו, שרעיונותיו והפניותיו משוקעים בכמה נקודות במאמר.

## לידת דינה במקרא

## פרשת הלידות

הפרשה הסובבת את תיאור לידתה של דינה, פרשת הלידות (בר' כט 31–ל 24), מתארת ברציפות את לידתם של בני יעקב, למעט בנימין, שנולד בהמשך העלילה. פרשה זו מעוצבת באופן הדוק, וניתן לחלקה לחמש מערכות:<sup>1</sup>

[א] (כט 31) וירא ה' כי שנואה לאה ויפתח את רחמה ורחל עקרה: (32) ותהר לאה ותלד בן ותקרא שמו ראובן כי אמרה כי ראה ה' בעיני כי עתה יאהבני אישי: (33) ותהר עוד ותלד בן ותאמר כי שמע ה' כי שנואה אנכי ויתן לי גם את זה ותקרא שמו שמעון: (34) ותהר עוד ותלד בן ותאמר עתה הפעם ילֹוה אישי אלי כי ילדתי לו שלשה בנים על כן קרא שמו לוי: (35) ותהר עוד ותלד בן ותאמר הפעם אודה את ה' על כן קראה שמו יהודה ותעמד מלדת:

[ב] (ל 1) וַיִּרְא רַחֵל כִּי לֹא יִלְדָה לִיעֶקֶב וַתִּקְנֶה רַחֵל בַּאֲחֹתָהּ וַתֹּאמֶר אֵל יַעֲקֹב הִבֵּה לִי בָנִים וְאִם אֵין מִתָּה אֲנֹכִי: (2) וַיַּחַר אֶף יַעֲקֹב בְּרַחֵל וַיֹּאמֶר הַתַּחַת אֱלֹהִים אֲנֹכִי אֲשֶׁר מָנַע מִמֶּךָ פְּרִי בֶטֶן: (3) וַתֹּאמֶר הִנֵּה אֲמַתִּי בְלֵהָ בֵּא אֵלַי וְתֵלֵד עַל בְּרִכִּי וְאֶבְנָה גַם אֲנֹכִי מִמֶּנָּה: (4) וַתִּתֵּן לוֹ אֶת בְּלֵהָ שִׁפְחַתָּה לְאִשָּׁה וַיֵּבֵא אֵלַיָּה יַעֲקֹב: (5) וַתֵּהָרֵי בְלֵהָ וַתֵּלֵד לִיעֶקֶב בֶּן: (6) וַתֹּאמֶר רַחֵל דַּגְנִי אֱלֹהִים וְגַם שָׁמַע בְּקִלִּי וַיִּתֵּן לִי בֶן עַל כֵּן קָרָאתִי שְׁמוֹ דָן: (7) וַתֵּהָרֵי עוֹד וַתֵּלֵד בְּלֵהָ שִׁפְחַת רַחֵל בֶּן שְׁנֵי לִיעֶקֶב: (8) וַתֹּאמֶר רַחֵל נִפְתּוּלֵי אֱלֹהִים נִפְתַּלְתִּי עַם אֲחֹתִי גַם יִכְלְתִי וַתִּקְרָא שְׁמוֹ נִפְתָּלִי:

[ג] (ל 9) וַיִּרְא לֵאמֹר כִּי עֲמֹדָה מְלֵדָת וַתִּקַּח אֶת זֹלְפָה שִׁפְחַתָּה וַתִּתֵּן אֹתָהּ לִיעֶקֶב לְאִשָּׁה: (10) וַתֵּלֵד זֹלְפָה שִׁפְחַת לֵאמֹר לֵאמֹר לֵאמֹר בֵּן: (11) וַתֹּאמֶר לֵאמֹר בֵּן: (12) וַתֵּלֵד זֹלְפָה שִׁפְחַת לֵאמֹר בֵּן שְׁנֵי לִיעֶקֶב: (13) וַתֹּאמֶר לֵאמֹר בְּאֲשֶׁרֵי כִי אֲשֶׁרוּנִי בְנוֹת וַתִּקְרָא אֶת שְׁמוֹ אֲשֶׁר: [...]

[ד] (ל 17) וַיִּשְׁמַע אֱלֹהִים אֶל לֵאמֹר וַתֵּהָרֵי וַתֵּלֵד לִיעֶקֶב בֶּן חַמִּישִׁי: (18) וַתֹּאמֶר

1 על חלוקה זו ראו גם: N. M. Sarna, *Genesis* (JPS Torah Commentary), Philadelphia 1989, p. 401. על עיצובה של הפרשה ראו: פ' פולק, הסיפור במקרא: בחינות בעיצוב ובאמנות, ירושלים תשנ"ט, עמ' 34, 65–66; T. D. Finlay, *The Birth Report Genre in the Hebrew Bible*, Tübingen 2005, pp. 119–131.

2 הושמטו כאן שלושה פסוקים, 14–16, אשר מתארים את קטיפת הדודאים על ידי ראובן ואת מכירתם לרחל. חלק זה, שהוא הקדמה למערכה הרביעית – שעניינה פריונה המחודש של לאה – הושמט כאן לצורך ההצגה השוטפת של הלידות.

לאה נתן אלהים שכרי אשר נתתי שפחתי לאישי ותקרא שמו יששכר:  
 (19) ותהר עוד לאה ותלד בן ששי ליעקב: (20) ותאמר לאה זְבַדְנִי אֱלֹהִים  
 אֲתִי יָבֵד טוֹב הַפַּעַם יִזְבְּלֵנִי אִישִׁי כִּי יִלְדֵתִי לוֹ שֵׁשָׁה בָנִים וְתִקְרָא אֶת שְׁמוֹ  
 זְבָלוֹן: (21) ואחר ילדה בת ותקרא את שמה דינה:  
 [ה'] (ל 22) ויזכר אלהים את רחל וישמע אליה אלהים ויפתח את רחמה: (23)  
 ותהר ותלד בן ותאמר אסף אלהים את חרפתי: (24) ותקרא את שמו יוסף  
 לאמר יסף ה' לי בן אחר:

הפרשה מתארת את המאבק האכזרי בין שתי האחיות, רחל ולאה, על אהבתו של יעקב, וכביטוי לכך גם על הפיריון והילודה. לאה השנואה מנסה לזכות באהבה בזכות פוריותה, ורחל האהובה מנסה לשמר את יתרונה ולזכות בילדים משלה. במסגרת המאבק נרשם כל בן לזכות במאזנה של אמו, ושפחותיהן של האחיות מגויסות להחליף אותן בשעה שהן אינן מצליחות ללדת בעצמן.

כל אחת מן האחיות קוראת לכל אחד מבניה ובני שפחתה בשמות סמליים, שכולם קשורים למאבק הילודה, ושהם נדבך חשוב בסיפור משתי בחינות. מבחינה אחת, כבמקומות אחרים במקרא, שם הרך הנוגד וההסבר שבצדו פותחים צוהר לתודעתם של הגיבורים המקראיים.<sup>3</sup> השמות מעצימים את התחושות של שתי האחיות, זו הדחוייה וזו העקרה. דוגמאות טובות לכך הם שמותיהם של לוי ('עתה הפעם יִלְוֶה אִישִׁי אֵלַי כִּי יִלְדֵתִי לוֹ שֵׁשָׁה בָנִים') וזבולון ('זְבַדְנִי אֱלֹהִים אֲתִי יָבֵד טוֹב הַפַּעַם יִזְבְּלֵנִי אִישִׁי כִּי יִלְדֵתִי לוֹ שֵׁשָׁה בָנִים') מצדה של לאה, ושמותיהם של דן ('דַּנְנִי אֱלֹהִים וְגַם שָׁמַע בְּקִלִּי וַיִּתֵּן לִי בֵן') ויוסף ('יוסף ה' לי בן אחר') מצדה של רחל. מן הבחינה השנית משמשים חלק משמותיהם של הילדים כעין דגל ניצחון במסגרת המאבק, בעיקר מצדה של לאה. שמות כמו ראובן, יהודה, גד ויששכר, שיש בהם הצהרת פיריון פומבית, הם כצנינים בעיניה של רחל העקרה.<sup>4</sup> מכל מקום ראוי לשים לב ששמות כל אחד עושר הבנים וזכים להסבר.

3 ראו: M. Sternberg, *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*, Bloomington 1987, pp. 330-331; H. Marks, 'Biblical Naming and Poetic Etymology', *Journal of Biblical Literature*, 114, 1 (1995), pp. 21-42 והביבליוגרפיה המובאת שם בהערה 1; על התופעה הכללית של מדרשי שמות ראו: מ' גרסיאל, מדרשי שמות במקרא, רמת גן תשמ"ח.

4 לניתוח ספרותי של המאבק בין האחיות ראו: א' פרדס, הבריאה לפי חוה: גישה פמיניסטית למקרא, תרגמה מ' אלפון, תל אביב 1996, עמ' 53-56. הסבר שמות הבנים הוא המרכיב העיקרי המבדיל רשימה זו מרשימות ילודה אחרות במקרא, אשר בחלקן מצוינים אף שמות האימהות. ראו: סרנה (לעיל הערה 1), עמ' 401.

כאמור ניתן לחלק את הקטע לחמש מערכות. במערכה הראשונה יולדת לאה השנואה ארבעה בנים ברציפות: ראובן, שמעון, לוי ויהודה. במערכה השנייה מטילה רחל את שפחתה בלהה אל הקרב, והיא יולדת שני בנים ברציפות: דן ונפתלי. במערכה השלישית מחקה לאה את רחל ומגייסת את זלפה שפחתה, וגם היא יולדת שני בנים ברציפות: גד ואשר. במערכה הרביעית חוזרת לאה ללדת, בעקבות מכירת דודאי בנה לרחל, והיא יולדת עוד שני בנים: יששכר וזבולון. במערכה החמישית מגיע הסיפור לסיומו, בהיפתח רחמה של רחל, היולדת סוף סוף את יוסף, הבן האחרון בפרשה זו. הלידות של כל אחת מן הנשים רצופות, וכל מערכה מוקדשת ללידותיה של אישה אחרת: [א] לאה, [ב] בלהה, [ג] זלפה, [ד] לאה, [ה] רחל. לאה היא האישה היחידה הזוכה לשתי מערכות, כפי הנראה בזכות הדודאים שמכרה לרחל.

#### לידת דינה

התיאור הלקוני של לידת דינה: 'ואחר ילדה בת ותקרא את שמה דינה', חורג מכמה בחינות מהמסגרת המוקפדת. לידתה מתוארת בתפר שבין המערכה הרביעית למערכה החמישית, מיד לפני לידתו של יוסף. היא מופיעה בשיא המתח של הסיפור, לפני ההתרה שבפקידת רחל העקרה, אך לכאורה אינה תורמת דבר להשתלשלות הסיפור, ואף מעוותת את הזוגיות שנשמרה עד כה – כל אישה ילדה זוג בנים בכל מערכה (להוציא לאה במערכה הראשונה, שילדה שני זוגות). דינה היא גם כמובן הבת היחידה בכל הפרשה, ושמה אינו מתפרש על ידי אטימולוגיה כשמות כל אחיה.<sup>5</sup> כאמור מדרשי השמות הם נדבך מרכזי בסיפור, וחסרונו של מדרש כזה מותיר את לידת דינה חסרת פשר ותפקיד בסיפור.<sup>6</sup> נוסף על כך תיאור לידתה של דינה אינו כולל היריון, הנזכר בלשון קבועה – 'ותהר X ותלד [...]' או 'ותהר עוד ותלד [...]' – בתיאורי לידות אחיה, חוץ מדין ואשר, ילדי זלפה.<sup>7</sup>

5 בדומה לכך בתיאור תולדות אדם וחוה בבר' ד זוכים שמותיהם של קין ושת להסבר אטימולוגי, אך שמו של הבל אינו מוסבר.

6 ראו: מ' צפור, 'דינה-לאה-יעקב: קריאה אחרת בפרשת אונס דינה', מסכת, ג (תשס"ה), עמ' 25 והערה 45. כלשון רשב"ם הפשטן על אתר: 'ולא נכתבה הודאה על לדת הבת לדעת למה נקראת כן, שאין מודים על הבת כמו על הבן. ולהודיעך בא שכל בני יעקב היו זכרים חוץ מזו'. וכן ראו: G. H. Hartman, 'Midrash as Law and Literature', *The Journal of Religion*, 74, 3 (1994), p. 344, n. 12

7 לא מצאתי הסבר חז"לי להיעדר תיאור ההיריון לפני לידת דינה. בספר היובלים הובן מכך שדינה הייתה תאומתו של זבולון (ראו להלן הערה 39). וכך גם בפירושי חזקוני, רד"ק ור' יוסף בכור שור. וראו גם את סדרת הפירושים שהביא ג'ליס, ספר תוספות השלם: אוצר פירושי בעלי התוספות, ג, ירושלים תשמ"ד, עמ' קסג. חריגותם של בני זלפה מבחינה זו מובחנת ומתפרשת במדרש בראשית

לנוכח חריגות אלה משגרת התיאור נראה שלידת דינה אינה חלק אינטגרלי מפרשת הלידות המקראית, ונוספה בשלב מאוחר.<sup>8</sup> מקומה של דינה נפקד בדרך כלל גם מרשימות בני יעקב, כגון בשם' א ובכר' לה.<sup>9</sup> היא אמנם מוזכרת ברשימת יורדי מצרים המלאה, הכוללת גם נשים: 'אלה בני לאה אשר ילדה ליעקב בפדן ארם ואת דינה בתו כל נפש בניו ובנותיו שלשים ושלש' (בר' מו 15), אך גם אזכור זה חורק מעט במקומו, ועשוי להיות תוספת מאוחרת. מעניינת גם היעדרותה הבולטת של דינה מתיאור חציית הירדן: 'ויקם בלילה הוא ויקח את שתי נשיו ואת שתי שפחתיו ואת אחד עשר ילדיו ויעבר את מעבר יבק' (בר' לב 23), היעדרות שלא נעלמה מעיני הפרשנים.<sup>10</sup> מנגד היא נזכרת הרבה כמובן בפרק לד, המספר על מעשה שכם, שבו נודע לה תפקיד מרכזי.

לאמתו של דבר נראה שדמותה של דינה בת יעקב היא דמות נקודתית בסיפור המקראי, דמות השייכת רק לפרק לד ולסיפור האונס, ומשום כך אין סיבה להזכיר אותה מחוץ להקשר זה.<sup>11</sup> אכן בפעם הראשונה שדינה מוזכרת בפרק לד, בפסוק 1, המספר מציג אותה במילים 'ותצא דינה בת לאה אשר ילדה ליעקב לראות בבנות הארץ'. בני יעקב מופיעים תמיד בשמותיהם הפרטיים בלבד,<sup>12</sup> והתוספת 'בת לאה אשר ילדה ליעקב', המוצמדת לשמה של דינה, עשויה להעיד שזו הצגתה הרשמית הראשונה לקורא. את המשפט הלשוני בפרשת הלידות ניתן אפוא להגדיר כרמז מטרים להתרחשות העתידית בפרק לד,<sup>13</sup> או באופן חריף יותר, כתוספת עריכה מאוחרת

רבה עא, ט (מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 833).

8 ראו: J. Skinner, *A Critical and Exegetical Commentary on Genesis*<sup>2</sup> (ICC), Edinburgh 1969, p. 389; C. Westermann, *Genesis: A Commentary*, trans. J. J. Scullion, Minneapolis 1985, p. 476; G. Von Rad, *Genesis: A Commentary*, trans. J. H. Marks (OTL), London 1972, pp. 295-296; V. P. Hamilton, *The Book of Genesis: Chapters 18-50* (NICOT), Cambridge 1995, p. 276; E. A. Speiser, *Genesis* (AB), New York 1964, p. 231 והשוו:

פינליי (לעיל הערה 1), עמ' 119, הערה 133; עמ' 124, הערה 140.

9 סקינר (שם).

10 ראו למשל: בראשית רבה עו, ט (עמ' 907 במהד' תיאודור-אלבק).

11 על מסורות ומוטיבים שנקשרו בדמותה של דינה, ושמסלימים את דמותה המקומית, ראו: ח' מאק, 'מי אשם באונס דינה? עיון במדרש "בראשית רבה", פרשה פ', דפים למחקר בספרות, 13 (תשס"ג), עמ' 191-193; י' היינמן, דרכי האגדה,<sup>2</sup> ירושלים תשי"ד, עמ' 17, 28; י' שמש, 'סיפורי אונס והבניה מגדרית: היחס לדינה, לפילגש בגבעה ולתמר במקרא, במדרש ובפרשנות המסורתית', עיוני מקרא ופרשנות, ז (תשס"ה), עמ' 317.

12 גם כאשר נפתח סיפור חדש. ראו למשל: 'וילך ראובן בימי קציר חטים ויצא דודאים בשדה (בר' ל 14), או 'ויהי בעת ההוא וירד יהודה מאת אָחיו וַיֵּט עד איש עֲדְלָמִי ושמו חירה' (שם לח 1).

13 גם רשב"ם העיר בכמה מקומות בפירושו לתורה על תופעת 'דרך המקראות שרגיל להקדים ולפרש דבר שאין צריך בשביל דבר הנוכח לפניו [כלומר בהמשך המקרא] במקום אחר'. ראו למשל

שנועדה להקדים את הופעתה הפתאומית בשלב מאוחר בעלילה.<sup>14</sup> המקורות בספרות חז"ל מתמודדים עם חריגותו הבולטת של משפט זה ועם הפערים הפרשניים העולים ממנו.

### התלמוד הירושלמי

סיפור לידת דינה מופיע בספרות חז"ל בשלושה מקורות: במדרש בראשית רבה, בתלמוד הירושלמי ובתלמוד הבבלי. בשני התלמודים מובא סיפור זה במסגרת הדיון במשנה 'הצועק לשעבר הרי זו תפלת שוא. כיצד? היתה אשתו מעוברת, ואומ' יהי רצון שתלד אשתי זכר – הרי זו תפלת שוא'.<sup>15</sup> משנה זו קובעת שתפילה למינו של עובר קיים היא צעקה על אירוע שעבר, ומשום כך היא מוגדרת תפילת שוא.<sup>16</sup>

התלמוד הירושלמי מבין שמשנה זו עוסקת רק בשלבי הסיום של ההיריון ('ביושבת על המשבר היא מתניתא'), וכראיה מביא את סיפור דינה, בשם בית ר' ינאי: 'ר' 17' בשם דבית ינאי: עיקר עיבורה של דינה זכר היה. מאחר שנתפללה רחל – נעשית נקיבה. הדא היא "ואחר ילדה בת ותקרא את שמה דינה" – מאחר שנתפללה רחל נעשית נקיבה'.<sup>18</sup> על פי הירושלמי סיפור זה הוא אסמכתא לכך שתפילה יכולה לשנות את מין העובר, ומשום כך הוא מאשש את הסיוג של הקביעה שבמשנה. ייתכן שברקע דיון

בפירושו לבר' א 1; כד 1; כו 15; שמ' יח 2.

14 זאת אף שאין עדות טקסטואלית לחסרונו של משפט זה בנוסח המקרא ובתרגומים. ראו: סקינר (לעיל הערה 8); וסטמן (לעיל הערה 8). ההצגה המפורטת של דינה בפרק לד, אשר אינה מוסיפה מידע לאחר הזכרתה זו בפרשת הלידות, הפכה להיות מקור לפרשנות מגוונת. ראו למשל: בראשית רבה פ, א (מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 950), וכן רש"י, רמב"ן ורד"ק בפירושיהם על אתר. וראו אף את פירושו המיסטי של ר' אברהם בן הרמב"ם, ואת ניתוחו של ש' נשר, 'הבנים עם הבת (לפרשת דינה בת יעקב)', שנה בשנה (תשל"ה), עמ' 242. לפרשנויות מעין אלו נטו לאחרונה גם כמה חוקרים. ראו: צפור (לעיל הערה 6), עמ' 30–28; S. Scholz, 'Was it Really Rape in Genesis 34? Biblical Scholarship as a Reflection of Cultural Assumptions', H. C. Washington et al. (eds.), *Escaping Eden: New Feminist Perspectives on the Bible*, Sheffield 1998, pp. 182-199; R. Clark, 'The Silence in Dinah's Cry', *Lectio difficilior*, 1 (2006) (electronic journal).

15 משנה, ברכות ט, ג. כל מקורות חז"ל מובאים במאמר על פי נוסח 'מאגרים: המילון ההיסטורי' אלא אם כן מצוין אחרת.

16 על ההבדל היסודי בין ברכה לתפילה המשתקף במשנה זו ועל מקומם על ציר הזמן ראו: מ' הלברטל, 'דוד הרטמן והפילוסופיה של ההלכה', א' שגיא וצ' זוהר (עורכים), מחויבות יהודית מתחדשת: על עולמו והגותו של דוד הרטמן, א, ירושלים תשס"ב, עמ' 30–35.

17 בכ"י וטיקן, הספרייה האפוסטולית ebr. 133 ר' יודה בר פזי הוא המצטט בשם בית ר' ינאי.

18 ירושלמי, ברכות ט, ג (יד ע"א; טור 73, שו' 37).



זה עומד הבדל באופן שבו נתפס התהליך הביולוגי של קביעת מין העובר, <sup>19</sup> אשר זכה להסברים תאורטיים מגוונים בעת העתיקה, אך הטקסט עצמו אינו רומז על כך. לענייני חשוב להבין כיצד משתלב סיפור דרשני זה בסיפור המקראי. הסיפור מוצמד למילה המקראית 'ואחר' במשפט המתאר את לידת דינה: 'ואחר ילדה בת ותקרא את שמה דינה'. לידת דינה אינה קשורה מבחינה עלילתית באופן כלשהו לנאמר לפנייה, והדרשן השלים את הפער וסיפר על ההתרחשות שלאחריה נולדה אותה בת. אין מדובר רק בהשלמת אירוע קודם, שכן הדרשה מבוססת על שימושה של צורת 'מאחר' כמילת סיבה, והיא משחזרת קשר סיבתי בין ההתרחשות הקודמת ובין לידת דינה: בגלל תפילת רחל השתנה מין העובר, ונולדה דינה. <sup>20</sup>

19 פראוס סקר היטב את ההבדל היסודי בין תאוריות יווניות פרה-פורמיטיויות, שלפיהן מין העובר (ותכונותיו האחרות) נגזר מטיב הזרע הספציפי שממנו נוצר, ובין תאוריות אפייגנסטיות, המתארות תהליך היווצרות מתמשך, התלוי בתכונות ובתנאים שונים, ולפיכך נתון לשינוי והשפעה. ראו: A. Preus, 'Galen's Criticism of Aristotle's Conception Theory', *Journal of the History of Biology*, 10 (1977), pp. 65-85; J. Blayney, 'Theories of Conception: A History', in B. Rawson (ed.), *The Family in Ancient Rome: New Perspectives*, London and Sydney 1986, pp. 230-237. הסוגיה המקבילה בתלמוד הבבלי (ראו להלן) ומקורות חז"ליים נוספים מעידים על תפיסה שלפיה מין העובר נקבע לאחר פרק זמן של כמה עשרות ימים, גם זאת בדומה לכותבים הלניסטים. ראו: 'פרויס, הרפואה במקרא ובתלמוד, תרגום א' וירצבורגר, ירושלים תשע"ג, עמ' 592-586; S. S. Kottek, 'Embryology', *Journal of the History of Biology*, 14 (1981), pp. 305-312; F. Rosner, *Medicine in the Bible and the Talmud*, Hoboken 1995, pp. 248-254; M. Stol, *Birth in Babylonia and the Bible*, Groningen 2000, pp. 1-17; S. T. Newmyer, 'Talmudic Medicine and Greco-Roman Science', W. Haase (ed.), *Wissenschaften (Medizin und Biologie [Forts.])* (ANRW, II, 37, 3), Berlin and New York 1996, pp. 2906-2909. קסלר ראה במדרש על אודות לידת דינה דוגמה קיצונית לתפיסה רחבה בספרות חז"ל על מעורבותו הפעילה של האל בעיצוב העובר. ראו: G. Kessler, *Conceiving Israel: The Fetus in Rabbinic Narrative*, Philadelphia 2009, pp. 9, 78-81. מעניינת במיוחד התפיסה העתיקה בדבר נולדת מין העובר ותכונותיו המגדריות, הנגזרים מתמהיל מורכב של זרעיהם (הגבריים או הנשיים) של האב והאם, וכן מחומם של הזרעים והרחם. כפי שהדגיש לוינסון, בתפיסה זו גלומה אפשרות לשינוי מין ומגדר של כל אדם, וכל שכן של העובר ברחם. ראו: J. Levinson, 'Cultural Androgyny in Rabbinic Literature', S. Kottek et al. (eds.), *From Athens to Jerusalem: Medicine in Hellenized Jewish Lore and in Early Christian Literature*, Rotterdam 2000, pp. 119-125. וראו את הספרות המצוטטת שם. דרשה זו קשורה לדקויות הסמנטיקה שבימוש במילה 'מאחר' בספרות חז"ל. כפי שהראה ברויאר, בלשון התנאים ומדרשי האגדה הקדומים משמשת מילה זו לציון זמן, ורק בתלמוד הירושלמי מיוחד שימושה בעיקר לציון סיבה. ראו: 'ברויאר, 'מוקדם ומאוחר בלשון חז"ל': ביטויי זמן והופכים לביטויי סיבה, הנ"ל ואחרים (עורכים), שער י לשון: מחקרים בלשון העברית, בארמית ובלשונות היהודים מוגשים למשה בר-אשר, ב, ירושלים תשס"ח, עמ' 77-72. ייתכן ששינוי כזה עומד ברקע

20

הדרשן לא פירט מה היה תוכן תפילתה של רחל שהצליחה לחולל את הפלא הזה, אך הרחבתו זו מחליקה את שילוב לידת דינה בעלילה המקראית. כאמור לידת דינה באה בתפר שבין המערכה הרביעית למערכה החמישית בסיפור, מיד לפני שינוי מהלך העלילה ופקידת רחל העקרה. המדרש מעצים את המפנה בנקודה זו שבין המערכות: לא זו בלבד שרחל האומללה הצליחה לבסוף להרות ונאספה חרפתה, היא אף הצליחה לגבור על אחותה, שכבר הייתה מעוברת, ולקלקל את שמחתה. עד כדי כך גדול כוחה של תפילת האחות העקרה והמתוסכלת, המעלה אותה מבירא עמיקתא לאיגרא רמא. כך הופך המשפט החורק לאמצעי העצמה של המהפך העלילתי.

מיד לאחר דרשה זו בירושלמי באה דרשה נוספת, אשר עשויה להיות קשורה לעניין: 'ואמר רבי יהודה בן פזי בשם דבית ר' ייני: אמינו רחל מנביאות הראשונות היתה. אמרה: "עוד אחר יהיה ממני".<sup>21</sup> הדא הוא דכתיב "יוסף ה' לי בן אחר". "בנים אחרים" לא אמרה, אלא עוד אחר יהיה ממני'. דרשה זו מוסבת על פסוק 24, אשר מתאר את קריאת שמו של יוסף: 'ותקרא את שמו יוסף לאמר יסף ה' לי בן אחר'. מלשון היחיד, 'בן אחר', משתמע שרחל מצפה רק לבן אחד נוסף, כפי שאכן עתיד לקרות בהמשך העלילה. אפשר אפוא שדבריה מתפרשים כאן לא כמשפט איווי אלא כמשפט חייווי, לא כתפילה לאלוהים בבקשה לבן אלא כנבואה החווה את לידת בנימין. בשל כך, לדעת ר' יהודה בר פזי, היא נכללת בקטגוריה מעורפלת של נביאות ראשונות.<sup>22</sup>

האם יש קשר בין דרשה זו לבין הדרשה הקודמת על אודות תפילתה של רחל? מחד גיסא ניתן להציע שלפנינו צמד דרשות המצוטטות בשם בית ר' ינאי, ואשר מפרשות שני פסוקים סמוכים בפרשה ומאדירות את דמותה של רחל – היא מתוארת כאישה שניחנה בכוח נבואי, ושבעת צערה מצליחה באמצעות תפילה למנוע מאחותה ללדת זכר. כרגיל בתלמוד, צמד הדרשות מובא בסוגיה העוסקת בתפילה למיין העובר אף שרק המדרש הראשון רלוונטי לכך. מאידך גיסא ניתן לטעון שיש קשר בין שתי הדרשות, כפי שנראה סביר יותר בנוסח בכתב יד וטיקן, הספרייה האפוסטולית

הדרשה בירושלמי, שלפיו ניתן לקרוא בפסוק 'אחר' במובן זמן אך להבינו במובן סיבה. אכן מרכיב דרשני זה איננו קיים אף לא באחת מן המקבילות לדרשה שיובאו להלן.

21 כך בכ"י ליידן, ספריית האוניברסיטה Cod. Or. 4720 (סקליגר 3). אולם נראה שיו"ד זו נכתבה במקורה כווי"ו, אך חלקה התחתון נמחק בכוונה כדי להפכה ליו"ד. בכ"י וטיקן הנוסח בקטע זה שונה מעט.

22 רחל אינה מנויה ברשימת שבע הנביאות בבבלי, מגילה יד ע"א, אך נראה שבכמה מקורות ארץ ישראליים מיוחסת נבואה לכל ארבע האימהות. ראו למשל: סדר עולם כב (מהדורת ח' מיליקובסקי, סדר עולם, א, ירושלים תשע"ג, עמ' 285), וכן בהערותיו בפירוש, שם, ב, עמ' 331. וראו עוד להלן.

ebr. 133 של התלמוד הירושלמי: 'ר' יודה בר פזי בשם דבית ר' ינאי: עיקר עיבורה של דינה זכר היית, מאחר שנתפללה רחל – נעשית נקבה. מה טעמיה? "ואחר ילדה בת". ומדר' יודה ברבי בשם דבית ר' ינאי: אמינו רחל מן הנביאות הראשונות היית, אמרה: עוד תו אחר הוא יהא ממני'. לפי גרסה זו של כתב היד נראה שהדרשה השנייה מובאת כמקור שעליו מבוססת הדרשה הראשונה, יחד עם הפסוק שלפניה, 'ואחר ילדה בת'. בכך קושר המדרש את סגולותיה הנבואיות של רחל לתפילתה ולשינוי מינה של דינה, אך אינו מפרש את כוונתו – האם ידעה רחל ברוח הקודש את מינו של העובר בבטן אחותה, או שאולי ידעה שעם ישראל עתיד להיות מורכב משנים עשר שבטים? מנוסח כתב היד כפי שהוא לפנינו קשה להכריע. כמו כן יש לתהות אם זוהי גם כוונת נוסח כ"י לידן, ספריית האוניברסיטה Cod. Or. 4720 (סקליגר 3) שהובא לעיל, או שיש לראות בקישור בין הדרשות פרשנות שהולבשה על צמד הדרשות. תהיות אלה מתחדדות לאור המקבילות לסיפור הולדת דינה.

#### מדרש בראשית רבה

מקבילה דומה למדי לצמד הדרשות נמצאת במדרש בראשית רבה על פסוק 21, המתאר את לידת דינה.<sup>23</sup> המדרש פותח בציטוט המשנה ממסכת ברכות: "ואחר ילדה בת וגו'. תנינן, "כיצד? היתה אשתו מעוברת" וכו'. לאחר ציטוט זה של המשנה מצטט המדרש גם סוגיה בסגנון תלמודי, הדומה לסוגיה שבתלמוד הירושלמי, ואשר ניתן לחלקה לשלושה חלקים:

- [א] התיבון:<sup>24</sup> והא כת' 'ואחר ילדה בת' אמ' להם: עיקר ברייתה שלדינה זכר היית, [ו] מתפילה שלרחל שאמרה: 'יוסף י' לי בן אחר', נעשת נקבה.
- [ב] אמ' ר' חנניה בר פזי: אימהות נביאות היו, ורחל היתה מן האימהות. 'יוסף יי לי בנים אחרימ' אינו אומר כן, אלא 'יוסף יי לי בן אחר'. אמרה: עוד אחר הוא עתיד לעמוד – הלוי יהיה ממני.
- [ג] אמ' ר' חנניה בר פזי: נתכנסו כל האימהות ואמרו: דינו זכרים, תיפקוד עוד זו.

23 בראשית רבה עב, ו (מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 844). מקור זה מוזכר כלאחר יד אצל M. A. Bader, *Tracing the Evidence: Dinah in Post-Hebrew Bible Literature*, New York 2008, p. 47

24 כלומר: השיבו, שאלו. שורה זו בבראשית רבה מנוסחת כדו-שיח בין ר' יודה בן פזי לשואלים אנונימיים. כפי שהעיר תיאודור בפירושו 'מנחת יהודה' על אתר, מבנה השורה כפי שהיא לפנינו קשה ביותר וכנראה משובש, וראו את ניסיון שחזורו שם.

על אף הדמיון הרב בין הגרסאות, יש ביניהן כמה הבדלים חשובים. אדון תחילה בכל אחד משלושת החלקים, ולאחר מכן אבחן את היחס הכללי בין גרסאות החיבורים.

### נבואתה של רחל

הדרשה השנייה מתארת את רחל כאחת הנביאות, ומובאת בבראשית רבה בשם ר' חנינה בר פוי.<sup>25</sup> לעומת גרסתו העמומה של התלמוד הירושלמי, בגרסת בראשית רבה תוכן נבואתה של רחל מפורש: 'עוד אחר הוא עתיד לעמוד, הלוי יהיה ממני'. לפי ניסוח זה נבואתה של רחל מתמקדת בכך שליעקב עתיד להיוולד עוד בן אחרון, והיא מתפללת שבן זה יהיה שלה. ברור שאין הכוונה כאן לנבואה קונקרטיית המקדימה את לידתו של בנימין. כושר הנבואה של רחל חלקי, והיא רואה רק חלק מן המידע.<sup>26</sup> כך גם המשפט המקראי: 'יסף ה' לי בן אחר' מתפרש מעט אחרת, כלומר: הלוואי שיוסיף לי ה' את הבן האחר שגדול.

תיאור כזה של הסיטואציה מוסיף ממד חדש למאבק הילודה בין לאה לרחל המתואר בפרשה. שכן אם מספר הבנים נקבע מראש, המאבק הופך להיות משחק סכום אפס, שבו כל בן שנולד לאחת האחיות מפחית אחד ממאזנה של השנייה. מאבק זה מחריף את המתח הגדול בין הדמויות בפרשה המקראית.

### תפילתה של רחל

גרסת בראשית רבה מפורטת ובהירה יותר גם בתיאור תפילתה של רחל שגרמה לשינוי מין העובר. כאן נמסרות מילותיה של רחל, הלא הן המילים שאמרה בקריאת שמו של יוסף בפסוק 24: 'יסף ה' לי בן אחר'. פירוט זה של התפילה משמעותי ביותר, משום שהוא יוצר זיקה (שנרמזה באופן מעורפל בנוסח כ"י וטיקן של הירושלמי) בין תפילתה של רחל לנבואתה: שתיהן מבוססות על אותן מילים עצמן: 'יסף ה' לי בן אחר'. מדובר לפיכך בצמד דרשות על אותן מילים, ולא רק בדרשות סמוכות שמקורן בבית מדרש אחד.

יתרה מזו, הזיקה הנוצרת בין הדרשות איננה רק במילים הנדרשות אלא גם בתוכן. שהרי אם תפילה זו של רחל גרמה לשינוי מינה של דינה, ברור שההנחה היא שמספר הבנים קבוע מראש, ולכן תוספת בן לרחל מחייבת הורדת בן ממאזנה של לאה. במילים אחרות, בגרסת בראשית רבה מתלכדות שתי הדרשות לדרשה אחת מבחינה עניינית

25 כפי שהעיר תיאודור בפירושו על אתר, ייתכן שזהו שיבוש בהשראת שם החכם הדובר בדרשה הבאה, אף שהוא יציב בכל עדי הנוסח של בראשית רבה.

26 אפשר אמנם לפרש בדוחק שרק מספר הילדים נקבע מראש, ושזוהו האם טרם נקבעה, אך אין בטקסט רמז לכך.

וטקסטואלית. רחל מתפללת, על בסיס ידיעה נבואית, שהבן הנותר יהיה ממנה, ותפילה זו משנה את מינה של דינה מזכר לנקבה.

דרשת ר' חנניה בר פזי

בסיום הקטע בבראשית רבה מובאת דרשה נוספת, בשם ר' חנניה בר פזי, שאין לה זכר בתלמוד הירושלמי. ר' חנניה צייר תמונה הרמונית, שבה שלוש צרותיה של רחל חומלות עליה ומבקשות במעין תפילה שהיא תלד, בלשון 'דיינו זכרים, תיפקוד עוד זו'.<sup>27</sup> הקשר של דרשה זו לנאמר לפניו אינו ברור כלל. לכאורה ייתכן שדרשה זו כלל אינה מתייחסת לסיפור דינה ולידתה, ורק מציירת באופן מפוים את נקודת המפנה בעלייה המקראית – פתיחת רחמה של רחל העקרה. מנגד ניתן לפרש שדברי ר' חנניה הם חלק מן הרצף, ושהוא חלק על קודמיו – לדבריו לא תפילת רחל הביאה לשינוי מין העובר, אלא ויתרון האצילי של צרותיה. לפי אפשרות זו ייתכן שר' חנניה התבסס על דמיון המצלול בין מילת 'דיינו' שבפי האימהות לבין שמה של דינה.<sup>28</sup> כמו כן לא ברור אם גם ר' חנניה התבסס על מוטיב הידיעה המוקדמת על אודות שנים עשר השבטים. מכל מקום, כפי שיורחב להלן, דרשה זו עשויה לשקף כיוון הפוך בהתרת המתח המקראי בין האימהות.

היחס בין גרסאות הירושלמי ובראשית רבה

שאלת היחס בין המקבילות במקרה זה מסובכת למדי. מבחינת המבנה הכללי אין ספק שמדרש בראשית רבה מצטט בקטע זה סוגיה תלמודית ערוכה על המשנה האמורה. הדבר בולט משום שהוא מצטט את המשנה עצמה ואת הדין ההלכתי שאחריה, שבמסגרתו מובא הסיפור הדרשני על אודות לידת דינה. תופעה זו בבראשית רבה, אף שהיא חורגת מסגנונו ומצמידותו למילות הפסוקים, אינה יוצאת דופן. עם זאת כבכמה מקרים אחרים, ניתן לראות שהסוגיה המצוטטת אינה זהה לסוגיה שבתלמוד הירושלמי שנדונה לעיל. על מקרים כגון אלה הסתמך חנוך אלבק בקבעו כי 'ברור הדבר שהתלמוד שממנו שאב בראשית רבה היה דומה בהרבה לתלמוד הירושלמי שלנו [...] שהתלמוד הירושלמי שהיה לפני מסדר בראשית רבה היה במהדורה ובעריכה

27 מוטיב תפילתן של צרותיה של רחל נמצא גם בדרשה סמוכה בבראשית רבה על הפסוק 'ויזכר אלהים את רחל וישמע אליה אלהים ויפתח את רחמה' (22): 'ר' יודן בשם ר' אייבו: בהרבה תפילות נפקדה רחל. "רחל" – בזכותה. "את רחל" – בזכות אחותה. "וישמע אליה אלים" – בזכות יעקב, "ויפתח את רחמה" – בזכות אימהות' (בראשית רבה עג, ג [מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 846]).

28 ייתכן גם שלשם המצלול הדומה נוקק הדרשן לשילובן של שתי השפחות בדיבור זה, בלשון הרבים 'דיינו', אף שהדבר נוגע בעיקר ללאה. על מדרשי השם דינה ראו עוד להלן.

אחרת מן תלמוד ירושלמי שלפנינו.<sup>29</sup> יש אפוא להתייחס אל המסורת מבראשית רבה כאל מסורת תלמודית ארץ ישראלית חלופית, כמעין גרסת עריכה אחרת לסוגיית התלמוד הירושלמי.

מנגד הסיפור הדרשני על אודות לידת דינה והדרשה הנלווית אליו מצוטטים כגוף זר במסגרת הסוגיה ההלכתית בתלמוד הירושלמי, רק בשל היותם תקדים אגדי לעניין הנדון. יש לשחזר אפוא גלגול רב שלבי של המקורות: מדרש בראשית רבה ציטט סוגיה תלמודית, שציטטה בעצמה מסורת דרשנית על הפסוקים מבראשית.

בתוך תמונה כללית זו יש לשקול אם יש הבדל מהותי בין גרסאות החיבורים, או שמדובר בהבדלים קלים של ניסוח בלבד. באופן ממוקד יותר השאלה היא אם המוטיב של הידיעה המוקדמת על אודות שנים עשר השבטים, העומד בתשתית שתי הדרשות בבראשית רבה, עומד גם ברקע הנוסח של התלמוד הירושלמי. נראה שקשה לענות על שאלה זו לחיוב או לשלילה באופן חד־משמעי. כאמור בנוסח כ"י וטיקן של התלמוד הירושלמי הדברים מסתברים יותר, אם כי אינם הכרחיים, ובכ"י ליידין הם מסתברים פחות.<sup>30</sup> אולם ראוי להעיר על שני שיקולים נוספים.

מוטיב הידיעה על אודות שנים עשר השבטים נמצא בדרשות נוספות בפרשת הלידות בבראשית רבה. הוא משתמע מן הנבואות המושמות בפי לאה כאשר היא קוראת בשמותיהם של שמעון,<sup>31</sup> לוי<sup>32</sup> וגד,<sup>33</sup> נבואות שבהן היא מתבססת על אחריותם

29 ח' אלבק, 'מבוא לבראשית רבה', מובא בסיום מהדורת תיאודור-אלבק, ג, עמ' 71. לעניין זה נדרש גם מיליקובסקי. ראו: Ch. J. Milikowsky, 'On the Formation and Transmission of Bereshit Rabba and the Yerushalmi: Questions of Redaction, Text-Criticism and Literary Relationships', *Jewish Quarterly Review*, 92 (2002), pp. 521-567, esp. p. 524, H.-J. Becker, 'Texts and History: The Dynamic Relationship between: n. 11 Talmud Yerushalmi and Genesis Rabbah', Sh. J. D. Cohen (ed.), *The Synoptic Problem in Rabbinic Literature*, Providence, RI 2000, pp. 145-160; A. M. Gray, 'A Bavli Sugya and its two Yerushalmi Parallels: Issues of Literary Relationship and Redaction', M. Kraus (ed.), *How Should Rabbinic Literature Be Read in the Modern World?* Piscataway, NJ 2006, pp. 35-77

30 יש להביא בחשבון גם את הנוסח בכ"י ליידין לפני המזיקה: 'עוד אחר יהיה ממנו' (ראו לעיל הערה 21), אשר עשוי להתאים יותר לגרסת הסיפור בבראשית רבה, על אף הבעיה בהסתמכות על חילופי יו"ד ווי"ו.

31 'תהר עוד ותלד בן ותאמר וגו', זה עתיד להעמיד שונא, ומי מרפא מכתו: "גם את זה" – זה פינחס שהוא עומד מלווי (בראשית רבה עא, ד [מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 826]).

32 'תאמר עתה הפעם ילוה וגו'. ר' יודן או': לווייתי, זה עתיד ללוות את הבנים לאביהן שבשמים' (שם).

33 "'ותאמר לאה בא גד" [...] בא מי שהוא עתיד לגדד משתיתן שלאומות העולם' (שם, ט [שם, עמ' 83]). וראו גם בתרגומים הארמיים בקריאת שמותיהם של גד (בר' ל 11) ושל אשר (שם 13).

של שבטי ישראל שעתידים לצאת מבניה הנולדים. בכך נוטע המדרש כבר בתודעתה של האם בסיפור את הטיפולוגיה הטבועה בפרשת לידתם של בני יעקב כסיפור יסוד של עם ישראל. ניתן להניח שטיפולוגיה זו כוללת גם את מספר השבטים. הדבר מפורש בדרשה סמוכה אחרת, בתור הסבר להבעת התודה של לאה לאל דווקא לאחר לידת יהודה:

'ותהר עוד ותלד בן ותאמר הפעם אודה את יי' וגו'.

ר' ברכיה בשם ר' לוי: לכהן שירד לגורן, נתן לו אחד כור שלמעשר ולא החזיק לו טובה. ונתן לו אחד קומץ שלחולין והחזיק לו טובה. אמ' לו: אדני כהן, אני נתתי לך כור, וזה לא נתן לך אלא קומץ, ואתה מחזיק לו טובה, [ולוי לא החזיק טובה]. אמ' לו: אתה מחלקי נתתה לי, אבל זה משלו נתן לי, לפיכך אני מחזיק לו טובה.

כך לפי שהיו אימ[הות] סבורות שזו מעמדת שלשה, וזו מעמדת שלשה, זו שלשה, וזו שלשה. וכיון שילדה לאה בן רביעי אמרה: 'הפעם אודה את יי'.<sup>34</sup>

בדרשה זו מפורש שהאימהות (ולכאורה גם השפחות!<sup>35</sup>) יודעות את מספר הבנים מראש, ולכן תודתה של לאה מודגשת רק החל בבן הרביעי, זה שמעבר למכסתה המצופה. מוטיב זה מתאים באופן מדויק למצב בדרשתנו, שיש בה ידיעה כללית על מספר השבטים, אך החלוקה בין הנשים עוד פתוחה למאבק. קיומו העצמאי של מוטיב זה בדרשות בבראשית רבה מחזק את הסבירות שהוא אכן שולב בדרשה המקורית באופן משני, על פי התפיסה הפרשנית בדרשות סמוכות בפרשה. חיזוק נוסף לאפשרות זו עולה מהשוואה טקסטואלית מדוקדקת בין המקורות, אשר מגלה דמיון רב במיוחד בין נוסח בראשית רבה לנוסחו של כ"י ליידין:

34 בראשית רבה עא, ד (מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 826).

35 בדרך כלל מכוון השם אימהות לשרה, רבקה, לאה ורחל בלבד, ואינו כולל את שתי השפחות, כפי שהעיר בעל פירוש 'יפה תואר' על סיפורנו. בהתאם לכך כוונתו של הכינוי אימהות במדרשנו מעורפלת: הניסוח 'אימהות נביאות היו, ורחל היתה מן האימהות' וזה באופן מפתיע למדרש אחר על אודות רבקה בבראשית רבה: 'ויגד לרבקה את דברי עשו וגו'. מי הגיד לה? ר' חגיי בשם ר' יצחק: האימהות נביאות היו, ורבקה היתה מן האימ[הות] (בראשית רבה סו, ט [מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 765]). וראו: מיליקובסקי (לעיל הערה 22).

בראשית רבה	תלמוד ירושלמי (כ"י ליידין)
עיקר ברייתה שלדינה זכר היית, [ו]מתפילה שלרחל שאמרה: 'יוסף יי לי בן אחר', נעשת נקבה	א עיקר עיבורה שלדינה זכר היה. מאחר שנתפללה רחל – נעשית נקיבה. הדא היא 'ואחר ילדה בת ותקרא את שמה דינה' – מאחר שנתפללה רחל נעשית נקיבה.
אמ' ר' חנניה בר פזי: אימהות נביאות היו, ורחל היתה מן האימהות. 'יוסף יי לי בנים אחרים' אינו אומר כן, אלא 'יוסף יי לי בן אחר'. אמרה: עוד אחר הוא עתיד לעמוד – הלוי יהיה ממני.	ב ואמר רבי יהודה בן פזי בשם דבית ר' ייני: אמינו רחל מנביאות הראשונות היתה. אמרה: 'עוד אחר יהיה ממני'. הדא הוא דכתיב 'יוסף ה' לי בן אחר'. 'בנים אחרים' לא אמרה, אלא עוד אחר יהיה ממני.

הדמיון הכללי הרב ניכר, אך מעניין במיוחד להתמקד בהשוואת המילים עצמן בשתי נקודות ההבדל המהותיות, תפילתה של רחל ונבואתה:

תפילת רחל	
כ"י ליידין: עיקר עיבורה שלדינה זכר היה מאחר שנתפללה רחל	בראשית רבה: עיקר ברייתה שלדינה זכר היית ומתפילה שלרחל
כ"י ליידין: נעשית נקיבה	בראשית רבה: נעשת נקבה
נבואת רחל	
כ"י ליידין: בנים אחרים לא אמרה אלא עוד אחר	בראשית רבה: בנים אחרים אינו אומר כן אלא ..... אמרה עוד אחר
כ"י ליידין: יהיה ממני	בראשית רבה: הוא עתיד לעמוד הלוי יהיה ממני

כפי שניתן לראות, במקרה זה אין מדובר בדמיון כללי בניסוח בשתי גרסאות. בשני המקרים ניתן להצביע על תוספת קטנה, בת ארבע־חמש מילים (המודגשות בטבלה), בנוסח בראשית רבה, תוספת אשר מבהירה את כוונת המדרש כפי שהוא מנוסח בתלמוד הירושלמי. מבחינה פילולוגית תלות טקסטואלית זו מעידה שנוסח בראשית רבה תלוי בנוסח כ"י ליידין או בנוסח הדומה לו ביותר, ומפרש אותו. מסקנה זו מתיישבת



היטב עם העובדה האמורה שהמדרש ציטט סוגיה תלמודית ערוכה. היא מעניינת כשלעצמה בשאלת היחס בין החיבורים והיחס בין סוגות התלמוד והמדרש בתקופת האמוראים, אך לא בכך ענייני כאן.

הבחנה זו חשובה גם מכיוון ששתי תוספות הפירוש הללו הן בדיוק אלה אשר יוצרות את הזיקה בין הדרשות, והמעמידות את שתיהן על בסיס ידיעת מספר השבטים. אם מוחקים אותן מבראשית רבה, מתקבל בדיוק נוסח כ"י ליידין, שהסברו כאמור עשוי להיות אחר לגמרי.

אם כן אין ספק שמדרש בראשית רבה משקף עיבוד של נוסח קדום יותר של צמד הדרשות, עיבוד שנעשה על ידי הוספת שתי לשונות פירוש. ניתוח מינימליסטי יסתפק בטענה שלשונות אלה מבהירות ניסוח מעורפל בדרשה המקורית, אך תוכנן המדרשי של שתי הדרשות זהה. אולם מאחר שמוטיב ספרותי זה מופיע בדרשות סמוכות בבראשית רבה, סביר בעיני שיש כאן עיבוד מכוון והוצאה של הדרשה המקורית מהקשרה.<sup>36</sup> אמור מעתה, באמצעות שילוב תוספות של פסוקיות קצרות הצליח העיבוד בגרסת בראשית רבה לאחד את שתי הדרשות הרצופות בקשר טקסטואלי ותוכני ולהעמידן סביב מוטיב מדרשי אחד: הידיעה המוקדמת על אודות מספר השבטים.<sup>37</sup>

נקודה נוספת הראויה לתשומת לב היא שבגרסת בראשית רבה נוצרה בעיה כרונולוגית ברצף האירועים שבסיפור המקראי. אם אכן תפילתה של רחל בקריאת שמו של יוסף היא שגרמה לשינוי מינה של דינה, היא הייתה צריכה להיאמר בזמן הריונה של לאה, לפני הולדת דינה אך לאחר הולדת יוסף. אולם על פי הסדר המקראי יוסף נולד לאחר דינה. מכל מקום המדרש אינו מתייחס לבעיה זו.<sup>38</sup>

36 לדוגמאות לעיבודים קלים מעין זה שנעשו במדרש בראשית רבה למסורות אגדיות הנמצאות בתלמוד הירושלמי ראו: ז' פרנקל, מבוא הירושלמי, ברסלאו תר"ל, דף נא ע"ב-נג ע"ב. אלבק ערער בצדק את מסקנתו של פרנקל שיש תלות בסיסית של מדרש בראשית רבה בתלמוד הירושלמי כפי שהוא לפנינו. ראו: אלבק (לעיל הערה 29).

37 קישור זה של הדרשה הראשונה למילים 'וסף ה' לי בן אחר' בבראשית רבה מותיר את הקשר לפער בפסוק המקורי – 'ואחר ילדה בת ותקרא את שמה דינה' רופף מעט. ייתכן שזו הסיבה לבלבול בין הדוברים במבנה הסוגיה המצוטטת בפתחת הדרשה בבראשית רבה, סוגיה שלא כאן המקום להתעמק בה, ואשר אינה קוהרנטית כלל. ראו לעיל הערה 25.

38 כפי שהעיר מהר"ו בפירושו על אתר. ניתן להציע, בדוחק רב, שבשל קושי זה הנוסח בגרסת בראשית רבה הוא: 'עיקר ברייתה של דינה זכר היה' (ולא 'עיקר עיבורה' כבירושלמי), שיכול להתפרש גם כשינוי מין שלאחר לידת דינה. אולם הסבר כזה אינו סביר, מפני שהוא מרחיק את הדברים מהקשרם, הדיון המשנאי בתפילה לבן זכר במהלך ההיריון. ייתכן שבדרשה אחרת בבראשית רבה משתקפת תפיסה שלפיה דינה היא שנולדה אחרונה, כפי שהציע מהר"ו שם (בראשית רבה פ, ד [מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 954] ובמקבילה שם עג, ט [שם, עמ' 852]). בניגוד לרשימות ילודה אחרות במקרא, עיצובה הספרותי של פרשת הלידות מחייב את הבנתה

## התלמוד הבבלי

סיפור לידתה של דינה מובא בתלמוד הבבלי בהקשר זהה לזה שבירושלמי,<sup>39</sup> בסוגיה על משנת ברכות העוסקת בתפילה ללידת בן זכר: 'קאמ' רבא: מאי דכתיב "ואחר ילדה בת"? אמ' רבה: לאחר שדנה לאה דיין לעצמה אמרה לפני הקב"ה: רבוננו של עולם, שנים עשר שבטים עתידין לצאת מיעקב. שש' יצאו ממני וארבעה משתי שפחות. אם זה זכר לא תהא אחותי כאחת מן השפחות?! מיד נהפך זכר לנקבה!<sup>40</sup>

כעליה הכתובה בציר כרונולוגי רציף. ראוי להעיר כי נעשו ניסיונות פרשניים רבים, מאוחרים כקדומים, להתמודד עם בעיות הכרונולוגיה בפרשת הלידות ולהכניס את לידת שנים עשר הילדים – שלידותיהם העוקבות, על פי פשט המקרא, נמשכו לכל הפחות תשע שנים רצופות – למסגרת השנים שעליה מעיד יעקב עצמו: 'זה עשרים שנה אנכי עמך [...] זה לי עשרים שנה בביתך עבדתך ארבע עשרה שנה בשתי בנותיך ושש שנים בצאנך' (בר' לא 38–41). ראו למשל: סדר עולם ב (מהדורת מיליקובסקי [לעיל הערה 22], עמ' 222), ובעקבותיו כתב אבן עזרא בפירושו לבר' ל 23: 'והנה נולדו ליעקב י"ב בנים בו' שנים, וכאשר ספרום הקדמונים מצאום בני ששה חדשים וימים במספר. ויתכן שנתנה לאה שפחתה ליעקב קודם שנולד נפתלי. גם הרתה רחל קודם שנולד זבולון, וגם דינה לא ידענו מתי נולדה'. וראו גם: ב' ברנר, 'אחד עשר בנים ובת בשבע שנים – היאך?', מעליות, יט (תשנ"ו), עמ' 27–11; C. Zimmerman, 'The Chronology and Birth of Jacob's Children by Leah and her Handmaid', *Grace Journal*, 13, 1 (1972), pp. 3-12. נראה שזוהו הרקע לעיבודים הכרונולוגיים בפרשה זו בספר היובלים כח – מפורש שם שדינה היא תאומתו של זבולון, ולמרות קיומן של מסורות סותרות בספר עצמו, נראה שבכל מקרה לידתם מאוחרת ללידת יוסף. ראו: מ' סיגל, ספר היובלים: שכתוב המקרא, עריכה, אמונות ודעות, ירושלים תשס"ח, עמ' 76–70; H. Ronsch, *Das Buch der Jubiläen*, Leipzig 1874; R. H. Charles, *The Book of Jubilees or The Little Genesis*, London 1902, pp. 171-173. אפשרות אחרת עולה מן הכרונולוגיה שניתן לחלק מציטוטי של דימיטריוס, באמצעות אלכסנדר פוליהיסטור, המצוטט אצל אוסביוס, ההכנה לבשורה 9, 21. ראו: מיליקובסקי (שם), ב, עמ' 30–31. אף שגם בציטוטים אלה יש מספר סתירות, עולה שם שדינה נולדה יחד עם יוסף ולא יחד עם זבולון. על אפשרות זו ראו עוד להלן.

מעניין שסיפור זה מובא בסוגיות בכל אחד מן התלמודים בתפקיד הפוך. בתלמוד הירושלמי הסיפור מובא כראיה להבנתו את המשנה כקובעת שניתן להתפלל במהלך ההיריון, עד רגע הלידה ממש. לעומת זאת התלמוד הבבלי נשאר בהבנה הפשוטה של הדוגמה מן המשנה, כאיסור להתפלל במהלך ההיריון כולו, ומקשה עליה מסיפור דינה, כדוגמה הפוכה. כמקרים רבים דווקא השימוש הפוך מעיד על הקשר המבני בין התלמודים ועל קיומן של אבני בניין תלמודיות ראשוניות, אשר מסביבן נבנו סוגיות. סיפור שינוי מינה של דינה הוצמד למשנה האמורה כבר בשלב מוקדם יחסית, אך כל אחד מן התלמודים עטף אותו בסוגיה אחרת, ובכך העמיד לו תפקיד הפוך לחלוטין. מקרים אלה מעניינים בהיבט המתודי של דרכי העריכה של התלמודים, בהעידם על קיומו של 'תלמוד גולמי' שפותח אחרת בארץ ישראל ובבבל. והשוו להערותיו של ש"י פרידמן, תלמוד ערוך: פרק השוכר את האומנים: הנוסח, ניו יורק וירושלים תשנ"ו, עמ' 15–16.

בבלי, ברכות ס"ע"א. 40

למרות הקשר הבסיסי בין סיפור זה לבין המקורות הארץ ישראלים, לא נראה שיש ביניהם קשר טקסטואלי ישיר. אין בנוסח הסיפור הבבלי כל דמיון מילולי לגרסאות מקורות אלה, והוא שונה בכמה נקודות גם בתוכן. ראשית, כפי שיורחב להלן, לאה היא זו שתפילה גורמת לשינוי העובר, ולא רחל. לפיכך גם אין כל קשר בין תפילה זו לבין דבריה הנבואיים של רחל 'סוף ה' לי בן אחר', וממילא לא מתעורר כל קושי כרונולוגי לעומת סדר הלידות המקראי.<sup>41</sup> לעומת זאת כמו בבראשית רבה, אין ספק שבתשית גרסה זו עומדת הידיעה על מספר השבטים, כפי שהיא מנוסחת במפורש: 'שנים עשר שבטים עתידין לצאת מיעקב'.

אמירת התפילה בסיפור הבבלי דווקא מפיה של לאה אינה הבדל טכני – היא משנה באופן יסודי את מערכת המתחים בסיפור הדרשני ואת יחסו למערכת שבסיפור המקראי. סיפור זה מתמקד כעת בלאה ובמחשבותיה בלבד, ללא כל התייחסות לרחל. האחות השנואה חשה רחמים על אחותה העקרה, ובפעולה אצילית מוותרת לה על זכר אחד ומונעת את חרפתה. תיאור כזה מתיר את מאבק הלידות לא בתפנית ובניצחון של רחל אלא בסולידריות ובויתור מצד לאה. מאבקן הטיפולוגי של רחל ולאה, שתולדותיו מוסיפות להדהד במקרא כולו, זוכה לסיום הרמוני.<sup>42</sup>

ג'פרי הרטמן הציע שסיפור כמו זה שבתלמוד הבבלי מבוסס על קריאה יצירתית של פסוק 22 כהמשך של פסוק 21 וכממשיך לדבר בלאה: '(21) ואחר ילדה בת ותקרא את שמה דינה: (22) ויזכר אלהים את רחל וישמע אליה אלהים ויפתח את רחמה'.<sup>43</sup> לדבריו יש להבין את הביטוי 'וישמע אליה' כמוסב על לאה, כלומר: וישמע אל לאה, ועל כן זכר את רחל ופתח את רחמה. נוסף על כך הוא העיר על האפשרות לקריאת הביטוי 'ויזכר אלהים את רחל' במשמעות: נתן לה בן זכר.<sup>44</sup> גם ללא משחק המילים החרף

41 לפי סיפור זה יכלו התפילה ושינוי המין להתרחש בכל שלב שבין לידת זבולון (שהרי לאה מעידה שכבר ילדה שישה בנים) ללידת יוסף (שכן היא אינה מזכירה בן של רחל אחותה), כסדר ההתרחשות המקראי.

42 התרה הרמונית זו מזכירה גם היא – נוסף על מוטיב הידיעה המוקדמת של מספר השבטים – דרשה בבראשית רבה, הלא היא דעת ר' חנניה בן פזי שנוספה בשולי הדברים, ושכוונתה המדויקת אינה ברורה: 'אמ' ר' חנניה בר פזי: נתכנסו כל האימהות ואמרו: דיינו זכרים, תפקוד עוד זו' (בראשית רבה עב, ו [מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 844]). דמיון זה מעלה אפשרות לקשר תוכני בין גרסאות בראשית רבה והתלמוד הבבלי, אך כאמור אין קשר טקסטואלי ישיר בין מקורות אלה.

43 הרטמן הציע זאת כהסבר לגרסת מדרש תנחומא, אך הצעתו יפה גם לנוסח זה של התלמוד, שעליו היא מבוססת. ראו: הרטמן (לעיל הערה 6), עמ' 349–350.

44 צורות בודדות של שורש זכ"ר במובן של פקידה בבן זכר (בבניין נפעל) מצויות הן במקרא (שמ' לד' 19) והן בפיוט מעריב לשבת 'רני עקרה'. ראו מ' זולאי, ארץ ישראל ופיוטיה: מחקרים בפיוטי הגניזה, בעריכת א' חזן, ירושלים תשנ"ו, עמ' 342; ע' פליישר, שירת הקודש העברית בימי הביניים, ירושלים 1975, עמ' 245.

שהציע הרטמן, שהמקור הנדון אינו רומז אליו כלל, ניתן לחשוב על אפשרות קריאה דומה לאור העמימות בכוונתם של כינויי הגוף הנקביים בפסוק, על דרך התקבולת:

ואחר ילדה בת ותקרא את שמה דינה: וישמע אליה  
ויזכר אלהים את רחל ויפתח את רחמה

לפי קריאה זו השורה הראשונה עוסקת בלאה, והכינוי 'אליה' מכוון אליה, ואילו השורה השנייה עוסקת ברחל, והכינוי במילה 'רחמה' מכוון אליה.

#### היבטים מגדריים

עיצוב הסיפור הבבלי מעלה אל פני השטח גם את ההיבט המגדרי בסיפור ובהקשרו. מוקד אחד לדיון בהיבט זה הוא עיצוב מאבק הלידות בין האחיות בסיפור הבבלי לעומת עיצובו במקרא. כפי שניתחה אילנה פרדס, פרשת הלידות היא דוגמה חריגה לעיצובן של דמויות נשים בסיפורת המקראית.<sup>45</sup> רחל ולאה הן גיבורות הסיפור לאורך הפרשה כולה, דמויות פעילות החותרות להגשמת שאיפותיהן. שלא כנשים אחרות, הן קוראות לבניהן בשמות, ומתקשרות בדיאלוג זו עם זו ולא רק עם גברים. במסגרת עיצובן זה הן גם נאבקות זו בזו באופן גברי למדי, המזכיר את מאבק יעקב ועשיו על הבכורה. בעיצוב הסיפורים במקורות הארץ ישראלים מותרף המאבק, הגברי באופיו. הגדרתו כמשחק סכום אפס מעניקה לו ממד מספרי קשיח, וניצחונה של רחל מסומל בהצלחתה להתגבר על אחותה ולהפוך את אחד מזכריה לנקבה. לעומת זאת בסיפור הבבלי המאבק מרוכך. באופן סטראוטיפי לאה חוזרת להתנהג כמצופה מדמות אישה: רחמנית, ותרנית ומפגינה סולידריות נשית. ניתן לתאר עיצוב זה באופן סמלי כלשון חתימת הסיפור עצמו: 'מיד נהפך זכר לנקבה'.

מוקד אחר לבחינת ההיבט המגדרי הוא ההקשר הטקסטואלי של הסוגיה התלמודית ושל המשנה שאליה היא מתייחסת. עניינה של המשנה הרלוונטית במסכת ברכות אינו מגדרי אלא אפיסטמולוגי: היחס בין מציאות, ידיעה ותפילה. אלא שהדוגמה המובאת בה מבטאת באופן חריף את ההבניות המגדריות העומדות בבסיסה: 'היתה אשתו מעוברת, ואומ' יהי רצון שתלד אשתי זכר – הרי זו תפלת שוא'. המשנה ממוקדת בגבר – הסובייקט האופייני של השיח ההלכתי – המתפלל שייולד לו בן זכר. האישה, רצונותיה ותפילותיה אינם רלוונטיים; האישה מתפקדת רק כאמצעי ללידת הזכר שאליו מקווה הזכר שהיא שייכת לו.

45 פרדס (לעיל הערה 4).

מבחינה זו עצם הקישור של פרשת הלידות למשנה זו בכל המקורות האמוראיים<sup>46</sup> חותר תחת ההבניה המשתקפת במשנה. כאמור בפרשה חריגה זו מתוארות נשים פעילות הרוצות ללדת בנים, והחותרות לממש את רצונן. דווקא הגברים בפרשה הם אובייקט במאבקייהן של הנשים, והדבר בא לידי ביטוי בעיקר באפיוזות הדודאים:<sup>47</sup> דודאיו של ראובן משמשים בידי אמו אמצעי להשגת בן נוסף, ויעקב מתואר כסחורה המועברת, ללא כל בחירה או תודעה, בין אישה לרעותה לצורך קיום יחסי מין והפריה. בכך משקפת פרשה זו הייררכייה הפוכה לחלוטין מזו המתוארת במשנה במה שנוגע לעיבור, לתקות ולילודה. סיפור תפילת רחל במקורות הארץ ישראליים מחריף זאת – הוא מתאר גם תפילה ממשית של אישה, תפילה שנענתה, לשינוי מין העובר. נוסף על כל זאת הסיפור הבבלי מאתגר את ההנחה הברורה שתפילה היא תמיד לבן זכר. אמנם פרשת הלידות והסיפור הבבלי אינם מערערים כמובן על עצם העדפת הבנים ועל התשתית הפטריארכלית של העלילה כולה. אלא שאף עצם העמדת הסיפור לעומת תיאור המקרה במשנה חושפת את הנחותיה הסמויות של המשנה: לא בגבר המתפלל ללידת זכר מדובר כאן, אלא באישה המתפללת שהיא עצמה תלד נקבה.

#### מדרש השם: דינה

הבדל נוסף בין הסיפור בתלמוד הבבלי לסיפור המקראי הוא הקישור לקריאת שמה של דינה. כאמור היעדרו של הסבר שמה של דינה בסיפור המקראי יוצא דופן לעומת כל הבנים שעל לידתם מסופר בפרשת הלידות, ומותר את לידתה כמרכיב חסר משמעות בעלילה. ייתכן שבבראשית רבה ממולא חלל זה בסמליות הנדרשת בדברי האימהות 'דיינו זכרים'.<sup>48</sup> לעומת זאת בסיפור הבבלי נראה שהדרשה מבוססת על סמליות הקשורה למילה 'דין': 'אמ' רבה: לאחר שדנה לאה דין לעצמה'. הפער הפרשני ממולא אם כן בשני המקורות בשני כיוונים שונים, באופן שנראה בלתי תלוי: הסבר אחד נגזר מן המילה 'דיינו', וההסבר האחר נגזר מן המילה 'דין', במובן עיון או היסק לוגי.<sup>49</sup>

46 ראו לעיל הערה 39.

47 פרדס (לעיל הערה 4).

48 ראו לעיל בסעיף 'דרשת ר' חנניה בר פז'.

49 מובן זה נפוץ בלשון חכמים ומשתקף בין השאר בכמה ביטויים מדרשיים, כגון 'הרי אתה דין', 'זהלא דין הוא', וכן בכינויה של מידת קל וחומר: 'דין'. בכמה מופעים של המילה 'דין' בספר בן סירא נראה שיש לפרשה כצער או ריב. ראו: ח' דיה, 'דין שאינו משפט בבן-סירא', ד' סיון ופ"י הלוי-קירטצ'יק (עורכים), קול ליעקב: אסופת מאמרים לכבוד פרופ' יעקב בן טולילה, באר שבע תשס"ג, עמ' 125–131. נראה שבתנחומא ויצא, יט (מהדורת בובר, דף עט ע"א) יש עירוב בין גרסת התלמוד הבבלי ובין מדרש השם מבראשית רבה. ובתנחומא הנדפס: 'לפי שעמדה לאה הצדקת בדין לפני הקב"ה' (ויצא ח).

אטימולוגיה זו של שמה של דינה נמצאת גם במקורות אחרים מלבד התלמוד הבבלי. בתרגום המיוחס ליונתן על פסוקנו מובאת וריאציה דומה למדי של הסיפור:<sup>50</sup>

התרגום בארמית	תרגום לעברית
ומן בתר כדין, ילידת ברת – וקרת ית שמה	'ואחר ילדה בת ותקרא את שמה דינה'. כי
דינה. ארום אמרת דין הוא מן קדם ייי	אמרה: דין הוא מלפני ייי שיהו ממני
דיהון מיני פלגות שיבטייא,	מחצית השבטים,
ברם מן רחל אחתי יפקון תרין שיבטיין, היכמה	אך שמרחל אחותי יצאו שני שבטים, כפי
דנפקו מן חדא מן אמהתה.	שיצאו מכל אחת מן השפחות.

אין ספק בדמיון הרב שבין הסיפור הדרשני בתרגום לזה שבתלמוד הבבלי, דמיון הניכר גם במדרש השם דינה מן המילה 'דין', מדרש אשר במקרה זה מפורש לחלוטין.<sup>51</sup> אולם דווקא במובנה של מילה זו יש הבדל, שכן נראה שבלשון התרגום 'דין הוא מן קדם ייי' המילה משמשת במובן פסק או החלטה, המיוחסים בדברי לאה לאל, ואינם מחשבתה שלה לעצמה. אטימולוגיה זו משתקפת גם בשני מקומות בכתבי פילון האלכסנדרוני.<sup>52</sup> בספר 'הגירת אברהם' כתב: 'מי שמתעתד להיות מושלם חייב להיזקק לאילן זה כדי שבית דינה של הנפש, ששמו דינה (שאינו פירוש דינה אלא דין) לא ייפול לידינו של מי שעמל את העמל הנגדי המתנגד לבינה'.<sup>53</sup> קטע זה מפרש את סיפור אונס דינה באופן אלגורי כמאבק ערכי בין הבינה ליצריות, ואינו קשור לסיפור לידתה.<sup>54</sup> במסגרת זו הוא מפרש את שמה על פי המילה 'דין' במובן שיפוט, החלטה,<sup>55</sup> בדומה למובן בתרגום המיוחס ליונתן. במקום אחר זיהה פילון את דינה באופן אלגורי עם אלת

50 על גרסת הסיפור בתרגום זה ראו עוד להלן.

51 מדרש השם של דינה מנוסח בתרגום בדיק כפי שמתורגמות הפתיחות לאטימולוגיות בשמותיהם של אחיה: 'ארום אמרת'.

52 ח' שור, 'מדרשי-השמות העבריים בפרשנות האליגורית של פילון', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 1991, עמ' 146. וראו גם: L. L. Grabbe, *Etymology in Early Jewish Interpretation: The Hebrew Names in Philo*, Atlanta 1988, p. 150

53 על הגירת אברהם 223. הטקסט על פי תרגום י' עמיר, בתוך: פילון האלכסנדרוני, כתבים, ה, א, בעריכת י' עמיר ומ' ניהוף, ירושלים תשע"ב, עמ' 52.

54 וראו את דבריו של סלקין, שכיוון בלא דעת למדרש השם של פילון, אך דווקא מתוך הפער הפרשני בפרשת הלידות: J. K. Salkin, 'Dinah, the Torah's Forgotten Woman', *Judaism*, 35, 3 (1986), pp. 284-289

55 פילון השתמש במילה היוונית κρίσις, שגם לה כמה ניואנסים, אולם לפי ההקשר נראה שמדובר בכומר השיפוט השכלי, אף שפילון הזכיר כאן בית דין, δικαστήριον.

הצדק והמשפט, δίκη, אך העיר כי 'השם דינה מתפרש בשתי הוראות: "דין" [καρίσις] או "צדק" [δίκη].<sup>56</sup>

נראה אפוא שברקע המקורות עומד קישור גולמי קדום של שמה של דינה למילה 'דין',<sup>57</sup> אשר זכתה לפירושים שונים, הן בתרגומה ליוונית והן בגלגוליה בתלמוד הבבלי ובתרגום המיוחס ליונתן.

### מקורות מאוחרים: החלפת העוברים

סימומו של התרגום המיוחס ליונתן על פסוקנו, תרגום שהתחלתו הובאה לעיל, מוסיף עוד נדבך לסיפור הדרשני: 'שמיע קדם יי' צלותא דלאה, ואתחלפו עוברייא במעוהון – והוה יהיב יוסף במעוהא דרחל, ודינה במעוהא דלאה [ונשמעה לפני ה' תפילתה של לאה, והתחלפו העוברים במעיהן – וניתן יוסף במעי רחל, ודינה במעי לאה]. על אף הדמיון הרב כאמור בין הסיפור שבתרגום לזה שבתלמוד הבבלי, בגרסה זו לא זו בלבד שמין העובר משתנה במעי לאה, אלא שתפילתה גורמת להחלפה בין העוברים, בין דינה, שהייתה מתחילה ברחם רחל, ליוסף, שהיה מתחילה ברחמה של לאה.<sup>58</sup> לא ברור אם התרגום שאב מסורת זו ממקור אחר, אך היא מופיעה גם בפיוט ארץ ישראלי בן התקופה, בקדושתא לראש השנה המיוחסת לר' אלעזר בן הקליר 'את חיל יום פקדה', פיוט הנאמר עד ימינו בקהילות אשכנז בתפילת שחרית ביום הראשון של ראש השנה. וכך נאמר שם בחלק שעוסק כנראה בדמותה של רחל:

דְּמַעוֹת מְבַכָּה עַל בָּנִים,	קְשֵׁבָה מְנַעֵי אִם הַבָּנִים,
הָאֲדָמוֹן כְּכֶסֶת שְׂלֵא חָלָה,	צָבָה לְקַחְתָּהּ לֹו וְנִתְבַּחְלָה,
וּפְלָלָה רַבִּים בְּעַד הַתּוֹחֵלָה,	פְּדוּתָהּ מִזֶּד וְלֹא חָלְלָה,

56 על שינויי השמות 194. הטקסט על פי תרגום ח' שור, בתוך: פילון האלכסנדרוני (לעיל הערה 53), עמ' 266. כפי שהראתה שור, מסתבר שפילון השתמש פעמים רבות ברשימות מדרשי שמות עבריים מן המקרא שעמדו מוכנים לפניו, ולא דרש אותם בעצמו. ראו: שור (לעיל הערה 52). במקרה זה הוא העיד בעצמו על הצמדה קדומה של שמה של דינה למילה 'דין', וכן על כך שלמילה עברית זו כמה משמעויות וכמה תרגומים אפשריים ביוונית. וראו גם: גרבה (לעיל הערה 52); A. T. Hanson, 'Philo's Etymologies', *Journal of Theological Studies*, n.s. 18 (1967), pp. 128-139

57 גירזון זה של שמה של דינה, שהוא סביר למדי, היה עשוי להיות מושפע גם מההסבר המפורש במקרא לקריאת שמו של דן בפסוק 6, שאף הוא נגזר מן המילה 'דין'. ניתן לראות גם בסיפור אונס דינה בפרק לד סיפור של עשיית דין, צדק, בידי אחיה.

58 ראו: א' שנאן, תרגום ואגדה בו: האגדה בתרגום התורה הארמי המיוחס ליונתן בן עוזיאל, ירושלים תשנ"ג, עמ' 142 והערה 215.

זְכַר לָהּ יִשְׂרָאֵל אֲרָחֹת,  
 חֲשֵׁבָה הַיּוֹם זְכָרָה לְהֶאֱחֹת,  
 עֶבֶר לְהַמִּיר בְּבֶטֶן אֲחֹת,  
 סְלוּף דִּינָה בִּיהוֹסֵף לְהִנָּחֹת<sup>59</sup>

הפייטן מפאר את זכויותיה של רחל, ומשתמש כדרכו במספר מוטיבים מדרשיים ארץ ישראליים.<sup>60</sup> במסגרת זו הוא מזכיר את לידת יוסף, אולי על רקע המסורת שרחל נפקדה בראש השנה. במקור זה רחל היא המתפללת, כמו במדרש שבתלמוד הירושלמי ובדרשות הראשונות בבראשית רבה. אולם כמו בתרגום המיוחס ליונתן, מתוארת כאן החלפה בין העוברים דינה ויוסף. קיומה של מסורת זו בשני מקורות שכל אחד מהם מבוסס על תשתית סיפורית אחרת, עשוי להעיד על תפוצתה.

ניתוח פרטי המסורת האגדית על אודות החלפת העוברים והשוואתה להיקריותה בחיבורים הקודמים מחדדים מספר נקודות. ראשית, מבחינת האפקט הספרותי מסורת זו יוצרת זיקה הדוקה במיוחד בין דמויותיהם של דינה ויוסף, החותמות את פרשת הלידות.<sup>61</sup> הנקודה השנייה קשורה בסדר האירועים. כאמור הסיפורים בבבלי ובירושלמי צמודים כנראה לסדר המקראי.<sup>62</sup> לעומת זאת בבראשית רבה הוקדמה לידתו של יוסף ביחס לסדר המקראי ותומונה בעת ההיריון של דינה. מסורת החלפת העוברים מניחה היריון ב־זמני של שתי האחיות, רחל ולאה. במצב כזה עדיין ייתכן

59 מחזור לימים הנוראים: לפי מנהג בני אשכנז לכל ענפיהם, א: ראש השנה, מהדורת דניאל גולדשמידט, ירושלים תש"ל, עמ' 69–70. וראו פירושו של גולדשמידט שם.

60 ראו: שם. חלק מן המוטיבים נמצאים בפרשה האמורה בבראשית רבה.

61 יש הרואים קשר ספרותי כזה במקרא עצמו, למשל בהקבלה בין סיפור אשת פוטיפר לסיפור אונס דינה בשכם (י' קפלן, 'שכם, דינה, יוסף', מבוע, יח [תשמ"ג], עמ' 138–145) או במכירת יוסף כעונשו של יעקב על שתיקתו באונס דינה (מ' שטרנברג, 'איוון עדין בסיפור אונס דינה', הספרות, ד [תשל"ג], עמ' 193–231). מלבד זאת בכמה מקורות הועצם הקשר בין הדמויות. בספר היובלים (לד 19–21) מצוין שדינה (וכן בלהה) מתה בעת שיוסף נעלם, ושהיא נקברה 'לעומת קבורת רחל'. ברוק העיר על המקום הנרחב המיוחד לדינה במזמור סורי (אשר יש ספק באשר למחברו ולזמנו המדויק) המתאר את קורות יוסף. ראו: S. Brock, 'Dinah in a Syriac Poem on Joseph', G. Khan (ed.), *Semitic Studies in Honour of Edward Ullendorff* (Studies in Semitic Languages and Linguistics, 47), Leiden 2005, pp. 222–235. במדרשים מאוחרים נקשרת אסנת אשת יוסף לסיפור האונס, כבתם של דינה ושכם. ראו: פרקי דרבי אליעזר ח (מהדורת היגער, עמ' 206); ל' גינזבורג, אגדות היהודים, ג, רמת גן תשכ"ח, עמ' 18 והערה 97; היינמן (לעיל הערה 11), עמ' 28; מאק (לעיל הערה 11), עמ' 184 והערה 4; צפור (לעיל הערה 6), עמ' 16, הערה 16.

62 כאמור בגרסת הירושלמי אין סיבה להניח כל שינוי, ובגרסת הבבלי לאה סוקרת את מצב הילודה בעת הריונה של דינה, ואינה מזכירה שום היריון או לידה של אחותה. לעומת זאת ראו להלן את ההצעה במדרש שכל טוב.



שדינה נולדה לפני יוסף, אך אין הדבר הולם את תיאור פקידת רחל ופתיחת רחמה (פסוקים 22–23), המופיע במקרא לאחר לידת דינה.<sup>63</sup>

הנקודה השלישית קשורה בתפיסת הנס העולה משני המקורות המתארים את החלפת העוברים. אין מדובר כאן בשינוי מין של העובר מזכר לנקבה, אלא בהחלפה נסית של שני עוברים בין רחמיהן של שתי נשים. הנס אינו כולל שינויים במהותם של עצמים גופניים אלא את הזותם ממקום אחד למקום אחר.<sup>64</sup> ברור לחלוטין שלא ניתן להחיל פירוש כזה אף לא על אחד משלושת המקורות הקדומים יותר, מפני שבשלושתם בא תקדים דינה בדיון התלמודי העוסק בנקודת הזמן שבה נקבע מין העובר וביכולתה של תפילה להשפיע בכך.

לפיכך ברור שמסורת החלפת העוברים המופיעה בפיוט האמור ובתרגום המיוחס ליונתן התפתחה באופן מנותק מן הסוגיות התלמודיות וללא קשר למשנה ממסכת ברכות שאליה הוצמד הסיפור. זאת אף שהתשתית הסיפורית בשני המקורות הללו, כל אחד מהם על פי הווריאציה שלו, מבוססת על הגרסאות המופיעות בסוגיות אלה. קשה לזהות את מקורה של המסורת המופלגת של החלפת העוברים, אשר כאמור מופיעה באופן בלתי תלוי בשני מקורות נפרדים.<sup>65</sup> ניתן להציע, בהמשך להצעתו של הרטמן,<sup>66</sup> שהיא מבוססת על פירוש חריף לפסוק 'ויזכר אלהים את רחל וישמע אליה

63 כאמור עצם החפיפה בין זמני ההיריון עשויה להיות תגובה על הבעיה הכרונולוגית במקרא. ראו לעיל הערה 38. יצוין שגם בדברי דימיטריוס (המוזכרים שם) משתקף שדינה נולדה במקביל ליוסף. על ההבדל הכרונולוגי בין הגרסאות החזו"ליות העיר כבר מרגליות, בעל 'פני משה', בהרחבת 'מראה הפנים' על הסוגיה בירושלמי.

64 הרעיון של החלפת העוברים מעלה שאלות נוספות, אשר המדרש איננו מתייחס אליהן, בדבר הקשר בין כל אחת מן האימהות לעוברה. במילים אחרות, מי נחשבת אמו האמתית של יוסף ומי אמה של דינה, בהיבטים כגון תורשה וייחוס. קשה שלא להרהר באפשרות שיוסף, שדמותו הטיפולוגית עומדת ברקע מאבקים רבים בין יהודה לישראל, הוא בעצם בנה של לאה. אף כאן יש להביא בחשבון את הוויכוחים המדעיים בני הזמן על אודות תפקידה של האם ביצירת העובר ותכונותיו התורשתיות. ראו לעיל הערה 19. למשל אחת הגישות ייחסה את המטען הגנטי כולו לאב, ומבחינה זו לא אמור להיות הבדל בין שני העוברים, שמקור שניהם בורעו של יעקב. ראו: פראוס (לעיל הערה 19); בלייניי (לעיל הערה 19).

65 ראוי לציין שמסורת על החלפת עוברים בין רחמיהן של שתי נשים נמצאת בתרבות היהודית, בסיפור על לידתו של 'ורדמנה מהוורה', אחרון מפלסי הדרך במיתולוגיה הג'ינית. ראו: E. de Clercq, 'The Great Men of Jainism in Utero: A Survey', J. M. Law and V. R. Sasson (eds.), *Imagining the Fetus: The Unborn in Myth, Religion, and Culture*, Oxford 2009, pp. 33-55. דה קלרק טען שמסורת זו משתקפת כבר בפסלים המתוארכים לסביבות שנת 200 לסה"נ. ראו: שם, עמ' 48. את האפשרות שמסורת זו השפיעה על הפרשנות במרחב הארץ ישראלי יש לבדוק באופן מעמיק.

66 ראו לעיל ליד הערה 43.

אלהים ויפתח את רחמה'. אפשר לפרש שאלוהים שומע אל התפילה (של לאה או רחל, כאמור לעיל), פותח את רחמה של המתפללת, כלומר מוציא ממנו את העובר, ומעביר את הזכר לרחם רחל: 'וַיִּזְכֹּר אֱלֹהִים אֶת רַחֵל'<sup>67</sup>. כמו כן ניתן להציע שמסורת זו מבוססת באופן כלשהו על הגרסאות בחיבורים הקדומים לה. היא הייתה יכול לצמוח מתוך קריאה יצירתית של ניסוח כגון זה שבתלמוד הבבלי: 'נהפך זכר לנקבה', קריאה אשר מפרשת את צורת 'נהפך' במובן התחלף.<sup>68</sup>

מכיוון אחר אפשר להציע שהמסורת מבוססת על קריאה אחרת של דברי רחל 'יסף ה' לי בן אחר' כתפילה שהביאה לנס.<sup>69</sup> לפי קריאה זו רחל התפללה לא לבן נוסף על זה שנולד לה אלא לבן אחר תמורת הבת שברחמה.<sup>70</sup> נבואתה באה לידי ביטוי בדיעה לא של מספר השבטים העתידי אלא של מין העוברים שבמעיי אימותיהם, ותפילתה הביאה לא לביטול זכרותו של העובר ברחם אחותה, אלא להמרה ממשית בין עובריהן. אם נכונה קריאה זו, הרי יש לדייק בסדר האירועים, שכן תפילתה של רחל 'יסף ה' לי בן אחר' צריכה להיות משוחרת כעת בעת ההיריון של יוסף, ולא בקריאת שמו, לאחר לידתו.<sup>71</sup>

קריאה כזו בבסיס מסורת החלפת העוברים אפשרית רק בגרסת הפיוט הקלירי, שבה רחל היא המתפללת, אך לא כאשר המתפללת היא לאה, כבגרסת התרגום המיוחס ליונתן. ייתכן גם שבקטע זה ערבב התרגום שתי מסורות ושילב מוטיב זר בסיפור

67 פתיחת הרחם בפסוק היא ביטוי מקראי נדיר להתעברות, ומופיעה רק בתחילת פרשת הלידות: 'וירא ה' כי שנואה לאה ויפתח את רחמה' (כט 31). והשוו לעצירת רחם (בר' כ 18) וסגירת רחם (שמ"א א 5-6).

68 וראו פירוש מהרש"א בחידושו לרבבלי, נידה לא ע"א.

69 אני מודה לד"ר יקיר פז שהציע לי כיוון זה.

70 ייתכן שזוהי ההבנה העומדת בתשתית משפט במדרש תנחומא בובר (לעיל הערה 49), בחלק שדווקא אינו עוסק בהחלפת העוברים: 'מיד שמע הקדוש ברוך הוא תפלתה ונהפך העובר שבמעיה לנקבה שנאמר ואחר ילדה בת ותקרא שמה דינה ואחרת אין כתיב כאן אלא ואחר'.

71 ניתן להציע בדוחק שקריאת שמו של יוסף, 'ותקרא את שמו יוסף לאמר יסף ה' לי בן אחר', מבוססת על תפילתה של רחל לפני הלידה. נראה שקושי זה הוא שגרם לגרסה במדרש שכל טוב, אשר הכליא בין מוטיבים סותרים מן הגרסאות הקדומות והציע שהעוברים דינה ובנימין הוחלפו: 'עיקר בריאה של דינה זכר היתה, ומתפילתה של רחל שאמרה 'יוסף ה' לי בן אחר' נעשית נקבה, א"ר חנינא בן פזי: רחל אמנו נביאה היתה. אמרה עוד בן אחד הוא עתיד להעמיד, יהי רצון שיהא ממני. ואמר רבי חנינא בן פזי נתכנסו כל האמהות ואמרו דיינו תפקד גם זה. לכך נאמר: 'ואחר ילדה בת'. כלומר, לאחר שנתפללה לאה ואמרה: יהי רצון שיהא עובר בבטני נקבה, כדי שתלד רחל אחותי זכר, שלא תהא פחותה מן השפחות, שילדה כל אחת ב' שבטים. מכאן שנתחלפה דינה בבנימין. והיתה תפלה זו אחר שנולד יוסף. אבל מקצת רבותינו דרשו שנתחלפה ביוסף' (שכל טוב, בראשית ל, כא [מהדורת בובר, עמ' 148]).

הדומה לזה של התלמוד הבבלי. אולם מעניין מאוד להעמיד אפשרות זו לצד האופן שבו מנוסחת הדרשה הראשונה בגרסת בראשית רבה, שנותחה לעיל: 'עיקר ברייתה שלדינה זכר היית, [ו]מתפילה שלרחל שאמרה: "יוסף י' לי בן אחר", נעשת נקבה'. כאמור מן ההקשר בבראשית רבה ברור שמדובר על שינוי מין העובר ולא על החלפת העוברים. כמו כן נראה שהכוונה שם לתפילה על בסיס הידיעה המוקדמת על אודות מספרם של שנים עשר השבטים. אולם בקריאה של דרשה זו במנותק מן ההקשר קשה לדעת למה הכוונה בדברים 'ומתפילה שלרחל שאמרה: "יוסף י' לי בן אחר"', ובאיזה שלב נאמרה תפילה זו. ניתן להבין, אף כי בדוחק, שמדובר בתפילה להחלפת עובר קיים.

אפשר אפוא שיסודה של מסורת החלפת העוברים במהלך פרשני שהציע הבנה חלופית של תפילתה של רחל שהביאה לנס בלידתה של דינה. ניתן לצייר דגם שלפיו מהלך זה מבוסס על הבנה מוטעית של דרשה כגון זו שבבראשית רבה, שנקראה במנותק מהקשרה בסוגיה התלמודית ומן הדרשות הסמוכות לה בבראשית רבה. היא מקורה אשר היא, מסורת זו תופסת מקום רחב במסורת המדרש והפרשנות האשכנזיים בימי הביניים,<sup>72</sup> ואף השפיעה על פירושם של המקורות התלמודיים הקדומים.<sup>73</sup> בתפנית מפתיעה התרחב באופן משמעותי העיסוק במסורת זו דווקא בעת המודרנית, במסגרת דיונים הלכתיים בהיבטים שונים של הורות פונדקאית,<sup>74</sup> והיא אף הגיעה לפסיקת בג"ץ במדינת ישראל.<sup>75</sup>

72 כגון מדרש שכל טוב (שם). כמה פירושים מסביבת בעלי התוספות קשרו את החלפת העוברים בכך שהכתוב משמיט את תיאור הריונה של דינה. ראו למשל פירוש בעל הטורים על התורה: "ואחר ילדה בת" – ולא נאמר בה הריון, כדאיתא במדרש שעיקר ההריון שלה היתה מרחל שהיתה ראויה להולידה, אלא שהתפללה עליה שלא יהא חלקה בבנים פחות מאחת השפחות, ונתחלפה מבטן רחל ללאה' (פירוש הטור על התורה להר' יעקב בן הרא"ש: על פי כתבי יד ודפוסים ראשונים, א, ירושלים תשס"ו, עמ' 177). וראו עוד את סדרת הפירושים שהביא גליס (לעיל הערה 7); וכן פירוש המצוטט בשם רש"י בתוך: רבותינו בעלי התוספות על חמשה חומשי תורה ושקלא וטריא על פירש"י, ורשה תרל"ו, דף ל ע"ב.

73 ראו: פירוש מהרש"א (לעיל הערה 68).

74 ראו למשל: א"י ולדינברג, שו"ת ציץ אליעזר, יט, ירושלים תשנ"ב, סימן מ. לסקירת היבטיו ההלכתיים של הדיון ראו: ר' צ'י שלביץ, 'פונדקאות בשילוב עם תרומות ביציות: היבטים הלכתיים ומשפטיים', רפואה ומשפט, 39 (2008), עמ' 82–97.

75 י' אנגלרד, פסק דין בג"צ 2458/01, 'משפחה חדשה נ' הוועדה לאישור הסכמים לנשיאת עוברים', פ"ד נו(1) 419, 23.12.02, סעיף 13.

## סיכום

העיון בהיקריותיו של סיפור לידת דינה בספרות חז"ל כרוך במעקב אחר דרכם החמקמקה של מוטיבים בין מקורות שונים, הדרך שבה הם מעובדים והשפעותיהם של עיבודים אלה על מרכיבי העלילה בסיפור הדרשני.

כאשר בוחנים בזהירות כל מקור כפי שהוא, נראה שניתן לחלץ כמה מוטיבים גולמיים העומדים ברקע המקורות. מבין הגרסאות שלפנינו נראית זו שבכ"י ליידין של התלמוד הירושלמי כראשונה ביותר. זהו סיפור נסי על שינוי מינה של דינה מזכר לנקבה, בעקבות תחנוניה של רחל. סיפור גולמי זה מעצים את מאבק הילודה בסיפור המקראי, את המתח בין האחיות ואת נקודת המפנה בעלילה: הפסקת לידותיה של לאה ופקידת רחל.

