



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

07 גיליון
2017 סתיו

עורכים מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
מערכת מייעצת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן
עריכת טקסט דינה הורביץ
עריכה גרפית מיכל סמורקוביץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב
על העטיפה: רונית מטלון (צילום: מיכל היימן)

המאמרים המתפרסמים בכתב העת אות עוברים הליך של שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ot.kipp@gmail.com

© 2017 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,

תל-אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד

נדפס ברפוס אליניר

בגלוי אל החשכה

פצעי הזמן של שמואל הנגיד

אריאל זינדר

בפתח מחברת השירים של שמואל הנגיד ניצבת חטיבה מפוארת של שירי מלחמה. שירים אלה מתעדים את התנסויותיו של הנגיד בקרבות בשנים 1038-1055, כמשנה למלך גרנדה!¹ מתיאורי הקרבות מתברר כי הנגיד יצא מהם בריא ושלם, ועל פי רוב אף כמנצח. להוציא כמה שירים קצרים המשובצים בחטיבה זו, השירים כולם כתובים בתבנית הקצידה, היא תבנית השיר

* אני מודה למיכל ארבל, למיכאל גלזמן, לאורי ש. כהן וליהונתן ורדי על קריאה נדיבה של טיוטות המאמר, לתלמידי, ששמעו והעשירו את המחשבות הראשונות סביב שירי המלחמה של שמואל הנגיד, ולקוראת האנונימית/ על ההערות המועילות.

1. הביבליוגרפיה בנושא שירי המלחמה של שמואל הנגיד רחבה ואי אפשר להביאה כאן במלואה. לסקירה מקיפה של העובדות ההיסטוריות המתועדות בשירים אלה ושל זיקתן למקורות היסטוריים אחרים ראו חיים שירמן, "מלחמות שמואל הנגיד", לתולדות השירה והדראמה העברית, כרך א, מוסד ביאליק, ירושלים תשל"ט, עמ' 149-189; הנ"ל, תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית, בעריכת עזרא פליישר, מאגנס, ירושלים תשנ"ו, עמ' 209-216; שולמית אליצור, שירת החול העברית בספרד המוסלמית, כרך ב, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה תשס"ד, עמ' 371-397. לדיון במקומם של השירים על רקע שירת המלחמה הערבית ראו יוסף טובי, "היסוד הדתי בשירי המלחמה של שמואל הנגיד ובשירי השבחה הערביים באל-אנדלוס", בתוך טובה רוזן ואבנר הולצמן (עורכים), מחקרים בספרות ימי הביניים ובתקופת הרנסאנס, תעודה, יט, תל אביב תשס"ג, עמ' 3-26; ישראל לוין, מעיל תשבץ, כרך א, המכון לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב תשנ"ה, עמ' 40-76; הנ"ל, "שירי המלחמה של שמואל הנגיד: על רקע שירת הגיבורים הערבית העתיקה", הספרות, א:2, תשכ"ח, עמ' 343-367. על המערכים המקראיים שביסוד השירים ראו Ross Brann, *The Compunctious Poet*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1991, pp. 5-46. על השיר "אלוה עוז", שחשיבותו רבה לדיון בכל שירי המלחמה של הנגיד, ראו Raymond P. Scheindlin, "'The Battle of Alfuentes' by Samuel the Nagid", in Joseph V. Montville (ed.), *History as Prelude*, Lexington Books, Lanham 2011, pp. 55-69.

הארוך והמורכב שהיה נהוג בשירה הערבית מימיה הקדומים. תבנית זו מאפשרת מהלכים ארוכים, תנועות בין סוג שיר אחד לשני ובין נופים רגשיים וקיומיים הסותרים לעתים זה את זה. המסע הפואטי בקצידה הוא אפוא מסע מורכב שיש בו הן תנועות ארוכות ורצופות והן תפניות ותנודות. תיאור יפה ועשיר של המסע הייחודי הנרקם בקצידות המלחמה של הנגיד מצוי בדבריו של חיים שירמן:

[בשירים אלה] חזק מאוד היסוד האפי. הלחימה היא לכאורה נושא חילוני מובהק, אולם הנגיד שר עליה כבעל אמונה אמיתי. בעיניו היו השירים הללו הרבה יותר מסתם יצירות ספרותיות או מנשרים שבהם הודיע לבני עמו על הצלחותיו. הוא רשם אותם כדי שישמשו לו ולאחרים זכר ועדות לעזרה שניתנה לו מן השמים, ובעתות מצוקה מצא עידוד בקראו בהם. [...] בשירי המלחמה שלו הנגיד מתאר מדי פעם בפעם גם את הרקע המדיני של האירועים [...] תיאור סיבות הסכסוך מפורט ביותר. ברם ליד הקטעים המתארים את המאורעות באופן מציאותי ואף מפוכח יש בשירי המלחמה של הנגיד גם חטיבות שאין להן כל אחיזה בזמן או במקום מסוים. תיאור הקרבות ניתן לעתים בכיטוי מופרז, תוך שימוש בדימויים נועזים הלקוחים כמו מעולם אגדי-דמיוני. [...] הנגיד מפסיק לעתים את תיאוריו על ידי מיני פתגמים או קטעים ליריים בעלי חשיבות עקרונית, כמי ששואף לגלות בהתרחשויות משמעות כללית. למרות תהפוכות הגורל ואפילו הכישלונות, בסופו של דבר יד הצדק על העליונה במאבק עם הרשע.²