במהלך הזמן נוספו לגרסה זו כמה רכיבים. רכיב אחד הוא הקישור בין סיפור זה לנבואתה של רחל בדבר מספר בניה ובייחוד למוטיב הידיעה המוקדמת על אודות מספרם הטיפולוגי של שנים עשר השבטים. קישור זה אולי היה מבוסס על הצמדה פרשנית של שתי דרשות סמוכות בסוגיה התלמודית, ואף הוא מעצים את המאבק, שהופך לאכזרי יותר, למאבק סכום אפס.

רכיב שני, הן באחת הדעות בבראשית רבה והן בתלמוד הבבלי, הוא ההעברה של התפילה מפי רחל לפי לאה או לכלל האימהות. שינוי זה משמעותי יותר, ומשפיע באופן יסודי על אופן ההתרה של המתח בעלילה המקראית. לפי שינוי זה נחתם מאבק הילודה, הגברי באופיו, בויתור ובסולידריות נשית, ועיצובן החריג של האימהות בפרשה מעודן.

בסיפורים השונים מתגלה חוסר אחידות בכמה פרטים: תוכן התפילה, מועדה המדויק ואף זהות המתפללת. אולם מתוך ערפל זה מתבהר הגרעין המשותף: תפילה נסית שגרמה לשינוי מין העובר בשלב כלשהו של ההיריון. גרעין זה ממלא את הפער הפרשני שמתיר תיאורה הלקוני של לידת דינה, ומשלב אותו באופן שוטף בעלילה, אם בחידוד המתח ואם בהתרתו. כפי שהודגם, נראה שגרעין זה הוצמד למשנה ממסכת ברכות בשלב מוקדם בהתגבשות התלמוד, והצמדה זו נשמרה בכל המקורות האמוראיים. קישור זה מעניין, בייחוד בסיפור הבבלי, משום שהוא מאתגר את הבניות המגדריות של תפילת הבעל ללידת בנו הזכר כפי שהיא מנוסחת במשנה. בשלב מאוחר הומרה מסורת שינוי המין במסורת מופלגת וחדתית יותר, שלפיה הוחלפו העוברים במעי האימהות. מסורת זו, אשר מקורה אינו ברור, עשויה להיות מבוססת על קריאה מחודשת בפסוקים או על קריאה מוטעית של כמה מקורות אמוראיים, אך חייבת הייתה לצמוח בהקשר מנותק מן המשנה האמורה. תפוצתה

ניכרת בשילובה במקורות שונים, המבוססים על תשתית סיפורית מגוונת, והיא השפיעה גם על פרשנותם המאוחרת של המקורות הקדומים. מלבד רכיבים אלה משולבים בגרסאות השונות מדרשים שונים המפרשים את שמה של דינה, ואשר קושרים אותו לעלילה המשוכתבת. נראה שניתן לחלץ ממדרשים אלה קישור קדום ועצמאי של שמה של דינה למילה 'דין', קישור המופיע כבר בכתבי פילון האלכסנדרוני, ואשר זכה לפירושי משנה על פי מובניה השונים של מילה זו. רכיביו של סיפור לידת דינה משקפים את האופן שבו המדרש ממלא את החללים הפרשניים סביב תיאורה הלקוני של לידת דינה וחריגותה במבנה ההדוק של פרשת הלידות. מבחינה טכנית הוא משלים את היעדרו הבולט של הסבר שמה של דינה, ומבחינה עלילתית הוא מחליק את שבירת הרצף שיוצר תיאור זה. מתברר שדברים אינם כפי שהם נראים כלפי חוץ. הבת שנולדה הייתה במקורה בן, ותיאור לידתה, שנראה כמו תוספת עורך חריגה, מקפל בתוכו את האירוע המופלג ביותר ואת נקודת המפנה האמתית בעלילה.



## 'בקיבוץ גלילות ובהקבץ בתולות': לשאלת זיהוי הפיוטים המוזכרים לגנאי בתשובת רב נטרונאי גאון

איתי מרינברג-מיליקובסקי

יחסם של גאוניי בבל לפיוט נדון זה כבר בכמה מחקרים.<sup>1</sup> מוסכמה רווחת היא שבבל בתקופת הגאונים הייתה 'מקום עווה של ההתנגדות לפיוט', בלשונו של עזרא פליישר,<sup>2</sup> והתנגדות זו מוצגת ברגיל כביטוי אחד מני רבים לביקורתם של בעלי ההלכה בבבל על המנהג הארץ ישראלי.<sup>3</sup> כידוע ההתנגדות לפיוט לא מנעה מחשובי

\* לתשובת רב נטרונאי הנדונה במאמר התודעתי (דרך ציטוטיה בספרות הראשונים) בזכות פרופ' רמי ריינר, שעה שישבתי לפניו בסמינר באוניברסיטת בן-גוריון כנגב בשנת תשס"ט. תודתי העמוקה לו על הערותיו או ועל שעודדני לפתח את הצעתי הראשונה לכדי מאמר. תודה גם לד"ר פיטר לנרד, לפרופ' טובה בארי, לפנתס רוט ולוורד רויאל-קרצ'מר, ששמעו וקראו את הרעיונות שלהלן בראשיתם והעירו הערות מועילות, וכן לקוראים האנונימיים מטעם כתב העת. האחריות לכתוב מכאן ואילך – עלי בלבד.

1 הספרות המחקרית המוקדשת לנושא ענפה למדי. לסיכומים קצרים ראו: י' רצהבי, מגנוי שירת הקדם: פיוט וחקרי פיוט, ירושלים תשנ"א, עמ' 250–252; י' ברודי, תשובות רב נטרונאי בר הילאי גאון?, ירושלים תשע"א, עמ' 136–137. לדיונים מפורטים ראו למשל: ל' גינצבורג, גנוי שכטר, ב, ניו יורק תרפ"ט, עמ' 508–523; ש' שפיגל, 'לפרשת הפולמוס של פירקוי בן באבוי, מן הסדרה החדשה של הגניזה בקיימברידג', ש' ליברמן (עורך), ספר היובל לכבוד צבי וולפסון למלאת לו שבעים וחמש שנה, ירושלים תשכ"ה, עמ' רמג–רעד; L. A. Hoffman, *The Canonization of the Synagogue Service*, Notre Dame and London 1979, pp. 66-71; R. Brody, 'Saadya Gaon on the Limits of Liturgical Flexibility', J. Blau and S. C. Reif (eds.), *Genizah Research after Ninety Years: The Case of Judaeo-Arabic*, Cambridge 1992, pp. 40-46; י' בלידשטיין, התפילה במשנתו ההלכתית של הרמב"ם, ירושלים תשנ"ד, עמ' 143–149; R. Langer, *To Worship God Properly: Tensions Between Liturgical Custom and Halacha in Judaism*, Cincinnati 1998, pp. 110-130; העשירית ובמאה האחת-עשרה, מסורת הפיוט, ב (תש"ס), עמ' 85–96.

2 ע' פליישר, 'ציונים לנחלתו הפייטנית של רב האי גאון: פתיחות השיר במדרש "פתרון תורה"', מחקרי ירושלים בספרות עברית, י-יא [אסופת מאמרים לזכר דן פגיס] (תשמ"ח), עמ' 661.

3 לדעת חלק מן החוקרים, אחד משיאי של עימות זה בתחום הפיוט והתפילה מתגלה בשלבי התגבשותה הראשונים של התפילה באשכנז וצרפת של ימי הביניים. ראו: י"מ תא-שמע, התפילה

גאוני בבבל (רב האי גאון למשל) לשלוח ידם בכתיבת פיוטים;<sup>4</sup> היא גם לא מנעה את קיומה, הלכה למעשה, של פייטנות ענפה בארצות המזרח, בבבל ובאזורים המושפעים ממנה, פייטנות שהעמידה אסכולה מובחנת בעלת קווי ייחוד ברורים.<sup>5</sup> אכן, כפי שכבר הטעימה טובה בארי, 'המשתמע מדעותיהם של הגאונים ביחס לפיוט אינו ברור. האם יש ללמוד מדבריהם שלא נאמרו פיוטים בבתי כנסיות בבליים, או שמא להפך? בעיה, העולה שוב ושוב על שולחנם של הגאונים, מלמדת אולי שהיא הייתה אקוטית ונפוצה, ושהסמכויות הרשמיות נתבעו להכריע בה בכל פעם מחדש. הזיקה בין המציאות החיה של בתי הכנסיות ובין ההכרעות ההלכתיות שנותרו בידינו גם היא איננה חד-משמעית'.<sup>6</sup>

במאמר קצר זה אבקש להציע קריאה מחודשת בתשובה אחת של רב נטרונאי גאון (המאה התשיעית) המוקדשת לאמירת פיוטים ולגדריה. עניין מיוחד מזמנת תשובת רב נטרונאי לחוקרי הפיוט, משום שנזכרו בה לכאורה שני פיוטים שלא הגיעו לידינו; ברם עיון נוסף בתשובה עשוי לגלות כי רק פיוט אחד מוזכר בה, ואף הוא – מוכר היטב. אם מתקבל על הדעת הזיהוי שיוצע כאן – זיהוי שכשלעצמו איננו חידוש גמור, כפי שיובהר בהמשך – אפשר שיהיה בו כדי להאיר צד נוסף במניעי ההתנגדות לפיוט בבבל וביחסי הגומלין הטעונים בין 'המציאות החיה של בתי הכנסיות' לבין 'ההכרעות ההלכתיות שנותרו בידינו', בבבל ומחוץ לה.

והרי תשובת הגאון, המובאת כאן, על מנת להקל את הדיון, בחלוקה להקדמה, המוקדשת להצגת מושא התשובה, ולשלוש פסקאות, שבהן גוף התשובה ועיקרה:<sup>7</sup>

האשכנזית הקדומה: פרקים באופייה ובתולדותיה, ירושלים תשס"ג, עמ' 36; הנ"ל, מנהג אשכנז הקדמון: חקר ועיון, ירושלים תשנ"ב, עמ' 90–92; א' גרוסמן, חכמי צרפת הראשונים: קורותיהם, דרכם בהנהגת הציבור, יצירתם הרוחנית,<sup>3</sup> ירושלים תשס"א, עמ' 80–81.

4 ואף אם רוב יצירת רב סעדיה גאון, יצירה שחידושיה נדונו הרבה במחקר, היא פרי שהייתו במצרים או בארץ ישראל, טרם הגיעו לבבל.

5 הפייטנות בבבל ניהלה דיאלוג הן עם המורשת הארץ ישראלית הקדומה, הן עם הפייטנות החדשה שהלכה ונרקמה בספרד – וסללה לה דרכים משלה. ראו: ע' פליישר, שירת הקודש העברית בימי הביניים,<sup>2</sup> ירושלים תשס"ח, עמ' 279–329; בארי (לעיל הערה 1); הנ"ל, החזן הגדול אשר בבגדאד: פיוטי יוסף בן חיים אלברדאני, ירושלים תשס"ג, עמ' 190–194; הנ"ל, לדויד מזמור: פיוטי דויד הנשיא בן יחזקיהו ראש הגולה, ירושלים תשס"ט, עמ' 75–76; ש' אליצור, 'לאופיו ולנתיות השפעתו של המרכז הפייטני בבבל: ההוריים בעקבות ספריה של טובה בארי', תרביץ עט (תש"ע–תשע"א), עמ' 229–248.

6 בארי (לעיל הערה 1), עמ' 86–87.

7 תשובות רב נטרונאי גאון, סימן ל (מהדורת ברודי [לעיל הערה 1], עמ' 135). התשובה מובאת כאן ללא סימני הההדרה של ברודי.



האומרים פיוטים באבות וגבורות ובכל תפלה ותפלה ובכל רגל ורגל מעניינו, ומרבין בו דברי אגדה ובט' באב ובפורים.

- (א) אם אומרים בכל ברכה וברכה מעין אותה ברכה, ובראש השנה וביום הכפורים דברי ריצוי וסליחות, ובט' באב דברי קרבן הבית, הרשות בידן,  
 (ב) ועיקר שאומרים בכל ברכה וברכה מעין פתיחתה ומעין חתימתה.  
 (ג) אבל בקיבוץ גלילות ובהקבץ בתולות וכל כיוצא בהן וכל הדומה להן אסור לאומרו, ואם אמר מלמדין אותו עד שלא יאמר כך.<sup>8</sup>

דעתו של הגאון כמדומה לא הייתה נוחה מאמירת פיוטים. אף על פי כן הוא הכשיר אותם כל עוד הם עומדים בתנאים הלכתיים מפורשים. תנאים אלו, ראוי להדגיש, נוגעים במהות הפיוט ובעיקרו, היינו בהיותו יצירה משתנה ומתחלפת המשורגת בנוסח קבוע ויציב.<sup>9</sup> על פי סיכומו של ירחמיאל ברודי, התנאי הראשון (פסקה א לעיל) הוא: "אם אומרים בכל ברכה וברכה מעין אותה ברכה", בהתאם לדברים שנמסרו בשם רב (בבלי, עבודה זרה ח ע"א): "אף על פי שאמרו שואל אדם צרכיו בשומע תפלה,

8 התשובה מצוטטת בשינויים גם בשו"ת רבנו גרשום מאור הגולה (מהדורת שלמה אידלברג, ניו-יורק תשט"ז), סימן א, ושם נדפסה על סמך המובא בספר שבלי הלקט (מהדורת שלמה בוכר, וילנא תרמ"ז), סימן כח. מקור זה הוא אחד מכמה 'כתבי הגנה' נחרצים על הפיוט שהותירה אחריה ספרות ההלכה באשכנז ובצרפת בימי הביניים. ראו גם דברי רבנו תם המצוטטים במחזור ויטרי (מהדורת שמעון הורביץ, ברלין תרנ"ג-תרנ"ז), סימן שכה; ואצל גרוסמן (לעיל הערה 3). 'גיוס' כתבי הגאונים לדיון של הראשונים במעמד הפיוט חייב כמה טרנספורמציות לא מבוטלות. במקרה שלפנינו השינוי המופלג ביותר שנעשה בתשובת רב נטרונאי הוא הבאתה המקוטעת בתשובת רבנו גרשום מאור הגולה; פסקה ג נעדרת לגמרי בדיונו של רבנו גרשום (והמצטטים את דברי רב נטרונאי גאון בעקבותיו), חסרון המאפשר לראות את התשובה כהכשר של ממש לפיוט, בעוד העמדה העולה מן הנוסח המלא נראית, על פניו, דו-ערכית. קשה אמנם לדעת אם תשובת הגאון הגיעה לידי רבנו גרשום כשהיא מקוטעת, או שמא נקטעה במכוון על מנת לשרת את מגמת רבנו גרשום בפסיקתו, אולם אם הצעתו להלן קולעת, יש לשער כי רבנו גרשום עצמו הכיר את הפיוט העומד לביקורת בתשובת הגאון, ושמא יש בכך כדי לחזק את האפשרות שהוא קטע במכוון את התשובה. לדוגמה נוספת לעיבוד מכוון של תשובת רב נטרונאי גאון בשו"ת רבנו גרשום מאור הגולה ראו: מ' פרי, מסורת ושינוי: מסירת ידע בקרב יהודי מערב אירופה בימי הביניים, בני ברק תשע"א, עמ' 119-143.

9 אופיו המדויק של השילוב בין הקבוע למשתנה ומשמעותו ההיסטורית של שילוב זה, הם מן הסוגיות הסבוכות בחקר הפיוט. מקובלת ביותר עמדת פליישר בסוגיה זו. ראו: פליישר (לעיל הערה 5), עמ' 47-66. גישה חדשה לנושא הציג לאחרונה ע' הכהן, 'לתולדות התהוותה של הקדושת הארץ-ישראלית הקדומה', א' (רמי) ריינר ואחרים (עורכים), תא שמע: מחקרים במדעי היהדות לזכרו של ישראל מ' תא-שמע, אלון שבות תשע"ב, עמ' 281-318, ושם גם דיון ביקורתי מפורט בגישות קודמות.

אבל אם בא לומר בסוף כל ברכה וברכה מעין כל ברכה וברכה, אומר<sup>10</sup>; והתנאי השני (פסקה ב) הוא: "ועיקר שאומרין בכל ברכה וברכה מעין פתיחתה ומעין חתימתה" סמוך לחתימתה, כלומר יש להקפיד במיוחד שסוף הפיוט, המעביר לחתימת הברכה, יוקדש לנושא של פתיחת הברכה וחתימתה, בהתאם לפסחים קד ע"א: "ואמר רב יהודה אמר שמואל: המבדיל צריך שיאמר מעין חתימה סמוך לחתימתו, ופומבדיתאי אמרי: מעין פתיחתן סמוך לחתימתן". כללים אלה הנוחו כנראה את כל הגאונים, אלא שיישומם תלוי בשיקול הדעת.<sup>11</sup> פסקאות א ו-ב בתשובת הגאון ברורות אפוא למדי; הן משתלכות היטב בכל הידוע למחקר על אודות יחס הגאונים לפיוט, ומשקפות את הסתמכות הגאונים, גם בעניין זה, על מקורות תלמודיים מובהקים. אולם מה ניתן ללמוד מפסקה ג? מהו 'בקיבוץ גליות ובהקבץ בתולות', ומהו 'כל כיוצא בהן וכל הדומה להן' שאסור לאומרו, ואם אמר מלמדין אותו עד שלא יאמר כך?<sup>12</sup>

ברודי הניח כנראה שפסקה זו מדגימה את הכללים שלפניה, בהזכירה לגנאי פיוטים שהיו מוכרים לנמעני התשובה, ושאינם עומדים בשני התנאים ההלכתיים שנזכרו לעיל. משלא מצא פיוטים תואמים לאזכור המקוטע בתשובה, שיער כי 'בקיבוץ גליות' הוא 'פיוט לתשעה באב; נוסחו אינו ידוע',<sup>13</sup> ו'בהקבץ בתולות' הוא 'פיוט לפורים; נוסחו אינו ידוע'.<sup>14</sup> ברם זמן רב קודם לברודי הציע אייזיק הירש וייס לזהות את הפיוט הרמוז בתשובה עם פיוט קלירי ידוע,<sup>15</sup> זיהוי שאומץ לימים גם בידי בנימין מנשה לוין. בהערותיו לתשובת רב נטרונאי, שהדפיס ב'אוצר הגאונים' למסכת ברכות,<sup>16</sup> ציין לוין

10 על ה'עניין' בברכה ותלותו ההכרחית לכאורה בפרשנות סובייקטיביות ראו גם: בלידשטיין (לעיל הערה 1), עמ' 133.

11 ברודי, תשובות רב נטרונאי (לעיל הערה 1), עמ' 136. וראו גם: הנ"ל, סעדיה גאון (לעיל הערה 1); והשוו: סדור רב סעדיה גאון, מהדורת י' דוידוון, ש' אסף וי' יואל, ירושלים תש"א, עמ' לו, ובהערות המהדירים שם, עמ' קמא. בירורים הנוגעים בשתי המובאות האחרונות ראו: נ' וידר, התגבשות נוסח התפילה במזרח ובמערב, א, ירושלים תשנ"ח, עמ' 155–157, 234–241. והשוו: י' היינמן, עיוני תפילה, ירושלים תשמ"א, עמ' 110–124.

12 ניתוחים שונים מעט של תשובת רב נטרונאי ראו: הופמן (לעיל הערה 1), עמ' 68–71; לנגר (לעיל הערה 1), עמ' 126–128. וראו גם: ש' אפשטיין, עיון וחקר, תרגמו צ' בר מאיר וח' לשם, ירושלים תשל"ו, עמ' 32–33.

13 ברודי, תשובות רב נטרונאי (לעיל הערה 1), עמ' 135, הערה 2.  
14 שם, הערה 3.

15 א"ה ווייס, דור דור ודורשיו, ד, ברלין תרפ"ד, עמ' 118–119. הירש ציין רק ש'בהקבץ בתולות' הוא פיוט ידוע משל הקליר, וכמעט לא הסביר את קריאתו בתשובה מעבר לכך. כל אזכורה של עובדה זו נועד עבורו רק להוכיח שרב נטרונאי 'מצא חפץ בפיוטי רבי אלעזר הקליר אשר כלם נוסדים על מדרשי חכמי הרבנים' (שם).

16 ב"מ לוין, אוצר הגאונים: מסכת ברכות, ירושלים תשמ"ד (חיפה תרפ"ח), חלק התשובות, עמ' 70. וראו גם: הופמן (לעיל הערה 1), עמ' 209, הערה 12.

כי 'לפנינו ביוצר לפורים לברכת "ולמלשינים": "הבתולות בהקבץ שנית במאהב", ולפניה בברכת "מקבץ נדחי עמו ישראל": "לאסוף נדחים מקבץ". לויין זיהה אם כן את שברי הפיוט שבתשובה עם שתי מחרוזות מתוך פיוט אחד לפורים (הוא הציגו בטעות כיוצר אף שמדובר בקרובה, כפי שעולה גם מדבריו שלו) – ואכן ידועה לנו קרובה קלירית לפורים שראשיתה במילים 'יֵאָהֵב אוֹמֵן יתומת הגן' (דוידזון ו 197),<sup>17</sup> ובתוכה המחרוזות הללו (המילים המודגשות הן המילים המצוטטות בתשובה, לדעת לויין ואולי גם לדעת וייס):

מְכַל יוֹדְעֵי דַת שְׁפֵתֵי מְרַבֵּץ  
 קָר יְמִינֵי בְּדַת יְמִין רוֹבֵץ  
 יְפֵי צְדִיקֵי צְדִיקִים מְשַׁבֵּץ  
 יָצָא מְלַבֵּשׁ עַל יַד קוֹבֵץ  
 יֵרֵשׁ מִתֵּן שְׂאֵלוֹת יְעֻבֵץ  
 זָהָב יִמֵן לְאֶסּוֹף נְדָחִים מְקַבֵּץ  
 [בא"י מקבץ נדחי עמו ישראל]

הַבְּתוּלוֹת הַקְּבֻצָּה שְׁנִית בְּמֵאָהֵב  
 כְּבוֹדָה בַּת מֶלֶךְ הַשְּׁלִיכָה יְהָב  
 כִּי צְדִיק ה' צְדָקוֹת אָהֵב  
 כָּמֹס דוֹב רֶשֶׁפִי לְהָב מְלָהֵיב לְלֵהָב  
 כָּרָה שׁוֹחֶה לְעַד לְחוּמוֹ לְהִבְהָב  
 גְּדוּלָה קַפֵּץ בְּדִין מְשַׁפֵּט אָהֵב  
 [בא"י מלך אוהב המשפט]

זיהויים של וייס ולויין לוקה בכמה חולשות. ראשית, הנוסח המובא בתשובה אינו זהה לזה שבפיוט לפנינו: אפשר לראות את 'ובהקבץ בתולות' שבתשובה כוהה בקירוב ל'הבתולות כהקבץ' שבפיוט,<sup>18</sup> אך קשה מאוד לזהות את 'בקיבוץ גלילות' שבתשובה עם 'נדחים מקבץ' שבפיוט. שנית, במחרוזות שבהן משובצות מילים אלה, אין כל דופי מבחינת התנאים שהציב הגאון בתשובה – שתיהן מסתיימות בלשון התקנית, מעין

17 לנוסח מלא של הפיוט ראו: ש' שפיגל, אבות הפיוט: מקורות ומחקרים לתולדות הפיוט בארץ ישראל, ירושלים וניו יורק תשנ"ז, עמ' 187–210, ושם גם ביאור נרחב. נוסח מורחב של הפיוט פורסם ופורש בידי אליצור – ראו להלן הערה 19.

18 בחלק מעדי הנוסח – 'בהקבץ' ולא 'כהקבץ'. כך נעשה הפיוט קרוב אף יותר ללשון שבתשובה, אם כי זו טעות ודאית, כפי שציין שפיגל (שם), עמ' 197, שהרי טורי המחרוזות כולה פותחים באות כ"ף.

החתימה: הראשונה נחתמת במילים 'נדחים מקבץ', המעבירות בנקל לברכת 'מקבץ נדחי עמו ישראל', והשנייה נחתמת במילים 'משפט אהב', המעבירות בנקל לברכת 'מלך אוהב צדקה ומשפט' (אזכור ברכת 'ולמלשינים' בדברי לוי'ן יסודו בטעות כנראה). יתר על כן, בחינת הפיוט כולו מעלה שאין מחרזות אלה חריגות בחתימתן, וממילא לא ברור מדוע תוזכרנה דווקא הן לגנאי; גם נוסח מורחב של הקרובה, שפורסם לימים בידי שולמית אליצור על פי שני כתבי יד מן הגניזה, אינו משנה הערכה זו.<sup>19</sup> על רקע הקשיים בזיהוי של וייס שיער כבר לוי גינצבורג,<sup>20</sup> ובעקבותיו כאמור גם ברודי,<sup>21</sup> כי המשיב התייחס ככל הנראה לפיוטים שלא הגיעו לידינו, ולא ל'יאהב אומן'; ונותר הנסתר רב על הנגלה.

אמנם אפשר ששני פיוטים המוזכרים בתשובה לא נשמרו בשום מקור שהוא, אך ודאי יש בכך קושי מסוים – האם הצליחה מלחמתו של המשיב 'לחסל' אותם עד כדי כך? אבקש להציע פתרון מחודש לתעלומה הספרותית, ולו בתורת שמא ואולי. כאמור, גינצבורג וברודי הניחו שהפיוטים המוזכרים בתשובת הגאון משמשים דוגמאות לכללים שצוינו לפניהם; משום כך הם חיפשו את הבעיה בחתימת המחרוזות, ומשלא מצאו אותה שם – פסלו את זיהוים של וייס ולוי'ן. אולם לדעתי ייתכן שהפסקה השלישית בתשובת הגאון מדגימה כלל נוסף, שלישי, שאינו קשור כלל למטבע החתימה – או לפחות לא במובן הרגיל – ושלא זכה לניסוח מופשט כקודמיו. על פי הצעתי הזיהוי הראשון נכון למחצה: אכן הפיוט המוזכר בתשובת הגאון הוא 'יאהב אומן' לפורים. אך את האמור בתשובה יש לפרש כך: המילים 'בקיבוץ גליות' מציינות את חתימת הברכה עצמה – ולא את המחרוזת הפייטנית המעטרת אותה, כפי שסבר לוי'ן – והמילים 'ובהקבץ בתולות' מציינות את תחילת המחרוזת הפייטנית הסמוכה לה, והמעטרת את הברכה שאחריה (ברכת 'מלך אוהב צדקה ומשפט'). אלא שהבעיה אינה בחתימת המחרוזות, אלא בסמיכות הלשון הנוצרת במעבר מברכה אחת למחרוזת הפייטנית שאחריה – סמיכות הפורצת את הגבול בין הברכות, כורכת הכורכת יחדיו תפילה לקיבוץ גליות ישראל עם אזכור קיבוץ הבתולות בהרמון המלך אחשוורוש, והעלולה להתפרש כסרת טעם אם לא למעלה מכך.<sup>22</sup>

19 ש' אליצור, 'יאהב אומן: קרובה קלירית לפורים בעיצוב מורחב', תרביץ, סד (תשנ"ה), עמ' 499–521. בגרסה המורחבת נוספה לכל מחרוזת – מחרוזת משנה קצרה ופשוטה יותר בלשונה, ולטענת אליצור מחרוזות המשנה הן פרי עיבוד מאוחר של הפיוט בידי מחבר הפיוט עצמו, ר' אלעזר בירבי קליר, ולא תוספת של מעתיק מאוחר. גם מחרוזות משנה אלו אינן חריגות מבחינת עמידתן בתנאי 'כשרות' של פיוטים, על פי הפרמטרים שהוצגו בתשובת הגאון.

20 גינצבורג (לעיל הערה 1), עמ' 515. ושם הסתפק אם הדברים מכוונים לפיוטים קליריים דווקא.

21 ברודי, תשובות רב נטרונאי (לעיל הערה 1), עמ' 135–137.

22 בלידשטיין נמנע מלזהות את הפיוט ה'נעלם' ואף על פי כן התקרב מאוד לפירוש המוצע כאן, שכן

סמיכות בעייתית זו היא תוצאת לוואי של המבנה האדריכלי המורכב – ה'כשר' כמובן כשהוא לעצמו – שהעמיד הקליר בפיוטו: כל אחת מן המחרוזות נפתחת במילה מן הפסוק 'ויאהב המלך את אסתר מכל הנשים ותשא חן וחסד לפניו מכל הבתולות וישם כתר מלכות בראשה וימליכה תחת וְשתי' (אס' ב 17), בהתאם לקישוט מקובל בפיוט הארץ ישראלי הקדום, שהרבה להשתמש בפסוקי מסגרת.<sup>23</sup> ואם כן, המילה 'הבתולת' אמורה 'בדרך מקרה' לפתוח את המחרוזת האחת עשרה במספר<sup>24</sup> – כלומר זו שנועדה לעטר את הברכה האחת עשרה, ברכת 'מלך אוהב צדקה ומשפט'; אך בעקבות הסמיכות ה'מקרית' לברכה שלפניה, בחר הפייטן לשבץ במחרוזת זו בשיכול מילים שבר פסוק נוסף – 'ובהקבץ בתולות שנית ומרדכי ישב בשער המלך' (אס' ב 19).<sup>25</sup>

הצעה זו אינה חפה מקשיים. אין היא תואמת במדויק ללשון המשיב (אם כי את החילוף בין 'הבתולות בהקבץ' שבפיוט ל'ובהקבץ בתולות' שבתשובה אפשר ליישב בקלות יחסית כגרירה מלשון הפסוק), וקשה גם להלום עמה את נוסח הרבים שבתשובה ('הם וכל כיצא בהם'). אך אם יש בה ממש, הרי הפסול ההלכתי שעליו הצביע הגאון מקורו בשיפוט תוכני, אסתטי וערכי של היצירה – ושל הדומות לה מבחינה זו, קרי יצירות שמשחקי לשון מסוימים בהן עלולים לפגוע בכבוד התפילה, בזווגם יחד 'גבוה' עם 'נמוך' – ולא רק באי עמידתה של היצירה בכללים הפורמליים של מטבעות החיתום. אכן אין לביקורת כזו מקור תלמודי מובהק לסמוך עליו,<sup>26</sup> וגם אין לתארה

הוא הבין שמקור הפגם בזיווג הצורם של קיבוץ גלויות עם קיבוץ בתולות. אך הואיל וסבר שזיווג זה נוצר בין ברכת קיבוץ גלויות למחרוזת הפייטנית המעטרת אותה – ולא כהצעתו בין הברכה ובין המחרוזת המעטרת את הברכה שאחריה – הכפיף את דברי הגאון שבפסקה ג לעקרונות שניסח בפסקה ב. ראו: בלידשטיין (לעיל הערה 1), עמ' 147. אגב כך ראוי להעיר כי בנוסח המורחב שפרסמה אליצור המעבר צורם יותר, משום שבין המילים 'נְדָחִים מְקַבְּצִין' למילים 'הַבְּתוּלוֹת מְקַבְּצִין', סמוך לברכה, נוספה מחרוזת משנה שזו לשונה: 'מְקַבְּצִין הַנְּאָנְחִים עַל יַד בֵּן שְׂאֵלֵתֵי־אֵל / הַרְחוּקִים וְהַקְּרוֹבִים יִתְרָאוּ פְּנֵי נְאֻמָּן לְאֵל / וְהוּא לְנִבְיָא לְה' לְתִיכּוֹן אֲרִיאֵל / ה' מְקַבְּצִין נְדָחֵי עַמּוֹ יִשְׂרָאֵל' (אליצור [לעיל הערה 19], עמ' 508). מחרוזת משנה זו, קילירית אף היא (כהכרעת אליצור באשר להרחבה כולה [שם, עמ' 518]), מקדימה את חתימת ברכת קיבוץ גלויות, ומעצימה בהכרח את אופייה הרציני.

23 קישוט שהוא מחידושי פייטנות התקופה הקלסית, על פי פליישר (לעיל הערה 5), עמ' 130.

24 הצירוף 'את אסתר' נמנה כמילה אחת.

25 האם יש בכך כדי ליישב את הקושי בנוסח תשובת הגאון, שהתייחס בפסקה ב לא רק לחתימת הברכה אלא גם לפתיחתה? על קושי זה העמיד גינצבורג (לעיל הערה 1), עמ' 514–515. אך השוו את סיכומו של ברודי לתשובה, המובא בתחילת המאמר.

26 בתארו את שיח הגאונים על אודות הפיוט הבהיר בלידשטיין כי 'הגאונים פיתחו את הכלים ההלכתיים היסודיים שאפשרו דיון בתופעת הפיוט בכלל, או ליתר דיוק: הם שהחליטו איזה מושגים תלמודיים הם רלבנטיים לעניין והם שסיגלו אותם לנושא' (בלידשטיין [לעיל הערה 1], עמ' 143). דומה שהמקרה הנדון כאן עשוי להרחיב מעט את גבולות השיח הגאוני, ובדין. החלת המושגים

כהלכה חתוכה, אלא כדבר המסור לטעמו של אדם; <sup>27</sup> מנגד אף אין להשוותה לשלילה גורפת של הפיוט, הרואה בו פרקטיקה ליטורגית פסולה מעיקרה, ואינה מבחינה בין פיוט מוצלח לפיוט מוצלח פחות. <sup>28</sup> הבחנת רב נטרונאי גאון, הבחנה שבטעם, עולה אפוא זמן רב לפני הביקורת האסתטית השיטתית, העקרונית, של ר' אברהם אבן עזרא על הפיוט, בקטע הנודע מפירושו לקהלת; <sup>29</sup> תשובתו לא רק מגלה פנים נוספות של

- התלמודיים על הפיוט מוגבלת וחסרה בהכרח, שכן מן הידועות הוא שבספרות התלמודית עצמה כמעט לא נדון כלל עניין הפיוט. ראו למשל: מ"ב לרנר, 'על ראשית הפיוט: בירורים מדרשיים ותלמודיים', סידרא, ט (תשנ"ג), עמ' 13–34, וסיכומו של הכהן (לעיל הערה 9), עמ' 285, הערה 15. לדוגמה חריגה המאתגרת מעט הנחה זו ראו: ד' ספטימוס, "חננתו למאה פרי": מן הפיוט הקדום אל התלמוד הבבלי, לשוננו, עא (תשס"ט), עמ' 79–95.
- 27 והשוו לדין של היינמן (לעיל הערה 11) ביחסו של רב סעדיה גאון לשינוי מטבע התפילה (אם כי מדובר שם בשינויים בתפילות הקבע ולא בפיוט). הביקורת המשווה כאן בדברי רב נטרונאי אינה חופפת לגמרי לביקורת ידועות זה כבר בכתבי גאונים אחרים על אודות הפיוט. אפשר שתופעה קרובה אליה היא ההסתייגות מ'עיון תפילה', אם נפרשו לפי הצעת תא"ש שמע כמצוין ניסוח עצמאי (וריאציה) של תפילה קבועה. ראו: י"מ תא"שמע, "עיון תפילה" וראשית מעשה הפיוט, תרביץ, נג (תשמ"ד), עמ' 285–288 (נדפס שוב: הנ"ל, כנסת מחקרים: עיונים בספרות הרבנית בימי הביניים, ד, ירושלים תש"ע, עמ' 237–242).
- 28 מדגם מייצג של עמדות קוטביות כאלה, הנמסרות בשם רב נחשון, רב עמרם ואחרים, ראו: אוצר הגאונים (לעיל הערה 16), עמ' 70–71, סימנים קעט–קפ. עמדה קיצונית יותר, שאולי אינה מנותקת מהקשרים פוליטיים כלשהם, עולה מדברי ר' יוסף ראש הסדר (מצרים, המאות השתים עשרה–השלוש עשרה), שתיאר את המְשַׁלֵּב פיוטים בתפילתו כמי 'שהכניס ליצנות בתוך מה שרציני', כלשונו בתשובה שפרסם מ'ע פרידמן, 'התנגדות לתפילה ולמנהגי תפילה ארץ-ישראלים בשאלות ותשובות שמן הגניזה (מתשובותיו של ר' יוסף ראש הסדר)', ש' אליצור ואחרים (עורכים), כנסת עזרא: ספרות וזיים בבית הכנסת: אספת מחקרים מוגשת לעזרא פליישר, ירושלים תשנ"ה, עמ' 99. כפי שצוין פרידמן (שם, עמ' 84–85), דברי ר' יוסף משקפים זיקה הדוקה לאיגרת פרקוי בן באבוי (גינצבורג [לעיל הערה 1], עמ' 553–554) ולתשובות הרמב"ם, סימן קפ (מהדורת י' בלאו, ב, ירושלים תש"ך, עמ' 328–329) וסימן רנד (שם, עמ' 465–468). על יחס הרמב"ם לפיוט ראו: בלידשטיין (לעיל הערה 1), עמ' 123–150, ובהערות שם, עמ' 265–280.
- 29 קהלת 1. נדפס במהדורה מבוארת בנספח לספרו של י' יהלום, שפת השיר של הפיוט הארץ-ישראלי הקדום, ירושלים תשמ"ה, עמ' 183–196. לדיונים בקטע ראו למשל: י' לוי, אברהם אבן עזרא: חייו ושירתו, תל אביב תש"ל, עמ' 25; י' יהלום, 'הפואטיקה של הפיוט הספרדי על פי ביקורת הפיוט הקדום לאברהם אבן עזרא', י' דישון וא' חזן (עורכים), מחקרים בספרות עם ישראל ובתרבות תימן: ספר היובל לפרופ' יהודה רצהבי, רמת גן תשנ"א, עמ' 301–306. עובדה ראויה לציון בהקשר כאן היא שאבן עזרא לא נזקק כלל לביקורתם של הגאונים על הפיוט; גם כאשר הוא השתמש בנימוקים הלכתיים לכאורה, מקורם הגלוי לא בהלכות התפילה העולות מן הספרות התלמודית אלא בשיקולים אסתטיים מובהקים, כגון התביעה לבהירות בלשון התפילה ('על כן אסור שיתפלל אדם, ויכניס בתוך תפלתו פיוטין לא ידע עיקר פירושו' [יהלום, שפת השיר (שם), עמ' 185]). לימים השתלבה ביקורתו של אבן עזרא בשיח ההלכתי המובהק, כפי שמוכיח הדין המפורט בשבלי הלקט (לעיל הערה 8). ביקורת אסתטית על הפיוט עולה גם ממחברתו הידועה של

בית הכנסת הלבלי בתקופת הגאונים, אלא קובעת מקום לעצמה בתולדות היחסים המורכבים בין הפיוט לבין המבקשים להצר את צעדיו, ומקרבת במקצת את הביקורת ההלכתית אל זו הספרותית.

---

יהודה אלהריזי ב'ספר תחכמוני', 'מחברת החזן ממוצול'. לדין בביקורת זו ראו: 'דישון', 'יהודה בן ר' שלמה אלהריזי והויכוח על אמירת הפיוטים בשבת', מסורת הפיוט, ב (תש"ס), עמ' 97-110. מכל מקום, כשם שביקורתו הספרותית של אבן עזרא אינה נעדרת ממד הלכתי, כך ביקורתו ההלכתית של רב נטרונאי גאון אינה נעדרת ממד ספרותי. שאלת הרציפות והתמורה בביקורת הפיוט לדורותיה ווקת עיון נוסף, ואני מקווה להידרש להיבטים אחדים שלה אי"ה במקום אחר.





## הכינוי הפייטני וזיקתו ללשון הציורית בפיוט הקדם-קלסי

אופיר מינץ-מנור

מאמר זה הוא אחד בסדרת עיונים בהיבטים השונים של הלשון הציורית בפיוט העברי מתקופת צמיחתו הראשונה, המכונה במחקר תקופת הפיוט הקדם-קלסי. התמונה העולה מהעיונים במכלול הפיוטים הקדם-קלסיים מנקודת המבט של שימוש במטפורות, בדימויים ובאמצעים נוספים של הלשון הציורית היא של השפעה מוגבלת – ולו באופן יחסי – של האמצעים הללו על בנינם הפואטי של השירים.<sup>1</sup> בדיון הנוכחי אני מבקש לבחון את השימוש המועט של הפייטנים בלשון הציורית על רקע השימוש הנרחב שעשו באמצעי הרטורי המכונה כינוי.<sup>2</sup>

עזרא פליישר הקדיש לעניין הכינוי פרק קצר בספרו 'שירת הקודש העברית בימי הביניים'.<sup>3</sup> פרק זה, שכותרתו 'עניינים בלשון הציורית – הכינויים', פותח בקביעה שהפייטנות דלה בשימושי הלשון הציורית, אך אל מול דלות החומר הציורי הציב פליישר את ריבוי השימוש בכינויים:

אף על פי כן השתמשה הפייטנות הקדומה, גם זו הקדם-קלאסית, ב'טרופוס' אחד, מיוחד במינו, ששימושו בשירת אומות העולם מועט ואילו בפייטנות הוא

- 1 סדרת מאמרים זו מבוססת על עבודת הדוקטור שכתבתי בהדרכת פרופ' שולמית אליצור. ראו: א' מינץ-מנור, 'עיונים בלשונו הציורית של הפיוט בתקופה הקדם-קלאסית', עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשס"ו. לתמצית מסקנות העבודה ראו: הנ"ל, 'השפעת קישוטי התבנית על אופייה של הלשון הציורית בפיוט הקדום', מחקרי ירושלים בספרות עברית, כא [אסופת מאמרים לזכר מנחם זולאי] (תשס"ו), עמ' 19–22. אני מודה לפרופ' אליצור על ההנחיה המסורה ולקוראים מטעם המערכת על הערותיהם החשובות.
- 2 ע' פליישר, שירת הקודש העברית בימי הביניים, ירושלים תשל"ה, עמ' 104–107. עוד על הכינוי בפיוט הקדם-קלסי ראו: פיוטי יוסי בן יוסי<sup>2</sup>, מהדורת א' מירסקי, ירושלים תשנ"א, עמ' 62–71; י' יהלום, פיוט ומציאות בשלהי הזמן העתיק, תל אביב תש"ס, עמ' 58–60, 112–122.
- 3 פליישר (שם), עמ' 104; וראו גם את קביעתו ש'רקמת כינויים צפופה קרובה באקלימה לרקמה מטפורית דחוסה' (שם, עמ' 107).

מרובה מאוד, והוא הכינוי [...] הכינוי הוא מעין השאלה, במובן המצומצם והמילולי של התיבה, לא במובן הטכני. פייטן משתמש בכינוי כל אימת שהוא נדרש לציין מושג ידוע ומפורסם, שאין הוא רוצה לציין בשמו המפורש והרגיל מפני שהוא מפורש ורגיל יתר על המידה.<sup>4</sup>

פליישר ראה בכינוי מעין טרופוס, היינו אמצעי פואטי-רטורי שבו מילות הפיוט מוסטות 'מן ההוראה המילונית הבסיסית לכיוונים שונים וייחודיים'.<sup>5</sup> אופיו זה של הכינוי מעמיד אותו לכאורה בשורה אחת עם המטפורה, אך פליישר היטיב להבדיל בין התפקידים המיועדים לשניים בספרות הפיוט; המטפורה יפה לכל דבר שהמשורר רוצה לבטאו, ועקרונות היא מקיפה כל תחום תמטי, בעוד שהכינוי כוחו יפה רק לשמות עצם ולאילו שהם ידועים ומפורסמים, כגון האל, ישראל ואומות העולם.<sup>6</sup> יתר על כן, המטפורה 'באה להניע את דמיונו של הקורא או המאזין',<sup>7</sup> ואילו הכינוי 'כוונתו העיקרית לאפשר לפייטן לברוח מן השגרה, לומר את דבריו בדרך לא שגרתית'.<sup>8</sup> חלק מהכינויים, הדגיש פליישר, מבוססים על מטפורות (הכינוי 'נרות' למאורות השמים, או הכינוי 'צמח זקונים' הבא לתאר את יצחק),<sup>9</sup> אולם רובם מבוססים על פריפראזה ('הולך על גחון' לנחש, 'ציר קדמוני' לאדם הראשון), על תכונה של המתואר ('רחום' לאלוהים, 'אוהבי אל' לישראל), על מאורע מפורסם ('מלביש ידיו עורות' ליעקב, 'אב נוסה' לאברהם) או על צירוף מילים מקראי ('דוק' לשמים).<sup>10</sup>

הדיון במקומו ובתפקידו של הכינוי בפיוט הקדם-קלסי בפרט ובפייטנות בכלל דורש מחקר נרחב ועצמאי שטרם נערך. במאמר הנוכחי אדון אך ורק במקרים שבהם הכינויים משתלבים ברקמה הציוריות של הפיוט או שיש להם מערכת יחסי גומלין אתה. בחינת הכינויים העומדים בזיקה כלשהי ללשון הציורית מגלה כי הם מתחלקים לכמה מחלקות; רובם המכריע אינם מפותחים כמעט כלל מהבחינה הציורית, ולעתים קרובות הם מבוססים על כינוי או על צירוף מילים מקראי המבוסס כבר הוא על

4 שם, עמ' 105.

5 ש' אליצור, שירת החול העברית בספרד המוסלמית, ג, תל אביב תשס"ד, עמ' 257. העובדה שפליישר העמיד את המילה טרופוס במירכאות מראה שהוא לא ראה בכינוי טרופוס אמתי.

6 פליישר (לעיל הערה 2), עמ' 105.

7 שם.

8 שם, עמ' 106. דיכוטומיה זו אינה כורח המציאות; בוודאי יש כינויים שתפקידם 'להניע את דמיונו של הקורא או המאזין', אבל שעה שהמטפורה מסיטה את הדברים כמעט בהכרח, הכינוי עושה זאת רק לעתים.

9 שם.

10 שם, עמ' 106-107.

ציוריות. לעתים רחוקות נמצא כינוי המבוסס על פיתוח ציורי מקורי של הפייטן. ברוב המקרים אין הכינוי – אם מקראי ואם מקורי – משפיע על הציוריות בטור כולו. עם זאת לעתים כינוי הקשור באופן זה או אחר ללשון הציורית משתלב במהלך ציורי רחב בטור.

בדיון בזיקות שבין הכינויים לבין הלשון הציורית אעמוד על היבטים שונים שלהן, כגון מקור הכינוי, פעולתו בפיוט והשתלבותו במרקם הלשון הציורית, ובתוך כך אנתח בפירוט קטעי פיוט רבים, אשר ידגימו את אופיו המשתנה של הכינוי הפייטני בהשתלבותו בפיוט בכלל ובלשונו הציורית בפרט. המחקר הנוכחי על הכינוי הפייטני וזיקתו ללשון הציורית, כמו שאר פרקי עבודת הדוקטור, מציירים תמונה רב משמעית באשר לאופייה של הלשון הציורית ולפיתוחה. באופן כללי הלשון הציורית בפיוט הקדם-קלסי היא שולית, בעיקר מן הבחינה הכמותית, אך פעמים רבות נעשה בה שימוש מתוחכם ויצירתי. מן הבחינה הזו הדוגמאות הרבות שמנותחות במאמר זה עשויות להטעות, משום שהן אינן מייצגות את המתרחש בדרך כלל. ברוב המכריע של המקרים אין לכינויים הפייטניים כל זיקה ללשון הציורית. אולם במקומות שיש בהם זיקה כזו, כפי שאני מבקש להראות, השילובים שיצרו הפייטנים בין הכינויים ללשון הציורית הם לעתים קרובות מרתקים.

#### א. כינויים פרי עטו של הפייטן

לעתים רחוקות נמצא בפיוטים כינויים שיש להם זיקה ללשון ציורית, ושהם פרי עטם של פייטנים.<sup>11</sup> לדוגמה בסדר העבודה של יוסי בן יוסי 'אזכיר גבורות אלוה' מופיע הכינוי המטפורי 'טנא בכורים', המתאר את יצחק המובל לעקדה:

טַנָּא בכורים / מְנַתְּה הוֹבֵיל / אָב לא חָמַל / וּבֵן לא אָחַר.<sup>12</sup>

כינוי זה הוא פרי פיתוחו של הפייטן ומציג את יצחק כבכור העומד להיות מוקרב לאל. ברקע הדברים עומדת מעין דרשה של הפסוק 'וְלִקְחָתָּ מֵרֵאשִׁית כָּל פְּרֵי הָאֲדָמָה [...] וְשַׂמְתָּ בְּטָנָא וְהִלַּכְתָּ אֶל הַמָּקוֹם אֲשֶׁר יִבְחַר ה' אֱלֹהֶיךָ לְשֹׁכֵן שְׁמוֹ שָׁם' (דב' כו 2) אל מול

11 לכינויים שבסעיף זה לא מצאתי מקורות טקסטואליים העומדים בבסיסם, אם כי ייתכן כמובן שהיו מקורות כאלה. המילה 'מקורית' כאן משמעה ציוריות שאינה נסמכת על מקור טקסטואלי מוקדם יותר. אין לבלבל בינה ובין מושג המקוריות שהתפתח בראשית העת החדשה באירופה. על עניין זה ראו למשל: ד' פגיס, שירת החול ותורת השיר למשה אבן-עזרא ובני-דודו, ירושלים תש"ל, עמ' 101–115.

12 מירסקי (לעיל הערה 2), עמ' 143.

הפסוק 'ויאמר קח נא את בנך את יחידך [...] וְלָךְ לָךְ אֶל אֶרֶץ הַמְּרִיָּה וְהַעֲלֵהוּ שָׁם לַעֲלֵה' (בר' כב 2); מהלך מתוחכם ויצירתי ללא ספק.

באופן דומה בתוכחה 'אל תערוך דין' עומדים זה בצד זה שני כינויים, האחד פריפראסטי מקראי והשני מטפורי מקורי:

אֶל תַּעְרוֹךְ דִּין / חוֹנֵן הַכֹּל / עִם זָנֵב הַכֹּל  
אֶל תֵּאֲתָא בְּדִין / עִם יְלוּד אִשָּׁה / כִּי לֹא יִצְדָּק.<sup>13</sup>

התואר 'חונן' לאלוהים מופיע במקרא מספר פעמים, למשל: 'מְלוֹה ה' חונן דל וגמלו יְשָׁלֵם לו' (מש' יט 17), ומכאן יצר הפייטן את הכינוי 'חונן הכל'. אל מול כינוי חיובי זה העמיד הפייטן את הכינוי המטפורי המקורי לאדם 'זנב הכל'. אמנם כבר במקרא משמש הזנב כמטפורה לנחיתות, למשל: 'ובתנף ה' לראש ולא לזנב והיית רק למעלה ולא תהיה למטה' (דב' כח 13). אך הפייטן יצר כינוי רענן, שהממד המטפורי שלו מתחדד לאור העמדתו לצד 'ילוד אשה', כינוי פריפראסטי לאדם בטור השני.

כינוי מקורי לצדיקים בא בטור בפיוט של יוסי בן יוסי:  
דְּכָאוּ מְנוֹ / שְׂכִיּוֹת הַחֲמֵדָה / דְּפָקִי דְּלִתִּיךְ / בְּכַח וּבְגַבְבוּרָה.<sup>14</sup>

בהקשר הכללי בפיוט ולאור הטור הקודם, העוסק בזכות האבות שנמוגה, ברור למדי שהכינוי 'שכיות החמדה' מתייחס אף הוא לאבות הצדיקים. הכינוי עצמו, יש לציין, מובא בפיוט כלשונו מהפסוק 'ועל כל אניות תרשיש ועל כל שכיות החמדה' (יש' ב 18), אם כי בפסוק משמעו קונקרטי לחלוטין. הצבת כינוי מקראי זה בהקשרו החדש בשיר הופכת אותו למטפורי. יתר על כן, הכינוי 'דפקי דלתיך', המשמש בפיוט כתמורה לכינוי 'שכיות החמדה', גם הוא כינוי מטפורי לצדיקים המתפללים. עם זאת חשוב לציין שמדובר בשני כינויים מטפוריים העומדים זה לצד זה מבלי ליצור יחד פיתוח ציורי רחב.

הלשון הציורית הגלומה בכינוי 'דפקי דלתיך' נוצרת מכוח תיאור הדפיקה (המטפורית) על הדלתות (המטפוריות אף הן) של האל. מוטיב ציורי זה אמנם מוכר מפיוטים נוספים מתקופת הפיוט הקדם-קלסי, אך העובדה שהוא אינו מבוסס על לשון ציורית מקראית או חז"לית מעניקה לו ממד מקורי. במקום נוסף בסדר העבודה 'אז באין כול' מתואר הכוהן הגדול בארבעה כינויים:

13 מבחר השבעים, תל אביב תשי"ח, עמ' 17.

14 מירסקי (לעיל הערה 2), עמ' 119.

אלוף אחים / אביר מעשים / אגור חכמה / אסוס בינה.<sup>15</sup>

החלוקה הריתמית של הטור מבחינה בין שני צמדי הכינויים, וכל צמד בנוי למעשה באופן מקביל:<sup>16</sup> אלוף – אביר / אחים – מעשים; אגור – אסוס / חכמה – בינה. 'אלוף אחים' ו'אביר מעשים' הם כינויים של פשט, המתארים את הכוהן הגדול על פי תאריו ומעשיו, בעוד ששני הכינויים 'אגור חכמה' ו'אסוס בינה' הם מטפוריים במידה רבה. הכינוי 'אסוס בינה' לקוח ללא כל ספק מהשדה הסמנטי של עולם החקלאות, והוא מתאר את הכוהן הגדול כמעין אסם תבואה, אלא שתבואתו במקרה זה היא מופשטת ועניינה בינה; כינוי זה הוא ללא ספק פרי פיתוחו של הפייטן האנונימי.<sup>17</sup> בתקיעתא למלכויות פונה הפייטן לאל ומבקש ממנו שיגאל את ישראל מהגלות: 'מְקַדְשֵׁךָ תְּבַנֶּה / טְבוּעֵיךָ תְּדַלֶּה'.<sup>18</sup> הכינוי המטפורי לישראל השרויים במצוקת הגלות, 'טבועיך', הוא יצירתו של הפייטן, והוא מתפתח בהמשך הצלעית על ידי הפועל המטפורי 'תדלה', שיוצר תמונה יפה של אנשים טבועים שיש לדלות אותם.<sup>19</sup>

## ב. כינויים המבוססים על לשון ציורית מקראית

ברוב המקרים לכינויים בעלי זיקה ללשון הציורית בפיוט יש קשר ישיר ללשון הציורית המקראית. אפתח בשני כינויים הלקוחים מפיוטו של יוסי בן יוסי 'אמנם אשמינו עצמו מספר':

תַעֲלֶה אַרוֹכָה / לַעֲלֶה נְדָף / תַנְחֵם / עַל עֶפֶר וְאָפֵר.<sup>20</sup>

הכינויים 'עלה נדף' ו'עפר ואפר' הם כינויים מטפוריים לאדם חלש ושברירי. הכינוי הראשון מבוסס על מטפורה מהפסוק 'הַעֲלֵה נְדָף תַעְרוֹךְ וְאֵת קֶשֶׁב תַרְדֵּף' (איוב יג 25), והכינוי השני מבוסס על הציור המקראי 'עפר ואפר', המופיע בשלושה פסוקים.<sup>21</sup> בשני

15 'יהלום, או באין כול: סדר העבודה הארץ-ישראלי הקדום ליום הכיפורים, ירושלים תשנ"ז, עמ' 140.

16 עם זאת הסימטרייה בצמד הראשון אינה שלמה.

17 אף הכינוי 'אגור חכמה' יכול להיות קשור לשדה סמנטי זה, אם כי ייתכן שמקורו בספרות חז"ל, שבה הוא מופיע שלא בהקשר של עולם החקלאות.

18 ש' אליצור, 'קטעי תקיעות בנוסח יוסי בן יוסי', תרביץ, נג (תשמ"ד), עמ' 557.

19 באשר לשימוש בשורש דל"ה אפשר לחשוב שעומדת ברקע הדברים אסוציאציה לפסוק 'ארוממך ה' כי דליתני' (תה"ל 2).

20 מירסקי (לעיל הערה 2), עמ' 126.

21 במקום אחד במקרא רעיון זה מנוסח כדימוי: 'הַדְּנִי לְחֹמֶר וְאֶתְמַשֵּׁל כַּעֲפֵר וְאֶפֶר' (איוב ל 19). שתי

המקרים ניצל הפייטן מטפורה מקראית כמות שהיא. הכינוי המטפורי ל'משה' נאמן בית' בסדר העבודה 'אזכיר גבורות אלוה' של יוסי בן יוסי אף הוא מצומצם, ואינו מנוצל להרחבת השדה הסמנטי של הטור:

גָּדַר בְּעֵדָם / בַּל יִכְסוּ אַרְץ / עַד נֶאֱמַן בֵּית / יַעֲשֶׂם גְּזָרִים.<sup>22</sup>

הטור עוסק בבריאת הים, ושיעורו: האל שם גבול בין הים ליבשה, אך משה עתיד לקרוע את ים סוף לגזרים ובכך לשנות – ולו לרגע – את סדרי בראשית. מקורו של הכינוי המטפורי 'נאמן בית' בפסוק 'לא כן עבדי משה בכל ביתי נאמן הוא' (במ' יב 7).<sup>23</sup> בקרובת הי"ח 'איילת אהבים תעזור במגן' באים כינויים מטפוריים רבים לישראל המבוססים על מטפורות ודימויים מקראיים. כך לדוגמה בשלושת הטורים הפותחים את הפיוט:

אֵילַת אַהֲבִים תְּעֹזֵר בְּמִגֵּן  
בְּרָה כַחֲמָה תְּחַיֶּה בְּאוֹר טַל  
גִּנַּת אֲגֹז תִּכְתִּירָךְ בְּקִדְשָׁה.<sup>24</sup>

לשון הכינוי 'איילת אהבים' לקוח מהפסוק 'איילת אהבים ויעלת חן' (מש' ה 19). על פי הפירוש המקובל בספרות חז"ל, לפסוק זה אופי מטפורי, והאהובה מסמלת בו את החכמה.<sup>25</sup> אמנם קריאה לא מטפורית של הפרק במשלי אפשרית, אך הן בקריאת פשט (המכוונת לנערה) והן בקריאה מושאלת (המכוונת לחכמה) הביטוי 'איילת אהבים' ומקבילו 'יעלת חן' מטפוריים, שכן הם מבוססים על בעלי חיים – האיילה והיעל. בפיוט מנוצלת מטפורה זו כדי ליצור כינוי מטפורי לכנסת ישראל, כפי שמתברר בקלות מתוך המשך הטור, המדבר על ההגנה שהיא זוכה לה מידי האל.

הכינוי השני לישראל בפיוט, 'ברה כחמה', מבוסס על מטפורה ועל דימוי כאחד,<sup>26</sup>

ההיקריות האחרות הן בבר' יח 27 ואיוב מב 6.

22 מירסקי (לעיל הערה 2), עמ' 130.

23 המטפוריות כאן קשורה כמובן לכך שלא אל אין באמת בית, ושמשה ממילא אינו יכול לשמש כעבד בו.

24 ש' אליצור, 'ראשיתם של פיוטי יח', מחקרי ירושלים בספרות עברית, ה [לזכר חברנו יוסף אבן] (תשמ"ד), עמ' 170. בפיוט באים עוד כינויים ציוריים בעלי אותו אופי: 'רעייתך', 'יונתך', 'ידידיך', 'שושנה', 'מתרפקת', 'נאו לחייך', 'שחורה', 'פרחי הגפן'.

25 אמנם קריאה זו מתועדת רק בתלמוד הבבלי או במקורות מאוחרים יותר (עירובין נד ע"ב; כתובות עז ע"ב; דברים רבה ואתחנן ועוד). הקריאה המטפורית של פסוק זה ושל הפרק כולו מתחזקת לאור דברים דומים ומפורשים יותר הנאמרים בפרקים ז–ט בספר משלי.

26 כינוי זה מופיע גם בהושענא 'אום אני חומה'. ראו: מחזור סוכות שמיני עצרת ושמחת תורה: לפי

ואף הוא מביא לפיוט ביטוי מקראי כלשונו: 'מי זאת הנשקפה כמו שחר יפה כלבנה ברה כחמה אימה כנגדגלות' (שה"ש 10 ו 10). התיאור המקראי הפשוט (לנערה) 'ברה' הופך בפיוט למטפורה לכנסת ישראל, ואילו הדימוי המקראי הצמוד אליו עובר כנתינתו אל הפיוט.

המטפוריזציה במקרה זה נשענת כמובן על הקריאה המטפורית-האלגוריסטית של שיר השירים, המקובלת כפי הנראה על חז"ל ועל הפייטנים הקדומים. המהלך הציורי בשני טורים אלו מרתק: המטפורה המקראית 'איֵלת אהבים', שהפכה בתקופת חז"ל סמל לחכמה, חוזרת להיות בפיוט מטפורה לנערה, והופכת מחדש, בתיווך שיר השירים, לסמל לכנסת ישראל. עוד יש להעיר שבטור השני ניתן למצוא שמץ של הרחבה של השדה הסמנטי המטפורי על ידי הבחירה בביטוי 'אור טל',<sup>27</sup> היוצר זיקה מעניינת בין החמה ובין האור.

בטור השלישי בא הכינוי 'גַּנת אגוז', על פי הפסוק העוקב משיר השירים: 'אל גַּנת אגוז ירדתי לראות באֵפי הנחל'. במקור המקראי הגינה היא לכאורה קונקרטי – אפילו בקריאה של הטקסט כמטפורי<sup>28</sup> – אולם בפיוט הביטוי נתפס ככינוי לישראל ולפיכך הוא הופך מטפורי.

בהושענא 'אדיר באלים' אלוהים מכונה 'לובש צדקות'.<sup>29</sup> בבסיס כינוי זה עומד תיאור אנתרופומורפי של האל, המתואר כלובש דבר מה כבן אדם, אך אפיו המושאל של הכינוי מבוסס בעיקר על העובדה שהלבוש הוא כאן תכונה מופשטת. הכינוי מבוסס על פסוק מפורש: 'יֵלֵבֵשׁ צִדְקָה כְּשֵׂרָיִן' (יש' נט 17), אך ללא מרכיב הדימוי הקיים בו.

הכינויים שעסקתי בהם עד כה – להוציא 'ברה כחמה' – מבוססים על מטפורה, שהיא האמצעי הציורי המרכזי בתקופת הפיוט הקדם-קלסי. מיעוט קטן ביותר מן הכינויים מבוסס על דימוי.<sup>30</sup> למשל ביוצר 'אז ישיר פצו אבות' באים שלושה כינויים המבוססים

מנהגי בני אשכנז לכל ענפיהם, מהדורת ד' גולדשמידט וי' פרנקל, ירושלים תשמ"א, עמ' 175,

טור 1. בפיוט זה מופיעים עוד מספר כינויים המבוססים על לשון ציורית: 'חֲבוּקָה וְדְבוּקָה בְּךָ / טוֹעֵנָת עֲלֶיךָ' (טורים 4–5, כינויים מטפוריים המבוססים על שה"ש ב 6 ואיכה ג 27), 'מְרוּטֵת לְחַי / גְּתוּנָה לְמַכִּים' (טור 7, על פי יש' 6). שני כינויים בהושענא זו מבוססים על דימויים: 'דְּמָתָה לְתַמָּר' (טור 2, על פי שה"ש ז 8); 'וְנִחַשְׁבֵּת כְּצֶאֱן טְבִיחָה' (טור 3, על פי תה' מד 23).

27 לביטוי זה עצמו בסיס מקראי (כפי הנראה מטפורי): 'הִקְיֵצוּ וְרַנְנוּ שְׂכַנֵי עִפְרַיִם כִּי טַל אֹרֶת טַלְדָּךְ' (יש' כו 19).

28 אם כי יש לציין שמפרשים חדשים רואים בגינת האגוז לשון נקיה לגוף הנערה. ראו למשל בפירוש פסוק זה אצל: י' זקוביץ, שיר השירים (מקרא לישראל), תל אביב תשנ"ב.

29 גולדשמידט ופרנקל (לעיל הערה 26), עמ' 156.

30 על מעמדו ואופיו של הדימוי בפיוט הקדם-קלסי ראו: א' מינץ-מנור, "כתפוח נאה בפרות כן כהן בצאתו": הדימוי בפיוט "מה נהדר" מתקופת הפייטנות הקדם-קלסית, גנוי קדם, ה (תשס"ט), עמ' 165–188.

על דימויים; הראשון שבהם מופיע בטור העוסק בקריעת ים סוף ובמעבר בני ישראל בתוכו:

תְּהוֹמוֹת יָרְדוֹ / שְׁעֵטָתָה סוֹסִיֹ / וְהוֹלְכָתָה בְּתַחְתֵּיתִי / מְשׁוּלֵי כְּחוֹל יָם.<sup>31</sup>

במקום לומר 'בני ישראל' בחר הפייטן בכינוי 'משולי כחול ים', כינוי המבוסס על דימוי מקראי שכוח.<sup>32</sup> השימוש במילה 'משולי' מעניין מאוד מבחינת מודעותו של הפייטן למעשה הפואטי שהוא עושה. מילה זו כאילו חושפת את העובדה שלפנינו דימוי, שהרי יכול היה הפייטן לומר 'זרעם כחול ים', 'מספרם כחול ים' וכדומה. מספר טורים לאחר מכן מתוארים המתפללים המקדישים את האל יחד עם המלאכים:

מִי כְמוֹךָ נִאֲדַרְתָּהּ / אֲדִיר בְּקִדְשִׁי / וְנִעְרִיץ בְּסוֹד קִדְשִׁי / קוֹלָם כְּקוֹל יָם.<sup>33</sup>

המלאכים מכונים כאן בכינוי 'קולם כקול ים' על פי הפסוק 'ואשמע את קול כנפיהם כקול מים רבים' (יח' א 24). גם במקרה זה הכינוי בפיוט מבוסס ישירות על הדימוי המקראי של המלאכים, עם ההמרה הפשוטה של 'מים רבים' ב'ים'. לבסוף בטור האחרון בפיוט מסופר על האל הגואל את ישראל מהסבל שנגרם להם על ידי רשעי אומות העולם:

וְתַעַן לָהֶם שִׁיר / וְהִילַל זִמְרָה / לְמוֹסִיף לְגֵאֲלֵינוּ / מִסְכָּל הוֹמִים פִּיָּם.<sup>34</sup>

בדיוק כמו בשני המקרים הקודמים בפיוט זה, הכינוי 'הומים פים' מבוסס באופן ישיר וברור על דימוי מקראי: 'הוי המון עמים רבים פהמות ימים יהמיון' (יש' יז 12). יצירת הכינויים בפיוט זה קשורה ללא ספק לשימוש שנעשה בו בקישוט התבניתי המציב בסופי הטורים מילה קבועה, במקרה זה – 'ים'.<sup>35</sup> כינוי נוסף המבוסס על דימוי, בפיוט 'אומץ קצות דרכיך', נוצר גם הוא מכוח השימוש בקישוט זה:

אֲמִץ קְצוֹת דְרָכֶיךָ / אֵין מִי יִבִּין / אֲמַצְתָּה מִתּוֹחֵי כְּאֹהֶל / אֵהְלֵתָה כְּסִפָּה.<sup>36</sup>

הכינוי לשמים 'מתוחי כאהל' מובא מתיאור בריאת השמים: 'הנוטה כדק שמים וימתחם

31 ע' פליישר, היוצרות בהתהוותם והתפתחותם, ירושלים תשמ"ד, עמ' 57.

32 למשל: 'ושמתי את זרעך כחול הים אשר לא יספר מרב' (בר' לב 13).

33 פליישר (לעיל הערה 31).

34 שם.

35 על השפעת קישוטי התבנית על הלשון הציורית ראו במאמרי (לעיל הערה 1), עמ' 19–38.

36 פליישר (לעיל הערה 31), עמ' 173.



כְּאֵהֶל לְשֶׁבֶת' (יש' מ' 22). במקרה זה הדימוי מתרחב קמעה בצלעית הרביעית, שבסופה מופיעה המילה הקבועה – 'סְכָה'. הכינוי הציורי 'אהל' מקושר ל'סְכָה' על בסיס סמנטי, והפייטן יצר זיקה מתוחכמת בין שני הדימויים על ידי השימוש בפועל המטפורי 'אהלתה'.

כינוי המבוסס על דימוי מופיע גם בתקיעתא למלכויות של יוסי בן יוסי 'אהללה אלוהי, באחד הטורים העוסק בהושעת היהודים מידי המן:

מְכוּרֵי בְּלֵא הוּן / פְּדוּיֵי בְּלֵא כֶסֶף / סִלּוּ לְמִטָּה כְּמִים / לֵב הַמְּלוּכָה.<sup>37</sup>

הביטוי הארוך הבא בראש הטור 'מְכוּרֵי בְּלֵא הוּן פְּדוּיֵי בְּלֵא כֶסֶף' הוא כינוי מטפורי לישראל הלקוח מיש' נב 3: 'כי כה אמר ה' חנם נמכרתם ולא בכסף תִּגְאָלוּ'.<sup>38</sup> מכוח הקשרו של הטור בפיוט יש להבינו כעוסק במצבם של ישראל שניתנו ביד המן. הכינוי השני בטור, 'מִטָּה כְּמִים לֵב הַמְּלוּכָה', מבוסס על דימוי והוא בא לתאר את האלוהים; מקורו של כינוי זה בפסוק 'פלגי מים לב מלך ביד ה' על כל אשר יחפץ יִטְנֶנּוּ' (מש' כא 1), היינו לבו של המלך הוא ביד האל כפלגי מים, אשר הוא יכול להטותם כרצונו. תופעה נוספת שאינה שכיחה בפיוט הקדם-קלסי היא כינויים מטפוריים המבוססים על ספרות חז"ל.<sup>39</sup> למשל בברכה המפויטת 'אשר בגלל אבות' מכונה משה כך:

תִּפְלְתוּ לְעוֹלָם / לֹא תִשׁוּב רִיקָם / כִּי רוּעָה נֶאֱמָן / הִיָּה מִשֶּׁה לְיִשְׂרָאֵל.<sup>40</sup>

אמנם לכינוי 'רועה נאמן' יש שורשים מקראיים – 'ומשה היה רעה את צאן יתרו' (שמ' ג 1), וכן נאמר עליי: 'בכל ביתי נאמן הוא' (במ' יב 7). אך הוא מופיע כלשונו מספר פעמים בספרות חז"ל, למשל במכילתא דר' ישמעאל: 'בא זה ללמדך שכל מי שמאמין ברועה נאמן כאילו מאמין במאמר מי שאמר והיה העולם'.<sup>41</sup> בפיוט אחר הורחב הכינוי 'רועה' למשה בצורה יפה:

מֵאֵז בְּעֵבֹר עַם / בְּגִזְרֵי מְנוּחֹת / שָׁרוּ רוּעָה וְעֶדֶר / לְאֵל הַמְּלוּכָה.<sup>42</sup>

37 מירסקי (לעיל הערה 2), עמ' 97.

38 המכירה בפסוק זה – ובמקומות אחרים במקרא – משמעה הסגרה ביד אויב.

39 על תופעה זו של הסתמכות על לשון ציורית ממקורות חז"ל כבסיס לפיתוח מטפורי בפיוט ראו גם: א' מינץ-מנור, 'הלשון הציורית בפיוט הקדם-קלאסי – בין מקראיות למקוריות', מחקרי ירושלים בספרות עברית, כד (תשע"א), עמ' 7–9.

40 גולדשמידט ופרנקל (לעיל הערה 26), עמ' 472.

41 מכילתא דרבי ישמעאל, ויהי ו (מהדורת הורוביץ-רבין, עמ' 114). בטור 19 בפיוט זה משה מכנה את עם ישראל בכינוי המטפורי 'צאני', הקשור כמובן למטפורת הרועה.

42 אליצור (לעיל הערה 18), עמ' 555.

הטור, העוסק בחציית ים סוף, מתאר את משה כ'רועה' ואת עם ישראל – בהתאמה – כ'עדר'. לכינוי אחרון זה יש כמובן רקע מקראי, למשל 'ודרשתי את צאני ובקרתים' (יח' לד 11). אך נראה שכאן הכינוי למשה הוא שהוביל ליצירת הכינוי המטפורי לישראל. חשוב להעיר שבמקרה זה יש הרחבה מסוימת של הכינויים המטפוריים, היוצרים יחד תמונה משותפת, שברקעה עומד בוודאי הפסוק 'נחית כצאן עֲמֶךָ ביד משה ואהרן' (תה' עז 21).

כינוי ציורי נוסף המבוסס על ספרות חז"ל בא בקדושתא 'אברות איומה' לשבועות, שבה מכונה התורה 'פְּלִיאָה אֲשֶׁר חֲצוּבָה מֵאֵשׁ'.<sup>43</sup> הטור כולו הוא כינוי מטפורי לתורה, המודגש על ידי מרכיב הפלא, והוא מבוסס על התיאור המטפורי של מתן תורה בתלמוד הירושלמי, במסכת שקלים: 'התורה שנתן לו הקב"ה למשה [...] חצובה באש'.<sup>44</sup>

### ג. הכינוי המשולב בפיתוח ציורי רחב

לעתים רצף מטפורי בטור פייטני כולל גם כינוי. ברוב המקרים הללו קשה מאוד להכריע אם הכינוי המטפורי הוא שהתרחב לשאר הטור, או שמא המטפוריות שבטור עומדת בבסיס פיתוח הכינוי. מכל מקום מקרים אלו חשובים מאוד לענייני, משום שהם מלמדים על אחד האופנים שבהם יצרו הפייטנים מהלכים ציוריים רחבים. אביא אפוא מספר דוגמאות לכינויים המבוססים על לשון ציורית, ושהם חלק ממהלך מטפורי רחב.

בפיוט הסליחה 'אורך תזריח לחשוכה' נאמר:

אוֹרֶךְ תִּזְרִיחַ לַחֲשׁוּכָה / בְּרַחֲמִים תֵּשׁוּב אֵלֶיהָ.<sup>45</sup>

כנסת ישראל מכונה כאן באופן מטפורי 'חשוכה', משום שהיא נמצאת במצוקת הגלות וכאילו שרויה בחושך. חושך זה מוצב אל מול הפנייה לאל להזריח את אורו, שוב ביטוי מטפורי (שחוק למדי) שמשמעו הבאת הגאולה, בדומה לאמור בפסוק 'קומי אורי כי בא אורך וכבוד ה' עליך זרח' (יש' ס 1). כאמור קשה, ואולי אף מיותר, להכריע אם הכינוי המטפורי הביא את הפייטן להמשיך את אותו שדה סמנטי בפנייה לאל או להפך; אך הרצף המטפורי הכולל בתוכו את הכינוי גלוי לעין.

43 ע' פליישר, 'לקדמוניות הקדושתא, קדושתא קדם-יניית ליום מתן תורה, הספרות, ב (תש"ל), עמ' 411.

44 ירושלמי, שקלים ו, ב (מט ע"ד; טור 625). ניתן אמנם להעלות על הדעת שבתפיסתם של חכמים התורה הייתה כתובה באש באופן ממשיל ולא מטפורי.

45 מחזור לימים הנוראים: לפי מנהג בני אשכנז לכל ענפיהם, ב: יום כפור, מהדורת ד' גולדשמידט, ירושלים תש"ל, עמ' 498.

השילוב בין האור, הגאולה וישראל מפותח הרבה יותר בקטע מתוך מערכת היוצר לתשעה באב 'איכה במחשכים הושבתה':

איכה / במחשכים הושבתה למחכי אור  
 נא אור שואף זרח לה במרפא בכנפיה  
 ככתוב וזרחת לכם יראי שמי שמש צדקה ומרפא בכנפיה (מלא' ג 20)  
 ברוך יוצר המאורות.<sup>46</sup>

בקטע זה ניכרת בבירור השפעתם של התחנה הליטורגית ושל הפסוק המקשר על מוטיב האור.<sup>47</sup> הכינוי 'מחכי אור', כלומר מצפי ישע, לתיאור ישראל, עושה שימוש במטפורת האור כגאולה. במקרה זה סביר מאוד להניח כי הכינוי המטפורי הוא תולדה של הרצף הציורי הכללי בפיוט ולא להפך, בשל הדומינגטיות הרבה של התחנה הליטורגית והפסוק המקשר.

דוגמה נוספת לשימוש מפותח בכינויים מטפוריים עולה מפיוט השופרות 'אנוסה לעזרה' של יוסי בן יוסי:

פעה ממדבר / צפור ממצרים / ויונה השמיעה / מאשור קול  
 פקוד צפור בית / דרוש יונת אלם / תקע למו בשופר / ושרוק למו בקול  
 ככתוב על ידי נביאך והיה ביום ההוא יתקע בשופר גדול ובאו האבדים בארץ  
 אשור והנדהים בארץ מצרים (יש' כז 13)  
 צור חוקים מני / לבל יעופו כנפשו / ובל יכנפו / משמיעי קול.<sup>48</sup>

כנסת ישראל מכונה כאן בשני כינויים מונפשים, 'צפור' ו'יונה'; והכינוי 'צפור' מורחב קמעא על ידי השימוש בפועל המטפורי 'פעה'. בטור השני יצר הפייטן כינויים מונפשים המקבילים לאלו שבטור הראשון: 'צפור בית' ו'יונת אלם'. כינויים אלו מרחיבים בדרכם את המקורות המקראיים שמהם הם לקוחים – גם צפור מצאה בית' (תה' פד 4) ו'למנצח על יונת אלם רחקים' (שם נו 1). השריקה בסוף הטור מקשרת את העולם הציורי, שבו ציפורים אכן שורקות, להנפשה שבשריקת האלוהים, המבשרת את הגאולה. יש לציין שאף בטור השלישי, שבא לאחר פסוק השופרות, נמשך הרצף המטפורי משני הטורים שקדמו לו, על ידי הבחירה בדימוי הנשר.

בפיוט 'אז באין כול' באה סדרת כינויים מטפוריים לאברהם, שרובם שייכים לשדה סמנטי אחד:

46 פליישר (לעיל הערה 31), עמ' 39.

47 על עניין זה ראו: מינץ-מנור, עיונים (לעיל הערה 1), עמ' 121–131.

48 מירסקי (לעיל הערה 2), עמ' 115.

[... / ... / ...] חֲרָלִים / חֲבַצְלַת שׁוֹשֵׁן / בְּקִמְסוֹנֵי כְסוּחִים  
צְבִי בֵּין פְּרָאִים / יִשְׁרָ בֵּין מַעֲקָשִׁים / [... / ... / ...] צֶל עֵץ בְּתוֹךְ חוֹרֵב.<sup>49</sup>

העובדה שמדובר כאן באברהם נלמדת בבירור מהמשך הפיוט. למרות הליקוי בכתב היד ניתן להיווכח כי בטור הראשון תואר אברהם פעמיים בכינוי מטפורי המבוסס על צמח יפה וטוב – אם כי בידינו נותר רק הכינוי השני, 'חבצלת שושן', הבנוי כסמיכות נרדפים – בניגוד לצמחים דוקרים ורעים המייצגים את עובדי האלילים ('חרלים', ו'קמסוני כסוחים'). מטפוריות זו, יש להדגיש, מבוססת על הפסוקים 'על שדה איש עצל עברתי ועל כרם אדם חסר לב. והנה עלה קלו קמשנים פסו פניו חרלים וגדר אבניו הנרסה' (מש' כד 30–31). פסוקים אלו יכולים להיות מובנים כביטויים ראליים שעברו מטפוריזציה בפיוט או כמטונימיות למצבם הגרוע של בעלי השדה והכרם. אל מול ביטויים שליליים אלו העמיד הפייטן את הכינוי החיובי בעליל 'חבצלת שושן', המאוחה משתי מטפורות: 'אני חבצלת השרון שושנת העמקים' (שה"ש ב 1).<sup>50</sup> תמונת השושנה הנתונה בין הקוצים מקורה בפסוק העוקב בשיר השירים: 'כשושנה בין החוחים כן רעיתי בין הבנות'. בטור הבא נמשך הכיוון הכללי שהותווה בטור הראשון: אברהם מכונה בכינוי המטפורי 'צבי', בניגוד לחמורי הבר ('פראים'); כינוי זה לקוח משדה סמנטי אחר אך קרוב במהותו לקודם, שהרי הן חיות הבר והן הצמחים שייכים לטבע. הכינוי שבצלעית השנייה קשה לפענוח, מפני שרק התארים המטפוריים באים בו, והנושא המתואר בהם הושמט. נראה שכוונת הפייטן לתאר את אברהם כשביל ישר בין דרכים משובשות, מן הסתם בהשראת הפסוק 'הולכתי עזרים בדרך לא ידעו בנתיבות לא ידעו אדריכם אשים מחשך לפניהם לאור ומעקשים למישור' (יש' מב 16). לבסוף, בצלעית הרביעית, חוזר השדה הסמנטי שבטור הראשון – אברהם מתואר כצל עץ, מטפורה לדבר משיב נפש.

פיתוח מטפורי יפה המשלב בתוכו כינוי מטפורי בא בתיאור לידתו של יצחק בסדר העבודה של יוסי בן יוסי 'אזכיר גבורות אלוה':

טְרַפֵּי צֶמַח / זְקוּנִים הֶצִּיץ / בְּהַפְתַּח מְקוֹר / לְעֲרוּגַת חוֹרֵב.<sup>51</sup>

שרה מכונה כאן 'ערוגת חורב', היינו ערוגה חרבה. כינוי מטפורי זה, המתאר את עקרותה של שרה, נקשר בצורה מושלמת מבחינת הלשון הצירורית אל עלי הצמח

49 יהלום (לעיל הערה 15), עמ' 113–114.

50 הכינוי 'שושנה', על הטיותה השונות של המילה, משמש פעמים רבות בפיוטים ככינוי לישראל.

ראו למשל בפיוט 'איילת אהבים תעזור במגן': 'כְּשׁוֹפֵטֶךָ תִּצְדִּיק שׁוֹשְׁנָה' (אליצור [לעיל הערה 24]).

51 מירסקי (לעיל הערה 2), עמ' 90.

המתארים את יצחק שנוולד לזקוניה; ותיאור הלידה באמצעות הפועל המטפורי 'הציץ' מעבה עוד יותר את האחדות הציורית בטור, המבוססת על השדה הסמנטי של עולם הצומח.<sup>52</sup> לפנינו כאן מהלך מתוחכם, שכן הביטוי 'בהפתח מקור' מוסיף במישור המטפורי מעיין, מקור מים, שנפתח לפתע, הרווה את הערוגה היבשה והצמיח ממנה צמח,<sup>53</sup> בשעה שבמישור הפשט ה'מקור' הוא כינוי לרחם האישה,<sup>54</sup> ודו-המשמעות מוסיף עומק לשני המישורים.

בקטע מתוך סדר העבודה ליום הכיפורים 'אתן תהילה לרם על כל ברכה ותהילה' מסופר על עקדת יצחק:

טוב בְּנִסְיוֹן עֲשֶׂרָה / תָּר לְנִסּוֹתוֹ / טָע מִמְקוֹרוֹ / אֶשְׁכּוֹל טְהוֹר.<sup>55</sup>

הפיתוח המטפורי במקרה זה בא בשתי הצלעיות האחרונות: יצחק מכונה כאן בכינוי המטפורי היפה 'אשכול טהור',<sup>56</sup> והכינוי מתבשר על ידי הפועל המטפורי 'טע'. עוד טור מפותח מהבחינה הציורית המבוסס על השדה הסמנטי מתחום הצומח בא בסדר עבודה אחר:

זְלוֹזִלִים אֶשֶׁר / בְּעֵצֵי יַעַר / עַד דּוֹר עֲשִׂירֵי / לֹא עָשׂוּ פְּרִי.<sup>57</sup>

מתוך ההקשר בפיוט ברור כי הכינוי המטפורי 'זלזלים אשר בעצי יער' מכוון לעשרת הדורות של בני נוח, שהיו ריקים ממעשים טובים ועבדו עבודה זרה. המילה 'זלזלים' כשלעצמה היא בעלת משמעות מורכבת; משמעותה המילולית ענף דק, אך קרבתה הצלילית למילים בעלות מטען שלילי כגון זלזול, זול וזולות,<sup>58</sup> והעובדה שהופעתה היחידה במקרא היא בנבואת זעם ('וכרת הזלזלים במזמרות' [יש' יח 5]), מעניקים לה נופך שלילי, ודאי כשהיא מופיעה גם בפיוט בהקשר שלילי.<sup>59</sup> בצלעית הרביעית יש

52 בחלק מעדי הנוסח הקישור לעולם הצומח חד יותר: אחד מהם גורס 'הציץ ופרח', והשני – 'הנצו ממנו'.

53 יש להעיר שבחלק מכתבי היד הנוסח הוא 'ערוגת הבושם', על פי לשון הפסוק 'לְחִיּוֹ כְעָרוֹגַת הַבֹּשֶׂם' (שה"ש ה 13). גם נוסח זה שומר על מטפורת הערוגה, אך המרת 'חורב' השלילי ב'בשם' החיובי מנמיכה עד מאוד את רמת הציורית הכוללת של הטור.

54 השו: 'משל משלו חכמים באשה החדר והפרוודור והעלייה דם החדר טמא נמצא בפרוודור ספקו טמא לפי שחזקתו מן המקור' (משנה, נידה ב, ה).

55 ש' שפיגל, אבות הפיוט: מקורות ומחקרים לתולדות הפיוט בארץ ישראל, ניו יורק וירושלים תשנ"ז, עמ' 45.

56 השו לכינוי 'טנא בכורים' שנדון לעיל, עמ' 95.

57 מירסקי (לעיל הערה 2), עמ' 139.

58 כהצעת מירסקי בפירושו לטור.

59 יש לציין שגם הביטוי 'עצי יער' הוא שלילי כבר במקורו המקראי בשה"ש ב 3.

הרחבה של המטפורה שבראש הטור, הרחבה המושגת על ידי הביטוי המטפורי 'לא עשו פרי', המתאר – שוב באופן שלילי – את היעדר המעשים הטובים של בני דור המבול. בשלושה פיוטי תקיעתא של יוסי בן יוסי יש פיתוחים ציוריים המשלבים בתוכם כינויים. למשל בפיוט התקיעתא למלכויות:

זָד עַל אֲדוֹנָיו / עֶבֶד יוֹשֵׁב נֶגֶב / בְּזֹאת תִּרְגֹּז אֶרֶץ / בְּשָׂאת עֶבֶד מְלוֹכָה.<sup>60</sup>

הטור בכללותו מתאר את מלחמת הכנעני מלך ערד בישראל. הכינוי הפריפראסטי לאויב 'עבד יושב נגב' נוצר על ידי איחוי שני פסוקים על בסיס המילה 'כנען', הבאה בשניהם: 'וישמע הכנעני מלך ערד ישב הנגב כי בא ישראל דרך האתרים וילחם ב'ישראל וישב ממנו שבי' (במ' כא 1); 'ויאמר ארור כנען עבד עבדים יהיה לא'חיו' (בר' ט 25). יוסי בן יוסי ניצל את תיבת 'עבד' שבכינוי על מנת ליצור את הכינוי המטפורי לישראל 'אדוניו', מהלך היוצר הרחבה ציורית קלה בין שתי הצלעיות. הרחבת שדה סמנטי זה נמשכת בחציו השני של הטור, על ידי השימוש בפסוקים 'תחת שלוש רגוז ארץ ותחת ארבע לא תוכל שאת. תחת עבד כי ימלוך ונבל כי ישבע לחם' (מש' ל 21–22). האנשת הארץ הרוגזת עברה מן הפסוק אל הפיוט, כמו תיאור העבד, היינו כנען, שנכשל בניסיונו להשתלט על ישראל, ניסיון המתואר באמצעות הביטוי המטפורי המקורי 'לשאת מלוכה'.<sup>61</sup>

בפיוט התקיעתא לזיכרונות תיאר יוסי בן יוסי את שעבוד ישראל במצרים ואת גאולתם:

צָצוּ שׁוֹעֲלִים / מְחַבְּלִים כְּרָמִים / לְהַכְרִית מִגֶּפֶן / שֶׁרֶשׁ זִזְכָּרוֹן

צָרָרוּם בְּפֶרֶךְ / נִאָקוּ וְנוֹשְׁעוּ / בְּכֶשֶׁר הַרְרֵי קָדָם / הוֹחֵק לְזִכְרוֹן

ככתוב בתורתך וישמע אלהים את נאקתם ויזכר אלהים את בריתו את אברהם

את יצחק ואת יעקב' (שמ' ב 24).<sup>62</sup>

הטור הראשון מתאר את השעבוד באופן מטפורי לחלוטין. כמו בפיוט הקודם באים כאן שני כינויים – במקרה זה שניהם מטפוריים – לישראל ולאויביהם, המצרים. הכינוי למצרים 'שועלים מחבלים כרמים' מבוסס מבחינה לשונית על הפסוק 'אֶחָזוּ לָנוּ שׁוֹעֲלִים שׁוֹעֲלִים קֹטְנִים מְחַבְּלִים כְּרָמִים וְכִרְמֵינוּ סִמְדָר' (שה"ש ב 15), אך הוא נסמך גם על

60 מירסקי (לעיל הערה 2), עמ' 95.

61 חשוב לציין שחציו השני של הטור מוצג כפתגם חכמה כללי, המקבל את משמעו (בקשר לכנעני) מתוך ההקשר הכולל של הטור.

62 מירסקי (לעיל הערה 2), עמ' 107.

דרשה המזהה את ה'שועלים' עם המצרים.<sup>63</sup> הכינוי לישראל 'גפן' נקשר יפה מאוד לא רק לשדה הסמנטי של ה'כרם', אלא גם להמשך אותה דרשה, שנעשה בה קישור ישיר בין ה'כרם' לישראל. הרצף הציורי נמשך בצלעית האחרונה, באשר הפייטן מתאר באמצעות מטפורת כריתת השורש את שעבוד ישראל ואת הניסיון לכלותם.

בפיוט התקיעתא לשופרות של יוסי בן יוסי נאמר:

בְּקֶרְנֵי דְרִשְׁנֵי / שְׁה פּוֹרָה אֲנִי / נְגִזְזִי וְנֶאֱלַמְתִּי / בְּלִי לְהָרִים קוֹל  
בְּאֲמֹר גּוֹזִי / נִדְחָה הִיא / שׁוֹמְרָה וְצִלָּה / לֹא יִשָּׂאג קוֹל.<sup>64</sup>

שני טורים אלו מביאים רצף מטפורות המתארות את עם ישראל כצאן; הבסיס למטפורות הוא כרגיל מקראי, ושילובן זו בצד זו הוא פרי פיתוחו של הפייטן. המוקד של הטור הראשון הוא בכינוי המטפורי לישראל 'שה פזורה', הלקוח מהפסוק 'שה פזורה ישראל' (יר' נ 17). סביב כינוי זה באות מטפורות הנוגעות לצאן אף הן: בצלעית הראשונה מתחננת כנסת ישראל שהאל ידרוש ויחקור אותה – ברמיזה דקה לפסוק 'הנני אני ודרשתי את צאני ובקרתים' (יח' לד 11) – ובצלעית השלישית היא מספרת כי נגזזה, היינו נפגעה, ולכן שתקה; צלעית זו מביאה בעדינות את הפסוק: 'וכרחל לפני גזויה נאלמה' (יש' נג 7). פיתוח מטפורי זה נמשך בטור השני: בתחילתו אויבי ישראל מכונים 'גוזזים', היינו מי שגזזו, פגעו בישראל, ואף הביטוי 'נִדְחָה' מתקשר לשדה סמנטי זה, כפי שעולה מהשימוש במילה זו בהקשר מטפורי של צאן בפסוק שהובא לעיל: 'שה פזורה ישראל אריות הדיחו' (יר' נ 17). חשוב לציין שבפיוט, שלא כבפסוק, שבו האריות מקושרים לאויבים, ה'אריה' שאינו שואג הוא דווקא האלוהים.<sup>65</sup> שילובו של הכינוי המטפורי 'שׁוֹמְרָה וְצִלָּה' – על פי 'ה' שמרד ה' צִלָּךְ על יד ימינך' (תה' קכא 5) – במסכת האחידה הזו חלק פחות, אך אין הוא פוגע ברצף, שכן תפקידו של הרועה, השומר על הצאן, למצוא להן מקום צל מוגן.

ד. לשון ציורית ולשון פשט זו בצד זו

לעתים מופיעה בטור הפייטני מטפורה רחבה, הכוללת על פי רוב כינוי, והיא מתפרשת, עוד באותו טור, בלשון פשט. כך למשל בשני טורים מתוך פיוט ליום הכיפורים:

63 ראו למשל במדרש שיר השירים רבה ב, טו.

64 מירסקי (לעיל הערה 2), עמ' 110.

65 ראו גם: 'יאמר ה' מציון ישאג ומירושלם יתן קולו ואבלו נאות הרעים ויבש ראש הכרמל' (עמ' א 2).

צָרִי עֵין מְצָאוּ יָד / פּוֹעֲלֵי שְׁקָר עֲשׂוּ חֵיל  
 עוֹשֵׂי צְדָקָה לֹא נִרְאוּ / שׁוֹנְאֵי בְּצַע לֹא עֲמְדוּ.<sup>66</sup>

טורים אלו מתארים את מצבם הרע של בני ישראל על ידי הנגדת האנשים החוטאים (בטור הראשון) לצדיקים שאינם בנמצא (בטור השני). היפוך סדר העולם הרצוי מתחדד על ידי מבנה התקבולת הניגודית, המתארת את החוטאים על דרך החיוב מבחינה לשונית ('מצאו', 'עשו') ואת הצדיקים על דרך השלילה ('לא נראו', 'לא עמדו'). בראש הטור הראשון בא פיתוח מטפורי המבוסס על השדה הסמנטי של איברי הגוף. הכינוי המטפורי 'צרי עין', השכיח מאוד בלשון חכמים,<sup>67</sup> משמעו קנאים, המקנאים במישהו, ואילו 'למצוא יד', ביטוי מטפורי נפוץ במקרא,<sup>68</sup> משמעו להצליח; חציו הראשון של הטור מציג אפוא תיאור מטפורי לחלוטין של הצלחת הרשעים, בעוד חציו השני מעמיד תמונה זהה בלשון פשט: השקרנים, המכונים 'פועלי שקר' (בעקבות הושע 1 ז), זוכים להצלחה גדולה, 'עשו חיל' (על פי תה' קיח 15 ועוד). בטור השני מתוארת היעדרותם של הצדיקים, אף היא באמצעות ביטויים מקראיים לא מטפוריים. המטפורות בקטע זה שחוקות למדי, וגם הפיתוח מכוח הבאת שני איברי גוף מינימלי, כי אין הם קשורים זה בזה ולכן אינם מצטרפים לציור רחב.

מטפורה מתפרשת בלשון פשט גם בטור מתוך הברכה המפויטת לפורים 'אשר הניא עצת גוים', טור המתאר את גדולתה של אסתר:

נִץ פָּרַח / מְלוּלֵב חֵן / הִדְסָה עֲמָדָה / לְעוֹרֵר יְשָׁנִים.<sup>69</sup>

הטור פותח בתיאור פריחת ניצן, תיאור המבוסס על שילוב לשון הפסוק 'והיא כפריחת עלתה נצה' (ברי' מ 10) עם הכינוי המטפורי המקורי 'לולב חן'. אילו עמדו שתי צלעיות אלו כשלעצמן לא היו הקוראים מסוגלים לפענחן, ולמעשה ניתן היה לחשוב שמדובר בתיאור צמיחה קונקרטי. אולם משמעות המטפורה מתפענחת באחת עם הופעת השם הפרטי 'הדסה' – היא אסתר – בראש הצלעית השלישית; הניצן שפרח מן הלולב היפה

66 גולדשמידט (לעיל הערה 45), עמ' 493.

67 ראו למשל: תוספתא, פסחים ג, כ (מהדורת ליברמן, עמ' 157).

68 למשל שופ' ט 33.

69 סדר עבודת ישראל, מהדורת ז' בער, רדליים תרכ"ח, עמ' 448. ברוב המקריע של המהדורות הנדפסות (כולל אצל בער) הנוסח הוא 'ניץ פרח / מלולב / חן הדסה עמדה / לעורר ישנים'; הנוסח 'לולב חן' בא על פי כ"י לונדון, הספרייה הבריטית Add. 27201 (מרגליות, 655 א), דף 109 וכו"י פריז, הספרייה הלאומית 644 heb, דפים 18–19. אין ספק שכך הוא הנוסח המקורי, חן מן הצד התוכני, חן מצד התארגנות המקצב המרובע הקדם-קלסי. על הנוסח המתוקן העמידה אותי שולמית אליצור, ואני מודה לה גם כאן.



הוא אסתר המלכה, שבתפילתה ביקשה לעורר את זכות האבות, המכונים בכינוי המטפורי 'ישנים'.<sup>70</sup> לעתים התופעה הפוכה, היינו ביטוי של פשט מלווה בכינוי מטפורי. כך למשל בשני הטורים הבאים:

עֲדַת קְדוֹשִׁים אוֹתְנוּ קָרָא / כָּרַם חֲמֻדָּה נָטַע שְׁעִשׂוּעִים.<sup>71</sup>

הטור הראשון נפתח בכינוי לא מטפורי לישראל, 'עדת קדושים', בדומה לאמור בפסוק 'כי כל העדה פלם קדשים' (במ' טז 3). אך מיד לאחריה בא כינוי מטפורי רחב לישראל המבוסס על הפסוק 'כי כרם ה' צבאות בית ישראל ואיש יהודה נטע שעשועיו' (יש' ה 7).

דוגמה נוספת לתופעה ההפוכה מצויה בפיוט שנזכר לעיל 'אשר הניא עצת גוים':

בְּקוּם עֲלֵינוּ / אָדָם רָשָׁע / נֶצַר זָדוֹן / מְזַרַע עֲמֻלָּק.<sup>72</sup>

בתחילה מתואר המן כ'אדם רשע' ומיד לאחר מכן בכינוי המטפורי 'נצר זדון', הלקוח מעולם הצומח. יש להעיר שמטפורה זו מוסברת מתוכה בשל הסומך 'זדון', ומפני שבצלעית הבאה נאמר ש'נצר' זה בא 'מזרע עמלק'.

הדוגמה האחרונה לטכניקה זו לקוחה מתוך הפיוט הנאמר לאחר סדר העבודה ביום הכיפורים, אם כי כאן הכינויים אינם ממלאים תפקיד משמעותי:

גִּילָה הַשְּׂמִיעוּ / כָּל בְּנֵי שְׁבִטוֹ / וְלָבְשׁוּ מְשׁוֹשׁ / כָּל קָהַל קְדוֹשִׁים.<sup>73</sup>

70 בשולי הדברים אעיר על עוד מקרה מעניין, שאמנם אינו מבוסס על כינויים מטפוריים, אך למתרחש בו נגיעה ישירה לנושא שאני דן בו כאן. הקטע לקוח מתוך תיאור הכוהן הגדול הצועד עם ראש בית האב ועם סגנו במהלך עבודת יום הכיפורים, ופיתוח הלשון הציורית כאן מבוסס על דימוי: 'קִדְמוּ קְרָסְלֵיוֹ / אֶצֶל שְׁנֵי הַשְּׁעִירִים / מִתְנַף כְּלוֹבֵב / בְּהַדָּס בְּעֶרְבָה // קֶצֶין בֵּית אָב מִשְׁמָאל / וְסֶגֶן מִמִּיָּן / שְׁתוּלִים בְּנוֹךְ / לְהַפְרִיחַ בְּחִצְרוֹתֶיךָ' (יהלום [לעיל הערה 15], עמ' 147). דימוי הכוהן הגדול ללובב המוקף בהדס ובערבה, משל היה לולב שנוטלים בסוכות, הוא דימוי מקורי ומיוחד, והוא מתפרש מיד בצלעית העוקבת, המתארת את שני הכוהנים הנלווים לכוהן הגדול. סימונו של הטור השני חוזר בצורה מעניינת מאוד אל השדה הסמנטי של הדימוי: באמצעות בלשון הפסוק 'שתולים בבית ה' בחצרות אלהינו יפריחו' (תה' צב 14) נמשך הפיתוח הציורי בתיאור מטפורי של הכוהנים, לאחר שנקטע על ידי תיאור מלוויו של הכוהן הגדול. השוו לדרשת הפסוק: "צדיק כתמר יפרח", מדבר בשבטו של לוי, שהפרישן הקב"ה במעשיהם הטובים. מה כתיב אחריו, "שתולים בבית ה' בחצרות אלהינו יפריחו", ללמדך שלא היו זוים מבית המקדש' (תנחומא, במדבר יז [מהדורת בובר עמ' 15]).

71 ד' גולדשמידט, הגדה של פסח ותולדותיה, ירושלים תשכ"ט, עמ' 92.

72 בער (לעיל הערה 69), עמ' 448.

73 י' יהלום, 'גלגל המזלות בפיוט הארץ ישראלי', מחקרי ירושלים בספרות עברית, ט (תשמ"ז),

הכוהנים הצוהלים למראה הכוהן הגדול היוצא בשלום מבית קודש הקודשים מתוארים בצלעית הראשונה בצורה קונקרטי (גילה השמיעו'), בעוד שבצלעית השלישית שמחתם מתוארת באמצעות המטפורה של לבישת המשוש. בנוסח חלופי של הפיוט עניין זה מטושטש, משום שכבר בצלעית הראשונה נעשה שימוש במטפורת הלבוש:

גִּילָה עָטוּ / כָּל בְּנֵי שְׁבָטוֹ / לְבָשׁוּ מְשׁוֹשׁ / כָּל עַדַת קְדוֹשִׁים.<sup>74</sup>

#### ה. כינויים השוברים רצף מטפורי

במספר מקרים מיוחדים כינויים המבוססים על לשון ציורית שוברים את הרצף המטפורי הרחב שהם משולבים בו, ובכך יוצרים דווקא התנגשות בין שדות סמנטיים שונים. דוגמה מובהקת לתופעה זו עולה בטור הראשון של הפיוט 'אופל אלמנה תאיר':

אָפֶל אֶלְמָנָה תְּאִיר / בְּהוּ בּוֹכֶיהָ תְּבַהֵיק.<sup>75</sup>

הטור בכללותו מתאר את מצבה הקשה של כנסת ישראל, המכונה כאן בשני כינויים מטפוריים, 'אלמנה' ו'בוכיה', המבוססים על הצגתה כאישה. לא מקרה הוא שכינויים מטפוריים אלו לקוחים מפסוקים ממגילת איכה; הראשון הוא הפסוק הפותח את המגילה: 'איכה ישבה בדד העיר רבתי עם היתה כאלמנה, והשני: 'על אלה אני בוכיה עיני עיני ירדה מים' (א 16). אבל כינויים אלה משולבים בטורים המבוססים על מטפורות מפותחות משדה סמנטי שונה – החושך, המובלט על ידי השימוש בפעלים המטפוריים 'תאיר' ו'תבהיק', המשמשים את הפייטן בבקשו מן האל לגאול את ישראל.<sup>76</sup> כך נוצר מתח ברמת הלשון הציורית בין הפיתוח המטפורי המבוסס על האור והחושך לבין תמונת האלמנה הבוכה.

תופעה כמעט וזהה מתרחשת בפתיחת הקדושתא הקדם-קלסית לשבועות 'אברות איומה': 'אברות אימה / נחפו בכסף'.<sup>77</sup> בטור זה – ובטורים הבאים אחריו – מתוארות ההכנות של עם ישראל למתן תורה. כנסת ישראל מתוארת כאן כיונה שכנפיה

עמ' 319.

74 שם, עמ' 321.

75 גולדשמידט (לעיל הערה 45), עמ' 499.

76 יש להעיר שהתיבה 'בוהו' צריכה להיות מובנה כאן כמקבילה ל'אופל' אם כי הדבר אינו פשוט מבחינת משמעה המקראי. ראו: ב' א 2; יש' לד 11; יר' ד 23.

77 פליישר (לעיל הערה 43), עמ' 399. ניתוח קצר של הקטע הנדון כאן ראו: פליישר (לעיל הערה 2), עמ' 101–103; ש' אליצור, שירה של פרשה: פרשות התורה בראי הפיוט, ירושלים תשנ"ט, עמ' 126–128.

מקושטות בכסף, על פי הפסוק 'כנפי יונה נחפה בכסף ואברותיה בירקרק חרוץ' (תה' סח 14). אבל במקום 'יונה' שבמקור מכונה פה כנסת ישראל בכינוי המטפורי 'אימה', בדומה לנאמר בפסוק 'פה כלבנה ברה כחמה אימה כַּנְדָּגְלוֹת' (שה"ש ו 10). נוצרת כאן אפוא התנגשות ברמת הלשון הציורית בין הכינוי המטפורי משיר השירים לבין מטפורת היונה המתקשטת.

דוגמה נוספת לתופעה זו לקוחה מפיוט החורג מתחומי קורפוס הפיוט מהתקופה הקדם-קלסית, אך בשל חשיבותו הרבה של פיוט זה (שתתברר מיד) מן הדין לעסוק גם בו. גם במקרה זה מדובר בטור הפותח פיוט, מאת הפייטן הקלסי אלעזר בירבי קליר:

שׁוֹשֵׁן עֲמָק אֵימָה / שִׁבֵּת שְׁבִתוֹן לְקִימָה.<sup>78</sup>

שיעורו של הטור: כנסת ישראל הוזהרה לשמור את יום הכיפורים. כנסת ישראל מכונה כאן בכינוי המטפורי 'שושן עמק', בעיבוד קל של הפסוק 'אני חבצלת השרון שושנת העמקים' (שה"ש ב 1) ועל פי הפרשנות המטפורית למגילה. לכינוי זה צירף הפייטן את הפועל 'אימה', המחזיר אותנו אל העולם האנושי אך מתנגש עם השדה הסמנטי של עולם הצומח.

על אי התאמה זו כבר עמד אברהם אבן עזרא בפירושו המפורסם לקה' ה 1, שבו דן באריכות בפיוט הארץ-ישראלי הקדום, בסגנונו ובלשונו.<sup>79</sup> בבואו לדון בטור הנזכר של הקלירי כתב אבן עזרא: 'ועוד מה עניין לשושנה שיתארנה באימה, התפחד השושנה? ואין תואר השושנה כי אם קטופה או רעננה או יבשה'. טענותיו של אבן עזרא כלפי אלעזר בירבי קליר – כמיצג הפיוט הארץ-ישראלי – רחבות יותר, ומעוגנות במרחק הרב שבין הפואטיקה של הפיוט הקדום לפואטיקה של השירה העברית בספרד, שאבן עזרא היה אמון עליה. לענייני חשובה תחושת הזרות שחש אבן עזרא כלפי אי ההתאמה בין הפועל לכינוי המטפורי. הסתייגותו של אבן עזרא מחדדת את העובדה שהפייטנים הקדומים היו אדישים להתנגשות זו. אדישות – משתמעת – זו היא כפי הנראה עדות נוספת לחוסר מרכזיותה של הלשון הציורית בתקופת הפיוט הקדם-קלסי, למידת התחכום המועטה שלה ולעובדה שכינוי מטפורי התפרש באופן מידי כמוזהה עם המושג המכונה בו.

78 גולדשמידט (לעיל הערה 45), עמ' 332.

79 'יהלום, שפת השיר של הפיוט הארץ-ישראלי הקדום, ירושלים תשמ"ה, עמ' 191. לדיון בדברים ראו: שם, עמ' 13-14; הנ"ל, 'הפואטיקה של הפיוט הספרדי על פי ביקורת הפיוט הקדום לאברהם אבן עזרא', 'דישון, א' חזן (עורכים), מחקרים בספרות עם ישראל ובתרבות תימן, רמת גן תשנ"א, עמ' 303-304; פליישר (לעיל הערה 2), עמ' 415-417.

## ו. סיכום

במבוא למהדורת פיוטי פינחס הכהן העלתה שולמית אליצור את הסברה שהכינויים משמשים אצל רוב פייטני ארץ ישראל תמורה לפיתוח לשון ציורית עשירה.<sup>80</sup> הדיון הנוכחי אמנם לא התמקד בכינויים כאמצעי רטורי עצמאי בפיוט הקדום, ועם זאת דבריה של אליצור נוגעים ישירות לתמונה העולה מהדיון הנוכחי, תמונה המלמדת על אופייה המצומצם של הלשון הציורית בספרות הפייטנית המוקדמת ועל תלותה הרבה בלשון הציורית המקראית. עם זאת חשוב לציין כי במקומות שבהם בחרו פייטנים קדם-קלסיים לשלב כינויים במרקם הציורי שיצרו בפיוט ניכר כושרם הפואטי הגבוה והייחודי. מבחינה זו מקומם של הכינויים הפייטניים וזיקתם – או חוסר זיקתם – ללשון הציורית הם אספקלריה למתרחש בספרות הפיוט המוקדמת והמאוחרת. בתווך שבין השירה המקראית לשירה האנדלוסית, העשירות עד מאוד בלשון ציורית, עומד לו קורפוס פואטי עצום המלמד כי ניתן לכתוב שירה גדולה שהיא דלה בדימויים, במטפורות ובשאר אמצעי הלשון הציורית. נראה אפוא כי לכל הפחות באשר לספרות הפיוט לא צדק נתן אלתרמן כשכתב באחד משיריו 'פְּלִי סְמָלִים וְהַשְׁאֵלוֹת שִׁיר אֵין'.<sup>81</sup>

80 פיוטי רבי פינחס הכהן, מהדורת ש' אליצור, ירושלים תשס"ד, עמ' 150.

81 נ' אלתרמן, חגיגת קיץ, תל אביב תשכ"ה, עמ' 145.

'ים אחרון' בדרך לאמריקה:  
'אמיגרנטים' כסיפור מפתח ליצירתו של ל"א אריאלי (אורלוף)

יותם פופליקר

א

המצב הגלתי בעידן התרבותי של התחום שמעבר (beyond) בסוף המאה העשרים מאופיין כמצב של היות בתווך: הגולה, אשר עזב את ביתו והיגר ממולדתו ומארץ מוצאו אל מרחב טריטוריאלי ותרבותי אחר, לרוב אינו מוצא במרחב החדש בית במלוא מובן המילה, ולפיכך נותר בתווך שבין המרחב הישן שעזב לבין המרחב החדש שבו מבקש הוא להכות שורשים, בין עולמו הישן, העבר שאינו מרפה, לבין עולמו החדש, הטומן בחובו את העתיד. 'הגולה מתקיים במצב ביניים: הוא אינו שלם לחלוטין עם הסביבה החדשה, ואינו משוחרר לגמרי מנטלה של הסביבה הישנה. הוא מכותר בקיום מעורב-למחצה ומנותק-למחצה. הוא נוסטלגי וסנטימנטלי במישור האחד, וחקיין או מנודה בתחושת במישור האחר'.<sup>2</sup> מצב ביניים זה מוביל לתפיסה כפולת פנים של

\* מאמר זה מבוסס על עבודת מוסמך שכתבתי באוניברסיטת תל אביב בהנחייתו של פרופ' יוחאי אופנהיימר. ברצוני להודות לפרופ' אופנהיימר וכן לד"ר חנה סוקר-שווגר ולד"ר רועי גרינוולד, שבלעדיהם לא היה המאמר קורם עור וגידים. לבסוף ברצוני להודות לקורא האנונימי מטעם המערכת שהערותיו תרמו רבות לגיבושו הסופי של נוסח המאמר.

1 התחום שמעבר הוא תחומה של התרבות האנושית בסוף המאה העשרים כפי שהגדירה הומי באבא במעבר התכוון באבא למעשה לתאוריות שמדגישות את הקיום בשוליים, בשולי התברה ובשולי זמן ההווה ההיסטורי: הפוסטמודרניזם, הפוסטקולוניאליזם, הפוסטפמיניזם וכו'. הבחירה במונח מעבר אינה מקרית. לדברי באבא המונח פוסט מטעה, משום שבשיח התרבותי הוא נתפס כמה שבא אחרי ולעתים אף כמה שבא כנגד; מטרתו של המונח מעבר להדגיש את התחום שאינו אחרי ואינו לפני ודאי אינו כנגד, אלא ממוקם בין לבין, התחום הדינמי שהוא מעבר לתבניות הלוגיקה הבינארית. ראו: H. K. Bhabha, 'Introduction', idem, *The Location of Culture*, London: 1994, pp. 34-49

2 א' סעיד, 'גלות אינטלקטואלית: נוכרים ואנשי שוליים'. הנ"ל, ייצוגים של האינטלקטואל,

הקשרים טריטוריאליים, לאומיים ותרבותיים: לעומת היליד והמקומי, אשר באופן עקרוני מעורה במערך תרבותי הומוגני אחד ויחיד בביתו שלו ומודע למערך זה; הגולה מתקיים לפחות בשני מערכים כאלה, בזה שעזב ובוזה שאליו היגר, ומצב זה חושף אותו לנקודת מבט מרובת ממדים ודינמית ומגדיר את קיומו ההטרוגני.<sup>3</sup>

נקודת מוצא תאורטית זו עשויה לטעמי להיות נקודת פתיחה טובה לניסיון להבין מחדש את המורכבות הפואטית והאידיאולוגית ביצירתו של הסופר הנשכח לוי אריה אריאלי (אורלוף). אולם נקודת מוצא זו אינה מובנת מאליה ודורשת הבהרה, מאחר שנקודת המבט הביקורתית שממנה נבחנה יצירתו של אריאלי עד כה – נקודת מבט שתרמה רבות להישכחותו – היא דווקא זו הלאומית-הציונית. כבר עם פרסום סיפוריו הראשונים, בשלהי העשור הראשון ובתחילת העשור השני של המאה העשרים, תיאר יוסף חיים ברנר את אריאלי ואת שמואל יוסף עגנון בנשימה אחת כשני סופרים צעירים עולים בעלי כשרון רב.<sup>4</sup> אולם יצירתו של אריאלי, שלא כזו של עגנון, לא זכתה לתשומת לב של הביקורת. על פי בנו של אריאלי, עמנואל, הסיבה להישכחותו היא בראש ובראשונה 'כתם ה'הורד' שטבעו בו' לאחר שהיגר לאמריקה בשנת 1923; עוד בחייו, כתב עמנואל על סמך תחושתו של אביו, 'סימנים שונים הוכיחו לו "שיש אנשים בארץ ישראל החפצים בביטולי"'.<sup>5</sup>

עם זאת נדמה שדווקא לאחר מותו של אריאלי ניחתה המכה שהכריעה את הגורל.

3 תרגם ט' חבר-חיבובסקי, עריכה מדעית ח' חבר, תל אביב 2010, עמ' 67–84.  
נקודת המבט מרובת הממדים הזו, אופיו ההטרוגני של הגולה, הומשגו במחקר בצורות שונות, אולם באופן עקרוני נגעו כל החוקרים באותו ריבוי וכד בבדיות מהותיים. סעיד שאל את המונח המוזיקלי קונטרפונקט (שני קווים מלודיים או יותר, תמות מקבילות, שהם עצמיים ושלמים בפני עצמם ועם זאת הרמוניים ומשלימים זה את זה כשהם מוצגים יחד) וטען למודעותו הקונטרפונקטית של הגולה. ראו: E. Said, 'Reflections on Exile', idem, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, MA 2000, pp. 137-149. מקלנן טענה, בעקבות הדיאלקטיקה של הגל, כי המצב הגלתי מייצר מערכת של אנטינומיות, סתירות וניגודים, ושמערכת היחסים ביניהם באה לידי ביטוי במתח הדיאלקטי. ראו: S. McClennen, *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literature*, West Lafayette, IN 2004. הול טען שיש להבין את הזהות הדיאספורית כמערכת יחסים או זיקת גומלין דיאלוגית בין שני וקטורים: בין וקטור המצביע על העבר המשותף ועל הרציפות לבין וקטור המזכיר כי השותפות נובעת מתוך חוויית הרצף שנקטע, הקרע. מערכת יחסים זו, טען הול, מגדירה את הזהות הדיאספורית כוהות היברידיית. ראו: S. Hall, 'Cultural Identity and Diaspora', J. Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London 1990, pp. 229-237.

4 י"ח ברנר, אגרת לפ' לחובר, אוגוסט 1909, כל כתבי י"ח ברנר, ג, תל אביב תשכ"ז, עמ' 347; הנ"ל, 'דפים מפנקס ספרותי', שם, ב, תל אביב תשכ"א, עמ' 306.

5 ע' אריאלי, 'ל"א אריאלי (אורלוף) הסופר שנשכח, מאה שנים להולדתו', בצרון, 8 (תשמ"א), עמ' 42.

גרשון שקד, שהכניסו אל הקאנון של ספרות העלייה השנייה, אל בית מדרשו האנטי־אנרי של ברנר, כפי שטענה גילה רמרז־ראוך,<sup>6</sup> בד בבד הרחיקו אל שולי ספרות זו, בתארו אותו כסופר משני ביותר, שאמנם התחיל את דרכו במרכז הספרותי בארץ ישראל אולם הודח לשולי השוליים, משום שהתפתחותו האמנותית נעצרה עם ירידתו מארץ ישראל. על פי שקד אריאלי 'לא זכה לתשומת לבה של הביקורת משום שזקנתו ביישה במקצת את נעוריו (סיפוריו האמריקאים פחות חשובים מביכוריו)';<sup>7</sup> וזאת מאחר שעם ירידתו 'ניתק משורשיו ואיבד את הקשרו הטבעי', קרי איבד את זיקתו לציונות.<sup>8</sup> שקד אף בחר לכנותו במפורש 'התאום שירד', תאומו של עגנון ש'נשאר', ובכך העמיק את כתם היורד שטבעו בו כאמור עוד בחייו, גם אם עטף אותו בהילתו של עגנון.

על מגמתו הפוליטית של שקד בעניין זה עמד בשנים האחרונות פיליפ הולנדר, שטען כי שקד קרא את אריאלי מנקודת מבט אידאולוגית אשר הטתה את פרשנותו ופגמה בהסקת המסקנות. הולנדר אף הדגיש כי שקד לא פעל בחלל ריק: הוא ביקש להכניס את אריאלי אל הקאנון ובו בזמן הושפע מאוד ממאמרו של עדי צמח 'מין ואופי לאומי', שמתוך קריאה צמודה בסיפור 'ישימון' לאריאלי השווה אותו לאוטו ויינינגר והציגו כאוטו־אנטישמי.<sup>9</sup> הולנדר הצהיר שבחשיפת ההרחקה האידאולוגית של שקד וצמח הוא מבקש להחזיר את אריאלי אל הזרם המרכזי (והציוני) של התרבות העברית (Hebrew culture mainstream), ובתוך כך עשה שימוש בכליו של צמח וחתר להפך את מגמתו הפרשנית בקריאתו את הסיפור 'ישימון'.<sup>10</sup>

אף ששקד וצמח ביקשו לתאר את אריאלי כיורד, אנטי־ציוני ואף אוטו־אנטישמי, ותרמו רבות להרחקתו אל שולי הקאנון; והולנדר מנגד ביקש להחזירו משולי השוליים אל החממה התרבותית של הטריטוריה והאידאולוגיה הציוניות – שני המהלכים, המנוגדים כביכול, שותפים למעשה בקריאתם הפוליטית והאידאולוגית;

- 6 ג' רמרז־ראוך, ל"א אריאלי (אורלוף): חייו ויצירתו, תל אביב תשנ"ב, עמ' 7.  
7 ג' שקד, 'התאום שירד, על יצירתו של ל"א אריאלי', ל"א אריאלי (אורלוף), ישימון: סיפורים ומחזה, בעריכת ד' מירון, תל אביב תש"ן, עמ' 286. מאמר זה פורסם לראשונה בתוך: סימן קריאה, 5 (1976), עמ' 488–491.  
8 ג' שקד, הסיפורת העברית 1880–1980, ב, תל אביב תשמ"ג, עמ' 119. טענה זו מופרכת מיסודה לטעמי ועל כן אידאולוגית בעליל; אם ברצוננו לדבר על שורשים ועל הקשר טבעי של אריאלי, לכל היותר נדבר על מולדתו אוקראינה, שעל אבדנה קונן בכמה מסיפוריו.  
9 ע' צמח, 'מין ואופי לאומי: צמד נושאים ב"ישימון" של ל"א אריאלי', מאזניים, נג (תשמ"ב), עמ' 5–6.  
10 Ph. Hollander, 'The Role of Homosociality in Palestinian Hebrew Literature: A Case Study of Levi Aryeh Arieli's Yeshimon', *Prooftexts*, 29, 2 (2009), pp. 273-304

שני המהלכים הללו שבויים בתוך הפריזמה הציונית-הלאומית החד-ערכית, וממנה נגזר המניע העומד בלב קריאתם. לעומת זאת מורכבות יצירתו של אריאלי מזמינה קריאה פואטית ואידאולוגית אחרת, כפי שאציע פה, קריאה שאינה נענית לפריזמה צרה ומצרה זו.

במאמר זה אציע קריאה בסיפורו של אריאלי 'אמיגרנטים' ואנסה לפתוח פתח להצגתו כסיפור מפתח ליצירתו של אריאלי כולה. עם זאת ראיית הסיפור כצוהר להבנת מכלול יצירתו כגוף טקסטואלי מגובש ושלם, אין משמעה שהפואטיקה של יצירתו לא השתנתה ולא התפתחה לאורך השנים. ברצוני לעמוד כאן על הדומה, על יסוד הרציפות וההמשכיות ביצירתו של אריאלי, אך איני מתעלם מן השינוי וההתפתחות הקיימים מניה וביה ביצירתו. אף שאני מסרב לקבל את ולזולו של שקד בערכם של סיפוריו המאוחרים של אריאלי, איני כופר בחלוקת יצירתו למוקדמת (הסיפורים הארץ-ישראליים) ומאוחרת (הסיפורים האמריקניים); אני גם שותף למסקנתו של שקד שביצירתו האמריקנית הפך הממד הסטירי למרכזי, בביקורתו של אריאלי על הקהילה היהודית באמריקה.

עם זאת לטעמי יצירתו המאוחרת של אריאלי אינה מסתכמת בכך; הוא לא 'הלך ונעשה לפיליטוניסט גרוטסקי של יהדות אמריקה' אשר ביקש 'לנקום בה במרי-לב את נקמת השפלתו', כפי שכתב שקד בבוו.<sup>11</sup> לדעתי הפן הסטירי והביקורתי הוא צד אחד של יחסו ליהדות אמריקה, אך מנגד ביקש לחשוף לפני הקהילה היהודית את מורשתה ותודעתה הגלותיות ובכך להבנותה מחדש על בסיס מורשת ותודעה אלו ולא על בסיס הזיקה הטריטוריאלית. בעוד שבמרכז יצירתו המוקדמת של אריאלי עומדים הגיבור הדקדנטי וחויית הזרות והיעדר השורשים הדקדנטיים, במרכז יצירתו המאוחרת – בהמשך ישיר לחווייה הדקדנטית ובתגובה עליה – עומדות קהילת המהגרים היהודית באמריקה והתודעה הגלותית.<sup>12</sup>

אף שייצירתו המוקדמת של אריאלי ממוקדת בתפיסה הדקדנטית אל מול המציאות הארץ-ישראלית, מסתבר שבלב תפיסה זו עומדים תחושת התלישות, היעדר השורש והקוסמופוליטיות, סממנים גלותיים שאפשר לזהות ביצירתו מתחילתה. טענה זו

11 שקד (לעיל הערה 8), עמ' 127.

12 בכל הנוגע למרכזיות מחשבת הדקדנס ביצירתו המוקדמת של אריאלי אני חולק על הולנדר, שהרחיק בפרשנותו יסודות אלו, בתארו את מגע יצירתו של אריאלי עם מחשבת הדקדנס כמדומה ולמראית עין בלבד. עוד בעניין זה ועל ההתפתחות הפואטית של יצירתו של אריאלי ועל (אי) התקבלותו ראו: 'פופליקר, "התאום שירדד?"': אריאלי אורלוף: החלופה הקהילתית בגלות אמריקה', הדור, ו (תשע"ה), עמ' 141–152.



עולה בקנה אחד עם טענתו של שחר פינסקר בספרו 'דרכונים ספרותיים'<sup>13</sup>. באמצעות הביטוי 'דרכונים ספרותיים' ביקש פינסקר להסביר תופעה המאפיינת קבוצת סופרים עבריים, כגון ברנר, גרשון שופמן, אורי ניסן גנסין ודוד פוגל, אשר חוו באירופה בתחילת המאה העשרים מצב של היעדר בית, היעדר תחושת שייכות טריטוריאלית ולאומית ברורה, ואלה הניעו אותם בתנועה בלתי פוסקת ממקום למקום ברחבי אירופה ואף מעבר לה, תנועה דינמית וגלותית באופייה. אולם פינסקר טען שעל אף הטרנס-לאומיות, הריבוי התרבותי והריחוק הגאוגרפי, קבוצת סופרים זו בכל זאת מצאה מרחב ביתי באמצעות 'דרכונים ספרותיים', הטקסטים העבריים שכתבו. טקסטים אלה היו מעין מסמכים שהעידו על השתייכותם לקהילה, מעין מצע משותף מאחד. פינסקר התייחס גם אל אריאלי – הוא קרא את סיפורו המוקדם 'לאור הנונס' ושייכו לקבוצת סופרים זו.

בתחילת דרכו הספרותית של אריאלי אכן אפשר היה לראות בו שותף לקהילה טקסטואלית זו, אך נדמה שעם מותו של ברנר ועם הגירתו לאמריקה הוא איבד את את זיקתו לאותה קהילה. הדבר בא לידי ביטוי כאמור בתחושתו ש'יש אנשים בארץ ישראל החפצים בביטולי' ובהיעדר תגובה ואף בהתעלמות בוטה מצד מוציאים לאור ועורכים בארץ ישראל בכל הנוגע להוצאת קובץ סיפורים פרי עטו,<sup>14</sup> תחושה שהלכה והחריפה באמריקה.<sup>15</sup> תחושה זו מתגלמת מבחינה פואטית בצורה המובהקת ביותר בסיפור 'אמיגרנטים' – בהחרפת המצב הגלותי, ברדיקליזציה שלו: לא עוד הגירה מטריטוריה אחת וקביעת מושב בטריטוריה אחרת, לא עוד תנועה ממקום אחד למקום

Sh. M. Pinsker, *Literary Passports: The Making of Modernist Hebrew Fiction in Europe*, Stanford, CA 2011

14 על פי עמנואל אריאלי, לאחר הגירתו לאמריקה חידש אריאלי את קשריו עם מנחם פוננסקי על מנת לנסות להוציא קובץ מסיפוריו בארץ ישראל. ברם הן פנייתו, בתיווך פוננסקי, אל נחום טברסקי, בא כוחה של 'שטיבל' בארץ ישראל דאו, והן פנייתו בשנת 1934 אל יעקב פייכמן, עורך כתב העת 'מאזניים' דאו, לא נענו, ואריאלי פירש התעלמות זו כניסיון לבטלו במרחב הארץ ישראלי. מסקנתו זו, בין השאר על פי עמנואל, נסמכה גם על ביקורתו של שלום שטרייט, שכתב כי 'הייתה בו [באריאלי] יד הגלות לרעה, ונדמה, כי מן הראוי להמשיך מחדש את קווי הראשונים מלפני אמריקה'. אריאלי הגיב על ביקורת זו בעוקצנות ובהדגשת הממד הפוליטי שבה: 'הווי אומר: או שמיוודענו שטרייט לא קרא את כל הסיפורים הנ"ל, או סתם סופר שהתרחק אל הגלות יורד הוא' (מצוטט מתוך: אריאלי [לעיל הערה 5], עמ' 39).

15 במכתב משנת 1936 אל מנחם ריבולוב, עורך 'הדואר', כתב אריאלי: 'כאן באמריקה הסואנה אין לי סביבה. עוד לא מצאתי את ידי ואת רגלי. אני חי חיי בדידות, שאינך יכול לשער. אל תערבב זה עם 'ירקון' של מהגר זה מקרוב בא. אני מדבר אנגלית הגונה ולמדתי את נימוסי המקום. אבל – איך לומר לך? – כל המחנות זרים לי' (כתבי ל"א אריאלי, ב, בעריכת מ' ארפא, ניוירוק ותל אביב תשנ"ט, עמ' 49).

אחר, אלא הגירה ללא מוצא ברור וללא דריסת רגל ביעד, הישארות במרחב האבוד של הים.

הסיפור 'אמיגרנטים' פורסם לראשונה בשנת תרפ"ה (מרס 1925), בכתב העת 'השלח'.<sup>16</sup> אני סבור כאמור שהוא עשוי לשמש כסיפור מפתח להבנת הפואטיקה שפיתח אריאלי, וזאת משתי סיבות עיקריות, הכרוכות זו בזו: ביוגרפית-כרונולוגית ופואטית. מבחינה ביוגרפית-כרונולוגית, הסיפור פורסם כשנה וחצי לאחר שהיגר אריאלי מארץ ישראל לאמריקה (אוגוסט 1923), שבה נשאר עד מותו. נקודת זמן זו היא קריטית, מפני שהסיפור נכתב בתקופת משבר, ברגע של מפנה, לאחר שאריאלי לא התערה ולא הכה שורשים בארץ ישראל וחיפש ככל הנראה חלופה קיומית-כלכלית בטריטוריה המבטיחה של אמריקה.<sup>17</sup> כתיבת הסיפור בנקודת זמן זו – בעקבות חויית היעדר שורשים ועקירה כפולה (הן מאדמת אירופה והן מאדמת ארץ ישראל) ולפני ניסיון התערותו בטריטוריה חדשה (אמריקה) – מובילה אל הסיבה השנייה להיותו כה משמעותי להבנת כלל יצירתו של אריאלי: מבחינה פואטית הסיפור מנקו לתוכו באופן מועצם ו'מוגזם' את כל המאפיינים וההבחנות התאורטיות של הטקסט הגלוי בעקבות חויית ההגירה והגלות שחוה אריאלי ומביאם לידי אבסורד.

הסיפור 'אמיגרנטים' לא זכה לתשומת לב רבה בקרב חוקריו ומבקרו של אריאלי; הם העדיפו להתמקד בסיפורים מוקדמים יותר, כ'לאור הונס' (1911), 'שימון' (1920) והמחזה "'אללה כרים!" (1913). אברהם אפשטיין לא מצא עניין רב בסיפור וסבר שהסיטואציה בו נטורליסטית מדי, ושהאמת האומנותית נפגמת על ידי תוספת גוון סנסציוני.<sup>18</sup> רמרז-ראוך, שביקשה לערער על ביקורתו של אפשטיין, כתבה כי 'זהו סיפור עשיר לעילה, עשיר דמויות ועשיר מצבים', וטענה שהנטורליסטיות עולה על הדעת, אולם אריאלי – שלא כנטורליסט – 'מעורב עמוקות במצב וקורא לשינוי'.<sup>19</sup>

16 כתבי אריאלי (שם), א, עמ' 119–141.

17 הולנדר הדגיש במאמרו כי הסיבות להגירת אריאלי לאמריקה היו כלכליות ואישיות (בעיות בנישואים), וזאת על סמך מכתביו. ראו: הולנדר (לעיל הערה 10), עמ' 303, הערה 42. ברצוני להציע את האפשרות שיצירתו המוקדמת מעידה עליה, שתרם להחלטה זו גם יחסו הדו-ערכי להגשמת החלום הציוני; אריאלי 'נטרד מארץ-הבחירה והיגר למדינת הים' (י' קשת, 'ל"א אריאלי [אורלוף]', מאזניים, 5 [תשי"ז], עמ' 183). אין להסיק מכך שאריאלי לא היה ציוני. נהפוך הוא, כפי שכתבה רמרז-ראוך, בזמן שלטון העות'מאנים הוא שקל – יחד עם חברו יצחק בן-צבי, לימים נשיא מדינת ישראל – להתעתמן על מנת להישאר ולהתאקלם במרחב הארץ ישראלי. ראו: רמרז-ראוך (לעיל הערה 6), עמ' 20. אבל תחושת הזרות והניכור לא הרפו ממנו, ואף שבו ופקדו אותו באמריקה.

18 א' אפשטיין, 'ל"א אריאלי, הנ"ל, מקרוב ומרחוק: פרקי מסה וביקורת, ניו יורק תש"ד, עמ' 70.

19 רמרז-ראוך (לעיל הערה 6), עמ' 186.

מכל מקום שניהם התייחסו לסיפור, ושניהם נגעו בנקודה חשובה ביותר שעשויה לתמוך בניסיוני לבחנה כסיפור מפתח: גונו הסנסציוני, המצבים המוגזמים והצלחתו של אריאלי, בלשונה של רמרוז-ראוך, להגיע אל האבסורד והטרגי 'על ידי בידודה והקצנתה של סיטואציה'.

הבידוד וההקצנה, היותו של הסיפור 'מוגזם' ורדיקלי, הם שהופכים אותו לטעמי לסיפור בעל ערך רב לבחינת מכלול יצירתו של אריאלי. הסיפור מביא עד הקצה את מסע הפלגתם של מהגרים יהודים אל חופיה המבטיחים כביכול של אמריקה הצפונית באנייה הענקית 'תדמור', 'לוויתן הברזל'; מהגרים אשר מאופיינים כחסרי שורשים וכעקורים הן מאדמת אירופה, הן מאדמת ארץ ישראל והן מן המרחב האמריקני. יש בסיפור כאמור גילום פואטי סנסציוני ומוגזם של התודעה הגלותית של מהגרים יהודים שהם אבודים בחלל ובזמן, עקורים מכל טריטוריה, נודדים בין שפות שונות, ושל גורלם לחיות בתווך, בדרך, בלב ים.

## ב

אחת המהגרות בסיפור היא יהודייה צעירה כבת עשרים, שמפליגה על מנת להגיע אל בעלה בבוסטון, חודשים ספורים לאחר שהוא ברח מרוסיה בשל הפרעות נגד היהודים. נערה זו עולה על האנייה 'תדמור' כשהיא בהיריון, ומקווה להגיע לחופי אמריקה ואל בעלה קודם שימלאו ימיה ללדת. אולם במהלך ההפלגה, בעוד סערה קשה מטלטלת את האנייה, יולדת הנערה בן זכר. רב החובל יורד לדרוש בשלומה, והיא נסערת בשל הלידה 'בלב הים... בלילה... בסער...'; הוא מרגיע ומנחם אותה: 'אל תבכי אישה [...] בנך זה הוא בן-הים... הוא בננו', משום שעל פי מנהג אנשי הים 'ילד, שנולד באנייה, נחשב לבנה ולאזרחתה'.<sup>20</sup>

לכאורה העובדה שהתינוק נולד באנייה בלב ים ותחת הדגל האנגלי אמורה להרגיע ולנחם את הנערה המבקשת להיכנס לאמריקה על אף מכסות הכניסה הנוקשות. 'מה שתהיה מכסתך – תכנסי', מעודד אותה רב החובל, 'לבנך יש מכסה טובה מאד. הוא אזרח הים. נולד תחת הדגל האנגלי. ובזכותו תכנסי גם את'.<sup>21</sup> אולם למשמע ניחומים אלו הנערה אינה מחייכת אלא מעווה את פניה 'להעויות בכי ותאניה'. הסיבה לכך מתבררת בהמשך, כאשר היוולדו של היילוד היהודי בלב ים, בדרך, והיותו אזרח הים (לעומת האזרח הטריטוריאלי הקשור לאדמתו), מקבלים מובן סמלי. 'שמא מתרעם

20 אריאלי (לעיל הערה 16), עמ' 129.

21 שם.

עלינו הקדוש־ברוך־הוא על שעם של צוענים אנו, שתמיד אנו בדרך, קובל חיים פְּרוֹכְטֵר המכונה חיים פֶּאָהֶרְוִיטֵער, אחד המהגרים, 'שכל המשא־ומתן שלנו הוא מתוך "ויסעו ויחנו" – נמלך להקניט את כסא הכבוד עוד יותר: הוא אף נולד בדרך...'<sup>22</sup> והמשוררת הצעירה ז'ניה, בעודה מנענעת את התינוק בזרועותיה, פוצחת במונולוג ארוך שמתחיל בזיקה שבין לידתו של התינוק בלב ים לבין גורלו של העם היהודי, העם הנווד, ונמשך בתוכחה על קבלת המצב היהודי כפי שהוא:

יפה אמר כאן מישוהו: 'נולד בדרך'... אמנם כן, ילד זה, שנולד בלילה אפל בלב הים הסוער, הוא סמל לגורלנו. אנו נודדים ועל־כן נרדפים אנו על צוואר... ולפיכך בוכים... וצועקים, כמובן [...] לא באתי עכשיו כלל וכלל לעורר את רחמיכם עלינו, על עצמנו, על העם הנווד [...] אנו נודדים, מפני שאנו רוצים לנדוד!... סמיכה על שולחן אחרים, בוז, ריקיות ומהלומות, ואחר־כך צעקות בשם הצדק הנרמס והאנושות הנעלבת – כבר כל־כך הורגלנו במחזור חיים זה, שאין לנו עוד שום כוח ורצון לעזבו או לשנותו; ויש בינינו גם יפ־רוח, שחושבים את חיינו אלה לחיים מוסריים ועליונים. הפזמון הישן על הכבשה בין שבעים הזאבים. לא, רבותי! הזמנים נשתנו. אין אנו עוד כבשה ואומות העולם אינן עוד זאבים. אין לך בעולם דבר, שעם לא יעצור כוח לעשותו. ואם אינו עושה, סימן הוא, שאינו רוצה, ודמו בראשו.<sup>23</sup>

התינוק שנולד בדרך הוא סמל לגורל העם היהודי הנווד. בין שהיהודי נודד וגולה מבחירה, בחירה מוסרית בחיי גלות, ובין שהוא נודד וגולה מכורח הנסיבות הנוראות; בין שביכולתו וברצונו לשנות מצב זה ובין שלא – כך או כך זהו גורלו: להיות בתווך, בגלות.

למושג הגלות יש מקום מרכזי בכינון הזהות היהודית והתודעה היהודית לאורך ההיסטוריה. 'אם ניתן בכלל לדבר על יסוד כלשהו המשותף לכל ביטוייה ההיסטוריים של היהדות ומייחד אותה, טען אמנון רוֹ־קֶרְקוֹצְקִין, 'הרי הוא נעוץ בהגדרת הקיום כמציאות של גלות'.<sup>24</sup> מבחינה היסטורית היהדות הרבנית, שהיא היהדות ההיסטורית, בשל השפעתה הרבה על כינון התודעה היהודית לאורך השנים, ראתה בחורבנו הפיזי של הבית השני סמל 'המסמן את עיצובה של תודעה דתית־היסטורית קולקטיבית חדשה', המגדירה את עצמה ביחס לאירוע זה ובזיקה אליו, ושיסודותיה אף בספרות

22 שם, עמ' 131.

23 שם, עמ' 132.

24 א' רוֹ־קֶרְקוֹצְקִין, 'גלות בתוך ריבונות: לביקורת "שלילת הגלות" בתרבות הישראלית', תיאוריה וביקורת, 4 (1993), עמ' 27.

התנ"כית והתלמודית.<sup>25</sup> נוסף על חלקה של התודעה הדתית-ההיסטורית בעיצוב מושג הגלות טען רוקוקוצקין כי מושג זה התעצב בקהילה היהודית – במונחים מודרניים – גם מתוך התודעה הפסיכו-פוליטית של קבוצת מיעוט ה'מתארכת' ושוכנת בקרב רוב דומיננטי, והמעבירה ביקורת – כמיעוט, כעם גלותי החי בקרב עם אחר – על הנחות היסוד המכתיבות את המדיניות השולטת. אולם בראש ובראשונה מושג הגלות טמון עבור רוקוקוצקין ב'הקשר תיאולוגי': גלות מסמנת את המצב שבו לא ניתן לקיים את כל המצוות – בשום מקום, ובארץ-ישראל בכלל זה.<sup>26</sup> גלות ישראל על סבלותיה ותלאותיה היא אף רק סימפטום המייצג תפיסת עולם בסיסית של עולם בלתי גאול, תפיסה המגדירה את היחס הגלותי של התודעה היהודית כלפי המציאות.

זיקה זו למושג הגלות והחרפת המצב הגלותי מתגלמים בסיפור במותו של התינוק בלב הים – גורלו של היהודי אינו רק להיוולד בדרך אלא אף למות בה; לא רק 'ויסעו ויחנו', קרי הגירה אל טריטוריה אחרת, אלא אף 'ויסעו', ללא חניה, ללא הגעה ליעד. ראוי להדגיש: מות התינוק אינו רק מעיד על העתיד הצפוי במרחב האמריקני שאליו כמזהים להגיע; מותו מחריף את מצבו של המהגר כאשר מרחב היעד מאבד מערכו, הוא נקודת ציון להיאחז בו, אך – בדומה למרחב המוצא – אין הוא מרחב לחנות בו, להישאר ולתקוע שורשים. נוסף על כך המובן הסמלי של מות הילד אינו נותר רק בגדר סמל אלא מקבל גילום ראלי במציאות הסיפורית. רבים מן המהגרים מוותרים על זכותם להיכנס אל הטריטוריה החדשה או לחלופין מחפשים כיצד להיכנס בדרכים שונות ומשונות ונכשלים; כך או כך גורלם אחד – חיים על בלימה.

למשל החלוץ נוטקין, אף שהוא 'נהנה מן המכסה הפולנית', נפסל ואינו נכנס לאמריקה מפני שעל השאלה 'מהי לאומיותך?' [...] השיב וחזר והשיב בעקשנות יתרה: "יהודית!"<sup>27</sup> בתגובה על תשובתו אומרים לו פקידי ההגירה שללאומיות היהודית אין מכסה, ומבשרים בדבריהם את בשורת הגלות והנדודים. בלבול זה נובע מכך שהחלוץ נוטקין אינו מבחין בין תפיסת הלאום המודרנית של פקידי ההגירה לבין העובדה שהיהודים – שעמם הוא מזדהה – הם עם גלותי ונעדר טריטוריה וריבונות; שהרי למעשה רעיון הלאום היהודי בעת החדשה קרם עור וגידים רק עם הציונות, כאשר ביקש העם היהודי להגדיר את עצמו מחדש במסגרת מדינה ריבונית ולבסוף אף הוגדר כך עם הקמת מדינת ישראל.<sup>28</sup> בלבול זה אינו מקרי; ככל הנראה אריאלי היה

25 ש.ם.

26 ש.ם.

27 אריאלי (לעיל הערה 16), עמ' 139.

28 לעומת המושג עם, שמקורו במקרא, בצירוף עם ה', לאום הוא מושג מודרני ומאוחר, מ־200 השנים האחרונות, וכרוך במושג האירופי מדינת הלאום. מחוללי התנועה הציונית אימצו את

מודע להבחנה זו בין 'עם' ל'לאום', הניכרת לאורך כל הסיפור: למשל רשויות ההגירה מבקשות לדעת את הלאום של הנוסעים המגיעים לשערי הטריטוריה, ומנגד המהגרים היהודים, בשיחותיהם זה עם זה באנייה, בדרך, משתמשים באופן עקבי בלשון 'עם'.<sup>29</sup> בלבול זה משתקף גם בניסונו הגרוטסקי של היהודי הצ'רניגובי להיכנס לאמריקה בתור רב, בהופיעו לפתע בלבוש רב, 'בקפוטה של קטיפה ובאבנט רחב ושטרימל מלא זנבות חבוש לראשו'.<sup>30</sup> לדידו הלאומיות היהודית תכניסו על אף המכסות הנוקשות. אולם כאמור ללאומיות היהודית אין מכסה, מאחר שהעם היהודי אינו מאופיין על ידי זיקתו הלאומית-הטריטוריאלית.

הגורל של 'חיים על בלימה' מתגלם גם בדמותה של צינה, ילידת לובלין, אשר מוותרת על זכותה להיכנס לאמריקה למען נרישקין אהובה, ובלשון הסיפור, '(ו)בחרה בחיי גלות ונדודים'.<sup>31</sup> ולבסוף ז'ניה, המשוררת הצעירה, על אף הבשורה שתורשה לרדת אל החוף בתור סופרת עברית, ועל אף זלזולם של פקידי ההגירה בנאומיה 'חוצבי הלהבות' של המהגרת ה'רוקה' שאינה יודעת מה היא מדברת, זלזול שמביאם לארוז את חפציה 'ולהובילה כמעט בעל-כרח' אל הרציף – גם ז'ניה מפגינה סולידריות עם עמה. אמנם אריאלי נקט לשון אירונית בתיאור הסולידריות הזו, בהדגישו את הרטוריקה המוגזמת של נאומה, אך אירוניה זו אינה מבטלת את הגורל היהודי שתיאר אריאלי מתוך דבריה של ז'ניה. האירוניה כלפי נאומה נובעת בדיוק מכך שלבסוף ז'ניה יורדת 'כמעט בעל-כרח' אל הרציף. למרבה האירוניה הקריאה הצורבת אשר יוצאת מפה, 'באשר ידדו הם אדד גם אני!',<sup>32</sup> אכן משקפת את הגורל היהודי, שז'ניה 'מצליחה' לחמוק ממנו.

ג

גורל חיי הגלות והנדודים שהדגיש אריאלי באירוניה ובצער, ומרכזיותו של מרחב הים אינם זרים למחשבה ולתודעה היהודיות. במסורת היהודית ארוכת השנים, טען חנן חבר, קיבל מרחב הים תשומת לב בלתי מבוטלת; כיוון מסע העברים הוא מן היבשה אל

המושג לאום על מנת למנף את כוונתם להפוך מעם של פזורה ללאום טריטוריאלי, ככל מדינות אירופה. עוד על מקורו והתגלגלותו של המושג עם ועל היותו מושג יסודי מחולל לאומיות ומדינת הלאום ראו: ה' וסרמן עם, אומה, מולדת: על ראשיתם, תולדותיהם ואחריתם של שלושה מושגים מחוללי-לאומיות, רעננה תשס"ז.

29 ראו למשל: אריאלי (לעיל הערה 16), עמ' 123–124.

30 שם, עמ' 139.

31 שם.

32 שם, עמ' 141.

הים, ו'הוא מועיד לים מעמד של יעד אחרון ונחשק, ולא של שלב שיש לעבור על פניו ולהכפירו ליעד היבשתי'.<sup>33</sup> עם זאת הספרות העברית החדשה, כחלק מנרטיב-העל הציוני, העמידה במרכז יצירתה לא את הים אלא את ארץ ישראל, את ציון, כטריטוריה נחשקת, כיעד סופי, ועל כן למרחב הים נודעה משמעות משנית ונגזרת של שלב מעבר בין טריטוריה לטריטוריה. סיפורו של הים בשיח הציוני, או הסיפור של הפניית העורף למרחב הימי, טען חבר, מתפקד כ'סיפור כיסוי' לאומי, 'סיפור של תשוקה לדמיין את הלאום באמצעות סיפור רצוף וקוהרנטי' בין יבשה ליבשה, בין טריטוריה לטריטוריה, והתעלמות מן הקשיים ומהאלימות שצופן מרחב הים.<sup>34</sup>

מרחב הים בסיפור 'אמיגרנטים' נדמה תחילה כמרחב מעבר מיבשה ליבשה, מאירופה וארץ ישראל אל היעד הנחשק, אמריקה, אך הוא מתגלה כיעד אחרון, כ'ים אחרון' (דב' יא 24). מרחב הים בסיפור אינו משני כלל וכלל, והסיפור כולו מתרכז במרחב האנייה ובחיי המהגרים בה. המרחב היבשתי מתואר כמרחב אידיאלי או מסויט, אולם בשום שלב אין הוא מופיע כמקום ממשי. יש להדגיש שגם לא ברור מהיכן יוצאת האנייה להפלגה, כלומר לא רק שרוב המהגרים נמנעים מלדרוך בטריטוריית היעד, אף נקודת המוצא נעדרת. מרחב הים, באי ממשיותו, הוא המרחב הממשי היחיד בסיפור, הוא מקום ללא מקום, אי מקום – מרחב חלופי למרחב היבשתי, היעד האחרון כאמור. מרחב הים במרכזיותו גם חושף את השברים והקונפליקטים הטריטוריאליים ומאפשר נקודת מבט ביקורתית על האידאולוגיה הציונית, אשר בבסיסה עמד רעיון שלילת הגלות, רעיון שהיה מעין הצדקה נוספת לכך שהסטטוס קוו של חיי העם היהודי בגולה אינו יכול להימשך.<sup>35</sup> מרחב הים, המוצג במרכז הסיפור כמקום לא מקום, כמרחב

33 ח' חבר, אל החוף המקווה: הים בתרבות העברית ובספרות העברית המודרנית, ירושלים תשס"ז, עמ' 10.

34 לטענת חבר מאחר שמרחב הים מתואר בנרטיב הציוני כמרחב מעבר בלבד ולא כמטרה, הוא מתפקד בתור סימן שוקף, 'שאינו משמש מחוז של תשוקות ודמיונות', סימן אשר משועבד לטריטוריה היבשית; מבנה הים מיוצג כמשטח חלק ורציף, ללא שברים ובקעים, כישות דמיונית לא ממשית. אולם הים אינו רק משועבד ליבשה בהעבירו אליה מהגרים, טען חבר, הוא גם מייצר דימוי שלה: 'הוא זה שכייצוג סמלי הופך את פניה של הטריטוריה המשתקפים דרכו לחלקים הנקיים משברים ומפגמים' (חבר [שם], עמ' 22). הים, בהפכו את היבשה למשטח חלק ללא רבב, מוחק ומכסה את השברים שבה, 'ובכך מפעיל אלימות על היבשה ומשפיע גם על מנגנון הכוח הכרוך בסיפור הציוני' (שם, עמ' 23).

35 על רעיון שלילת הגלות ראו למשל: א' שביד, 'שתי גישות לרעיון "שלילת הגולה" באידאולוגיה הציונית', הציונות, ט (תשמ"ד), עמ' 21-44; ד' גוטווין, 'ביקורת "שלילת הגולה" והפרטת התודעה הישראלית', א' בן-רפאל ואחרים (עורכים), היהודים בהווה: כינוס ופזוור, בהוקרה ליוסף גורני, ירושלים תשס"ט, עמ' 201-219; ש' רצבי, 'פולמוס שלילת הגלות בשנות השלושים ומקורותיו', הציונות, יח (תשנ"ד), עמ' 291-327.

לא טריטוריאלי, אינו שולל את הנרטיב הציוני אולם מהווה לו חלופה: עולה ממנו נרטיב יהודי אשר מכיר במרחב הבלתי טריטוריאלי של הים כחלק אינטגרלי ממורשתו ההיסטורית והתרבותית של העם.

מרחב הים נתפס בתרבות המערבית המודרנית כסמל לאי מקום, בעוד היבשה, היא ורק היא, מסמלת את המקום. 'גם בשלב הנוודות והניידות של התרבות האנושית המוקדמת, ובוודאי אחריו', כתבה חנה נוה, 'כרכה התרבות את קיומה ואת התפתחותה בזיקה למרחב יבשתי, והמשיגה את האדמה, הארץ, היבשה כמושג הדומיננטי לציון מקום'.<sup>36</sup> הים, טענה נוה, משמש את רוב בני האדם כמסלול מעבר ונדידה ממקום יבשתי אחד למקום יבשתי אחר, וכלי התעבורה בים נחשב 'אקסטנציה זמנית של היבשה', אך בשום פנים ואופן לא כמקום קבוע. לטענת נוה כשם שהיבשה נהייתה המקום הנורמטיבי, המקום במלוא מובן המילה, בית ומרחב של שייכות והשתייכות, כך הפך הים לאחר של מקום זה, לאי מקום. מכאן נובעים המאפיינים המנוגדים של היבשה והים: המרחב היבשתי הוא אתר של שייכות ויציבות, נכס שהאדם מעצב על פי צרכיו ומייצר ממנו מרחב מחיה ביתי, חיי קבע, ואילו האתר של הים, המתגלה כניגודו, מתאפיין בארעיות, הוא אתר דינמי של תנועה מתמדת, של זרמים תת-קרקעיים ושל סער שאין האדם יכול לכבוש ולביית; הוא מקום שאינו מקום במובן המערבי של המילה, משום שאינו יבשה, אינו אתר של יציבות.

מרחב הים מסמל אפוא את מרחב הביניים, את הטריטוריה האבודה שבין לבין, בין יבשה אחת לאחרת, בין טריטוריה שנעזבה לבין טריטוריה נכספת, בין מוצא לבין יעד, את התווך והאינטרוול ואת שטח ההפקר. וכך הסערה שפוקדת את האנייה 'תדמור' במהלך הסיפור מדגישה את אי היציבות של האתר הימי, את הפתאומיות שבה הוא יכול להכות בגליו, לערער את מהלך הדברים ולקטוע את רצף האירועים הסדיר; האנייה היציבה לכאורה מתבררת כרעועה אל מול גלי הים האדירים: 'עם חשכה התחוללה סערה עזה, שטלטלה את האנייה הענקית כסירת דוגה. הגלים התפוצצו אל מעל מרום גל גבוה כמגדל, היה נדמה לכל, שהנהנה היא טובעת בעמקי מצולות ולא תראה עוד לנצח את אור היום'.<sup>37</sup> הים טומן בחובו את סכנת הטביעה ואת קצם של החיים.

האדמה והיבשה אינם רק מרחבים יציבים ושורשיים, הם אף מאופיינים כמרחבים הבריאים של החיים, בעוד מרחב הים, המרחב האחר, בהיותו לא יציב ולא נורמטיבי, מסמל בסיפור את מרחבם של המגורשים מעל היבשה והחיים, מרחב חולני של אוכלוסיות השוליים הדויות: 'בשעה שלש אחר הצהריים דמתה האנייה לבית חולים

36 ח' נוה, נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה, בעריכת א' זהבי, תל אביב תשס"ב, עמ' 68.

37 אריאלי (לעיל הערה 16), עמ' 128.



מטלטל, המלא מפה לפה בני-אדם דוויים וסחופים, שגורשו מעל היבשה בגלל איזו מחלה ממארת, שדבקה בהם. מי יודע, כמה עוד יצטרכו לנו ולנוע באין מטרה על פני ערבות-ישימון-הגלים!...'<sup>38</sup>

מישל פוקו טען בספרו 'תולדות השיגעון בעידן התבונה' כי המרחב המימי במאות החמישית והשישית תפקד כמרחב הגליה שגירשו אליו את הפושעים, המשוגעים ושאר אוכלוסיות השוליים אל מחוץ תחום השיפוט הבריאי, הנורמטיבי, תחום שיפוטן של הרשויות. האתר המימי והשיט, טען פוקו, מילאו תפקיד של מרחב מעבר שבו הוחזקו המשוגעים ואוכלוסיות השוליים על 'הסף עצמו', במילותיו. המשוגע שנכלא בספינה, כתב פוקו, 'מוסגר לנהר על אלף יובליו, לים על אלף דרכיו, לאותה אי-ודאות גדולה שהיא חיצונית לכל. הוא אסיר בתוך הדרך שהיא החופשית והפתוחה שבנתיבים: כפות כהלכה בפרשת-הדרכים שאין לה סוף. הוא הנוסע בה"א-הידיעה: רוצה לומר, אסיר-מסע [...] אמיתו ומולדתו מצויות רק באותו מרחב עקר בין שתי ארצות שאינן יכולות להיות שייכות לו'.<sup>39</sup>

המהגרים והגולים הם למעשה אוכלוסיות השוליים של העת החדשה, מוגלים על ידי השלטונות או מהגרים מפאת קשיים קיומיים וכלכליים אל מרחבי הים, על אלף דרכיו ואפשרויותיו, מרחבים עקרים הנמצאים בתוך בין שתי ארצות שאליהן אין המהגרים שייכים, בין טריטוריה שעזבו לבין טריטוריה חדשה, הצופנת בחובה אפשרויות חדשות של חיים, מרחב ספי (לימינלי), כבר לא בתחום אחד ועדיין לא בתחום האחר; מרחב הגירוש וההגליה בין דיסטופיה לאוטופיה.

על פי סופיה מקלנן המרחב בטקסט הגלותי מאופיין כמרחב דיאלקטי המתגלם במתח שבין המרחב הדיסטופי, שממנו הגולים גורשו והוגלו, מרחב המעלה בתודעתם חוויות של אבדן וצער, לבין מרחב אוטופי, מרחב מדומיין שאליו הם מתאווים להגיע, מרחב מקבל וביתי. הדחף האוטופי של הגולים, הדגישה מקלנן, נובע ישירות מן החוויות הדיסטופיות, מן החוויות הטרגיות שחוו במקום שממנו גלו או הוגלו, והמתח בין שני מרחבים אלו מגדיר את מרחבו האבוד, מרחבו האחר, ההטרופי.<sup>40</sup> המרחב ההטרופי מתכונן, על פי פוקו, באמצעות זיקתו למרחבים ממשיים (ולא אוטופיים) אשר מייצגים מרחבים ממשיים נוספים, שעשויים להיות סותרים ומהופכים מהם. לדברי פוקו אחד המרחבים ההטרופיים המובהקים ביותר הוא המרחב של אנייה או

38 שם, עמ' 126.

39 מ' פוקו, תולדות השיגעון בעידן התבונה, תרגם א' אמיר, עריכה מדעית ע' אופיר, ירושלים 1986, עמ' 17.

40 מקלנן (לעיל הערה 3), עמ' 191.

כלי שיט: 'פיסת מרחב צפה, מקום ללא מקום החי מעצמו, סגור בתוך עצמו ומופקר לאינסופיותו של הים, מפליגה מנמל לנמל, מחוף לחוף'.<sup>41</sup>

מרחב האנייה 'תדמור' בסיפור 'אמיגרנטים' הוא מרחב הטרוטופי מובהק. הוא אף מכונה בסיפור 'מדבר-שימון-הים', מרחב הטרוטופי מובהק נוסף, וכאמור הוא מאופיין על ידי המתח שבין המרחבים האחרים המיוצגים בו, ובמיוחד על ידי המתח שבין המרחב הדיסטופי לאוטופי. המרחב הדיסטופי בסיפור, המרחב שקשור ישירות לחוויות של סבל, אלימות וצער, הוא בראש ובראשונה המרחב המזרח אירופי ובפרט העיירה האוקראינית.

חוויות אלו באות לידי ביטוי כבר בתחילת הסיפור, בסיפורן הטרגי של אלמנה צעירה ובתה דבור'לה בת האחת עשרה, הנוסעות אל אח האלמנה בשיקגו. דבור'לה מוכרת לנוסעי האנייה בעיקר בשל מבט עיניה הנוגה והתבדלותה החברתית: 'כל הימים התהלכה דוממה ואבלה כאכולת יגון גדול ועז, שאין לו תנחומים, התנכרה לחברת הגדולים והקטנים, הביטה שעות ארוכות על הגלים והרהרה כמה קרים הם, כמה שחור שם, בתהום מלמטה, כמה נורא לנפול שמה, נורא, איום, כמו שם, בעיירה...'<sup>42</sup> העיירה והאירוע שהתרחש בה הם הסיבה לאבלה של דבור'לה. 'גדוד הלבנים', אשר עשו שמות בקהילה היהודית, תקפו את העיירה של דבור'לה, כעיירות רבות באוקראינה. יום אחד הגיעו מקצה העיירה 'קולות של זעקת שבר וכאב לא-אנושי, קולות של מתחננים על נפשם ומתפללים למות בלא ייסורים...'<sup>43</sup> ולמשמע הקולות ברח אביה של דבור'לה עם בנו הקטן, אחיה, מן הבית, באקט של פחד וחוסר אונים, ולא אמר לאן מועדות פניו; מאוחר יותר זיהתה דבור'לה את אביה ואחיה מותזי ראש, מוטלים בשורה ארוכה של גברים צעירים וזקנים וילדי ישראל רכים. דבור'לה ואמה נותרו לבדן כאשר פרצו שלושה פורעים אל הבית. דבור'לה התחבאה מתחת לספסל בתוך ערמת גרודות, ובזמן שאחד הפורעים חיפש אחריה, שמעה את אמה מתחננת וזועקת אל השניים האחרים: 'אל-נא, אל-נא... הרגני-נא אותי, ורק לילדה אל תעשה כלום...'<sup>44</sup> אולם התמונה שזועזעה את דבור'לה עד עמקי נשמתה, תמונה שאינה מניחה לה בזמן ההפלגה, ושמרחיקה אותה מאמה במבטי מבוכה ופחד כמו הייתה אמה ורה לה, מזוהמת וטמאה – היא מראה אמה הנאנסת, מראה שדבור'לה אינה מסוגלת לתת לו שם:

41 מ' פוקו, הטרוטופיה, תרגמה א' אזולאי, תל אביב 2003, עמ' 19.

42 אריאלי (לעיל הערה 16), עמ' 119.

43 שם, עמ' 120.

44 שם, עמ' 121.

ואז... ואז... היה איזה דבר נורא ומוזר, מוזר מאד. מה הוא עושה לה? – שאלה הילדה את נפשה פלה קרושה מפלצות-זועה כשהיא מסתכלת מבעד לשכבת הגרודות: – למה זה הוא הפיל אותה על הארץ? אהה, וכי באמת הוא אומר לחנקה, להכותה נפש? [...] הנה רועד גופה של אמה, מפרפר. כמה מתועבים וכעורים הפרפורים! וכי כל העומדים למות מפרפרים ככה?... הוי, מה זה? מה זה?...?<sup>45</sup>

זיכרונות הזוועה שהתרחשה בעיירה הופכים את העיירה האוקראינית לדיסטופיה, למקום בלהות שבשום פנים ואופן אין לשוב אליו, לא פיזית ולא תודעתית. על סף חופי אמריקה דבור'לה מבינה שלא תוכל לשאת הלכה למעשה את השיבה אל העיירה אם תבשר שאינה מורשית להיכנס לאמריקה: 'לשוב עוד פעם אל אותה גדר טרשים, שלארכה עמדה השורה הארוכה של היהודים העבדקנים וילדיהם, שהתיוו את ראשם! (שיבה פיזית). היא מבינה גם שלא תוכל להמשיך את חייה בקרבת אמה, המסמלת עבורה את העיירה ואת כל הזוועה המשתמעת מכך: 'לשוב ולחיות עוד הרבה הרבה שנים עם אמה, זו השנואה, שאינה יכולה להציץ בעיניה! (שיבה תודעתית). דבור'לה מוציאה מפיה המיה מרה ופסקנית: 'הוי, לא, לא! לא!<sup>46</sup> ובקפיצה אל מותה במי הים היא מצטרפת אל אביה ואחיה.

מרחב דיסטופי נוסף בסיפור הוא המרחב של ארץ ישראל. אמנם ארץ ישראל אינה מוצגת כמקום זוועתי כמו העיירה האוקראינית, אולם היא מוצגת דרך תודעת המהגרים כמקום חילוני שקשיים כלכליים ותנאי קיום 'אוריינטליים' ו'לוונטיניים' בלתי נסבלים השוררים בו מכריעים את הרגש היהודי שמעוררת קדושת הארץ, וכך גורמים להימלטות ולהגירה. ביטוי לכך יש בדברי הקטרוג של היהודי הצ'רניגובי המהגר מארץ ישראל 'בעור שיניו ממש':

אתם מאשימים אותנו, העוזבים את הארץ. זכרו מאמר חז"ל: 'אל תדון חברך עד שתגיע למקומו'. כלום נתנסיתם בצערנו? – וכי... קחו, למשל, אותי... כמה עניתי, כמה חרשתי בחטמי את האדמה כדי להתיישב שם. ובאמת, מיהו יהודי, שלא ירצה להשאר שם? – הלא אין מקום שיהודי ינהג בו מחג ומועד, כמו בארץ זו!... הלא... הלא... נו, מילא... התעסקתי שם בתעשיית ניר דבקני, מלכודת לזבובים. כשהלכתי לשם אמרתי בליבי: שם, באוריינט החם, הסברה מחיבת,

45 שם.

46 שם, עמ' 141.

שיש, ודאי, הרבה זכובים. אהה... כשאין מזל... אבדתי את כל כספי בעסק זה  
ונמלטתי בעור שני ממש...<sup>47</sup>

ארץ ישראל לא תמיד הייתה דיסטופיה ונכר, מעין 'ניר דבקני, מלכודת לזכובים',  
ליושביה. לפנים, נזכר החלוץ זלדין, כאשר נסע מאודסה לארץ ישראל, הכול היה  
אחרת, 'הכל היה לא כמו עכשיו!'. לפנים ארץ ישראל הייתה מושא הלב ו'חלומות  
של מלכות חלם אז באנייה! פעם דבר פנים אל פנים עם יחזקיהו מלך יהודה, פעם  
אחרת ראה את הארי ז"ל יוצא מתוך מערה'.<sup>48</sup> אולם הימים הבהירים והלילות הלבנים  
מלאי הקדושה ועידון הרגש הם אך זיכרון. עכשיו נדמה לזלדין כי 'כל האור וזהר זה  
חלף-עבר עם אחרוני עלומיו לבלי שוב עוד לנצח'; חלומות הקדושה של הנער הציוני  
שהיה אז גזו אל מול המציאות החילונית העכורה של הארץ הזרה, והוא שואל בתמיהה  
וביאושו: 'האמנם נכוננו ללבו מעתה רק מחשכי החולין והקור והסערות של הארץ  
הנוכריה?'.<sup>49</sup>

הן המרחב האירופי והן המרחב הארץ ישראלי מוצגים אפוא בסיפור – מסיבות  
וממניעים שונים – כמרחבים דיסטופיים, כמרחבים אשר מחייבים עזיבה והגירה.  
וכאמור החוויה הדיסטופית מעוררת את הדחף האוטופי; הדחף הדורש מקום טוב  
יותר, מקום שאפשר לחיות בו חיים הרמוניים ושלווים: מרחב ביתי שאינו נכרי וזר.  
מרחב אוטופי זה בסיפור מתגלם בטריטוריה שהיוותה תקווה לחיים חדשים לרבים מן  
המהגרים החל במחצית השנייה של המאה התשע עשרה: אמריקה. 'לעמים הרמוסים,  
המדוכאים, משוללי הזכויות, המשועבדים, הטבוחים, לכל שכבות החברה המנוצלות,  
המורעבות, מוכות המגפות, שדולדלו במשך שנים של רעב ושל מחסור', כתבו ז'ורז'  
פרק ורובר בובר על התקווה האדירה שטלטלה את אירופה, לרבות העם היהודי, 'קמה  
ונהייתה ארץ מובטחת: אמריקה, ארץ בתולה פתוחה לכל נפש, ארץ הופשיה ונדיבה  
שחלכאי היבשת הזקנה יוכלו להפוך בה לחלוצי עולם חדש, לבוניה של חברה נטולת  
עוולות ומשוללת דעות קדומות'.<sup>50</sup>

ואמנם המהגרים היהודים בסיפור הולמים את התיאור של פרק ובובר. מדובר  
במהגרים בעל כורחם, רמוסים ומדוכאים, מהגרים הסובלים מרעב וממחסור, ובשל  
כך נמלטים אל מרחב אפשרויות אחר, מתאווים אל הטריטוריה הנחשקת של אמריקה:

47 שם, עמ' 124.

48 שם, עמ' 127.

49 שם.

50 ז' פרק ור' בובר, סיפורים מאליס איילנד: עדויות של נדודים ותקווה, תרגמה נ' פלד-אלחנן,  
תל אביב תשס"ט, עמ' 11.

ארץ החירות והאפשרויות. הכניסה לאמריקה אינה מובטחת, בשל מגבלות המכסה, אולם היא ללא ספק מושא הלב האידיאלי של המהגר המיואש מחייו במרחב שעזב. אחד מנוסעי האנייה 'תדמור', נוסע מבסרביה ששמו פימסנהולץ, היה פעם באמריקה; באצטלה של יודע דבר הוא מספר על הדרך המופלאה של המרחב האמריקני – לעומת תחום המושב הרוסי ומרחב ההלכה היהודית – לתרום באמת לרווחתה של 'האנושות הדוויה והסחופה':

אמריקה... אני הלא הייתי שם פעם ונהירים לי כל שביליה כ... כשבילי-נהרדעא... אני אומר לכם, רבותי, אמריקה היא גוברניה של זהב' באמת. כיצד הבריות אומרות? – ארץ החרות והאפשרויות הנשגבות. כמה, למשל, טרחו בני־אדם להתקין איזה דבר טוב וקיים ומתמיד לטובת האנושות הדוויה והסחופה – ולא עלה בידם. רבותינו ז"ל תקנו את תחום־שבת; אבל הוא נוהג רק יום אחד בשבוע. פוניה־חזיר, להבדיל, תקן את תחום־המושב; אבל הוא היה נוהג רק בשעה שאין בכיסך מתנת יד לכפר את פני האורדיניק'. ואולם אמריקה, ארץ החרות והאפשרויות, תקנה 'קוטה', רבותי. הקוטה, הנוהגת גם ביום וגם בלילה, גם בקיץ וגם בחורף, גם בשעת ליקוי חמה ולבנה וגם בימים, שאין אומרים בהם תחנון.<sup>51</sup>

יש להדגיש שאמריקה מוצגת בפי פימסנהולץ כאוטופית בדיוק מפני שהיא אינה ידועה, קרקע לא חרושה: היא רעיון. פימסנהולץ, המתאר את אמריקה שהוא מכיר ככף ידו כביכול, מתאר מושא לב אוטופי ולא מקום קונקרטי; הוא מדבר בסופרלטיבים ומתאר את שמיה הרעיוניים ולא את שביליה ומשעוליה, ועל כן מלכתחילה מרחב מדומיין ולא ממשי זה של אמריקה אינו מושג.<sup>52</sup> בין שמיה הלא ידועים והרעיוניים של אמריקה (אוטופיה) לבין אדמת הטבח והמחסור של אירופה וארץ ישראל (דיסטופיה) מרחבו האבוד של המהגר והגולה הוא מרחב אחר, הטרוטופי, מרחב הים. במרחב זה, מרחב ללא זיקות וגבולות טריטוריאליים,

51 אריאלי (לעיל הערה 16), עמ' 122–123. הדברים ששם אריאלי בפי גיבורו הם אירוניים. אמנם פימסנהולץ מאמין בלב שלם בדבריו ובנשגבותה של אמריקה, אולם סוף הסיפור חושף את האירוניה שבדבריו על הקוטה, המכסה: בניגוד לכל הטוב שהיא אמורה להביא לדוויי האנושות, היא זו שחוצצת את גורלם של המהגרים היהודים בסיפור. עם זאת אין אירוניה זו מבטלת את יחסן של הדמויות בסיפור אל אמריקה כאל אוטופיה.

52 האוטופיות, כתב פוקו, הן מיקומים שאין להם מקום ממשי, 'אלה מיקומים המקיימים יחס כללי של אנלוגיה ישירה או מהופכת עם המרחב הממשי של התברה'; האוטופיה היא מרחב חברתי בצורתו המושלמת והאידיאית או ההפוכה למרחב התברתי הממשי. היא מדומיינת. ראו: פוקו (לעיל הערה 41), עמ' 11.

מייצר הגולה היהודי מרחב קהילתי חלופי, שבבסיסו תרבות וערכים משותפים. אחד ממאפייני המרחב הגלולי, טענה מקלנן, הוא היעדר זיקה טריטוריאלית של הגולה אליו. אולם בהיעדר זיקה זו, הדגישה, תפיסת הזיקה הלאומית למקום ולמרחב משתנה לטובת תפיסה קהילתית-תודעתית משותפת. לטענת מקלנן קבוצות שוליים רבות מבקשות להבנות קהילות תרבותיות חלופיות ללא זיקה לגבולות טריטוריאליים. אחת הדוגמאות המובהקות שהביאה מקלנן לקהילה חלופית שכזו היא העם היהודי: עם ללא מרחב, אבוד בחלל (lost in space), אשר התודעה התרבותית, הלשון והמסורת הן אשר מכוונות את אופיו הקהילתי; עם אשר ביתו אינו אלא בית תודעתי ותרבותי, ללא תלות מרחבית וגאוגרפית.<sup>53</sup>

הסיפור 'אמיגרנטים' מתאר למעשה חיי קהילה ללא טריטוריה כלל, כאשר האתר הרדיקלי של הים מתפקד כהיעדר מרחב, כאין מרחב, כאי מקום. במרחב אמורפי זה של האנייה 'תדמור', המפליגה על פני הים ממרחב דיסטופי אל מרחב אוטופי, מתוארים חיי עם על כל רבדיו. נערכות מעין סעודות קהילתיות, שמתנהלים בהן דיונים, פולמוסים וויכוחים על נושאים ברומו של עולם, לרבות מעמדו הקיומי של העם היהודי; נרקמות מערכות יחסים בינו לבינה שמביאות לסכסוכים קשים ולכעסים ולבסוף אף לנישואים (דוגמה לכך היא מערכת היחסים בין צינה לנרישקין, שמסתיימת באהבה גדולה ובהכרזה על קידושין); מתרחשת לידה ובעקבותיה נערך משתה גדול; ולבסוף מתרחשים מותו הנורא של התינוק והתאבדותה הטרגית של דבור'לה עקב תחושת התלישות, חוסר השייכות והיעדר הבית, לאחר שהיא מבינה כי אין לה מקום לא במולדתה ובביתה הישנים שעזבה ולא בביתה המיועד לצד אמה באמריקה. אמנם קשה להתעלם מכך שחיי קהילה אלה, כבכל קהילה, אינם מושלמים, ובסיפורנו, כמו ביצירתו המאוחרת, הרבה אריאלי לבקר את הקהילה ולהציגה באופן גרוטסקי, על צביעותה ואופייה הפלסטרתי; עם זאת בד בבד הוא ביקש להבנותה מחדש כקהילה שמגובשת סביב גורל משותף אחד וסביב זיקותיה התרבותיות והתודעתיות.

ד

תקופת הפלגתה של האנייה 'תדמור' אל חופי אמריקה היא תקופה היסטורית, ויש לראות הפלגה זו כחלק מגל ההגירה העצום שהגיע מאירופה אל חופי אמריקה המבטיחים. אליס איילנד, אי קטן סמוך לחופי ניו יורק שבו הקימו שירותי משרד ההגירה את מרכזו הקליטה שלהם, הוא המקום המסמל הגירה זו באופן הבולט ביותר:

53 מקלנן (לעיל הערה 3), עמ' 165.

'פתיחתו של מרכז הקליטה באליס איילנד בשנת 1892', כתבו פרק ובובר, 'ציינה את סופה של ההגירה הפראית כמעט ואת תחילתה של הגירה בעלת צביון רשמי, ממוסד ואם אפשר לומר, תעשייתי'.<sup>54</sup> האי אלס איילנד נכנס אפוא להיסטוריה כאשר התמסד והפך למקום פוליטי מובהק, ומשנת 1914 נחרץ בו גורלם של רבבות המהגרים בעזרת סדרה של אמצעי אפליה איכותיים וכמותיים. חקירתם של פרק ובובר הביאה אותם לראות באלס איילנד ובמסע ההגירה אל האי סמל לגלות, להיסטוריה של מהגרים נעדרי מקום: 'אלס איילנד בשבילי הוא המקום של הגלות, כלומר / המקום של העדר המקום, הלא-מקום, / השום מקום'.<sup>55</sup>

האי אלס איילנד מוזכר במפורש בסיפור פעמיים בלבד, אולם רוחות הרפאים הנלוות לשמו – החשש והפחד מחוק מכסת המהגרים ומדחיית רשויות ההגירה את הכניסה – מרחפות על הסיפור כולו. בתחילת הסיפור פּימסנהולץ מדבר בשבחה של הקוטה, ובתגובות על דבריו עולה החשש של המהגרים מפני הכרעת הרשויות. מהגר מז'וטמיר מתייחס אל חוק המכסות בעוקצנות באמרו כי אמריקה נקראת 'ארץ האפשרויות' משום ש'אפשר שיתנו להכנס ואפשר שיאמרו: שובו על עקב-בשתכם'.<sup>56</sup> לעומתו המהגר חיים פאהרויטער מביע תקווה עמוקה באמרו כי המכסה 'מכוונת גם ליהודיות'; תקווה הנובעת בעיקר בשל חששו שיפרידו בינו לבין אשתו בתיה: 'ייתכן שהיא תורשה להיכנס בעוד הוא יסורב, משום שהוא יליד אוקראינה והיא ילידת פולין, ומעמד המכסה הפולנית חזק יותר ממעמד המכסה האוקראינית. דברים אלו, הנאמרים מפי המהגרים בתחילת ההפלגה בבדיחות הדעת, באירוניה ובתקווה, מקבלים טון פסימי ומיואש ככל שמתקרבים אל החוף ולקצו של מסע ההגירה, ככל שההכרעות הגורליות של הזמן ההיסטורי מקבלות משנה תוקף:

ככל מה שהאנייה התקרבה אל חופי אמריקה, התחילו הפחד והדאגה מעיקים יותר ויותר על ליבות הכל [...] כשהגיעה לאחר שעות אחדות בשורת רדיו, שהמכסה הרוסית הולכת ונסגרת, שהמכסה הפולנית תחזיק מעמד עוד יום-יומיים ושאליס-איילנד מלא מהגרים מפה לפה, עד שהאוניות החדשות לא תוכלנה להוריד את נוסעיהן במשך שבוע שלם – עברה מצוקת יאוש את כל הלבבות והקפאיה אותם [...] מדוכאים ושותקים היו תועים מעיגול לעיגול ומכנופיה לכנופיה ומקשיבים מתוך בת-צחוק של ספק ואי-אמון לשיחותיו

54 פרק ובובר (לעיל הערה 50), עמ' 12.

55 שם, עמ' 51.

56 אריאלי (לעיל הערה 16), עמ' 123.

של הקהל הבודק ומפשפש במדרגת תקוותיו וזכויותיו של כל אחד להיכנס אל 'הארץ היעודה'.<sup>57</sup>

הפחד והדאגה מפני העת הרת הגורל, מכסות ההגירה ההולכות ונסגרות, התקוות והספקות בדבר סיכויי הכניסה אל 'הארץ היעודה' – כל אלה מבשרים מתוך הטקסט על מעמדם הפוליטי הרעוע של המהגרים שבאנייה 'תדמור', מעמדם של המהגרים היהודים נטולי הזכויות האזרחיות, ומשקפים את תשוקתם להיות שותפים לזמן ההיסטורי, להיות מוכרים על ידי רשויות החוק וההגירה כאזרחים אמריקנים מן המניין ולהתחיל בחיים חדשים בקרב קהילה אמריקנית טריטוריאלית. 'בסיכומו של דבר', כתבו פרק ובובר, 'אליס איילנד היה בית חרושת לייצור אמריקאים, בית חרושת להפיכת מהגרים למתיישבים'.<sup>58</sup>

עם הגעת האנייה ליעדה, לאחר ש'הסירות של קרובי המהגרים נגשו במספר עצום וכתרו את האנייה מכל עבריה',<sup>59</sup> וכל אחד מן המהגרים פגש בהם וחייבם, ונדמה שהזמן כמו עצר מלכת, ה'היסטוריה' מגיעה אל האנייה בדמותה של ספינת קיטור שדגל אמריקני מונף בירכתיה: 'הגיע הועדה הממשלתית לחתוך את גורלם של המהגרים'.<sup>60</sup>

אף שהמהגרים שבסיפור הם חלק בלתי נפרד מהיסטוריית ההגירה לאליס איילנד, רבים מהם נדונים למלא תפקיד גם בזמן אחר, גורל אחר. נקודה זו עולה בדיון שמתעורר על אודות הקווסה בנוגע למכסת היהודיות. לקראת סוף הדיון מזכיר פיימסנהולץ לכל המסובים כי אין מכסה ליהודיות, כדברי פארוויטער, ואומר בלעג כי סביר להניח שהרשויות באמריקה יסרבו לאשר את כניסתו של ר' חיים באמרם לו 'פֶּאָהְרֵוֹיטְעֶר', בתרגום מיידיש: 'סע הלאה', וכן לא יאשרו את כניסת כל השאר בצוותם להם: 'דָּאָרְטן איז דיין היים!', כלומר, בתרגום מיידיש: 'שם ביתך'. הערתו זו של פיימסנהולץ, שמעידה על הבחנה ברורה בין עם ללאום, כמו זורקת את המהגרים מתוך הדיון בעל הממד ההיסטורי והפוליטי (הלאומי) במכסות הכניסה אל ההווי הקהילתי היהודי הא-היסטורי (העממי), אל המרחב האבוד של המהגרים היהודים:

וכאלו עליפי תנופת מטה־קסם התחילו כל המסובים בבת־אחת למחוא כף ולשיר בקול רם בשעה שפיימסנהולץ הראה באצבעו לצד, שמשם באה האנייה:

57 שם, עמ' 139.

58 פרק ובובר (לעיל הערה 50), עמ' 13.

59 אריאלי (לעיל הערה 16), עמ' 138.

60 שם, עמ' 139.



דָּאָרט, דָּאָרט, דָּאָרטען איז דײַן היים, דײַן היים,  
 דָּאָרט, דָּאָרט, דָּאָרטען איז דײַן היים!  
 טראַלאַ-לאַ-לאַ, טראַלאַ-לאַ-לאַ, טראַלאַ-לאַ-לאַ, לאַ-לאַ-לאַ,  
 דָּאָרטען, דָּאָרטען, דָּאָרטען איז דײַן היים!<sup>61</sup>

בעיצומו של הדיון ההיסטורי, בלב לבם של ההרהורים בדבר האפשרות או אי האפשרות להיכנס לאמריקה ולהפוך לאזרחים מן המניין, בעת היסטורית זו, 'על-פי תנופת מטה-קסם', לפתע משתנה האווירה ובאים לידי ביטוי הזמן הא-היסטורי והגורל היהודי, שמתגלמים בלשון השירה הקהילתית ובהפניית האצבע חזרה אל עבר מרחבי הים, אל מרחבי הנדודים הלא ידועים, מרחבם הנצחי של המהגרים היהודים. בהקשר זה הציווי 'דָּאָרטען איז דײַן היים' מצביע לא אל ארץ המוצא אלא בהכרח אל מרחב הים.

תפיסת הזמן הא-היסטורית המתגלמת בלשון השירה הקהילתית נובעת בראש ובראשונה מלשון השירה: היידיש, המאמע לשון של היהודים יוצאי אירופה, לשון השטעטל. על פי בנימין הרשב היידיש – לעומת שפות המוסדרות וקבועות ברשומות, בטקסט – היא קודם כול שפת דיבור, שפת שיח חיה. היא מעולם לא שימשה רשות מדינה, לא הייתה לה זיקה למדינה או לאומה מסוימות, והיא לא התקבלה כשפה רשמית וממוסדת. בשל היעדר זיקתה הממסדית והרשמית היידיש היא אפוליתית וא-היסטורית, על אף הבסיס ההיסטורי היהודי המשותף שעליו היא מושתתת. בכך ייחודה הפרדוקסלי של היידיש: שפה המושתתת על היסטוריה יהודית ועם זאת שפה א-היסטורית באופייה, הנעדרת כל זיקה טריטוריאלית וממסדית.<sup>62</sup>

המעבר של הדיון על אודות הקוטה בסיפור מן הזמן ההיסטורי והפוליטי אל היידיש, מוסיף לתוכן הדיון ממד לשוני, והוא עובר טרנספורמציה מדיאלוג פוליטי ולאומי לשירה קהילתית ועממית. המעבר ליידיש והפניית המבט חזרה אל מרחבי הים זורקים את המהגרים מתוך מאורעות ההיסטוריה אל המורשת הגלותית של עמם. עם זאת יש להדגיש: אין בכך לנתקם לחלוטין מן העת ההיסטורית שבה הם שרויים – הזמן הא-היסטורי אינו מבטל כלל וכלל את הזמן ההיסטורי; הוא נובע ממנו ומזין אותו.

61 שם, עמ' 123.

62 ב' הרשב, התרבות האחרת: יידיש והשיח היהודי, בעריכת ז' בן-פורת, ירושלים תשס"ו, עמ' 49. איני מבקש לטעון שלידיש לא היו תפקידים היסטוריים לאורך השנים, למשל בתנועת ה'בונד'; עם זאת לטעמי תפקידה בסיפור – הן במקום הספציפי שבו נעשה בה שימוש והן בזיקה שבין הפונקציה האפוליתית שלה לבין תוכן הדברים – הוא תפקיד קהילתי-יהודי וא-היסטורי, האמור לטלטל את המהגרים מתוך האירוע ההיסטורי שאליו נקלעו.

ה

המורשת הגלותית של העם היהודי כרוכה אפוא במאמץ לשון, בשפת האם, היידיש. ואף על פי כן שפת האב, העברית, היא השפה שסימלה עבור אריאלי את הרציפות ואת היסוד המשותף המאפשר המשכיות קהילתית בעת ההיסטורית הזאת, בלשונו, 'מכיוון שלהבין את הפסח אי-אפשר בלי התורה וההגדה הכתובות עברית [...] מאחר שלחזור לתוך מעמקי נשמתו של ר' יוחנן המלמד ושאר גיבורי החסידים של פריץ אי-אפשר בלי הפסוק מן התורה ובלי מאמר חז"ל אשר בפיהם'. אריאלי הדגיש ש'אם תתקיים היהדות קיום לאומי אחרי מאות שנים בגולה, הרי לא יהיה זה אלא על יסוד השפה והתרבות העברית'.<sup>63</sup> היידיש מביאה לפקיעתו של הזמן ההיסטורי, ואריאלי ביקש בכל זאת ליצור רציפות היסטורית-תרבותית של עמו, ועל כן התעקש על השפה העברית והתרבות העברית.<sup>64</sup> אף שהיה גולה ומהגר, שאינו כבול על ידי תרבות אחת ויחידה, על ידי שפה אחת ויחידה, וחופשי ליצור לעצמו זהות תרבותית חדשה, הטרוגנית ורב תרבותית – הוא לא איבד את הזיקה לשפתו ותרבותו. כפי שטענה מקלנן, מאחר שהגולה לעולם אינו מתערה באופן מלא בחברה ובתרבות אחרות, הוא בהכרח ממשיך להיות כבול בשורשיו בדרך זו או אחרת לתרבותו וללשונו.<sup>65</sup> הגולה אינו ממיר את שפת אמו אלא מרבד אותה ומטמא אותה מטהרתה.

על אף התעקשותו של אריאלי לכתוב עברית, שפת עמו ותרבותו, העברית בסיפורו מרובדת עם שפות אחרות, שפות המרחבים והתרבויות שאתם בא במגע. לעתים השפה הזרה מופיעה בתעתיק המקורי ולעתים בתעתיק עברי; כך או כך היא משתלבת בלשון העברית והופכת לחלק בלתי נפרד מתחביר המשפט. לשון הטרוגנית זו באה לידי ביטוי בצורה המובהקת ביותר בסיפור בלשון הדיבור של הדמויות ובדיאלוג ביניהן. מאחר שאלו מהגרים ומהגרות, שחוצים לא רק גבולות מדיניים ולאומיים אלא גם גבולות תרבותיים ולשוניים, לשון דיבורם היא רב לשונית ומרובדת. למשל בדברי ההאדרה של המהגר היהודי פימסנהולץ את אמריקה משולבת

63 דברים אלו לקוחים מתוך מאמר קצר בשם 'עברית, שפת הבית, בגולה', שפורסם בשנת 1926 ב'הדואר'. ראו: אריאלי (לעיל הערה 16), עמ' 152–153.

64 אריאלי דיבר על קיום לאומי ולא על קיום כעם. אחרי הכול הוא היה בן תקופתו ולא יכול היה – או לא רצה – להשתחרר מן העגה הציונית; ואריאלי היה ציוני כאמור. אולם לטעמי זו דוגמה טובה לשוני שבין היצירה הספרותית לבין המאמר או המניפסט ולכוחה של היצירה. לעומת המניפסט, שמבקש ליישב סתירות וקונפליקטים אישיים ולאומיים ולהכריע – ואריאלי הכריע בקרב בין העברית ליידיש לטובת העברית – ביצירה הספרותית נחשף הבלתי מוצהר והכמוס, עולים וצפים הקונפליקטים הבלתי מתיישבים ללא ההכרח שבהכרעה.

65 מקלנן (לעיל הערה 3), עמ' 122.

בשטף דיבורו מילים מהשפה הרוסית ומהשפה האנגלית בתעתיק עברי: 'אני אומר לכם, רבותי, אמריקה היא "גוברניה [ברוסית: מחוז] של זהב" באמת [...] פוניה-חזיר [כינוי גנאי יהודי לרוסי], להבדיל, תקן את תחום-המושב; אבל הוא היה נוהג רק בשעה שאין בכיסך מתנת יד לכפר את פני ה"אורידניק" [ראש מועצת העיירה]. ואלם אמריקה, ארץ החרות והאפשרויות, תקנה את ה"קוטה" [באנגלית: מכסה], רבותי'.<sup>66</sup> המילים ברוסית ובאנגלית הן חלק בלתי נפרד מקניינו התרבותי והלשוני של פימסנהולץ, ועל כן הן חלק אינטגרלי בלשון הדיאלוג בסיפור. כך גם בהמשך הסיפור, כאשר פימסנהולץ מסביר בשנינה כביכול את ההבדל בין הנערה הדקה והחיוורת בתו של היהודי הצ'רניגובי לבין אחותו של המהגר מז'טומיר בעלת 'המתנים החטובות והנהדרות'; מילים באנגלית בתעתיק המקורי נשורות במבנה התחבירי של המשפט העברי: 'הנה רואים אתם את שתיהן, לכאורה רחוקות הן זו מזו כרחוק מזרח ממערב [...] האחת היא Hot specialty והשנייה – Frozen delight, ככתוב באמריקה על חלונות-המסעדות'.<sup>67</sup> והוא ממשיך באמרו 'שבכל פינות החיים באמריקה הכלל Ladies first הוא חוק ולא יעבור [...] נערה, שראוה ברחוב שתי פעמים בחברתו של צעיר ושאינו רוצה לשאתה, יש בידיה להביאו לפני בית הדין ולהאשימהו ב"שברון-לב", שהוא עשה אותה Broken-hearted'.<sup>68</sup> בהיותו מהגר אשר כבר ביקר באמריקה הוא מכיר את המנהגים ואורחות החיים בה, ועל כן השפה האנגלית היא חלק מאוצרו התרבותי ומהנוסח ההטרוגני של התבטאותו הלשונית.

נוסף על הענקת אותנטיות לדיאלוגים של המהגרים הלשון ההטרוגנית משמשת בסיפור גם לאפיון המרחב האבוד, ההטרוטופי, של המצב הגלותי. למשל המרחב התרבותי של אמריקה האוטופית מתגלם, כפי שהראיתי, באמצעות השפה האנגלית הנשורת בדיבורו של פימסנהולץ. הלשון מאפשרת למרחב האמריקני לפלוש אל מרחב הים בסיפור ופותחת את מרחב הים לריבוי המרחבים והתרבויות שבטקסט. דוגמה נוספת לכך יש בלשונם של רב החובל ושל רופא האנייה לאחר הלידה בשוך הסערה: 'allright', אומר רב החובל לאחד מחובליו, 'אמור לרופא, שעוד מעט וארד לראות את הרך הנולד'; ולאחר רדתו אל בטן האנייה משיב הרופא על שאלתו אם האם מבכירה: 'כן, אדוני [...] לידה נורמלית... כמעט... ימים אחדים בתשע'. הנולד הוא fellow יפה'.<sup>69</sup> אמנם השפה האנגלית היא שפת אמם, בהיותם ילידי אנגליה, והשימוש בה נועד להציג דיאלוג אותנטי ככל האפשר, אך האנגלית גם מייצגת את

66 אריאלי (לעיל הערה 16), עמ' 122.

67 שם, עמ' 130.

68 שם, עמ' 130-131.

69 שם, עמ' 129.

המרחב האוטופי של אמריקה, ובשילובה בלשון תיאור הרך הנולד נפתח לפניו מרחב אוטופי זה, הוא מקבל בו דריסת רגל. חיזוק לכך על דרך השלילה יש בלשון הדיאלוג של המהגרים עם נציגי הרשויות לאחר שהאנייה עוגנת והם יורדים לחוף;<sup>70</sup> הדיאלוג הזה כתוב עברית בלבד, משום שהירידה לחוף מבשרת את סוף האוטופיה, את סגירת המרחב האוטופי בפני המהגרים. כאשר המרחב האוטופי של אמריקה הופך למרחב טרגי של סירוב ודחייה שפת המרחב נעדרת מלשון הסיפור.

המרחב הדיסטופי מתגלם בשפה הרוסית. בעוד הסערה רוחשת ומערערת את לבם של נוסעי האנייה, נשזרת השפה הרוסית בתעתיקה המקורי בפיה של מהגרת רוסייה, 'אשה כבת ארבעים, שעמדה באחד מן המסדרונות של המכסה השני והשקיפה דרך החלון, ומצטלבת תכופות דובבו שפתיה: Господи Иисусе Христе! Святые: שפתיה: "Господи Иисусе Христе! Святые: 'угодники! Что за воробьиная ночь!' <sup>71</sup> בעקבות דבריה של המהגרת זועף החלון נוטקין, המקשר בינה לבין מרחב הפרעות הדיסטופי של רוסייה: 'לכם קשה לשכוח את האנקורים אפילו כאן, על הים, במקום שאין אנקורים מצויים כלל', קובל נוטקין כנגד העם הרוסי כולו, 'גם מלאכת הפרעות, ודאי, יקשה לכם לשכוח ולעזוב באמריקה, במקום שאין נוהגים לפרוע פרעות'.<sup>72</sup> אף שמלבד מוצאה אי אפשר למצוא זיקה ישירה בין המהגרת הרוסייה ודבריה לבין הפרעות נגד היהודים, בכל זאת נוטקין מוציא את דבריה מהקשרם, מאחר שבתודעתו השפה הרוסית נקשרת ישירות לפוגרומים במרחב הדיסטופי של רוסייה, מרחב הפולש אל מרחבו ההטרטופי של הים, ושלמעשה מעמיד בסימן שאלה את מרחבה האוטופי כביכול של אמריקה.

\*

הסיפור 'אמיגרנטים' הוא צומת מרכזי ביצירתו של אריאלי. אף שאפשר למצוא את סממניו של המצב הגלותי גם בסיפוריהם של בני דורו, כפי שהראה פינסקר, הוא עובר בסיפור זה זיקוק, החרפה ורדיקליזציה, ומגולם בטקסט באופן אינטנסיבי ודחוס מבחינה פואטית. משום כך המצב הגלותי הוא פתח כניסה מצוין אל הפואטיקה שפיתח אריאלי ביצירתו כולה. ליצירתו של אריאלי זיקה הדוקה לגורל היהודי הקונפליקטואלי, והוא מוחרף בה בכונות מכוון, מנופח באופן גרוטסקי וסטירי, ואינו בא לכדי פתרון או השלמה, אינו מגיע לטריטוריית היעד. התודעה היהודית וזיקתה למצב הגלותי של העם; מרחבה ההטרטופי של האנייה המפליגה על פני הים, מרחב

70 שם, עמ' 139-141.

71 'ישו אדוני! קדושי עליון! מה נורא ליל האנקורים הזהו!'. התרגום מתוך הערת השוליים בסיפור,

שם, עמ' 128.

72 שם.

שמקפל בתוכו מרחבים נוספים שהם מוקד לקונפליקטים אישיים ולאומיים; תפיסות הזמן הסותרות שמגדירות את גיבוריו בתוך הזמן ההיסטורי ומחוצה לו בד בבד; ריבוד הלשון העברית עם שפות אחרות, ריבוד שמדגיש את רציפות המסורת העברית מזה ואת אימוץ שפות המרחב הגלותי שאליו מגיעים המהגרים מזה – כל אלה מתומצתים בסיפור לסיטואציה רדיקלית ומוגזמת אחת, שיוצרת את סגנונו חסר הפשרות בכל הנוגע לגורל העם היהודי. העם היהודי הוא 'ערטילאי', כפי שכתב אריאלי בסיפור המאוחר 'כיצד נעשיתי אנטישמי', עם שכולו 'חול ופזורה', שעומד בתווך נעדר אחיזה בין הלאומים השונים ותלוי על בלימה באין מקום ובאין זמן, בין טריטוריה אחת לאחרת, בין עבר לעתיד:

כל מה שהיהודים בארץ זו עושים הוא רק מעין הובלת שי, ושי זול ועלוב לעבר הקרוב, זה עברה הטרחן של העירה, שקשה בבת אחת להפטר ממנו, אבל בלי שום חזון וסיכויים לעתיד. ובצדק שואלות אותנו האומות: 'מה לכם פה? אחרי שנהפכתם לאומה שכולה חול ופזורה, אחרי שהשלכתם אחרי גוכם את החלום והתקווה למשיח, מה לכם עוד פה ומה חפצכם? ואיך עלינו לפרש את קיומכם ואת גנדרנותכם קצוצת הכנפיים?' [...] מעולם לא התהלך עם ישראל כה ערירי, כה ערטילאי בין האומות, כמו שהוא מתהלך היום.<sup>73</sup>



## שובו של המחבר – על 'פעמון ורימון' לחיים הזו

איתמר דרורי

במאמר זה אבקש להציע פרשנות לסיפורו הקצר של חיים הזו (1898–1973) 'פעמון ורימון',<sup>1</sup> ובתוך כך אעדיכן את החומר הארכיוני של הביוגרפיה הרחבתית והחברתית של הסופר.<sup>2</sup> יש בכך משום ניסיון לכונן קריאה מחודשת בשני 'טקסטים' לא מוכרים השזורים כאן זה בזה – הנרטיב הביוגרפי של הזו כפי שהובנה על ידי הביוגרף מחד גיסא והנרטיב הספרותי הבדיוני, הסיפור פרי עטו של הזו, מאידך גיסא.

### א. מבוא – על ביוגרפיה ופרשנות הטקסט הספרותי

מאז שנות השבעים של המאה העשרים אנו עדים להרחבה הדרגתית של אופק המחשבה על אודות הטקסט הספרותי, ושוב אין הוא נדון רק כמערכת סגורה, המתפרשת מתוך עצמה בכלים פורמליסטיים של תורת הספרות, אלא נבחן במגוון כלים דיסציפלינריים ואינטר-דיסציפלינריים, מתוך תפיסתו כמושא מובהק של חקר התרבות. במסגרת

\* עבודה זו היא פיתוח והמשך של עבודת הדוקטור שכתבתי בהנחייתו של פרופ' אבידב ליפסקר, ושבחלקה הראשון שורטטה לראשונה ביוגרפיה של הזו. ראו: א' דרורי, "יעיש" – הקאנון התימני של חיים הזו: פואטיקה, פרשנות של תרבות והיסטוריוסופיה, עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר-אילן, תשע"א. תודתי לאביבה הזו על השיחות עמה, שהיו תרומה חשובה להכנת המאמר, ולגיל וייסבלאי, מנהל ארכיון 'יד למורשת חיים הזו' בירושלים, שסייע רבות באיתור חומר ארכיוני הרלוונטי לכאן.

1 ח' הזו, 'פעמון ורימון', הנ"ל, פעמון ורימון: סיפורים, תל אביב תשל"ה, עמ' 7–13.

2 על עדכוננו המתמיד של הארכיון כעיקרון מארגן שיח כתב פוקן: 'הארכיב הוא המערכת הכללית של היווצרותם והישתנותם של ההיגדים [...] הוא מה שמגדיר את דפוס עכשוויותו של ההיגד דבר; הוא מערכת תפקודו [...] עדכוננו של הארכיב, שלעולם אינו מושלם ולעולם אינו מובטח במלואו, יוצר את האופק הכללי שאליו שייכים תיאור תצורות השיח, ניתוח סוגי הפוויטיביות, איתור שדה ההיגד' (מ' פוקן, הארכיאולוגיה של הידע, תרגם א' להב, תל אביב 2005, עמ' 126–128).

תמורה זו ניתנה לגיטימציה מחודשת לפירוש היצירה הספרותית מתוך התחקות חוץ־ספרותית אחר הביוגרפיה של היוצר.<sup>3</sup>

בניגוד לשימוש שעשה מחקר הספרות בתקופה הקדם־פורמליסטית בביוגרפיה של היוצר, אין כאן יומרה לברר את כוונותיו המקוריות של המחבר ולהצביע על קשרים סיבתיים אונטולוגיים בינו לבין חלקי היצירה. בעקרום של מאמצים אלה כבר דנו ויליאם ק' וימסט ומונרו ק' בירדסלי, התאורטיקנים של 'הביקורת החדשה', והם כינוה בשם הכולל פְּשֵׁל ההתכוונות (Intentional Fallacy).<sup>4</sup> אנו גם מודעים יותר ויותר למגבלות התודעה הקוראת בבואה לשחזר תודעה תרבותית אחרת, בפרט כאשר מדובר על תודעה מתקופה שונה, ולא נעלמה מעינינו מעורבותה של התודעה הקוראת במעשה הקריאה ובהשלכתה את הפרדיגמות והמשפטים הקדומים שלה (Vorurteil) במינוחו של הנס ג' גדמר)<sup>5</sup> על מושאי הקריאה.

במסתו הידועה 'מות המחבר' (La mort de l'auteur, 1968) צעד רולן בארת צעד נוסף וטען כי החתירה הפוזיטיוויסטית לאיתור הקשרים הנסיבתיים שהובילו ליצירתו של הטקסט הספרותי אינה רק בלתי אפשרית אלא אין בה עניין, שכן אין רבותא בהפיכת הכתיבה לפעולה הכובלת ומקבעת את היוצר אל אירועי העבר שלו. אדרבה, מוטב לראות בה פעולת הווה של שחרור ממגבלות העבר של הסובייקט וכינון פתיחות כלפי מימושים רבים ואין־סופיים של הטקסט בתודעת הקוראים.<sup>6</sup> בשעבוד הטקסט הספרותי לדימוי מסוים של האישיות ההיסטורית של המחבר ראה בארת ביטוי

3 לאחרונה נדונה סוגיה זו אצל: ד' מירון, פרפר מן התולעת: נתן אלתרמן הצעיר – אישיותו ויצירתו: מחזורי שיחות, תל אביב תשס"א, עמ' 39–72; וכחלק משאלה רחבה יותר של היחס בין כתיבת ספרות לכתיבת ביוגרפיה ראו: A. Jefferson, *Biography and the Question of Literature in France*, New York 2007, pp. 1-3

4 לטענתם ההתייחסות לדבריו או לתולדותיו של המחבר – שהם בעיניהם עדויות חיצוניות (external evidence) לטקסט – היא מקור עיקרי לכשל ההתכוונות, ומשום כך אין היא בגדר מעשה לגיטימי של ביקורת הספרות. ראו: W. K. Wimsatt and M. C. Beardsley, 'The Intentional Fallacy', *Sewanee Review*, 54 (1946), pp. 468-488 (revised and republished in: W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington 1954, pp. 3-18)

5 המשפט הקדום הוא מושג מפתח בהגותו של גדמר. על פי תפיסתו ההרמנויטית, עיקר מעשה הפרשנות הוא קיומה של פעילות דיאלוגית בין הקורא לטקסט, שמתרחש בה מפגש בין תודעות בעלות מטען של דעות קדומות, קרי אופקים היסטוריים ותרבותיים שונים. ראו: H. G. Gadamer, *Truth and Method*, trans. J. Weinsheimer and D. G. Marshall, New York 1989

6 ר' בארת, מות המחבר, מ' פוק, מהו מחבר? תרגם ד' משעני, תל אביב 2005. על פעולת הכתיבה כהיחלצות מזהותו של הכותב כתב בארת: 'הכתיבה (l'écriture) היא הרס של כל קול [...] היא אותו מקום נייטראלי, הטרוגני, עמום, שבו הסובייקט שלנו נעלם, השחור־לבן הזה שבו אובדת כל זהות, ובראש ובראשונה – זו של הגוף הכותב' (שם, עמ' 8).



לאידאולוגיה קפיטליסטית רודנית, שמגמתה העיקרית להעלות על נס את יוקרתו של היחיד היוצר או המבקר. הוא קרא לשחרור הטקסט מן ה'סוד' האחד או המסומן האחרון הכפויים עליו באמצעות ייחוסם להווייתו ההיסטורית של המחבר. תחת זאת הוא ביכר לראות בכל פעולת כתיבה של טקסט כתיבה מרובה (l'écriture multiple), המציבה ללא הרף משמעויות ומבנים בני זיהוי, אך שאיפתה הפנימית אינה להוביל אל פענוח כולל או אל הבנה אחדותית של הטקסט, אלא דווקא לחמוק מהבנה הרמטית ולחתור אל שחרור שיטתי של המשמעות, במעין פעילות אנטי-אולוגית כנגד עריצות תפקודו של דימוי המחבר.

זמן קצר לאחר מכן הציג מישל פוקו בהרצאותיו 'מהו מחבר?' (Qu'est-ce qu'un auteur?, 1969) ו'סדר השיח' (L'ordre du discours, 1970) את ביקורתו על מחשבה זו והציע נקודת מבט שונה להבנת מקומו של המחבר ביחס ליצירתו, נקודת מבט שיש בה מעין רהביליטציה להיזקקות לדמותו.<sup>7</sup> על פי פוקו מושג המחבר או פונקציית המחבר הם צורת ארגון שהתרבות מחילה על מכלול כתביו של המחבר הממשי (כותב הטקסט) על מנת להקנות להם לכידות או אחדויות מסוימות ברמת המשמעות. התועלת המושגת בכך, לדברי פוקו, היא הגבלת האקראיות שבשיח על יצירותיו באמצעות תחיתו לתוך מסגרת זהותית של אני פרטי.<sup>8</sup>

לאור האמור, ההצעה שלהלן לקשור בין הביוגרפיה של הזו לבין יצירתו אינה מבטאת שאיפה לקיבועו של המנגנון הפרשני המוצע ולסתימת הגולל בפני מגוון קריאות אחרות בטקסט. הקריאה המוצעת היא מעין קריאת כיוון המתווה אפשרות לחלץ את השיח על יצירת הזו מאקראיות או מאמורפיות יתרה באמצעות ארגון הדיבור על הטקסט של הזו סביב מוקד בלתי מוכר כיום הקשור בזהותו הפרסונלית של הכותב.

### ב. על הופעתו של הסיפור 'פעמון ורימון'

על סיפורו של חיים הזו 'פעמון ורימון', הפותח את קובץ הסיפורים הקרוי בשם זה, כתבו חוקרי הזו ופרשניו מעט מאוד, וגם זאת לרוב בצורת הערות קצרות ברשימות

7 לדברי פוקו אם דבקים במחשבת 'מות המחבר' עד תומה, מוצאים כי השלכותיה רדיקליות הרבה יותר: גם תפיסתה המובחנת של היצירה – אותה יצירה שבארת נחרד מפני רדוקציה שלה – עלולה להתגלות באופן זה כהשלכה מצמצמת ומגבילה של תודעת הסובייקט הקורא על הטקסט. ראו: פוקו (שם), עמ' 28–30.

8 פוקו (שם), עמ' 33–46; הני'ל, סדר השיח, תרגם נ' ברוך, תל אביב תשס"ה, עמ' 24–26. אמצעי נוסף לדילול השיח ולהגבלתו שתואר אצל פוקו, והרלוונטי לכאן, הוא הפרשנות, שאופן ארגונה את השיח אינו בויהויו הפרסונלי אלא בויהויו התבנית, בחתירתה לאיתור תבניות שיש ביניהן יחסי זהות. ראו: פוקו, סדר השיח (שם), עמ' 20–23.

ביקורת תמציתיות בעיתונות, ולא כמחקר שיטתי. סיפור זה, בדומה למרבית הסיפורים בקובץ, שנכתבו בשנותיו האחרונות של הזו (1969–1973), פורסם לראשונה בקובץ זה ולא ראה אור בחיי הזו. שמו של הסיפור ניתן לו מידי הסופר, ורעייתו אביבה היא שקראה על שמו את הקובץ כולו.<sup>9</sup>

הקובץ 'פעמון ורימון' ראה אור בראשית שנת תשל"ה,<sup>10</sup> ואוגדו בו יחד, באופן אקלקטי למדי, סיפורים שונים מבחינת סגנונם האמנותי, אורכם, התמטיקה שלהם, מקום התרחשותם וזמן התרחשותם. שלא כדרכו של הזו במרבית שנות עבודתו כסופר, סיפורים אלה נכתבו מלכתחילה כסיפורים קצרים, ולא כפרקי פרוזה שנועדו להשתלב בעתיד בעבודות רחבות היקף, מה שמקל לנתחם כיחידה קוהרנטית ושלמה. במרבית הסיפורים הוסיף הזו למתן את סגנונו, כמעשהו בעשור הקודם, והמבע בהם מתאפיין בראליזם עלילתי יותר מבעבר ובצמצום יחסי של היסוד הרטורי הנאומי הבולט כל כך אצל גיבוריו של הזו עד קובץ זה.<sup>11</sup>

יש מן המבקרים שהרחיקו לכת וטענו להיסט קטגוריאל של הפואטיקה של הזו מאקספרסיוניזם סוער, היפרבולי, מוחצן וטרגי לאימפרסיוניזם מאופק ואלגי, וממיקוד בלאומי ובטיפולוגי למבט על חיי הפרט בדל"ת אמותיו.<sup>12</sup> יש שאף ייחסו זאת ליום קטנות שפקד את הסופר, לעייפות ולייאוש מערכיו האסתטיים ומתפיסתו את עצמו כצופה לבית ישראל.<sup>13</sup> אולם הרכבם של קובצי סיפור אלה הטרונגי, והוא כולל בצד סיפורים אישיים ו'קטנים' כ'במראה' ו'כרוח קדים' גם סיפורים סמלניים המעמידים טיפוסים יהודיים כלליים – כמיטב המסורת של הזו בסיפוריו הידועים 'הזקנה' ו'אדם מישראל' – דוגמת 'curriculum vitae' 'ציפור בודד' ו'הוא ציווה', סיפור שעל גיבורו אמר שאול ליברמן שהוא 'תמצית היהודיות'.<sup>14</sup> גם סיפורי ההווה האישיים יש בהם

- 9 א' הזו, 'אחרית דבר', הזו (לעיל הערה 1), עמ' 271–272.
- 10 אביבה הזו, המביאה לבית הדפוס, חתמה את דבריה בציון התאריך 'ערב ראש השנה תשל"ה', כלומר 16 בספטמבר 1974. ראו: שם, עמ' 272.
- 11 הבחין בכך ה' ברזל, המאה החצויה: ממודרניזם לפוסט־מודרניזם, בני ברק תשע"א, עמ' 521–522.
- 12 דברים ברוח זו ראו: ה' ברזל, 'מבוא: יצירתו של חיים הזו – ביקורת ומחקר', הנ"ל (עורך), חיים הזו: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, תל אביב תשל"ח, עמ' 30; ש' זנדבנק, "הנעלם" והכרח העבריות, הארץ: תרבות וספרות, 7 במרס 1975; ש' כ"ץ, 'שינוי־סגנון ותוצאתו', מאוניים, מ, 5–6 (אפריל–מאי 1975), עמ' 370–376. התייחסות מאוזנת יותר ראו: י' ציוויק, 'האמנם חיים כפשוטם וכסתמם' (על 'פעמון ורימון'), דבר, 7 במרס 1975; ג' רמרז־ראוך, 'פעמון ורימון', ברזל (שם), עמ' 196–201.
- 13 כ"ץ (שם), בעיקר עמ' 375–376.
- 14 מפי אביבה הזו. עוד סיפרה כי ליברמן הוסיף ואמר שבתיאורי אמירת מזמור ח בתהלים – שהוא חלק מנוסח ברכת הלבנה – מפי האסטרונאוטים האמריקנים עם הגיעם לירח ('הוא ציווה', הזו [לעיל הערה 1], עמ' 267) יש משום העלאת הריטואל היהודי והמורשת היהודית למדרגה קוסמית.

משום ראי לתקופה – בפרט לדור הצעיר, הצברי, החסר תודעה קולקטיבית או תחושת זמן היסטורית ואף אינו חפץ בכזו – ומבחינה זו נותר הזו נאמן לתפקידו כשופרה של התקופה וכמצפון חברתי המתריע על הליקויים ועל הסכנות שבהתנהלותה של החברה. יתרה מזו, סגנונו הגדוש וההיפרבולי של הזו לא נעלם לגמרי. אפילו בסיפור 'קטן' ו'מקומי' דוגמת הסיפור 'ללא שם', המספר על בדידות קיומית של אישה עירונית בישראל, ניכרים קווי הלשון האופייניים לפרוזה שלו: 'עשתה פנים מחייכות כאילו כלום לא אירע והכל כשורה. אולם בינה לבינה נצטערה צער גדול, והיו לבטים מלבטים אותה, ועצות ותחבולות שונות זו מזו שאין הדעת סובלתן תוכפות אותה ומלכות אותה ליבויים ליבויים. כל שהלכה נתקשתה על הפורענות. רוחה נפלה עליה, ידיה נתרשלו, וכנתונה בעולם שאינו שלה' (פעמון ורימון, עמ' 95–96).<sup>15</sup>

### ג. עלילת הסיפור 'פעמון ורימון'

הסיפור 'פעמון ורימון', הפותח את הקובץ שנקרא על שמו, הוא סיפור הגיוגרפי קצר בן שישה עמודים וחצי על אודות שניים מחכמי ירושלים. הסיפור נקרא על שמו של החכם השני המופיע בו, מחבר ספר 'פעמון ורימון', הקרוי על שם ספרו, ללא ציון שמו. אך שני עמודים וחצי בתחילת הסיפור מוקדשים לתיאור דמותו של החכם הראשון, ששמו ר' יעקב יוסף מרגולין, והם מגוללים באמצעות סדרת אפיזודות קצרות את קורותיו מאז נישואיו בבחרותו – שְכִילתו את שלושת בניו, צידוק אשתו את הדין ומסירותו הרבה למעשי חסד עם העניים – עד מפגשיו עם מחותנו הישישי, בעל 'פעמון ורימון', הוא החכם השני. אף לאחר מכן, כשמופיעה דמותו של בעל 'פעמון ורימון' ומתואר הקשר בין שני החכמים, נמשכת מסירת העלילה מתוך מיקוד (focus) בתודעתו של ר' יעקב יוסף, ונקודת המבט שלו היא המנחה את המספר בתיאור האירועים. במפגשיהם היומיים היה ר' יעקב יוסף יושב בחברת מחותנו הישישי, משמשו ורושם מפיו את חידושיו בחכמת הקבלה. לאחר תיאור פטירת אשתו של ר' יעקב יוסף ותיאור השפעתו על אחיה לשמור את השבת, הסיפור מסתיים בתיאור מיתתו ולווייתו של 'בעל פעמון ורימון', שהמשתתפים בה היו עדים לחזיון אור מופלא בשמי הר הזיתים.<sup>16</sup> בנקודה

15 ניכרים כאן קווי דמיון לא מעטים לתיאור הברוקי המובהק של ייסורי הנפש של יעיש. ראו: ח' הזו, יעיש, ג, תל אביב תש"ב, עמ' 75.

16 על פי דן מבנה זה של סדרת סיפורים קצרים או אפיזודות קצרות על אודות גיבור צדיק שלרוב הוא גם מקובל, סיפורים אשר שיאם באירוע פלאי, וזה למתכונת הקלסית של סיפור השבחים היהודי למן המאה השש עשרה ואילך. ראו: י' דן, 'ספרות השבחים: מורח ומערב', פעמים, 26 (תשמ"ו), עמ' 78.

זו נקטעת למעשה הביוגרפיה של ר' יעקב יוסף, אף שלא נאמר עליו בטקסט, שלא כמו על מחותנו, כי הגיע בשלב זה לכלל זקנה. כך נוצרת ביוגרפיה שהיא מעין יחזיון של ראשיתו של האחד עם סופו של האחר, ושתי הדמויות כמו מרכיבות יחד פרסונה ביוגרפית אחת.

#### ד. זרותו של הסיפור ביצירת הזו

הסיפור 'פעמון ורימון' בולט בחריגותו בנוף סיפוריו של הזו מכל שנות עבודתו כסופר. מוקד העניין בסיפורת שלו מעולם לא היה בכתיבה הגיוגרפית בשבחן של דמויות רבניות. כאשר גיבוריו הם חכמים מופלגים בתורה, נטה הזו בבירור להראות את המורכבות באישיותם, כגון האובססיה הדרשנית (מורי סעיד, יעיש), המגלומניה (מורי סעיד, גיבורי 'בעלי תריסין') או ייסורי החטא (ר' חיים יוסף דוד אוולאי, החיד"א, כגיבור 'מניפה וקמע'). דמויות צדיקים המעוצבות בסיפוריו באמצעות הנשגב, כסמלים לשלמות יהודית אבודה, מאופיינות לא כגדולי תורה אלא דווקא כטיפוסים עממיים המייצגים את 'האדם הקטן' התם והישר מהעיירה, כגון אביו של הילייה ('אדם מישראל') או רב העיירה של אליה קוטליק ('שלולית גנוזה').

לאור הביוגרפיה של הזו נראה כי לא במקרה משך ידו מכתבת שבחי צדיקים. שלא כשמואל יוסף עגנון, שמוצאו מבית חסידי היה מרכיב חשוב מאפק המחשבה והעניין שלו כסופר – כפי שמעידים אסופתו החסידית 'סיפורי הבעש"ט' ועיבודיו הנוספים לסיפור החסידי – הזו עזב את בית הוריו, חסידי ברסלב, בגיל שש עשרה ומאז לא שב אליו.<sup>17</sup> לא זו בלבד שחדל לשמור מצוות, ושעיתונאי שהיה קרוב אליו, אברהם אלחנני, סיפר כי אינו זוכר את הזו מבקר אף פעם בבית כנסת;<sup>18</sup> גם עם רבנים מהעולם ה'ישן' לא עמד בקשר, ונראה כי סלד מההערצה החסידית לדמויות הצדיקים והאדמו"רים, וכי הסתייג באופן כללי מגילויי הערצה לאישים רבניים.<sup>19</sup> מה אפוא ראה

17 ראו: א"ח אלחנני, 'שיחות עם חיים הזו', שבט ועם, ג (תשל"ח), עמ' 384.

18 אברהם חיים אלחנני (1909–2009), עיתונאי 'דבר' שהוקיר מאוד את הזו, ליווה את הסופר כמעט עשרים שנה (1954–1973) כמראיין וכמסקר אירועי ספרות, ושהה במחיצתו יותר מכל עיתונאי אחר. בריאיון שערכתי עמו ב-4 בפברואר 2007 סיפר כי מעולם לא ראה את הזו מבקר בבית כנסת או מניח תפילין, ולא זו בלבד שלא זכור לו כי הזו עמד בקשר עם דמות רבנית כלשהי, אלא הללו אף לא הזכירו בפי הזו בשיחותיהם – אפילו לא גדולים שבהם, דוגמת הראי"ה קוק.

19 מפי אביבה הזו נודע כי נוצרו אמנם קשרי ידידות והערכה הדדית בינו לבין רבנים ליברליים שהיו גם מלומדים בעלי שיעור קומה, דוגמת חוקרי התלמוד פרופ' שאול ליברמן (1898–1983), פרופ' שרגא אברמסון (1915–1996) ופרופ' אליעזר שמשון רוזנטל (1916–1980). אולם לא ידוע על קשר כזה עם דמות רבנית מהעולם החרדי הישן, שלא הייתה לה זיקה אל המודרנה ואל הספרות

הזו בשנותיו האחרונות לכתוב הגיוגרפיה על שתי דמויות רבניות? כיצד מתיישב הדבר עם תפיסת עולמו האסתטית והאידיאולוגית?  
 על מנת להשיב על שאלות אלה אציג כאן תחילה כמה עובדות בלתי ידועות הקשורות בעבודתו של הזו ובביוגרפיה שלו, ולאחר מכן אציע פרשנות מפורטת לסיפור, המשתלבת היטב להבנתי במכלול עבודתו הספרותית ובתפיסת עולמו.

ה. מיהו בעל 'פעמון ורימון'?

כותרת סעיף זה היא כותרת רשימה נשכחת של דוד תמר שפורסמה בעיתונות לפני כשלושים שנה.<sup>20</sup> תמר חד העיץ הבחין בדמיון יוצא דופן בין תיאור חזיון האור בהלוויית בעל 'פעמון ורימון' לתיאור מקביל של הלווייתו של המקובל ר' שלמה אלישוב, מחבר הספר 'לשם שבו ואחלמה':

כשהוציאו המיטה ברחוב הספידו רבן של ישראל ובכה וצעק בקול מר: – רכב ישראל ופרשיו! אילו זכינו היינו רואים בעינינו כי איפסק עמודא דנורא בין ידידה לדידן כראוי לחד בדרא [תורגם בהערה: כי הפסיק עמוד האש בינו לבינינו כראוי ליחיד בדורו]. כשהעלו את ארונו אל מעלת הר־הזיתים והתחילו להתעסק בקבורה זכו כל המלוים לראות בעיניהם עמודא דנהורא [עמוד אור] כעין מראה הקשת תחת כיפת השמים ממזרח למערב. כולם ראו ותמהו (פעמון ורימון, עמ' 13).

כשהוציאו המיטה ברחובה של עיר, הספידו [ההדגשות שלי] מע"כ [מעלת כבוד] רבינו הגאון הצדיק המקובל מרן רא"י הכהן שליט"א הגאב"ד דעיה"ק ת"ו [מורנו ר' אברהם יצחק הכהן שיחיה לאורך ימים טובים אמן הגאון אב בית דין דעיר הקודש תיבנה ותיכונן] בבכי תמרורים, ובתוך דבריו התפרץ בבכי וצעק בקול מר אבי אבי רכב ישראל ופרשיו. אילו זכינו היינו רואים בעינינו כי איפסק עמודא דנורא בין ידידה לדידן כראוי לחד בדרא או לתרי בדרא [כי הפסיק עמוד האש בינו לבינינו כראוי לאחד בדור או

העברית החדשה. למשל בביקורם בארצות הברית דחה הזו את הזמנתו של אדמו"ר חב"ד, הרבי מלובביץ', לבקר במעונו בברוקלין. על הסתייגותו הכללית של הזו מן ההוויה החסידית ראו: דרורי (לעיל הערת כוכבית), עמ' 25–26.

20 ד' תמר, 'מיהו בעל פעמון ורימון?', במדור 'עוללות', הצופה, 1 באפריל 1983 (נדפס שוב בתוך: הנ"ל, אשכולות תמר: מחקרים ועיונים בתולדות צפת וחכמיה וגדולי ישראל בדורות האחרונים, ירושלים תשס"ב, עמ' 359–361).

לשניים בדור]. כי הגה"ק [הגאון הקדוש] היה חד בדרא [יחיד בדור] בחכמת האמת. ואמנם ראינו פלא כשהעלו את ארונו אל מעלת הר הזיתים מנוחתו כבוד והתחילו להתעסק בקבורתו זכינו כל המשתתפים שמה לראות בעינינו עמודא דנהורא [עמוד אור] כעין מראה הקשת תחת כיפת השמיים ממזרח למערב עד סתימת הגולל. 'כולם ראו ותמהו'.

מחברו של הקטע השני – שהדגשתי בו את הפראזות שהעתיק ממנו הזו – הוא הצדיק הירושלמי הנודע ר' אריה לוי (1885–1969), שכתב את תולדותיו של מחותנו (סב חתנו) המקובל ר' שלמה אלישוב (1840–1926), בעל 'לשם שבו ואחלמה', שהיה מבוגר ממנו בארבעים וחמש שנה.<sup>21</sup> תמר הצביע ברשימתו גם על הזיקה שבין הכינויים 'לשם שבו ואחלמה' (שמ' לט 12) ו'פעמון ורימון' (שם 25–26) – שניהם פריטי לבוש מבגדי הכוהן הגדול הנזכרים באותו פרק במקרא.<sup>22</sup> אולם כאן מסתיימת רשימתו, והוא לא הרחיב את הדיבור מעבר לשאלת זהותו של בעל 'פעמון ורימון' ולשאלת מקורה של האפיזודה של חזיון האור בהלוייתו.

ההתחקות אחר דרך שימושו של הזו במקורות טקסטואליים תשתיתיים הייתה מאז ומתמיד מלאכה ממושכת וסבוכה, והוא הדין בסיפור שלפנינו: המעיין בתולדות בעל 'לשם' מאת ר' אריה לוי יגלה כי הוא משמש מקור לא רק לאפיזודה של חזיון האור שבסוף הסיפור (לוי, דף [א5]), אלא גם לכך שמחותנו הצעיר ממנו (ר' יעקב יוסף מרגולין) שימש אותו (שם, דף [ב3], [ב4]), להצהרתו של ר' יעקב יוסף מרגולין שלא הייתה לו 'בינת אדם בחכמת האמת' (שם, דף [ב4]), לתיאור עוניו של בעל 'פעמון ורימון' (שם, דף [ב4]), לתיאורו מחלק את ספריו בחינם לתלמידי חכמים (שם, דף [א4]) ולאפיזודה של הבושה והכלימה האקסטטיות, עד כדי רעידת הגוף, שאחזוהו מחמת יראתו את בוראו (שם, דף [ב4]). הזו עיבד והרחיב את המובאות ממקור זה, אולם שימר באופן חלקי את האידיומטיקה המקורית, כמין חיווי והצבעה מפורשים על מקורותיו, כגון 'ברכיו נוקשות זו לזו' ו'בושתי ונכלמתי' (שם, דף [ב4]; פעמון ורימון, עמ' 9).

תימוכין נוספים לשימושו של הזו בתולדות בעל 'לשם' יש במספר תיבות מחוקת בכתב ידו של הזו בטיוטה היחידה של סיפור זה המצויה בארכיונו. בהיצג דמותו של בעל 'פעמון ורימון' נכתב שם: 'שר התורה הגאון' [הגאון] בעל הספר הקדוש 'פעמון

21 א' לוי, 'תולדות הגאון הקדוש המחבר', ש' אלישוב, לשם שבו ואחלמה, ד, חלק א, ירושלים תרצ"ה, דף [ב3]–[א5] (מהדורה שנייה עם תוספות נדפסה כחוברת עצמאית: א' לוי, תולדות הגאון הקדוש מחבר ספרי לשם שבו ואחלמה, ירושלים תרצ"ה). ההפניות להלן מכוונות למהדורה הראשונה.

22 תמר (לעיל הערה 20), עמ' 360–361.

ורמון".<sup>23</sup> בנוסח כמעט זהה לזה פתח ר' אריה לויין את כתיבת תולדות בעל ה'לשם': 'קוים ורשמים לתולדות הגאון [ההדגשות שלי] המחבר ספר הקדוש "לשם שבו ואחלמה".

כאמור על אף כותרתו המטעה, 'פעמון ורימון' הוא בראש ובראשונה סיפורו של החכם הראשון, ר' יעקב יוסף מרגולין. מאחר שמדובר במחותנו של בעל 'פעמון ורימון', שהיה צעיר ממנו, וששימשו לעת זקנתו, המסקנה חד-משמעית: אם דמותו של בעל 'פעמון ורימון' מבוססת על דמותו של בעל 'לשם שבו ואחלמה' (ר' שלמה אלישוב), הרי דמותו של ר' יעקב יוסף מרגולין מבוססת על זו של ר' אריה לויין. ניסיון לאתר את מקורותיו התשתיתיים של הזו לכתיבה על ר' אריה לויין מוביל לספרו של שמחה רוז 'איש צדיק היה', שיצא לאור בסמיכות לזמן כתיבת הסיפור, באלול תשל"ב (ספטמבר 1972).<sup>24</sup> הזו שאב מספר זה חומר רב על ר' אריה לויין: תיאור יחסו הלבבי אל מנקי הרחובות (רוז, עמ' 66), מיקום דירתו בשכונת משכנות (שם, עמ' 44), אזכור היותו מגיד שיעור בגמרא יום יום לאחר תפילת מנחה (שם, עמ' 253), תיאור שכיילתו את שלושת בניו (שם, עמ' 37–38) וצידוק הדין של אשתו (שם, עמ' 43), תיאור סכנת המוות שבה הייתה נתונה בלידתה, ושלא מנעתו מלקיים את הברית בשעתה (שם, עמ' 38), תיאור יושרו מפי מחותנו (שם, עמ' 61 – במקור מפי הרב קוק, באותן מילים) ותיאור חלומה של אשתו על מועד פטירתה העתידי (שם, עמ' 45). גם כאן ניכרת מלאכת עיבוד והרחבה נרטיבית, אך הזו שימר באופן חלקי את האידיומטיקה המקורית, שימור השולל את האפשרות שהוא ניסה להסתיר ולטשטש עד תום את מקורותיו.

שני מקורות אלה – 'תולדות הגאון הקדוש המחבר' מאת ר' אריה לויין על דמותו של בעל ה'לשם' ו'איש חסיד היה' מאת שמחה רוז על דמותו של ר' אריה לויין – הם אפוא שני הטקסטים התשתיתיים המרכזיים, הגלויים, לסיפור 'פעמון ורימון'. בעבודתו של קלסיקון כהזו נוכחת תשתית רחבה ומסועפת מזו ברבדים סמויים, וארחיב עליה בהמשך. תחילה אבקש להתעכב על משמעות היוקקותו של הזו לדמותו של ר' אריה לויין, ואבחן זאת לאור הביוגרפיה של הזו.

23 ארכיון הזו, תיק 1:406, עמ' 3.

24 תאריכים מדויקים של יציאת מהדורות הספר ראו בגב עמוד השער: ש' רוז, איש צדיק היה: מסכת-חיו של רבי אריה לויין, ירושלים תשל"ג. אין בידינו מידע מדויק על הזמן שבו כתב הזו את הסיפור, אולם התאריך המשוער שנכתב זה כבר על תיק 'פעמון ורימון' בארכיון הזו, על פי זיכרונה של אביבה הזו (שכדרכה סייעה להזו להעתיק את כתב ידו במכונת כתיבה סמוך לגמר הכתיבה), תואם עיתוי זה: 'בערך 1972' (ארכיון הזו, תיק 1:406).

## ו. הזו ור' אריה לויין

מפי אביבה הזו נודע כי בחורף 1958, בהיותו בן חמישים ותשע, לקה חיים הזו בהתקף לב קשה, ובעקבותיו היה מאושפז מספר שבועות באגף של בית החולים 'הדסה' בבניין 'בית הדגל' שברחוב הנביאים. מרבית ימי אשפוזו שהה בחדר אחד עם הרב אריה לויין, שהיה אז כבן שבעים ושלוש, ושאושפז גם הוא בעקבות התקף לב.<sup>25</sup> ר' אריה היה דמות מוכרת לכול בירושלים, ובפרט לאדם כהזו, שלבד ממגוריו משך עשרות שנים בשכונתיה של ירושלים, התגורר בשנים 1939–1944 בשכונת נחלת אחים (כיום נחלאות), הסמוכה לשכונת משכנות ישראל, שבה דר ר' אריה.<sup>26</sup> ר' אריה נודע כבר אז, בשנות הארבעים, כ'רבם של האסירים' ושל עולי הגרדום שפעלו כנגד שלטונות המנדט, וכגומל חסד עם חולים, מצורעים, אלמנות ועניי העיר. השהייה המשותפת עמו בבית החולים הותירה חותם בל יימחה על הזו: הייתה זו הפעם הראשונה מאז שעזב את בית אביו בגיל שש עשרה שהתקרב כך אל דמות רבנית מן החוג החרדי הישן, והנה מצא בדמות זו יכולת הכלה יוצאת דופן של היהודי והאנושי באשר הוא, הממוזגת באורח פלא עם תודעה דתית אדוקה מאוד, כְּשֶׁל אנשי העדה החרדית והיישוב הישן. הקשר עם הזו ועם רעייתו אביבה נשמר גם לאחר מכן, לאחר שחרורם של השניים מבית החולים.<sup>27</sup>

השיחות עם ר' אריה היו גורם מכריע להתודעותו של הזו מקרוב לסיפורם של עולי הגרדום אסירי מחתרות אצ"ל ולח"י שר' אריה הרבה לבקרם ולתמוך בהם. הזו ראה בתכונות ההקרבה והמשיחיות שאפיינו את פועלם תכונות הראויות לעיצוב ספרותי כסמל יהודי לאומי, אף שכרבים מסופרי התקופה היה קרוב למפא"י. בעקבות מפגש זה החל לנבוט בתודעתו גרעין הנובלה 'בקולר אחד', שפרקיה פורסמו בעיתונות מדצמבר 1962 ואילך, ושבמרס 1963 ראתה אור כספר.<sup>28</sup> דמותו של ר' אריה נוכחת

25 רז (שם), עמ' 253.

26 ביתו של ר' אריה שכן בפנינת הרחובות הקרויים כיום אבולעפיה ורבי אריה (לשעבר הר גריזים; נקרא על שמו לאחר פטירתו), מרחק כשבע דקות הליכה ממעונו של הזו בשכונת נחלת אחים, ברחוב המדרגות וברחובות הסמוכים לו. על מקומות מגוריו של הזו בשנים אלו ראו: נ' גוטקינד 'אחריותו של יוצר – שיחה עם הסופר חיים הזו', הצופה, 15 בינואר 1971.

27 מפי אביבה הזו נודע כי ר' אריה אף יזם לאחר מכן קביעת מזוות בביתם – וכך עשה כידוע גם בבתיים של מכרים נוספים שלא היו שומרי מצוות.

28 הקישור הנסיבתי הזה לא זכה לפרסום רב עד כה, אולם ניתן למצוא אזכורים שלו בביטאון 'חרות' כבר בשנת פרסום הספר. ראו: 'רבים בציבוריות שואלים למה בשל פריו של הסופר ח' הזו כה מאוחר, לאחר שההשראה לנושא "בקולר אחד" באה לו מפיו הקדוש של רבם של אסירי ציון ר' אריה לויין' (י"שם, 'למה "השתהה" ח' הזו בכתיבת "בקולר אחד"?'), חרות, 7 ביוני 1963; וביתר



בעלילת הסיפור כאחת מדמויות המשנה החשובות, בתיאור ביקוריו את עולי הגרדום בכלאם. הזו העניק לשני גיבורי הסיפור שמות בדויים, מנחם ואליהו, כאחד האמצעים להעלותם לדרגת סמל, אולם הקוראים זיהו מיד כי דמויות אלה מבוססות על דמויותיהם של עולי הגרדום מאיר פיינשטיין ומשה ברזני. בדומה לכך בחר הזו שלא לקרוא לר' אריה בשמו אלא בכינוי הכללי הרב, אולם הקוראים הבינו היטב במי מדובר.<sup>29</sup> ב-28 במרס 1969, כשש שנים לאחר פרסום 'בקולר אחד', נפטר ר' אריה והוא בן שמונים וארבע. דומה כי הזו ראה צורך ועניין אישיים להציב יד לדמותו בסוגה שבה התמחה – בפרוזה אמנותית, באופן החורג מתיאוריה של ספרות השבחים הדתית הנכתבת ממילא, דוגמת ספרו של רו, שראה אור כאמור בספטמבר 1972. הביטוי האמנותי שנתן לפרקי החיים של ר' אריה, שכבר היו כתובים ברובם, זוקק עיון מיוחד. דן לאור הבחין באי אלו שינויים שחלו בעלילת 'בקולר אחד' ביחס לעובדות היסטוריות ידועות מתולדותיהם של פיינשטיין וברזני, שינויים התואמים את מגמותיו האסתטיות והסמלניות של הכותב.<sup>30</sup> בדומה לכך ראוי לתת את הדעת על החותם המיוחד שהטביעה ידו של מחבר 'פעמון ורימון' בעיבודו האמנותי את הפרטים הביוגרפיים הידועים.

## ז. היסטים בולטים בעלילת הסיפור מפרטי הביוגרפיה הידועים

בסיפור 'פעמון ורימון' בולטים מספר שינויים והוספות שנקל להראות שהזו בדה אותם, ושאינן להם מקור בביוגרפיה של ר' אריה ושל בעל ה'לשם'. עמידה על תפקודם של שינויים אלה בבניית העלילה ובעיצוב הדמויות עשויה לסייע בהבנת האופן שבו כונן הכותב את הקונסטרוקט ההגיגרפי האמנותי שכאן. ואלו השינויים:

1. 'דירתו היתה במשכנות. במשך ראשון מת עליו בנו [...] במשך שני נקטף תינוק אחר ובמשך שלישי נעדר עוד אחד [...] שינה ר' יעקב-יוסף ממשכנות לנחלת-

פירוט: 'לפני כשבע שנים [כך!] היו כבוד הרב והסופר צמודים שניהם למיטות דווי בבית החולים ב"הדסה" שבבירה ובמשך השבועות הרבים ששהו איש במחיצת רעהו, היה ר' ארי' מגולל בפני שכנו הסופר מהחוויות האישיות שעברו עליו בביקוריו ומגעיו במשך שנים עם אסירי אצ"ל ולח"י בבתי הסוהר השונים. שיחות מיוחדות הקדישו לקרבנם העילאי של שני לוחמי מחתרת אלה [...] על כך מסר [...] סופרנו יצחק שמואלי [...] מפי חוגים מקורבים לרבם של אסירי ציון' (ח' הזו כתב 'בקולר אחד' בהשאתו של ר' ארי' לויץ, חירות, 2 ביוני 1963).

29 ראו למשל ברשימה שנכתבה על אודות הספר כחודש לאחר צאתו לאור: 'הקטעים האוטנטיים שבו (כגון השיחה האחרונה עם רבם של "אסירי ציון", ר' אריה לויץ) נקראים כמסמך אנושי, ששום אמת מידה אמנותית אינה חלה עליהם' (ד' כרמי, 'דימונים בקליפת תפוחים: בקולר אחד מאת חיים הזו בהוצאת "עם עובד"', במחנה, מדור 'ספרים', 17 באפריל 1963).

30 ד' לאור, 'הערות ל"בקולר אחד"', ברזל (לעיל הערה 12), עמ' 269-270.

אחים משום משנה מקום משנה מזל' (פעמון ורימון, עמ' 6–7). לקישור האטימולוגי בין שכונת משכנות לבין אנקדוטה זו אין כל מקור כתוב, והוא משמש את הזו כמין מדרש שם: המילה מִשְׁךְ היא בעלת שלושה משמעים, וכולם מתממשים כאן: פרק זמן (כבעברית בת זמננו); 'משך הדירות' – ביטוי המציין את העונה שבה נתבעו שוכרי הדירות בתקופת המנדט לחדש את חוזהם ולשלם עבור שנת שכירות;<sup>31</sup> פעולת הזריעה או שמו של כלי/תרמיל הזרעים ('משך הזרע')<sup>32</sup> – כאן מציין את הורתם של הילדים. בדומה לכך המעבר לשכונת נחלת אחים בעקבות שכיילת הבנים אין לו יסוד ביוגרפי. ר' אריה התגורר בשכונת משכנות ישראל מן העשור השני או השלישי של המאה העשרים ועד פטירתו.<sup>33</sup> שינוי המקום מתפקד כאן גם הוא כעין מדרש שמות – לא עוד משך עגום הנושא בחובו מות ילדים, אלא נחלת אחים, כרמז לכך שמשפחתו של ר' אריה נתחל מעתה ילדים – אחים ואחיות לרוב.

יש להוסיף כי המעבר לשכונת נחלת אחים יוצר זיקה עקיפה בין הביוגרפיה הבדויה של ר' אריה לבין דמותו הממשית של הזו, שהתגורר בשכונה זו בשנים 1939–1944. בתפקיד דומה משמשים הביטויים המשותפים לתיאור מעשי החסד של הרב מרגולין (לוי) ואלה של מורושקה, גיבור 'מראות ירושלים', שכפי שכבר כתבתי במקום אחר, יש בו בין היתר משום בבואה לדמותו הממשית של הזו ברווקותו המאוחרת:<sup>34</sup>

כל איש מצוק וכל איש אובד־דרך, כל אשה מרת־לב ומרת־נפש [ההדגשות שלי]. לא הבחין בין איש לאיש, מי ראוי ומי אינו ראוי [...] נתעסק בטרחותיהם ונשא במשאם [...] משראו אותו הבריות מהלך ברחוב יודעים היו שלדבר מצוה הוא מהלך (פעמון ורימון, עמ' 7).

31 ראו למשל: 'ימי משך הדירות בארץ הם ימי הדין לעניי ירושלים שבהם הם צריכים לשלם במוקדם לפי תנאי המקום, את שכר הדירה של כל השנה' (ד"נ ברינקר, אוצר החסד קרן שמואל, ירושלים תר"ס, עמ' 58).

32 על פי 'הַלֹּךְ יֵלֵךְ וּבִכָּה נִשָּׂא מִשְׁךְ הַזֶּרַע' (תה' קכו 6). בעל ה'מצודות' על אתר פירש: 'משיכת והולכת הזרע אל השדה', ואילו ר' אברהם אבן עזרא פירש: 'משך' – 'הכלי שיש בו הזרע'. פליקס הציע כי מקור המילה בארמית (משכא – עור בהמה/חיה), ושהוראתה: תרמיל עור. ראו: 'פליקס, טבע וארץ בתנ"ך: פרקים באקולוגיה מקראית, ירושלים תשנ"ב, עמ' 314. השוו: 'בקר־בקר השכים לקום, העמים על שכמו שק־בבואה, קשר למוותניו את משך־הזרע ויצא לחלקות החרושות' (א' שמאלי, אנשי בראשית, תל אביב תשמ"ד, עמ' 79).

33 על מגוריו בבית במשכנות ישראל עד פטירתו ראו למשל: 'הרה"צ ר' אריה לוי זצ"ל, הפרדס מג, ז (אייר תשכ"ט), עמ' 42. את שלושת בניו שכל בשנים 1914–1921 לערך. ראו: רז (לעיל הערה 24), עמ' 37–38, 42–44. תודתי לחני לוי, נכדתו של ר' אריה, שתרמה לי מידיעותיה בעניינים הקשורים בסבה.

34 דרורי (לעיל הערת כוכבית), עמ' 119–120, הערה 257, וכן עמ' 105–106.

הוא מורשקה של אלמנות, מורשקה של יתומים, מורשקה של עניים, מורשקה של ציבור, מורשקה של רשות־הרבים. רשות־הרבים זה ביתו. כאן הוא משכים ומעריב [...]  
באלמנות היה מצטער בייחוד ומתעסק בטרחותיהן והולך [...]  
ונתעסק בטרחותיהם של ישראל.<sup>35</sup>

2. 'אשתו של הרב הראשי באה אצלה [אצל אשת ר' יעקב יוסף] לניחום אבלים, לא הסבירה לה פניה. – איני חייבת בכבודה, – אמרה, – העג'מים [בהערה: יהודי פרס, בפי יהודי ארצות ערב] בכבודם אני חייבת' (פעמון ורימון, עמ' 6–7). אפיזודה זו אין לה מקור כתוב, והדעת נותנת שהזו לא שמע אותה מפי ר' אריה, שכן יש בה משום לשון הרע ופגיעה בכבוד אשת הרב הראשי, הגם שלא נאמר למי הכוונה. נראה כי הכותב ביקש לעצב באמצעות אפיון אנלוגי או מטונימי את דמותו של ר' יעקב יוסף כדמות טיפולוגית של צדיק עממי, אנטי־ממסדי, שכוחו אינו בקשריו עם בעלי השררה.

3. 'בעל הפעמון ורימון, הוא היה אומר: – מעולם לא שמעתי ממחותני ר' יעקב־יוסף דבר רע על אדם ודבר טוב עלי, מכאן שאדם נאמן הוא' (פעמון ורימון, עמ' 8). התשתית הביוגרפית כאן היא דברי הרב הראשי לארץ ישראל אברהם יצחק הכהן קוק על ר' אריה המצוטטים אצל רו (רו, עמ' 61). נראה כי אותה מגמה של אפיון הגיבור כדמות עממית, אנטי־ממסדית, שכוחה במעשיה ובפשטות הליכותיה, מתבטאת גם כאן בהעלמת הקשר אל הרב הראשי. מגמה דומה מופיעה בסוף הסיפור בתיאור חזיון האור, בו המספיד את בעל 'פעמון ורימון' מכונה 'רבן של ישראל' (פעמון ורימון, עמ' 13) ולא 'הרב הראשי' או 'הרב קוק' כבמקור התשתיתי לאנקדוטה זו (לוי, דף [א5]).

4. 'בכל יום בא אצל הפעמון ורימון, ישב לפניו שעה אחת וכתב מפיו על הגליון רזי דרוזין עילאין קדישין' (פעמון ורימון, עמ' 8). על פי עדותו של ר' אריה עצמו, בעל ה'לשם' כתב את חידושויו עד גיל חמישים בלבד, ולאחר מכן עסק רק בהגהתם (לוי, דף [א4]). ר' אריה שימשו רק לאחר הגיעו ארצה (תרפ"ד), כלומר בהיותו כבר כבן שישים וארבע לכל הפחות; עוד ציין שם כי שימושו את בעל ה'לשם' התבטא בהקראה לפניו בספרים הקדושים (ספרי הקבלה), ולא הזכיר כלל את עניין העלאת חידושויו על הכתב (שם, דף [ב4]). שינוי זה של הזו מן המקור הביוגרפי הוא קריטי בעיניי, וארחיב עליו בהמשך.

5. 'אני עצמי וגופי אויבי בנפש. ידעתי שפלותי ומיעוט השגתי, כי עדיין לא תיקנתי

35 ח' הזו, 'מראות ירושלים', הג'ל, בצלן של מלכויות, ירושלים תש"ע, עמ' 174, 177, 185.

אבר אחד מאברי ואני בוש ונכלם ומבייש שמים וארץ עמי. – חס ושלום, מחותן, – אמר ר' יעקב־יוסף, – לשון הרע יש בינינו. – ומה לשון הרע יש כאן? – תמה הפעמון ורמון. – כלום בחברי אני מדבר או בקרוב או באדם כל־שהוא? – בעצמי אני מדבר. – והרי אדם קרוב אצל עצמו, – השיב לו ר' יעקב־יוסף (פעמון ורימון, עמ' 9–10). קטע זה כולו הוא תוספת על תיאור הרעד והבושה האקסטימיים של בעל ה'לשם' מפני ה', תיאור המופיע במקור אצל הרב לוין (לוין, דף [ב4]). בחלקה הראשון של התוספת (עד המילים 'שמים וארץ עמי') ביקש הכותב לעצב בדמותו של בעל 'פעמון ורימון' תשוקת התאינות וביטול עצמי של האני עד כדי סלידה עצמית; בחלקה השני ('לשון הרע יש בינינו') אפיין את השיח בין שני הצדיקים כשיח בין מקובלים, שהמשקל שהם מייחסים למילה הדבורה חורג מעל ומעבר למשקל הנורמטיבי: הרי הלכה ידועה היא שהאיסור לספר לשון הרע אינו מתייחס לדיבור על המַדְבֵּר עצמו;<sup>36</sup> אולם הפרקטיקה הדרשנית שנוקט ר' יעקב יוסף, המגדירה מחדש את העצמי – על ידי מדרש יוצר מקורי – כקרוב, נתפסת אצל שני החכמים כממשות וכדרך חיים, ומסמנת את המרחב שבו הם מתנהלים כמרחב מיסטי־קבלי, שלמילים יש בו השפעה מאגית ואף תאורגית על המציאות. בעולם שלאחר דרשתו של ר' יעקב יוסף אין לדבר אפוא לשון הרע אפילו על עצמו.

6. 'ד' יעקב־יוסף הגיע למ"ה, לארבעים וחמש שנות חייו כמספר מה. מפי מחותנו הפעמון ורמון שמע כי אצל כל אחד ואחד מישראל יש בחינת מה. חמש פעמים חזר על ש"ס וכל השיטות נעשה מה יש. להנחיל לאוהבי יש' (פעמון ורימון, עמ' 10). קטע זה לא זו בלבד שאין לו מקור ביוגרפי, אלא הוא אף לוקה באנכרוניזציה: כאמור המפגש בין בעל ה'לשם' לר' אריה לוין התרחש בין שנת עלייתו של בעל ה'לשם' ארצה לפטירתו, כלומר בין השנים תרפ"ד–תרפ"ו, כשר' אריה היה בן שלושים ותשע – ארבעים ואחת. הוזה עשה כאן כמעשהו בסיפורים רבים – מסיפורי המהפכה ועד הסיפורים התימניים – הוא דרש דרשה מקורית משלו, בצירוף גימטרייה ונוטריקון, דרשה שלא נעדר ממנה קורטוב של הומור (בביטוי העממי 'מה יש', המנמיך באופן בלתי צפוי את המשלב הלשוני ומערער את כובד הראש לעומת הנאמר עד כאן). המקוריות המופגנת ונימת ההומור, הבולטת בחריגתה מתחושת הרצינות והשגב האופפת סיפור הגיוגרפי, הן מעין הבלחה רגעית של המספר אל מעבר לפרגוד המסתיר אותו מעיני הקוראים ואיתות, בבחינת תזכורת, על דבר קיומו ונוכחותו הסמויה בצד אירועי העלילה.

36 ראו: י"מ הכהן, חפץ חיים, 'הלכות לשון הרע', כלל א, סעיף ט, בביאור 'באר מים חיים', סימן טו (ברוקלין תשמ"ט, עמ' מח); וראו גם: ילקוט שמעוני לישעיה, רמז תו.

7. הפעמון ורימון נפל ממדרגתו. השרים של מעלה נתקנאו בו והפילו אותו לפי שזכה לנר רוח נשמה חיה יחידה דאצילות והוא בבחינת בן. בלילות יחד יחודים גדולים בגבהי מרומים בין דודים עליונים ונתגרו בו מלאכי־השרת. ולא בימות החול בלבד, אלא עוד בלילות שבת כשקיבל בשלום את מלאכי־השרת, ולאחר מזה קיבל בשלום את מלאכי־השלום, רגזו עליו מלאכי־השרת כולם ונצרך שמירה. היה ר' יעקב־יוסף יושב עמו בלילות שומר עליו. הביט באימה מלחמה שנלחם בשרים של מעלה, ולהבדיל, בחיצונים, וזכה לשמוע רמזים וצירופים וסתרי סתרים, ואף על גב דלא ידע מאי קאמר [מה אמר], האירה נשמתו משמיעה בעלמא [סתם, בלבד]. מיום לחברו נפל הפעמון ורימון ממדרגתו והתחיל עושה כל מיני קטנות, רקד ושר ונפל פתאום לארץ ושכב כמת ושאר מעשים משונים, סכנות רבות ועצומות ומכשולים ובזיונות אין מספר. עד שריחמו עליו מן השמים ונפל למשכב והגיעה עונתו למות. לפני פטירתו אמר בקול רעש גדול עשרת הדיברות ופרשיות של קריאת־שמע ומסר נפשו בקדושה ובטהרה (פעמון ורימון, עמ' 11–12).

קטע זה אין לו מקור וזכר כמובן בשום תיעוד כתוב על אודות בעל ה'לשם'.<sup>37</sup> לא רק משום שבספרות השבחים לא נהוג לתאר את סופו של החכם או הקדוש כנפילה, באופן היוצר רושם כללי של הקטנת דמותו, אלא גם משום שבתולדות בעל ה'לשם' מאת ר' אריה לויין תואר סופו באור אחר לגמרי, ללא כל רמז לנפילה כלשהי ברוחניות באחרית ימיו (לויין, דף[א5]). יתרה מזו, הלשון ששימשה את הזו בקטע זה לקוחה מספר 'שבחי הר"ן', מתיאור הנפילות המדומות של ר' נחמן מברסלב בנסיעתו לארץ ישראל: 'היה עושה [ההדגשות שלי] בסטנבול כל מיני קטנות [...] נפל פתאום על הארץ ושכב כך כמה שעות [...] והיה לו סכנות גדולות רבות ועצומות, ומניעות אין מספר [...] ואמר שהבזיונות והקטנות הנ"ל הועיל לו מאד [...] כי זה ידוע שקדם שיוצאין מדרגא לדרגה צריך שיהיה ירידה קודם העליה'.<sup>38</sup> הלשון המשותפת מבלטיה את השוני המהותי בין תיאורי הנפילות: בעוד נפילותיו של ר' נחמן התבצעו מתוך מודוס של שליטה, לצורך עלייה רוחנית, הרי כאן בעל 'פעמון ורימון' כלל אינו שולט במתרחש, ונפילות אלה למעשה מבשרות את קצו ומסמנות את גבולות יכולתו. לקנאת המלאכים בשיעור קומתו ובהישגיו של הצדיק המעמיק בתורת הנסתר

37 ראו למשל: לויין (לעיל הערה 21); ש' דבליצקי, ארי במסתרים, בני ברק תשל"ו; מ"ד צ'צ'יק, 'אריה דבי עילאי: פרקים מחיי המקובל הגר"ש אלישיב זצ"ל', ירושון, כב (תש"ע), עמ' תשפג–תתמד.

38 שבחי הר"ן, 'סדר הנסיעה שלו לארץ ישראל', סימן יב–יג (ירושלים תש"ז, דף יא ע"ב–יב, ע"א).

ולהזדקקותו לשמירה מפני פגיעתם יש מקור תשתיתי בתלמוד הבבלי, בתיאור כניסתו של ר' עקיבא לפרדס: 'רבי עקיבא עלה בשלום וירד בשלום, ועליו הכתוב אומר: "מְשַׁכְּנֵי אַחֲרֶיךָ נְרוּצָה" (שה"ש א 4). ואף רבי עקיבא ביקשו מלאכי השרת לדוחפו. אמר להם הקדוש ברוך הוא: הניחו לזקן זה, שראוי להשתמש בכבודי'.<sup>39</sup> באופן דומה לזה דורשים חז"ל בתלמוד על יעקב, שנצרך בחלומו לשמירה מיוחדת מפני המלאכים בשעה שזכה להשגות עליונות המשולות להתבוננות בקדוש ברוך הוא: "'וְהָיָה מְלָאכֵי אֱלֹהִים עֲלֵימָּ וַיִּרְדִּים בּוֹ" (בר' כח 12) [...] – עולין ומסתכלין בדיוקנו של מעלה ויורדין ומסתכלין בדיוקנו של מטה. בעו לסכוניה [רצו לסכנו, לפגוע בו] מיד "והנה ה' נצב עליו" (שם 13).'<sup>40</sup>

הזו אפיין אפוא את המרחב שבו מתנהל החכם המקובל שההין להתבונן בנסתרות, באמצעות ממד הסכנה. בכך הוא נשען על מסורות ידועות מן הספרות המדרשית באשר לדמויות כמשה רבנו, בן עזאי, בן זומא, מתיא בן חרש, ובספרות המאוחרת – יוסף דילה ריינה.

האירוניה בַּקּוֹנְפְּלִיקָט עם המלאכים בלילות שבת מתעצמת על רקע האמונה הבסיסית שהמלאכים המלווים את האדם (ובפרט בשבת) נועדו בעצם להגן עליו מסכנה.<sup>41</sup> קשה להימנע מהשוואה לדמות אחרת של מקובל בפרווה ההזוית – יעיש, שבמפגשיו עם המלאכים שתל המספר בפיו את אותה פנייה אירונית אליהם, 'שלום עליכם', המבליטה את כישלונם ואת אזלת ידם בשמירה עליו.<sup>42</sup> גם יעיש מגיע במהלך חניכתו הדתית אל תודעת בדידות קיומית עמוקה, מהותית.

כסיכום ביניים ניתן לומר כי במלאכת העיבוד שעשה הזו לחומר הביוגרפי ההיסטורי ששימש אותו בעבודתו זו ניכרות שלוש מגמות: מגמה של הפיכת לשון הסיפור ללשון בעלת פונקצייה אמנותית (פואטית) מובהקת, המפנה את תשומת הלב אל עצמה על חשבון הדיוק בייצוג הרפרנציאלי של העולם החיצוני, במינוחו של רומן יאקובסון;<sup>43</sup> מגמה של עיצוב דמות הצדיק – וכן דמות רעייתו הצדקת – כדמות טיפולוגית ידועה ומוכרת במרחב היהודי, אף זאת על חשבון הדיוק בייצוגה הרפרנציאלי; הפיכת דמותו של הרב מרגולין-לויין לדמות סופר הרושם מפי רבו את חידושיו ולא רק מספר בשבחו.

39 בבלי, חגיגה טו ע"ב.

40 בבלי, חולין צא ע"ב.

41 בנוסחים רבים של סידור התפילה בקהילות מזרח ומערב, בסיום הפיוט 'שלום עליכם', נכתב כי יש לומר את הפסוק 'כי מלאכיו יצוה לך, לְשַׁמְרְךָ בְּכָל דְּרָכֶיךָ' (תה' צא 11). לאמור: המלאכים הם שליחי ההשגחה שתפקידם להגן על האדם. השוו: בבלי, שבת קיט ע"ב.

42 הזו (לעיל הערה 15), עמ' 157.

43 ר' יאקובסון, 'בלשנות ופואטיקה', א' אבן-זוהר וג' טורי (עורכים), סמינטיקה בלשנות, פואטיקה: מבחר מאמרים, תל אביב תשמ"ו, עמ' 141.

ת. זהויות מרובדות ב'פעמון ורימון': שמות כצפנים פואטיים

בספרה 'מסע אל רגע החסד' הראתה רנה ל' באורח הד־משמעי כי אין להסתפק בדבריו של הזו להלל ברזל בקשר למחזה 'בקץ הימים', שעל פיהם בחירת השמות לדמויותיו מבוססת בעיקר על ייחודם הצלילי. שמות רבים בסיפוריו נושאים משמעות סמלית ניכרת, לעתים אף גלויה למדי, והכרתה היא כלי חשוב ביד הפרשן להבנת הדמות ואופן תפקודה בעלילה.<sup>44</sup> שאלת משמעות השם מתחדדת בסיפור 'פעמון ורימון', מפני שהזו בחר להמיר בו את שמותיהן של דמויות היסטוריות בשמות שהגה הוא (שלא כבסיפור 'מניפה וקמע' על החיד"א למשל).

הדמיון הצלילי בין השמות אריה לוין ליעקב יצחק מרגולין מסתכם בעיצור L ובסיומת אֵין שבשמות המשפחה. השם הפרטי לא זו בלבד שאינו דומה, אלא הפך משם אחד לשניים. מאחר שברב עסקינן, יש מקום לציין שהרב המפורסם ביותר כנראה שנשא את השם הפרטי יעקב יוסף הוא הרב יעקב יוסף כ"ץ מפולנאה (1710–1782 לערך), בעל החיבור 'תולדות יעקב יוסף' (1780), שהיה מתלמידי הבעש"ט, ושנתפרסם כסופר וכמתעד החשוב ביותר של תנועת החסידות בראשיתה; לבד מפיתוחה הכמותי של החסידות, שהתבטא בהפצתה ברבים ובהרחבת חוג החסידים, הוא תרם תרומה איכותית מכרעת להנחת היסודות הרעיוניים של דגם הצדיק והעדה המסתייעת בו בעבודת השם, באמצעות שרטוט דגם המנהיג של הבעש"ט.

במקרה או שלא במקרה גם שם המשפחה מרגולין הוא שמו של סופר ידוע, לפחות בקרב יהדות רוסיה, סופר שנפטר בשנה שקדמה לכתובת הסיפור; יוליוס מרגולין (1900–1971) היה מחשובי המתעדים את עבודות הכפיה בתנאים תת־אנושיים בגולאגים של סטלין בשנות הארבעים, ומילא תפקיד מרכזי בפרסום המידע על מחנות עבודת הכפיה הללו בקרב הציבור הרחב.<sup>45</sup>

44 ר' לי, מסע אל רגע החסד: עיונים ביצירותיהם של ש"י עגנון וחיים הזו, תל אביב 1978, עמ' 161 וראו גם: שם, עמ' 140–146. דבריו של הזו לברזל ראו אור לאחרונה בשנית בספרו של ברזל (לעיל הערה 11), עמ' 668, הערה 20.

45 יוליוס (יהודה) מרגולין (רוסית: Юлиус Борисович Марголин), יליד בלארוס וסופר ופילוסוף כבן גילו של הזו, עלה ארצה כמוהו בשנות השלושים, אך במלחמת העולם השנייה נקלע לפולין, נשלח למאסר ממושך בגולאג בסיביר, ושהה שם בשנים 1940–1945. עם שחרורו חש כי מחובתו לא רק לספר את האמת על המחנות של סטלין, אלא גם להעלות על הכתב את זכר חבריו שלא שרדו, ושלא הותרו זכר או עדות: אינטלקטואלים, מוזיקאים, מבקרי ספרות יהודים ואנשים פשוטים מפולין ומבלארוס שנקברו בשלג. ספריו ומאמריו הרבים ראו אור משלהי שנות הארבעים ואילך ברוסית, צרפתית, עברית ואנגלית. מבקרים בעיתונות הצרפתית השווו את מרגולין לפרימו לוי, לאלכסנדר סולז'ניצין ולוורלם שאלאמוב, וראו בכתובתו את אחד הניתוחים

דמותו של ר' יעקב יוסף מרגולין מעוצבת כאן אפוא כדמות של סופר בעל שם מובהק של סופרים, המתעד את תורת רבו, כלומר את חידושי בקבלה (פעמון ורימון, עמ' 9). כאמור מדובר בחריגה מפועלו ההיסטורי המקביל של ר' אריה לוי, ששימש את בעל ה'לשם' בלי לתעד את דברי תורתו (שכן הלה כתב אותה בעצמו) ורק מסר קווים לדמותו בספרו הנזכר. נראה כי הזו כיוון כאן את גיבורו לשמש כסופר במשמעותו הראשונית ביותר: מי שרושם דברים מפיו הקול המכתיב לו אותם, מעין שופר או משפך שהטקסט מועבר דרכו בטהרתו, בעודו מצמצם את נוכחותו שלו עד כדי ביטול והתאיינות בפני מילותיו.<sup>46</sup>

שמו של החכם השני, או ליתר דיוק כינויו, פעמון ורימון, שהוא גם כותרת הסיפור, הוא המורכב והמרובד ביותר. תכונתו המובהקת והדומיננטית פסיפור היא היותו סופר, ועל כן שמו הפרטי נעדר כאן והוא נקרא על שם חיבורו. גם תיאור דמותו של חכם זה במהלך העלילה סובב בעיקר סביב ענוותנותו וביטולו העצמי, העומדים בניגוד לחידושי הקבלה שלו, המתוארים כמופלגים ויקרי ערך, כעין פלא ועדות להשגחה עליונה, כדבריו: 'השגחת הבורא חיבורי' (פעמון ורימון, עמ' 10). אולם הטקסט של חיבורו 'פעמון ורימון' נעדר כליל מן הסיפור ואינו מצוטט בו אפילו פעם אחת, והוא בבחינת נשגב מבינת המספר וקוראיו, שהבנתם בתורת הנסתר אינה עולה על זו של ר' יעקב יוסף, ש'לא היתה בו דעת ולא בינת אדם בחכמת האמת, אפס קצהו' (שם, עמ' 9). אם כן ממי מכאן הטקסט האוטורי הנעלם, ונותרנו עם תיעוד דמויותיהם של שני סופרים המבקשים לצמצם ומתבטלים שניהם מול הטקסט המקודש.

השמות פעמון ורימון מתפקדים בסיפור כאטריבוטים בעלי עומק סמלי. במבט ראשון, כשמתייחסים אל 'פעמון ורימון' כביטוי עוקב ל'לשם' שבו ואחלמה' (מאבני החן שעל החושן), הרי לפנינו תכשיט או עיטור ססגוני ויקר ערך ללבוש הכהן הגדול בעבודת המקדש. בתיאור מעילו של הכהן הגדול במקרא נאמר: 'ויעשו על שולי המעיל רמוני תכלת וארגמן ותולעת שני [...] ויעשו פעמני זהב טהור, ויתנו את הפעמנים בתוך הרמנים [...]': פעמון ורימון פעמון ורימון, על שולי המעיל סביב, לשירת' (שם' לט 24–26). בחירת שם כגון זה לחיבור תורני נפוצה למדי בחוגים הרבניים מאז

הסוציולוגיים המעמיקים ביותר של הגולאג. ראו למשל: ש' בן-שושן, 'הסופר מתל-אביב שקדם לסולו'ניצין', הארץ, 15 באפריל 1977; ג' לוי, 'חמש שנים בחייו של יוליוס מרגולין', שם, 8 בינואר 2011.

46 זה היה תפקידו המובהק של סופר מקצועי קודם לתפוצתה המסחרית של מכוונת הכתיבה משלהי המאה התשע עשרה ואילך, וזהו תפקידו של סופר סת"ם. השוו למשל לדמויות הסופרים ביצירת עגנון: דמותו של רפאל בסיפור 'אגדת הסופר' ודמותו של המספר ב'תהילה'.



המאה השבע עשרה,<sup>47</sup> ושני חיבורים נקראו בשם זה ממש, 'פעמון ורימון'.<sup>48</sup> נראה כי ברובד הבסיסי ביותר התפיסה המתבטאת בכל החיבורים הללו היא שהחכם בעל חידושי התורה הוא כמשרת בקודש, דוגמת הכוהן בשעתו, ושחיבוריו הם פארו והדרו, כלבושיו ההדורים של הכוהן בעבודת המקדש.

החכם המופלג והישיש בעל 'פעמון ורימון' הוא אפוא ככוהן – לא כבעל מעמד כוהני ממסדי כאמור, אלא יחיד סגולה בדורו מצד מעשיו וגדולתו בתורה, הראוי לשמש בקודש. אולם אין די בכך, שכן כפי שנכתב לעיל, גיבור הסיפור שרוב הטקסט מוקדש לו הוא ר' יעקב יוסף מרגולין, שגם הוא מתגלה בסיפור כסופר וכצדיק הבולט משכמו ומעלה בקרב בני דורו. חושבני כי לא יהיה זה אקט פרשני מרחיק לכת מדי לראות בכותרת הסיפור ייצוג סמלי לדמויותיהם שני החכמים, אף שהיא מסמנת ברובד הראשוני שלה את כינויה של דמות אחת בלבד. הכותרת 'פעמון ורימון' מורכבת משני מסמנים, שכל אחד מהם הוא בעל מטען סמלי רב כשלעצמו. הבאת שניהם כצירוף המסמל את תמצית הסיפור ההגיגרפי על אודות שני החכמים תורמת על פי הבנתי ליצירת אפקט של גודש משמעות (surplus of meaning), במינוחו של פול ריקר, באיברי הביטוי.<sup>49</sup>

בהתאם למתווה פרשני זה סבורני כי הפעמון הוא ביטוי סמלי לדמותו של החכם הישיש, ואילו הרימון מסמל את אישיותו של ר' יעקב יוסף. בדבריי הבאים אנמק קביעה זו.

על פי הטקסונומיה של חלוצי האתנו-מוזיקולוגיה אריך מ' פון הורנבוסטל וקורט זקס, הפעמון שייך לקבוצת כלי ההקשה האידיופוניים (percussion idiophones), שהצליל מופק בהם על ידי נקישה המרעידה את גוף הכלי עצמו, ולא ממברנה או מיתר המחוברים אליו, או את האוויר המצוי בחללו הפנימי או בחלל הסמוך לו (ככלי נשיפה).<sup>50</sup> חלקו העיקרי (ולעתים היחיד) של הפעמון הוא המעטפת החלולה, תיבת

47 דוגמת חיבוריו ההלכתיים הקלטיים של ר' אריה ליב הלר (1745–1812) 'קצת החושן' ו'אבני מילואים' וחיבורו ההלכתי של ר' דוד הלוי סגל (1586–1667), 'טורי זהב'. גם הם מכונים, אגב, על שם חיבוריהם – ה'קצות' והט"ז (טורי זהב).

48 הידוע שבהם, שאפשר לשער שהזו הכירו או למצער ידע על קיומו, הוא הביאור של ר' מרדכי בן ר' יעקב מפראג לחיבורו הקבלי של ר' משה קרודובירו (הרמ"ק) 'פרדס רימונים', ביאור שנדפס באמסטרדם בשנת תס"ח (1708); האחר הוא חיבורו ההלכתי של ר' רפאל אנקאוה, שנדפס בירושלים בשנת תרע"ב (1912).

49 P. Ricoeur, *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, Fort Worth, TX 1976

50 E. M. von Hornbostel and C. Sachs, 'Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch', *Zeitschrift für Ethnologie*, 46, 4-5 (1914), pp. 553-590, esp. p. 565, no. 111.242, 'Glocken'

התהודה, המכונה זוג. בחלק מן הפעמונים יש ענבל, כלומר מקוש מוארך או כדורי המקיש על דפנות הזוג הפנימיות עם טלטול הפעמון. גם בפעמונים אלה בולטת העובדה כי חללו הפנימי של הפעמון ריק, וכי כל כולו ככלי קיבול לאותו חלל פנימי שהוא אֵין. הפעמון הוא אפוא האטריבוט המופשט יותר משכנו הרימון, שכרסו מלאה, והוא מצוי במצב של רעדה ושל רטט תמידיים כתגובה על הכוח הנוגן בו, המטלטל את ישותו. קווי המתאר הקמרוניים של הפעמון ועובדת היותו תלוי מלמעלה יוצרים אנלוגיה בינו ובין הקשת, והוא נתפס כמוה כאובייקט התלוי בין שמים לארץ, הקושר בין המציאות הארצית לשמימית.<sup>51</sup> ואכן בעת הלווייתו של החכם הישיש, המיוצג באמצעות הפעמון, נראה עמוד אור בשמי בית הקברות 'כעין מראה הקשת' (פעמון ורימון, עמ' 13). שמו העברי של הפעמון מורה גם הוא על שייכותו אל הנשגב – פעמון מלשון התפעמות.<sup>52</sup> עובדת היותו של החכם סופר, יתר על כן, העובדה שאישיותו מוגדרת בסיפור על ידי כתיבתו, נקשרת אף היא אל הפעמון: ביצירתו הספרותית של ויקטור הוגו המשוורר או הסופר מדומה לא אחת לפעמון המהדהד במילותיו את קולו של היקום.<sup>53</sup>

כפי שכבר נכתב לעיל, רוחניותו וקדושתו היתרה של בעל 'פעמון ורימון' נושאות בחובן גם ממד של סכנה לשלומו, ואף סכנה זו מגולמת בפעמון. על פי הנאמר במקרא תפקידם של הפעמונים שבשולי מעילו של הכוהן לא רק לעטרו אלא גם לשמש כמנגנון אקוסטי של אזהרה: 'והיה על אהרן [...] ונשמע קולו בבאו אל הקדש לפני ה', ובצאתו, ולא ימות' (שמ' כח 35). ציווי זה התבאר אצל פרשני המקרא כחיוב להשמיע צלצול התראה בכל פעם שהכוהן הגדול נכנס לעבודתו במשכן או במקדש – אם להתראה על בואו, מעין מחווה של בקשת רשות כניסה להיכל הקודש,<sup>54</sup> ואם להזהרת יתר הנוכחים בסביבתו שלא יתקרבו אל הקודש בעת עבודתו.<sup>55</sup> סכנת המוות לעובר על איסורי טאבו אלה מרחפת תדיר על עבודתו של הכוהן הגדול ומלווה אותו עד סיומה. החיים בצל מתח קיומי כזה מלווים לא רק בסכנת מוות פיזי אלא גם בחשש

51 ראו: J. E. Cirlot, 'Bell', *A Dictionary of Symbols*, trans. J. Sage, London 1971, p. 24.

52 השו: 'נפעמתי ולא אדבר' (תה' עז 5). וראו על קשר אטימולוגי זה: ר' דוד קמחי (רד"ק), ספר השורשים, ונציה רפ"ט (1529), עמ' תיג, הערך 'פעם'.

53 הוגו תיאר ביצירות שונות את היחס האינטימי הנוצר בין המשורר לעולם באמצעות ההדהוד הפואטי שיוצר המשורר להוויה, כעין פעמון קוסמי. ראו על כך בהרחבה: A. Boutin, 'Ring Out the Old, Ring in the New: The Symbolism of Bells in Nineteenth-Century French Poetry', *Nineteenth-Century French Studies*, 30, 3-4 (Spring-Summer 2002), pp. 267-281, esp. 269-270.

54 פירוש רמב"ן לשמ' כח 31.

55 פירוש רשב"ם לשמ' כח 35.

מפני אבדן השפיות. אותה התפעמות שממנה נגזר שמו של הפעמון מתוארת במקום אחר בַּמדרש במינוח של טלְטלה נפשית עזה, הגובלת בשיגעון: "וְתַפְעֵם [ההדגשות של] רוחו" (בר' מא 8) – שהייתה מקשת עליו כפעמון הזה. דבר אחר: "ותפעם רוחו", בנבוכדנצר כתיב "ותתפעם רוחו" (דנ' ב 1), ובפרעה כתיב "ותפעם רוחו", למה? פרעה היה יודע החלום, ולא היה יודע פתרונו, לפיכך היה מטורף טירוף אחד, אבל בנבוכדנצר לא היה יודע את החלום.<sup>56</sup>

דמותו של המקובל הישיש מעוצבת אפוא בסיפור בהתאם לשמה, כדמות נישאה, רוחנית מאוד, המעוררת התפעמות ויראת רוממות, והתבטלותה העצמית ודבקוּתה הגמורה בקדושה מאימיות לערער את קיומה הגשמי ולהוציאה מן העולם הארצי. מנגד לפעמון ניצב הרימון, המייצג את דמותו של ר' יעקב יוסף מרגולין. שלא כמו הפעמון, זהו סמל אוניוורסלי למלאות, פריון וחיות, בשל ריבוי גרגריו וצבעו האדום כדם.<sup>57</sup> במקורות היהודיים מסמל הרימון תכונות של שפע, צדקות, חכמה ויופי. במקרא נזכר הרימון כאחד משבעת המינים שנתברכה בהם ארץ ישראל (דב' ח 8), והמסמלים את השפע האלוהי שבה. גם המרגלים שנשלחו לתור את ארץ כנען והביאו עמם פירות הממחישים את שפע ברכתה, נשאו בכליהם בין היתר רימונים (במ' יג 23). בפרשנות האלגורית של חז"ל לדימויי הרימון הארוטיים שבשיר השירים נאמר: "הַיְנָצוּ הַרְמוֹנִים" (שה"ש ז 13) – אלו בעלי תלמוד<sup>58</sup> – כלומר המשופעים בחכמת התורה; "כפּלח הַרְמוֹן רִקְתָּךְ" (שה"ש ו 7) – אמר ריש לקיש: אל תקרי רִקְתָּךְ אלא רִיקְתָּךְ, שאפילו ריקנים שפך מלאים מצוות כרימון.<sup>59</sup> ההנגדה בין קליפת הרימון הגלויה, שאינה ראויה למאכל, לבין תוכו רב הערך מגולמת גם במשל התלמודי הידוע על יחסו של התנא ר' מאיר אל רבו שהתפקר, אלישע בן אבויה: 'רבי מאיר רימון מצא.

56 נתחומא, מקץ ד (מהדורת ש' בובר, וילנה תרע"ו, דף צה ע"ב). השוו תרגום אונקלוס לביטוי 'ותפעם רוחו' (שם) – 'ומטרפא רוחיה'.

57 במיתולוגיה היוונית נודעה האמונה שהרימונים נוצרו מדמו של דינוסוס, האל הכתוני (Chthonic), כלומר האדמתי, בעל כוחות האדמה, הכוללים את הענקת החיים, הפריון, הפריחה וההתחדשות בטבע. ראו: J. G. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, part V, 1: *Spirits of the Corn and of the Wild*, London 1912, p. 14 המזוהות עם כוחות פריון, כעשתורת הצידונית ואפרודיטה היוונית, וכן את אתנה, אלת החכמה (פריון המחשבה) והמלחמה (עצמת הגוף). גיבורים ומלכים השתמשו בו כסמלם האישי מפני שהוא מייצג חוסן ועצמה ובשל צורת הכתר שבו. בנצרות הרימון הוא סמל האלמוות, ועסיסו מסמל את תחיית המתים, הכרוכה במחשבה הנוצרית בדמו של ישו. ראו: H. Biedermann, *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*, trans. J. Hulbert, New York 1994, pp. 271-272

58 בבלי, עירובין כא ע"ב.

59 שם יט ע"א.

תוכו אכל, קליפתו זרק'.<sup>60</sup> מעין שימוש זה ברימון כדימוי לשפע נסתר, סמוי מן העין, מצינו אצל חיים נחמן ביאליק: 'אמרי לו: הגן פורח, / נעול הוא ואין פותח; / רמון פז שם יש בין עליו – / אך אין מי שיברך עליו'.<sup>61</sup>

חז"ל השתמשו ברימון גם כדימוי ליופי אסתטי נדיר: 'האי מאן דבעי מחזי שופריה דרבי יוחנן נייתי כסא דכספא מבי סלקי ונמלייה פרצידיא דרומנא סומקא ונהדר ליה כליאל דוורדא סומקא לפומיה ונותביה בין שמשא לטולא ההוא זהרורי מעין שופריה דר' יוחנן' (הרוצה לראות יופיו של ר' יוחנן, יביא כוס של כסף מבית הצורף וימלאנה גרעינים של רימון אדום, ויניח זה ורדים אדומים על פיה, ויעמידה בין חמה לצל – ואותו זוהר מעין יופיו של ר' יוחנן הוא).<sup>62</sup>

המשותף לסופרלטיבים אלה שנקשרו ברימון הוא זיקתם אל הקדושה – אותן תכונות של יופי, חכמה, צדקות ושפע קשורות לבלי הפרד אל הקדושה ויונקות ממנה את עצמתן הפנימית. באמנות היהודית והישראלית של המאה העשרים היה הרימון לסמל מובהק של הרחוניות היהודית.<sup>63</sup> הדבר מרומז גם באטימולוגיה של שמו: רימון קרוב לרם (נישא).<sup>64</sup>

יחסי המיקום בין הפעמון לרימון שבשולי מעילו של הכוהן הגדול הם יחסים של עיטוף והכלה. במקרא נאמר: 'יִתְּנוּ אֶת הַפְּעַמָּנִים בַּתּוֹךְ הַרְמָנִים' (שמ' לט 25). לשיטת רש"י כל פעמון היה נתון בין שני רימונים, ולשיטת הרמב"ן מקומו היה בתוך הרימון, שעטפו מכל צדדיו.<sup>65</sup> בהקבלה אל גיבורי הסיפור: הרב מרגולין על תכונות החסד, הצדקות, החוסן והיופי הפנימיים שבהן ניחן, מתפקד בסיפור כמרחב הכלה וכלבוס עבור החכם הישיש בעל ההשגות הגבוהות, ומתווך בינו ובין האנושות באמצעות מעשה הכתיבה של העלאת חידושו. אם נחיל מבנה זה על המחברים הממשיים של

60 בבלי, חגיגה טו ע"ב.

61 'בין נהר פרת ונהר חידקל', כל כתבי ח"נ ביאליק, תל אביב תשכ"ד, עמ' עב.

62 בבלי, בבא מציעא פד ע"א.

63 ראו: ג' עפרת, 'הפירות האחרונים', הנ"ל, גנים תלויים: עוד פרקים בארכיטיפולוגיה של תרבות, ירושלים תשנ"ב, עמ' 430; א' מישרי, טבע דומם: מייצוג של חפצים לחפצים של ממש, ב, רעננה תשס"ט, עמ' 171–172.

64 ראו למשל: "רימון" – רמז לכסא הכבוד, כי רימון מלשון רם ומרום, וכן כעין זה ועל שם זה ציווה לעשות בבגדי הכהן הגדול פעמון ורימון, כדי שיהא הרימון מותווך [כך] בין פעמונים. וכתוב "ונשמע קולו", כעין חיות קודש' (ר' יוסף ב"ר משה, לקט יושר, א: אורח חיים, ברלין תרס"ג, עמ' 121).

65 פירוש רש"י לשמ' כח 33; פירוש הרמב"ן לשמ' כח 31. וכך פירש לפני הרמב"ן בעל מדרש שכל טוב (איטליה, המאה השתים עשרה) בפירושו לבר' מא 8: "ויהי בְּבִקְרָתָם רוחו" (בר' מא 8) – הייתה רוחו מקשקשת בנדנה, כפעמון המתקשקש בתוך הרימון' (ר' מנחם בר' שלמה, שכל טוב, מהדורת ש' בובר, ברלין תר"ס, עמ' 251).

הטקסטים (הרב לוי, הזו), נמצא כי לפנינו מבנה מחוכם של טקסט עטוף בתוך טקסט עטוף – סיפורו של הזו הוא מרחב הכלה ותיווך בינינו הקוראים לבין הטקסט של ר' אריה לוי על תולדות בעל ה'לשם', שאף הוא בתורו משמש כמתווך לטקסט הקבלי שחיבר בעל ה'לשם', שהיה בבחינת לב דמותו ותמצית הווייתו: כל מעייניו נתונים היו לטקסט זה, עד כדי היעלמות שמו הפרטי וכינויו על שם חיבורו.

כאן המקום לשוב ולהבהיר נקודה מרכזית בהבנת הסיפור: הגם שכותרת הסיפור היא 'פעמון ורימון', על שם חיבורו של החכם הישישי, אף מילה אחת מן הטקסט של חיבור זה אינה נזכרת בסיפור כולו. טקסט זה הוא בבחינת נעלם, ודמות השגב של מחברו, המטונימית אליו (ולהפך), נגזרת בשמי מרומים. אם לא די בכך, אישיותו של הרב מרגולין / הרב לוי, הנוכחת וממלאת את עלילת הסיפור בהנהגותיה, בדיבורה ובמחשבותיה, משימה עצמה אף היא טפלה לתיעוד תורתו-אישיותו של הישישי. והזו? כדרכו ברוב המוחלט של סיפוריו, העלים כליל כמעט את הפרסונה שלו כמספר וכמחבר.<sup>66</sup> מושא הכתיבה שלו – או שמא ראוי לומר במקרה זה: מעשה הכתיבה של מושאי הכתיבה שלו – הוא הממלא בנוכחותו את הטקסט. יוצא אפוא שכל הישויות הפרסונליות במארג הכתיבה על כתיבה שכאן טפלות ובטלות לעומת ממשות טקסטואלית בלתי מושגת. גם לכך ניתן ביטוי בסמל רב הרבדים של הפעמון והרימון: הללו אינם רק עיטורים לשולי בגדו של הכוהן הגדול, הטפלים לבגד, הטפל לכוהן המשרת בקודש, הטפל לקודש, אלא ידועים גם כקישוטים לספר התורה בתפוצות ישראל השונות, הן בארצות המזרח הן בארצות אירופה. בהקבלה לסיפור: הפעמון והרימון מייצגים את הסופרים, שהווייתם כולה היא בבחינת התקדשות והתמסרות גמורה לכתיבה. גם המספר – הנציג הקרוב ביותר למחבר הממשי בטקסט – מגלה את אותו יחס נפשי כלפי מושא סיפורו ומעלים עצמו על מנת לפנות לו את הבמה, משל היה טפל לו כאותם קישוטים המעטרים את גווילי ספר התורה.

ט. מות המחבר ותחייתו מחדש

בשלב זה עשויים קוראים ותיקים של הזו לחשוב כי לפנינו שרטוט נוסף של אותה

66 בלנשו דיבר על הכתיבה כויתור על האני לטובת מהות אין-סופית, נצחית, שאי אפשר כבר להחזיק בה. ראו: M. Blanchot, *The Space of Literature*, trans. A. Smock, Lincoln 1989, pp. 25-28. תפיסה דומה לזו, שמקומו של הסופר הוא מקומה של האנונימיות, ושמהות הכתיבה היא הסתתרות ועטיית מסכה, ראו: G. Genette, *Figures: Essays*, I, Paris 1966. על הדפוס החוזר ונשנה של העלמת הפרסונה של הזו כמחבר ראו: דרורי (לעיל הערת כוכבית), עמ' 46-47, 130-132.

'פסיכולוגיה לילית' יהודית ושל 'ספרי המתים' שלה, כביטוייו של יודק'ה ('הדרשה'), או של 'שומרי הקברים', כביטוייו של מרדכי זאב פייארברג,<sup>67</sup> קרי של ההתרחקות היהודית-הגלותית מן החיים הממשיים לטובת קיום רוחני סגפני – המגולם בכפיפות גמורה לטקסט רב עצמה ומצמית – הוויה עקרה אשר פרותיה אינם נראים בעולם הזה. חזיון האור שבסוף הסיפור, בהלווייתו של בעל 'פעמון ורימון', עשוי להיקרא בהתאם לכך כביטוי להיותה של האלוהות מהות בלתי נגישה, הקודמת לשפה, המתקיימת בספרה האנושית, וכביטוי לתפיסת המוות כארה, בשל השחרור ממגבלות האנושי והמעבר המיוחל לספרת הקיום האלוהית. גם הטקסט האוטורי הקבלי, חיבורו של בעל 'פעמון ורימון', שאמור תוכנו נעדר כליל מן הסיפור, עשוי להיות כביטוי מובהק למטפיזיקה שלילית, כלומר למהות שלא רק שמסמניה אינם נוכחים כאן, אלא גם אילו נכחו, היו מסומניה נותרים בגדר מהות בלתי נתפסת, ככל מהות טקסטואלית, שלעולם אינה מוגדרת עד תום.<sup>68</sup> אם נידרש לבטא רעיון זה בקווי המתאר הגסים ביותר שלו, נאמר כי הזו מכריז כאן על מות המחבר היהודי, או לחלופין מנסח כאן 'שטר מיתה' ליהדות הקלסית, המיוצגת בדמותו של חכם זה – כביטוי של ברוך קורצווייל בקשר ל'יעיש' – ולא הרלוונטיות שלה לחיים בהווה.<sup>69</sup>

אולם לאור האמור לעיל, קריאה כזו מחמיצה את אחת ההתרחשויות המרכזיות ביותר בטקסט שלפנינו, שנוצרה, כך נראה, בזכות המפגש הביוגרפי המפעים של הזו עם הרב לוי. כוונתי לקפיצה שביצע הזו מן הרליגיוזיות הדתית של בעל 'פעמון ורימון', המתבטאת בהתבטלותו מול הטקסט המקודש ובדבקותו בערכים המיוצגים בו, אל רליגיוזיות חלופית, יהודית-עברית, שבה הסופר העברי (הזו עצמו) מתבטל

67 ח' הזו, 'הדרשה', הנ"ל, אבנים רותחות: סיפורים, תל אביב תש"ו, עמ' 233, 234. השוו לדברי המונולוג הפנימי של 'נחמן המשוגע', גיבור 'לאן' לפייארברג: 'עליו לשבת סגור פה... סגור יחד עם הבטלן המת-החי המתנועע יומם ולילה כצל שחור בפנה החשכה הזאת על הגמרא הפתוחה לפניו... "לאן" – חושב הוא בלבו – "אינני חפץ להיות שומר הקברים, אינני חפץ להיות איש צבא משונה כזה! לחיות אני חפץ, לחיות ככל האדם..."' (מ"ז פייארברג, 'לאן?', הנ"ל, קובץ סיפורים וכתבים, תל אביב תרצ"ו, עמ' 59) [הסיפור נדפס לראשונה בכתב העת 'השילוח' בשנת 1899].

68 על פי פרשנותו של דרידה לסיפור 'לפני החוק' מאת פרנץ קפקא, הטקסט הוא בבחינת השומר והשער הפתוח-סגור, שאינו מניח חדירה אל מהות הפשר שמעבר לטקסט. ראו: *L'oreille de l'autre: Otobiographies, transferts, traductions: Textes et débats avec Jacques Derrida*, eds. C. Levesque and C. V. McDonald, Montreal 1982, p. 128; הובא אצל: ג' עפרת, הברית והמילה של ז'אק דרידה, תל אביב תשס"ט, עמ' 79.

69 'תחיית המציאות היהודית הקלאסית, ילד [ה]טיפוחים האהוב של הזו, שימשה רק להכרה אחת: להכרה האפית-האמנותית של התהום המפרידה בינינו לבינה. עיצובה של מציאות קלאסית זו נהפך לאמצעי אחד: לשמש שטר-מיתה לעצמה' (ב' קורצווייל, 'הטראולוגיה של חיים הזו', הארץ, 30 באפריל 1953, עמ' 5, טור ד).

מול הטקסט הספרותי או מול מפעל התחייה של הספרות העברית, ודבק בערכי היסוד האסנציאליים המגלמים בעיניו את מהות הקיום הקולקטיבי של אומתו. הזו אינו אלא מתעד (מחבר) של מתעד (הרב מרגולין) של מתעד (בעל 'פעמון ורימון') של אותה מהות רליגיוזית, המתבטאת במעשה הכתיבה על אודות הנשגב היהודי. הפעמון והרימון על בגדו של הכוהן או על כיסוי ספר התורה אינם אלא לבושים של אותה מהות, בדומה לטקסט האמנותי של הזו, שהוא לבוש שלה.

אחת השאלות שהעסיקו ביותר את הזו לאורך שנות עבודתו כסופר הייתה שאלת ביסוס הזהות היהודית בהווה – לא כזהות תלושה ונעדרת שורשים, אלא כזהות בעלת מבנה עומק קיים, ששורשי נטועים במורשת הטקסטואלית היהודית לדורותיה – אותה מורשת שהזו ובני דורו הכירו היטב מן החינוך המסורתי בבית הוריהם. עבודתו של סופר עברי הייתה בעיניו עבודת קודש ומסירות למען הכלל, ולא פעילות אסתטית שתכליתה אמנות לשם אמנות או חוויה פרטית סוליסטית כלשהי של שגב חד-פעמי. בדומה לתפיסה שהציג ויליאם ג'יימס בספרו 'החוויה הדתית לסוגיה', ביקש הזו להשעות את שאלת קיומו של האל או את מידת תקפותה האובייקטיבית של החוויה המיסטית, והשתמש בחוויה זו כשיקוף של תת-מודע מורחב או אני מורחב המתגלה לפרקים לאני המודע ומקיים עמו דיאלוג.<sup>70</sup>

הרליגיוזיות החדשה נוסח ג'יימס ונוסח הוגים נוספים שהזו הכיר היטב פלב ססטוב ויש להניח שאף הלל צייטלין, רליגיוזיות המושתתת על החוויה הדתית ומבקרת את הדת הממוסדת, אינה מסתייגת מעצם האפשרות של ההתגלות המיסטית או של קיומו של אות שמימי, כל עוד הללו מרוממים את האדם ואינם משתקים או מנוונים את כוחותיו.<sup>71</sup> והנה דומה כי אותה קפיצה שהזכרה לעיל יש בה כדי לאפשר מבט חיובי של המחבר המובלע על העולם היהודי שהעלה בסיפור זה: ראשית, גיבורו העיקרי של

70 ראו: ו' ג'יימס, החוויה הדתית לסוגיה, תרגם י' קופליביץ (ישראל קשת), ירושלים תש"ט, עמ' 332–340. מוריס, הראשונה שכתבה עבודת דוקטור על יצירת הזו, ראינה אותו בשנות השישים לצורכי מחקרה. על שאלתה אם קריאת 'החוויה הדתית לסוגיה' לג'יימס תסייע בידה להבין כהלכה את דמות המיסטיקן של יעיש, השיב הזו בחיוב. ראו: E. I. Morris, 'Key Motifs in the Writings of Hayyim Hazaz', Ph.D. Dissertation, New York University, 1968, p. 189

71 על הממד הרליגיוזי בהגותם של ססטוב וצייטלין ראו למשל: J. Kokhav-Lev, 'Between Science and Religion: The Philosophy of Lev Shestov', M.A. thesis, The Hebrew University of Jerusalem, 2005; 'ש' בר און, "הצימאון" להלל צייטלין: מבקשי אלהים" כמצב אמונה בספרות התחייה', מחקרי ירושלים במחשבת ישראל, כב (תשע"א), עמ' 543–584. לדברי הרב עדין שטיינולץ אישיותו של הזו, שבא מבית חסידי, נותרה אישיות רליגיוזית גם לאחר שננטש את העולם האורתודוקסי, מה שניכר הן מכתביו והן מנטייתו למעורבות אישית עזה בחיי הרוח והתרבות, המלווה בלהט ובהתנסות נפשית עמוקה. על פי דבריו בכנס שהתקיים במכון ון-לייר בירושלים ב-1 באפריל 2008 לציון שלושים וחמש שנה לפטירת הזו.

הסיפור הוא כאמור איש המעש, הרב מרגולין, שאינו אלא ר' אריה לוי, שהמפגש עמו הביא את הזו להציב יד לדמותו. התבטלותו מול החכם הישיר ותיעודו את כתביו מורים שבאופן מסוים, שאינו מתבאר בסיפור, מעשיו הטובים הם בבחינת מימוש של תורתו של רבו המקובל בעולם המעשה, מעין החומר והצורה האריסטוטליים; הזו, בתורו, בחר לשתף פעולה עם תודעה יראית זו של הרב לוי-מרגולין, והעלים את עצמו על מנת לפנות לה מקום ללא סייג כמעט. שנית, וחשוב לא פחות מכך, הזו מעצב את האפואזוה של חזיון האור שבסוף הסיפור כחוויה קולקטיבית: 'כשהעלו את ארונו אל מעלת הר-הזיתים [...] זכו כל המלווים לראות בעיניהם עמודא דנהורא [עמוד אור] כעין מראה הקשת תחת כיפת השמים ממזרח למערב. כולם ראו ותמהו' (פעמון ורימון, עמ' 13).<sup>72</sup> על פי המקורות היהודיים, הסימון השמימי של הצדיק באמצעות עמוד אש הוא נסתר מעיני הרבים, ונגלה רק לאחד או לשניים בדור.<sup>73</sup> בניגוד לכך בחר הזו לשתף את הכלל בהכרה מפעימה זו של הפגישה עם דמות המופת שהיא סופר המופת, כאומר: כוחו של המימזיס הספרותי גדול מכוחה של המציאות הממשית, וניתן להוריד בעזרתו מטה אמיתות מורכבות ולהפגיש את הרבים עמן באורח בלתי אמצעי. על פי ההבנה המוצעת בזאת, עיקרו של חישוב האמת או המופת שכאן, העטופים במידותיו התרומיות של ר' יעקב יוסף, מכוון אל עצם מעשה הכתיבה שהוא שותף בו. מעשה זה של המחבר או המחברים הוא בבחינת תנועה נפשית בלתי פוסקת, המשתקפת לאי-סוף כבתמונת ראי.<sup>74</sup> הצדיק אמנם נגנו לשמי מרומים, והטקסט שחיבר אזוטרי כדי כך שהוא בבחינת נעלם גמור, אולם אותה תנועה שבנפש המשתקפת כאן במעשיהם של המחברים, הנאחזים אלה באלה ומכווננים זה את זה כטקסט, מעין רישום של פגישתם פנים אל פנים עם הנשגב, יש בה משום התגלות להמון.

72 השוו תיאור דומה של ראייה קולקטיבית של עמוד אש מעל קברו של ר' שלם שבזי: הזו, יעיש (לעיל הערה 15), ד, עמ' 38.

73 'כי נח נפשיה איפסיק עמודא דנורא בין ידיה לכולי עלמא וגמירי דלא אפסיק עמודא דנורא אלא אי אחד בדרא אי לתרי בדרא' (כאשר נפטר [ר' שמואל בר יצחק], הפסיק עמוד אש בינו לבין כל העולם ולמודים אנחנו שלא מפסיק עמוד אש אלא אם לאחד בדור אם לשניים בדור; בבלי, כתובות יז ע"א). בדומה לכך האגדה מספרת שבלווייתו של הרמ"ק היה האר"י מלווה את מיטתו, והעיד עליו שראה שלווחו תרין עמודי דנהורא, וגמירי דלא אתחזי אלא אחד בדרא או לתרין בדרא' (והעיד עליו שראה שליווחו שני עמודי אור, ומקובל שאינם נראים אלא לאחד בדור או לשניים בדור; ר"מ ב"ר מנחם מפראג, ויקהל משה, דעסוי תנ"ט [1699], דף ז ע"ד).

74 דוגמה מעניינת להכפלה זו מצויה ביחס שבין דמות ר' יעקב יוסף כרושם או מתעד של קרינת האור המופקת מרבו לבין דמותו של המספר כמתעד קרינה זו: תיאור חזיון האור כמראה שנגלה לכל הנוכחים בקבורת בעל 'פעמון ורימון' נמסר כעדות ראייה מפי המספר (פעמון ורימון, עמ' 13); בהקבלה ברורה לכך מתאר המספר כי בעת ששמע ר' יעקב יוסף את חידושו של רבו 'האירה נשמתו משמיעה בעלמא' (שם, עמ' 12).



לסיכום, נראה כי כעת ניתן לפרש את הפנייה יוצאת הדופן של הזו לכתובת סיפור הגיורפי על דמות רבנית. היכרותו הממושכת והבלתי אמצעית של הזו עם האישיות יוצאת הדופן של הרב אריה לויין, שעל בסיס דמותו עוצב גיבור הסיפור, ר' יעקב יוסף מרגולין, יצרה את התנאי ההתחלתי לכך. אולם להזו לא היה די בזה. על מנת לעצב דמות מופת שיש בה מן הנשגב בעיניו, נאחו בפרט מסוים מתוך קורותיו ופועלו של ר' אריה שנחשב עד כה שולי ביחס למכלול עשייתו, והביאו לידי פיתוח אמנותי מלא: הוא עיבד באופן חופשי את מפגשיו של ר' אריה עם המקובל בעל ה'לשם שבו ואחלמה', שהועלו בקצרה על הכתב על ידי ר' אריה עצמו, ועיצב את דמות גיבורו כסופר המעלה על הכתב את חידושיו של המקובל ורושםם מפיו. כך העלה הזו על נס את אחד מאופני הקיום הנעלים ביותר בעיניו – חיי ההתקדשות לכתובה וההתבטלות הגמורה מול הטקסט, שהיה מעוניין להבליטם מעל הכול בסיפור השבחים המקורי שלו. בעוד שתוכנו של הטקסט (ספר הקבלה 'פעמון ורימון' וכן אישיותו של המקובל) נפקד מן הסיפור, הרי הממשות הגדולה ביותר הנוכחת בו היא עצם מעשה הכתיבה: מחבר (הזו) המכונן בכתיבתו מחבר (ר' יעקב יוסף / ר' אריה) המכונן בכתיבתו מחבר (בעל 'פעמון ורימון' / בעל ה'לשם'). אם כן הסתת המבט מן הטקסט אל המחבר הממשי (ובחזרה, וחזור חלילה) תורמת כאן ליצירת מבני משמעות רחבים ודינמיים, המשתקפים מן המפגש המתמשך של היוצר עם מעשה היצירה.



**'חזיון הולדת היהודי החדש בארץ החדשה':  
על יחסי חלוצים וילידים בכמה מסיפורי ס' יזהר, או:  
על ריבוי הפנים של הבית הילידי**

דביר צור

א

בשנת 1938 התחוללה מהפכה ששינתה את פני הספרות העברית. בכתב העת 'גליונות' פורסם טקסט קצר, פרי עטו של צעיר בן עשרים ושתיים, וכותרתו 'אפרים חוזר לאספסת'. פרסום זה מסמן בעיני רבים את המעבר לפרק חדש בקורות הספרות העברית החדשה, פרק של ספרות ארץ ישראלית.<sup>1</sup> מאז הפך אותו צעיר יליד הארץ, ס' יזהר (שם העט של יזהר סמילנסקי), לאחד הקולות הראשיים והבולטים בספרות הארץ ישראלית ובין השאר זכה בפרס ישראל בשנת תשי"ט (1959), שנה לאחר שפרסם את הרומן עב הכרס 'ימי צקלג'.

יזהר נולד בשנת 1916 לאב ולאם חלוצים שהגיעו לארץ ישראל בשנת 1890 (האב) ובשנת 1908 (האם). כצפוי לבן להורים כאלה הוא קיבל חינוך עברי-ציוני מובהק, ועד גיל שלושים ושתיים לא עזב את תחומי המקום שבו גדל והתחנך.<sup>2</sup> זכייתו בפרס

1 לסיכום על התקבלות הסיפור בשנים הראשונות לאחר פרסומו ראו: ח' נגיד, 'מבוא', הנ"ל (עורך), ס' יזהר: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, תל אביב תשל"ב, עמ' 7–11. לטענה ש'אפרים חוזר לאספסת' היה הטקסט הסיפורי הארץ ישראלי הראשון – ויזהר הסופר הארץ ישראלי הראשון – ראו: ג' שקד, 'אחד פייטן ומשתדל לא לצאת דופן', הסיפורת העברית 1880–1980, ד, תל אביב תשנ"ג, עמ' 9–23, 189–195; ד' מירון, 'על סיפורי ס' יזהר', הנ"ל, ארבע פנים בספרות העברית בת זמננו, ירושלים ותל אביב תשל"ה, עמ' 276–284; א' הולצמן, 'הסיפורת של "דור בארץ"', הנ"ל, אהבות ציון: פנים בספרות העברית החדשה, ירושלים תשס"ה, עמ' 319; ח' ברטוב, 'מ'אפרים חוזר לאספסת' עד The Marker, הנ"ל, לגדול ולכתוב בארץ ישראל, תל אביב תשס"ח, עמ' 33–46 ובעיקר עמ' 35–37.

2 נ' בן-ארי, ס' יזהר (אנטי) גיבור תרבות', קשת החדשה, 21 (תשס"ז), עמ' 169–178.

ישראל – בהיותו בן ארבעים ושלוש, מצעירי הזוכים בפרס אי פעם – העניקה ליצירתו תו של איכות ושל אשורר לאומי, סימנה אותו כסופר מרכזי וחיזקה את מעמדו, שהיה קנוני עוד קודם לכן.

יזהר עסק בכתביו הספרותיים בנושאים רבים, כולם קשורים בצורה זו או אחרת למרחב המקומי: היחס לערבי בן הארץ, מלחמת העצמאות והשפעתה על דור הצברים, השאלות המוסריות הכרוכות במלחמה ובפעולות מלחמתיות שקדמו לה, הקשר המורכב שנוצר בין היהודי היליד למרחב שבו הוא חי, היחסים בין פרט לחברה, היחס בין ייצוג למציאות, ההצלחות והכישלונות של מפעל ההתיישבות החלוצית, כוחה של האמנות ומגבלותיה ועוד.

אחד הנושאים המרכזיים שעולים בספריו הוא המתח שמתרקם בין הורים חלוצים לילדיהם הילידים. לעתים התמקד יזהר בעולמם של החלוצים בלבד,<sup>3</sup> לעתים הציג את המתח במלוא עוֹוּו, ולפעמים הסתפק בהבלחים קצרים של אזכור הנושא או בהצגתו מתוך התמקדות בעולם ילידי הארץ, הצברים הצעירים, ורמיזות דקות על עולם הוריהם.<sup>4</sup> המתח מצביע הן על דמות היליד היהודי הן על דמות הוריו החלוצים: מערכת של השתקפויות והדהודים מבנה ומפרקת את שתי הזהויות הללו – לעתים מאחדת אותן ולעתים מפרידה, לעתים יוצרת קרע של ממש ולעתים מצביעה על סדק דק מן הדק.

מבין הספרים והסיפורים העוסקים בנושא בולטים שלושה: 'בוקרו של חלוץ זקן', 'מקדמות' ו'צלהבים'. הראשון הוא סיפור קצר שפורסם בשנת 1947 בספר 'ארבעים שנה: קובץ למלאות ארבעים שנה להופעת "הפועל הצעיר"'. השני ראה אור כרומן בשנת 1992, והשלישי ראה אור אף הוא כרומן שנה אחת לאחר מכן.<sup>5</sup> אף שהמתח בין הורים לילדיהם מופיע גם בסיפורים אחרים של יזהר, ואף שהוא מהווה מרכז פואטי מרכזי במקרים רבים אחרים, דומה שסיפורים אלה מעניקים מבט מזווקק על הנושא ואולי אף אפשרות להצגתו בהקשר נוסף, מרחבי.

לא מקרה הוא שמערכת היחסים האנושית בשלושת המקרים נקשרת אל המרחב.

3 למשל בסיפורים 'בפאתי נגב' ו'החורשה בגבעה'.

4 הנושא מוצג במובלע או במופגן בין היתר ביצירותיו 'מי צקלג', 'הכרכרה של הדוד משה', 'סיפורי מישור', 'שיירה של חצות', 'בטרם יציאה', 'מקדמות', 'צלהבים' ו'בוקרו של חלוץ זקן'. דוגמאות אלה מלמדות כי יזהר נגע ביחסי הורים-ילדים כבר בתחילת דרכו הספרותית, וכי הוא המשיך לכתוב על כך גם בגל הכתיבה הספרותי המאוחר שלו, שהחל בשנת 1992, עם צאת 'מקדמות' לאור.

5 'ס' יזהר, 'בוקרו של חלוץ זקן', 'לופבן (עורך), ארבעים שנה: קובץ למלאות ארבעים שנה להופעת "הפועל הצעיר", תל אביב תש"ז; הנ"ל, מקדמות, תל אביב תשנ"ב; הנ"ל, צלהבים, תל אביב תשנ"ג.

אחד המאפיינים העיקריים של הפואטיקה של יזהר הוא ההתעמקות בתיאורי מרחב ומקום,<sup>6</sup> ואלה נקשרים שוב ושוב אל האדם ואל הווייתו. תיאוריו דקדקניים והתשקופת (פרספקטיבה) שלהם נעה מתיאור שורת נמלים הנעה על פני האדמה ועד האופק הרחב הנפרש לעיני אדם בשעת שקיעה. ייחודו של יזהר לא רק ביכולת התיאור שלו רבת העצמה, ולעתים נדמה שהמרחב איננו רק מצע להתרחשויות אלא שהוא הוא הגיבור האמתי של הכתיבה: הדמויות קשורות אליו באופן הדוק והוא מניע את התנהלותן.<sup>8</sup>

בו בזמן הדמויות חוזרות ומשפיעות על האופן שבו נתפס המרחב, על ידי הפיכת מרחבים למקומות וריקון מקומות שונים ממשמעות, הכול בהתאם להלך רוחם הפרטי של הגיבורים וליחסים הנרקמים ביניהם. מערכת האדם-מרחב של יזהר מתאפיינת במורכבות רבה ולא ניתן לצמצמה לכלל פואטיקה ברורה וסגורה: לעתים המרחב והמקום הם המכתיבים את התנהלות האדם, לעתים האדם והמקום משפיעים זה על זה הדדית, ולעתים האדם הוא זה שקימו ורגשותיו קובעים את אופי המרחב והמקומות

6 ההבחנה בין מרחב (Space) למקום (Place) נסמכת על הגאוגרפיה ההומניסטית, הקובעת כי המרחב הוא רכיב עיוני המנותק מעולם החושים והחוויות האנושיים וקודם להם; הוא אחיד ושלם, ואין בו הבדל בין נקודה אחת לאחרת. לעומתו מקום נתפס כבעל רובד קיומי (אקוויסטנציאלי) ורובד תרבותי (שיש לו גם יסודות פוליטיים שהגאוגרפיה האנושית נוטה להתעלם מהם), והוא תלוי בפרשנות אנושית. על פי הגישה הגאוגרפית האנושית כל הענקת משמעות לאתר מסוים מבטלת מניה וביה את הניטרליות שלו והופכת אותו ממרחב למקום; על כן יש להתמקד בערכים המוענקים למרחב והופכים אותו לאוסף של מקומות. ראו: Y.-F. Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis 1977; 'פורטוגל', 1500 מילה ויותר על הגאוגרפיה של האדם: מסע אל תוך הדיסציפלינה', 'שנהב (עורך), מרחב, אדמה, בית, תל אביב תשס"ג, עמ' 232-240.

7 פרטנותו של יזהר הביאה את מעפיל לטעון – במידה רבה של צדק – כי 'ימי צקלג' מבוסס על הקרב בח'רבת מאחו שבנגב. ראו: א' מעפיל, "'ימי צקלג": בין מציאות לבדיין', מ' בר-און (עורך), אתגר הריבונות: יצירה והגות בעשור הראשון למדינה, ירושלים תשנ"ט, עמ' 408-428. יזהר עצמו אישר לטענת חלקין את הדברים. ראו: H. Halkin, 'Ziklag Revisited', *The Jerusalem Report*, 21.3.1991, p. 42. נבו פיתה נקודה זו וטען כי כתיבתו של יזהר מעוגנת באירועים היסטוריים, ומתוקף כך פואטיקת המרחב שלו מעוגנת בשאיפה אובססיווית כמעט לדיוק בפרטים. ראו: ג' נבו, שבעה ימים בנגב: על 'ימי צקלג' ל' יזהר, תל אביב תשס"ה, עמ' 165-190.

8 לצד המרחב בולטת בכתיבתו של יזהר גם העברית העשירה והייחודית. כפי שהראה עסיס, העברית של יזהר מסמנת את יזהר עצמו כיליד השולט ברוי השפה ומכמניה ומחזקת את זהותו הצברית, זהות שנקשרת אל מעמדו ככותב וכיצרן תרבותי. ראו: ע' עסיס, 'ספרות, זהות והזדהות ביצירתו של ס' יזהר ובהתקבלותה', עיונים בתקומת ישראל, 22 (תשע"ג), עמ' 260-289. מעניין לציין שלצד תיגו של יזהר כצבר וכמייצג של ילידיות, בקריאה המוצעת להלן הילידיות והצבריות מוצגות דווקא על מורכבות הקשר עם המרחב. כלומר יש פער בין המסר הספרותי, המובע בעלילה, למסר התרבותי, המובע באמצעות הלשון והשליטה בה.

שבהם הוא פועל וחי.<sup>9</sup> אולם בכל המקרים האדם הוא חלק מהמרחב, והמרחב הוא חלק מהאדם, ואין לתאר את האחד ללא האחר.<sup>10</sup>

חוקרים ומבקרים שמו לבם לייחודו של יזהר, ורבים מהם אף ראו אותו ככובש הספרותי הגדול של המרחב הישראלי.<sup>11</sup> אולם הקישור של יחסי אדם-מרחב אל יחסים אנושיים באשר הם מעניק איכות מיוחדת לשאלות העולות כאן. הוא חושף את היסוד העמוק של יחסי הורים וילדים, ומעניק נקודת מבט חדשה על נושא זה. הפער שבין החלוץ ליליד, שמוצג ברגיל כמתח בין דורי שיש לו השלכות ערכיות ופוליטיות, מוצג אצל יזהר בראש ובראשונה באמצעות המרחב והיחס למרחב, ואלה השפיעו בתורם על האופן שבו כתב יזהר את עולמם של שני דורות החיים ופועלים במקום אחד.

מאחר שהקשר אצל יזהר בין אדם למרחב איננו ניתן לניתוח, הפערים הבין-דוריים משליכים על אופיים של הבית החלוצי והבית של בן הדור הבא. כאמור מקובל לראות את יזהר ככובש הגדול של המרחב הישראלי, וכמי שעיצב באמצעות עט ומילים את תחושת השייכות הבלתי אמצעית אל המרחב הישראלי ואת הפיכתו למקום, לבית ילידי שהאחיזה בו היא אחיזתו של בן המקום. הקריאה המוצעת להלן חושפת את הבית הילידי כמרוכה פנים, כאתר שמשקף לעתים תחושת התבטלות לעומת החלוצים בכל

9 על פואטיקת המרחב של יזהר והיחסים המורכבים בין אדם למרחב ומקום ראו למשל: א' שהם, 'הערבה הפתוחה, הפרדס הסגור והכפר הערבי', סימן קריאה, 3-4 (תשל"ד), עמ' 333-346 מירון (לעיל הערה 1), עמ' 264, 267, 273; ב' קורצווייל, 'הערות לפרק מרומאן חדש לס' יזהר', הנ"ל, חיפוש הספרות הישראלית, רמת גן תשמ"ב, עמ' 128-131; ג' שקד, 'דיוקנו של האמן כחלוץ צעיר (על ס' יזהר)', עכשיו, 51-54 (תשמ"ז), עמ' 167-168, 174, 180, 182; הנ"ל, 'הפלאי והשיירה: על "שיירה של חצות"', נגיד (לעיל הערה 1), עמ' 101-106; י' שוורץ, 'מ"מקום אחר" ל"דולי סיטי"', הארץ: תרבות וספרות 16 ביוני 1995; מ' בן-דוד, מפלשת ועד צקלג: עיונים ברומן מלחמת העצמאות, תל אביב תש"ן, עמ' 278-279; י' כלב, 'עיון מחודש בעיצוב הנוף ב"ימי צקלג" של ס' יזהר', החינוך וסביבו, י (תשמ"ז), עמ' 139-152; נבו (לעיל הערה 7), עמ' 198-230; א' בלאט, 'בנתיב היחיד', בנתיב סופרים, תל אביב תשכ"ז, עמ' 78-92; נ' גרץ, חירבת חזעה והבורק שלמחרת, תל אביב תשמ"ט, עמ' 31-52.

10 בהקשר זה מקובלת עלי טענתו של נבו שפואטיקת המרחב של יזהר למעשה מתיכה את האדם והמרחב לכדי הווייה אחת שאין לפרקה למרכיביה, מאחר שהאדם משפיע על אופי המרחב, והמרחב משפיע על אופיו של האדם בתהליך בלתי פוסק ובלתי ניתן לחלוקה. ראו נבו (לעיל הערה 7). ניתוחו של נבו אמנם מוגבל ל"ימי צקלג" אך דומה כי הוא נכון למרבית ספריו וסיפוריו של יזהר אם לא לכולם.

11 מירון אף טען כי הכרונוטופ של יזהר מעמיד במרכז את המרחב ומשטח את הזמן כביטוי לקשר עם המקום ולניסיון לניתוח מההיסטוריה ארוכת הזמן. ראו: ד' מירון, 'זמנמרחב ביצירות ס' יזהר ויהודה עמיחי: שני מודלים קוגניטיביים בספרות הישראלית המוקדמת', מ' חזן וא' כהן (עורכים), תרבות, זיכרון והיסטוריה: בהוקרה לאניטה שפירא, ב, תל אביב וירושלים תשע"ב, עמ' 383-419 ובעיקר עמ' 383-399.

הנוגע לקשר אל המרחב, לעתים קשר עמוק למקום (ולמרחב), ולעתים תחושה דו־ערכית שאין בה הכרעה לצד זה או אחר. ריבוי פנים זה מצייע קריאה שמציבה במרכז את המורכבות של תפיסת המרחב והמקום של יזהר, וכפועל יוצא מכך את תפיסת המרחב והמקום הילידית.

ריבוי פניו של הבית חושף תפיסת מרחב צברית שמתאפיינת במורכבות רבה. זוהי תפיסה שרואה במפעל ההתמקמות את מקורה של הזהות הילידית־היהודית במרחב הארץ ישראלי. החיפוש אחר הבית וכינונו הם גם הבסיס לחיפוש ולכינון של הזהות הילידית. אולם כפי שאפשר יהיה לראות להלן, הבית הילידי איננו מקום של שלוה ושל קשר בלתי אמצעי בין אדם למרחב בלבד, כי אם מקום של סתירות פנימיות, של כפל פנים מתמיד, של אחיזה ושחרור, בעלגות ותלישות, שייכות וניכור. ואם הבית כך, הרי גם הזהות הצברית מתגלה כזהות מורכבת שיש בה תנועות מנוגדות, ושאין בה הכרעה לכיוון זה או אחר. זוהי זהות שילידית אינה מוחלטת אך גם אינה נדחית. זוהי זהות שיש בה תחושה של עצמיות ושל אחרות, של זרות, זהות שמרגישה 'בבית' בבית אך בו בזמן מביעה תחושות של אל־ביתיות,<sup>12</sup> של ניכור ואולי אף אימה מפני המקום שמכונן אותה.

כך הופך הבית לאתר שיסודותיו תמיד מעורערים במידה זו או אחרת. זהו אתר שהשלווה בו איננה שלמה, שהשייכות בו עומדת לעתים בסימן שאלה, שמזמין התכנסות אך גם יציאה, התערסלות ואימה. הילידיות, תחושת הקשר הישיר והלא־מתווך אל המרחב, מאושררת אך גם מוטלת בספק. והדבר אולי מסביר דבר או שניים בפואטיקת המרחב של יזהר עצמו, שהביאה חוקרים להאשימו בבריחה מאחריות באמצעות ערפול ושטוש מכוונים, שמקורם בדרך כלל בתיאורי המרחב המורכבים שלו.<sup>13</sup>

גם אם ההקשר המרחבי, בעיקר זה הביתי, שב ועולה בשלושת הסיפורים שבמרכז הדיון הנוכחי, חשוב לציין כי יש הבדלים עקרוניים בין 'בוקרו של חלוץ זקן' ל'מקדמות' ובין שניהם ל'צלהבים'. בעוד שהסיפור הראשון עוסק בעולמו הפנימי של החלוץ (האב) והמספר מתמקד אך ורק בו, ב'מקדמות' קולו של המספר הוא קולו של גיבור

12 דומה שאין צורך להרחיב על האל־ביתיות (Unheimlich), מונח שטבע פרויד, והמצביע על משיכה ודחייה בו־זמנית שמקורן בבית. אולם בעוד שפרויד טען שבסופו של דבר לעתים קרובות האל־ביתיות מובילה לדחייה של האובייקט על הסף (ראו: ז' פרויד, האל־ביתי, תרגמה ר' גינבורג, תל אביב 2012), יזהר הותיר את הבית כמקום שהוא בו בזמן ביתי ואל־ביתי, קרוב ורחוק, מקור לנחמה ולדחייה.

13 ראו למשל: שהם (לעיל הערה 9), עמ' 336–346; ח' חבר, 'אחריות ומרחב ב'השבוי' מאת ס' יזהר', מחקר ירושלים בספרות עברית, כג (תש"ע), עמ' 273–278.

מבוגר צבר, המביט על חייו בדיעבד. ההתמקדות בצבריות ובעלילות המספר מציגה גם את קולו של החלוץ־האב, אך זה מתווכ על יד הבן ומשועבד לו. ב'צלהבים' המספר מאחד את תודעתו עם זו של נער השוכב עם חבריו בצל עצי המנדרינות ומנכיח לעתים רחוקות בלבד את פערי התשקופת שבין הגיבור הצעיר למספר המבוגר. במקרה זה האב ומעשיו מתוארים ממבטם של הנער ושל חבריו בלבד.

בהערת אגב אציין כי התמקדותו של יזהר בתודעת האב אומרת דרשני. ההתעלמות מהאם ב'בוקרו של חלוץ זקן' וב'צלהבים' בולטת במיוחד מפני שהיא שותפה במפעל החלוצי, כמו האב. גם כאשר המספר מתייחס בהרחבה אל האם ב'מקדמות', היא מוצגת כמי שבעיקר חומלת ומרחמת על בנה או מביעה עמדות אוריינטליסטיות מובהקות כלפי הערבים<sup>14</sup> תושבי הארץ. ניכר כי הצמדו של האב אל המעשה החלוצי קושרת אותו אל היסוד התרבותי, המהפכני והפוליטי, בעוד שקישורה של האם אל החמלה מותיר אותה בעיקר בתחומי הבית פנימה ובמשתמע בתחומי העולם הטבעי.<sup>15</sup>

לצד העניין המגדרי יש הבדלים פואטיים נוספים בין הספרים, אך מאפיין אחד שחוזר ושב הוא התייחסות המספר אל מחשבותיו ומעשיו של האב החלוץ. התייחסות זו יוצרת מערכת חוזרת ונשנית שבה התודעה הפעילה או הנסתרת של הבן מגיבה על האב ואף שופטת אותו. האב הוא מושא להערצה ולביקורת המשולבות זו בזו, ומאחר שחלוציותו נתפסת בהקשר זה כמרכיב מהותי בזהותו, אפשר לטעון כי חלק עיקרי מהאמפתיה ומהביקורת סובב את הפער שבין חלוציות ההורה לילידיות הילד־הבן.

העמדת החלוץ בצדו האחד של המתרס והיליד בצדו האחר והדגשת השאלה המרחבית אינן ייחודיות לסיפוריו של יזהר והן שייכות למערכת דימויים שכווננה חווייה דורית, חווייה המשתקפת בתרבות על שדותיה השונים. יזהר תואר בצדק או שלא בצדק כחלק בלתי נפרד מדור תש"ח, קבוצת סופרים שבית גידולם היה בפלשתינה־א"י, ושכתבו על החיים במרחב זה. הסופרים והסופרות מדור תש"ח לקחו חלק פעיל הן ביצירת הדימוי הצברי הן בשיקופו (ולאחר מכן גם בפירוקו של אותו דימוי),<sup>16</sup> ואף

14 בחרתי להשתמש במונח זה מאחר שכך כינה יזהר בספרים אלה את יושבי הארץ הלא־יהודים.

15 קישור זה מלווה לעתים בהבחנה מגדרית נוספת, בין האדמה, המתוארת כמקום של הנשי, לשמים, שמתוארים באופן גברי. ראו שתי דוגמאות בולטות: ס' יזהר, ימי צקלג, תל אביב תשי"ח, עמ' 191–333; הנ"ל, צלהבים (לעיל הערה 5), עמ' 95–96. כך הנשים נקשרות לטבע הראשוני, והגברים נקשרים לתרבות ולמה שמצוי מחוץ לתחום הביתי. בהקשר זה טענה פוקס כי יזהר תיאר את הנשים כאובייקט של תשוקה, הנובעת ממוגבלות נוכחותן בעיקר לספרה הביתית. ראו:

E. Fuchs, 'The Enemy as Woman: Fictional Women in the Literature of the Palmach', *Israel Studies*, 4, 1 (1999), p. 213

16 על דור תש"ח וספרותו נכתבו ספרים ומאמרים רבים ואין זה המקום לציין את כולם. עם זאת הפולמוס סביב זהות הצבר וייצוגו הספרותי עלה שוב ושוב, וניכר כי בניגוד לדימוי הציבורי,



שיש הבדלים מהותיים בין סופרים המשתייכים לקבוצה, ניכר כי רבים מהם כוננו את כתיבתם על בסיס כפול: הילידיות במרחב הגאוגרפי של פלשתינה-א"י ומלחמת העצמאות.<sup>17</sup>

במסגרת מהלך זה מערכת החלוק-היליד תופסת מקום מרכזי בכתיבה של בני הדור. יש שנמתחת בה ביקורת נוקבת על המפעל החלוצי ועל החלוצים ותפיסות עולמם. ומנגד יש שנדמה כי דווקא הצבר ניצב בעמדת נחיתות ביחס לאביו ולאמו. העמדה המורכבת כלפי היליד ואביו יכולה אף להביא לתיאור של החלוק כמעין אברהם המעלה את בנו לעולה. גם כאן לעתים ניכרת הבנה למעשיו, לעתים מובעת עמדה מורכבת, ולעתים ההקרבה הסמלית נתקלת בביקורת קשה מצדו של הסופר.<sup>18</sup>

בין שיוהר ראה עצמו כנפרד משאר הסופרים בני הדור<sup>19</sup> ובין שלא, הוא הרבה לכתוב הן על מלחמת העצמאות הן על החוויה הילידית. נוסף על כך ובדומה למרבית הסופרים והסופרות שהשתייכו לקבוצה, הוא עימת שוב ושוב את החוויה וההוויה של הצבר עם הוויית הוריו<sup>20</sup> – והדבר בולט בעיקר בסיפורים שנכתבו לאחר הקמת מדינת ישראל. ועדיין, בשלושת הסיפורים שבמוקד דיון זה דמותו של האב נוכחת, ולעתים היא אף עומדת במרכז ודוחקת את דמות הבן.

המורכבות שנוצרת בהעמדת שתי הזהויות הללו זו מול זו מקבלת משנה תוקף כאשר מצרפים אליהן את המרחב ואת השפעתו על האדם. הנכחת האב בסיפורים

הסופרים והסופרות בני דור תש"ח בראו דמות מורכבת ורבת פנים. ראו למשל: שקד (לעיל הערה 1), ג, תל אביב וירושלים 1988, עמ' 181–243; מירון (לעיל הערה 1); א' הולצמן, 'הסיפורת של "דור בארץ"' (לעיל הערה 1); הנ"ל, 'דימוי הספרותי של הצבר: הפולמוס שאינו נגמר', עם וספר, י (תשנ"ח), עמ' 99–110; ג' שקד, 'מן היס? על דמות הגיבור בסיפורת העברית משנות הארבעים ואילך', מחקרי ירושלים בספרות עברית, ט (תשמ"ו), עמ' 7–22; ל' פוקס, 'דיוקנו המשתנה של הצבר בתרבות ובספרות', הדאר, 77, יב (תשנ"ח), עמ' 18–19; יג, עמ' 14–16; ע' אלמוג, 'המיתוסים הציוניים של הצבר-הלוחם בן דור תש"ח', מערכות, 333 (תשנ"ד), עמ' 40–47, 57.

17 בדומה לשימוש במונח ערבים, השימוש כאן במונח מלחמת העצמאות נסמך על השימוש של הצברים במונח זה כשמה של המלחמה שפרצה בעקבות ההכרזה על הקמתה של מדינת ישראל.

18 שלוש דוגמאות בולטות לכך הן משה שמיר, שעסק בנושא בכמה מסיפוריו וספריו, יגאל מוסינזון במחזהו 'בערבות נגב' וס' יזהר ב'מי צקלג' ושנים לאחר מכן ב'צלהבים'. הם עסקו בנושא באופנים שונים ולעתים הביעו עמדות שהשתנו מסיפור לסיפור. השימוש במספרות העקה כמובן לא נולד אצלם והוא נשען על מסורת יהודית ארוכת שנים. ראו: י' פלדמן, 'של מי הקרבן הזה, לעזאזל? עלייתו ונפילתו של אברהם העוקד בשנות החמישים', מכאן, ט (תשס"ח), עמ' 125–157 ובעיקר עמ' 131–157.

19 בן ארי (לעיל הערה 2). וראו גם: מירון (לעיל הערה 11)

20 יזהר, בדומה לסופרים וסופרות אחרים, תיאר לעתים את גיבוריו כילדותיים וחסרי דמות אב. על הצבר המיתולוגי ותכונותיו הספרותיות ראו: א' רובינשטיין, 'עלייתו ושקיעתו של הצבר המיתולוגי', הנ"ל, להיות עם חפשי, ירושלים תשל"ו, עמ' 101–139 ובעיקר עמ' 101–107.

מאפשרת את פרישתה של פואטיקה הנעה כאמור מהערכה גדולה לביקורת חדה ונוקבת. בשלושת הסיפורים של יזהר מאפייני החלוציות משתנים בכל פעם בהתאם לעמדת המספר (הגלוי או המובלע) ובהתאם לפואטיקת המרחב. על כן יש לראות מהו יחס המספר לאב בכל אחד מהמקרים, כיצד הדבר משתקף במילותיו, כיצד היחסים הבין-דוריים מתורגמים ליחסי אדם-מרחב, וכיצד יחסי אדם-מרחב משפיעים על האופן שבו כתב יזהר את החלוצי ואת היליד.<sup>21</sup>

## ב

'בוקרו של חלוצי זקן' פורסם כאמור בשנת 1947 בספר שכותרתו 'ארבעים שנה: קובץ למלאות ארבעים שנה להופעת "הפועל הצעיר"'. הקובץ כולל דברי הגות, ציטטות מדברי פעילים בכנסים, מאמרים, שירים וסיפורים. יש בטקסטים שבקובץ דברי הלל ושבח לתנועת 'הפועל הצעיר' ומועלית בו על נס העשייה החלוצית על פניה השונות. לעומת זאת סיפורו של יזהר ניכר דווקא בעמדה הביקורתית כלפי מפעל החלוציות בכלל וכלפי החלוצי ותפיסת עולמו בפרט. הסיפור בולט גם מפני שגיבורו נוצק בדמותו של זאב סמילנסקי, אביו של יזהר, שנפטר ארבע שנים קודם להוצאת הקובץ לאור. העמדה המובחנת היטב של יזהר מופיעה כבר בכותרת, המציגה את החלוצי כאדם זקן דווקא. ההתייחסות אל מי שהשתייך ל'הפועל הצעיר' בזקנתו בקובץ שמקודש לעיתונה של התנועה הוא אירוני במובהק, בהיותו מבט בדיעבד שמפרק את החזון החלוצי ומציג אותו ככלי ישן ועייף, כלי שאין בו עלומים או זוהר. ולא רק החזון כך, גם החלוצי עצמו איננו עוד אותו אדם מלא עוזו וכוח. את מקום בחרותו תופס הזמן הרב שחלף, ואת השאיפה לעתיד טוב יותר מחליף הווה אטי ותחום היטב של חשבון נפש, שיש בו מרירות לא מעטה.

מסגרת הזמן והמרחב של הסיפור מצומצמת יחסית ומזכירה את מבנה הכרונוטופ<sup>22</sup>

21 מבחינה זו הרעיון המובע להלן מתווסף לעבודות אחרות שעסקו באופן מובהק בשאלות של מרחב וביחסים בין-דוריים, כמו הקריאה של שורץ ב'הוא הלך בשדות' למשה שמיר. ראו: י' שורץ, '1948 – הוא הלך בשדות, משה שמיר, הנ"ל, הידעת את הארץ שם הלימון פורה: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, אור יהודה 2007, עמ' 239–366. על פי קריאתו של שורץ, אורי, גיבור הרומן 'הוא הלך בשדות', הוא דווקא סמן של כישלון הצבריות ומציאת הבית. ראו למשל: שם, עמ' 256–257, 288–289. יזהר כונן את הבית ובר-זמנית סתר אותו, והצביע על מהלך מורכב של דר-ערכיות חריפה המלווה את הצבר, בניגוד למהלך של שמיר, שביקר את מיקה ולהבדיל את וילי ורותק'ה על פני אורי.

22 דומה שכיום אין טעם להכביר מילים על משמעות המונח כרונוטופ. די בהזכרת פירושו, זמן-מרחב, ובציון הטענה שהכרונוטופ מהווה זיקה בין זמן למרחב, שנכבשת באמצעים אמנותיים

ההדוק שמאפיין רבים מסיפוריו המוקדמים של יזהר וכמה מסיפוריו המאוחרים.<sup>23</sup> עלילת הסיפור מתחילה בשעה שלוש וחצי לפנות בוקר ומגיעה עד שעות הבוקר המוקדמות. גם המרחב הממשי שבו מתנהל החלוצי מצומצם – הוא כולל את הבית, את הגינה, את הלול ואת הפרדס שמעבר לגדר הגובל בבית. מקומות נוספים המאוזכרים בקצרה נוגעים לעברו של החלוצי והם כוללים את חדרה, פתח תקווה, רחובות וחולדה.

ההתמקדות בבית החלוצי משליכה מהפרטי אל הלאומי. תנועת 'הפועל הצעיר', שזאב סמילנסקי נמנה עם חבריה, דגלה בכיבוש העבודה, בעליית היהודים ובקידום הרעיון הלאומי במרחב של פלשתינה ולאחר מכן פלשתינה-א"י. חברי התנועה ראו בהקמת הבית (הפרטי) ובעבודת האדמה כלי להגשמת הרעיון הלאומי-הציוני-ההתיישבותי יחד עם ההגשמה האישית של היחיד.<sup>24</sup> לפיכך ברור כי גם אם האמירות שבסיפור נקשרות אל המרחב המצומצם שכולל את בית החלוצי הזקן וסביבתו, הן משליכות על היחס למרחב הכללי, החברתי והלאומי – וראוי לזכור שהסיפור פורסם עוד קודם להקמתה של מדינת ישראל.

גם מסגרת הזמן משליכה מהפרט אל הכלל. עברו של החלוצי מתואר במשפטים אחדים. לעומת זאת ההווה מתואר לפרטי פרטיו ובהדגשה של כל רגע ורגע. בניגוד לחגיגת ארבעים השנים שמאפיינת את הקובץ ובניגוד להתמקדות בפועלם של החלוצים הצעירים, הפנה יזהר את הזרקור אל פרק זמן של כמה שעות, ללא כל עבר, פרק זמן שכמעט אין בו התרחשות. ההווה המתמשך הופך את החזון הקיבוצי לחשבון בדיעבד, ומכנס את מעשי העבר הגדולים אל המסגרת של כאן ועכשיו שאין בה זוהר או האדרה.

יזהר כתב אם כן על אדם בדמומי חייו; הוא בן שבעים,<sup>25</sup> ובריאותו רעועה. העלילה נעה בין מחשבותיו למעשיו ובין אלה לתיאורים מפיו של המספר. בראש הסיפור מופיעה ציטטה מתוך ספר ישעיה: 'הצדיק אבד ואין איש שם על לב ואנשי חסד נאספים באין מבין כי מפני הרעה נאסף הצדיק'. התייחסות זו ממסגרת את 'בוקרו

שונים. שלמות הזמן-מרחב מייצרת משמעות וקובעת במידה רבה את דמות האדם הספרותי, שמשנתה לאורך ההיסטוריה בהתאם אליה. ראו: מ' בכטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית, תרגמה ד' מרקון, אור יהודה תשס"ז.

23 ראו על מבנה זה: מירון (לעיל הערה 11)

24 ש' אלמוג, 'הגאולה בטרוריקה הציונית', ר' קרק (עורכת), גאולת הקרקע בארץ ישראל: רעיון ומעשה, ירושלים תש"ן, עמ' 13-32; ה' ניר, 'גאולת הקרקע, גאולת האדם והחלוציות במחשה של תנועת העבודה הציונית – מהעלייה השנייה ועד לחמישית (1904-1935)', שם, עמ' 33-47.

25 וכך כתב יזהר: 'שוכב לו אדם מקץ הלילה, מקץ חמשים ושלוש שנות גלגולים בארץ, מקץ שבעים ימי שני חיים' (יזהר, בוקרו [לעיל הערה 5], עמ' 110).

של חלוץ זקן' כקינה על מותו של צדיק ואיש חסד, ומעמידה אותו כדמות מופתית שהמספר נושא עיניו אליה.

אולם בו בזמן התשישות והעייפות מלוות כמעט כל משפט בסיפור והן חותרות – נוסף על הכותרת – תחת הדימוי המוכר של החלוץ. לא זו בלבד אלא שהסיפור הקצר מעמיד את התשוקה החלוצית<sup>26</sup> לנוכח קריסת החזון ועייפות החומר. למול יצר החיים (הארוס) של החלוץ הצעיר מועמד המוות (התנטוס) שמידפק על שערי החלוץ הזקן, ולמול הפריחה והעמל ניצבים הכימשון והכיליון. ודוק, אין מדובר בדו־ערכיות או ביצירת שיווי משקל בין שתי המגמות, כי אם באלגיה בוטה וקצרה שבסופה שביב תקווה עמום.

עייפותו של האב שלוכה בבדידות ובתהיות על מפעל חייו. כבר בתחילת הסיפור הגיבור חסר השם מאזין לשעון ש'מכה מבית ואומר: יעבור, יעבור, יעבור – ועוד הוא אומר: וכלום לא יצא מזה'.<sup>27</sup> המספר ממשיך ומתאר את מעשיו ואת תפיסת עולמו האידיאליסטית של החלוץ בעבר, ומעמת אותם עם ההווה האכזרי. הוא מעניק דגש מיוחד לטענות האב בזכות הבעלות על הטריטוריה (הבית הלאומי) ומיד מציב למולן את התוצאה המאכזבת: 'חזור והוכח כי לנו הארץ, וכי יכול נוכל, וכי יש מוצא ויש אור – אכן, עד כה, בינתיים, אתה איש זקן ומחכה דומם לבוקר שיאור, וזה בושש כל כך'.<sup>28</sup> העתקת האור מהארץ כולה ומהחברה אל הפרט משנה את מוקד ההתעניינות של החלוץ המבוגר. הוא אינו מתואר עוד כמי שמתמקד בהישגים של תנועת הפועל או של הלאום. במקום זאת יש התכנסות אל הבית הפרטי ואל מעשי היום־יום בו, מעשים שאין בהם גאולה. הפעולה החקלאית של האב, שהייתה חלק מתפיסה רחבה של החלוציות הלאומית,<sup>29</sup> הופכת לפעולה של פרט עייף ולאח הגופו מתנגד לעבודה היום־יומית ואולי אף מנוכר אליה (בהיפוך כמעט מושלם להגותו של אהרן דוד גורדון).

26 המונח תשוקה חלוצית נסמך על חיבורו של נוימן, שראה את ההווה החלוצית כמונעת בראש ובראשונה מתשוקה קיומית חובקת כול, הנוטה להתפשטות בלתי פוסקת. אותה תשוקה היא שאפשרה את מפעל ההתיישבות החלוצית ואת תפיסתם העצמית של בני הקבוצה כמהפכנים צעירים שמהפכתם מתמדת ועוברת הלאה אל ילדיהם הצברים. ראו: ב' נוימן, תשוקת החלוצים, תל אביב תשס"ט.

27 יוהר, בוקרו (לעיל הערה 5), עמ' 108.

28 שם, עמ' 109.

29 אחד הייצוגים הברורים והמובהקים לגישה זו מופיע בחיבורו של אהרן דוד גורדון 'האדם והטבע', שקטעים ממנו מצוטטים ב'צלהבים'. בחיבור זה טען גורדון כי האדם מכיר את הטבע אך זה איננו חלק מהווייתו. עבודת האדמה מאפשרת לאדם לחוש את הטבע בהווייתו ולא באמצעות ההכרה. ואף שעבודת האדמה היא אישית ופרטית, היא גם משמשת ככלי לרוח הלאום ולחידושה, באמצעות יצירת קשר קיבוצי אל הטבע ואל המרחב. ראו: א"ד גורדון, 'האדם והטבע', הנ"ל, מבחר כתבים, ירושלים תשמ"ב, עמ' 49–171.

המשך הסיפור אינו מספק נחמה ברורה או אפשרות לשיבת התשוקה והתכלית החלוציות. הסיפור מגמד את הקמת הבית וסביבתו ומתאר את החלוץ ככלי שבור שאינו מסוגל לעבד את האדמה לפרק זמן העולה על דקות ספורות. לא רק החלוץ מצבו כה ירוד אלא גם הבית והחצר, או כפי שכותב המספר: 'קשה לראות אדמה מוזנחה, מצמיחה קמשונים ומתיבשת'.<sup>30</sup> רק בסופו של הסיפור עולה רמז של תקווה, כאשר האיש הזקן מפזר לפני התרנגולות מעט ירק שאסף בפרדס ומבין כי העופות תלויים בו למחייתם. זהו רגע של 'איזו הכרה כי אולי אין זה באמת כה עצוב, איזה אור של שמש, שמתגלה לאדם בסוף הלבטים, אור, באמונה, ואולי, אולי באמת, איננו אור מתעה?'.<sup>31</sup>

המשפט החותם מציג מבט חומל של הבן על אביו. שאר הסיפור מטיל אפלה על סופו, ועל כן ניתן לקרוא לא רק כקינה אלא גם כהעמדת החלוץ למשפט הזמן והבן.<sup>32</sup> אך כאמור יחד עם היסוד הקשה יזהר כתב ברוך על האב. המהפכה העתידית שבעטייה בא למרחב החדש לא הושלמה ולא הוגשמה. הבית וסביבתו משמשים עדות לכך, ואם בבית פנימה יש מקום לחשבון נפש, הרי במרחב שמחוצה לו הדבר נכון על אחת כמה וכמה. אין זה חשבון נפש של החלוץ דווקא, כי אם של המספר, המביט בו ומבקש להאיר את כישלונו ואת הצלחתו הקטנה והמסויגת אף על פי כן.

בהקשר הרחב של פרסום הטקסט, קרי הקובץ שבו נכלל, אפשר לראות את הסיפור כתביעת חרפה שלאחר מות האב. החלוץ מתואר בפי בנו היליד כאיש שמעולם לא הביע בקול את עלבונו. המספר כותב, וברור שהדברים נכתבים בדם לבו: 'מי יקום חרפת עניו, מעונה שדרסוהו חצופים? מי יקום ויעכב את העולם ויכה באגרופ וישועו: עוול!...] לא, לא. אין בלבו דבר מן הדברים הקשים הללו. חרף־מה שפרשת חייו אינה אלא כתב אשמה כבד'.<sup>33</sup>

המספר מנצל את הבמה החגיגית כדי לעשות צדק מאוחר עם האב. כך למרות

30 יוהר, בוקרו (לעיל הערה 5), עמ' 112.

31 שם, עמ' 113.

32 גוברין השוותה בין 'בוקרו של חלוץ זקן' ל'סיפור שלא התחיל' ול'מקדמות' ובחנה את יחסי האב והבן בסיפורים אלה. לדבריה 'בוקרו של חלוץ זקן' מתאר את החלוץ כאיש מושפל וכושל. תיאור זה מעמיד את הסיפור ככתב האשמה של הבן היליד כנגד אביו ותפיסת עולמו ההרסנית, כתב האשמה שרוכך לאחר מכן ב'מקדמות'. ראו: נ' גוברין, "איך אבא מושיב ילד על קן צרעות?" – בין בן להוריו: קריאה מחודשת בכתבי ס' יוהר, דפים למחקר בספרות, 16–17 (תשס"ט), עמ' 251–293. להערכת דברים אלה אינם מתייחסים אל חתימת הסיפור, אל תיאורים מחמאיים של דמות האב ואל הרגעים שבהם הציג יוהר כתב אישום נוקב וחרוף כנגד הרעים והידידים של אביו שנשטו אותו. ראו: יוהר, בוקרו (שם), עמ' 109–112. עם זאת יש בסיפור יסודות ברורים ששופטים לא רק את סביבת האב אלא גם את האב עצמו.

33 יוהר, בוקרו (שם), עמ' 111.

הפער המובנה בין השניים ואף שרוב הסיפור מוקדש לדעיכת החלון, בסופו של דבר 'בוקרו של חלון זקן' הוא סיפור שהיליד מעמיד בו את אביו במרכז התמונה ומביט עליו בהערכה. החלון אכן עומד למשפט, אך בִּיחס אליו יש אולי אפילו הערצה מסוימת. ואילו הביקורת נוגעת בעיקר לרמיסת הפרט בידי הרעיונות הקבוצתיים, רעיון שחזור כמעט בכל סיפור של יזהר.<sup>34</sup> גם תיאור האב כזקן שתש כוחו מתאזן עם המחשבה שאולי ככלות הכול עמלו לא היה לשווא, והוא הצליח להקים בית העומד על תלו גם לאחר מותו של האדם הפרטי, ומגשים כמעט באופן מושלם את החזון החלוצי.

עמדה זו באה לידי ביטוי מרחבי מובהק. הטריטוריה שבה מתנהל הסיפור היא הבית החלוצי, הן זה של העבר (חדרה, פתח תקווה, רחובות וכו') הן זה של ההווה. בדידותו של האב מודגשת, אך בד בבד הבית הוא ביתו ושייך לו ולו בלבד. הוא זה אשר בנה אותו מן המסד לטפחות והוא אשר ממשיך לפעול בו ולקיים אותו. אין בבית נוכחות אחרת, ועל כן המרחב (והמקום) מוכפף לאב ונתון לשליטתו הבלעדית כמעט (מלבד האח המת, שמותו רודף את האב). במילים אחרות, הזהות החלוצית נתפסת כזהות העיקרית שאוחזת בבית, והבית הוא חלק בלתי נפרד מהאני שלה.<sup>35</sup>

כך לצד הכישלון העולה שוב ושוב מהעלילה, עולה וצומחת ההצלחה החלוצית – הקמת הבית ותחושת השייכות שמלווה את החיים בו. אולי מסיבה זו אפשר יזהר לסיפור להסתיים בנימה חיובית שברירת. אם הזמן והמרחב אינם של הפרט בלבד אלא

34 ראו: א' מהלו, 'ס' יזהר בין "שרטוטים" ל"עבודה": גילויים חדשים על ניסיונותיו הספרותיים הראשונים של ס' יזהר, שאנן, יב (תשס"ז), עמ' 181–208; י' קשת, 'על ס' יזהר, הנ"ל, משכיות: מסות ביקורת, תל אביב תשי"ג, עמ' 240–260; מירון (לעיל הערה 1), עמ' 261–263; ר' בייזר-בורר, 'בדיון ומציאות בדרכי הצגת הדמויות אצל יזהר, בצרון, 24–25 (תשמ"ה), עמ' 83–90; נ' בן-דב, 'אפוס על בן נבחר, עם ועולם: על מקדמות של ס' יזהר, הנ"ל, חיים כתובים: על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות, ירושלים ותל אביב תשע"א, עמ' 67–71; ע' זוסמן, "בפאתי נגב" לס' יזהר, נגיד (לעיל הערה 1), עמ' 44–46; L. I. Yudkin, 'The Tormented Conscience', in *Escape into Siege: A Survey of Israeli Literature Today*, London and Boston 1974, pp. 71–89.

35 בהקשר זה מאירים דבריו של בְּשֵׁלָאָר את הנושא: 'ביתנו הוא הפינה שלנו בעולם. כפי שנאמר לעתים תכופות, זהו היקום הראשון שלנו, יקום ממשי בכל מובן המילה'. ראו: G. Bachelard, *The Poetics of Space*, trans. M. Jolas, Boston 1994, p. 4. בשֵׁלָאָר ראה את העולם כמצוי באדם ומשתקף בזהותו, ואת האדם כמצוי מחוץ לעצמו ולישותו, כמי שמוצא את קיומו ואת עצמו במרחב. ראו: שם, עמ' 8. בעקבות בשֵׁלָאָר קבע מלפס כי 'החומרם של חיינו ה"פנימיים" מצויים במרחבים או במקומות החיצוניים בהם אנו שוכנים, בעוד שאותם מרחבים ומקומות משולבים "בתוכנו"'. ראו: J. E. Malpas, *Place and Experience: A Philosophical Topography*, Cambridge 1999, p. 6. הדוק למרחב ולמקום. עם זאת המשמעות שאנו מעניקים למקומות אינה יציבה אלא בת שינוי. ראו: שם, עמ' 1–62, 194–198.

יש להם גם השתמעויות כלליות, הרי הבית החברתי נשען על החלוץ ועל פעולותיו. היליד חש חוב מוסרי ומרחבי לאביו, שגם אם כשל במעשיו הצליח במשימתו החשובה ביותר – להקים בית פרטי שהוא חלק מהבית הלאומי.

מערכת היחסים בין האב לבן נוצקת כאן באמצעות המרחב והנוכחות בו. הבית שייך לחלוץ (הזקן), והמספר מתמקד כמעט אך ורק במה שעובר עליו. אולם לפרקים צומחת ועולה מבין המילים תודעתו של המספר, שכאמור מבקש להגיב על מה שנראה בעיניו כחרפה ועלבון. הנוכחות של האב בבית נשזרת בנוכחותו בעלילה ובמקומו המרכזי בסיפור. 'בוקרו של חלוץ זקן' הוא בראש ובראשונה סיפור על בית חלוצי. כפועל יוצא מכך המספר מתמקד באב, שמעשיו מתחילים בחלום גדול ונמשכים בניסיונות בלתי פוסקים להוכחת צדקת הדרך.

האמפתיה הברורה כלפי ההורה אינה מותירה מרחב רב לזהותו של היליד. הוא מוצא עצמו בעמדה חיצונית, עמדתו של מספר הנמצא בצ'לה של דמות אב במלוא מובן המילה.<sup>36</sup> הבית ספוג כל כולו בהוויה החלוצית, בעבר המעומת עם ההווה. אך אין זה עימות בין־דורי כי אם עימות פנימי שהיליד משמש לו פה ותו לא. הבית ב'בוקרו של חלוץ זקן' הוא אתר ששורה בו רוחו של החלוץ (המת), שהרי הסיפור ראה אור ארבע שנים לאחר מות זאב סמילנסקי, רוח של אדם בעל ערכים נעלים שנתן מעצמו לטובת הכלל, ושלא זכה להערכה על כך. במקרה זה ביתו של הבן חוסה כולו בצל בית האב, ובסופו של דבר הוא מקבל עליו את מאפייניו.

## ג

לעומת הנוכחות החובקת־כול של האב ב'בוקרו של חלוץ זקן', ב'מקדמות' גיבור הרומן הוא המספר עצמו, בן דמותו של יזהר.<sup>37</sup> המוקדים הפואטיים האחרים של הרומן

36 בהקשר זה יש להידרש שוב לניתוחו של שוורץ את 'הוא הלך בשדות' ואת יחסי החלוץ והיליד ברומן. ראו: שוורץ (לעיל הערה 21). אך במקרה זה, שלא כב'הוא הלך בשדות', תחושת ההתבטלות אינה מביאה למות היליד כי אם להכרה ולאמפתיה, למעין מצב של חסות מרצון.

37 כמה חוקרים וחוקרות עסקו בסוגיית האוטוביוגרפיה ב'מקדמות', ושילובו של הבדין באוטוביוגרפיה הציב בעיה בפני מי שביקשו להגדיר במדויק את הסוגה שאליה שייך הרומן. למשל שקד הבין את הספר כיצירה שמעמידה במרכז את מעשה האומנות (אומנות דווקא ולא אמנות) שיוצר פסיפס מפרטים שבורים. גם מירון הסתייג מקביעה חד־משמעית באשר לסוגת הספר וסבר שאין לתייגו כאוטוביוגרפיה רגילה, מאחר שהוא משלב אירועים מהעבר והתנסויות מהילדות עם הפשטות שונות שמוציאות אותם מתחום המעשה אל המחשבה. ברזילי, שהילל ושיבח את הרומן, כתב כי הפרשה האוטוביוגרפית 'לקויה וחסרה'. פרייליך טענה כי 'מקדמות' נע בין האוטוביוגרפיה לבדין, וכי יש יחס כפול וסתירה פנימית בכל הנוגע לזיכרון וליחס שלו אל

סובבים את האב ואת הבית, אותו מקום שהיה מרחב תחום של התרחשות ומשמעות ב'בוקרו של חלוץ זקן'. אולם שלא כב'בוקרו של חלוץ זקן', ב'מקדמות' הבית הוא לא רק בית חלוצי אלא בראש ובראשונה מעונו של היליד-המספר, שמביט על חייו שלו. משולש הזהויות שמרכיב את הסיפור מצביע על פער בין החלוץ ליליד וחושף גם במקרה זה קשר ביניהם למרחב בכלל ולבית בפרט.

הכרונוטופ ב'מקדמות' שונה מזה של 'בוקרו של חלוץ זקן'. העלילה נפרשת על פני שנים עשרה שנים, מרגע שהמספר-הגיבור בן שנתיים ועד הגיעו לגיל ארבע עשרה לערך. גם המרחב משתנה שוב ושוב, והוא כולל מעברים מחווה חקלאית באזור חולדה לאזורים שונים בעיר תל אביב ומשם לרחובות. שינוי המיקום במרחב בא לידי ביטוי במבנה הספר, מאחר שבכל פרק המספר של יוהר מתאר אתר אחר. ועדיין יש חוט מקשר בין כל אותם אתרים: בכל פרק מדובר בבית חדש שאליו מגיעה המשפחה, וכל פרק עוסק בחיי הגיבור באותו בית ובמרחב שסביבו.

תמונה זו הופכת מורכבת יותר מפני שהבית ב'מקדמות' הוא כפול פנים. מצד אחד זוהי עריסה של תוכה נולד המספר, ושהיא עבורו עוגן קיומי ואתר התכנסות. מצד אחר זוהי נקודת פריצה לעולם ולמרחב הלא-מסומן. יחסי ההתכנסות והפריצה מקבילים למערכת נוספת: היותו של הבית מקום של ביטחון ונחמה בזמנים קשים ולצד זאת הפיכתו לאתר של סכנה ושל חשש, מקום בעל פינות אפלות ויסודות מעורערים שיש להימלט מהם אל העולם שבחוץ.

האפשרות של כפילות פנים של הבית מכוננת יחסים מורכבים וכפולי פנים גם בין האב לבן. בדומה לסיפור הקצר שפורסם בשנת 1947, ברומן שראה אור ארבעים וחמש שנים לאחר מכן הבן מתבונן על ההצלחה והכישלון של האב החלוץ.<sup>38</sup> לא זו בלבד אלא שהחלוציות מקבלת מקום מרכזי בספר והופכת (שוב) לאחד ממרכיבי הזהות

עובדות מהעבר. ראו: ג' שקד, 'ארץ ישראל יפהייה של מלים', הנ"ל, ספרות או, כאן ועכשיו, תל אביב תשנ"ג, עמ' 181–187; ד' מירון, 'אם הוא לא מת, הוא יחיה', ידיעות אחרונות: המוסף לשבת, 3 באפריל 1992, עמ' 26–27; י' ברזילי, 'שרשי ס' יוהר', הדאר, 72, ג (תשנ"ב), עמ' 22; ל' פרייליך, 'האב, הבן ומלאכת הזיכרון: לשאלת הסוגה של "מקדמות" מאת ס' יוהר', מכאן, ד (תשס"ה), עמ' 108–127.

38 ושוב ראוי להזכיר כאן את מאמרה של גוברין, שטענה כי 'מקדמות' הוא מעין סיפור תיקון ל'בוקרו של חלוץ זקן' – שלדעתה מציג את האב כאיש מושפל וכושל – ול'סיפור שלא התחיל'. לדברי גוברין העמדה המורכבת כלפי האב בספר מעמידה למבחן את הצלחותיו ואת כישלונותיו ובסופו של דבר מאשררת את מעשיו. השיפוטיות החלקית בלבד והעמדה הסרת ההחלטיות באשר ליליד הערבי מביעה קרבה גדולה יותר לאב מאשר בשני הסיפורים האחרים. ראו: גוברין (לעיל הערה 32). שקד ומירון ניתחו את יחס הבן והאב בספר באופן דומה. ראו: ד' מירון, 'יוהר חוזר לסיפורת', ידיעות אחרונות: המוסף לשבת, 20 במרס 1992, עמ' 22–23; הנ"ל (לעיל הערה 37); שקד (שם), עמ' 181–199 ובעיקר עמ' 197.



העיקריים של ההורה. יחד אתה הופכת ילידיות הבן לאמצעי העיקרי שמכונן את זהות המספר המביט על חייו. הבן והאב בוראים בתים שונים, והבתים הללו משקפים את התכונות השונות של החלוץ ושל היליד.

היסוד החלוצי של האב מתואר ב'מקדמות' באופן דומה לזה שב'בוקרו של חלוץ זקן'. גם כאן המספר מציין את נדודי אביו בארץ, את הכתיבה במקומות שונים בזכות המהפכה החקלאית שהיא גם מהפכת זהות (של היהודי החדש המשיל מעליו את מעיל היהודי הישן והגלותי), את ניסיונות ההוכחה 'כי לנו הארץ', את היציאה משכונת נווה שלום בזמן מאורעות תרפ"א לשם הבאת חלב לילדיו, את הדעיכה האטית עם הזמן, את שתירתו לנוכח העוולות שעושים עמו ועוד.<sup>39</sup>

המאפיינים המשותפים הללו אינם מונעים מהמספר להציג את ההורה באור אחר, חדש.<sup>40</sup> ב'בוקרו של חלוץ זקן' הוא מתואר בחמלה רבה ומתוך הזדהות עמוקה – אף שאלה שלובות כאמור בהצגתו כאדם עייף, זקן וכושל – ואילו ב'מקדמות' יש מרחק בין המספר לאביו ואין השתעבדות לנקודת המבט של האב. 'בוקרו של חלוץ זקן' עוסק במחשבות החלוץ, במעשיו ובתביעת העלבון של הבן בלבד, ואילו ב'מקדמות' נוספים אליהם מעשי הבן, מחשבותיו וביקורת נוקבת וחריפה עד מאוד על החלוץ.

נקודת הפתיחה לביקורת על החלוץ נוגעת להנחת היליד על פאת השדה, במקום שהוא 'הגבול שבין הנחרש והולך ובין הנוקשה מעולמי עולמים'.<sup>41</sup> האב מניח את בנו בנקודה זו בעודו חורש חלקת אדמה שנקנתה על ידי אפ"ק.<sup>42</sup> זוהי הפעם הראשונה שבה נתקלים הקוראים בדמות האב, לאחר שבפתיחת הספר הופיעה תודעתו של המספר בלבד. התיאורים שנוגעים לחלוץ ולמעשיו נראים במבט ראשון כשופעי התפעלות, אולם דוק של ביקורת עוטף אותם.<sup>43</sup> הביקורת מגיעה לשיא כאשר הבן

39 בעוד שב'בוקרו של חלוץ זקן' הדברים מופיעים בצורה דחוסה, ב'מקדמות' הם מופיעים במרוכז בתחילת הספר ולאחר מכן זעיר פה זעיר שם. ראו: מקדמות (לעיל הערה 5), עמ' 15, 19–20, 23–21, 59–60, 71, 166–167, 190–192.

40 ראו: גוברין (לעיל הערה 32).

41 עמ' 13.

42 אפ"ק הם ראשי תיבות של 'אנגלו-פלסטיין קומפני', 'בנק אנגלו-פלשתינה', שהיה המוסד הפיננסי המרכזי של היישוב החדש בתחילת המאה העשרים. על תיאור של פעולת המוסד וחשיבותו בתקופת פעילותו ראו: ז"ד לבונטין, 'לארץ אבותינו, ב, תל אביב תרפ"ד.

43 כך נכתב למשל: 'זכעת הולך נסיון הקמת החווה כפתרון לכיבוש העבודה העברית, הולך ומתממש ובקשיי קשיים, ואבארק צריך לסיים את המלבן [...] ושהנה כעת תוקעים כאן יתד, כמו שאומרים, וגואלים בפועל עוד פס קרקע אחד [...] הנה הולך להיות מתחיל כאן ומשנה סדרי עולם – למרות הכל' (יזרה, מקדמות [לעיל הערה 5], עמ' 14). אך תיאור זה מגומגם לאחר מכן כשהמספר מתאר את הפרד החורש, 'שלא אכפת לו שום עליית היהודים ושום גאולת קרקע, והוא בשלו בהליכה שלא אכפת לה וכלום לא ישנה אותה' (שם, עמ' 17). וראו גם: שם, עמ' 19, 23.

היושב נעקץ על ידי להק צרעות שהוחרדו מרבצן ומובל על ידי הוריו אל הרופא.<sup>44</sup> המספר מתאר את בהלת אביו שחש אליו ועזב הכול בדרך אל הרופא לאחר העקיצות. אך במהלך תיאור הרגשות הכואבים של החלוץ מתערב המספר המבוגר כמה פעמים בעלילה ופונה אל החורש־המהפכן: 'ולעולם אסור שאבא יושיב תינוק על חור צרעים ויטען אחר כך לא ידעתי', 'איך אבא מושיב ילד על קן צרעות? [...] מי מושיב ילד על קן צרעות, פושע'.<sup>45</sup> רגע הביקורת המופנה אל האב חוזר על עצמו בפרק השני ברמיזה, כאשר האב יוצא מן השכונה במהלך פרעות תרפ"א כדי למצוא חלב לילדיו. גם כאן החלוץ הנעדר, הנטוע כל כולו במעשה המהפכני, נוטש את הילדים־הילידיים ומפקיר אותם בזמן סכנה המאיימת על חייהם.

העמדה השיפוטית כלפי האב אינה מתעצבת בחלל ריק. בפתיחת הספר המספר מתאר את תודעת התינוק – הוא עצמו כשהיה בן שנתיים ימים – שנמצא בתוך אוהל ומביט ביריעותיו הנעות בעצלתיים ברוח. משם עובר מבטו של העולל אל קו האופק, שמפגיש את האדמה עם השמים, ואל תנועת אור על עלה.<sup>46</sup> זהו מבט פתוח, והבית שמשתקף מעיני הגיבור שיהפוך להיות המספר הוא חסר גבולות. לעומת זאת האב חורש את חלקת האדמה כדי לסמנה ולהבדיל אותה מהמרחב חסר הגבולות שסביבה,<sup>47</sup> והדבר חוזר על עצמו בפרק השני כך ששאר בתי האב עומדים בצלו של שרטוט הגבולות. הופכיית זו מעמידה את בית האב ואת בית הבן כניגודים כמעט מושלמים.

פתיחת הספר המדגישה את הבית הילידי עומדת בניגוד להמשכו: זוהי כמעט יצירה בפני עצמה, עלילה בעלת עצמה פיוטית. המספר מתאר מצב של אחדות וכוליות של המרחב. המרחב הוא אחד, שלם, ממשי, והמספר הוא חלק מאותו מרחב – ובמובן זה מדובר על מרחב ולא על מקום, שיש לו תיחום ברור. אין הפרדה בין השניים, ומבטו של המספר – כמו לשונו של יזהר – מרפרף על פני המרחב ונטמע בו.

בכך לא תמה ההנגדה בין פתיחת הספר להמשכו: האב בורא בית שכל כולו נטוע במרחב הממשי והגשמי. אין בבית זה מקום לזהויות אחרות, כמו זו של היליד הערבי למשל. אולי מסיבה זו האב יושב בלילות וכותב ל'העולם' מאמרים שבהם הוא שב ומוכיח כי הערבים אינם בני לאום אחד אלא שייכים לקבוצות שבטיות ולעדות שונות המצויות בסכסוכים פנימיים.<sup>48</sup> לעומת זאת בית הבן מורכב שכבות שכבות של זיכרון, שבאות לידי ביטוי גם במפעל הספרותי של 'מקדמות'. בית זה מנכיח בין היתר את

44 שם, עמ' 27–55.

45 שם, עמ' 38, וראו גם: שם, 28.

46 שם, עמ' 7–10.

47 עמ' 13.

48 שם, עמ' 22.

הזהות הילידית הערבית המחוקה על ידי אזכור שמותיהם של כפרים שנעלמו מעל פני השטח.<sup>49</sup> המספר מוסיף ומאזכר גם שמות בניינים שהיו בתל אביב ושנעלמו, ובתוך כך הוא משחזר את ההיסטוריה המרחבית באמצעות המילה הכתובה.<sup>50</sup> תיחום המרחב שלוב אם כן בהתמקדות בממד הגשמי של הבית ובהווה המעשי. לעומתם ניצבת פריצת הגבולות שנשזרת בממד הזיכרון המוצמד למעונו של אדם. הצבתם זה מול זה מאפשרת למספר של 'מקדמות' להצביע על אותם שני בתים שהופיעו כבר בתחילת הספר: האחד מבוסס על הדרה, על שרטוט גבולות חוזר ונשנה ועל הפרדה בין בית לעולם, והאחר מכיל ומבקש לפרוץ את הגבולות בין מקום למרחב. בית האב ובית הבן עומדים זה לנוכח זה ומאירים את החלוציות והילידיות כזהויות ששבר של ממש נבעה ביניהן.

יצירת שני הבתים משרתת מטרה נוספת: ב'בוקרו של חלוץ זקן' הביקורת על החלוציות הייתה מתונה ונעטפה בהצגת החלוץ האב כדמות שאמנם הזדקנה והפכה עייפה ושבורה, אך הצליחה במשימתה העיקרית – הקמת הבית. ביתו של המספר היליד נבלע במעון האב, ומאפייני בית החלוץ חלחלו לבית היליד, שלא ביקש להציג חלופה למקום זה.

לעומת זאת ב'מקדמות' הצגת החלופה לבית האב מאפשרת למספר להשתחרר מהחוב כלפיו. אמנם יש בספר אמפתיה כלפי החלוץ והיא ניכרת במקומות שונים,<sup>51</sup> אך במקביל נמתחת על האב ביקורת קשה ונוקבת, המשלבת את היחס אל המרחב והמקום עם מתח בין-דורי. לא זו בלבד אלא ששני הבתים אמנם עומדים זה מול זה, אך לביתו של הבן ניתן מקום מרכזי יותר והוא מתואר באופן חיובי. לעומת זאת התיחום וההדרה שמלווים את קימום בית האב מתוארים כמביאים שוב ושוב לסכנת חיים עבור החלוץ וחשוב לא פחות – עבור היליד-המספר.

יזהר, שהיה בן שבעים ושש כאשר יצא לאור 'מקדמות', תיאר בו את ביתו שלו לעת זקנה. זהו בית רווי בנוכחות ילידית, בית שבינו לבין האדם אין מרווח – הוא חובק ותופס את כלל הווייתו של היליד ואין בו רצון או אפשרות להפרדה בין השניים. לעומת זאת ביתו של האב-החלוץ נתפס כמקום שבינו לבין האדם יש מתח מתמיד.

49 שם, עמ' 201, 203, 222–223.

50 ראו למשל: שם, עמ' 30, 103–104, 107, 229–231.

51 מעניין לציין שהרגעים שבהם שם יזהר בפי מספרו את ההערכה למעשי האב הם בדרך כלל רגעים שבהם האב מתיר לעצמו לפרוץ את גבולות הבית התחום היטב שבנה. כך למשל כאשר המספר ואביו משוטטים בחולות שמחוץ לתל אביב, האב מצביע על החולות ומסמן את הרחובות העתידיים של העיר. האדמה במקום מכסה על מקומות שהיו בה בעבר, ולדברי המספר גם את המקומות העתידיים תכסה האדמה. התהליך המעגלי מתאפשר לאור הדמיון המרחבי של האב, והוא אחד הקטעים בספר שניכרת בהם קרבה גדולה בינו לבין המספר הצעיר. ראו: שם, עמ' 134–135.

הניסיון להשתלט על המרחב ולהפכו למקום נכשל אצל האב ומצליח אצל הבן דווקא מפני שהמספר של יוהר אינו מבקש ליצור בית בעל גבולות ברורים, אלא אתר שיש בו מעבר מתמיד בין פנים לחוץ, בין ייצוג למציאות, בין זהות לאחרות ובין זיכרון לנכונות לגיה.

עמדה זו מציבה את הגיבור במקום שהוא על הגבול שבין הנחרש לנצחי, בעמדה ספית (לימינלית)<sup>52</sup> שמתאפשרת רק בזכות הילידיות. לעומת האב, שמתואר כזר למרחב, ולעומת הבית הרעוע שהוא מקים, הבן מקים בית שהספיות היא בו מנגנון עיקרי. הבית הספי והילידי ממלא את הפער הבין-דורי בנפח מרחבי, ויוצר פואטיקה שכפילותה מזינה את המתח הבלתי פוסק שבבסיס הרומן.

עוד נקודה שחשוב לשים לב אליה היא ההיפוך ביחס לדמות הצבר. בספרות המחקרית מקובל לראות את דור תש"ח הספרותי כמי שהניח את היסודות לדימוי הצבר הרווח בתרבות הישראלית-היהודית. יסודות אלה כוללים עימות עם דמות האב וביקורת חריפה המופנית כלפיה בהקשרים שונים. כמו כן לעתים קרובות מתוארת ספרות הדור כמהללת את הצבר ומשכיחה או מדחיקה את קיומו של החלוץ, ההורה שיש לו שורשים גלתיים של יהודי ישן.<sup>53</sup> ביקורת רבה כבר נמתחה על דברים אלה, וניכר כי דמותו של הצבר מורכבת יותר.<sup>54</sup> עם זאת ברור כי טקסטים ספרותיים רבים העלו על נס את הצבריות ועימתו אותה עם החלוציות ולבסוף הכריעו שידה של הצבריות על העליונה.

52 השימוש במונח ספי (לימינלי) הפך רווח מאוד, בדומה לשימוש במונח כרונוטופ. יש לציין כי הספיות מאוזכרת אצל טרנר כמצב שחורג מרשת המיקומים החברתיים המוכרת לבני החברה והתרבות. הספיות – שהיא מעין אנטי-מבנה כפי שמציינת כותרת חיבורו של טרנר – יוצרת מבט מאתגר על המבנה החברתי, ובחברות המודרניות היא יכולה להפוך למצב של קבע. ראו: ו' טרנר, התהליך הטקסי: מבנה ואנטי-מבנה, תרגום נ' רחמילביץ, תל אביב 2004, עמ' 87–101.

53 רובינשטיין (לעיל הערה 20); ע' אלמוג, הצבר: דיוקן, תל אביב תשנ"ז, עמ' 128–135; פלדמן (לעיל הערה 18); ח' חבר, מראשית: שלוש מסות על שירה עברית ילידית, תל אביב תשס"ח. בשנים האחרונות ניכר כאמור ניסיון להציג את המורכבות הרבה שמאפיינת את ספרות דור תש"ח ואת היסודות הדור-ערכיים שבה. ראו למשל: הולצמן, דימויו הספרותי (לעיל הערה 16); א' מהלו, הפרקים: 'מיתוזיה של דמות הצבר', ו'דה-מיתוזיה של דמות הצבר', הנ"ל, וכי עירום אתה: אמת ומיתוס בסיפורי דור הפלמ"ח, באר שבע, תשס"ט, עמ' 86–105 ובעיקר עמ' 86–92; שוורץ (לעיל הערה 21).

54 ראו למשל את מאמרה של שייט על הצבר התלוש: ה' שייט, 'לא 'מרגיש אייון': הצבר התלוש בסיפורת המוקדמת של 'דור בארץ' על פי יצירות של ס' יוהר, משה שמיר וחנוך ברטוב, מכאן, ט (תשס"ח), עמ' 158–182 ובעיקר עמ' 158–168. שייט טענה שהסופרים הצברים מציגים את התלישות כמצב זמני שיש להתגבר עליו כדי להשלים את המהלך הילידי-הצברי, בעוד שאצל יוהר הבית הילידי עומד בצל הבית החלוצי, הופך לבית ספי או מוצג כבית שיש בו ניכור מהחלוציות לצד אימוצה כחלק מהזהות הילידית.

מקריאת שני הסיפורים של יזהר עולה כי דווקא בזה המוקדם הצבר כמעט מבטל את קיומו שלו מפני החלוציות ונוכחותה הטוטלית בבית.<sup>55</sup> המרחב שעוצב בצלמו ובדמותו של החלוץ, ושהפך למקום, למעון – שכאמור הוא פרטי ולאומי בו בזמן – הוא סיפור של הצלחה מוגבלת שהצבר מקבל את כלליה ואת חוקיה. הצבריות, שהייתה למעשה יצירה תרבותית של החלוצים ושל רצונותיהם באשר לדור הבא,<sup>56</sup> מקבלת במקרה זה את הדין ואת מקומה השולי. המתח הבין-דורי נפתר באמצעות צידוד בחלוץ לצד מתיחת ביקורת על הפער שבין אידאל למציאות. אך הצבר והחלופה המרחבית שהוא יכול להציג אינם מופיעים בטקסט.<sup>57</sup>

לעומת זאת ב'מקדמות' הניח יזהר בפי מספרו את שני הבתים והציב אותם זה מול זה.<sup>58</sup> יזהר המבוגר הרשה לעצמו לאחוז במרחב באמצעות המספר ובמקביל למתוח ביקורת על אופיו של הבית שבנה החלוץ. לא זו בלבד אלא שבניגוד ל'בוקרו של חלוץ זקן', הסיפור אינו מסתיים בנימה חיובית בנוגע לחלוץ, אלא במותו ובהוצאת גופתו מהבית כך שהיליד נותר הריבון היחיד במעון הפרטי – ובמשתמע, במעון הלאומי. בהיפוך כמעט גמור ל'בוקרו של חלוץ זקן', 'מקדמות' נקרא כסיפור הצלחה שכולו הקמת הבית על ידי היליד. אך כאמור אין זה בית שמתאפיין ביסודות ערכיים חד-משמעיים, בילידיות מושלמת ובקשר מתמשך ובלתי אמצעי אל המרחב. זהו בית שיש בו תמיד ממד מסוים של ערעור, של אי נחת (למעט הפתיחה של 'מקדמות', שמרמזת יותר מכול על הפער שבין הנוסטלגיה לזיכרון הממשי).

זהותו של הצבר במקרה זה היא ספית, כמו ביתו. זוהי אינה זהות בטוחה בעצמה, המוגדרת היטב ובאופן סטראוטיפי כחסרת התלבטויות ומגויסת לטובת הלאום והקבוצה. גיבורו של יזהר מהוסס ומהסס. הוא מכיר באפשרות קיומו כאחר במרחב המקומי, ואפשרות זו נקשרת אל יחסיו המורכבים עם היליד הערבי. ב'מקדמות' ביקר יזהר את התעלמות החלוץ מהערבי היליד והציג אפשרות של ברית זמנית וחלקית, המבוססת על הכרה הדדית בזכות לבית, זכות שנקשרת אל היסוד הילידי ואל הקשר הבלתי אמצעי שבין היליד למרחב. היליד והבית משתקפים זה בזה, ועומדים שניהם

55 השוו בהקשר זה ל'הוא הלך בשדות' למשה שמיר. ראו: שורף (לעיל הערה 21).

56 ראו: רובינשטיין (לעיל הערה 20); אלמוג (לעיל הערה 53), עמ' 52–97.

57 גם ב'החורשה בגבעה' התמקד יזהר בחלוצים שנלחמו על נפשם ועל מקומם בשנת תרפ"ט. לעומת זאת ב'מי צלג' ניכר עימות בין-דורי ברור, שבא לידי ביטוי מובהק במחשבותיהם של חברי כיתת גידי המסתערים שוב ושוב על הגבעה בנגב. ואין זה המקום היחיד שיוהר עימת בו את הצבר עם החלוץ ומתח ביקורת על החלוץ. במילים אחרות, אין זו מגמה כוללנית אצל יזהר אלא מדובר במקרים בודדים, ויש לשים לב אליהם ולמשמעויות העולות מהם.

58 אמנם זהו סיפור פרטי-משפחתי, אך להערכתו אין בכך כדי לבטל את המשמעויות הבין-דוריות והמרחביות שמופיעות אצל יזהר.

במקום שיש בו תחושת שייכות לצד זרות, קשר הדוק למרחב ולמקום לצד שאלה מתמדת אם אין מדובר למעשה בהמצאה מדומיינת, בערגה למשהו שאיננו קיים.

## ד

שנה לאחר ש'מקדמות' ראה אור פרסם יזהר את 'צלהבים'. גם כאן המספר והגיבור חד הם, וליתר דיוק במקרה זה ביקש יזהר לכסות על פער זמן באמצעות יצירת אחידות ורציפות לכאורה של זהות אוטוביוגרפית.<sup>59</sup> בניגוד למשחק בסוגה האוטוביוגרפית ב'מקדמות', להנכחה החוזרת ונשנית של מרחק הזמן ולפער בין המספר בהווה לגיבור הסיפור, ב'צלהבים' יש ניסיון לאחד בין גיבור הספר למספר המבוגר באמצעות הפיכת המספר המבוגר למספר מובלע שתודעתו מוטמעת בעלילות הגיבור.

אף שמדובר בשני רומנים, יזהר מתח קווים הקושרים אותם זה לזה. ראשית, עלילת 'מקדמות' נוגעת לחיי הגיבור מגיל שנתיים ועד גיל ארבע עשרה, והנה ב'צלהבים' הגיבור הוא בן ארבע עשרה. שנית, אירועים המופיעים ב'מקדמות' מאוזכרים

59 אין זה המקום לדון בשאלות של אוטוביוגרפיה וזהות. עם זאת ראוי לציין כי שאלת רציפותה של הזהות והשסע שיוצרת פעולת הכתיבה העסיקו (ומעסיקות) חוקרות וחוקרים רבים. התמונה מורכבת, אך ככלל חלק מהחוקרים הדגישו את היסוד המאחד והמשכי שהאוטוביוגרפיה יוצרת, את חווה הקריאה בין הכותב לקורא ואת ערך האמת והאותנטיות של הטקסט הספרותי. ראו P. J. Eakin, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton 1985, pp. 213-226; idem, *How Our Lives Become Stories*, Ithaca and London 1999; J. Olney, *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*, Princeton 1981 (1972); P. Lejeune, 'The Autobiographical Contract', T. Todorov (ed.), *French Literary Theory Today*, Cambridge 1982, pp. 193-202; idem, *On Autobiography*, trans. K. Leary, Minneapolis 1989; J. D. Barbour, *The Conscience of the Autobiographer: Ethical and Religious Dimensions of Autobiography*, Houndmills, 1992, pp. 8-36; R. Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge MA 1960; M. Sprinker, 'Fictions of the Self: The End of Autobiography', J. Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton 1980, pp. 321-342. לעומת כל אלה הדגישו חוקרים אחרים דווקא את הפער הפנימי בין האני הכותב לאני הנכתב, פער שהטקסט יכול לכסות עליו חלקית אך לא למחוק אותו. ראו: H. M. Davidson, 'The Critical Position of Roland Barthes', *Contemporary Literature*, 9, 3 (1968), pp. 367-376; R. Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, New York 1977; R. Gabara, *From Split to Screened Selves: French and Francophone Autobiography in the Third Person*, Stanford 2006, pp. 1-22; R. J. Porter, 'Self and Other Is One Flesh', idem, *Self Same Songs: Autobiographical Performances and Reflections*, Lincoln and London 2002, pp. 215-232; D. Erdinast Vulcan, 'The I that Tells Itself: A Bakhtinian Perspective on Narrative Identity', *Narrative*, 16, 1 (2008), pp. 1-15

ב'צלהבים', כך שהקוראים המכירים את שני הטקסטים אינם יכולים שלא ליצור האחדה מסוימת של גיבורי הסיפורים.<sup>60</sup> שלישית, גם כאן הסוגה אוטוביוגרפית והיא מקושרת אל שאלות הנוגעות ליחסי חלוצים-ילידים, לאדם ומרחב, לכינון טריטוריה חקלאית-חלוצית ולשאלה של שינוי המרחב והשפעתו על הפרט והחברה. הקשר בין שני הרומנים הביא חוקרים ומבקרים לטעון כי מדובר בסיפור אחד שיוהר חילק לשני טקסטים ספרותיים נפרדים, וכי 'צלהבים' הוא מעין צד ב של 'מקדמות' ולא רומן העומד בפני עצמו.<sup>61</sup>

הדמיון – ואולי הזהות – בין הגיבורים אינם מכסים על הבדל פואטי מהותי המבדיל את הספרים זה מזה. בעוד שעלילת 'מקדמות' משתרעת על פני שתיים עשרה שנים ונעה בין שבעה בתים, ב'צלהבים' הזמן רציף, והגיבור וחבריו אינם קמים ממקומם לכל אורך הסיפור. נוסף על כך ב'צלהבים' כאמור היחס בין הגיבור למספר המבוגר שונה מזה שב'מקדמות'. יסודות אלה מלמדים שגם אם הספרים הופיעו זה אחר זה, וגם אם יש ביניהם קשר הדוק, עדיין הבדלים משמעותיים ביניהם מצביעים את הרומנים במקומות שונים תרתי משמע.<sup>62</sup>

ב'מקדמות' כפילות הבית נוצרת באמצעות העמדת הבן למול האב, ואילו ב'צלהבים' כפילות העמדה של הגיבור מבוססת על הכרונוטופ. ב'צלהבים', בדומה לשני הסיפורים האחרים, אתר מרחבי מסוים עומד במרכז העלילה. זהו השדה, אחד המקומות העיקריים שמסמנים – יחד עם הבית – את המהפכה החלוצית<sup>63</sup> ואת הילידיות הקשורה למרחב באופן בלתי אמצעי. השדה הוא מעין הרחבה של המרחב הביתי, וב'צלהבים' הוא גם נקשר אל שאלות שעומדות בבסיס החלוציות והילידיות.

שני מופעים לו לשדה ב'צלהבים'. המופע הראשון נוכח כבר בתחילת הספר, בפרק הראשון, כשהמספר חוסה בין עצי פרדס מנדרינות פורח. זהו מרחב ממשי, ומתנהל

60 ראו למשל: יוהר, צלהבים (לעיל הערה 5), עמ' 90–91.

61 ג' שקד, 'סגירת הפתוח: על צלהבים מאת ס' יוהר', מאוניים, סז, 6–7 (תשנ"ג), עמ' 3–8; א' ברזל, 'מיהו ה"אנחנו" המבקש מקומו בהמשך הסיפור', דבר, 1 באוקטובר 1993, עמ' 23; י' יצחקי, 'המעשה והמדרש', עתון 77, 198 (תשנ"ו), עמ' 5; ט' רו, 'לזכרה של תקופה', מאוניים, ע, 9 (תשנ"ו), עמ' 25; ש' הופרט, 'גם הללויה וגם רקוויאם', ידיעות אחרונות: המוסף לשבת, 10 בדצמבר 1993, עמ' 28–29. ראו גם: בן-דב (לעיל הערה 34).

62 היו גם מבקרים שראו ב'צלהבים' סיפור העומד בפני עצמו. ראו: מ' זהרי, 'בצל עצי המנדרינות', עם וספר, ט (תשנ"ה), עמ' 152–160; א' ברתנא, 'שיר השירים אשר לקהלת', על המשמר, 28 במאי 1993, עמ' 18, 20; י' אורן, 'הציונות בצלהביו של ס' יוהר', נתיב, 36 (תשנ"ד), עמ' 76–80; א' הגורני-גרין, 'האדמה והאדם, הערבים ואנחנו', הנ"ל, בחבלי שלום: מסות על השלום והשלם, אבן יהודה תשנ"ד, עמ' 42–46; ג' לשם, 'צלהבים [מאמר ביקורת]', הד החינוך, סח (תשנ"ג), עמ' 30; ב' גור, 'האין כלום לגמרי האדיר הזה', הארץ, 7 במאי 1993, עמ' 85.

63 כך למשל אצל א"ד גורדון. ראו: גורדון (לעיל הערה 29).

בו תלת־שיח בין הגיבור לשניים מחבריו.<sup>64</sup> יש בשדה זה שפע מים, עצים שענפיהם מנוקדים בפרות עסיסיים, צל למכביר ואדמה פורייה. מופע נוסף של השדה עולה במחשבותיו של הגיבור. הפעם מדובר בשדה ריק מכול, חשוף לאורה ולחומה השורף של השמש.<sup>65</sup> זהו שדה פנימי שנובע לא רק מדמיון מפותח אלא גם מציורים ומכתבים שהמספר־הגיבור מכיר ומצטט.

ההבדל בין השדות ברומן כפול. במישור אחד מדובר בהבדל שבין הממשי למדומיין (הבדל שמזכיר את הפער בין בית האב לבית הבן ב'מקדמות'). במישור נוסף זה ההבדל שבין השדה שהושלמה בו הפעולה החקלאית, בדמות פרדס המנדרינות המלבלב, לשדה בראשיתי שעומד וממתין לחרישתו ולשינויו. העלילה נעה בין שני מרחבים אלה, ונמתחים ביניהם קורי משמעות שמכוננים את עמדת המספר והספר. כמו כן בעוד שהפרדס הוא יציר כפיו של החלוץ עובד האדמה, השדה הלא־מעובד הוא האתר שבו היליד מפליג במחשבות, ושבו הוא חש 'בבית'.<sup>66</sup>

השדות ב'צלהבים' מציגים מבנה שהיליד מקיים בו קשר מורכב עם הוריו, קשר שמשרת אותו בסופו של דבר מן הבחינה המרחבית. במקרה זה היחסים בין היליד לחלוץ מתנהלים במישור רחב יותר מזה של המספר ואביו, והם כוללים מצד אחד את המספר עם שני חבריו שמעון ויחיעם<sup>67</sup> ומן הצד האחר את אביו של המספר עם דודיו ועם חורשי השדות וכן את החלוצים שנאלצו לעזוב את בתיהם בשנת תרפ"ט.

היחסים בין דור הילידים לדור ההורים מוצגים בתחילת הרומן כמערכת שבה ההורים חשים אכזבה מסוימת מילדיהם והילדים חשים עליונות על הוריהם מתוקף הילידיות. כבר בעמוד הראשון מופיעה ביקורת מרומזת על דור החלוצים, כאשר המספר מתאר כיצד יחיעם (ויץ) ממתין לאביו יוסף (שהיה מראשי 'קרן קיימת לישראל'), שנוסע ממקום למקום בדרום הארץ. הפרדה העתידית מיחיעם מעוררת במספר ידיעה שכמוה כידיעת המוות, ולאחר מכן מתואר יוסף כמי שמוביל את בנו לעולה.<sup>68</sup>

ההתייחסות אל העקדה מזכירה את הביקורת שמתח יזהר ב'מקדמות' על האב לאחר שהבן נעקץ על ידי להק הצרעות. בשני המקרים מסירות דור ההורים לרעיון החלוצי

64 יזהר, צלהבים (לעיל הערה 5), עמ' 8–89.

65 שם עמ' 89 ואילך, ובצורה מפורשת בעמ' 146.

66 בדומה למרחב חסר הסימונים שהוא ביתו של המספר בתחילת 'מקדמות'.

67 הולצמן הציג את זהויותיהם של אותם שלושה נערים: 'היצור הזה, בן זאב' הוא יזהר עצמו, 'שמעון בן דוד' הוא שמעיה סמילנסקי (סמילן), בן דודו של יזהר, ו'יחיעם בן יוסף' הוא יחיעם ויץ. ראו: א' הולצמן, 'תחת מכבש ההיסטוריה: על קו אחד בספרות של דור תש"ח', חזן וכהן (לעיל הערה 11), עמ' 465. במאמר זה ניתח הולצמן את יחסי החלוצים והילידים וטען כי יזהר הציג את הוריו ואת פועלם באופן חיובי ככלל.

68 יזהר, צלהבים (לעיל הערה 5), עמ' 8, 39.



מתוארת כהרת אסון בכל הנוגע לדור הילדים, ויזהר שולל אותה כמניע חשוב מספיק או כהצדקה להקרבת החיים.<sup>69</sup> יותר מזה, המסירות של האב נתפסת בשני המקרים כבאה על חשבון הבן. ההורה החלוץ שמבקש להגשים את חלומו מוכן לדרוס את היליד ואם עולה הצורך גם להעלות אותו לקרבן.

היליד מצדו אינו מוצג כמתנגד חריף או כמי שמאתגר את ההורה ואת תפיסת עולמו, אלא כמי שיושב לו בסבילות נינוחה בצל העצים ומקבל עליו את הדין. לא זו בלבד אלא שהמבט הביקורתי הוא לכאורה זה של ההורים, בניגוד ל'בוקרו של חלוץ זקן' ול'מקדמות', ששם מבט זה נעדר לחלוטין מהטקסט. החלוצים מביטים על ילדיהם ועל תלמידיהם, על מי שאמורים היו לממש את החלום ולהפוך לדמויות המופת של המהפכה היהודית החדשה,<sup>70</sup> ובלבם אכזבה.

יחסם של ההורים מתואר באופן חד וברור. כך למשל המספר מתאר את ראייתם של מוריו: 'ואנחנו כולנו רק כמין אינדיאנים בעיניהם, אינדיאנים דוברי עברית בשגיאות, פראים שכל עניינם רק להוריד שיבתם שאולה, בורים כאלה עמי ארצות, ומפגרים שאינם יודעים להעריך תרבות והשכלה'.<sup>71</sup> גם בעיני המספר עצמו נראים בני הדור הקודם כנפילים ובייחוד האב, שנמתחה עליו ביקורת כה רבה ב'מקדמות': 'הוא [המספר] נשאר קטן כזה, בעוד אביו גבוה כתומר, בן פורת יוסף בן פורת עלי עין'.<sup>72</sup> ההתבטלות העצמית לפני החלוצים והביקורת מצדם על הילידים אינן מונעות ביקורת הפוכה מכיוונם של הילדים. החלוצים אמנם מתביישים בילדיהם ואינם יודעים אנה יוליכו את חרפתם כפי שטוען המספר, אך הוא ממשיך ומתארם כקרתניים, חסרי הבנה בהלכות 'העולם הגדול', צרי אופקים<sup>73</sup> ובעיקר כאנשים שיש פער עצום בין השיח הציני שלהם ובין יכולתם להכיר את הארץ ואת שביליה 'דרך הרגליים'.<sup>74</sup> ההבחנה הערכית מתחזקת בהמשך הספר, כאשר הגיבור טורח לציין באופן הברור ביותר כי הוא ואביו נבדלים זה מזה לא רק בגיל אלא גם במהות. לדברי הגיבור אף

69 פלדמן (לעיל הערה 18), ובייחוד עמ' 152–157.

70 אלמוג (לעיל הערה 53), עמ' 124–137, 176–187, 383–391; רובינשטיין (לעיל הערה 20); א' שפירא, 'המיתוס של היהודי החדש', הנ"ל, יהודים חדשים, יהודים ישנים, תל אביב תשנ"ז, עמ' 155–174.

71 יזהר צלהבים (לעיל הערה 5), עמ' 47.

72 שם, עמ' 20.

73 שם, עמ' 49, 53–58.

74 בהערת אגב ראוי לציין כי ילידי הארץ הצברים העניקו חשיבות רבה להכרת ארץ ישראל בטוילים ברגל. הצברים סברו כי פעולה זו יוצרת קשר בלתי אמצעי עם האדמה, ובין היתר השתמשו בה ככלי להבחנה דורית וחברתית מהוריהם. ראו: אלמוג (לעיל הערה 53), עמ' 259–288; ז' גורביץ', על המקום, תל אביב תשס"ו, עמ' 47–58.

שרק דור אחד מפריד בינו לבין אביו, נראה כי שניים ואף שלושה דורות מבדילים ביניהם. יוהר הטמין בדברי המספר הצהרה שנוגעת למערכת חלוץ–יליד בכלל וחשוב לא פחות – לזו שנבנית בין המספר לאביו: 'אבא שלי בא לפני שהיה המקום הזה ואני כבר לאחר המקום, הוא היה לו שבר־מקום בחייו, ואני פשוט ובלי שום שבר [...] לא חושב על בונים בונים, ולא חושב שזה בשבילי, מה פתאום, ושיעזבו אותי אני לא בשביל זה!'<sup>75</sup>

האב, שצו הקבוצה עומד בראש מעייניו, וילדו, המבקש למצוא דרך פרטית, מצויים במקום שונה לא רק מבחינה דורית אלא בראש ובראשונה מבחינת חויית החיים שלהם. אצל האב הממד החברתי מופיע בד בבד עם שאלת ההתייחסות ועם שאלת המימוש העצמי; אצל הבן נושאים אלה מכבידים על הפרט ומצרים את צעדיו בדרכו להגשמה פרטית. אצל האב המרחב הוא בבחינת נעלם שיש לכבשו; אצל הבן הוא בבחינת נתון מובן מאליו.<sup>76</sup>

הפער בין חלוצים לילידים, שמתבטא גם ביחס לקבוצה וליחיד, חובר למערכת אדם–מרחב שצומחת מדברי המספר. השוואת הנערים השוכבים בצל עצי הפרדס לאינדיאנים (ילידיה המקוריים של ארצות הברית) מתחזקת עם ההצהרה הברורה שהמספר רואה עצמו כפשוט וללא שבר. כתב הפלסטר כביכול מפיחם של החלוצים כולל ביקורת על חוסר הידיעה ההיסטורית וחוסר העניין, על הבורות והפראיות של הצברים. בקטע המצוטט לעיל הוא הופך באחת למגילת הלל ושבח לפשטות ולקשר הבלתי אמצעי שנוצר בין הילידים לארצם מולדתם. דווקא ההורים, המקטרגים על ילדיהם ומתארים אותם ככלים ריקים מתוכן, מתוארים על ידי המספר כאנשים שבורים.

עמדתו של המספר במקרה זה איננה ספית כב'מקדמות' או סבילה משהו כב'בוקרו של חלוץ זקן'. זוהי ילידיות המעמידה עצמה כנגד החלוצים ובו בזמן מקבלת עליה את תפקיד יורשת המרחב. היליד מרשה לעצמו לדמיין את אירופה ולחשוב על סרטים

75 יוהר, צלהבים (לעיל הערה 5), עמ' 50–51.

76 אפשר שדווקא השחרור כביכול מציפורני הקבוצה הוא המאשר את ערכי הלאום, כפי שטען למשל חבר. לטענתו הספרות הלאומית מכוננת דימוי של פרט בעל תודעה יהודאית חופשית. הלאום מיוצר ומכונן דווקא באמצעות היחיד החש עצמו חופשי ובן חורין. האדם שמייצג את ניסיונו כרגיל וכוללני 'נהיה בעת ובעונה אחת גם מייצג וגם קאנוני'. חבר הוסיף כי ריבוי המטרות הפרטיות מאפשר למדינת הלאום להציג עצמה כפתוחה לעמדות שונות וסותרות, ובתוך כך לחזק את המנגנון האתני-הלאומי. ראו: ח' חבר, הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפור העברית, תל אביב 2007, עמ' 20–23. אך יוהר לא התכחש לקשר עם החלוץ או לקשר עם הלאום. במקום זאת הוא העמיד את היחס בין הפרט ללאום תחת זכוכית מגדלת וביקש למצוא לעצמו נתיב עדין של השתייכות שאינה מחויבת/

דוברי גרמנית ועל ספרים שעלילתם מתרחשת באנגליה,<sup>77</sup> אך חייו וזהותו נוצקו באדמת הארץ. לעומת זאת האב וחבריו מנסים בכל כוחם להשיל מעליהם את מעטה הגלות, אך ללא הועיל. יזהר גם אפשר למספר לומר באופן מפורש כי מנקודה מסוימת מתפצלות דרכיהם של החלוץ ושל היליד, גם אם הם עדיין 'גרים יחד' כלשוננו.<sup>78</sup> הפיצול הופך לפער של ממש כאשר הגיבור מתאר את דודיו שהגיעו לשיקגו ובכל זאת ממשיכים לעזוב את עבודתם מדי פעם כדי לקרוא, תוך שהם מניעים את גופם כלומדי גמרא. יחיעם מגיב על מילים אלה ואומר שגם אביו מתנהג כך בלילה.<sup>79</sup> הקשר בין הדודים ליוסף ויץ מעמיד את המהגר כמי שאינו יכול להשליך מאחוריו את תרבות המקור שלו. לא משנה לאן הוא מגיע, זהותו מושפעת מהעבר במקום האחר.

ואם החלוץ כך, היליד על אחת כמה וכמה. גם אם יחיעם מתריס בהמשך כי הוא איננו ציוני, ילידותו סותרת את עמדתו,<sup>80</sup> שהרי הוא הוא ההוכחה להצלחתו של המפעל החלוצי ולצמיחת דור ילידי. יחיעם הוא בן דור שיש לו קשר טבעי לכאורה ובלתי אמצעי אל המרחב ללא צורך בתיווך ובמעשים שימחישו את שייכותו אליו. בהמשך אומרים הנערים כי הם ילכו להילחם בכל אויב שמאיים על ביתם כשם שפשוש מגן על קנו, כלומר מתוך דחף טבעי, כמעט חייתי, אינסטינקט שיכול להיות טבוע רק במי שנולד וחי, נושם ופועל במרחב מסוים שנחשב למרחב שלו.

לאור האמור עד כה דומה שיהיה עיצב את המספר של 'צלהבים' כמי שמצוי בעמדת יתרון מרחבית מובהקת. בניגוד לאביו ולדור החלוצים כולו, הוא פשוט וללא שבר לכאורה, אדם שהמרחב שסביבו שייך לו באופן טבעי, ללא כל שאלות או חששות. כמו חבריו הוא יכול לדמיין מקומות אחרים ותרבויות שונות דווקא מאחר שאלה אינם מאיימים על היסוד הבלתי אמצעי שמחבר אותו אל הטריטוריה שלו. בדומה לחלוץ ב'בוקרו של חלוץ זקן' ובדומה ליליד ב'מקדמות', היליד ב'צלהבים' חש קשר עמוק למרחב מסוים שהופך למקום, לבית. יש זהות כמעט מוחלטת בין האדם למרחב, ומאפייני האחד באים לידי ביטוי באחר.

עד אמצע הספר לערך דמותו של היליד היהודי שבה ועולה כעדיפה על זו של החלוץ בכל הנוגע למרחב ולאחיהו בו. השילוב של העקדה, האפשרות של נורמליות מרחבית

77 יזהר, צלהבים (לעיל הערה 5), עמ' 53–58.

78 שם, עמ' 70.

79 שם, עמ' 75–76.

80 דברים אלה אינם נכונים בכל מקרה, שהרי ילידות אינה מחייבת לאמץ גישה ציונית. ראו למשל: י' עילם, 'ציונות ופטריוטיזם', א' בן עמוס וד' בר-טל (עורכים): פטריוטיזם: אהבים אותך מולדת, תל אביב תשס"ד, עמ' 29–59. עם זאת יחיעם ויץ היה לוחם ב'פלמ"ח ונהרג בפעולת פיצוץ גשר. מותו השפיע רבות על יזהר ועל תפיסותיו. ראו: א' מעפיל, 'שני רעים יצאו לדרך: על יזהר סמילנסקי ויחיעם ויץ', מכאן, ט (תשס"ח), עמ' 183–211.

לעומת השבר החלוצי, תיאור החלוצים כמהגרים והיותה של הטריטוריה כמעט שקופה בעיני המספר וחבריו מכוננים את עליונותם. עם זאת כאשר המספר עוזב את המרחב הממשי ומתחיל להפליג במחשבותיו לכיוון עבודת השדה ועולמו של האיכר, נראה שדווקא זהותו של החלוץ, עובד האדמה ההולך מאחורי המחרשה או נוהג בטרקטור, שבה למרכז הבמה.

מקומו המרכזי של החלוץ והפיכתו לדמות הראויה לחיקוי מופיעים בד בבד עם אזכורם של אירועים המציגים אותו כמושיע. שלוש התרחשויות שונות מתוארות, ובכולן הגיבור עומד על ספו של המוות, ומי שמציל אותו הם הוריו, שהיו ברקע העלילה עד כה. אחד האירועים המוזכרים הוא התנפלות הצרעות המוכרת לקוראיו של יזהר 'מ'מקדמות'. ב'מקדמות' החלוץ מתואר כפושע וכמי שאשם בהעמדת בנו על קו הקץ בגלל התמקדותו בחריש, אך ב'צלהבים' הוא מצויר ביד אמן כמי שהציל את הבן ממוות בזכות מסירתו המוחלטת לתינוק חסר הישע.

בחלקו השני של הרומן המספר הופך את ההתפצלות הממשית בין דור ההורים־ החלוצים לדור הילדים־הילידים למהלך של התקרבות. הוא מתאר את עבודת החריש של חלוץ המשתמש בטרקטור ושל פועליו הערבים חמיד ואבו אחמד. הגיבור משמיע ביקורת על המיכון המשנה את המרחב ומספר כי הוא עצמו מעריך את עבודת האדמה הידנית, אותה עבודה שאליה התייחס בשלילה ב'מקדמות'. ב'מקדמות' עצם מעשה החריש נתפס כחילול תומת האדמה,<sup>81</sup> ואילו ב'צלהבים' המספר רואה בעיה במהפכת המיכון החקלאית ולא בעצם האחיזה במרחב באמצעות החקלאות.

האדם החורש בידי נדמה בעיני המספר כמי שממשיך את שרשרת החורשים מימי האבות דרך הפלשתים, הערבים והביזנטים.<sup>82</sup> האב שהשתמש במחרשה ובחמור ב'מקדמות' והחלוצים הראשונים כאן הופכים לחוליה בשרשרת החקלאית שהייתה ושנמשכת במרחב הארץ־ישראלי, ולמי שבהיותם חלק מההיסטוריה הארוכה של החקלאים יש להם זכות על המרחב.

לקשירתו של החלוץ אל השרשרת האתנית־החקלאית משמעות לא מבוטלת. מה שנראה ב'מקדמות' כחטא שגורר בעקבותיו את הענשת הבן, מנוקה בפרק זה של 'צלהבים' מכל האשמה בסיסית. הוויכוח על אופי הבית מפנה את מקומו לדין בשאלת אופן ביצוע החריש. יזהר לא הפנה את ביקורתו לבית האב ולא ביקש להקים לו חלופה, אלא עמד על בעייתיות מסוימת בעבודת השדה בלי לשלול את יתרונותיה ותקפותה. יותר מזה, קישור האב אל החורשים מפוגג את זרותו ומעניק לדמותו איכויות ילידיות.

81 ראו למשל: יזהר, מקדמות (לעיל הערה 5), עמ' 23.

82 יזהר, צלהבים (לעיל הערה 5), עמ' 96.

בפרק השמיני מתהדקת הקרבה בין היליד לחלוץ. הפרק הוא מעין שיר הלל לחלוצים שהגיעו אל המרחב הארץ ישראלי ובייחוד אל השדות הארץ ישראליים והחלו לעבדם. המספר מגדיל לעשות ומצטרף אל סיפורי החלוצים. הוא משייך עצמו אליהם עד שהוא מעז לטעון בפני שני רעיו 'אני אברהם קוסטיצקי'.<sup>83</sup> קוסטיצקי כתב את 'בטרם האיר הבוקר': מסיפורי גליל'<sup>84</sup> – אוסף סיפורים על המתיישבים הראשונים בגליל. המספר מזדהה עם קוסטיצקי ומקבל עליו את תפקיד המספר הממשיך את עלילות המתיישבים. זהותו כוללת כמובן את כיבוש המרחב ואת ניכוסו הפואטי והממשי.

אחרי תיאור קוסטיצקי המספר עובר אל צבי נדב, חלוץ נוסף שכתב ספר העוסק בחיי החלוצים.<sup>85</sup> אוכורו של קוסטיצקי איננו אם כן בגדר מעידה או מקריות, אלא חלק מניסיון של המספר לקשור עצמו ולזהות עצמו עם החלוצים שכבשו את המרחב (הריק כביכול) במעשיהם החקלאיים ובכתיבתם. יוהר בחר להניח את מספרו על השביל שהתווה דור ההורים, ובסופו של דבר אימץ בחלק זה את תפיסת עולמם ואף את האופן שבו תפסו את המרחב. האחדת הזהויות וחיקוי החלוצים תואמים דברים שכתב בועז גוימן:

החלוצים היו למעשה הראשונים שעיצבו את החוויה הציונית הארץ ישראלית [...] כשאנו, היהודים/ישראלים, מביטים בארץ ישראל אנו מתבוננים בה במידה רבה בעיני החלוצים. כשאנו חשים אותה בגופנו וברוחנו אנו חשים אותה במידה רבה דרך תחושותיהם [...] כשאנו אוהבים את ארץ ישראל אנו אוהבים אותה במידה רבה דרך אהבתם [...] תשוקת החלוצים לארץ ישראל היא השכבה ה'ארכיאולוגית' של תשוקתנו אליה.<sup>86</sup>

כאשר המספר של יוהר רוצה בכך הוא אינו מהסס למתוח ביקורת עזה וברורה על מעשי אבותיו. על כן עמדתו ב'צלהבים' נובעת לא רק מהפנמה של המבט החלוצי; היא גם מבטאת את המחשבות של הצברים ואת האופן שבו ראו את המרחב שסביבם. כך מתאחדות להן שתי השכבות, זו החלוצית וזו הצברית, והופכות לאחת באמצעות פואטיקת המרחב של 'צלהבים'.<sup>87</sup>

83 שם, עמ' 118.

84 'קוסטיצקי, בטרם האיר הבוקר: מסיפורי ראשונים בגליל, תל אביב תשמ"ג.

85 ראו: צ' נדב, כך התחלנו: מראשית חיי העבודה, השמירה והקבוצה, תל אביב תשי"ז.

86 גוימן (לעיל הערה 26), עמ' 19.

87 לדברי כנעני אמנם גיבוריו של יוהר אינם נוגעים במחוזות נפש גבוהים, אך 'הם אומרים אמן לשיירה ומפלסים לה נתיב, דרכה דרכם ומטרתה מטרתם'. כנעני סייג את דבריו והוסיף כי

בתחילת 'צלהבים' המספר של יזהר טורח להפריד עצמו מהחלוצים, וכעת הוא נצמד אליהם ומבקש לטשטש את ההבדלים שעליהם הצביע קודם לכן. כך למעשה יצר יזהר – כמעט כהרגלו – מהלך כפול: תחילה הוא מאמץ אל לבו את האידאולוגיה המוכרת ששואפת לגדל דור של ילידים נורמלים בני הארץ, שהקשר בינם למקום הוא טבעי, ודוחה מעליו כל קשר אל עולמם של החלוצים ואף טורח לסמן את הפערים המתגלעים ביניהם לילדיהם עד יצירת שבר של ממש בין שתי הזהויות. אך לאחר מכן הוא מבקש לכסות על עקבותיו ולהתייחס אל עצמו כאל מי שממשיך ישירות את עולמם הרוחני והממשי של הוריו.

מהלכו של יזהר קושר בין מרחב, פרט, חברה, אידאולוגיה, פוליטיקה ופואטיקה. הוא מכונן את זהותו של היליד כחלק מהסיפור הלאומי שמאחד את המרחב (וההיסטוריה) עם החברה. גם אם מהלך זה מתחיל ביצירת מראית עין של ייחוד היליד והרחקתו מדמותו של החלוץ-ההורה, בסופו של דבר, אחרי הביקורת וההסכמה, יזהר מציב עצמו שוב בנקודת הביניים. אך במקרה זה אין מדובר בספיות ברורה. במקומה יש חשיפה וכיסוי, גילוי והסתרה, הפועלים יחד ומכוננים ילידיות שמנהלת מערכת מורכבת של הבחנה והיטמעות בזהות החלוצית.

בהקשר זה הופך השדה למרחב (ולמקום) שמייצג את המתח הבין-דורי באופן מובהק. הפרדס השופע מייצג את התהליך החקלאי שסופו פריחה והצלחה. לעומתו ניצב השדה הפתוח שלא נגעה בו יד אדם, שדה שאין בו נוכחות חלוצית, ושהיעדרה מאפשר ליליד לחוש שזהו המקום שלו, הבית ששייך לו. בדומה ל'מקדמות', יש כאן שני מרחבים העומדים זה מול זה, אולם כאן מדובר לעתים באותו תא שטח עצמו, לפני שעבר את התמורה החקלאית ואחריה.

המספר מציג את בעלותו על השדה הבראשיתי ומבכר אותו לכאורה על פני הפרדס, אך במקביל הוא מחבר את עצמו אל החלוציות ויכול לחוש דרכה שהמנדרינות המסוככות עליו הן חלק מהבית לא פחות מהאדמה החשופה לשמש הקופחת. הריחוק והקרבה הבין-דוריים מאפשרים לו לחוש 'בבית' בשני המקומות. גם אם הוא מעדיף את השדה הפתוח, בסופו של דבר הוא מוצא לו מקום גם בפרדס – ומעידה על כך בבירור הנינוחות שבשכיבה על האדמה עם חבריו הילידים. בסופו של דבר ב'צלהבים' היליד מבקש ליצור לו מרחב שיהיה שלו ושלו בלבד, ובו בזמן להפוך את המרחב החלוצי לחלק מההיסטוריה הילידית ולהציג עצמו כבעליו.

---

הסיפורים מציגים דרך ייחודית לצבר, אך ברור כי זוהי דרך שנכבשה על ידי החלוצים. ראו: ד' כנעני, 'בשיירה ובצהדה: על יצירתו של ס' יזהר', אורלוגין, 5 (תשי"ב), עמ' 45–65. בסופו של דבר, נראה כי קביעתו מדויקת בכל הנוגע לחלק זה של 'צלהבים' גם אם הספר נכתב שנים לאחר ניתוחו של כנעני ולמרות הביקורת שהשמיע יזהר באמצעות מספרו בתחילת הרומן.

'צלהבים' מציג תמונת עולם מורכבת שהמרחב החלוצי והמרחב הילידי משתלבים בה זה בזה פעמיים. הם מתאחדים בפרדס, מקום הפעולה החקלאית החלוצית, ולאחר מכן הם מתאחדים בשדה, באמצעות ההתחברות של היליד לדורות הקודמים. המרחב שיצר יזהר במקרה זה מציג אפשרות של דו־שיח מורכב ומתוח בין היליד לחלוץ, דו־שיח שבסופו של דבר (שוב) ניתנת בו ליליד זכות הבכורה, אך לא באמצעות שלילת החלוציות כי אם באמצעות הצגתה כמשנית לילידיות וכמי שקדמה לה ועל כן העניקה לה את הזכות להחזיק במרחב.<sup>88</sup>

הבית הילידי הנוצק במהלך הרומן מתגלה שוב כבית כפול פנים. מחד גיסא זהו מעונו של היליד שמוצא את מקומו באותה התבטלות עצלתנית עם רעיו. היצמדותו הממשית אל הקרקע, היכולת לראות את עלי העצים נעים ברוח הקלה, התחושה שכל זה שלו, שלובות בדחיקת הבית החלוצי. אך לאחר מכן החלוציות מוטמעת בבית הילידי והופכת לחלק ממנו. אין מדובר עוד בשני בתים כי אם בבית אחד – ובוהות ילידית אחת – בית שיש בו גם יסודות של חלוציות ובמשתמע, של זרות למקום. ואף על פי כן זו אינה זרות מאיימת כי אם זרות שאפשר לחבקה ולאמצה כחלק מזהות העצמי וכחלק בלתי נפרד מתהליך כינונו של הבית.

## ה

ההתמקדות בשלוש הדוגמאות שלעיל חושפת תמונת עולם הקושרת שוב ושוב את יחסיהם של האב ובנו אל המרחב שאליו הגיעו (החלוץ), ושבנו נולדו (היליד), ובעיקר אל המקום בה"א הידיעה – אל הבית. פעולותיהם של השניים חבוקות במקום שכווננו ובמרחב הסובב אותם. זהותם והווייתם קשורות אל הכרתם המרחבית והמקומית, וזו מקרינה על האדם ומאירה את הווייתו בצורה חדשה. בשלושת המקרים ניכר כי החלוציות והילידיות עוסקות בהפיכת המרחב הלא־מסומן למקום ולמעון של חיים.

88 בהערת אגב ראוי לציין כי מהלך זה חותר תחת הכחשת המקור הגלותי של הצבר. כאמור מירון טען כי מבנה הכרונוטופ של יזהר מכחיש את ההיסטוריה או לכל הפחות מתעלם ממנה. גם חבר קבע כי הילידיות היהודית־הישראלית שוללת את ילידותו של הערבי בן הארץ, וכי בו בזמן היא שוללת את המקור הגלותי שלה עצמה. שלילה זו מביאה למצב שבו לדידו של חבר הילידיות מציגה את עצמה כגילוי וכיסוי, כזהות הרואה את עצמה כראשונה אך גם מחברת עצמה אל הדורות הקודמים כדי להצדיק את נוכחותה במרחב. ראו: מירון (לעיל הערה 11); חבר (לעיל הערה 53). למרות הביקורת של יזהר על החלוצים והצגת הילידיות כעדיפה, הוא לא שלל את החלוץ ואת שרשרת הדורות. לדידו הצבר מכיר במקורו ודווקא באמצעות יצירת ההבחנה הפנימית בינו לחלוץ מחזק את הקשר ביניהם.

גם כאשר הניח יזהר בפי מספרו את הערגה אל השדה הפתוח, מדובר בסופו של דבר בניסיון לנכס את אותו השדה ולהפכו לבית ילידי מובהק.

כך הופכת פואטיקת המרחב של יזהר לכלי החושף את מורכבות היחסים הבין־דוריים שבין אבות לבנים ובמישור נוסף, את מורכבות היחסים בין חלוצים לילידים. אופי המרחב, אופי הבית, דמות החלוץ ודמותו של היליד יוצרים מערכת שאיבריה משפיעים זה על זה, ושאינן לתאר את אחד ממרכיביה ללא האחרים. הזהויות של הבן והאב נבנות זו לעומת זו, מגיבות על המרחב ועל אופיו, ובו בזמן מבקשות ליצור בתוכו מקום שיהיה הרחבה של העצמי שלהם ושל תפיסותיהם. אולם בניגוד לניסיונותיו של האב ליצור מקום ברור וחד־משמעי, אצל הבן הבית מכיל תמיד אפשרויות שונות.

יזהר כתב את המרחב ואת המקום כיליד. הוא עימת את זהותו עם זו של החלוצים וכוונן בית שמאפייניו משתלבים באלה של דמות היליד. אולם אין זה בית אחד, ברור ויציב. לעתים זהו בית שנסמך על החזון החלוצי, לעתים זהו בית שניצב לנוכח אותו חזון, ושמבקש למצוא לו חלופה, ולעתים זהו בית שנע בין הילידיות לחלוציות, בין שימור לשינוי ובין בנייה להרס. ואם הבית כך, המרחב על אחת כמה וכמה.

הנה כי כן דווקא מי שנחשב לכובש הספרותי המובהק ביותר של המרחב הישראלי מתגלה כמי שניהל יחס מורכב עם אותו המרחב. הוא הציג את הקשר אל הבית, אל המקום ואל המרחב כקשר רב שכבתי. לצד הצגת טבעיות הקשר בינו למרחב,<sup>89</sup> הוא תהה במקומות אחרים אם אין הוא בסופו של דבר זר למקום שהוא עבורו בית טבעי.<sup>90</sup> לצד הצגת עצמו כמי שהמרחב שייך לו באופן בלתי אמצעי מעריסה ועד קבר,<sup>91</sup> הוא גם הביע את הערכתו לחלוץ ולבית שזה הקים וביטל את עצמו מול האב. הוא תבע את מקומו המרכזי ביחס למרחב אך לפרקים גילה את תלותו בדורות הקודמים.

כתיבתו של בן הארץ מובילה את השאלה הדורית ומשלבת אותה בשאלות של לאומיות, ילידיות, התיישבות ויחסי זהות–אחרות. היא מתמקדת באותם רגבים שנתפסים כבית, כמקום שהוא מקומו של אדם ובמרחב שבינו לאדם יש לעתים חציצה של ממש ולעתים מרווח דק מן הדק. כל אלה הופכים את יחסי החלוץ והיליד אצל יזהר למרכז פואטי של זהות, של יחסי אדם ומרחב שהם תמיד יחסים מורכבים, תמיד רב שכבתיים.

89 ראו למשל: יזהר, צלהבים (לעיל הערה 5), עמ' 79–81.

90 ראו למשל: יזהר, מקדמות (לעיל הערה 5) עמ' 60–61.

91 גורביץ' וארן כתבו על היליד: 'היליד הוא תמיד במקום. הוא נולד במקום ומתוכו, ומאו הוא שוכן בו – בעריסה, בבית, בקבר. המקום הוא כהמשך גופו. היליד מקיים קשר טבעי, ממש חפיפה בין המקום במובן הפיזי ('המקום') לבין המקום כעולם של משמעויות, של שפה, זיכרון ואמונה ('המקום') ('ג' גורביץ' וג' ארן, 'על המקום: אנתרופולוגיה ישראלית', אלפיים, 4 [תשנ"א], עמ' 9–10).



עם זאת חשוב לציין כי בסופו של דבר ביכר יזהר שוב ושוב את העמדה הילידית. פואטיקת המרחב שלו, כפי שהוצגה לעיל, מניחה את היסודות לתפיסה הרואה בילידיות זהות מהותנית בעלת איכויות ייחודיות. הפער בין ההורים לילדיהם נוגע בראש ובראשונה לקשר שבין מרחב לאדם. בסיפור המוקדם אפשר הסופר את קיומו של הבית החלוצי כתחילת הדרך, אך בערוב ימיו הוא הציב את עצמו ואת בני דורו כמי שנולדו אל המרחב שהפך למקום ולבית. הוא הציג את עצמו כמי שיכול לחוש 'בבית' במקומות שונים ובאתרים שונים מתוקף היותו יליד המכיר כל רגב ורגב – ושוב יש לזכור את תיאורי המרחב הדקדקניים של יזהר.

הבית הפרטי והלאומי שכונן יזהר מבוסס על רעיון הילידיות, על הגשמת החזון החלוצי ועל בניית טריטוריה שהיא שקופה לעצמה, בבחינת נתונה ומובנת מאליה, טריטוריה טבעית לכאורה, אף שהיא תוצר של הבניה לאומית. עם זאת זהו מרחב מורכב, והבית שמוקם בו יכול לקבל מאפיינים שונים. כך מתגלה גם הילידיות כזהות מורכבת ורבת פנים, שבייתה איננו ברור ומוגדר כי אם רב קולי ורב שכבתי, בית שהוא אתר בעל משמעויות שונות ומגוונות.

הרובד העמוק של הכתיבה של יזהר על שלוש הדוגמאות שהוצגו לעיל חושף ניסיון חוזר ונשנה להפוך את המרחב למקום ולבית. זהו ניסיון שבמרכזו המאמץ לכונן מקום ברור ויציב, בית שהוא מקור השייכות של אדם בעולם. אולם יזהר עצמו הכיר בכך שאין זה ניסיון שסופו הצלחה ברורה וחד־משמעית. הבית הילידי שהוא כונן בשלושת המקרים איננו בית טבעי במלוא מובן המילה, בית שיש בו רק זהות ילידית. רוח האב שורה עליו ומטילה את צלה החלוצי, המתיישב. העמדת היליד לעומת החלוץ חושפת את כפילות פניו הפנימית של כל אחד מהבתים ואת ריבוי האפשרויות שמשרה על הבית של יזהר ערפול, ושיוצר בו ניגוד פנימי עמוק ומתח שאין לו פתרון קסם ואולי אין לו פתרון כלל.

המספר שבונה את זהותו כנגד זו של האב מגלה שלצד היציבות והילידיות, ביתו שלו ניזון משורשים רחוקים. הוא יכול להתבטל מול החלוץ, להדגיש את עדיפותו או לכרות ברית כנגדו, אולם בכל מקרה משהו מהזרות ידבק בביתו שלו. כך מגלה הילידיות הישראלית-היהודית את עצמה כזהות מורכבת שמטילה ספק במרכיב הבסיסי שלה – בשייכותה למרחב באופן בלתי אמצעי, ללא תהיות וספקות.

כל זה קורה אגב הצגת ריבוי השכבות של הבית ומורכבותו, הכוללת פריצה והתכנסות, בנייה וסתירה, עצמיות ואחרות, ממשות וייצוג. הבית הילידי מתגלה כאתר שהוא נקודת הפתיחה לכינון הזהות הצברית אך גם נקודת הערעור על שלמותה. הזהות שהציג יזהר היא זהות סדוקה, זהות שנאלצת להתמודד עם מציאות של גם וגם, עם מורכבות שאי אפשר לבטלה או לכסותה. החזון של היהודי החדש בארץ החדשה

אולי מתממש, וזהותו של הצבר אולי מוצאת את מקומה בבית, אך זהו מימוש שהוא בו בזמן גם הללויה וגם רקוויאם,<sup>92</sup> גם מציאת מקום וגם הכרה שהבית ימשיך להיות אתר של נחמה ושל אימה, של ביטחון ושל ערעור, של שלווה ושל אי נחת. זהו מקור הילידיות המכירה בעצמה כחסרה, והמקבלת את עצמה כך, ילידיות שככלות הכול מוצגת על חסרונותיה ויתרונותיה במקום היחיד שבו היא יכולה לדור בשלווה, בבית.

92 כך תיאר יוהר את הרומן 'צלהבים' בריאיון להופרט. דומה שתיאור זה נכון לשלושת הסיפורים שבהם דן מאמר זה. ראו: הופרט (לעיל הערה 61).

# 'הילדה בעלת טלף התיש': התעללות הורית, מטמורפוזה ופואטיקה בשירת צביה ליטבסקי

אילנה סובל

'דיוניסוס לא זכה למבטה של אם,  
ומבט אביו הבעית אותו'.<sup>1</sup>

מן האלבוּם

הָאִישׁ

שֶׁהָיָה אָבָא שְׁלִי שְׁלֵא

הָיָה אָבָא שְׁלִי

הָאִשָּׁה

שֶׁהָיְתָה אִמָּא שְׁלִי שְׁלֵא

הָיְתָה אִמָּא שְׁלִי

הַיְלָדָה

בְּעֵלֶת טֶלֶף הַתֵּישׁ,

אֲשֶׁכִּי הִפֵּר וּגְרוֹן הַחֶתוּל.<sup>2</sup>

על כריכת ספרה השני של המשוררת צביה ליטבסקי מופיע קטע מתצלום של הצלם האמריקני רלף יוג'ין מיטיארד (Meatyard) ובו ילדה-אישה-בובה. מיטיארד (1925–1972), שחי בלקסינגטון, קנטאקי, ידוע בתצלומיו הניסיוניים, ואחת מגולות הכותרת שלהם היא הסדרה 'אין מוקד' (No Focus, 1960). הטשטוש, מחיקת החדות של הסובייקט המצולם ובעיקר הערעור על טכניקת הצילום עצמה, על כוחה של העדשה ועל הראליוזם לכאורה שהיא מייצרת, בוחנים ללא הרף את גבולות המדיום

1 'צ' ליטבסקי, הכול מלא אליים: העצמי והעולם במיתוס: מסות, תל אביב 2013, עמ' 35.

2 'צ' ליטבסקי, 'מן האלבוּם', הנ"ל, לקיר אחד קראתי בית, ירושלים תשס"ז, עמ' 31.

האמנותי וכן את מגבלות המבט עצמו. עדשת המצלמה של מיטיארד מתמקדת בין היתר בילדים על סף התבגרות הבאים לידי מגע ראשוני כאוב עם מיניות אלימה ועם עזובה רגשית, ותצלומיו מייצרים מעין דמויות כלאיים של ילדים-זקנים, ילדות-בובות ומתבגרים בעלי גוף חייתי. בדומה למיטיארד, שירתה של ליטבסקי עוסקת בצומת הפסיכו-פואטי של התעללות, מטמורפוזה וארס-פואטיקה. המאמר הנוכחי בא לבחון את הסוגיות הללו ומתמקד ביחסי הדוברת בשיריה של ליטבסקי עם דמות האב המתעלל מחד גיסא ועם דמות האם המסרבת להישיר מבט מאידך גיסא.

קולה של ליטבסקי פרץ לשדה השירה הישראלית לפני יותר מעשור. אף שטרם זכתה להכרה ציבורית רחבה, היא זוכה לחיבוק חם ואוהד מצד משוררות ומשוררים מרכזיים, כגון מאיה בז'רנו, נורית זרחי, אפרת מישורי ורפי וייכרט,<sup>3</sup> היא משתתפת בפסטיבלי שירה מרכזיים ומפרסמת בכתבי עת מובילים בארץ. ספרה הראשון, 'בחושך המיטיב' (1998), זכה בפרס משרד החינוך והתרבות לספר ביכורים. מאז פרסמה חמישה ספרי שירה נוספים: 'אל תצביע עלי' (2003), 'הירוק בדרכו אל הירוק' (עם רישומים מאת תמר ריקמן, 2006), 'לקיר אחד קראתי בית' (2007), 'ליטורגיה' (2010) ו'אמות כנולדת' (2013), וספר מסות, 'הכל מלא אלים: העצמי והעולם במיתוס' (2013). שירתה חושפת לפני הקוראים ספקטרום עשיר של חוויות ורשמים: החל בחוויות יום-יום, דרך התמודדות עם היות דור שני לשואה וכלה בדיונים ארס-פואטיים, בהצבת תהיות קיומיות ובהתבוננות רוחנית בטבע.

לאור העושר הפואטי שמציבה שירת ליטבסקי, חשוב להבהיר כי ההתמקדות בהתעללות ההורית בשירתה אינה באה לטעון כי זו חזות הכול בשירתה, אלא להאיר היבט מסוים, שהוא בעל חשיבות הן להבנה מעמיקה של כתיבתה והן להבנה כללית של הקשר הסבוך שבין מצוקה לכתיבה. יתר על כן, עד כמה שניתן להפריד בין המציאות החוץ-שירית לשירה עצמה, המאמר אינו עוסק בחוויה הביוגרפית של ליטבסקי כפשוטה אלא בגילומה – או בגלגולה – הפואטי. בלי להיכנס לדיון התאורטי הענף בקשר שבין ביוגרפיה לכתיבה, או לדיון הדל יחסית במחקר פְּכתיבה ביוגרפית של נפגעות ונפגעים מאלימות מינית, המאמר הנוכחי מציב במרכזו את הכתיבה השירית והמסאית של ליטבסקי על התעללות הורית. המעשה השירי מטבעו ובמיטבו בונה עולמות הפורצים את גבולות הממשות; הוא נוכח לא כמראה שבאה לשקף את שהתרחש, אלא כמרחב שמכונן וממלל מהלכי נפש מורכבים ותגובות לא בהכרח

3 מ' בז'רנו, 'הנהרות והשמש במראות היום-יום', הארץ: מוסף ספרים, ד' באייר תשנ"ט, 20 באפריל 1999, עמ' 11; ר' וייכרט, 'שנות מתגלפת מתוך החשכה', מעריב: מוסף שבת: ספרות וספרים, כ"ד באדר תשנ"ט, 12 במרס 1999, עמ' 29; א' מישורי, 'הפין שולח יד', ידיעות אחרונות: המוסף לשבת: תרבות, ספרות, אמנות, כ"ג בניסן תשנ"ט, 9 באפריל 1999, עמ' 27-28.

צפויות. במאמר הנוכחי, אם כן, אעסוק באותם אתרים פואטיים כפי שהם מגולמים בשירת ליטבסקי. נוסף על כך, לנוכח השתיקה השוררת סביב גילוי עריות ונדירות קולן הספרותי של קרבנות גילוי עריות עד לאחרונה, להוציא יוצרות בודדות כמו שז (אפרת ירושלמי), יש חשיבות בהארת ההיבט הזה בשירתה של ליטבסקי ובהצפתו אל פני השטח.

א. 'הַיּוֹתֵי בְּתֶדֶד': דמות האב

מבחינתו של האל המשתוקק, המטמורפוזה אינה אלא נטילת אביזר מן המלאי הבלתי נדלה של האפשרי, הסר לפקודתו, בעוד שמבחינת הנאנסת המטמורפוזה הנה מפלט אחרון טרם הכחדה.<sup>4</sup>

'לשוב ולהיוולד מחדש'

כשהשם – 'התעללות מינית' – ניתן לראשונה לחוויה שעיצבה את חיי, קרס עולמי והתחלתי לצמוח.

פולחן דיוניסוס: נטישת הבית כמגלם סדר ותרבות, יציאה לטבע הפראי, אכסטזה (שפירושה חריגה מן האני על מנת להתמזג עם האל), אובדן המודעות, עיוורון, התמכרות לקשב בלבד, רדוקציה של השפה לקריאה והד בלבד (צווחות הפרא האורגיאטיות), כשבמרכזה עמד הקורבן – האל בדמות החיה, המשוסע לגזרים על מנת לשוב ולהיוולד מחדש – פולחן זה גילם את משאלת לבי.<sup>5</sup>

שירת ליטבסקי רוויה בדמויות מיתולוגיות ובאתרים ארכאולוגיים. לא בכדי מעטר את כריכת ספרה הראשון פרט מצירי הקיר במערת לסקו (Lascaux), מערת ציורי האדם הקדמון הידועה בדרום צרפת, שעל קירותיה ציורים מהתרבות המגדלנית, מהתקופה הפלאוליתית העליונה. ליטבסקי הופכת את אותן יצירות אמנות עתיקות למניפסט חזותי של ארס-פואטיקה שירית. המיתולוגיה, כמו האתרים ההיסטוריים, מאפשרת תנועה בין עבר להווה. השירה של ליטבסקי מרותקת מהעבר (ולעתים אף מרותקת לעבר) הן האוטוביוגרפי (שלה, של אמה) והן המיתולוגי. בהערה למחזור השירים 'דיוניסוס, פרקי ביוגרפיה' (1998) מבהירה ליטבסקי כי 'שמות שירי המחזור

4 ליטבסקי (לעיל הערה 1), עמ' 59.

5 צ' ליטבסקי, 'לקרוא לזה בשם', על הקו, 7 (קיץ 2004), עמ' 37, 43.

מציינים תחנות בסיפור חייו של דיוניסוס, שתחילתו בלידה טראומטית.<sup>6</sup> נוסף על הביוגרפיה המיתולוגית כותרת המחזור עשויה להיות הנחיית קריאה לביוגרפיה של ליטבסקי. ואם כך הוא, אזי ראוי לבדוק באיזה אופן משרתת המיתולוגיה את העולם הפסיכו-פואטי של ליטבסקי.

המיתולוגיה מאפשרת לאוטוביוגרפיה השירית של ליטבסקי, לאותו 'סער חבוי בלב השקיפות',<sup>7</sup> מרחב של שגב. במיזם 'סופרים קוראים' סיפרה ליטבסקי כי כנערה ראתה פעם שמש ביום חורפי וגשום וחשבה לעצמה: 'אני לעולם לא אוותר על השלמות' (2012).<sup>8</sup> המיתולוגיה מלאה בחוסר שלמות, באנושיותם של האלים, אך היא גם מציבה רף של שלמות, שאיפה לשגב. החטאים, הטעויות והנקמות מתרחשים בעולם של מעלה. השירה של ליטבסקי היא ניסיון חוזר ונשנה למקם את הכאב בעולם של שלמות ושגב.

בדבריי להלן אטען כי המיתולוגיה מספקת לליטבסקי את אחד הכלים המתוחכמים מבחינה פסיכו-פואטית: את המטמורפוזה. המטמורפוזה מעניקה את היכולת לנוע בין חיים למוות, בין שינה לערות, בין נשיות לגבריות, וכן את היכולת להיוולד מחדש אל תוך מצבי צבירה שונים של הנפש. המטמורפוזה ככלי פואטי מקבלת משנה תוקף כשמדובר בכתיבה על התעללות מינית, משום שגלגולי הצורה עשויים לגלם פחדים, תשוקות ומנגנוני הגנה של מי שגופה ונפשה חוללו.

ב'מטמורפוזה' לאובידיוס אנו למדים על אקטאון, הצייד שהפך לניצוד. אקטאון ראה את האלה דיאנה (או ארטמיס במיתולוגיה היוונית) במערומיה, וכעונש על כך היא הפכה אותו לצבי, והוא נטרף על ידי כלבי הצייד שלו עצמו. הסיפור המיתולוגי משלב בין הצצה (מינית) אסורה לאלם ולגוף מרוטש. כשליטבסקי כותבת את סיפורו של אקטאון ('אקטאון', 1998), קשה שלא לחשוב על הסיפור המיתולוגי הזה בהקשר של טראומה מינית.

6 'ז' ליטבסקי, 'דיוניסוס, פרקי ביוגרפיה', הנ"ל, בחושך המיטיב, תל אביב 1998, עמ' 79, הערה 7.

7 'ז' ליטבסקי, 'בבית', שם, עמ' 75.

8 שמונה שנים קודם לריאיון המצולם כתבה ליטבסקי במסתה 'לקרוא לזה בשם' על הרגע המכונן הזה: 'הסתכלתי בשמים המעוננים ונשבעתי אמונים למה שקראתי לו 'שלמות' (ליטבסקי [לעיל הערה 5], עמ' 42). ההבדל בניסוח מרתק: בעוד הנוסח המאוחר מכיר בשלמות כהוויה נוכחת, בנוסח המוקדם השלמות היא הוויה לשונית ('מה שקראתי לו שלמות'); בנוסח המאוחר השלמות מתבטאת בשמש המגיחה בעיצומו של יום חורפי, ואילו בנוסח המוקדם השמים המעוננים הם הביטוי לשלמות.

## אקטיאון

עֵינֶיךָ לְכוּדוֹת בְּלֶכֶן יִרְכִּים,  
 קוֹ מִתֵּן לַח,  
 שָׂד, זְרוּעַ מוֹרְמָת,  
 לְעַד נֶעְלָם מִבְּטָן בְּיַעַר בֵּית הַשָּׁחַי.

שֶׁעַר נֶחַר פּוֹרֵץ  
 בְּמִפְרָקֶיךָ, עֲרַפֶּךָ, גִּבְךָ,  
 בְּעֶצֶם הַזֶּנֶב –  
 אֲזוּנֶיךָ נִזְקָפוֹת לְצִלְלִים הָעֲלִיִּים  
 שְׁמַעְבֵּר לְשְׁמִיעַת אָדָם,  
 נִפְתָּחִים כְּקִשְׁתוֹת קֶתֶדְרָלָה.  
 עוֹרֶךְ עוֹנָה בְּרִטֹט עוֹ  
 לְחֻרְקִים שֶׁהִתְאַהֲבוּ בְךָ לְפֶתַע.  
 אֵינְךָ חֹשׁ בְּנִשְׂיכוֹת הַכְּלָבִים.<sup>9</sup>

השיר מתאר מעבר חד ממבטו של אקטאון על גופה של דיאנה לתיאור גופו המשתנה. בניגוד למבט המיני על דיאנה, שלוכד את עיני המתבונן ומוביל לאבדנו ('לְעַד נֶעְלָם מִבְּטָן'), תיאור גופו המשתנה של אקטאון מלווה בפעלים ויטאליים, כמעט ארוטיים: שיערו פורץ, אוזניו נזקפות, ועורו עונה ברטט עו, עד כדי כך שהוא אינו חש בנשיכות הכלבים ההרסניות. המטמורפוזה מתוארת כרגע של ערנות וחיות קיצונית שמובילות לאבדון; מעין 'מוות קטן' (La petite mort) או jouissance במובן הלקאניאני, דהיינו התענגות שמטבעה מכילה ממד קטלני; התענגות פאלית שמתייחסת לדחף לכיבוש ולהשגה, ואשר באופן פרדוקסלי מכילה רמה כמעט בלתי נסבלת של עירור. ואם כך הוא, הרי בשיר של ליטבסקי הפיכתו של אקטאון מאדם לחיה אינה עונש כפי שמתואר במיתולוגיה, אלא תוצר של ההצצה האסורה, של הריגוש הארוטי.

עם זאת מה שמעניין הוא שהשיר יכול היה להתמקד בארוטיקה הפולשנית של ההצצה, או להבדיל להיות מעין מסע נקמה על הפולשנות המינית – בבחינת התוקפן שהיה לקרבן – אך הוא מתמקד דווקא בתהליך הניתוק של אקטאון מגופו האנושי, דהיינו במטמורפוזה עצמה. אקטאון הופך לדמות שמגלמת את התגובה הפסיכוסומטית על חוויה קשה: למרות חושיו המתחדדים, הקידיון שלו מונע ממנו לחוש את כאב

9 צ' ליטבסקי, 'אקטיאון', הנ"ל (לעיל הערה 6), עמ' 52.

הכלבים הטורפים אותו. אם כן ההזדהות בשיר אינה עם דיאנה הקרבן<sup>10</sup> או עם אקטאון המתענג אלא עם המנגנון שבו הגוף מקבל עליו הוויה פגועה, שסועה. ההזדהות הזו היא שמאפשרת את החיבור בין אקטאון, המקרבן שעובר מטמורפוזה, לפרסונה השירית של ליטבסקי, שמאמצת את המטמורפוזה כמנגנון תגובה על אלימות מינית. המיתולוגיה כידוע משופעת בסיפורי נשים שנאנסו ועברו מטמורפוזה.<sup>11</sup> פילומלה למשל נאנסה על ידי טראווס והפכה לזמיר, איו נאנסה על ידי זאוס והפכה לפרה, ארתווה הפכה למי נהר בניסיון המנוסה מאלפיאוס, ודפנה הפכה לעץ בניסיונה להיחלץ מאפולו. המטמורפוזה היא ניסיון (כושל) לשמור על שתיקתן של הנאנסות. זוהי אינה רק השתקה שבאה מן החוץ אלא היא גם ביטוי לחוסר היכולת של הנפגעות למלל את הטראומה, לבטא אותה, 'לקרוא לזה בשם' בשפתה של ליטבסקי.<sup>12</sup> נוסף על כך 'המטמורפוזה הנה מפלט אחרון טרם הכחדה',<sup>13</sup> והיא ביטוי לתחושת השינוי בגוף ובנפש שעוברת הנאנסת.

המטמורפוזה היא וריאציה פסיכו-פואטית למנגנון הניתוק או ההיפרדות (דיסוציאציה), סימפטום ידוע של ניתוק רגשי במהלך חוויה טראומטית. הדיסוציאציה היא תהליך מנטלי שבו נוצר אצל הסובייקט ניתוק בין היבטים שבדרך כלל קשורים זה לזה. זהו מצב של חוסר יכולת לשלב בין מידע, חוויות או רגשות שנתפסים כמאיימים. אלי זומר הציג, בעקבות ג'ון בריאר, כמה התנהגויות דיסוציאטיוויות שכוחות אצל נפגעי התעללות: הניתקות, קיהיון, צפייה מבחוץ ואיבוד זיכרון. הניתקות (disengagement) מתבטאת בהיפרדות מנטלית מהסביבה; קיהיון (numbing) מתייחס למנגנון שבו הסובייקט מדלדל את עצמת הרגשות השליליים הקשורים בהתרחשות

10 מבחינה פואטית ייתכן שחוסר ההזדהות של הדוברת עם קרבנותה של דיאנה אינה מפתיעה בהתחשב בכך ששמה של המשררת צביה, ונפגעת העריות, למעשה ממש כמו אקטאון, נדונה לראות מה שאינה אמורה לראות; לגלות (לחשוף) את הערוה האסורה. אני מודה לדבורה גריינימן על שהסבה את תשומת לבי לקישור הזה.

11 לדיון אמנותי בסיפורי אונס במיתולוגיה ראו את סרטו של נטעלי בראון 'מתמורפוזה' (2006). בראון נימקה את הבחירה הקולנועית לשלב עדויות אונס עכשוויות עם 'מטמורפוזה' לאובידיוס: 'הבחירה במטמורפוזה כמטאפורה לאונס היא מדויקת ומצליחה להעביר את חווית ההשתנות הגופנית והנפשית הבלתי הפיכה של האישה, הפיכה של האישה, את הפיכתה לחסרה, לזרה לעצמה' (עמוד הסרט 'מתמורפוזה' באתר סינמטק ירושלים, <http://www.jer-cin.org.il/website/modules/>).  
S. Deacy and Karen (eds.), *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, London 2002. לניתוח פמיניסטי של אותם סיפורים ראו: V. Lev Kenaan, *Pandora's Senses: The Feminine Character of the Ancient Text*, Madison, WI 2008, esp. pp. 150-160

12 ליטבסקי (לעיל הערה 5), עמ' 37-45.

13 ליטבסקי (לעיל הערה 1), עמ' 59.



הטראומטית; צפייה מבחוץ (observation) מתרחשת כאשר הסובייקט חווה את עצמו כמתבונן על ההתרחשויות ולא כמי שמעורב בהן; ואיבוד הזיכרון (amnesia) הוא מהלך של הדחקה שנועד למנוע מגע עם זיכרונות קשים מנשוא.<sup>14</sup> אם כן המטמורפוזה – הדיסוציאציה הפואטית – מאפשרת לשרוד מנטלית את הפגיעה, אך לרוב במחיר איבוד הסובייקטיוויז. במסה האוטוביוגרפית 'לקרוא לזה בשם', העוסקת בתהליך השיקום מההתעללות המינית שעברה, מנסחת ליטבסקי את האבדן הזה: 'שלילת ממד התודעה מן השפה היא שלילת יסודה החיוני, שלילת הממד היוצר של המציאות. על כן היא הובילה לאי־שפה, מטמורפוזה חד־כיוונית של החיים למוות, של העולם לתוהו'.<sup>15</sup>

קריאת המיתולוגיה כסיפור של קרבנות מינית באה לידי ביטוי גם בשיר 'אפרודיטי' (1998). בשיר זה אלת האהבה אינה דמות פתיינית אלא קרבן של טראומה בלתי ממוללת. השיר קובל על עיוורונם של הציירים שרואים רק את יופייה של אפרודיטה בלי להבין ש'בְּלִילִי הַכְּמוֹס חֶלְלֵתִי שׁוֹב וְשׁוֹב'.<sup>16</sup> מעשה האמנות עיוור מלראות את העוולה. בשיר 'תמוז' (2006) חוזרת דמותה של אפרודיטה, הפעם דרך הסיפור המיתולוגי על אדוניס, אל הפוריות. אפרודיטה הענישה את סמירנה בתו של המלך תיאס בכך שעוררה בה תשוקה לאביה. כשגילה האב שבתו פיתתה אותו רצה להרגה, אך האלים הפכו אותה לעץ. מתוך העץ נולד אדוניס, והוא הופקד בידי פרספונה. לאחר שנים מצא אדוניס הצייד את מותו כאשר ארטמיס, שרצתה לנקום באפרודיטה, שילחה בו חזיר בר שפצע אותו, לפי גרסאות מסוימות באיבר מינו, ומטיפות דמו צמחו כלניות. שירה של ליטבסקי 'תמוז' מהופנט מן הרגע שבו הדם הופך לכלניות: 'כְּאֵן, מְקֻרֹב, / דְּמִי מְנַבֵּיט פְּלִנְיֹת'.<sup>17</sup> הדוברת בשיר מזדהה עם אדוניס המדמם, עם הבן שנולד מהחטא. בה בעת, אם לחזור לשירים כדוגמת 'השאירו אותי שוכבת'<sup>18</sup> או 'קו המעגל',<sup>19</sup> שעוסקים בהתעללות האב, השיר 'תמוז' מבטא הזדהות גם עם סמירנה, הבת שמפתה כביכול את אביה. סיפורו של אדוניס מאפשר לדוברת לבטא את הכפילות שבהיותה הן הבת, הקרבן, והן זו שהפנימה תחושת אשמה ותשוקה כלפי האב הפוגע.

14 א' זומר, 'טראומה בגיל הילדות, אבדן זיכרון וחשיפה מושהית', נייר עמדה למועצה הלאומית לשלום הילד, מאי 1994; J. Briere, *Therapy for Adults Molested as Children: Beyond Survival*, New York 1996

15 ליטבסקי (לעיל הערה 5), עמ' 39.

16 צ' ליטבסקי, 'אפרודיטי, הנ"ל (לעיל הערה 6), עמ' 11.

17 צ' ליטבסקי, 'תמוז, הנ"ל, הירוק בדרכו אל הירוק, ירושלים תשס"ו, עמ' 68.

18 צ' ליטבסקי, 'השאירו אותי שוכבת', הנ"ל, אל תצביע עלי, תל אביב תשס"ג, עמ' 10–12.

19 צ' ליטבסקי, 'קו המעגל', שם, עמ' 13–14.

## לקרוא בשם: בין טראומה ליצירה

בעוד אפרודיטה בשירה המוקדם של ליטבסקי אינה מסוגלת לבטא את מצוקתה ומייצגת את כישלון המעשה האמנותי לנוכח טראומה מינית, בשיר 'תמוז' הדוברת חוזרת לאפשרות המיתולוגית של המרת הדם (הכאב, הגוף המחולל) בכלניות (בפרח, ביופי, בחיות). מעשה הכתיבה אינו בא למלל את האירוע הטראומטי אלא ממיר היבטים מסוימים שלו. המהלך היצירתי תובע את ניתוב הכאב למחוזות של כתיבה וחקירה רוחנית ומנטלית.

בשנת 2004 פרסמה ליטבסקי את המסה 'לקרוא לזה בשם', העוסקת בהתמודדותה עם האלימות המינית של אביה כלפיה. שש שנים מאוחר יותר, בספרה 'ליטורגיה', היא פרסמה שיר שכותרתו 'לקרוא בשם', ובו כתבה על מולידה: 'זְלִי הוֹרִישׁ אֶת הַכָּאֵב / לְקָרָא בְשֵׁם לְכָל אֲשֶׁר סָבִיב'.<sup>20</sup> בכך היא סימנה את המעבר ממתן שם לטראומה אל מתן השם כליבת תהליך היצירה.

המעבר הזה הוא גם הרגע שבו מתרחשת ההמרה מדמות האב הספציפי, בשר ודם, אל האב הגדול, הסימבולי, הפטריארך, האל, המוליד עולם (במאמר). פטריסיה יגר ובת קובלסקי-ואלאס עסקו באימוץ הגורף של תרבות המערב בכלל ושל קריאות פמיניסטיות בפרט את התאוריה של לקאן בדבר חוק האב והפאלוס. האימוץ הזה יוצר לטענתן הפרדה בין האב הקונקרטי, הגופני, בעל הגוף (וככזה לטענת איילין סקארי האב הקונקרטי הוא פגיע ומתכלה, דהיינו בעל גוף היסטורי)<sup>21</sup> ובין האב הסימבולי, הפאלוס שמייצג את העצמה הפטריארכלית. הן הסבירו כי התפיסה הלקאניאנית בהתכחשותה לגוף האב בהכרח מכחישה גם את ההיסטוריות שלו, משום שהאב הסימבולי פועל מעבר לגבולות של זמן ומרחב. על כן הן קראו להכיר באב הן כתוצר היסטורי והן כקונסטרקט אידאולוגי.<sup>22</sup> שירה סתיו הראתה כי גילוי עריות 'הוא המציאות (המוכחשת) שעומדת ברקע כל ניסיון לייצג את היחסים בין אבות לבנות'.<sup>23</sup> כדי לחלץ את הבת מן המבנה הסגור הזה היא קראה להכרה – מצד האב ובעיקר מצד הבת – בקיומו של האב כגוף. בעקבות חוקרות כיגר, קובלסקי-ואלאס, ג'יין גאלופ וננסי מילר,<sup>24</sup> שראו בהכחשת הגוף האבהי אמצעי מרכזי בכינון כוחו, טענה גם סתיו

20 ז' ליטבסקי, 'לקרוא בשם', ליטורגיה, תל אביב תש"ע, עמ' 11.

21 E. Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, London 1985

22 P. Yaeger and B. Kowaleski-Wallace (eds.), *Refiguring the Father: New Feminist Readings of Patriarchy*, Carbondale, IL 1989, p. xiv

23 ש' סתיו, 'אבות ובנות: המלכוד של גילוי העריות', תיאוריה וביקורת, 37 (סתיו 2010), עמ' 84.

24 J. Gallop, *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*, Ithaca 1982;

שהשבת הממשות וההיסטורית לאב עשויה לערער על כוחו הסמלי ולפתוח פתח לכיווני מחשבה ותקשורת חדשים.<sup>25</sup>

אף שלרוב התנועה אצל ליטבסקי היא מן האב הקונקרטי אל האב הסימבולי,<sup>26</sup> ההשתהות במחוזות האב הממשי אינה מאפשרת להפריד באופן חד-משמעי בין האב הממשי לסמלי, אך היא גם אינה מקנה את ההקלה, ההדדיות והחמלה שייחסה סקארי למי שהוא בעל גוף. תיאורים כדוגמת 'הוצאת את ידך מן המכנסים.' / 'הבאתי לך מגבת מן המטבח,' 'רפה ופגיעה כתינוק' / 'וכרותך על ירכי' או 'קמרת אברתך שואבת' / 'אל קרבה את פה הכבדה',<sup>28</sup> מותירים את הדוברת במחוזות החרדה והאימה: 'האם יתממש האיום?' / 'האם אמות?'.<sup>29</sup> נוסף על כך השבת הגוף לאב אצל ליטבסקי מכלה את קיומה של הדוברת. השיר 'נחל צין' נפתח בעמדה דרוויניסטית: 'מי חי כאן, / מי אוכל את מי, / איך מתרחשת מלאכת ההזנה והפליה?'. בהקשר הזה אין לבת כל סיכוי והיא נעלמת, הופכת לגומחה בסלע אשר 'אל תוכה תתכנס אנחתך, אבי, / ואנחות כל אבות אבותיך', ולשקערויות כי יד אשר 'את ערוצי המך בריים, העמקים / תציף, אבי, בנחלי עיניך, אתה ואבות אבותיך'. אנחות האב ודמעותיו – חלק מהותי מהכחשת האלימות שלו בפני עצמו אך בה בעת גם גילום של גופניותו וחולשתו – מכלות את קיומה של הבת: 'אני תם אלה שנות נדוד'.<sup>30</sup>

הקריאה להכיר בגופניות ובהיסטוריות של האב היא מרתקת מבחינה תאורטית ומסעירה בגלל מגוון האפשרויות הרגשיות, התרבותיות והפואטיות שהיא פותחת. עם זאת הקריאה להכלת האב ההיסטורי – גם אם הוא נוסף על זה הסמלי – אינה מתמודדת לדעתי עם אחד המגננונים הסבוכים והשכיחים בגילוי עריות, דהיינו עם ההזדהות עם התוקפן. אנה פרויד טענה שכדי להתמודד עם איום חיצוני, הסובייקט מפנים את הדמות שעוררה בו חרדה ובכך ממיר את הסבילות שבהיות קרוב באקטיביות, דהיינו

N. K. Miller, 'My Father's Penis', יגר וקובלסקי-ואלאס (לעיל הערה 22), עמ' 312–316.

25 סתיו (לעיל הערה 23), עמ' 85–87.

26 המהלך הזה מיוצג בשיא מורכבותו בשיר 'למותי', אשר מתייחס למוות כ'אבי היחיד' / 'שמעודי, בטרם הולדי, צפן לי / אי-עולם' (ליטבסקי [לעיל הערה 20], עמ' 57).

27 'צ' ליטבסקי, 'השאירו אותי שוכבת', הנ"ל (לעיל הערה 18), עמ' 10–12.

28 'צ' ליטבסקי, 'שלושה שירים לאבי', הנ"ל, אמות כנולדת, תל אביב תשע"ג, עמ' 13.

29 צביה ליטבסקי, 'כירה', הנ"ל (לעיל הערה 18), עמ' 33.

30 'צ' ליטבסקי, 'נחל צין', הנ"ל (לעיל הערה 20), עמ' 63. האלימות בשיר 'נחל צין' אינה ייחודית לאב אלא מהותית לאבהות: 'כל אבות אבותיך'. במובן זה השיר של ליטבסקי מחזק את טענתה של סתיו ש'גילוי עריות אינו נטייה אישית ואף איננו פתולוגיה תרבותית. גילוי העריות מצוי בלב לבה של הנורמטיביות התרבותית החברתית, ומובנה עמוק ביסוד היחסים הפטריארכליים בין אבות לבנות ובין גברים לנשים, בחברה ובמשפחה' (סתיו [לעיל הערה 23], עמ' 71).

הוא משנה את מערך הכוחות בעולמו הפנימי בינו לבין התוקפן.<sup>31</sup> שנדור פרנצי התייחס ספציפית לילדים נפגעי אלימות מינית והבין את ההזדהות עם הקרבן כדרך שמאפשרת לילד אשליה של שליטה, של מוכנות לסכנה.<sup>32</sup> אך מה שחשוב לענייני אינו המניע להזדהות אלא העובדה שבתהליך ההזדהות של הבת עם כוחו של האב היא גם מאצילה מגופניותה שלה על אביה. במילים אחרות, ההפרדה התרבותית בין הפין לפאלוס, בין האב הקונקרטי לאב הסימבולי – הפרדה מרכזית בחוויה המערבית המודרנית – אינה חלה בפועל על הבת מבחינה רגשית. בחוויה של הבת הנבגדת והכואבת עצמתו של הגוף – הן של האב והן של הבת – כמו חולשתו ופגיעותו, אינן נפרדות מתחושות האיון, הנבחרות והיות כול יכול.

שירת לייטבסקי מבטאת מגוון יחסים בין תודעת האב לתודעת הבת. לפעמים הבת מזדהה עם האב ולפעמים היא מנסה לשמר את תודעתה העצמית. פרנצי – כמו יגר וקובלסקי ואלאס – הניח הפרדה בין תודעת הקרבן לתודעת המקרבן. אך ההפרדה הזו, גם אם היא מיוחלת או רצויה, לא תמיד אפשרית בעולם הספרותי והטראומטי, בעיקר כשמדובר בגילוי עריות, שכן בשל הקשר המשפחתי בין האב לבת קשה מאוד להפריד בין התודעות. המטמורפוזה של לייטבסקי מאפשרת לה לבטא את ריבוי הפנים של ההזדהויות ואת מערכת היחסים המורכבת שבין הצורך להפרדה של האב והבת ובין הצורך לשמר את הקרבה – הן בשל הצורך להזדהות עם התוקף כדי לצפות את התנהגותו כפי שטען פרנצי, והן משום שהוא האב, הסדר הסימבולי, אותו סדר שכדי לכוון את העצמי צריך להיפרד ממנו, אך כדי להיפרד ממנו צריך תחילה להזדהות עמו.

השיר 'קו המעגל' (2003) נפתח בתקיפה ובהזדהות שבאה בעקבותיה: 'אתה חָג סְבִיבִי בְּמַעְגָל, / מְסַמֵּר אוֹתִי בְּזֶרְקוֹר אֵימָה. / אֲנִי שְׂתֵּפִים'. השיר נמשך בתיאור הפרת הטאבו: 'הָאָסוֹר בְּרָאִיָה / נִבְּטָ בִּי מִקָּל עֵבֶר', ובשאלה המצמררת: 'מָהוּ הַצִּיּוֹת הָעֵמֶק שְׂמוּלֵיד בִּי מִבְּטָךְ?'.<sup>33</sup> סילבוי ויז'ק, בעקבות לקאן, הבחין בין שני סוגי הזדהות. האחד הוא הזדהות מהסוג שעליו עמדו אנה פרויד ופרנצי, דהיינו הזדהות עם מי שאנחנו רוצים להיות. ההזדהות מהסוג השני היא הפנמת המבט של התוקף, כלומר הזדהות עם המקום שממנו מביטים עלי; זו הזדהות עם 'המקום שבו אנו מתבוננים על עצמנו באופן

31 א' פרויד, האני ומנגנוני ההגנה, תרגם א' אבנר, תל אביב תשל"ח, עמ' 75–81.

32 S. Ferenczi, 'Confusion of Tongues Between Adults and the Child' (1933), idem, *Final Contributions to the Problems & Methods of Psycho-Analysis*, ed., M. Balint, trans.

E. Mosbacher et al., London 1955, pp. 156-167

33 צ' לייטבסקי, 'קו המעגל', הג"ל (לעיל הערה 18), עמ' 13.

שבו נתגלה לעצמנו כבני חיבה [likeable], כראויים לאהבה'.<sup>34</sup> אם "הראוי לאהבה" הוא מי שניתן לראותו, מי שניתן לסמנו במבט, אזי מנגנון ההזדהות הזה נדון לכישלון אצל נפגעת גילוי עריות, הן משום שבהתעללות המינית מטבע הדברים האב – כפרט וכייצוג תרבותי – אינו רואה את בתו ('אֵיךְ אֲדַע שְׂאֲנִי קִיַּמְת / אִם אֵישׁ אֵינּוּ רוֹאָה אוֹתִי'<sup>35</sup>), והן משום שבגילוי עריות המונח אהבה, הבעייתי והטעון ממילא מבחינה מגדרית, הופך למסוכסך ורווי סתירות יותר מהרגיל. חוסר היכולת להפנים את מבטו של האב בשלמות – או את שפתו של האב, בעולם המושגים של פרנצי – יוצר פער מטריד, לעולם בלתי מסופק ותמיד נוכח, בין הפרספקטיבה של הבת לזו של האב. לכן הצורך להיות ראוי ונראית, דהיינו התשוקה הבלתי מסופקת למבטו של האב – החיצוני וזה המופנם – מולידה את הציות העמוק לאב, לאב הממשי ולזה הסימבולי. 'לוֹ יְכַלְתִּי לְמִשׁוֹת אוֹתְךָ / מִמְחֹזֵר דְּמִי, קוֹרֵאת הַבַּת בְּשִׁיר הַנִּפְתָּח בְּשׁוֹרָה ל'ו הַיּוֹתִי בַתךְ' (2003),<sup>36</sup> ומבטאת בכך את ההפנמה של דמות האב ובה בעת את הצורך להיפרד ממנו.<sup>37</sup>

עולם הדמדומים שבין מבטה של הבת למבט המבקש להיות ראוי למבט האב אינו מאפשר להיחלץ מן הציות העמוק. הפתח היחיד להיחלצות מן המלכוד הרגשי בשלב זה הוא עיוורון, הכחדת המבט: 'מִבְּטִי מְחַפֵּשׂ מִסְתוֹר / אֲבָל אוֹתוֹ בְּלִבְד אֲנִי רוֹאָה. אֵיךְ אֲגִיד רְאִיתִי – / אֵיךְ אֲגִיד לֹא רְאִיתִי – / מִי יֵאָמֵן לִי – / אֱלֹהִים, הִכָּה אוֹתִי בְּעוֹרוֹן'<sup>38</sup>

34 S. Zizek, *The Sublime Object of Ideology*, London 1989, p. 105. ז'יז'ק השתמש במונחים פסיכואנליטיים והסביר כי ההזדהות של הסובייקט השואף להידמות למושא הזדהותו היא הזדהות דמיונית, ואילו ההזדהות של הסובייקט המבקש להיות ראוי למבטו של האחר היא הזדהות סמלית (שם, עמ' 105–107). גולדברג הבהיר כי במונחים נרטולוגיים מדובר בדיבור משולב ובשאלות הנוגעות לסוג המיקוד. ראו: ע' גולדברג, טראומה בגוף ראשון: כתיבת יומנים בתקופת השואה, אור יהודה תשע"ג, עמ' 308–309, הערה 40.

35 צ' ליטבסקי, 'הפצים', הנ"ל (לעיל הערה 28), עמ' 57. ייתכן שהמשפט השירי של ליטבסקי 'אֵיךְ אֲדַע שְׂאֲנִי קִיַּמְת / אִם אֵישׁ אֵינּוּ רוֹאָה אוֹתִי' הוא פרפרזה על השאלה הידועה מהסיפור 'נעימה ששון כותבת שירים' לעמליה כהנא-כרמון: 'שכיצד זה אני קיימת רק כדי שאתה תראה אותי ואתה אינך רוצה לראות אותי' (ע' כהנא-כרמון, בכפיפה אחת, מרחביה 1966, עמ' 141). את השאלה מפנה הנערה נעימה ששון למורה שלה יחזקאל, מושא אהבתה הנכזבת. תודה לתמר הס על הקישור.

36 צ' ליטבסקי, 'לו היותי בתך', הנ"ל (לעיל הערה 18), עמ' 15.

37 בדיון של ליטבסקי בדיוניסוס היא עומדת על הקשר הסבוך בין התעללות האב, מבטו והצורך של הבן הפגוע בהכרה: 'העונג חסר העכבות של האב [זאוס] מוליד את פגיעותו הקיומית של הבן [דיוניסוס]. המטמורפוזה מגלמת לגבי דיוניסוס הימלטות מתמדת ממבט האב, השבה ונוכחת כחורה פוסט-טראומטית בסיפוריו השונים, כמו גם כניסיון מתמיד לזכות בהכרה' (ליטבסקי (לעיל הערה 1), עמ' 25).

38 צ' ליטבסקי, 'קו המעגל', הנ"ל (לעיל הערה 18), עמ' 13.

'תבוא אֶצְבָּעךָ, אָבֵא, / תִּנְקַר אֶת עֵינַי',<sup>39</sup> 'אֵינִי זְקוּקָה אֶלָּא לְבָשָׁר / לְהִזִּין בּוֹ / אֶת עֵרוּנִי'.<sup>40</sup>

כינון מבט שאינו וריאציה למבטו של האב הוא הפרוייקט של כל בת בתרבות פטריארכלית,<sup>41</sup> הוא הפרוייקט הפסיכו-פואטי של כל בת-יוצרת והוא בוודאי ובוודאי פרוייקט מרכזי בחוויה של בת כותבת נפגעת גילוי עריות. הדוברת בשיר 'בת המינוטאור' (2003) הורגת את אביה, חצי אדם חצי שור, ונותרת עם עיניים ריקות.

#### בת המינוטאור

אֵינְנִי יְכוּלָה לִזְמַר

'יְדֵי אָבִי הָיוּ יְדֵי רוֹצֵחַ'.

הָאֵימָה בְּמַבְטֹו –

בְּבוֹאָתִי.

אֵינְנִי יְכוּלָה.

הַמֶּלֶת יְצִיעִים סְמוּיִים מִן הָעֵין

מִחֲרִישָׁה אֶת אֲזֵנֵי.

קָהַל בְּלַתִּי אֲנוּשֵׁי

סָבִיב זִירַת הַלְּבִירִינָתְךָ

מִשְׁמִיעַ לְחִישָׁה רְמָה, קְצוּבָה

כְּמִשְׁק הַדָּם בְּרֵאשֵׁי.

אֵינְנִי יְכוּלָה עוֹד.

אֲנִי מְפַלְחֶת אֶת לֵב הַמִּינוּטָאוֹר

בְּלֶהֱב

שְׂאֵל חֲדוֹ נִצְטַמְצָמָה נִפְשֵׁי.

גִּוְיָתוֹ גְּלוּיָה לְעֵין כָּל.

דְּבַר אֵינוֹ עוֹצֵר עוֹד בְּעֵדֵי.

אֲנִי יוֹצֵאת הַחוּצָה,

אֵיבְרֵי רֵיקִים מִמְּאֲמָץ.

39 'צ' ליטבסקי, 'ספור לפני השנה' שם, עמ' 22.

40 'צ' ליטבסקי, 'תולעת', שם, עמ' 53.

41 על מבט גברי ובעיקר על הקשר – המעורער לעתים – בינו לבין הדגם האדיפלי ראו: L. Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen*, 16, 3 (1975), pp. 6-18; D. Fuss, 'Fashion and the Homospectatorial Look', *Critical Theory*, 18, 4 (1992), pp. 728-730

עיני ריקות.

צדי שדרות רוטשילד

עוטים עלי עמק לפנים מעמק.

צמרות עמק.

בתי עמק.

אני עוצרת מלכת.

מאזנה.<sup>42</sup>

אין בכוחו של הרצח לכונן מבט לא פטריארכלי. אדרבה רצח האב הוא הפנמה של עמדה גברית, הן במובן הפרוידיאני של הפנטזיה לרצח אב כפנטזיה גברית והן במובן של הזדהות עם תסאוס המיתולוגי, שהרג את המינוטאור, ושנחשב למחוקק מרכזי באתונה – מקור שמו הוא תסמוס, מוסד ביוונית; במילים אחרות, הוא הסדר הסימבולי בהתגלמותו. עם זאת ההזדהות עם תסאוס היא הזדהות גם עם הדמות המיתולוגית היחידה שהיה בכוחה להיחלץ מהמבוך המיתולוגי שבנה דיידלוס, בזכות פקעת החוט שהעניקה לה אריאדנה. אם כן רצח האב בשירה של ליטבסקי אינו רק ניסיון להכחיד אותו אלא בה בעת פנטזיה להיחלץ מהמבוך המשפחתי והרגשי.

מסע ההיחלצות מהאב ותהליך כינון המבט של הבת – על הצלחותיו, כישלונותיו ומאבקים – כרוכים במעשה הכתיבה והם הטרנספורמציה העמוקה מ'לקרוא לזה בשם', דהיינו מקריאה בשם הממוקדת במילול הפגיעה המינית, ל'לקרוא בשם', כלומר ליכולת למלל את העולם על מגוון רבדיו. מתן השם, מעשה הכתיבה, כרוך אם כן בדינמיקת הקרבה למבט האב וכן בניסיונות ההיחלצות מאותו מבט, אך הוא אינו פותר את הסבך ואינו משחרר בהכרח את בעלת המבט מכבליה. בשיר 'איילות' (2010) מבטה של הדוברת הופך להיות עול על מושא המבט.

איילות

מָה נְמַלְטוֹת הָאֵילוֹת בְּמְרוֹצָתָן

מֵה תְרַצֵּינָה לְהַשִּׁיל מְעַל גִּבֵּן

מִמְבְּטֵי הֵן נְמַלְטוֹת

אֵת מְבִטֵי תְרַצֵּינָה לְהַשִּׁיל מְעַל

גִּבֵּן הַקָּמֹר וְהַצָּר הַיָּפֶה מִפְּלֵיפָה

מִבְּטֵי הַחֹמֶד

42 צ' ליטבסקי, 'בת המינוטאור' הנ"ל (לעיל הערה 18), עמ' 36–37.

## השורה על גבן היפה להשיל

היתה לי דמעותי לחם.  
 אילות נמלטות אל חצרות  
 אלהים הגדורות, מלחכות ניהוח  
 על המים.<sup>43</sup>

לאה גולדברג שאלה 'מה עושות האילות בלילות?', 'מי שומר על חלומן המתוק?', 'מה חולמות האילות בלילות?' ו'מי מעיר אותן עם שחר משנתן?'. השאלות הללו מגשרות בין העולם השירי לזה שמחוצה לו, ובתוך כך מייחסות למילים את היכולת לתאר – ולברוא – עולמות. גם בשיר המאוחר 'תשובה' (יולי 1969), שעונה 'על השאלון, 'לשם מה נכתבים שירים ליריים?', לא פקפקה גולדברג בכוחה של המילה הכתובה: 'ומה לעשות בסוסים במאה העשרים? / ובאילות? / ובאבנים הגדולות / שבהרי ירושלים?'.<sup>44</sup> ליטבסקי לעומתה תוהה 'ממה נמלטות האילות במרוצתן?'.<sup>45</sup> השאלה הזו מבטאת לא רק תחושת נרדפות אלא בעיקר הכרה במרוצתן של האילות, דהיינו בתנועתן ובהיעלמותן הצפויה. תשובת הדוברת חד-משמעית: 'ממבטי הן נמלטות'. מבטא של הדוברת, העומד בבסיס המעשה השירי, הופך למבט אלים ומאיים, שכן הוא חומד – כך במקור – את יופיין ואת תנועתן של האיילות ומאיים לכלוא אותן בין כותלי השיר. בקישור בין אילות לדברי שיר מהדהדת ברכת יעקב לנפתלי: 'נפתלי אילה שלחה הנתן אמרי שפר' (בר' מט 21). ברכה זו זכתה למגוון פירושים רחב, ואף שמשמעות הפסוק אינה ברורה לחלוטין, ניתן לראות קשר בפסוק בין ברכה, זריות האיילה וכינון אמירה פואטית. לעומת זאת בשיר של ליטבסקי האיילות השלוחות אינן מנוף מיטיב ליצירה, אלא הן אילות הנמלטות במרוצתן, ישויות המנסות לחמוק מגורלן הפואטי ובעיקר ממבטה המצמית של הדוברת.

43 צ' ליטבסקי, 'איילות', הנ"ל (לעיל הערה 20), עמ' 15.

44 ל' גולדברג, שירים, ג, תל אביב 1973, עמ' 284.

45 השיר של ליטבסקי מרמז גם לשירה של יונה וולך 'שיר', שנפתח בשורות: 'בנקיק נסתר בצוקים / אילה שותה מים / מה לילה' (י' וולך, תת הכרה נפתחת כמו מניפה, תל אביב תשנ"ב, עמ' 151). אך מעניין לדעתי לא פחות דווקא הקישור לשיר המוקדם של ליטבסקי 'אילה' המתאר את אהבתו של הנמר לאיילה: לאחר ש'שוקעות שניו / בטעם דמה', 'הופכת היא לָאֵה / לְדָמוּ וּבְשָׂרוֹ' (ליטבסקי [לעיל הערה 18], עמ' 61). הביטוי המטפורי 'דמו ובשרו', שבא לייצג קשרי שארות, חוזר אצל ליטבסקי למשמעותו המילולית, ונוסף עליו נדבך האלימות המינית והפיזית של אב כלפי בתו. ייתכן גם שדימוי האיילה בהקשר של גילוי עריות בשירת ליטבסקי מרמז לשיר השירים, בעיקר לדימוי המקראי של האהובה כאחות ('אחתי כלה', שה"ש ד 12) והאהוב כאח ('מי יתנן כאח לי, יונק שדי אמי', שם ח 1) או כדוד ('דומה דודי לצבי או לעפר האילים', שם ב 9).



כוחו המשתק של המבט עומד בבסיס הדיון של לקאן במבט ובאמנות. בסמינר XI הוא התייחס אל מעשה הציור כאל מחוות סיום או הפסקה (terminated gesture) המקפיאה את התנועה.<sup>46</sup> לקאן תיאר את המצב הפרדוקסלי שבו הצייר עובד במרץ על מהלך שהוא למעשה בולם תנועה, ועל כן הורג. לפי לקאן ציוריו של פול סזאן מאפשרים לעקוב אחר הדיאלקטיקה הזו בין תנועה, שמקושרת לסימבולי, ובין מעצור או עכבה, שקשורים למדומיין (the imaginary).<sup>47</sup> בדומה לכך שירתה של ליטבסקי נעה בין תפיסה שהשיר (השפה, המילה) תופס משהו שמטבעו חומק ובין ההכרה שהמעשה האמנותי הוא ניסיון כושל לתפוס משהו חמקמק מטבעו: 'רְאִיתִי צְבִי בְשֹׁדֵהּ. / זְכָרוֹן שֶׁהוּא לְשִׁכְחָה. / שִׁכְחָה שֶׁהִיא צְבִי'.<sup>48</sup> כבר בספר השירים הראשון של ליטבסקי הדרך היחידה ליצור היא לא להתעניין בויכרון ולא לפחד לשכוח.<sup>49</sup> ב'שיחה עם בורחס' (2010) הדוברת מצהירה כי 'עוֹד בְּגִיל תִּיכּוֹן הַחֲלָפְתִי אֶת הַזְכָּרוֹן בְּאֶפְשָׁרִי. / הִיָּה, אֲמַרְתִּי לוֹ, / לְטַעַם שֶׁל עוֹגָה שֶׁלֹּא יִדְעֵתִי מֵעוֹלָם'.<sup>50</sup> אף ש'אֶפִּילוּ הַחֲלוֹם אֵינּוּ מֵעוֹ',<sup>51</sup> יש להמיר את המציאות הקונקרטיה הכואבת במשהו טוב יותר. אי לכך הציור אינו נתפס כיצירה שמצליחה ללכוד משהו בזעיר אנפין, אלא הוא ביטוי דווקא לעיוורון, למוגבלות הצייר. היופי היחיד הקיים הוא זה 'שֶׁהַכְּרֵתִי וְלֹא מְרָאָה'.<sup>52</sup>

במעבר מ'לקרוא לזה בשם' ל'לקרוא בשם' העיוורון הטראומטי מומר בעיוורון כעמדה פואטית. ממש כמו אצל טירסיאס, החווה העיוור של תבאי, שעיוורונו מאפשר לו ראיית עומק, אצל ליטבסקי אי הראייה הופכת לאי של ראייה; האפלה, האין, היא מקור היצירה: 'בשביילי החושך הוא התנאי להיוולדות מחדש', סיפרה ליטבסקי ברשימה לכבוד צאת ספרה 'ליטורגיה', 'להיוולד מחדש הרבה ככל האפשר – זוהי משאלתי'.<sup>53</sup> המטמורפוזה ככלי ביטוי לגוף ולסובייקטיוויות נפגעי אלימות עוברת

'The gaze in itself not only terminates the movement, it freezes it', J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. J.-A. Miller, trans. A. Sheridan, New York 1998, p. 117 46

H. Berressem, 'The "Evil Eye" of Painting: Jacques Lacan and Witold Gombrowicz on the Gaze', R. Feldstein, B. Fink and M. Jaanus (eds.), *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Albany, NY 1995, pp. 175-182 47

צ' ליטבסקי, 'צבִי בשודה', הנ"ל (לעיל הערה 20), עמ' 16. 48

צ' ליטבסקי, 'אפרודיטי', הנ"ל (לעיל הערה 6), עמ' 11. 49

צ' ליטבסקי, 'שיחה עם בורחס', הנ"ל (לעיל הערה 20), עמ' 74. 50

צ' ליטבסקי, 'מקדש מעט', הנ"ל (לעיל הערה 28), עמ' 24. 51

צ' ליטבסקי, 'אפרודיטי', הנ"ל (לעיל הערה 6), עמ' 11. 52

קשה שלא לקשר את העמדה הרגשית-פואטית הזו עם כותרת ספרה של ליטבסקי, 'אמות כנולדת', שפורסם בשנת 2013, מיד אחרי הספר 'ליטורגיה' (2010). 53

בעצמה מטמורפוזה ומייצרת קול שירי שאינו חושש לעמוד לנוכח מותו שלו ('וְכָל אֲשֶׁר אֶכְתֵּב נִסְפָּג בְּךָ וְנִעְלָם'),<sup>54</sup> אך גם ניצב באומץ אל מול התקווה והשמחה, כפי שמעיד השיר 'זמרה' (2010):

צְפָרִים סְמוּיֹת בְּזֶהָר  
מְבַקְשׁוֹת לְהוֹלֵד.  
בְּנִיד רֹאשׁ קַל אֲנִי נֶעְתַּרְתּוּ.  
בְּפָרְפּוֹר מְהִיר וְעוֹ הֵן נִחַלְצוֹת מִפְּיוֹתֵי,  
פְּקַעוֹת שֶׁל כַּח מִתְפָּרֵץ, שְׂמַחָה.<sup>55</sup>

ב. 'כָּל מְרַחֵק / הוּא הֶרְגוּשׁ שֶׁבְּשׁוּבִי אֶלֶיךָ':<sup>56</sup> דמות האם

לרגש הלוהט, הדומיננטי בחיי, שחשתי כלפי אמי קראתי 'אהבה'. אמי מעולם לא נעדרה ממחשבותי. שְׂמַחְתִּי בהישגיי וכשרונותיי היתה השמחה להגניח אותם לרגליה. כבר כילדה קטנה גידלתי את עצמי למענה [...]. עצבותה היתה מעוררת בי אימה. אושרה היה פרויקט חיי ותכליתם... האם זוהי אהבה? האם הוודאות המתמדת, גם בשנות בגרותי, שלא אוכל לחיות בלעדיה, פירושה אהבה? מה עצוב, אך גם מאיר עיניים, לגלות שרגשות אלה מיוצגים בעולם על ידי המלה 'חרדה'. הסימון הלשוני, ועל כן גם התודעת־ריגשי, היה לקוי. לא היתה זו אהבה אלא זעקת חֶסֶר איום, ויתור על 'אני' כדי לקיים את אמי, שכן התמוטטותה או נטישתה פירושה הישארתי בודדה מול אבי.<sup>57</sup>

#### זעקת חֶסֶר

הפגיעה של האב מתרחשת בתוך מרחב ביתי, משפחתי. הבית, מזכירה לנו ליטבסקי, הוא 'יצוגה של הנפש, על מטען המשמעויות שלו – טריטוריה, גבולות, הגנה, אינטימיות – הוא מקום האל־בִּיתִי (unheimlich).<sup>58</sup> באופן ספציפי יותר, בעולמה הפסיכו־פואטי של ליטבסקי הוועה המשפחתית מגולמת בדינמיקה מורכבת של מבטים, הזדהויות וציפיות. בפענוח דמותו של דיוניסוס, אחד ממושאי ההזדהות

54 'צ' ליטבסקי, 'למותי', הנ"ל (לעיל הערה 20), עמ' 57.

55 'צ' ליטבסקי, 'זמרה', שם, עמ' 77.

56 ליטבסקי, ללא כותרת, הנ"ל (לעיל הערה 2), עמ' 15.

57 ליטבסקי (לעיל הערה 5), עמ' 41.

58 ליטבסקי (לעיל הערה 1), עמ' 214.

המרכזיים של ליטבסקי,<sup>59</sup> המבטים השונים הם אלה שמעצבים את החוויה הטראומטית וכן את ההתמודדות עמה: 'דיוניסוס לא זכה למבטה של אם, ומבט אביו הבעית אותו. הצורך הראשוני במבט המאשר לא נענה ונותר כחסר מתמיד [...] עליו להילחם בכל מקום על הכרה'.<sup>60</sup> לאחר שעסקתי בחלק הראשון של המאמר במבטו המבעית של האב, אעסוק בחלקו השני במבטה החסר של האם. מתוך עיון במחזור השירים 'תני לי פנים' מן הספר 'לקיר אחד קראתי בית' (2007),<sup>61</sup> אני מעוניינת לבדוק מהן ההשלכות של חוסר המבט של האם, ואיזו דינמיקה מתקיימת בין הבת המשוועת למבט ובין האם המסיטה את מבטה.

מחזור השירים 'תני לי פנים' מוקדש 'לאמא', והוא מתאר את מערכת היחסים בין הדוברת, הבת, לאמה ניצולת השואה. המחזור תחום בגבולות ילדותה של האם מחד גיסא ויום לווייתה מאידך גיסא. הוא חושף מערכת יחסים מורכבת, החוצה מחווות גאוגרפיים ורגשיים, ועוסק באבדן וביתמות של אישה בוגרת – בת לאם יתומה – שחוייית הנטישה ההורית אינה זרה לה.

הכותרת 'תני לי פנים' חושפת את ליבת היחסים בין האם לבת: הבת חווה את עצמה כנטולת פנים, כחסרת זהות, ואת האם כדמות היחידה שבכוחה לתקן את המעוות. יתר על כן, הקריאה 'תני לי פנים' מבליעה אמת מרה בדבר הסתר פנים, היעדר, של האם. אך ממש כפי שהסתר הפנים של האל אינו מתכחש לנוכחותו, כך הסתר הפנים של האם לא רק שאינו מבטל את נוכחותה, אלא בעיקר מבליט את מרכזיותה בחיי בתה.

אין בחבוקך הגנה מאימת העדרך.  
ראי איך מצמיח עורי בחיקך  
שורות קשקשים,  
בפי לשון מפצלת.  
חריצי מבט צהבים  
נפקחים לאטם תחת קרום עיני.  
עוד מעט ומבין ורועותיך  
אונק אל הסבך,

59 ליטבסקי העידה על הקשר העמוק שלה לדמותו של דיוניסוס: 'כך מגלם עבורי דיוניסוס את חווית חיי העמוקה ביותר: את העצמי הנמלט מתפיסתי ואת שפע התגלמויותיו [...] הוא התשובה לשאלה המעסיקה אותי כל חיי: "מי אני?", והוא ההתחמקות מכל תשובה בעת ובעונה אחת' (שם, עמ' 34–35).

60 שם, עמ' 35.

61 צ' ליטבסקי, 'תני לי פנים', הנ"ל (לעיל הערה 2), עמ' 5–23.

נְשִׁימָתִי שׁוֹרְפֶת אֶת הָעֵשֶׂב.<sup>62</sup>

החרדה מהיעדרות האם היא המניע המרכזי למטמורפוזה שעוברת הדוברת מדמות אנושית למעין חיה, דרקון, סלמנדרה. חוסר ההגנה של האם מחייב את הבת לפתח שריון הגנה ('שורות קשקשים', שהן גם שריון קשקשים), אך באופן פרדוקסלי שריון ההגנה שלה הוא איונה העצמי, הפיכתה מסובייקט אנושי למעין חיה מיתולוגית. יתר על כן, המטמורפוזה הזו היא גם פנטזיה – נחשקת ומעוררת חרדה כאחד – על מסע ההיפרדות מן האם, על היציאה מהחיק האימהי ('עוד מעט ומפין זרועותיך / אֲזַנֵּק אֶל הַסֶּבֶךְ').

הפנטזיה עצמה, כמו ההכרה בגבולות החיבוק האימהי, מסמנת את ההפרדה בין האם לבת, אך בה בעת מבטאת את הסימביוזה שבבסיס היחסים ביניהן, את חוסר היכולת של הבת להינתק מאמה. מימוש הפנטזיה יביא לשרפת העשב. אך ממש כפי שבשירה של דליה רביקוביץ 'הבגד' לא ניתן להבחין בין הבגד הבוזר – הסכנה והאימה – לדוברת הלובשת אותו ('אֵינְ עָלַי בְּגָד בְּכָלֵל, הָרִי זֹאת אֲנִי הַבוֹעֵרֶת'),<sup>63</sup> כך העשב הנשרף מנשימתה של הבת אינו חיצוני לה והוא מקושר לילדותה שלה עצמה: 'עֲמַק בְּתוֹךְ הָעֵשֶׂב הַגָּבֹה, הַפְּרָתִי בַת הַשֶּׁלֶשׁ / יוֹקֶדֶת כָּל כְּלָה לָתֵת. לְהַנְתָּן [לאם].'<sup>64</sup> אותה הכרה – של בת השלוש, של ילדת המטמורפוזה ושל האישה הבוגרת שחווה את מות אמה – היא זו המצהירה כלפי האם: 'אֶת הַרְפָּתְךָ שְׁלִי. / כָּל מְרַחֵק / הָרְגוּשׁ שְׁבִשׁוּבֵי אֲלִיךְ'.<sup>65</sup> המרחק/מרחב היחיד האפשרי לבת הוא זה שנבנה ומתוחם על ידי גבולות ההזדקקות לאם. בניגוד למשחק הפורטרטה (הלאה! לכאן!) הפרוידיאני, שמבטא את התמודדות התינוק עם תהליך ההיפרדות מהאם, שכן במהלכו מצד אחד התינוק חוזר על סיטואציית הנטישה הכואבת של האם ומצד אחר שולט בה,<sup>66</sup> הפורטרטה דה בשירה של ליטבסקי מבטא את כישלון ההתמודדות עם הפרדה ומסמן את גבולות הזינוק מתוך הסבך האימהי.

כישלון ההיפרדות מן האם והגעגוע התמידי הופכים את המטמורפוזה של איון עצמי ושל לידה מחודשת אל חיק האם למצב קיומי־רגשי מתמשך, שכוון ללא התר בעברה

62 'צ' ליטבסקי, ללא כותרת, שם, עמ' 10.

63 ד' רביקוביץ, 'הבגד' (1970), הנ"ל, כל השירים עד כה, תל אביב תשנ"ה, עמ' 122.

64 'צ' ליטבסקי, ללא כותרת, הנ"ל (לעיל הערה 2), עמ' 15.

65 שם.

66 S. Freud, 'Beyond the Pleasure Principle' (1920), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, XVIII. ed. J. Strachey, in collaboration with A.

Freud, London 1953, pp. 7-64.

הטראומטי של האם, ניצולת שואה שאיבדה את אמה עוד לפני המלחמה, בהיותה בת חמש. בשני שירים בלבד יש רמזים לאותו עבר:

\*

...

קָרַח.

עַל פְּנֵי שְׂרֵכֶת דְּרָכֶךָ בְּבִקְרָה  
מִבֵּית הַיְתוּמִים לְבֵית הַסֵּפֶר  
בְּמַעֵיל גְּדוֹל מִמֶּדְתְּךָ.  
עַל פְּנֵי בְּרַחַת מִפְּנֵי הַגְּרָמָנִים.

67 ...

\*

בַּת חֲמִשׁ נִשְׁבַּעְתָּ לֹא לֹאמֵר עוֹד 'אִמָּא'  
לְאַחַר שְׂקָרְעֵת אֶת שְׂפִתֶיךָ  
מִמַּעַקְהָ הַבְּרִזָּל הַקְּפוּאָה.

מִן הָעֵבֶר הַשְּׁנַי שֶׁל יְתִמוּתְךָ  
אֲנִי מִתְדַפְּקֶת.

מְלָה מְחַפְּשֵׁת לָהּ פֶּה

אִמָּא<sup>68</sup>

מהו העבר השני של יתמות? על איזו דלת, קיר, חומה, מתדפקת הבת? את החוויה המתוארת בבית האחרון של השיר ניתן לייחס לאם, דהיינו בפיה של הילדה היתומה מאם התרוקנה המילה 'אמא' מכל ממשות. אך ניתן לקרוא את הבית גם כמתייחס לדוברת, לבתה של אותה ילדה יתומה, שתרה אחר אמה, שמחפשת דרך להבקיע את חומת יתמותה של אמה. הסוף הכפול הזה מבטא מעין יתמות משוכפלת: האם היתומה, בתפקודה החלקי, מנחילה לבתה חוויית יתמות ונוטעת בה את החסך ההורי. הבת והאם מתלכדות בתשוקתן לאם, בהיותן יתומות – האחת יתומה מאם והאחרת נטושה מאם.

חוסר התפקוד של האם כאם וההשלכות של מוגבלותה הרגשית על בתה, דפוס חוזר בשיריה של ליטבסקי, מייצרים 'יתמות פראית וכואבת', דהיינו תחושת יתמות

67 ז' ליטבסקי, ללא כותרת, הנ"ל (לעיל הערה 2), עמ' 6.

68 ז' ליטבסקי, ללא כותרת, שם, עמ' 16.

הנובעת לאו דווקא ממוות ממשי של האם אלא מנטישות מסוגים שונים. 'אם אם נוטשת אותנו', כתבה אדריאן רייץ, 'תהא הסליחה שלנו רצינונלית ככל שתהיה, יהיו אהבת האם וכוחה חזקים ככל שיהיו, לעולם תחוש הילדה שבתוכנו [...] רגעים של יתמות פראית וכואבת'.<sup>69</sup> היתמות לכאורה הזו והאימהות הבעייתית כרוכות זו בזו בקשר שנדמה כי הוא חסר התרה, מסועף, משתק ומשכפל את עצמו ללא הרף.

דימוי הבת המתדפקת על חומת היעדרה של האם ('מִן הַעֶבֶר הַשְּׁנַי שֶׁל יְתֻמוֹתָךְ / אֲנִי מִתְדַפֶּקֶת') עשוי להזכיר יתומה נוספת שמחיקת הסובייקטיויות שלה היא ממאפייניה המרכזיים: את תרצה, גיבורת 'בדמי ימיה' לעגנון.<sup>70</sup> הקשר בין תרצה לבין אמה עומד במוקד הדרמה הרגשית ששרטט עגנון. השאלה עד כמה חיה תרצה את חייה, ועד כמה היא מנסה לשחזר, לשקם או לשכפל את חיי אמה, היא שאלה מרכזית בסיפור, ולא ניתן להפרידה מתהליך כינון הזהות של תרצה או מתהליך הפרדה – הממשית והרגשית – מן האם. ההזדהות העצומה עם האם היא כמובן אחד המניעים הראשיים להשתלשלות הסיפור, והיא גם אחד הגורמים המעצבים בכינון קולה של תרצה. קולה של האם זכור בנובלה בעיקר בהיעדרו ('על מטתה שכבה אמי ודבריה היו מעטים'<sup>71</sup>), וזיכרון מחלטה אפוף בשתיקה שאפפה את הבית ('דומם עמד ביתנו ביגונו', 'על פתחנו הניחו מרבד, למען ספוג המרבד קול כל צעד'<sup>72</sup>). עוד בחיי אמה תרצה משתוקקת אל הקול הנעדר הזה ומנסה, כמעט ללא הצלחה, להשיגו ולגעת בקצותיו הפרומים: 'ובדברה [לאה] כמו נפרשו כנפים זכות ויובילוני אל היכל הברכה. מה אהבתי את קולה. פעמים הרבה פתחתי את הדלת למען תשאל מי בא'.<sup>73</sup> תחושת האיזון העצמי וחוסר הנראות והנוכחות של תרצה בחיי היקרים לה הייתה שגורה בילדותה. פתיחת הדלת כדי לשמוע את שאלת אמה 'מי בא' היא ניסיון להנכיח את עצמה בחיי האם, מתוך הבנה בלתי מודעת שגם כשהאם שואלת את שאלתה, הבת אינה מושאה הנחשק של השאלה. זהו ניסיון נוגע ללב של תרצה להנכיח את קיומה, ניסיון המעיד למעשה

69 א' רייץ, 'ילוד אשה, תרגמה כ' גיא, תל אביב תשמ"ט, עמ' 261. רייץ' נתנה דעתה לאפשרויות הנטישה השונות של אמהות, וטענה שנטישה זו מעמידה את הנשים (הבנות) שננטשו בעמדת חולשה, שלעתיים ניתן להפכה לעמדת כוח: 'רק לאחר שנעמוד נכוחה בפני התשוקה המגששת בתוך-תוכנו כאותה ילדה אבודה, רק אז נוכל לשנותה, והזעם העיוור והמרירות הפורצים שוב ושוב בקרב נשים המנסות לבנות תנועה יחד, ילבשו צורה חדשה. לפני כינון האחוזה בין הנשים היה הידע – אולי חולף, אולי קטוע, אך מקורי ומכריע – של האם והבת' (שם).

70 ש"י עגנון, 'בדמי ימיה', כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, ג: על כפות המנעול, ירושלים ותל אביב תשכ"ז, עמ' ה-נד.

71 שם, עמ' ה.

72 שם.

73 שם.

על דימויה העצמי כנעדרת ממרחב התשוקות של האם.<sup>74</sup> אל המרחב הרגשי הזה של פתיחת הדלת של תרצה שבה ליטבסקי ברגעי ההתדפקות על יתמותה של אמה.<sup>75</sup> חוויה מכווננת זו של רעב עצום למקום המסוכך שהאם אינה מספקת, בד בבד עם המרת מוקד ההזדהות, חוזרת בבגרותה של תרצה, בזמן מחלתה לאחר הפגישה עם עקביה מזל: 'ומדי תסוב הדלת על צירה שאלתי מי זה בא? לבי נהפך עלי וקולי כקול אמי בחלותה את חוליה'.<sup>76</sup> הילדה שכמהה לקול אמה הופכת להיות קול אמה; הקול הנעדר בחיי הילדה הופך לנוכחות המכרעת בבגרותה. המחיקה שבקולה של תרצה היא רב ממדית. לא רק שזהו קול אמה וקול נעדר, אלא שבאימוץ הקול הזה תרצה מוחקת את האפשרות שהייתה קיימת בהיותה ילדה: להיות מושא השאלה. כעת, כשתרצה הבוגרת מנסחת את השאלה, אין השאלה יכולה להיות מכווננת עוד אליה עצמה. עיצוב זה מוחק את התשוקה הילדית להיות מושא השאלה. זוהי מעין הבנה לא מודעת – אכזרית בחריפותה – שגם שאלת האם מעולם לא הופנתה באמת אליה.<sup>77</sup> האם ששואלת 'מי בא' – ממש כמו תרצה בשלב שבו היא מאמצת את שאלת האם – אינה מצפה לבתה אלא כנראה לאהובה. כך על ידי אימוץ קול האם תרצה מבטלת לא רק את קולה שלה אלא גם את קיומה כמושא התשוקה של האם, באמצע את עמדת המשתוקקת: לא תרצה הייתה מושא ההשתוקקות והגעגועים של אמה, אלא עקביה מזל. תרצה במובנים מסוימים מסיימת את מהלך המחיקה הקשה שהפעילה אמה כלפיה על ידי הזדהות עם אמה ואימוץ אותו מושא תשוקה, עקביה מזל. כאילו הכישלון

74 על מהלך רגשי דומה מעידים דבריה של תרצה כשהיא מספרת על הלילות בחברת אביה: 'ובעשר שעות יקום אבי, יחליק שערוני ויאמר ועתה שכבי נא תרצה. מה אהבתי ו'ו החיבור, תמיד שמחתי עליה. כאילו כל אשר אמר אלי אבי המשך מהרהורי לכו הוא. לאמור בלבו דיבר עמי תחילה ועתה פה אל פה' (שם, עמ' כז). גם בסצנה זו על תרצה לדמיין את עצמה כנוכחת במרחב הרגשי של אביה, דווקא משום שהיא חשה עצמה נעדרת משם.

75 ההתדפקות על הדלת (או על הקיר) של מי שלא נענה עשויה לרמוז לשיר השירים, שעומד גם בתשתית הנובלה 'בדמי ימיה'. האינטרסטואליות הזו מחזקת את הקישור הפואטי לגילוי עריות. על הקשר בין 'בדמי ימיה', שיר השירים וגילוי עריות ראו: א' בנד, 'המספר הבלתי מהימן ב'מיכאל שלי' וב'בדמי ימיה', הספרות, ג, 1 (תשל"א), עמ' 30–34; ר' גינזבורג, "'בדמי ימיה מתה תרצה" או "יפה את רעיתי כתרצה נאוה כירושלים אימה כנדגלות"', דפים למחקר בספרות, 8 (תשנ"ב), עמ' 285–300. על שיר השירים וגילוי עריות בשירת ליטבסקי, ראו לעיל הערה 45.

76 עגנון, בדמי ימיה (לעיל הערה 70), עמ' מט.

77 גילום נוגע ללב לכך יש בסצנת שרפת כתבי עקביה מזל על ידי האם. תרצה מספרת על אמה: 'הדלת נפתחה פעמים ושלוש והיא לא שאלה מי בא, גם כי דיברתי אליה לא ענתה' (שם, עמ' ו). ראו גם: ע' עוז, מתחילים סיפור, ירושלים 1996, עמ' 21–28. לניתוח פסיכואנליטי מרתק של היחסים המורכבים בין תרצה לאמה ראו: נ' בן-דב, אהבות לא מאושרות: תסכול אירוטי, אמנות ומוות ביצירת עגנון, תל אביב תשנ"ז, עמ' 123–195.

להיות מי שרוצים בו או בה, דהיינו עקביה מזל או הילדה האהובה, אינו מותר לה אלא להיות זו שרוצה בו.<sup>78</sup>

ליטבסקי, שלא כעגנון, אינה ממירה את התשוקה לאם בתשוקה לגבר,<sup>79</sup> אך משמרת בשירתה את דמותה של תרצה כדגם פואטי-רגשי לתשוקה הבלתי מסופקת של הבת לנוכחות אמה, ולמחיקה העצמית כדרך האחת להישאר נוכחת בחיי האם. ההתדפקות על המסך שמאחוריו מסתתר קולה של האם – 'מִן הַעֵבֶר הַשְּׂנִי שֶׁל יְתִמּוֹתָךְ / אֲנִי מִתְדַפֶּקֶת' – היא העמדה הרגשית-הפואטית של הבת בשיריה של ליטבסקי.<sup>80</sup> מורכבות העמדה הזו ניכרת בשיר הפותח ב'אני חדר הזכרונות שלך':

78 מהלך זה מאיר את הקושי שבכינון קול נשי לא רק מכיוון שנשים מכוננות כאובייקט התשוקה, אלא גם בגלל היותן חסך, נוכחות נעדרת, שלא רק שאינה סובייקט, אלא למעשה אינה אפילו מושא תשוקה.

79 רבות מן הפרשנויות לנובלה 'בדמי ימיה' אימצו את העמדה שתוצאה מחקה את אמה ומזדהה עמה במטרה להיות במקומה ולתקן את הקלקול שביחסי אמה ועקביה מזל. למשל לדברי צמח תרצה רוצה 'לעשות את חייה שלה מעין מהדורה שנייה, מושלמת יותר, של חיי אימה על ידי כך שהיא נישאת לגבר (עקביה מזל) שזו לא העזה להינשא לו' (ע' צמח, 'בכפל דמות: על "בדמי ימיה" לש"י עגנון', מאוניים, סב, 7–8 [תשמ"ט], עמ' 43, וראו גם עמ' 45). לטענת אפרת גולן 'בחירתה החופשית [של תרצה] במזל אינה נובעת מחופש אמיתי, אלא מהווה חיזוק לא מודע להזדהות עם אמה' (א' גולן, 'קריאה פמיניסטית של "בדמי ימיה"', עלי-שיח, 27–28 [תש"ן], עמ' 82, וראו גם עמ' 87). הרציג בפרפרזה שלו לעלילת הסיפור כתב כי תרצה 'פותחת במהלך "דומנטי", שמטרתו לתקן את המעוות בחיי האהבה של האם' (ש' הרציג, 'צלם בהיכל: על אינטרסקסטואליות ומשמעותה בנובלה "בדמי ימיה" לש"י עגנון', עלי-שיח, 46 [תשס"ב], עמ' 69). גם ארבל, שהציעה לקרוא את התאהבותה של תרצה בעקביה מזל כמעשה יצירה, ראתה במהלך הזה מעשה אשר 'ישקף וישחזר את העבר, יהפוך את כיוון הזמן ויאפשר דרך כך את תיקון עולותיו' (מ' ארבל-תור, כתוב על עורו של הכלב: על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון, ירושלים 2006, עמ' 42). אפילו רות גולן, שהציעה פרשנות פסיכואנליטית לדמותה של תרצה, טענה כי 'תרצה שהיא פרי של העדר אהבה בין הוריה מנסה לרצות את אביה ואת האהוב: את מזל, ובכך לרכוש לעצמה את אהבת שניהם ואת ההכרה בקיומה שלה' (ר' גולן, "בדמי ימיה" של עגנון – מאובייקט חצוי לסובייקט שסוע', עלי-שיח, 29–30 [תשנ"ב], עמ' 84). נוסף על עמדה זו נדמה לי שניתן גם לטעון כי תרצה 'רוצה להיות' עקביה מזל, דהיינו מושא התשוקה של אמה. קשר הנישואין עם עקביה מזל, ההיריון ו'מטרתו' לדידה של תרצה, כמו גם הכתיבה שנובעת מיצירת מרחב שקט לעבודתו של עקביה מזל – כל אלה מעידים על איון עצמי ועל הכלה מוחלטת של צורכי עקביה מזל. לפי פרשנות זו יש להבין את הקשר עם עקביה מזל לא כניסיון לתקן את העוולה ביחסי לאה ועקביה מזל, אלא כתיקון – מעוות ומסולף כמובן – של יחסי לאה ותרצה. תרצה, הבת שננטשה, ושגדלה בצלו של אהוב אמה, מנסה להיות אותו אהוב, ובכך למעשה לזכות באהבת אמה.

80 לאה, אמה של תרצה בסיפורו של עגנון, אינה יתומה ויש לה הורים אוהבים, דואגים וטועים. לעומת זאת האם בשירתה של ליטבסקי היא יתומה ונפגעת טראומות. עם זאת אף שמקורות הנטישה או האימהות הלקויה של שתי האמהות הפואטיות הללו אינם זהים, התשוקה הבלתי מסופקת של הבת, ההתדפקות על חזמת היעדרה של האם והאיון העצמי משותפים לתרצה ולבת בשירת ליטבסקי.



אָנִי חֲדָר הַזְכוּרוֹנוֹת שֶׁלְךָ.  
 לְאַרְךָ קִירוֹתַי הֵם זִוְחֵלִים  
 לְחַפְשׁ לָהֶם עוֹר  
 וְשַׁעַר

אָנִי הֶצֶל בְּשׁוּלֵי חִיּוּכְךָ  
 הַפְּנִים הָעֵקֶשׁ  
 הָאוֹחֹז עֵקֶבֶיךָ

אָנִי קֹהֵל הָעוֹרֵבִים  
 הַמְקַנְנִין  
 בְּתַחֲתֵית שְׁנַת הַיֶּלֶד שֶׁלְךָ  
 פְּרוּשֵׁת הַזְרוּעוֹת –

הוּ הַנִּיחֹו לְיֵלְדִים וְאֵל תִּמְנָעוּם,  
 כִּי לֹאֲלֶה מַלְכוּת הַשָּׁמַיִם.<sup>81</sup>

הדימוי העצמי של היות 'הצל בשולי חיוכך' מחזיר אותנו אל האיון העצמי, אל ההקטנה שנובעת מהחיים בצל הטראומה של האם, אל היות 'נר זיכרון'.<sup>82</sup> לא רק שהבת חווה את עצמה כהד לאם ולא כסובייקט בפני עצמו, אלא שזהו הד עכור, המאפיל על חיוך. זהו מעין נטל; עצם קיומה של הבת הוא זיכרון כואב לילדותה האבודה והמוחמצת של האם.

היות הבת 'הפנים העקש' / 'האוחז עקביך' חושף ממדים מורכבים ביחסה אל האם, שכן הוא מפקיע את הקשר ההורי והופך את האם והבת לתאומים – למעין יעקב ועשיו: 'יִמְלָאוּ יָמֶיהָ [של רבקה] לִלְדַת וְהָנָה תוֹמֵם בְּבִטְנָה. וַיֵּצֵא הָרֵאשׁוֹן אֲדָמוֹנִי כְּלוֹ כְּאֶדְרַת שַׁעַר, וַיִּקְרָאוּ שְׁמוֹ עֵשָׂו. וְאַחֲרָי כֵן יֵצֵא אַחִיו וַיִּדּוּ אֶחָזֶת בַּעֲקֵב עֵשָׂו, וַיִּקְרָא שְׁמוֹ יַעֲקֹב' (בר' כה 24–26). הדוברת בשיר מובילה את אמה אל הרחם יחד אֶתָּה ובכך הופכת את אמה לאם ולתינוק בעת ובעונה אחת. הבת נולדת כאוחזת בעקב אמה, שהיא גם תאומתה. זוהי נזקקות שלעולם לא תסופק, זוהי עמדה קיומית של היאחזות באם שבעצמה נותרה ילדה; זוהי אחיזה בעקב אכילס של אמה, בנקודת התורפה של האם. על פי הסיפור המיתולוגי על אכילס, זו גם היאחזות במה שיגרום לחולשה,

81 ז' ליטבסקי, 'אני חדר הזכרונות שלך', הנ"ל (לעיל הערה 2), עמ' 7.

82 'נרות זיכרון' הוא הכינוי שנתנה ורדי לדור השני לניצולי שואה, אשר הפכו למעין אנדרטאות חיות לקרבנות. ראו: ד' ורדי, נושאי החותם: דיאלוג עם בני הדור השני לשואה, ירושלים 1990.

לנקודת התורפה של הבת, שכן תטיס, אמו של אכילס, הטבילה אותו בנהר סטיקס במטרה לחסנו מכל פגע, אך משום שאחזה בעקבו בשעת הטבילה יצרה בלא משים את המקום הפגיע בגופו, המקום שפגיעת חצו המורעל של פאריס בו תגרום למוות.

הדוברת בשיר ממשכה ומזהה עצמה כ'קהל העורבים' / המקנן' בתחתית שנת הילדות של האם. כמו בבית הקודם, הדוברת מתכחשת כאן ליחסים שבבסיסם אם ובת, וממקמת את עצמה בילדותה של האם, בשלב הטרום-הורי של אמה. מתוך הצורך להיטמע באם הילדה שתיולד למי שנותרה מקובעת בילדותה הופכת עצמה לקהל העורבים של אמה, לאופל גותי בלתי ניתן להמשגה, לפוטנציאל להרס שאורב לילדה הישנה בתמימות. השיר 'קסיוס' ליונה וולך פותח בהכרה ש'העורבים קוראים לך' / לעזב את הארץ ולהבנות', ומסתיים בוודאות האיומה ש'הרי תשמע עורבים עד סוף ימך'.<sup>83</sup> בין לבין ניצבת בשירה של וולך 'ילדה טרופת דעה', שבעקיפין חוזרת אל תרצה של עגנון, אל אותה 'ילדה עתיקת שדים'.<sup>84</sup> אם כן הבת ממקמת עצמה בליבת הכאב של אמה ומזדהה עם יתמותה של האם. בעשותה כן היא למעשה מכוננת את היתמות לכאורה שלה עצמה.

אך אולי יותר מכל הקשר אחר<sup>85</sup> חשוב כאן לציין את המשמעות של עורבים בהקשר התלמודי. חז"ל אמנם דרשו כי למרות אכזריותו העורב מזין את גוזליו, וכל שכן חייב אדם לזון את בניו ובנותיו,<sup>86</sup> ובהתייחסם לצבעו השחור נאמר כי 'אין העורב משחיר אלא למען ילדיו', כלומר העורב מתאמץ ועמל למען ילדיו. עם זאת עורבים בתלמוד נתפסים לרוב כמי ש'כשהן [העורבים] מולדים את בניהם רואין אותם לבנים ובורחים מפניהם',<sup>87</sup> דהיינו כמי שמתאכזרים לצאצאיהם ואינם דואגים לגידולם ולהזנתם. כך למשל 'בא אמר במי שמשים עצמו אכזרי על בניו ועל בני ביתו כעורב'.<sup>88</sup> המסע

83 'וולך, 'קסיוס' (1966), הנ"ל (לעיל הערה 45), עמ' 12.

84 עגנון, בדמי ימיה (לעיל הערה 70), עמ' מז.

85 העורבים בשירה של ליטבסקי אינם עדת העורבים מ'קינה על מות אחינו' לנתן יונתן ('עצבות ורוח, דמעה וזמר', / זמרה ודמעה, ענת-עורבים') (נ' יונתן, שבילי עפר / אשר אהבנו, רמת גן תשכ"ט, עמ' 21); אין זה גם העורב שסיפר לאפולו על בגידת קורוניס אהובתו; וודאי שאין זה העורב הישיש והיחיר מהפואמה של אדגר אלן פו 'העורב' (E. A. Poe, *The Works of Edgar Allan Poe, The Raven Edition, Volume 5*. New York: P. F. Collier and Son, 1903). נדמה כי קהל העורבים של ליטבסקי קרוב ברוחו לעורבים בצירורו של ואן גוך 'שדה חיטה עם עורבים' (1890), שהיה אחרון ציוריו, לעורבים המאיימים מ'הציפורים' להיצ'קוק (1963) ולעורבים בצירוריה של אהובה לוברטובסקי, שליחי הרוע ומבשריו של השכול והאבדן ('עורבים: תערוכת ציורים של אהובה לוברטובסקי', מוזיאון המושבה ע"ש ערן שמיר, מזכרת בתיה, 2005).

86 בבלי, כתובות מט.

87 פרקי דר' אליעזר כא.

88 בבלי, עירובין כב ע"א.

הרגשי של הבת בשירה של ליטבסקי מוביל אותה לקנן בילדותה של אמה, למקם עצמה בשלב הטרום-טראומטי של האם. בעשותה כן היא מאיינת את עצמה כמי שאינה עוד בת וכמי שמזדהה עם העורב שבאמה, עם הקיבעון שלא יאפשר לילדה היתומה לגדול להיות אם לבתה, עם העורב הנוטש את גוזליו, דהיינו אותה עצמה.

'הו הַנְּיָחוּ לְיַלְדֵימִי'<sup>89</sup>

לעומת הבת, שהיא חדר הזיכרונות של האם, הצל שבשולי חיוכה וקהל עורבים, האם עצמה מתוארת בשיר הפותח ב'אני חדר הזכרונות שלך' כישנה את 'שְׁנַת הַיָּלֶד שְׁלָךְ / פְּרוּשֵׁת הַזְּרוּעוֹת –'. תמונת זו של דמות ישוע מובילה אל שיאו של השיר, אל הציוריו של ישוע מהבשורה על פי מתי (יט 14) ואל התחינה של הדוברת: 'הו הַנְּיָחוּ לְיַלְדֵימִי וְאַל תִּמְנְעוּם, / כִּי לְאַלֶּה מַלְכוּת הַשָּׁמַיִם'. אף שהבת מתבוננת באמה כפי שזו אמורה הייתה להסתכל על בתה, אין זה רק היפוך תפקידים בין אם לבת. זהו מערך רגשי של בת שרואה למולה את אמה בדמותו של ישוע הצלוב, הסובל והמתייסר, ושהופכת בעצמה לישוע החומל המסוכך על הילדים – על אמה ועליה עצמה, שכן הילדים שיוכו במלכות השמים בשירה של ליטבסקי עשויים להיות הן האם, שיתמותה והבריחה 'מִפְּנֵי הַגְּרָמִינִים' לא אפשרו לה להיחלץ מילדותה, והן הבת, שמשוועת לאם.<sup>90</sup>

בשיר נטול הכותרת הפותח במלים 'חבושה אני שוכבת' (2007), שנדמה כרסיס זיכרון ממשירי רגשי, מתעצמת ההזדהות של הבת הדוברת עם דמותו של ישוע:

חבושה אני שוכבת במערת הקבר.

על ספה תעמדי,

נפעמת מִיָּפֵים שֶׁל צִוְרֵי הַקִּיר.<sup>91</sup>

כעין מומיה שוכבת הבת במה שעשוי להיות כנסיית הקבר, מקום קבורתו של ישוע. בדומה לישוע – המת שקם לתחייה, מי שאינו חי אך גם אינו מת – הבת מתקיימת באזור הדמדומים של היות נוכחות בלתי נראית. האם, שישנה בשיר הקודם, אינה רואה את בתה גם בשיר הנוכחי. היא נפעמת מיופיים של ציורי הקיר אך אינה רואה את

89 'צ' ליטבסקי, ללא כותרת, הנ"ל (לעיל הערה 2), עמ' 7.

90 במסה 'לקרוא לזה בשם' העידה ליטבסקי על הזדהותה עם ישוע: 'מה שאפשר לי הישרדות היה העלאת עצמי לדרגת סמל לסבל האנושי בעולם. קידשתי את הסבל, הפכתי אותו למזבח, להתמסרות דתית. תחושת האינטנסיביות של סבלי הגדירה בשבילי את קיומי. אני (בלי להכריז על כך בפומבי, כמובן) הייתי הופעה חדשה של ישו, גלגול של רסקולניקוב, בבואת דקארט בעינוי הספק. הייתי סמל מגולם בגוף אנושי' (ליטבסקי [לעיל הערה 5], עמ' 42).

91 'צ' ליטבסקי, ללא כותרת, הנ"ל (לעיל הערה 2), עמ' 12.

בתה הקבורה, החבושה, המאוינת. לעומת זאת הבת רגישה לכל רחש בנימי אמה. היא לא רק ערה להתפעמותה מן הציורים, אלא היא בעיקר מודעת לאם העומדת על ספה של מערת הקבר. העמידה על הסף היא עמדתה הרגשית של האם, של מי שאינה אם אך גם אינה ילדה, של מי שאינה נוכחת אך גם אינה נעדרת, של מי שנעה בין יופיים של ציורי הקיר לחדלונה של מערת הקבר.

האיון העצמי של הבת ודימוי ישוע של האם ושל הבת מאפשרים להבין את הדרישה הנואשת של הבת, אשר 'מְבַקֶּשֶׁת מְבֹט: // תְּנֵי לִי פְּנִים. / תְּנֵי לִי שֵׁם'.<sup>92</sup> כמו בתפיסת המבט הלקאניאנית, שלפיה הסובייקט תופס את עצמו כאובייקט התשוקה דרך מבטו של האחר,<sup>93</sup> הבת מבקשת את מבטה של אמה במטרה להבנות את פניה שלה. מבטה של האם הוא זה שבכוחו לכונן את פניה של הבת, דהיינו את זהותה כסובייקט מובחן. חסרונו של המבט – האם הישנה או זו שאינה רואה את בתה – אינו מאפשר לבת להיפרד מאמה ולכונן את עצמה כישות נבדלת בעלת שם.

השילוב של כינון עצמי ואיון עצמי, הכרוך בתשוקה לפנים, קשור לאהבת פני ישוע בסגפנות הנוצרית. תרזה הקדושה מליזיה (Lisieux), שחייתה במאה התשע עשרה, העידה על כך באוטוביוגרפיה שלה:

עד אז לא ידעתי את עושר אוצרות הפנים הקדושים... היית הראשון לחקור את מסתרי האהבה החבויים בפניו של ישו. הוא אשר מלכותו אינה מן העולם הזה הראה לי כי המצב האחד הראוי הוא לאוות להיות זה שמתעלמים ממנו ומאיינים את קיומו, למצוא סיפוק בביזוי העצמי. השתוקקתי שפני, כמו פניו של ישו, יהיו נסתרים כביכול ובלתי ניתנים לזיהוי. השתוקקתי לסבול ולהישכח.<sup>94</sup>

ההזדהות עם פני ישוע קשורה למחיקה עצמית, להיעלמות, לשכחה. ההיטמעות – אך לא ההיבלעות – באחר (ישוע, האם) היא גם תשוקת הבת אצל ליטבסקי.<sup>95</sup> הפנים של ישוע לדידה של תרזה הקדושה מליזיה מגלמים ישות נוכחת־נעדרת, כמו זו של האם בשירת ליטבסקי. כאמור הקשר עם האם עובר אצל ליטבסקי דרך דימוי ישוע כדמות

92 'צ' ליטבסקי, ללא כותרת, שם, עמ' 13.

93 J. Lacan, *Ecrits: A Selection*, trans. A. Sheridan, New York 1977

94 תרגום שלי. Therese of Lisieux, *The Story of a Soul: The Autobiography of St. Therese of Lisieux*, trans. J. Beevers, New York 2001, p. 88

95 ליטבסקי ורביקוביץ מייצגות מהלכים כמעט הפוכים: בעוד רביקוביץ רוצה להיבלע באחר ולהגיע אל השם, ליטבסקי נטמעת באמה, אך מנסה להיחלץ מכך. ייתכן שהשוני הזה קשור להבדל בין יתמות של ילדה (רביקוביץ) לאבדן אם כאישה בוגרת (ליטבסקי) וכן לפער המגדרי בין אבדן אם (ליטבסקי) לאבדן אב (רביקוביץ). לדיון מפורט בנושא ביצירתה של רביקוביץ ראו: I. Szobel, *Poetics of Trauma: The Work of Dahlia Ravikovitch*, Waltham, MA 2013

הסובל והסולח, המסוכך על הסובלים. ההיטמעות בדימוי הכפול של ישוע מאפשרת לבת להיות גם ישוע החס על חסרי המגן (האם, הילדה היתומה) וגם ישוע המתייסר (הבת הנטושה). חשוב מכך, הדימוי הכפול של ישוע מאפשר לדוברת לסמן את החסך ההורי, לתבוע את המגיע לה כבת, לפנטז על החסות האימהית ובה בעת לסלוח לאמה. האם, במצוקתה ובעיקר בהיקבעותה ברגע הטראומטי של ילדותה, היא ילדה וקרבת. היא ישוע וזו הזקוקה לחמלתו של ישוע. מעצם היותה כישוע היא עשויה – פוטנציאלית לפחות – גם לתת חסות. אם כן הדימוי הכפול של ישוע מאפשר לדוברת לחוות מגוון תחושות רחב כלפי אמה בעת ובעונה אחת: היא ממללת את החסך ההורי, תובעת את המגיע לה כבת, מפנטזת על החסות האימהית ומוחלת לאמה.

בהקשרים הנוצריים בשירת ליטבסקי הדרישה לפנים מרמות לדימוי הנוצרי של המטפחת של ורוניקה.<sup>96</sup> ורוניקה ראתה את ישוע המתאמץ והמתייסר בדרכו ממקום משפטו למקום צליבתו והציעה לו מטפחת לנגב את הזיעה הניגרת מפניו. ישוע נענה להצעתה, ועל המטפחת שהשיב לה נראו תווי פניו. מכאן נגזר שמה של ורוניקה – ורה איקונה, הדמות האמתית. בניגוד למקרים רבים בספרות המערב שבהם רגע הולדת הבת מסמן את מות האם,<sup>97</sup> אצל ליטבסקי רגע הולדת הבת מכונן את הצורך של הבת עצמה במחיקה עצמית, בהיעלמות. הבת בשיריה של ליטבסקי נולדת אל תוך איונה, ממש כפי שרגע הטבעת החותם של פני ישוע על המטפחת מבושר את רגע היעלמות הבשר, את כיליון הגוף. בעוד על המטפחת של ורוניקה הוטבעו הפנים המיוזעות של ישוע בדרך הייסורים, בשירתה של ליטבסקי מוטבעת ישות חסרת פנים ונטולת שם, המבקשת 'תְּנִי לִי פְּנִים' / תְּנִי לִי שֵׁם'. תחינת הבת לפנים ולשם אינה רק קריאה לזהות נבדלת אלא גם הכרה כואבת בעמדתה הרגשית, בעמדה הקיומית של היות בת אשר לדידה כל מרחק הוא הריגוש שבשובה אל אמה.

אך במעגליות – שלא לומר כליאות – הרגשית הזו מסתתר רובד נוסף הכרוך במטפחת של ורוניקה. ורה איקונה, תמונה אמתית, היא מושג העוסק בשאלות של ייצוג, בעיקר בהקשר האמנותי, האסתטי-פואטי. אני מעוניינת לשוב לשיר 'לקרוא בשם' (2010), שהוזכר לעיל בהקשר של היחסים בין הבת לאב – הממשי והסימבולי – ולהתמקד עתה בארס-פואטיקה מהפרספקטיבה של יחסי הבת ואמה.

96 על מוטיב המטפחת של ורוניקה בספרות העברית ראו: ר' קרטון-בלום, 'המטפחת של ורוניקה – קריאה מחודשת של הברית החדשה בספרות הישראלית', ח' חבר (עורך), רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, ירושלים תשס"ז, עמ' 197–230.

97 L. Irigaray, 'And the One Doesn't Stir Without the Other' (trans. H. V. Wenzel), *Signs*, 7, 1 (1981), pp. 60-67; M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, IN 1989

## לקרוא בשם

הָנוּהוּ הֶגֶן שֶׁסִבְבוּהוּ אַרְבָּעָה נְהָרוֹת  
 וּבּוֹ קָרָא מוֹלִידֵי בְּשֵׁמוֹת לְכֹל  
 אֲשֶׁר סָבִיב  
 וְלִי הוֹרִישׁ אֶת הַכָּאֵב  
 לְקָרָא בְּשֵׁם לְכֹל אֲשֶׁר סָבִיב,  
 הַשֵּׁם שָׁאִין מִמֶּנּוּ חוֹזְרָה אֶל כָּל  
 אֲשֶׁר סָבִיב  
 וְלִי הוֹרִישׁ אֶת הָעֶרְגָה לְהַשִּׁיב  
 לְסוֹס אֶת הוֹד אֵימַת נְחָרוֹ,  
 לְאַבְנִים דְּמִמְתָן,  
 לְהַתִּיר חֲקוֹת שָׁם וְשָׁמַיִם,  
 מוֹסְרוֹת הַכּוֹכָבִים  
 וְלִי הוֹרִישׁ אֶת מְקוֹמוֹ הַרִיק שֶׁל תְּנוּךְ  
 בִּינִי וְכֹל אֲשֶׁר סָבִיב.  
 הַתְּנוּךְ שֶׁבִּינִי וּבִינִי.  
 הַתְּנוּךְ שָׁאֲנִי.<sup>98</sup>

הירושה בשיר 'לקרוא בשם' היא השילוב בין המכאוב למתן השם, דהיינו הכתיבה היא שכפול המצב הילדי של הדוברת (ירושת המכאוב) בגוף של אישה בוגרת, של מי שיכולה לתת שם, בין שזו הדוברת עצמה שכותבת ובין שזו האם, שבכוחה לתת לבתה שם. כלומר גם במעשה הכתיבה הבת מזדהה עם אמה – ולא עם הפאליות של הכתיבה<sup>99</sup> – ויוצרת דמות כלאיים מיתולוגית. זוהי למעשה המטמורפוזה שבשיר המוקדם יותר הפותח במילים 'אִין בְּחַבְּקִי' (2007).<sup>100</sup> במובן זה 'מולידֵי' בשיר 'לקרוא בשם' הוא האל או האדם הראשון בסיפור המקראי אך הוא גם האם. בניגוד לאדם הראשון, שהשכיל לקרוא בשם לכל אשר סביב, האם כאמור כשלה במשימתה לתת לבתה שם. במובן זה מעשה הכתיבה הוא אקט של תיקון כישלון האם והזדהות אנדרוגינית עם יכולת

98 'צ' ליטבסקי, 'לקרוא בשם', הג'ל (לעיל הערה 20), עמ' 11.

99 גילברט וגובר עמדו על הפאליות של הכתיבה ועל הבעלות הגברית על העט והקול. ראו: S. M. Gilbert, and S. Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2000

100 ליטבסקי, ללא כותרת, הג'ל (לעיל הערה 2), עמ' 10.

ההולדה: זו הגברית (יצירה, מתן שם, מתן חיים בכתיבה) וזו הנשית (מתן חיים).<sup>101</sup> יתר על כן, בעוד הבת בשיריה של ליטבסקי משוועת לפנים ולשם, בפועל התחינה עצמה כבר מולידה לה פנים ושם – את שמה כאישה וכמשוררת. בעודה חווה את גבה המתרחק של האם ('פֶל בְּקָר בְּגֵן, מוּל גִּבְדֵי הַמִּתְרַחֵק, / מִתְחוֹלֵל הָעוֹלָם מִן הַתּוֹהוֹ'<sup>102</sup>), היא מטמיעה בגב אמה לא רק את מבטה אלא גם את הפואטיקה הייחודית לה. האם נכשלה במתן השם לבתה, אך מעשה הכתיבה של הבת – כתיבת כרוניקת היחסים ביניהן – הוא כשלעצמו אקט של מתן שם מצדה של הבת. אין זה מעשה שגואל את הבת מהזדקקותה לאם, אך הוא מאפשר לה לעזוב, גם אם רק לרגעים, את 'חדר הזכרונות' של האם ולכונן את קולה הטרנסצנדנטלי, את שירת צביה ליטבסקי.

101 ההזדהות עם האם בשיר 'לקרוא בשם' ניכרת גם בעמדת התווך, אשר מקבילה לעמדת הסף של האם בשיר 'חבושה אני שוכבת' (שם, עמ' 12). הדוברת ב'לקרוא בשם' מציבה את עצמה בעמדת התווך (אמצע, פנים): כמשוררת מתן השם הוא אקט של תיווך וסימון, ובה בעת התווך הוא דימויה העצמי של ניצולת גילוי העריות שכל גבולות חייה נפרצו וכן ביטוי לצורך האין-סופי שלה לרצות.

102 צ' ליטבסקי, ללא כותרת, שם, עמ' 14.





## חתימה אל מחוץ למרכז ופריצה אל תוך-תוכו בשתי אוטוביוגרפיות ספרותיות: 'פוסט מורטם' ליום קניוק ו'ורד הלבנון' ללאה אני

ננסי עזר

בעשורים האחרונים זוכה סוגת האוטוביוגרפיה לפריחה בין-לאומית. למשל על פי המאגר של הקטלוג העולמי לספריות (Worldcat: Largest library World's Catalog, a global catalog of library collections) מספר האוטוביוגרפיות שראו אור בשפה האנגלית גדל פי שלושה משנות הארבעים עד אמצע שנות התשעים של המאה שעברה; מ-1,500 אוטוביוגרפיות שפורסמו בשנות הארבעים עלה המספר ליותר מ-4,000 בשנים 1990–1996.<sup>1</sup> לא זו בלבד שרשימת האוטוביוגרפיות הולכת ומתארכת, אלא שאנשי אקדמיה אינם נרתעים עתה מכתובת ביקורת אישית, שהיא הכלאה של מחקר, זיכרונות ווידויים.<sup>2</sup> לעומת האוטוביוגרפיות שפורסמו בעבר, ושבדרך כלל מנהיגים מצביאים או אנשי ציבור בערוב ימיהם פרשו בהן את סיפוריהם האישיים המקבילים למאורעות היסטוריים, הרי כיום יוצאות לאור גם אוטוביוגרפיות של אנשים צעירים שחייהם הפרטיים מייצגים לכל היותר רגעים תרבותיים.<sup>3</sup>

במוסף מיוחד של 'ניו יורק טיימס' (*New York Times*) שיצא לאור בשנת 1996 יוחסה העלייה במספר האוטוביוגרפיות והזיכרונות (memoir) לתרבות הווידויים העכשווית, העולה בקנה אחד עם הנטייה הרווחת היום בחברה לטיפולים נפשיים ועם תאורת המציצנות מצד קהל הקוראים.<sup>4</sup> יש מבקרים הרואים בשפע האוטוביוגרפיות היוצאות

- 1 L. Gilmore, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Ithaca and London 2001, p. 1, f. 1
- 2 ראו למשל: N. K. H. Aram Veaser (ed.), *Confessions of the Critics*, New York 1996; N. K. Miller, *Bequest and Betrayal*, New York 1996
- 3 S. Smith and J. Watson, לסקירה היסטורית על תפיסת השיח האוטוביוגרפי במאה העשרים ראו: *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis 2001, pp. 113-165
- 4 J. Atlas, 'The Age of Literary Memoir Is Now', *New York Times Magazine*, May 12

לאור בעשורים האחרונים סימן לנרקסיזם של הדור<sup>5</sup> ואפילו נטייה לאקסהיביציוניזם.<sup>6</sup> הפריחה של סוגת האוטוביוגרפיה הובילה לגאות בתחום לימודי האוטוביוגרפיה והביוגרפיה. משנת 1999, שנת הקמתו של ה'ארגון הבינ-לאומי לאוטוביוגרפיה' (International AutoBiography Association), מתקיימים בקביעות כנסים בין-לאומיים בנושא זה, וסדרות של מאות ספרי מחקר אקדמיים, אלפי מאמרים ויותר מחמישה עשר כתבי עת, לפחות בשבע שפות, מוקדשים להיבטים שונים של הסוגה הזאת.<sup>7</sup>

במקביל לעלייה בפופולריות של ספרי אוטוביוגרפיה חל מהפך בתפיסה של הסוגה הזאת, וגברה הטעמת ההיברידיות הנרטיבית שלה והחופש האמנותי של מחבריה. מבקרים הדגישו שכתובת סיפור חיים כרוכה בייצוג טקסטואלי וברטוריקה לשונית, שהם מסימני ההיכר של ספרות יפה, ושלפיכך אין מקום לתפיסה הצרה הרואה באוטוביוגרפיה טקסט תיעודי בלבד. הועלתה הטענה שלעומת הביוגרפיה, שהקריטריון המכריע לאוטנטיות של הסובייקט שלה תלוי באימות חוץ-טקסטואלי של עובדות, באוטוביוגרפיה אימות מעין זה הוא משני בחשיבותו, ודי בזהות בין שם המחבר, המספר והגיבור כבסיס לחוזה קריאה בלתי רשמי עם הקוראים, חוזה שעל פיו יש לקרוא את הסיפור כסיפור אישי ורטרוספקטיבי של אדם ממשי. עם זה לשיטתם של אותם חוקרים אין בכך כדי להגביל את מחברי האוטוביוגרפיה מבחינה רטורית ומבנית<sup>8</sup> ולשלול מהם את החירות היצירתית הנתונה למחברי רומן.<sup>9</sup> השיח האוטוביוגרפי נתפס כיום כאמנות של הזיכרון והדמיון כאחת, שבה תהליך גילוי של האני הוא בלתי נפרד מהמצאתו.<sup>10</sup>

1996, pp. 25-27

P. J. Eakin, 'The Age of Narcissism', *Harper's*, May 1994, pp. 43-52 5

*How Our Lives Become Stories: Making Selves*, Ithaca and London 1999, p. 143

M. Dowd, 'Banks for the Memories', *New York Times*, March 15 1997, p. A19 6  
אייקן (שם), עמ' 153-154.

J. Rak, (ed.), *Auto/biography in Canada: Critical Directions*, Waterloo, Ont. 2005, 7  
pp. 1-2

בניגוד לאוטוביוגרפיה הקלסית, שדגלה בסדר כרונולוגי. 8

Ph. Lejeune, *On Autobiography*, trans. K. Leary, Minneapolis 1989, pp. 10-11, 29-30 9

על המעקב בשנות השמונים של המאה שעברה מתפיסה תיעודית של האוטוביוגרפיה, כרישום של עובדות רפרנציאליות, לתפיסה פרפורמטיבית המתמקדת באקט הכתיבה ראו: P. J. Eakin, *Touching the World: Reference in Autobiography*, Princeton 1992, pp. 29-31, 143

P. J. Eakin, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton 1985, pp. 5-6, 9, 56, 276 10

גל הרומנים האוטוביוגרפיים לא פסח על שוק הספרים הישראלי, ומראשית שנות התשעים של המאה שעברה פורסם מספר לא מבוטל של אוטוביוגרפיות ספרותיות, ובהן: 'פוסט מורטם' לירום קניוק (1992), 'מקדמות' לס' יזהר (1992), 'חבלים' לחיים באר (1998), 'סיפור חיים' לאהרון אפלפלד (1999), 'סיפור על אהבה וחושך' לעמוס עוז (2002), 'ימים הזויים: קורות חיים 1951–2000' לששון סומך (2008), 'הדבר היה ככה' למאיר שלו (2009), 'ורד הלבנון' ללאה איני (2009), 'תש"ח' לירום קניוק (2010) ו'חסד ספרדי' לא"ב יהושע (2011).

על אף הפופולריות של סוגה זו בארץ, מספר הספרים, עבודות הדוקטור ומאמרי הביקורת העוסקים באוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות קטן למדי. גרשון שקד וניצה בן-דב הם מן החוקרים הבולטים שחקרו נושא זה. בשנת 2009, כשלוש שנים לאחר פטירתו של שקד, פורסם מאמרו המורחב 'מצבה לאבות וסימן לבנים: אוטוביוגרפיות ישראליות משנות השמונים של המאה העשרים עד ראשית המאה העשרים ואחת'.<sup>11</sup> שקד שרטט במאמר זה את דיוקן הישראלי תוך עימותו עם הנרטיב הציוני, והציג תפיסה גמישה ביותר של סוגת האוטוביוגרפיה. הוא כלל במאמר גם יצירות ששמות מחבריהן, מספריהן והסובייקטים שלהן אינם זהים, למשל את הרומנים של חנוך ברטוב 'פצעי בגרות', 'של מי אתה ילד' ו'רגל אחת בחוץ', וראה בהן 'אוטוביוגרפיות סמויות' או 'יצירות דמויות ביוגרפיות' המשיקות לביוגרפיה של המחבר. גישה זו של שקד מטשטשת את ייחודה של הסוגה האוטוביוגרפית בהשוואה לרומן, ייחוד שחוקרים כגון פיליפ לז'ן ופול ג'ון אייקן טרחו כל כך להדגיש. לז'ן ואייקן טענו שהקוראים אינם קוראים באותו אופן אוטוביוגרפיה ורומן, ושמוכות הזהות בין שם המחבר, המספר והגיבור הקוראים מתייחסים אל הסיפור כאל סיפור על אדם ממש, המתבונן באופן אינטרוספקטיבי בחייו, וכך הקוראים מטעינים את הסיפור בממד של מציאות המשנה את מעמדו בהשוואה לרומן.<sup>12</sup> עבור לז'ן ואייקן האקט האוטוביוגרפי

11 ג' שקד, 'מצבה לאבות וסימן לבנים: אוטוביוגרפיות ישראליות משנות השמונים של המאה העשרים ועד לראשית המאה העשרים ואחת', הנ"ל, תמונה קבוצתית: היבטים בספרות ישראל ובתרבותה, בעריכת ג' טיקוצקי ומ' שקד, אור יהודה תשס"ט, עמ' 288–367. מאמר זה הוא גרסה רחבה של מאמר קודם. ראו: הנ"ל, 'מצבה לאבות וסימן לבנים: האוטוביוגרפיה של עוז על רקע האוטוביוגרפיות של גורי, קניוק, ואפלפלד', ישראל, 7 (אביב תשס"ה), עמ' 1–24. ההפניות להלן מכוונות לגרסה הרחבה של המאמר.

12 לז'ן, אוטוביוגרפיה (לעיל הערה 9), בייחוד עמ' xiii–xxvi. יש לציין שחלו מספר התפתחויות בתפיסת האוטוביוגרפיה של אייקן במהלך למעלה משלושים השנה שהוא חקר נרטיב זה. הוא היה אחד הראשונים שהרימו את קרנה של הסוגה הזאת, שמעמדה היה נמוך יחסית עד שנות השמונים של המאה שעברה, כאשר חקר אותה ואת הסובייקטים שלה כסוג של ספרות יפה. וכשחוקרים אחרים אימצו קו מחשבה זה ואף הרחיקו לכת וראו באוטוביוגרפיה ספרות יפה לכל דבר, אייקן הוא

הוא מודוס של קריאה לא פחות מאשר מודוס של כתיבה, והמחבר עצמו מודע לכך ומנצל זאת לצרכיו. ספרה של ניצה בן־דב 'חיים כתובים', שראה אור בשנת 2011, דן באוטוביוגרפיות ובביוגרפיות ישראליות ומתחקה אחר תבניות תמטיות חוזרות באוטוביוגרפיות.<sup>13</sup>

במאמר זה אני מבקשת לתרום לתפיסת הסוגה האוטוביוגרפית ולהבנת הדיאלקטיקה הפנימית הפועלת בשיח הרומנים האוטוביוגרפיים הישראליים בני הזמן, כפי שהיא באה לביטוי בשתי אוטוביוגרפיות ספרותיות שפורסמו בהפרש של שבע עשרה שנים זו מזו. האחת היא 'פוסט מורטם' ליוֹרם קניוק (1992),<sup>14</sup> בן דור הפלמ"ח, שמבחינה ספרותית מזוהה עם ספרות דור המדינה ועם הקנון הספרותי, ושעבר בכל הצמתים המכוננים של הישראליות המודרנית. והשנייה היא 'ורד הלבנון' ללאה איני (2009),<sup>15</sup> ילידת שנות השישים, בת לניצול שואה מיוון ולאם מבני עדת הנשדית; ילדותה של איני עברה עליה בשכונת שפירא הענייה בדרום תל אביב ובבת ים, וזהותה הישראלית עוצבה מכוח היותה בת לניצול שואה ועל ידי השוליים החברתיים שאליהם השתייכה, מלחמת לבנון הראשונה, שחלה במהלך שירותה הצבאי, ומאבקה לתפוס מקום מרכזי בתולדות הספרות הישראלית.

\* \* \*

לכאורה אין 'פוסט מורטם' שייך לסוגה האוטוביוגרפית. שלא כ'ורד הלבנון', שעורכו יגאל שוורץ סיווג אותו כרומן אוטוביוגרפי וגם כרומן חברתי־פוליטי, על כריכתו של 'פוסט מורטם' כתוב במפורש שהספר איננו אוטוביוגרפיה. על פי דברי ההוצאה זהו 'פורטרט של הורי המחבר' שבו 'האני המספר עצמו אינו מתועד בספר אך נוכח

שעמד על כך שהקוראים קוראים אוטוביוגרפיות בדרך שונה משהם קוראים רומנים. הוא הדגיש שהקוראים מתייחסים ברצינות לטענה של האוטוביוגרפיות שהן מבוססות על עובדות ביוגרפיות והיסטוריות, והחל לעסוק במחקריו ברגיסטרים עובדתיים שונים של האני וההתנסות העצמית בטקסטים האוטוביוגרפיים. גם בתפיסת האני האוטוביוגרפי שלו חל שינוי. הוא הציע לחשוב על האני במושגים של תהליך מתמשך של מודעות עצמית, וטען שיש באוטוביוגרפיה יותר מסיפור חיים אחד ויותר מאני אחד שמספר אותם. בספרו משנת 2008 גילה אייקן גישה מרחיבה יותר לאוטוביוגרפיה, והציע לראות בנרטיב שלה לא רק סוגה ספרותית אלא חלק אינטגרלי של תהליך עיצוב הזהות, שנמשך כל חייו של אדם. ראו: P. J. Eakin, *Living Autobiographically: How*

*We Create Identity in Narrative*, Ithaca and London 2008, pp. ix-x, 2, 34

13 נ' בן־דב, חיים כתובים: על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות, ירושלים ותל אביב, תשע"א; וכן ראו על פי בן־דב: ד' רק, 'הואנר האוטוביוגרפי בספרות העולם וביטוי ביצירת חיים באר וביצירת פליפ רות – עיון משווה', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר־אילן, תשס"ב.

14 י' קניוק, פוסט מורטם, תשנ"ב.

15 ל' איני, ורד הלבנון, תשס"ט.

בו כמספר לא אובייקטיבי ושותף סביל לסיפורם'. בהמשך הכיתוב על הכריכה נאמר שזהו 'ספר שיש בו חשיפה אישית נאטוראליסטית חסרת רחמים', אך נראה שהעובדה שהמחבר-המספר איננו מספר על עצמו באופן ישיר אלא בחר לספר זיכרונות על הוריו 'כמות שהוא מכיר אותם כבן' תוך 'מילוי הפערים באמצעות ניהוש ואינטואיציה', מוציאה אותו, לדעת עורכי הספר, מהקטגוריה של אוטוביוגרפיה. בן-דב לא הזכירה בספרה 'חיים כתובים' את 'פוסט מורטם', וציינה את תחילת גל האוטוביוגרפיות הספרותיות הישראליות של מפנה האלף עם פרסום 'מקדמות' של יזהר, בשנת 1992,<sup>16</sup> השנה שבה יצא לאור גם 'פוסט מורטם'.

אייקן ביקש להרחיב את התפיסה הצרה של האוטוביוגרפיה.<sup>17</sup> לטענתו יש לפתוח סוגה זאת להיברידיזציה פנימית שתכלול גם זיכרונות (memoir)<sup>18</sup> המתמקדים בסיפורו של מישור אחר, בדרך כלל בן משפחה קרוב, המספק לאני המספר מפה לעיצוב זהותו העצמית או עדשות שדרךן בוחן המספר את סיפור חייו.<sup>19</sup> האקט האוטוביוגרפי במקרה זה הוא כפול: הוא מוסר בו-זמנית את סיפור חייהם של האני המספר ושל האחר, וסיפורו של האני המספר אינו בהכרח חלק הארי של הסיפור. תפיסה זו של הסוגה האוטוביוגרפית מערערת את ההנחות המגדריות המקובלות, שלפיהן הזהות הגברית היא אוטונומית בעוד שזהות הנשית נבנית מתוך יחסי גומלין. אייקן נשען על תאוריות חברתיות, פסיכולוגיות ובלשניות המדגישות את אופיו הדיאלוגי של עיצוב הזהות,<sup>20</sup> וטען כי זהותו של כל אדם, גבר או אישה, מעוצבת מתוך יחסיו עם אחר נבחר, בייחוד הורים.<sup>21</sup> לפיכך לדידו ציור פורטרט של הורים הוא גם בבחינת אוטוביוגרפיה של הבן או הבת המספרים עליהם. הוא הביא כדוגמה להכלאה של זיכרונות ואוטוביוגרפיה את ספר הקומיקס של ארט ספיגלמן 'עכבר: סיפורו של ניצול'<sup>22</sup> ואת ספרו של פיליפ

16 בן-דב, חיים כתובים (לעיל הערה 13), עמ' 15.

17 אייקן, *How Our Lives* (לעיל הערה 5), עמ' 49–88.

18 נוח טענה כי האוטוביוגרפיה היא סוגה מקיפה היכולה לכלול זיכרונות, יומן ווידוי, מה שמקשה על ההפרדה הסוגתית ביניהם, ומנגד הציעה שסוגת הווידי נבדלת מהסוגות הקרובות אליה בכמה מאפיינים קונקרטיים, כגון המונולוגיות שלה ותכניה הספציפיים, כמו פרשת החטא או הקלון הנחשפים במהלך הווידי. ראו: ח' נוה, סיפורת הווידי: הז'אנר ובהינתנו, תל אביב תשמ"ח, עמ' 17–19.

19 מילר סברה, כמו אייקן, שבמקרה של זיכרונות על הורים הגבולות בין הסוגות מיטשטשים, והזיכרונות משמשים מעטה לסיפור האוטוביוגרפי של הכותב. ראו: מילר, *Bequest* (לעיל הערה 2), עמ' 2–3.

20 אייקן, *How Our Lives* (לעיל הערה 5), עמ' 65.

21 שם, עמ' 43–48.

22 שם, עמ' 59–60.

רות 'נחלת אבות';<sup>23</sup> שני הספרים מציירים פורטרט של אבות בסוף חייהם, בשעת מחלתם, וממנו עולה גם סיפור חייהם של הבנים.<sup>24</sup> בדומה לכך קניוק, שבחר בימי השבעה על אמו כנקודת מוצא לשחזור את סיפור חיי הוריו, כתב בסופו של חשבון גם את האוטוביוגרפיה שלו, כפי שעוצבה מתוך יחסי גומלין מורכבים עם הוריו.<sup>25</sup> יתר על כן, במובן מסוים 'פוסט מורטם' אוטוביוגרפי יותר מ'ורד הלבנון', שכן איני נטלה לה חירות בדיונית גדולה מזו של קניוק. לא מקרה הוא שלטובייקט האוטוביוגרפי של 'ורד הלבנון' יש שני שמות פרטיים: לאה, כשם המחברת, וורד, כשם פיקטיווי. לאור האמנה האוטוביוגרפית בין המחבר לקוראים שהציע לז', ושלפיה המחבר מאותת לקוראים שהם קוראים אוטוביוגרפיה באמצעות הזהות בין שם המחבר, המספר והגיבור,<sup>26</sup> הקוראים של 'פוסט מורטם' תופסים מיד שהספר שהם קוראים הוא סיפורו של אדם ממשי, בעוד שמודוס הקריאה של 'ורד הלבנון' דו־ערכי יותר. שוני זה מובא מראש לידיעת הקוראים המשווים את העמודים האחוריים של כותרות שני הרומנים. בעוד שברומן של איני מוצהר במפורש שבספר מופיעות דמויות המבוססות על אנשים אמתיים אך שמותיהם של רבים מהם שונו כדי למנוע את זיהוים ופגיעה בהם, בספר של קניוק אין שום הצהרה. הדמויות של איני אם כן מבוססות רק בחלקן על אנשים אמתיים, וגם אז תיאורן איננו מתיימר להיות אותנטי, ואילו אצל קניוק הדמויות מכונות בשמותיהן האמתיים, וסיפורן נמסר כביכול ללא כל עלילה בדיונית. עם זאת הציר האוטוביוגרפי ברומן של איני איננו קורס תחת הציר הבדיוני, והנרטיב ממשיך לשמר את הממד הראלי-הרפרנציאלי שלו. ואילו הטקסט האוטוביוגרפי של קניוק, המנתח, מפרש, מדמה וגם ממציא בחלקו את חיי הסובייקטים שלו, בדיעבד מסתבך בבדיון.

נראה שהדגשים השונים בכתיבה האוטוביוגרפית של שני הרומנים, הספרותיות ב'ורד הלבנון' לעומת האותנטיות הווידויית ב'פוסט מורטם', עולים בקנה אחד עם

23 שם, עמ' 86, 182–185.

24 A. Spiegelman, *Maus: A Survival's Tale*, New York 1991; Ph. Roth, *Patrimony: A True Story*, New York 1991. מעניין לציין שהגרסה השלמה של 'עכבר' לספיגלמן וספרו של רות 'נחלת אבות' ראו אור שנה לפני פרסומו של 'פוסט מורטם' לקניוק בשנת 1992.

25 א' כץ, 'אמו, אביו, בנם', הארץ, 19 ביוני 1992, עמ' 8. לדברי כץ החשיפה הנועות של סיפור יחסיהם הסבוכים של ההורים ב'פוסט מורטם' היא 'הסוואה ערמומית' לאוטוביוגרפיה, 'שבה אמור לעמוד ה"אני" במרכז, [וזו] הוסוטה בעיצוב קדחתי של דיוקנאות ההורים, ובמקום שיביט בעצמו במראה עירום ועריה, הוא מציב בה את הוריו, השלכות מפלצתיות, לעתים, באספקלריה המתעתעת של "אני" נושא החומק מרגע האמת הבוגר, נטול אחריות, נשרף בפאתוס המרירות וההאשמה'.

26 לז', Autobiography (לעיל הערה 9).

הדרך שבה בחרו המחברים לעצב את זהותם. חופש הכתיבה הרחב יותר של איני אפשר לה לנוע מעבר לגבולות הביוגרפיה הפרטית שלה ולהמציא את עצמה מחדש מתוך דיאלוג עם המרכז העיליתני, שהתעלם מהשכבה החברתית שממנה באה; והישירות הבוטה והנוקבת של קניוק באה לחשוף את שורש הניגודים האידאולוגיים שבנפשו, ביצירתו ובחברה שבה גדל,<sup>27</sup> על מנת להסביר את הבעייתיות שמעוררת בו הישראליות שלו. ההשוואה בין שני הספרים מאפשרת לבחון שני נתיבים שונים של נרטיביזציה אוטוביוגרפית המתארים תהליך לקראת עיבוד זהויות ישראליות בנות קיימה.

\* \* \*

קניוק ואיני חותרים באוטוביוגרפיות שלהם בתנועות מנוגדות בדרכם לחשוף את זהותם. קניוק נע מן המרכז החוצה, באופן צנטריפוגלי, תוך שימוש ברטוריקה של גרוטסקה, כדי לפרוץ את מעגל ההגמוניה הישראלית והזהות הילידית, שבו היה ממוקם מלכתחילה בשל הביוגרפיה של הוריו ושלו, ולנוע לעבר זהות יהודית קוסמופוליטית. ואילו איני בחיפושה אחרי האני נעה אל המרכז, בתנועה צנטריפטלית, המפרקת ומנפצת ארכיטיפים חברתיים-לאומיים, מתוך שאיפתה להגיע כסופרת שלא מן השורה מבחינת מעמדה הביוגרפי-האישי בחברה הישראלית אל כותל המזרח של הספרות העברית.

כבר במבנה האוטוביוגרפיות, שבשתיהן נזקקו מחבריהן לסיפור מסגרת, ניכר הכיוון ההפוך שבו תבנתו את זהותם. קניוק, ששאף להשתחרר ממרכז הזהות הישראלי, הועיד לעצמו תפקיד משני בלבד בקו הסיפור המרכזי, המתרחש בארץ, בעוד שהוריו משמשים בו כסובייקטים דומיננטיים. לעומת זאת בסיפור המסגרת, הממוקם בסטוקהולם ובקופנהגן, ששם נמצא המספר-המחבר לרגל תרגום אחד מספריו לשוודית<sup>28</sup> ושם הוא מקבל את הידיעה על פטירת אמו ומחליט שלא לשוב ארצה להלווייתה, הוא מתפקד כדמות ראשית. מן הראוי לציין שמסכת הזיכרונות על הוריו, המסוננת דרך תודעתו של המספר בעת שהייתו בסטוקהולם ובקופנהגן ופרשנותו האינטנסיביות המלווה אותה, מנכיחה אותו בדיעבד בקו הסיפור המרכזי לא

27 לדעת שקד 'יותר משיצירה זו מצטיינת ב"אסתטיקה" שלה, היא חשובה כדוקומנט להבנת כלל יצירתו של קניוק ותהליכים נפשיים עמוקים שעברו עליו ועל חלק מבני דורו' (שקד [לעיל הערה 11], עמ' 311).

28 בערב לכבוד הספר שנערך מטעם 'בית הסופר' בירושלים סיפר קניוק כי שהה בשוודיה לרגל פרסום מהדורה שוודית של ספרו 'היהודי האחרון' בשנת 1988. על פי הערת שוליים בסקירה על הספר מאת צ' עצמון, 'אביו, אמו', עתון 77, 150 (יולי תשנ"ב), עמ' 11.

פחות מאשר את הוריו אם לא למעלה מזה. קניוק בוחר בסטוקהולם האהובה עליו – שהוא רואה בה קונטרפונקט לתל אביב, שבה נולד וגדל – לנהל ממנה מרחוק את החשבון הבלתי גמור עם הוריו המתים, בייחוד עם אמו. בעיר זאת נחשפת זהותו המנוכרת כ'ישראלי'; בן הארץ שנלחם בתש"ח להקים מדינה, ושחזר לחיות בארץ אחרי מסעותיו כמלח ועשר שנות מגורים בניו יורק, ובכל זאת עורג ונמשך לתרבות המסוגנת, לנימוס ולאיפוק של בני הצפון האירופי הקר. רק בעיר הזאת, שעל פי תפיסתו מחברת 'שני אוקיינוסים עוינים', הוא יכול להחזיק בידו 'את הילדות כזיכרון מעליב וכפוי',<sup>29</sup> להסות את כעסו, ולשכך את אכזבתו כאשר הוא מעבד ומעלה על הכתב את סיפור הנכות הרגשית והאגוצנטריות של הוריו, את התאכזרותם אל עצמם, זה אל זה ובעקפיץ גם אליו. אך בו בזמן הוא תובע הכרה בתרומתם התרבותית לחיים בארץ בזמנם:<sup>30</sup> אביו, משה, שימש כמזכירו של דיזנגוף (1931–1936), וכיהן כחבר הנהלת מוזאון תל אביב לאמנות מאז היווסדו ב-1932 במשך שלושים שנה, עד 1962, ובין השנים 1949–1952 היה מנהלו הכללי. הוא ארגן קונצרטים קאמריים לראשונה בארץ כבר בשנת 1936; ואמו, שרה, עסקה בחינוך, לימוד תלמידים ומורים, וכתבה ספרי לימוד וספרי עזר.

לעומתו איני איננה רק מרכז התודעה של קו הסיפור המרכזי ושל סיפור המסגרת אלא היא אף הדמות הראשית בשניהם. בקו הסיפור המרכזי ברומן, שהוא אוטוביוגרפי ללא עוררין, היא מגוללת את קורות ילדותה העשוקה: היא מספרת על אמה, שעיינה אותה והתאנתה לה מינקותה, ושהייתה אדישה כלפיה בבגרותה, על אביה השתלטן והמעורער, שעגב עליה וחלק אתה מקטנותה את זיכרונותיו מארבעה מחנות ריכוז כדי שבבוא היום תעלה אותם על הכתב,<sup>31</sup> ועל המוסדות החברתיים שהתעלמו מסימני ההתעללות בה ומכישרונותיה. אולם נוסף על סיפור האוטוביוגרפי נזקקת איני לסיפור מסגרת בדוי, המתמקד בעילית החברתית הישראלית, וזאת כדי להציב את עצמה גם במרכזו של הסיפור הלאומי. המספרת, המציגה את עצמה בסיפור המסגרת בשם ורד, היא חיילת מתנדבת במחלקת השיקום של בית החולים 'תל השומר' הסועדת חייל בשם יונתן, בן של רופאה ומנהל בית ספר תיכון משכונת רחביה בירושלים, ש'תקע לעצמו כדור בראש'<sup>32</sup> שעות ספורות לפני עליית יחידתו ללבנון במלחמת לבנון הראשונה

29 קניוק, פוסט מורטם (לעיל הערה 14), עמ' 131.

30 כץ, אמו, אביו, בנם (לעיל הערה 25). לדעת כץ הבן קניוק בא לקלל את הוריו ויצא מברכם.

31 על הרחבת הנרטיב של הדור השני לניצולי השואה ברומן ועל הכללת האחר בנרטיב קנוני זה ראו: B. Shimony, 'Resisting the Father's Narrative: A Study of Lea Aini's *Verd ha-*

*Levanon*', *Prooftext*, 32, 1 (Winter 2012), pp. 89-114

32 איני, ורד הלבנון (לעיל הערה 15), עמ' 71, 446.



(1982) ונשאר כמעט צמח. לחייל זה היא מספרת את סיפור חייה רב הסבל והתהפוכות. לא זו בלבד שסיפורה של השכבה הפריווילגית, שאליה משתייך יונתן, משתקף מבעד לעיניה של איני, אלא היא גם דואגת לאיין את קולה של הדמות המייצגת שכבה זו ולהפוך אותה לשומעת בעל כורחה, כדי שסוף סוף תוכל לשפוך את לבה בפניה ולספר לה את סיפורה האוטוביוגרפי. עצם השמעת סיפורה באוזניה של עילית זו, שהסטנדרטים התרבותיים שלה היו מאז ומעולם משאת נפשה של המספרת, הכרחית לעיצוב זהותה<sup>33</sup> ולטענתה ללגיטימיות ולסמכות,<sup>34</sup> גם אם ספק רב אם עילית זו יכולה לשמוע אותה.<sup>35</sup> איני חותרת להעביר לחזית את השוליים החברתיים שבהם גדלה, ובתוך כך מנסה ליצור יחסים דיאלוגיים בלתי הייררכיים ביניהם ובין המרכז החברתי-התרבותי בארץ. ההכלאה בין הסיפור האוטוביוגרפי שלה ובין סיפור המסגרת הבדוי, הכלאה שניתן לכנותה ביופיקציה,<sup>36</sup> מאפשרת לה לעצב את זהותה מתוך יחסי גומלין עם יונתן, המתואר כאחר המובהק שלה ובו בזמן ככפיל שלה. כפי שטען אייקן, נרטיב על זהות איננו רק הצורה המתאימה להבעת זהות, אלא הוא חלק מן הזהות המובעת עצמה,<sup>37</sup> וכך הנרטיב ההיברידי שיצרה איני הופך לחלק מזהותה.

גם השוני ביחסם של שני הסופרים לשם משפחתם, שמבחינה ביוגרפית איננו שם מקורי אלא שם שניתן להם ללא בחירה, מעיד על כיווני המשיכה ההפוכים שלהם בתפיסת זהותם. שם המשפחה קניוק, שפירושו באוקראינית סוס משחק, הוא במקורו כינוי לאחד מאבותיו של משה, והוא ניתן לו על ידי קוזאקים שהוא שימש להם כיועץ

33 לטענת גילמור עבור נשים רבות הגישה לאוטוביוגרפיה פירושה גישה לזהות שעיצובה מתאפשר באמצעות האוטוביוגרפיה. ראו: L. Gilmore, *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca and London 1994, p. iv

34 לתפיסת השיח האוטוביוגרפי כחלק מעשייה פוליטית ראו: S. Scarparo and R. Wilson, 'Re-Thinking the Politics and Practice of Life Writing', eadem (eds.), *Across Genres, Generations and Borders: Italian Women Writing Lives*, Melbourne, Australia, 2004, pp. 1-8

35 שלא כדעתה של שמעוני, שהמספרת ברומן דוחה את נרטיב האב הפרטי והלאומי כאחד כדי למצוא את קולה האוטונטי, נראה לי שאיני איננה יכולה לוותר עליהם, ושזהותה מתעצבת מתוך דיאלוג איתם. וראו: שמעוני, *Resisting* (לעיל הערה 31).

36 על פי מינוח של הסופרת הקנדית רג'ין רובין. ראו: Y. Yamade, 'Auto/Bio/Fiction in Migrant Women's Writings in Quebec: Regine Robin's *La Québécoise* and *L'immense fatigue des pierres*', רק, *Auto/biography* (לעיל הערה 7), עמ' 237–235. המונח ביופיקציה משקף את התפיסה הפוסט-סטרוקטורלית של הטקסט האוטוביוגרפי, שטשטשה את ההבחנות בין עובדות למבדה, ושתפסה את האני האוטוביוגרפי כמבנה לשוני לא פחות מאשר הדובר בגוף ראשון או שלישי במבדה הספרותי. על דיון בסוגת הביופיקציה ברומן ראו: נ' עזר, 'הכלאת סוגות ספרותיות בשלושה רומנים של לאה איני: מישהי צריכה להיות כאן, אשתורת, וורד הלבנון', מכאן (בדפוס).

37 אייקן, *How Our Lives* (לעיל הערה 5), עמ' 100–104.

'עוד קודם לשנת 1780, כשקתרינה הגדולה השתלטה על הקוזאקים', וזאת משום שלא ידע לרכוב.<sup>38</sup> אבי המספר מתפאר בעקיפין בשם זה כשהוא מנסה לשכנע את ידידיו היהודים האינטליגנטים מברלין לעלות לארץ ישראל יחד אתו, וטוען בפניהם שכצאצא של קוזקים הוא יכול להריח ריח של יהודים חרוכים טוב מכולם,<sup>39</sup> ועל כן הוא מכיר צד אחר של גרמניה שהם אינם מכירים.<sup>40</sup> המספר בדיבור משולב בחלקו עם אביו מתענג בלבו על אבות אבותיו, שבמשך דורות שימשו יועצים של קוזאקים והתערו במקום מושבם, אך הוא גם מלגלג על האב, 'שעם כל האף היהודי הקוזאקי הגרמני העשיר של ריחות השריפה שלו, אילו יכול, היה משה נשאר היהודי האחרון בגרמניה', והמספר היה נולד באושוויץ.<sup>41</sup>

בעוד שקניוק מזדהה עם ההיסטוריה של שם המשפחה האוקראיני הילידי שניתן לאבותיו ואפילו נהנה ממנה, איני רואה בשם משפחה, שנכפה על אביה על ידי הממסד הישראלי, גזר דין שהיא נלחמת לשנות. שם המשפחה והשם הפרטי של האב הם פרי עברות שרירותי שעשה כלאחר יד פקיד סוכנות – בהנפקי את תעודת הזהות של האב כאשר זה הגיע לארץ באניית מעפילים כאסיר משוחרר ממחנות הריכוז, שינה הפקיד את שמו מאיזקינאו ייני ליצחק איני, ובמחוי יד מחק כביכול את זהותו האוטנטית.<sup>42</sup> שם זה מתפקד מבחינה סמנטית וסמלית לאורך כל הרומן כסינקדוכה לאיון ולאיפוס שחשה המספרת מלבר ומלגו בשל היחס אליה בשנות ילדותה ונעוריה בבית הוריה, בבית הספר ובחברה, ושנגדם היא חותרת לעצב את זהותה ולזכות להכרה כאישה וכסופרת.

ננסי ק' מילר דנה בקשר שבין שינוי שם לעיצוב זהות כחלק מן הפנטזיה של מהגרים להיטמע.<sup>43</sup> אך שלא כבמקרים של קניוק ושל איני, שינויי השם שעסקה בהם מילר נעשו מדעת ומתוך החלטה עצמית לאמץ זהות חדשה. מילר הביאה כדוגמה לאקט של בחירה בזהות אישית ולאומית המתבטאת בשינוי שם את הווידוי של עמוס עוז בספרו האוטוביוגרפי 'סיפור על אהבה וחושך'. לדברי עוז הוא הרג את אביו ואת כל ירושלים – כשנתיים לאחר התאבדות אמו בהיותו בן ארבע עשרה וחצי – כשהחליף את שם משפחתו מקלוזנר לעוז ונטש את ירושלים, שבה נולד וגדל, כדי לחיות לבדו מעל

38 קניוק, פוסט מורטם (לעיל הערה 14), עמ' 42.

39 שם, עמ' 54.

40 שם, עמ' 50.

41 שם, עמ' 54.

42 איני, ורד הלבנון (לעיל הערה 15), עמ' 40–41.

43 N. K. Miller, 'I Killed My Grandmother: Mary Antin, Amos Oz, and the Autobiography of a Name', *Biography*, 30, 3 (2007), pp. 319-341

החורבות בקיבוץ חולדה.<sup>44</sup> עבור עוז החלפת שם משפחתו האירופי המפורסם<sup>45</sup> לשם עברי והמעבר לקיבוץ הם הצהרה שהישראליות – ולא הנרטיב האירופי התרבותי-המשכילי של משפחת אביו – היא הגורם הדומיננטי בזהותו, אך עבור קניוק ואיני ישראליות זו היא בעייתית. קניוק מעדיף על הילידיות הישראלית, המיוצגת על ידי אמו, את הנרטיב היהודי התרבותי הקוסמופוליטי, שהוריש לו אביו, ואילו איני מבקשת לשנות ולהרחיב את הישראליות כך שתכלול בתוכה גם את האחר כמותה. אצל שני הסופרים, שגדלו במשפחות לא מתפקדות,<sup>46</sup> השואה ומלחמות ישראל הן חוויות מכוננות שעיצבו את זהותם. קניוק, שלא היה בן לניצולי שואה, הפנים את חוויית השואה דרך האהבה לגרמניה שירש מאביו בילדותו והמפגש עם ידידיו של אביו מברלין ומהיידלברג ועם הילדים שהגיעו לארץ כפליטים. את התגייסותו המוקדמת לפלמ"ח בגיל שבע עשרה וחצי, לפני שסיים את בית הספר התיכון, ואת הבחירה לשרת בפלוגה הימית של הפלמ"ח הוא הסביר בספרו האוטוביוגרפי 'תש"ח', שפורסם שנים עשרה שנים אחר כך, בהזדהות עם הפליטים וברצון להעלות אותם ארצה.<sup>47</sup> איני, דור שני לניצולי שואה, שמגיל ארבע סיפר לה אביה מדי לילה לפני שנרדמה סיפורי אושוויץ, ושחוותה על בשרה את סיוטיו של אביה, והרגישה בביתה כבמחנה ריכוז, נרדפת על ידי קצין אס"אס בדמות אביה. היא מתגייסת לצבא השנוא עליה, ומסרבת לבקש פטור, כפי שמציע אביה, מתוך הכרה שאילו בשנות השלושים היה צבא יהודי, לא הייתה משפחת אביה נכחדת באושוויץ.<sup>48</sup> היא מודה שהחובה המצפונית שהיא מרגישה לשרת בצבא היא 'לגמרי גלותית'. בורג במכונת ההישרדות החדשה של העם היהודי,<sup>49</sup> אלא שמלחמה מתוך בחירה כמלחמת לבנון הראשונה, הפורצת כאשר היא מגויסת, איננה לדידה חלק מן המכונה הזאת.

קניוק מבקש להסביר את הדחף שלו להתרחק ממרכז הזהות הישראלי, שאליו הוא קשור בשל האוטוביוגרפיה שלו, ואת פשר משיכתו יוצאת הדופן לשוודיה, שדווקא בה הוא מוצא את נקודת ההשקה לעבריות וליהודיות שבזהותו. הוא עושה זאת על ידי עימות גרוטסקי בין שני הנרטיבים שעליהם גדל: נרטיב ארץ ישראל העובדת, המיוצג על ידי אמו, ונרטיב היהודי התרבותי האירופי הא-ציוני, שמייצג אביו. אמו הגיעה

44 ע' עוז, סיפור על אהבה וחושך, ירושלים תשס"ב, עמ' 516.

45 פרופסור יוסף קלוזנר המלומד היה דודו של אבי המספר.

46 למשל אביו של קניוק, שהיה סגור בעולמו ובהרגליו, תיעב כל מגע גופני, וכמעט אף פעם לא חיבק או נישק את ילדיו או את אשתו, ואמו המחנכת הדגולה למרבה האירוניה העדיפה לתת לו הרצאות או סטירות, והשאירה את הטיפול בו ובאחותו בידי מטפלות.

47 י' קניוק, תש"ח, תל אביב תש"ע, עמ' 12–13.

48 איני, ורד הלבנון (לעיל הערה 15), שם, עמ' 189.

49 שם.

עם בני משפחתה מרוסיה לחוף יפו בשנת 1909, בהיותה ילדה. המשפחה התגוררה בתל אביב, וכשהסב נפטר פתחה האלמנה פנסיון, וכך הודמן לאמו של קניוק להכיר בצעירותה את סלתה ושמנה של תל אביב הקטנה: את ביאליק, רבניצקי, בוגרשוב, רוקח, ד"ר פוחובסקי ואחרים. בשנת 1926, אחרי מלחמת העולם הראשונה ואחרי שסיימה את לימודיה בסמינר והשלימה את חוק לימודיה בלונדון, היא שבה לארץ, ומאז עסקה במשך כחמישים שנה בחינוך ובהוראה. אביו של קניוק, בן גליציה שנולד בטרנופול, התחנך לאחר התפקדותו בגימנסיה הגרמנית, שירת כקצין בצבא האוסטרי, והתאהב בגרמניה ובתרבותה לאחר שעבר ללמוד פילוסופיה, רפואה ומוזיקה בברלין ובהיידלברג עם תום מלחמת העולם הראשונה. הוא הגיע בשנת 1927 לארץ ישראל, הארץ היחידה שלא רצה ללכת אליה, בשל הסתבכות ברומן כואב עם אשת פרופסור ובתה, וגם משום שלטענתו הוא תפס בחוש באמצע שנות העשרים את האסון הצפוי ליהודי גרמניה.

קניוק משתמש בנרטיב הַיְקִי התרבותי המקסים והאכזרי של אביו לשקף בצורה מגוחכת את המיתוסים של בני העלייה השנייה. כשאמו אוזרת אומץ לספר את סיפור עלייתה, כיצד נסעו מהקרנטינה (ההסגר) בעגלה לתל אביב ואת חפציהם נשא גמל, מתחיל 'מסע הקנטה זדוני' מצד אביו, הלועג לאשתו שהגיעה לארץ כמו בבולי 'קרן קיימת' על גבי גמל, והוא מזמזם לה את השיר 'גמל גמלי', 'כדי שיראו איפה היא מהבחינה התרבותית'.<sup>50</sup> שירי ההתיישבות העובדת, כמו 'מה יפים הלילות בכנען', שאמו וחברותיה אהבו לשיר, מוארים בצורה לגלגנית ומוצגים כשירים רוסיים כמו-מזרחיים סנטימנטליים ואסייתיים, לעומת העומק והעידון של הלידרים של שוברט ושומן, שידע אביו לשיר, או הרקוויאם של מוצרט שניגן, או המוזיקה של בטהובן, מונטוורדי וראמו, שהייתה אהובה על האב. קניוק מציין את מסירותם, אומץ לבם וכושר הסבל של בני דור המייסדים, שאליו השתייכה אמו, אך בוחר להדגיש את הצרימות בזהות הישראלית שהחלה מתגבשת באותה עת: את ההגזמה בכול, את הוויכוחים בלהט פשטני מדי, את תרבות הצעקות, את ההתלהבות המזיעה והמתלהמת ואת האמונה הצורבת בצדקת החזון, 'שאורבת לה סכנה של חלום מנופץ'.<sup>51</sup> הוא מרגיש קרוב יותר לאביו, שלא התערה ולא רצה להתערות, ושהיה מנוכר לפני שהייתה מילה כזאת בעברית. קניוק מזדהה עם האחרות הקיומית והפליטות של מהגר שהיו באביו בגלל אופיו ולא רק בגלל נסיבות היסטוריות.<sup>52</sup> נושאות חלומותיו הרומנטיים של

50 קניוק, פוסט מורטם (לעיל הערה 14), עמ' 17.

51 שם, עמ' 139.

52 המספר מסביר שביאליק, שמנהיגי היישוב ראו בו משורר לאומי, היה, בניגוד למצופה, מיווד עם אביו וגם הסנדק שלו, וזאת בשל היותו של אביו 'מהגר אמיתי, אדם שמקצועו מהגר, אחר, לא

המספר בנערותו, רות הבהירה והחולמנית ילידת ברלין, בתם של ארנסט וליילי ידידיו הקרובים של אביו, וטניה הנוצרייה הדתייה היפה והעצובה, אמו של אחד הנערים בן גילו, מעידות על הזרות שחש קניוק בזהותו הארץ ישראלית. כנער הוא אורג לתוך נשמתו געגועים למקומות שלא היה בהם, וששמותיהם מעוררים בו זיכרונות שירש מאביו. חרף מאמציו כבר מילדותו שלא לדבר גרמנית,<sup>53</sup> שהיא גם אהובה עליו וגם מקננת בו כאסון, הוא חולם בנערותו בגרמנית ומרגיש ששפה זו היא החלק האמתי שבו, שבאמצעותה הוא מחובר ליהודי שנהיה אחרי שנים.<sup>54</sup>

לעומת הביקורת הנחרצת למדי על נרטיב בני העלייה השנייה, שהניחה את היסודות לתנועת הפועלים הארץ ישראלית, שעל ערכיה גדל, נשאר קניוק דו-ערכי ביחסו לנרטיב היהודי התרבותי האירופי הא-ציוני. אמנם אין הוא חושך בלעגו לפוציות<sup>55</sup> היקית: לקיבוען חסר הפשרות בהרגלים, לאובססיה לסדר, לנוקשות ולחוסר ההתאמה בלבוש ובמנהגים למציאות הארץ ישראלית, אבל בכל זאת הוא מעריך ואף מחבב את הכוח העקשני של אלה מתוך יהודי גרמניה שסירבו להיקלט, שגרו בארץ בלי לחיות בה.<sup>56</sup> הוא מצייר בגרוטסקיות את היקים שהעדיפו את הגרמניות התרבותית, שרצתה אותם מתים, על הישראליות הפראית, שהצילה אותם, אך הוא אוהד אותם ורוצה לנכס אותם לעצמו.<sup>57</sup> הוא מתאר בהבנה כיצד סבתו, אם אביו, המלחין ולטר שטרנברג, בעלה של טניה, והסופר ארנולד צווייג מרגישים כגולים בארץ, מסרבים ללמוד עברית, ושוטמים את בני הארץ, כי הם 'תחליף זול, צעקני, ועלוב למה שנלקח'

בגלל אסון אלא בגלל אופיו היה איש ללא מולדת או אידיאה' (שם, עמ' 73). לפי קניוק, ביאליק, אף שאהב את הכבוד שרחשו לו, לא אהב את הארץ, שהשמש בה בוקתה, ושיהודיה צודקים ומתלהמים, לפיכך מצא במשה שותף לדבר עברה. ואף ששניהם ידעו עברית ויידיש, דיברו ביניהם גרמנית, והודו זה בפני זה בפליטותם ובורותם. על תיאור אביו הסגור בתוך מסכת הרגליו, שהסדר הכפייטי היה הכרחי לו, ושהיה תופר בעצמו את חולצותיו ומכבס את לבניו, ראו למשל: שם, עמ' 41, 44, 49, 92-96.

53 המספר מתוודה שבמאמץ עילאי הקים חיץ נגד 'הגרמנית האהובה', ושבאימון מפרך לימד את עצמו לא לדבר גרמנית, אף שהוא מבין את רוב המילים בה, כך שהתרבות הגרמנית שפוטם בה הייתה בעברית. ראו: שם, עמ' 76.

54 שם.

55 הכינוי בידיש יקה פוץ הוצמד למי שבאו מגרמניה ככינוי גנאי שלועג לעקשנות ולנוקשות שאפיינו אותם, שריד לחינוך הגרמני הנוקשה שקיבלו בבית. 'פוץ' הוא ביטוי לנוקשות, אבל הפירוש השימושי בידיש הוא כינוי לאדם טיפש, אידיוט, ומקורו באיבר המין הגברי. ראו: ר. רוזנטל, מילון הסלנג המקיף, 2005, עמ' 167.

56 קניוק, פוסט מורטם (לעיל הערה 14), עמ' 72.

57 לדעת שקד הודהותו של המספר-הבן עם דמות האב ועם עולם הערכים האירופי-היהודי היא ביטוי להתמרדותו בזהותו הילידית, שנתאפשרה אך ורק משום שהגורם הזה היה משמעותי כל כך בחייו. ראו: שקד, מצבה לחיים (לעיל הערה 11), עמ' 314.

מהם.<sup>58</sup> אף שהם משתעשעים בו, לא פעם בשיתוף פעולה עם אביו, צוחקים לבורותו האסיייתית ומנגחים דרכו את הציונות, הוא מוקסם מיכולתם שלא להתפשר, 'להישאר במעבר, לא פה ולא שם',<sup>59</sup> מנוכרים, ומהערצתם חסרת הגבולות למכמני השפה הגרמנית שבגדה בהם.

החתירה של קניוק להתרחק ממרכז הזהות הישראלית מביאה אותו לשוודיה, ובה הוא מוצא תרבותיות שורשית, איפוק יצרים ונימוס מאולף, שחסרים לו בארץ. אלו אותם המאפיינים שקסמו לאביו בתרבות גרמניה בשעתו, אלא שבשוודיה, בניגוד לכל מקום תרבותי אחר באירופה, מעולם לא שרפו יהודים. כשהמספר יושב בבר האופרה בסטוקהולם ומתבונן באנשים הלבושים בטעם ומשוחחים על ספרות, ציור ותאטרון בלחש, שבארץ לדבריו 'רק המתים משתמשים בו', הוא חש אהבה אל התרבות הזאת, שבלחש שלה הכניסה 'לדממה דקה אלף שנים של חיילים נועזים וויקינגים סעווי מוח'.<sup>60</sup> אילו היו מצמידים אֶ-קֶג לרצפה של סטוקהולם, היה המכשיר מאותת לדבריו על מוות קליני, אך דווקא המוות הקליני הזה מעורר בו 'תחושה אצילית של קנאה',<sup>61</sup> שכן אנשים אלה ממשיכים לחיות גם אחרי המוות.

בסטוקהולם המספר מתחבר אל העבריות הקדמונית שבזהותו. הוא משווה את האור השוודי, שמצודד כל כך את לבו, ושהוא מזהה גם בציורים הסקנדינוויים, לאור שבסיפור הבריאה העברי, זה האור שקדם למאורות השמים ונפרד מהם, ושגרם למהפכה קוסמית שבגינה הפך השבט העברי הקדמון למה שהוא. המספר גם מקשר בין תל אביב לסטוקהולם. בשתי הערים הללו אין הוא מרגיש את הצורך היהודי להציג לראווה את הסבל, להתפלש ולהתגנדר בו. לעומת זאת בנהייתם של השוודים אחרי סיפורי אגדות ומסתורין על פיות ואלים יער ובחוסר כניעתם למה שהוא מכנה 'הרכרוכיות הנוצרית',<sup>62</sup> המבטיחה תשלום מוכן מראש, הוא רואה עקשנות ומין דווקאיות יהודית. מיקומה הגאוגרפי של שוודיה, המבודדת מאירופה בין קרחונים, דומה בעיניו לגטאות ולתחומי המושב שבהם חיו היהודים באירופה ו'בראו את עצמם מחדש'.<sup>63</sup> מה שמאחד את השוודים והיהודים בעיניו הוא אי האמון באחרים, אהבתם את המסורת יותר מאשר את אלוהים, והתחושה הקיומית של עמידה בקצה חודו של הר. בסטוקהולם, העיר המלוטשת והגבישית שהוא מרגיש בה כור וכאוהב, מנסה

58 קניוק, פוסט מורטם (לעיל הערה 14), עמ' 133.

59 שם, עמ' 138.

60 שם, עמ' 162.

61 שם.

62 שם, עמ' 67.

63 שם.

המספר במשך ששת ימי האבל על אמו להרגיע ממרחק את הכעס והאכזבות שגרמו לו היחסים בין בני משפחתו ובמיוחד יחסיו עם אמו. הוא משחזר באכזריות נטורליסטית את זיכרונותיו, כדי שיוכל סוף כל סוף להתאבל על מות אמו ולקבל את עובדת היותו עתה יתום ומבוגר מכל שאר בני משפחתו. רק ביום השביעי לשבעה על האם, טרם טיסתו לקופנהגן, שבה מתחברים בתודעתו השבעה על אמו ועל אביו, שכן משם יצא אביו 'לדרכו האחרונה', המספר מצליח להשלים עם מות אמו, לכאוב מחדש את מות אביו ולהיפרד משניהם. התהליך מתרחש מכוח העברה של צערו על מות אמו לזקנה שוודית גלמודה שהוא מציל בשעת טיול הפרדה שלו מהעיר העתיקה של סטוקהולם. לאחר שהזקנה קרסה ברחוב, הוא מביא אותה לדירתה ומסכים לבקשתה להיות לה לבן, ושהיא תהיה לו לאם, וזמן קצר לאחר מכן היא נפטרת מן העולם בנוכחותו. לידידו בקופנהגן הוא אומר מבלי לפרש, שבשוודיה הוא השאיר את אמו, בהקבלה לאביו שעזב את גרמניה והשאיר את לבו בהיידלברג כמו בשיר הסנטימנטלי הגרמני 'לבי בהיידלברג אבוד אבד לי'.<sup>64</sup>

בעוד שזהותו של קניוק מתעצבת מתוך עימות בין שני נרטיבים מנוגדים שעליהם גדל, זהותה של איני מתגבשת בביופיקציה שיצרה באמצעות דיאלוג עם סובייקט פיקטיווי השייך לשכבה המבוססת של החברה הישראלית, ושלכאורה נראה האחר המובהק שלה, אך מתברר שאינו שונה כל כך ממנה. איני בוחרת בחריג כמנה, שאף שנולד עם כפית כסף בפה ואין סימן לכך שהיה ילד דכאוני או בלתי נאהב, הוא קם ועשה מעשה – ניסה להתאבד שעות ספורות לפני שהיה עליו לצאת להשתתף במלחמת לבנון. לפי הבנתה של המספרת הוא עשה זאת 'כדי לצאת מן המנגנון, [ו]ללא להיות מאולף';<sup>65</sup> הוא העדיף לרצוח את עצמו ובלבד שלא יצטרך לרצוח או להתבייש ולפחוד.<sup>66</sup> המרד של איני בעברה, ב'יותר מדי אבא', ששלח ידיים מעבר לגבול המותר מאז היותה בת ארבע, ושכפה עליה את סיפורי השואה האלימים שלו, וב'פחות מדי אימא', שנמנעה ככל האפשר מלגעת בה מקטנותה, ושהייתה תמיד בקצר בכל הנוגע

64 שם, עמ' 55–56.

65 איני, ורד הלבנון (לעיל הערה 15), עמ' 356.

66 בהקשר זה נראה לי מוקשה הניסיון של שמעוני להסביר את הקשר בין הסיפור האוטוביוגרפי של איני לסיפורו הבדוי של החייל יונתן כחלק ממעגל האלימות הסגור שנוצר לדעתה עם הפנמת הרגשת הקרבנות בחברה הישראלית בעקבות הפיכת השואה לחלק מן התודעה הישראלית. ראו: שמעוני, Resisting (לעיל הערה 31). אין סימוכין ברומן לטענתה שניסיון ההתאבדות של יונתן בן השמונה עשרה הוא פועל יוצא מ'המסקנות המחרידות שהחברה הישראלית בחרה להסיק מן השואה' (שם, עמ' 110). מתוך קורות המשפחה של יונתן ידוע לקורא רק שמשפחתה של סבתו מצד אביו נספתה בשואה (איני [שם], עמ' 440), ושאחיו הצעיר מתכוון להתגייס ליחידה קרבית, אף שהוא אמור להשתתף בהפגנה נגד מלחמת לבנון הראשונה (שם, עמ' 466).

אליה, וכן הרהורי התאבדות הפוקדים אותה לפרקים בשל מצבה, והצורך המצפוני שלה לעשות משהו באשר למלחמת לבנון, שהיא רואה בה פלישה פושעת – כל אלה מקרבים אותה לחייל הפצוע, שבקושי זוכר, שאבדה לו היכולת לקרוא, לחשוב ולדבר היטב, ושכבניסיונות רגילות לא היו דרכיהם מצטלבות.

בביופיקצייה שלה איני משרבבת את עצמה לתוך הנרטיב של המרכז החברתי-הלאומי באמצעות ברית בין חריגים ממגזרים חברתיים שונים הלוקחים את גורלם בידיהם ושוחים בכל מחיר נגד הזרם. איני, שבאה מן השוליים החברתיים מחוסרי הקול והמוכחשים, מקבלת עליה לשמש פה לאחד מבניה של ישראל הראשונה, שיצרה את האתוס של הזהות הישראלית, למי שהיה מוכן לשלם את מלוא המחיר כדי לסרב לתכתיבים של הנרטיב של האתוס הזה. מתוך פרטים שהיא דולה על אודותיו במפגשים ביניהם, משיחה עם אמו, מביקור בביתו, ומתוך מה שהיא לומדת מהייסורים שעברה בחייה ומן התובנות שאליהן הגיעה, היא מדובבת בדמיונה, במונולוג פנימי, את הרהוריו של יונתן קודם לניסיון התאבדותו. בניגוד לכל מי שמכירים את יונתן, ושמוקיעים ומגנים את מעשהו, המספרת מבינה ומכבדת אותו. אמו של יונתן רואה בו רוצח שרצח את הילד שלה, אביו כמעט מחרים אותו, חברתו זונחת אותו ואינה מופיעה כלל בסיפור, הרופאים המטפלים בו רואים בו פושע, והפיזיותרפיסט הערבי קורא לו מג'נן ורואה במעשהו מעשה בגידה. לעומתם המספרת תופסת אותו כמין ג'ון לגון, ורואה במעשהו כעין צעקה, שהיא מעל ומעבר לכל מחאה. היא מעריכה את ההעזה שלו, אם כי היא מודה שזה 'אומץ לב של משוגעים, של מי ששם את השכל והאגו בצד בשביל לכבד את הכאב'.<sup>67</sup>

אולם מתברר שהביופיקצייה שיצרה איני, ושמאפשרת לה לבחון מקרוב את הבררה שיונתן בחר בה, דהיינו לדבוק במה שמתחייב מן הכאב, בררה שהיא עצמה חשבה לא פעם לבחור בה, לא באה לחייב בררה זו אלא דווקא לדחותה. בהדרגה מתברר לקוראים שהדיאלוג שמנהלת איני, נציגת השוליים החברתיים השקופים ומושתקים, עם הנרטיב של מרכז הזהות הישראלית, לא זו בלבד שאינו נובע מתוך התבטלות בפני עילית זו, אלא בא להציע נקודת חיבור עמה, חיבור שטמון בו סיכוי לתועלת הדדית.<sup>68</sup>

67 איני, ורד הלבנון (שם), עמ' 502.

68 אני מבקשת לחלוק על לאור, שראה בתשוקה של המספרת לספר את סיפור חייה לנציג העילית האשכנזית, 'ערגה גדולה אל המרכז' מתוך התבטלות בפני 'הקסם שמהלכת עליה' עילית זו, וכן על אדף, שטען שסיפור המסגרת, שלדעתו הוא מרוקן וחלול, הוא רק תחבולה מצד איני להראות שמעשה ההסמלה החברתי הלאומי כמוסכמה בלעדית לייצג את המציאות בספרות העברית, הוא פשטני ואיננו מצלית. ראו: י' לאור, 'ערגה גדולה אל המרכז', הארץ: תרבות וספרות, 14 באוגוסט 2009, עמ' 2; ש' אדף, 'נגד אור הקונפורמיות העזה', שם.



הנרטיב הכושל של ישראל הראשונה הביא אחד מטובי בניה, שביקש להשתחרר מלפיתתו של נרטיב זה, להילחם על זכותו שלא להיות ולהשקיע מאמץ רב בסירוב לטיפול הפיזיותרפי כשהוא צועק מעל מכשירי השיקום כעקוד. מול נרטיב כושל זה ניצב מאבקה של איני לשרוד, על אף הייסורים שהיו מנת חלקה בבית הוריה וחוסר התמיכה מצד נציגי הממסד (מורים, אחיות בית הספר, מפקדים, קצין בריאות הנפש). מפגש הכאב בין ישראל הראשונה, העשירה והמדורדרת לישראל השנייה, הענייה והמאוינת יכול להוביל על פי איני לאפשרות של משא ומתן מפוכח על דרך ליצירת זהות ישראלית אחרת, שגם הדור של יונתן יוכל להתחבר אליה.

גם קניוק וגם איני חותרים לזהות ישראלית מקיפה. קניוק, בן ותיקים מתל אביב הקטנה, הממוקם במרכז הלאומי-החברתי, מתגעגע בשל האוטוביוגרפיה שלו לתרבות מסוגנת ולנימוסיות צוננת ומאופקת, שאביו, היקה מדעת, גילם עבורו, ופונה אל הצפון הרחוק של אירופה, אל סטוקהולם, שיהודים לא נרדפו בה, להשלים את החסר. למרות זהותו הישראלית מעדיף קניוק את הזהות היהודית הקוסמופוליטית הנטועה בו.<sup>69</sup> נראה שהבחירה של קניוק בנרטיביזציה אוטוביוגרפית ישירה וחושפנית, המקנה לסיפורו האישי אותנטיות וידיית, באה להבטיח שהדחייה שהוא חש כלפי זהותו הילידית תובן, ולא תתפרש כהתנשאות או כגחמה בעלמא. לעומתו איני, בת פועלים מהגרים ואנאלפביתים,<sup>70</sup> נוכחים נפקדים מדרום תל אביב, בעלת תודעה חברתית מפותחת שנאבקה מקטנותה בהתעללות ובהזנחה שהיו מנת יומה, כדי להשכיל, להיות סופרת, ולזכות להכרה, שואפת לשתול את סיפורה האישי האחר בלב הנרטיב החברתי העיליתני. עם זאת היא יודעת שהדרך היחידה הפתוחה לפניה להפגיש את המרכז והשוליים החברתיים היא באמצעות הנרטיב ההיברידי הסמי-דמויני של הביופיקציה. וגם אז, כשלאה ב'ורד הלבנון' סוף סוף מספרת את סיפור חייה לחייל פצוע מן השכבה הפריוילגית, ספק גדול אם הוא מבין אותה, או אם הוא היה מדבר אתה או אפילו מוצא אותה ראויה למבט או לשיחה אילו נפגשו בנסיבות אחרות.<sup>71</sup> אולם למפגש הזה, המתאפשר מכוח הביופיקציה, אין איני באה בידיים ריקות. היא מציעה באמצעותו לנרטיב העיליתני הלאומי, הסובל מקיפאון ומורבידיות, את סיפור ההישרדות האישי שלה, ורואה בחיבור בין הנרטיבים פוטנציאל לרוויזיה של הזהות הישראלית שתשיב לה את חיוניותה.

69 השוו: G. Richter, *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*, Detroit 2000, p. 47

70 לפי עדותה של איני, אביה מסוגל לכתוב רק רשימת קניות ביוונית של ילד בכתה ב. ראו: איני, ורד הלבנון (לעיל הערה 15), עמ' 12.

71 שם, עמ' 464.

איני, המשתמשת בשיח האוטוביוגרפי לטרנספורמציה עצמית,<sup>72</sup> מאמינה בקיומה של אפשרות רוויזיה גם במישור החברתי-הלאומי. לעומת זאת קניוק, המשתמש באקט האוטוביוגרפי לחשוף את מקורות זהותו ויצירתו ולהסביר את פשר נהייתו החוצה, אינו מבקש לשאת ולתת על זהות לאומית אחרת, אלא מסתפק בדה-מיסטיפיקציה של זהותו הילידית. האוטוביוגרפיה של קניוק סובבת סביב מות האם והאב והאבל על מותם של נציגי הנרטיבים העיליתניים המנוגדים שהנחילו לבנם, הזקוק למיקור חוץ להשלמת זהותו הישראלית. לעומת זאת הביופיקציה של איני, הנעה לעבר השחרור – שחרורה מן הצבא, מעברה המצמית וממחשבותיה על התאבדות – מזמינה לדיאלוגיות חברתית המשוחררת מהיררכיות ופתוחה לזהות היברידית,<sup>73</sup> הממשיכה להשתנות במאבק המתמיד על זהות יהודית-ישראלית חדשה.

72 ראו בעניין זה גם את מסקנתה של גילמור באשר לאוטוביוגרפיה הנסמכת על האמרה של פוקו 'אדם כותב כדי להיות אחר ממני שהוא': גילמור, *Autobiography* (לעיל הערה 1), עמ' 11.

73 על ההיברידיות כדרך כתיבה ביצירותיה של איני ראו: עזר, הכלאת סוגות (לעיל הערה 36). וכן ראו: אייקן, *Living Autobiographically* (לעיל הערה 12), עמ' ix-x. לטענת אייקן הנרטיב האוטוביוגרפי איננו רק סיפור על זהות אלא הוא הזהות עצמה והכרחי לתבנותה, דהיינו ניתן לדבר על זהות נרטיבית. אם כן ההיברידיות הנרטיבית המאפיינת את יצירותיה של איני היא גם סימן היכר מובהק של זהותה.

# סקירת ספרות



## ביקורת הריבונות וריבונות הביקורת

דינה ברדיצ'בסקי

שמרית פלד, הריבון הישראלי: השיח והרומן, 1967–1973: עיון ביצירותיהם של עמוס עוז, יצחק אורפז, בנימין תמוז, דוד שחר, שמעון בלס, סמי מיכאל, יצחק בן-נר, שולמית הראבן, יהודית הנדל, עמליה כהנא-כרמון, יורם קניוק, פנחס שדה ואהרן אפלפלד, ירושלים: הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, תשע"ד, [7] + 237 עמ'

כפי שמעידה עליו כותרתו, ספרה של שמרית פלד הולך בגדולות; תאוריה, היסטוריה וספרות הם כולם מענייניו. החיבור מציג לא רק קריאה מדוקדקת במגוון עשיר של כעשרים רומנים מן התקופה הנדונה, אלא גם מחקר הפונה לשפע של מקורות היסטוריים. כל אלה עומדים בבסיס הניסיון להמשיג את עקרון התשתית של הריבונות הישראלית, בתקופה המדוברת ומעבר לה.

'הריבון הישראלי' פונה הלאה מן המסורת המונוגרפית ששלטה, ושבמוכנים רבים עודנה שלטה, במחקר האקדמי. הוא עוסק לא ביוצר או ביצירה אלא בתקופה היסטורית ובסוגיה פוליטית ובעיצובה בשיח הישראלי וברומן הישראלי. מחקר זה מצטרף לאסכולה מחקרית ההולכת ומתרחבת בשיח הספרות העברית, אסכולה שמבקשת לערער את החיץ שבין האסתטי לפוליטי. מחקרים מסוג זה, שהתהוו בהשפעת אסכולות ספרותיות שצמחו במחצית השנייה של המאה העשרים, בעיקר בצרפת ובארצות הברית, כופרים באקסיומה האסתטיציסטית שקיים חיץ הרמטי בין הספרה הפוליטית לבין הטקסט כאובייקט אסתטי. לצד 'הריבון הישראלי' אפשר להזכיר כאן מחקרים מן העשורים האחרונים שמעמידים תאורטיזציה פוליטית לקנונים ספרותיים מתקופות קודמות, למשל ספרו של מיכאל גלזמן 'הגוף הציוני', העוסק ברובו בספרות העברית שקדמה לתקופת המדינה, ספרו של חנן חבר 'פתאום מראה המלחמה', על לאומיות ואלמות בשירת שנות הארבעים של המאה העשרים (וספרים רבים אחרים משלו), או ספרה של חמוטל צמיר 'בשם הנוף', העוסק בשירת שנות החמישים של המאה העשרים. 'הריבון הישראלי' מתווסף לדיון הנמשך בתולדות

הספרות העברית כהיסטוריה שיחנית של כינון הלאום ומעשיר את הדיון. ספרות היא פריזמה חשובה לדיון בריבונות בחיבור זה, בהיותה 'סדר השיח'; אתר שבו עקרונות היסוד של קהילת הלאום מתגבשים לכדי לשפה בעלת היגיון פנימי וחוקיות, על דפוסיה, רצפיה והפרדוקסים שלה. אוסיף ואחדד שאמנם זהו שיח תאורטי, מלומד, אבל פלד ללא ספק שואפת, ובגלוי – וגם בכך כוחו ועוקצו של החיבור הזה – להוציא את הדיון בריבונות הישראלית מתחומי השיח הסכולסטי בתאוריה פוליטית אל המרחב הציבורי ולהעמיד מראה ביקורתית לפני התרבות הישראלית' (עמ' 212). הביקורת כפי שהיא מונחת כאן איננה בבחינת הערכה ניטרלית אלא ביקורת במובנה הראשוני דווקא – פעולה של שיפוט והערכה שמופנית כלפי קהילת חוקרי הספרות וכלפי החברה הישראלית.

הבחירה לתחום את המחקר הספרותי לשנים 1967–1973 נשענת לא על איכויות סגנוניות ופואטיות של ספרות התקופה אלא על שינוי הנסיבות הריבוני והגאופוליטי בשנים שלאחר 1967 ועל העובדה שמשעה זו, כך לפי פלד, קיבלה הריבונות מאפיינים ברורים. טענה זו כשלעצמה, בלי קשר לספרות, ראויה לתשומת לב; כנגד גישה רווחת הרואה בכיבוש הישראלי של 1967 תוצאה לא הכרחית – מעין תאונה – של הציונות, עולה מספרה של פלד גישה הרואה בהחלת הריבונות בשטח כבוש שמעבר לגבול המוסכם את גילומו השלם של ההיגיון הישראלי הריבוני מיסודו ומראשיתו. פלד מזכירה בפרק הראשון של הספר עובדה שבמשך שנים נעלמה מהזיכרון שלנו, והיא סמיכות הזמנים שבין הסרת המשטר הצבאי מעל ערביי ישראל בשנת 1966 לבין החלתו מעבר לקווי הגבול מיוני 1967. אבל כאמור, רק בפרק הזמן שבין שתי המלחמות, 1967–1973, קיבל לדעת פלד ההיגיון הריבוני את צורתו המגובשת. זוהי, במילותיה, 'התקופה הדומיננטית שבה נכתבה וכווננה הזהות הישראלית האופיינית' (עמ' 212–213). השנים הקריטיות הללו משמשות לה מצע לחקירה שאיננה רק היסטורית אלא אונטולוגית, גישה ל'דרגת האפס' של כתיבת הריבונות הישראלית. לכן עניינו של הספר הזה אינו מוגבל לשנים המדוברות; הרומנים של התקופה חושפים את הדנ"א של הריבונות הישראלית. 'אם עלי לבחור באובייקט המהותי של המחקר', כותבת פלד, אזי אובייקט זה איננו התקופה אלא 'ייצוגי הישראלי הריבוני' (עמ' 213).

משום כך הספר פותח ומסתיים בדיון לא ביצירה ספרותית אלא בסיפורו של לוחם יחידה 101 של הצנחנים מאיר הר-ציון. הפרק הראשון בספר פותח בהופעת יומניו של הר-ציון בשנת 1968, יומנים שמאירים את אופי פעולתו במסגרת יחידה 101, 'אשר בנתה את יכולתו של הצבא הישראלי להגיע לכל מקום בכל מדינה ערבית ולפגוע בכל "אובייקט" הנמצא בהן' (עמ' 5). פלד משתהה על אופן הפעולה של הר-ציון,

שהיה ידוע בנכונותו לחצות פעם אחר פעם את הגבול לשטח האויב. הדפוס הזה מדגים בדמותו של הר־ציון את ההיגיון הישראלי הריבוני; הוא מלמד על הפונקצייה הקריטית של הגבול בתרבות שלנו. הגבול, מסבירה פלד, הוא מסגרת מגוננת וכפויה שפריצתה דווקא יוצרת את חוויית הקרבה לארץ; 'רק ברגע של חציית הגבול אתה חוזר מחדש להיות "אתה"', פנים מול פנים מול עולם זר, אפל, עיון, ועם זאת קרוב ושייך להפליא'. והיא מסכמת: 'בתיאור מדויק זה של החוויות החריגות והחורגות של הר־ציון משורטטים יסודות הריבונות הישראלית' (עמ' 5–6).

מכאן ואילך מתמודד הספר עם ההבניה השיחנית של הזיקה בין הריבונות הישראלית לבין מושג הגבול, הגבול הגאוגרפי-פוליטי, הפיזי והאפיסטמי. המגוון העשיר של הקריאות נמשך מההבחנה שכינון הגוף הריבוני, כינונה של אומה טריטוריאלית, נשען באורח פרדוקסלי על תודעת המצור ובה בעת על הדחף לחצות את הגבול; על הסיכון וההבטחה הכרוכים באפשרות לחיות בתוכו ומעבר לו.

ברקע קריאתיה של פלד עומדת הגותם של התאורטיקנים המרכזיים של הריבונות בעידן המודרני. הפילוסוף הגרמני קרל שמיט העמיד בספרו 'תיאולוגיה פוליטית' את הגדרת הריבון על עקרון השעיה שמהדהד אצל פלד בתיאור יחסו של הריבון הישראלי אל הגבול. עבור שמיט מה שמגדיר את הריבון איננו הזיהוי שלו עם החוק אלא כוחו להשעות חוק, להכריז על מצב חירום. הריבון הוא מי שמצוי בתוך החוק, בהיותו מוסמך על פי החוק לפעול ולכפות את ריבונותו, ובה בעת הוא מי שמצוי מחוצה לו, קודם לו מבחינה טמפורלית ואונטולוגית, שכן הוא היחיד שבכוחו להשעות חוק וסדר קיימים ולהכריז על מצב חירום. בבסיס התאולוגיה הפוליטית של שמיט עומדת הפוטנציאליות של השעיית החוק.<sup>1</sup> הפילוסוף האיטלקי בן זמננו ג'ורג'ו אגמבן פיתח את ההשלכות של תאוריית הריבונות של שמיט לכדי תפיסה מרחבית כוללת של הספירה הפוליטית למן ימי יוון העתיקה. הריבון, סבור אגמבן, הוא מי שהוסמך להדיר: הנתין של החוק הריבוני הופך אצלו למי שתמיד נתון בצל איום הדרתו מן החוק, מתחום החלות ומתחום החסות של הריבון. דפוס ההדרה, ולא ההכלה, הוא שמייחד את אופי היחסים בין הריבון לנתינו.<sup>2</sup>

1 עיינו: ק' שמיט, תיאולוגיה פוליטית: ארבעה פרקים על תורת הריבונות, תרגם ר' הכהן, תל אביב 2005.

2 לעיון במשנתו של אגמבן ראו חלקים מן התרגום העברי לספרו הראשון: 'הומו סאקר: הכוח הריבוני של החיים החשופים', ש' לביא (עורך), תרגמו נ' אביעזר ומ' פולק, בתוך: 'טכנולוגיות של צדק: משפט מדע וחברה', תל אביב 2003, עמ' 395–433. וכן מסת המבוא של ע' אופיר, שם, עמ' 353–394. ראו גם: ג' אגמבן, מה שנתר מאשוויץ: הארכיון והעד (הומו סאקר III), תרגמה מ' קציר, תל אביב 2007, וראו המבוא של א"ש כהן, שם, עמ' 7–24.

אי אפשר להפריז בהשפעתם של שמיט ושל אגמבן על התאוריה הפוליטית העכשווית. אבל בכל הקשור לשיח הספרות העברית והתרבות העברית, דומה שהתאוריה של אגמבן כמו חיכתה לרגע המפגש שלה עם המצב הישראלי מאז 1967; מצב זה מוגדר על יסוד היחס האמביוולנטי שבין הריבון לנתינו בשטחים, יחס של הכלה על דרך ההדרה, ולא כאירוע מכונן רגעי בהיסטוריה אלא כפרקטיקה יום-יומית שמגדירה את העמדה הריבונית מן היסוד. הריבוניות מופעלת יום יום ושעה שעה באמצעות שורה של פרקטיקות המכפילות סובייקט לריבון בכך שהן מדירות אותו מן החוק או ממקמות אותו מחוץ לטווח החלות של החוק הכללי, מחוץ לטווח הגנתו וחסותו, כקיום בסימן מצב החירום.

לכן התאוריה של שמיט ושל אגמבן משמשת מסד רעיוני חשוב בספר שלפנינו. הקונסטרוקציה המופשטת של הריבון מקבלת בדיון הזה צורה מוחשית של גוף ספי – פיזי, טבעי ומדיני. לא מקרה הוא, סבורה פלד, שהרומן הקנוני של עמוס עוז 'מיכאל שלי' זכה לפופולריות עצומה בשנים שלאחר 1967. הדרמה ברומן זה נבנית סביב הרגשת הסכנה הכרוכה בקיום בסמיכות לגבול שעבר בירושלים לפני 1967. חנה גונן, גיבורת הרומן, מתמודדת לאורכו עם האימה וההתענגות הכרוכות במצבי הגבול, עם המשיכה־דחייה שלה אל צדה האחר של העיר ואל שתי הדמויות המייצגות צד זה, התאומים הערבים שעמם שיחקה בילדותה עוד לפני שהיה שם גבול. היא חולה, קודחת, הווה חזיונות אימים, נכבשת בקסמן של תשוקות מיניות אסורות, ושואבת עונג מההשפלה ומהאלימות האורבות לה מעברו של הגבול בשעת לילה. מצב הקיום על הסף מייצר מעין תחביר ציוני, היגיון ריבוני שמה שמקנה לו את חוסנו הוא דווקא העירוב בין המוחשיות האימתנית של המצור לבין שבריריותו של הגבול, היותו גמיש, רב משמעי, ממתין תמיד לחצייתו. הדיון בגוף הריבוני ב'מיכאל שלי' מדגים כיצד הרומן מעבה בתיאוריו את ההגיונות של הגוף המאיים, את התת־מודע הפוליטי שלנו, וחושף את מקורות ההצדקה לאלימות הריבונית. מעניין שדמותה של חנה גונן, יותר מכל דמות אחרת שנדונה בספר, היא המייצגת את הריבון הישראלי. הקוראים הרגילים לזהות את הצופן של הישראליות עם שלל הייצוגים של דמות הצבר, מאפרים שחזור לאספסת ועד אליק שנולד מן הים או אורי שהולך בשדות, ימצאו עניין בזהויה המפתיע של הריבוניות הישראלית דווקא עם הדמות הנשית, השברירית והמעורערת של חנה. חיוק לטענה זו של פלד אפשר למצוא בעובדה שאכן הרומן של עוז הפך קנוני יותר, 'ישראלי' יותר, מכל רומן אחר, גם מאלה של שמיר וזיהר, אולי דווקא משום שהצליח למלל את הצופן הפנימי של הגוף המבוצר והמאיים. הריבון כמושג מופשט מדומיין מחדש בספרה של פלד, לא בדמות מרכז בקרה המתנייד בין קריית הממשלה לרחוב בלפור, לא כמוח בירוקרטי המניע מערכת מדינית שלמה, כי אם כהיגיון דיפוזי,



נטול מרכז, המתפשט ונספג בשלל צורות החיים הביו-פוליטיים. דמותה של חנה גונן ממחיזה את אופני הפעולה של גופים ריבוניים שחויית היסוד שלהם היא מצור, ושדווקא משום כך הם אימתניים וחסרי גבולות.<sup>3</sup>

לצד מאמץ להעמיד תאוריה כוללת של הריבונות הישראלית, נעשה בספר ניסיון להציג מבט פנורמי על ספרות התקופה ולבחון אותה ממגוון פרספקטיבות תאורטיות כדי לשפוך אור על המתחים, הפרדוקסים וריבוי הממדים של כתיבת הריבונות. 'הריבון הישראלי' יכול לשמש תשתית מועילה גם למי שאיננו מבקש ללמוד על הספרות: כל אחד מפרקיו – העוסקים ביחסי ערבים ויהודים, אתניות ומעמד, מגדר, דת וחילון – מספק ידע על שיח התקופה ומציג לפני הקוראים כלים תאורטיים לניתוח המציאות הפוליטית בשנים הנדונות. עושר הפרספקטיבות התאורטיות והמבט ממעוף הציפור על הנוף הספרותי משקפים מניע 'דמוקרטי' של הביקורת: הבחירה למשל להסמיך את הדין ב'מיכאל שלי' לחוויית המרחב ברומן הנשכח של דוד שחר 'קיץ בדרך הנביאים', או להעמיד זו בצד זו את הפרווה של יצחק בן-נר ושל שמעון בלס כדי לחשוף את הממדים החתרניים בעיצוב המרחב של בלס, בחירה זו באה לערער על ההיררכיות הקנוניות שהנחו את ביקורת הספרות ולספק חלופות פוליטיות-אתיות לתודעה המבוצרת של הריבונות הישראלית. ערכה של ביקורת הפורשת קנון ספרותי מכיל (אינקלוסיווי) יכול להילמד בעקיפין מהאופן שבו פלד מתארת את טיב היחס שבין האסטי לפוליטי. הרומן הישראלי, היא כותבת, 'מקיים יחסי גומלין עם המציאות: הוא מייצג אותה כאשר הוא יוצר שיקוף ריאליסטי של תפיסות עולם מקובלות ביחס לסיטואציה הישראלית [...] ומייצר אותה כאשר ייצוגיו משפיעים על הלכי רוח ועל עשייה' (עמ' 7). דומה שתפיסה זו הנחתה את הכותבת גם בשעה שביקשה להעמיד פנורמה רחבה של התקופה, הן של השיח והן של הספרות, ובתוך כך לקרב רחוקים, לערער על הייררכיות קנוניות ולעצב מחדש את תמונת המציאות של הקוראים.

על רקע היריעה הרחבה הנפרשת על שלל המקורות הספרותיים וההיסטוריים והעושר התאורטי של החיבור הזה, בולטת תמציתיותו של המבוא ל'הריבון הישראלי', ואפשר בהחלט להצטער על כך. המבוא יכול היה לאפשר לקוראים לתהות ולהשתהות על טיבן, על יסודן ועל תכליתן של הפרקטיקות של הביקורת עצמה. ספר זה, שמעלה שאלות קריטיות על טיב היחסים בין הספרה הפוליטית לזו הספרותית, דוחק לקרן זווית את השאלה בדבר היחסים שבין שיח הביקורת, זה של פלד במקרה זה, לבין הספרות, והרי גם אלה יחסים ריבוניים, שיש בהם ממדים של שליטה, כוח וסימון גבולות. במטרה

3 הדין ב'מיכאל שלי' נפרש בפרק הראשון של הספר, 'צו ההגה יהודים וערבים', וההבחנות המוצגות שם מורחבות ומפורטות באופנים שונים לאורך הספר.

שנוסחה בספר – להפנות 'מראה ביקורתית כלפי החברה הישראלית' – מהדהדות תפיסתה העצמית של הביקורת כ'צופה לבית ישראל' ודמות המבקר המובלע כמי שניצב בנקודה מרוממת ומשקיף על שדה הספרות כדי להצביע על הפגמים ולתבוע את תיקונם. זוהי מטרה ראויה לציון, חלופה מפורשת לעמדה הביקורתית המדעית המתימרת להיות נקייה מאידאולוגיה. אבל קביעותה המרחבית של עמדה אפיסטמית כזאת מטשטשת שורת שאלות הקשורות להנחות היסוד ולמקורות הסמכות של המבקר או המבקרת בהיותם נתינים – במונחי ריבונות – של השיח שהם באים לבקר. כיצד מקיפות העיניים את המציאות במבטן? איך מתאפשר למבקר 'למשוך עצמו בשערות ראשו' כדי שיוכל להתעלות מעל הספרות? ומה הוא עצמו מחולל בעולם בשעה שהוא מתבונן? דיון בשאלות אלה, שהיה גולש מן העיסוק בפרקטיקה הפוליטית של הטקסט הספרותי לבחינת הפרקטיקה הפרשנית עצמה, היה מוכרח להסתכן בערעור יסודותיו, אבל אולי היה יוצא נשכר מהאפשרויות הדיאלוגיות שהיו נפתחות לפניו. במילים אחרות, דיון כזה היה יכול לסייע לנו לחשוב על מבניה ודפוסיה של האידאולוגיה הצורנית של הביקורת עצמה, ובייחוד של ביקורת התרה אחר חלופות שיחניות להיגיון הריבוני של המודרנה. האם הרפלקסייה המטא-ביקורתית בהכרח הייתה מאפשרת להמשיג את הפוטנציאל הפוליטי של ביקורת הספרות ככוח נגד להיגיון הריבוני? לא בטוח. כך או כך אלה שאלות של טעם וריח שעליהן כדאי גם כדאי להתווכח.

## ספרות כסימפטום או פרשנות כסימפטום?

דורית למברגר

יוחאי אופנהיימר וקציעה עלון, אמנות הסימפטום: קריאות ביצירותיו של אהרון אפלפלד,  
תל אביב: גמא, 2014, עמ' 230

בריאיזון שנערך עמו בשנת 2012 תיאר אהרן אפלפלד את מטרתו כסופר: 'סופר רציני לא מעתיק את המציאות אלא מנסה להיכנס אליה [...] ספר טוב הוא ספר שמתאר נתח מהחיים, שמבטא את האופי של האדם, יצרים, שקט ואי־שקט'.<sup>1</sup> אפלפלד ציין קריטריונים ראיסטיים-פסיכולוגיים לשיפוט, קריטריונים שממקדים את המבט במצוקות היום־יום של אדם יחיד, ולא הזכיר קריטריונים כמו שפה פיגורטיבית ורעיונות קיומיים. בספרו הארס־פואטי 'מסות בגוף ראשון' כתב אפלפלד כי תיאור היחיד הוא 'המצווה המעשית הגדולה ביותר של הספרות'.<sup>2</sup> מפתח נוסף שהציע לפרשנות יצירתו מסביר את פוריות כתיבתו בכך שחוויות השואה יצרו קריעות נפשית שאינה ניתנת לתיקון אלא רק לחוויה מחדש, וכך נותר צורך מתמיד לבחון ולעצב קריעות זו מזוויות שונות. צירוף המפתחות הללו מזמין קריאה ביצירת אפלפלד מתוך התחקות אחר הסימפטומים ששבים ומעוררים טראומות, לאו דווקא כאלה שנובעות ישירות מהשואה.

ספרם של יוחאי אופנהיימר וקציעה עלון מתמודד עם אתגר פרשני זה באופן ייחודי ומרשים. הסתייעותם בתאוריות של ביקורת תרבות מעשירה את הטקסט של אפלפלד ובסופו של דבר מציגה אותו כנושא אמירות אוניוורסליות על מצב האדם המודרני, בעקבות השואה אך גם בנפרד ממנה. הספר כולל שישה פרקים, שלושה מהם כתב אופנהיימר ושלושה כתבה עלון, וניתן להבחין בהבדל ברור בין שני קווי פרשנות: אופנהיימר מברר תהליכים, ועלון מציבה מושג כדומיננטה מארגנת שסביבה מאורגנת היצירה.

1 זמן ירושלים, 31 באוגוסט 2012.

2 א' אפלפלד, מסות בגוף ראשון, ירושלים תשל"ט, עמ' 90.

בהקדמה לספר נטען שאפלפלד 'הוא היוצר המוניסטי ביותר בספרות הישראלית', שיצירתו כולה מוקדשת ליהדות מרכז אירופה, ובפועל מאומצת כנקודת מוצא העמדה שניסח יגאל שוורץ, שהשואה משמשת ביצירת אפלפלד כ'מסגרת התייחסות וכמטפורה רבת-עוצמה' בעיצובה של תחושת היעדר קיומית המתפקדת כעין חור שחור. אולם בעוד שוורץ הראה כי יצירתו של אפלפלד כוללת נתיבים של כינון קונסטרוקטיווי של זהות יהודית וציונית, אופנהיימר ועלון מציינים דרך אחרת, שהם מכנים דקונסטרוקציה הפוכה: 'זוהי הערמה רב-שכבתית לאין-קץ של מוטיבים הפוכים ומתן אפשרות לקריאות מנוגדות. ניתן לציין כאן, כמאפיין בולט, את חוסר יכולתו של הקורא לייצב את הדמויות, לבסס עמדה אידיאלוגית מוצקה והזדהות. זהו מהלך של ייחוד הנצרות וניצור היהדות' (עמ' 141). קריאה זו היא מפתח להבנת העיבוד החוזר ונשנה של חוויות השואה, בכיוונים שונים ומנוגדים, בספריו של אפלפלד. זוהי קריאה מאתגרת, שמציבה את השואה כאירוע בעל מאפיינים היכולים לחזור על עצמם לפחות במידה מסוימת בהקשרים אחרים ובזמנים אחרים. כך למשל תופעות כמו התבוללות, דיכוי אתני, מאפיינים של אלימות (קרבתן שהופך לרוצח) ואנטישמיות על בסיס דתי (האשמה בצליבת ישו) חזרו על עצמן לאורך ההיסטוריה לפני השואה ואחריה.

כיצד ניתן לקרוא תופעה קריאה מנוגדת? דוגמה מרכזית יש בדיון בסימפטום. סוגיית הטראומה בכתבי אפלפלד כבר נדונה במחקר, וייחודו של הדיון הנוכחי בכך שהסימפטום האפלפלדי מתפקד בו לצורך אזכור העבר או עיצוב חוזר ונשנה של העבר בדמויות ובאירועים שונים, וגם מוצמד לשורה של זוויות ראייה שמנסות לחלץ את הדמויות ביחידותן. יחידות זו מסתמנת כדקונסטרוקציה הפוכה ליצירתו של אפלפלד. הקדשת רוב יצירותיו לפני כאלה ואחרות של השלכות השואה על יהדות מרכז אירופה מצדיקה את הפרשנות שלפיה היצירות נענות לפרשנות של תוצאות הדחיקת הטראומה וניתנות לקריאה כההליכים של היזכרות, חזרה ועיבוד שלה. עם זאת אופנהיימר מציע כאן מבט נוסף ושונה על הסימפטום כביטוי להזדהות עם ההורים (בעיקר עם האב) ועם העולם היהודי של מרכז אירופה. גם מושג הגוף דומיננטי ביותר בכל יצירותיו של אפלפלד וכן בתודעתו כיוצר, ואופנהיימר מראה כיצד הגוף מתפקד באופן רב פנים ולעתים מנוגד. למרות הניתוח לאור המושגים הללו, הם אינם כופים על הקריאה פרשנות מסוימת, משום שסימפטום או גוף – כפי שמיטיב אופנהיימר להראות בהשוותו שימוש במושגים אלה אצל כותבים שונים – עשויים לבוא לידי ביטוי באופנים שונים ואף סותרים, למשל כביטוי להפעלת כפייה או כביטוי להתנגדות לה.

במקביל מוצע אופק פרשנות נוסף, שבו מושגים פרשניים שנוקטת עלון, כמו

עקבה שחורה, דיכוי אתני-דתי ופעולות דיבור שבורות, מציעים מבט פרשני שהופך בעצמו לסימפטום, משום שהם שבים ומציבים את יצירת אפלפלד כמשועבדת למושג כזה או אחר, כאילו המושג הוא תוצר הכרחי שמתבקש מעלילת הסיפור. למשל בדיון במושג עקבה שחורה טוענת עלון: 'ברצוני להשתמש במושג זה [של לוינס] בצורה מהופכת ולהתייחס לעקבה לא כאותנטית ואלוהית אלא כדכאנית, משבשת ומנצלת מן הפנימיות באופן המטיל מום בסובייקט המדוכא. כיון שזוהי עקבה שמטיל אדם מדכא או מנגנון דורסני ורומס, בחרתי לכנותה "עקבה שחורה"' (עמ' 99). לטענתה 'הפרספקטיבה של דיכוי אתני-דתי בולטת ביצירותיו של אפלפלד' (עמ' 98) ומצדיקה הפעלה של מנגנון ביקורתי כמו המושג עקבה שחורה. בהמשך היא מראה אפשרויות של קריאה כזו, אולם אין זה מונע מהקוראים לשוב ולתהות אם ניתן לבטל את הרלוונטיות של המשמעות שנתן לוינס למושג,<sup>3</sup> שהרי בספריו של אפלפלד יש לצד ביטויי דיכוי גם אין-ספור ביטויים של חמלה ושל ערבות הדדית, שניתן להבינם על בסיס האתיקה הלוינסית שצומחת (גם) ממושג העקבה. עלון מסיקה מסקנה חד-משמעית למדי: 'דומה כי כל המוטיבים של חיקוי, חזרה, אלימות ונרקסיזם אשר הרכיבו את המציאות היהודית המרכז-אירופית, נקשרים למושג "העקבה השחורה", המבטא באופן מובהק [...] את הפרוזה האפלפלדית' (עמ' 107).

לאחר הקריאה נותרת תחושה שקל למדי לסווג את אפלפלד כסופר שהוא למעשה מבקר תרבות פוסט-מודרני, ללא רצון או צורך בשום ייצוב משמעות בהקשר של הבנת העבר או של כינון זהות עם הטראומה ולמרות הטראומה. אך דומה שייחוס זה בעייתי ולפחות שנוי במחלוקת, הן לאור מורכבות היצירות והן לאור דבריו של אפלפלד בראיונות לאורך השנים. למשל ניתן להצביע על התפתחות מובהקת לאורך היצירות כפי שמוצע בספרו של שוורץ שיצא לאחרונה.<sup>4</sup>

אופנהיימר ועלון מציעים שורה של מונחים תאורטיים כתשתית לקריאה ביצירתו של אפלפלד, ובכך הם מרחיבים ומעשירים אותה במבטים פרשניים שחלקם חדשים. בדיון הפותח ומסיים את הספר קושר אופנהיימר בין השדה הסמנטי של יצירת הספרות לבין השדה הפסיכולוגי בניסוח היפה שהסימפטום 'מצטט את עקבותיה' של הטראומה (עמ' 23). הצגת 'תפקידו של הסימפטום כמייצר הזדהות-בדיעבד עם מושאים אבודים' מייצרת רצף מעניין בין תקופות היצירה של אפלפלד, בין התקופה המוקדמת, שבה התמקד בחזרות לבדיון המציאות הקונקרטיית שקדמה לשואה, לתקופה המאוחרת, שבה עבר לתיאור תרבותי כולל של יהדות מרכז אירופה ומזרחה. מעבר לכך תיאור דמויותיו של אפלפלד כ'נתונות תמיד בעיצומה של תנועה, מסע, בריחה, נדידה,

3 ע' לוינס, הומניזם של האדם האחר, תרגמה ס' בוסתן, ירושלים תשס"ד, עמ' 78-82.

4 י' שוורץ, אמנות הסיפור של אהרן אפלפלד, אור-יהודה, תשס"ד.

עקירה, הגירה, חיפוש מקום או תעיה' (עמ' 199), בחיפוש מתמיד אחר מקום, ממחיש את הדומיננטיות של הסימפטום בתודעת הדמויות.

יצירתו של אפלפלד היא דוגמה מובהקת ליצירה שאינה נענית למשטור של קריאה פרשנית מסוימת, אף שלכאורה ה'דמיון המשפחתי' בין כל היצירות מבוסס על חוויית השואה. זאת משום שהעיבוד החוזר ונשנה מעלה שאלה רטורית שהיטיב לנסח לודוויג ויטגנשטיין, ושכמו מרחפת בקריאת כל אחד מספרי אפלפלד: 'כיצד אוכל בכלל לרצות להידחק בין הכאב לבין מבע הכאב?'<sup>5</sup> אפלפלד העיד במסותיו וביצירותיו הספרותיות על הצורך שאינו יכול לבוא לעולם על סיפוקו – לתת לכאב ולזיכרון מילים. האם דקונסטרוקצייה הפוכה תורמת לליבון חוויית הכאב ולהבנת היחיד ביחידותו? ודאי שכן, ובכך סגולתו של הספר.

5 ל' ויטגנשטיין, חקירות פילוסופיות, תרגמה ע' אולמן-מרגלית, ירושלים תשנ"ה, סע' 245.

## אבל הטקסטים לעולם עומדים

דודו רוטמן

עלי יסיף, מאה סיפורים חסר אחד: אגדות כתב יד ירושלים בפולקלור היהודי של ימי הביניים, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, ההוצאה לאור ע"ש חיים רובין, תשע"ד, 351 עמ'

לפני כ־130 שנים נתגלה בכתב יד אשכנזי מן המאה השש עשרה אוצר בלום: קובץ סיפורי עם עבריים מאשכנז מהתקופה המכונה 'ימי הביניים' 'היהודיים'<sup>1</sup> שהוא הרחב והמקיף ביותר מסוגו. בשנת 1889 פרסם החוקר נחמיה בריל את דבר קיומו של הקובץ ואף תרגם לגרמנית כמה מסיפוריו.<sup>2</sup> בקובץ 98 סיפורים, ולמרות אופיים האקלקטי ניכרים מאמצי העורך או העורכים לשוות להם חזות אחדותית מסוימת. לשם כך הוגדל באופן מלאכותי מספר הסיפורים למספר הטיפולוגי 99: סיפור צג (עמ' 263) אינו קיים ומניית הסיפורים מדלגת עליו, וסיפור טז (עמ' 187–188) אינו אלא נוסח חלופי של סיפור א וקשה להניח שהעורך או המעתיק לא שמו לב לכך. כמו כן נוספה לקובץ כותרת סיום, 'סליקו המעשים', והוא מובדל מבחינה גרפית מן החיבורים שלפניו ולאחריו בכתב היד. עם זאת כמו חלק מקובצי הסיפורים האחרים מימי הביניים, אלה המכונים עצמאיים, אין לקובץ מסגרת אחדותית פנימית מארגנת, כגון סיפור מסגרת או טקסט מקראי, והם מובאים כרצף של סיפורים יחידים (עמ' 11–12). מאז פרסום

1 זהו הכינוי הרווח לתקופה שנמשכה מכיבושי האסלאם ברבע השני של המאה השביעית ועד משברי האמונה ברבע האחרון של המאה השבע עשרה. תיקוף (פריודיזציה) זה של ההיסטוריה היהודית הוצע בזמנו על ידי ההיסטוריון חיים הלל בן־ששון והתקבל על ידי חלק ניכר מחוקרי התרבות היהודית בימי הביניים, אף שקמו מערערים עליו. יסיף בכמה מפרסומיו הקודמים הצהיר על קבלתו. ראו: ח"ה בן־ששון, תולדות עם ישראל, ב: תולדות ישראל בימי הביניים, תל אביב תשכ"ט, עמ' 13–19; ע' יסיף, סיפור העם העברי: תולדותיו, סוגיו ומשמעותו, ירושלים ובאר שבע תשנ"ד, עמ' 271–277 והספרות שם.

2 N. Brüll, 'Beiträge zur jüdischen Sagen- und Spruchkunde im Mittelalter', *Jahrbücher für jüdische Geschichte und Literatur*, 9 (1889) pp. 1-71

זה של בריל עסקו כמה חוקרים בשולי מחקריהם בסיפורים מתוך הקובץ, בעיקר בהשוואה לקובצי סיפורים אחרים בעברית וביידיש.<sup>3</sup> למעשה עד זה לא כבר נותרו הקובץ וסיפוריו נחלתם של יודעי ח"ן מעטים, אך לאחרונה הם הוגשו לציבור הרחב במהדורה נאה, רחבת היקף ומוארת מאת עלי יסיף.

יסיף הוא מהבולטים שבחוקרי הסיפורת העברית מימי הביניים וממניחי היסודות למחקר בתחום זה, שהולך ומתפתח בעשורים האחרונים ובעיקר בעשור האחרון. הוא גם מי שציין בעבר כי קובצי הסיפורים הם תופעה ספרותית חדשה, שמייחדת את ימי הביניים מן התקופות שקדמו להם. לטענתו קובץ הסיפורים, מסגרת שקיומה התאפשר בעקבות תהליכים תרבותיים עמוקים ורחבי היקף שהתחוללו בתרבות המוסלמית החל במאה השמינית לסה"נ, היה הרבה מעבר לחידוש צורני. קבצים אלה אפשרו לנתק את התלות של הסיפורים העבריים במסגרות לא נרטיביות, כגון מדרשים ופרשנות מקרא, ובכך להפוך את הפרוזה הסיפורית לענף עצמאי של היצירה היהודית.<sup>4</sup>

מלבד הדיון בסיפורים ובקבצים שבהם הם משולבים, הוקדש ענף חשוב במחקריו של יסיף לההדרת קובצי סיפורים, כגון 'תולדות בן סירא' ו'ספר הזכרונות: הוא דברי הימים לירחמאל'. על אלה נוספו בשנים האחרונות מהדורות שעליהן שקדו חוקרים אחרים. מהדורות חדשות אלה חשפו את היצירה הסיפורית העברית מימי הביניים לפני קהל רחב, שלא תמיד היה מודע לעצם קיומה, והן והדיונים שהתפתחו בעקבותיהן העשירו את הבנתנו את התרבות היהודית מאותה התקופה בכלל ואת ספרותה בפרט.<sup>5</sup> נדמה שמעל לכול המהדורה שלפנינו היא נדבך חשוב בבניין זה, או כלשונו של העורך בהקדמתו: 'פרקי המחקר והפרשנות שאני מציע לסיפורים ניתנים לדיון ולמחלוקת, לקבל או לדחייה, אבל הטקסטים – לעולם עומדים' (עמ' 7–8).

מלבד ההדרת הקובץ (עמ' 173–265) כולל הספר מבוא מקיף בן שמונה פרקים (עמ' 9–172), הערות לכל אחד מן הסיפורים, הכוללות הפניות למקורות ולמקבילות

3 י' דן, 'כתב־יד בית הספרים 3182 8° ו'מעשה ירושלמי', קרית ספר, נא (תשל"ו), עמ' 492–498; ש' צפתמן, בין אשכנז לספרד: לתולדות הסיפור היהודי בימי הביניים, ירושלים תשנ"ג; י' במברגר, 'סיפורי השבחים של חסידי אשכנז: קווי יסוד להגיוגרפיה יהודית באשכנז בימי הביניים', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר־אילן, תשס"ה.

4 לניסוחה של עמדה זו ראו: יסיף (לעיל הערה 1), עמ' 271–272. יסיף עסק בכך בהמשך בסדרת מאמרים שחלקם קובצו בתוך: ע' יסיף, כמרגלית במשבצת: קובץ הסיפורים העברי בימי הביניים, תל אביב תשס"ד.

5 ראו למשל: ע' שפירא, מדרש עשרת הדברות: טקסט, מקורות ופירוש, ירושלים תשס"ה; R. Bonfil, *History and Folklore in a Medieval Jewish Chronicle: The Family Chronicle of Ahima'az ben Paltiel*, Leiden and Boston 2009; ר' קושלבסקי, סיגופים ופיתויים: הסיפור העברי באשכנז: כ"י פרמא 2295 (דה רוסי 563), ירושלים תש"ע.



בסיפורת היהודית לדורותיה ובספרויות אחרות (עמ' 267–289), ושלושה נספחים: שניים מוקדשים לכתב היד שבו משולב הקובץ, וכוללים תיאור של החיבורים שבו (עמ' 293–295) וההדרה של אחד מהם (עמ' 298–305), ואחד הוא רשימה המשווה את סיפורי הקובץ לסיפורים שבקובץ המכונה 'ספר המעשים', והמועקת בכתב יד מן המאה השלוש עשרה השמור בספריית הבודליאנה באוקספורד, ושסימנו Heb. 135 (עמ' 296–297); מטרת ההשוואה להוכיח את הזיקה שבין שני הקבצים ואת קדמותו של הקובץ המוהדר בספר שלפנינו. כל המרכיבים הללו הופכים את המהדורה לידידותית גם לקוראים המשכילים וגם לחוקרים שמבקשים להעמיק בנושא.

כהמלצתו של יסיף אתחיל גם בסקירה זו בלב לבו של העניין – בסיפורים. הקובץ 'מאה סיפורים חסר אחד' מזמן לנו לא מעט מן התמהיל המוכר מקבצים דומים לו. כחמישית מסיפורי הקובץ הם גרסאות ימי ביניים של סיפורי חז"ל (עמ' 29). גרסאות אלה מפתחות את סיפורי התלמוד והמדרשים, מצמצמות אותם או אך מגישות אותם בתרגום עברי. בכל מקרה הן עדות נוספת למקומה המרכזי של ספרות האגדה בהווה העממית בשיא ימי הביניים ובשלהי התקופה. עם זאת יסיף מציין ששילובם של הסיפורים הללו ברצפי סיפורים שאינם משויכים לחז"ל מעיד על ביטול ההיררכייה ועל השוואת מעמדה של אגדת חז"ל לסיפורת העממית בת הזמן (עמ' 41). אקזמפלה, כלומר סיפורי מוסר דתיים, וסיפורים מסוגת הנובלה, שעניינם הומור, ארוטיקה וחכמה עממית, מצויים גם הם בשפע בקובץ, כמו בקבצים דומים לו. אף ששלוש הסוגות מוכרות היטב כסוגות נפוצות בספרות העברית מימי הביניים, כמה מסיפורי הקובץ השייכים להן אינם מוכרים ממקורות ביניים אחרים. כך סיפור ט, על מלאכים ששומרים על בתיים של העולים לרגל, סיפור טו, על שכרו של החסיד שאינו מפסיק את תפילתו גם כשזאב נוטל את בנו, סיפור יז המשעשע, על מוכה שחין שמפסיד את רפואתו מפני שהוא ממהר לכעוס על אשתו, וסיפור מז, שהוא מקבילה לסיפור התלמודי על אלעזר בן שמעון ואשתו המורדת.<sup>6</sup>

אבל ייחודו של הקובץ בכ-40 סיפורים, כמעט מחציתו, שהם אגדות קדושים על דמויות מאשכנז מימי הביניים (עמ' 27–28).<sup>7</sup> סוגה נדירה זו כמעט אינה קיימת בקובצי סיפורים עבריים אחרים, ואכן סיפורים אלה הם שעמדו במרכז עניינם של החוקרים המעטים שעסקו בקובץ עד עתה.

גם היעדר סיפורי קדושים ביניים מן הסיפורת העברית וגם הופעתם בקובץ

6 בבלי, בבא מציעא פד ע"ב. אני חושב שמקבילה זו קרובה יותר בתוכנה מאלה שמציע יסיף בהערותיו. השוו: עמ' 278.

7 ראו לעיל הערה 3 וכן: ש' צפתמן, ראש וראשון: ייסוד מנהיגות בספרות ישראל, ירושלים תש"ע, עמ' 436–467.

סיפורים זה הם תופעות שדורשות הסבר ודיון, וכבר החלו לעסוק בכך במחקרים קודמים. ספרות ההגיוגרפיה הנוצרית היא ספרות ביניימית בעיקרה, ובמרכזה של קובצי ההגיוגרפיה החשובים משיאם של ימי הביניים, כגון 'אגדת הזהב' מאת יעקובוס מוורגינה, עומדות דמויות קדושים ביניימיים.<sup>8</sup> לעומת זאת בסיפורת העברית סיפורי הקדושים מפורים בקבצים בדרך כלל ללא ארגון כרונולוגי או אחדות נרטיבית ואף ללא אחדות הגיבור. הקדושים גיבורי האגדות הם כמעט תמיד דמויות מקראיות או חז"ליות. כך בקובצי הסיפורים העצמאיים וכך גם ברוב רובם של קובצי הסיפורים הממוסגרים על פי עיקרון מארגן.<sup>9</sup> לעומת זאת כ-40 מסיפורי הקובץ שלפנינו מוקדשים כאמור לקורותיהם של קדושים אשכנזים בימי הביניים, ובראשם מייסדי קבוצת חסידי אשכנז, ר' שמואל החסיד ור' יהודה בנו (נפטר 1217). יסיף מדגיש בצדק שאין מדובר בקובץ שבחים בתבנית ההגיוגרפיה הנוצרית או זו שהייתה מקובלת בעברית מאוחר יותר, מן המאה השבע עשרה ואילך. האגדות מפורות כאן לאורך הקובץ, חלקן ברצפים קצרים של עד עשרה סיפורים על אותו קדוש. חלק מהרצפים הללו כה ייחודיים עד שהדמויות שבהן הם עוסקים, גם אם היה להן קיום היסטורי, אינן מוכרות לנו כמי שנחשבו כקדושים בחברה האשכנזית, ואפשר שלא היינו מחשיבים את אותם אישים כקדושים אלמלא העדויות שבקובץ זה. כזה הוא למשל הפייטן בנימין בר זרח 'בעל שם', שחי בהאלה שבגרמניה במאה האחת עשרה, ושידועות עליו ארבע אגדות קודש בלבד מימי הביניים, שתיים מהן מקובץ זה (עמ' 24, 163–166, 275–277).

הרצפים הללו על דמויות קדושים נטולי ארגון כרונולוגי – לא פעם אגדה על מותו של קדוש מופיעה לפני אגדות על אירועים שהתרחשו במהלך חייו – ולרוב הרצף נקטע בסיפורים שאינם קשורים באותו קדוש. 'אין לנו ראייה טובה יותר לכך שעורך הקובץ, ואולי גם הקהל שאליו היה מיועד', כותב יסיף, 'ראו כל אגדה כעומדת בפני עצמה [...] אם יש משמעות למושג "עצמאות הסיפור" בסיפורת העברית של ימי הביניים, כאן מונחת לפנינו הראייה הברורה ביותר לכך' (עמ' 24–25). מנגד, וכדרכו

8 Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, trans. W. G. Ryan, New York 1969

9 יוצא מן הכלל, שאין בו כדי להעיד על הכלל, הוא 'ספר יוחסין', שמוכר יותר בשם 'מגילת אחימעץ'. כאן בהחלט מדובר ברצף ארוך של אגדות קדושים, כולם בני משפחה אחת. אולם להבדיל מקובצי הפרוזה הנרטיבית, זהו טקסט שנמסר בחרוזים. הוא ייחודי בלשונו ובתוכנו ולא היה מוכר לכל אורך התקופה עד שנתגלה במחקר במאה התשע עשרה. ראו: בונפיל (לעיל הערה 5). סיפורים על אודות קדושים ביניימיים בעלי אופי הגיוגרפי מצויים גם בקובצי סיפורים פסידו-היסטוריים כגון 'ספר הקבלה' לר' אברהם אבן דאוד. ראו: G. D. Cohen (ed.), *A Critical Edition with a Translation and Notes of the Book of Tradition (Sefer ha-qabbalah)*, by Abraham ibn Daud, Philadelphia 1967

במחקרים קודמים, יסיף מצביע על רצפים סיפוריים בתוך הקובץ, שמסירתם בצורה זו תורמת להצטברות משמעויות מבחינת המסר והאפקט הרגשי, משמעויות שאינן גלויות לעין בסיפורים בצורתם העצמאית.

הדיאלקטיקה שבין עצמאות הסיפורים לאפקט שנוצר בזכות הופעתם ברצף מוכרת לבקיאים בקובצי סיפורי עם עבריים בכלל ובאלו הביניימיים בפרט. היא מעמידה לפני החוקרים שתי דילמות. דילמה אחת נוגעת למודעותם של העורכים למעשה ידיהם. האם מערכת הקשרים המורכבים שבין הסיפורים היא מהלך עריכתי מודע ומכוון או שהיא נוצרת בדיעבד, כאשר היא מתגלה, כלומר עם קריאת הקובץ? יסיף מציג ראיות לכאן ולכאן בעניין זה. לפחות בחלק מבחירות העורך, כגון רצפי סיפורים על נושא מסוים או על גיבור אחד, העריכה מודעת וניכרת לעין. במקרים אחרים נדמה שמערכת הקשרים בין הסיפורים נוצרת לאחר הסמכתם ואין היא בהכרח הגורם לה.

הדילמה השנייה נוגעת לעיתוי עריכת הקובץ. ההנחה המובלעת בעיוניו של יסיף, וודאי שהדברים נכונים לקובץ זה, היא שלסיפורים ששולבו בקבצים העבריים היה קיום עצמאי במנותק מן הקבצים שבהם שולבו ולפני קיומם של הקבצים. כלומר מדובר בסיפורי עם, שנמסרו בעל פה (בעיקר) או בכתב, ושלוקטו לקבצים בצורה קרובה למקור. גם בקובץ המדובר יסיף מצביע על כמה וכמה הערות עורך או מעתיק שמעידות על מקורות כאלה, שעמדו לפני משה בן גרשון – שמו המשוער של בעל הקובץ. כך למשל כאשר סיפורים נקטעים בהערה שהמשכם 'חסר', הערה שמעידה על מקור כתוב, או כאשר העורך מעיר על פרטים בסיפורים 'שמעתי ש...' או 'שכחתי', מה שמעיד על מקור בעל פה (עמ' 15–16).

אחת השאלות הראשונות שסיף מבקש לדון בה היא מתי התגבשו הסיפורים לקובץ שלפנינו. התשובה על שאלה זו אינה פשוטה. המועד היחיד שאנחנו יודעים בבירור בנוגע לקובץ שבידינו הוא ראשית המאה השש עשרה, זמנו של כתב היד שבו הוא משולב. עוגן נוסף שמציין יסיף הוא דמויות הקדושים המופיעות בסיפורי הקובץ – המאוחר שבהם, אליעזר בר' משה הדרשן, נפטר בשנת 1286 (עמ' 17), מה שמחזק לדעת יסיף את הדעה שהסיפורים נוצרו לא לפני לכן, וסביר להניח שנוצרו בתקופה סמוכה, מעט מאוחרת יותר. עם זאת המועד שבו נוצרו הסיפורים – אם אפשר או צריך לעשות שימוש במונח יצירה בכל הנוגע לסיפורי עם – אינו מעיד על מועד עריכתם לקובץ. אדרבה, בקובץ מופיעים כאמור גם סיפורים שמקורם חז"לי, ואיש אינו טוען שראשית יצירתם בתקופת חז"ל. יסיף מציג שמונה עדויות נוספות לתיארוך הקובץ: הערות מספר המשיח לפי תומו על מנהגים קהילתיים (עמ' 18),<sup>10</sup> הפניות מן הסיפורים

10 המדובר במנהג 'עמידת הקהל' בבית הכנסת ברגנסבורג בפני התינוק שעומד לבוא בברית המילה.

לטקסטים אחרים (שם), רמזים המצויים בחיבורים אחרים שבאותו כתב יד (עמ' 19), הדינמיקה של התפתחות מחזורי אגדות קדושים והזיקה לקובצי סיפורים אחרים (עמ' 20–22), ומסכם: 'אין אנו יודעים אם כל [ההדגשות שלי] צ"ט הסיפורים נאספו בעת ובעונה אחת, או שהמעתיק העורך התבסס על קובצי סיפורים שנתגבשו בתקופות שונות, קדומות ומאוחרות יותר, אך ברור שעיקרו של הקובץ שייך לתקופה שסביב שנת 1300, והוא משקף הלכי רוח ותפיסות עולם של קהילות אשכנז/צרפת בתקופה זו' (עמ' 21–22). למרות מסקנה זהירה זו באשר למועד התגבשות הקובץ, יסיף אינו מבחין בשכבות עריכה נוספות בו, שנוצרו בין מועד התגבשות 'עיקרו של הקובץ' למועד העתקתו לכתב היד מן המאה השש עשרה שהגיע לידינו. הניתוחים הפולקלוריסטיים, ההיסטוריים-תרבותיים והחברתיים המקיפים בפרקי המבוא כולם למעשה מבוססים על מועד זה, שלא ברור אם כל סיפורי הקובץ נוצרו בו (למעשה ברור שרבים נוצרו לפני כן, וייתכן שכמה מהם נוצרו לאחר מכן).

יתר על כן, יש לשאול עד כמה חשוב מועד התגבשות הסיפורים לקובץ שלפנינו לעצם תפקודם כסיפורי עם. הלוא סיפורים אלה, מעצם הגדרתם כסיפורי עם, חיים, כלומר מסופרים ומשתייכים למחזור הדם של הקהילה המספרת, רק כל עוד יש להם משמעות מבחינתה. העתקתו של הקובץ לכתב יד במאה השש עשרה מחזקת את ההנחה שמרכיביו סופרו ככל הנראה בתקופה זו. הנחה זו מחייבת את היותם מעידים לא מעט על 'הלכי רוח ותפיסות עולם' של הקהילה שסיפרה אותם, גם אם הם לא נולדו בתוכה.

הנסיבות ההיסטוריות הכלליות של קהילות אשכנז, שבהן הועתק הקובץ, בסוף המאה החמש עשרה ובעשורים הראשונים של המאה השש עשרה, מעניקות לכמה מסיפוריו משמעויות אחרות לגמרי מאלה שהיו להם 'סביב שנת 1300'. מסוף המאה החמש עשרה חוו קהילות אשכנז סדרה של פרעות וגירושים, שבעטיים התפזרו רבות מהן או עברו למרחבי התפוצה האשכנזית, למשל באיטליה. בהקשר כזה מקבל משמעות שונה רצף סיפורים על יהודים שביקשו להמיר את דתם ולא הצליחו בכך, או שהמרתם נצפתה עוד בלידתם, או שהמירו את דתם ושבו ליהדות, או סיפורים על גוי שהתגייר (עמ' 195–200).

בכל הסיפורים הללו הגיבור הוא ר' יהודה החסיד, ועלילתם ממוקמת בתקופתו, כלומר בסוף המאה השנים עשרה או בתחילת המאה השלוש עשרה. עם זאת בקהילות

לדברי יסיף זו 'מסורת על מנהג לוקאלי וייחודי למקום זה, שכנראה לא היה נוהג במקום אחר'. אך זהו מנהג אשכנזי מוכר, שנזכר במספר מקורות מן המאה החמש עשרה ולפני כן. ראו: א' באומגרטן, אמהות וילדים: חי משפחה באשכנז בימי הביניים, ירושלים תשס"ה, עמ' 101. על כל פנים אין בכך כדי להפחית מחשיבות ההערה כמסייעת לעיגון הסיפור בזמן ובמקום.

התפוצה האשכנזיות בערי איטליה במאה השש עשרה היה המפגש עם מי שממוקמים על רצף ההמרה שבין יהדות לנצרות בבחינת מציאות יום-יומית. כך גם הדיון במעמדם בקהילה, לאחר ההמרה או לאחר השיבה ממנה. דיוויד רודרמן כינה בעבר הוויה זו 'זהויות דתיות מיטשטשות'.<sup>11</sup> בקהילות תפוצה כאלה מובן היטב הצורך לשוב ולספר על אודות קדושים מקומיים, כלומר כאלה ששייכים למקומות שאיננו נמצאים בהם עוד, ושאנו מתגעגעים אליהם. קדושים כאלה הופכים לעוגן לזהות קהילתית שעברה זעזוע עם פירוק הקהילה, במפגשים עם קהילות אחרות, יהודיות ולא-יהודיות. בהיבטים אלה של קובץ הסיפורים בהקשר שבו הועתק, בחר יסיף שלא לדון.

רוב פרקי המבוא מוקדשים לדיון במשמעויות החברתיות והספרותיות של קובץ הסיפורים ולתפקודי חטיבות שונות בקובץ בחברה המספרת האשכנזית בסוף המאה השלוש עשרה ובראשית המאה הארבע עשרה. בפרק שמוקדש לסיפורי המוסר שבקובץ (עמ' 42–62) יסיף מציע הבחנה כללית באשר לאקזמפלה, שלפיה 'מגמתו המוסרית של כל סיפור אינה מצויה רק בהקשר שבו הוא נתון או בתוספת של כמה משפטי מוסר בסיומו, אלא גם – ואולי בעיקר – במבנה הסיפורי' (עמ' 43). הבחנה זו מוכחת באמצעות הדיון בגרסה של הסיפור המפורסם 'וסף מוקיר שבת' שבקובץ (עמ' 224). הסיפור בנוי בתבנית ברורה של מצווה (הידור בשמירת שבת) ושכרה (כל רכושו של שכן גוי). הגרסה הנוכחית היא תרגום, מילולי כמעט, של הגרסה התלמודית של הסיפור.<sup>12</sup> לדברי יסיף העובדה שהשכן בגרסאות אלה הוא גוי – שלא כבכמה גרסאות אחרות מימי הביניים, שבהן הוא מתואר כיהודי עשיר – מלמדת על מסר רחב יותר מזה הספציפי של הידור מצוות שמירת השבת, שהרי הגוי אינו מחויב במצווה זו. מסר זה קשור בפולמוס הבין-דתי ויש בו מן הנחמה – שמירה על הזהות היהודית הנבדלת תשתלם בסופו של דבר, גם אם הדברים אינם נראים כך בעת הזו (עמ' 43–44). באופן דומה מאתר יסיף מגוון רובדי משמעות בניתוחו את סיפור יהודה הענתותי והנחש (יסיף מאפיינו בצדק כדרקון<sup>13</sup>) שנשלח להרגו מפני שנמנע לתת צדקה (עמ' 44–47); המרכיב הדמונולוגי בסיפור זה נדון בעמ' 168–169). באמצעות קריאה צמודה במגוון סיפורי מוסר אחרים יסיף עומד על מורכבות התפיסות השונות

B. D. Ruderman, *Early Modern Jewry: A New Cultural History*, Princeton 2010, pp. 15-16

12 בבלי, שבת קיט ע"א.

13 הדרקון בסיפור זה הוא יצור משנה צורה, שיועד להתראות לקרבנותיו כקרוביהם וכך לפגוע בהם. הדבר תואם כמה וכמה תיאורים של יצור זה בפולקלור הגרמאני הביניימי. ראו: L. Röhrich, 'Drache', in: K. Ranke et al. (eds.), *Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, III, Berlin and New York 1981, pp. 787-820

בחברה המספרת בנוגע לאמונה בקיומם של שכר ועונש בעולם הבא או בעולם הזה (עמ' 47–59).

הפרק הנרחב ביותר במבוא, הדין ב'אגדות גולה', הוא גם בעל התרומה התאורטית החשובה ביותר (עמ' 63–100). בפרק זה יסיף ממשיך למעשה פולמוס תאורטי ומתודולוגי שהוא עצמו החל בו לפני שש עשרה שנים, פולמוס על ניתוח אגדות יהודיות מימי הביניים ועל תפקודן במחקר ההיסטוריה של קהילות ישראל בנות הזמן. באופן כללי בוויכוח זה יסיף דוחה ניסיונות של היסטוריונים לברירת ה'גרעין העובדתי' מן האגדה ואת התעלמותם מכלים שמוצעים בחקר הפולקלור, וקורא להתמקד במשמעויות המנטליות והתרבותיות של סיפורי העם.<sup>14</sup> בהתאם למגמה זו מנתח יסיף חלק מאגדות השבח שבקובץ ואת המסרים הגלויים והסמויים שלהן בדבר זרמי המעמקים של החברה האשכנזית בסוף המאה השלוש עשרה ובראשית המאה הארבע עשרה.

למשל יסיף משווה (עמ' 65–70) בין סיפור שעסק בו במחקרים קודמים, ושאינו מופיע בקובץ, על אודות איסטנים שננוף על ידי ר' יהודה החסיד על גילוח זקנו ונענש על כך לאחר מותו, לבין סיפור שמופיע בקובץ (עמ' 194–195), על דוכס מקומי שיהודה החסיד משמש יועץ הסתרים שלו, ושהוא נמלך בו אם לחבור למלכו למלחמה פאודלית, ועצתו של הרב מצילה את חייו. לכאורה מדובר בשתי אגדות שמבטאות הערצה לדמותו של הקדוש האשכנזי. אך יסיף טוען כי זוהי קריאה חלקית וחסרה של המהלכים המרכזיים באגדות, שכן הן מבטאות מגמות הפוכות באשר להשתלבות בתרבות הרוב הנוצרית. הראשונה קוראת להתבדלות קיצונית, גם במראה, בעוד השנייה מתארת את המנהיגות הרוחנית מעורבת עד צוואר במהלכים פוליטיים. בכל אחת מהאגדות מגמה אחרת מודגמת באמצעות דמות המופת, מה שמאשש את ההנחה

14 פולמוס 'אגדה והיסטוריה' החל במאמר בשם זה שפרסם יסיף ב'ציון' ובו ביקר את הדרך שבה היסטוריונים משתמשים באגדות בניתוח מגמות ואירועים בחברה היהודית בימי הביניים. בגיליון שלאחר מכן הגיב משה רוטמן על המאמר וצורפה תגובתו של יסיף. מאז כמעט בכל דיון של היסטוריון או חוקר ספרות עממית באגדות עבריות מימי הביניים, במיוחד מאשכנז, ננקטה עמדה בפולמוס או התייחסו אליו בדרך זו או אחרת. ראו: ע' יסיף 'אגדה והיסטוריה: היסטוריונים קוראים באגדות עבריות מימי הביניים', ציון, סד (תשנ"ט), עמ' 187–220; מ' רוטמן, 'אומנות היסטוריוגרפיה ושיטות הפולקלור (תגובה למאמרו של עלי יסיף: אגדה והיסטוריה: היסטוריונים קוראים באגדות עבריות מימי הביניים)', שם, סה (תש"ס), עמ' 209–218; ע' יסיף, "אגדה והיסטוריה" במחשבה שניה', שם, עמ' 219–228; מ' רוטמן, היסטוריה יהודית? כתיבת היסטוריוגרפיה יהודית בעידן פוסט-מודרני, תרגמה א' גורן, בני ברק תשע"א. ולעומתם ראו: L. Raspe, 'The Black Death in Jewish Sources: A Second Look at *Mayse Nissim*', *Jewish Quarterly Review*, 94 (2004), pp. 471-489

ששתיהן התקיימו במקביל בחברה המספרת אף שהייתה ביניהן מידה מסוימת של מתח. בדיון באגדה שבמרכזה סיפור עלילת דם שהקהילה היהודית ניצלת ממנה לאחר שר' יהודה החסיד מחיה את הקרבן המת וזה מצביע על רוצחו האמתי (עמ' 255–256), יסיף מסב את תשומת הלב להבחנה הנעשית בסיפור גם על ידי הדמויות וגם על ידי הקול המספר בין 'דלת העם' ל'עירוניים'. הוא מסיק שההבחנה המעמדית בין אספסוף הפורעים, שהשתייך למעמדות הנמוכים, לבין הבורגנות, ששמירה על ביטחונם של היהודים תואמת את האינטרסים שלה, התקיימה גם בעיני החברה המספרת (עמ' 80–82).

בהמשך יסיף דן באגדה מהקובץ (עמ' 215–216) על יהודי שאלהו הנביא מצילו ממות, לאחר שגוי טופל עליו אשמת שווא של קללת הנצרות, כדי להרוויח ממון שהפקיד אצלו. אליהו מתחזה באגדה זו ליועץ המלך וחושף לעיני כול את דבר קיומו של הפיקדון ואת השקר. אגדה זו מושווית לסיפור המובא בחיבור 'שבט יהודה' ליהודה אבן וירגה, שהודפס באמצע המאה השש עשרה (עמ' 86–92). בסיפור זה ההתמודדות עם האשמה דומה אינה באמצעות סוכן על-טבעי אלא באמצעות חכמתו והגינותו של השליט הזר. יסיף מציע שהבדל זה מבטא שינוי בעמדת החברה המספרת הן כלפי מציאות הנס בעולמנו הן באשר לאופן שבו יש לפרש פסוקי תורה על פי המציאות האמפירית ולא דווקא על פי סמכות מסורתית. בהשוואת של סיפורים אחרים בשני הקבצים הוא מוצא הבדלים דומים (עמ' 86–98). טענתו בעניין זה משכנעת, וכמוה הטענה המרתקת שבהמשך, שהסיפורים שבקובץ הנדון מבטאים תפיסה שיציבות פוליטית וכלכלית בחברת הרוב הנוצרית 'טובה ליהודים' (עמ' 99–100). הדיון בסוגיה 'אגדה והיסטוריה' נמשך בפרק הבא, שמנותחות בו במתודולוגיה של קריאה צמודה והשוואת נוסחאות אגדות העוסקות ביחסים שבתוך החברה היהודית, בין מעמדות ובין קהילות (עמ' 101–117).

גם במקרים אלה אפשר שהתייחסות לעובדה שהסיפורים המשיכו להיות מסופרים במאה השש עשרה הייתה מספקת רובד נוסף לדינמיות של תפקודיהם. כך למשל 'שבט יהודה' וסיפורי הקובץ שלפנינו סופרו במקביל באותה תקופה – ואולי אפילו באותו המרחב, באיטליה במאה השש עשרה. על כן ההבדלים ביניהם לא בהכרח מבטאים שינויים דיאכרוניים בתודעה הקיבוצית היהודית כלפי מעמדו של המיעוט אל מול קבוצת הרוב אלא מגוון תודעתי שהתקיים באופן סינכרוני. כמו כן אפשר שההבדלים בין הקבצים הם גם תוצאה של הבדלים בלשון ובסגנון הספרותי. ייתכן שהשוואה לקובץ אגדות שבחים מוצהר, כמו 'שלשלת הקבלה' של גדליה אבן יחיא (יצא לאור בוונציה שמו"ו), הייתה מגלה היבטים נוספים של התודעה הקיבוצית של החברה שהמשיכה לספר אגדות אלה במאה השש עשרה ואילך. גם תחושת העליונות

האשכנזית כלפי הקהילה הבבלית שעליה מצביע יסיף (עמ' 104–107), תחושה שבאה לידי ביטוי בסיפור על שביו של ר' משולם בעודו נער והבאתו מאשכנז לבבל (עמ' 204–205), אולי אינה אלא ביטוי של חולשת הקהילה המתפוררת שזה לא כבר גלתה בשנית ממקומה, כלפי הקהילה היהודית העתיקה והיציבה ביותר. דיונים תאורטיים נוספים שיוצאים מניתוחי סיפורי הקובץ קשורים בתהליכי הייחוד שבאים בו לידי ביטוי (עמ' 118–142) ובמשמעויות המגדריות של סיפורים (עמ' 143–162). במסגרת זו נדון גם הסיפור המרשים והצבעוני ביותר בקובץ – מעין נוסח יהודי ביניימי לסיפור אורפאוס, שבו מחליף את הגיבור היווני לא אחר מאשר ליצן חצר שמלווה את נסיכתו בדרכה לגיהנום, ושם הוא נאלץ להיפרד ממנה ולבסוף מחליט להתגייר בבית מדרשו של ר' יהודה החסיד (עמ' 198–199). בדיונו הנרחב בסיפור זה (עמ' 125–142), כבכל הדיונים בספר, יסיף מציע דקות הבחנה בניתוח הדמויות שבסיפור, מהלכו האפי והשוואה למקבילות יהודיות ולא־יהודיות. הוא מסיים את הדיון במילים:

סיפור אורפיאוס העברי לימדנו שקליטת סיפורים זרים לתוך המסורת היהודית לא באה רק כדי להופכם לחלק מן התרבות היהודית, כדי שיהיו 'נוחים' יותר לסיפור ולשמיעה [...] אלא להשתמש בהם כהיגד, כביטוי ליחסה של החברה היהודית אל ההקשר התרבותי הזר שהיה מקורם של סיפורים אלה. משמעות, או תפקיד זה של הסיפורים אינו מצוי, כפי שראינו, באמצעים הגלויים של ייחוד הסיפור, אלא בממד העומק של המבנה הסיפורי ושל דרכי האפיון של דמויותיו, והוא עולה [...] מתוך אוירת התקופה כולה, מתרבותה ומן המתחים העומדים ביסודה (עמ' 142).

כפי שהודגש לעיל שוב ושוב, סיפורי עם נבחנים לא רק על הרקע התקופה שבה נוצרו, אלא גם בהקשר שבו הם שבים ומסופרים מחדש. עבודתו של יסיף מאפשרת לסיפורים היהודיים משלהי ימי הביניים ששולבו בקובץ הנדון לשוב למחזור הדם התרבותי של חברת דוברי העברית בתקופתנו שלנו, בהתאם לאווירתה, לתרבותה ולמתחיה, אם רק נבחר בכך, שכן כאמור 'הטקסטים – לעולם עומדים'.