כפי שדברים אלה מבהירים, שירמן זיהה בשירי המלחמה של הנגיד לא רק מבנה פואטי מורכב אלא גם דחפים סותרים הפועלים בכמה רבדים: ברובד הדתי השירים נעים בין תיאורים "חילוניים" של שדה הקרב לבין אמונה יוקדת באל המושיע, ברובד החווייתי הם מציגים תנודות בין שיכרון ומתח לבין מאמץ מחשבתי החותר למתן משמעות והבנה, וברובד הסגנוני הם מעמידים חטיבות מפורטות וריאליסטיות לצד חטיבות שרבים בהן ההפרזה והמרחק מן הריאליה. גם אם אפשר להתווכח על התארים שנתן שירמן לדחפים השונים, אבחנתו היסודית נכונה ללא ספק: אלה הם שירים גדולים שיש בהם כמה תנועות הפועלות בכיוונים שונים. מכאן שבפרשנות של שירים אלה יש להידרש לא רק לשאלת היחסים בין חלק לחלק בקצידה אלא גם לשאלת היחסים המקיפים יותר בין משלבים הגותיים, דתיים וקיומיים הרוחשים בחלקיה של הקומפוזיציה האמנותית ולצדם. אם כן, השאלה הפרשנית אינה רק שאלה ז'אנרית או מבנית אלא גם שאלת עצם יכולתה של הצורה הספרותית לטפל בחומרים מורכבים וסותרים של מצבי מלחמה ואמונה.

בקריאה שאציע כאן בשירי המלחמה של הנגיד אבקש להציג פרשנות מעין זו – פרשנות שיש בה תשומת לב למרכיבים הצורניים, הסגנוניים, האידיאולוגיים והדתיים גם יחד, ובעיקר למתח בין כל אלה. באמצעות קריאה קרובה ואיטית בכמה דוגמאות אבקש להצביע על קיומם של שני דחפים עיקריים המפעמים בשירי המלחמה ונותנים את אותותיהם במבנה של שירים אלה, בסגנון, בלשון הפיגורטיבית ועוד: דחף העומד בסימן ההבטחה לישועה,

2. שירמן, תולדות השירה, שם, עמ' 232.

וכנגדו דחף העומד בסימנם של ערעור, התמוססות ופיצול פנימי. בשירים, הדחפים הללו מגולמים בהתרחשויות טקסטואליות הטרוגניות שאינן מגיעות לכדי סינתזה. בנוסף על כך אבקש להצביע על היסודות התיאורטיים שביכולתם להסביר את נהייתם החוזרת של שירי הנגיד לעבר כפל הדחפים הזה ואת שיבתם לאתרי הקונפליקט והמתח. עיון ביסודות אלה מעלה כי מעל ומעבר למידע ההיסטורי ששירים אלה מוסרים על אודות קרבות שהתחוללו במאה האחת עשרה בספרד המוסלמית, יש בהם תכונה טקסטואלית ונפשית מעמיקה הנוגעת ליחסים העקרוניים בין הקרב, הפצע והשיר. מורכבותם הפואטית מלמדת כי יש בהם גם תיעוד ספרותי של הבקיעים שפוערת המלחמה בהבטחה ושל משך הזמן והמאמץ הנפשי והטקסטואלי הנדרשים כדי לייצר רצפים יציבים של זהות ומשמעות. כל אלה מאפשרים לנו להוסיף גוונים לדיוקנו של הנגיד כפי שהוא ניבט אלינו משיריו: לא רק מצביא גיגול וגאה אלא גם נסיך מלנכולי החושף את מהלכיו הפרוצעים והמענגים של הזמן, ואפילו כשהוא מסב את מבטו מהם, הוא מסרב להפנות להם את עורפו.

א

שירי המלחמה של הנגיד וסגנונם תוארו זה מכבר בידי חוקרי שירתו, ובראשם ישראל לוי, שדן בהם בהרחבה ובאמצעות השוואה למוסכמות שירת הגיבורים הערבית. דבריו של לוי על השירים משרטטים תמונה מורכבת: מצד אחד גם הוא, כמו שירמן לפניו, מציין את החומרים הרבים והשונים שמהם עשויים שירי המלחמה, מצד אחר הוא שב ומדגיש כי למרות גיוון זה יש בשירים מגמה חזקה של אחידות ולכידות. דיונו של לוי בהקשר זה מתמקד בסוגיה מבנית: הזיקות הנרקמות בין חלקיה השונים של הקצידה. בהמשך דברינו כאן נבקש לבחון את הגיוון בשירי המלחמה של הנגיד גם מעבר לסוגיה מבנית זו, אך תחילה נעמוד על פרשנותו של לוי. המבנה היסודי של הקצידה, כפי שהתגבש בימי השירה הערבית הקדומה, הוא מבנה כפול: השיר נפתח בהקדמה או פתיחה (נסיב) וממשיך לעבר גוף השיר. במקרים רבים מתפצל גוף השיר לכמה חלקים. כפי שמתאר דן פגיס בדבריו על הקצידה, בתוך מערך זה ניכרת לא אחת זיקה בין חלק לחלק, אך לעתים, "לא זו בלבד שעומדות חטיבות שונות זו בצד זו, אלא הן אף נראות סותרות זו את זו"³. ואכן, קצידות רבות נפתחות בהקדמה שאינה קשורה מבחינה תמאטית או רטורית לגוף השיר אלא היא מעמידה מעין שיר עצמאי שרק בסופו, במהלך מתוחכם, הוא נחלץ מענייניו־שלו ופונה לעבר גוף השיר. רוב שירי המלחמה של הנגיד נענים לעיקרון זה של הקצידה. בדרך כלל ניכרת בהם חלוקה לא לשניים אלא לשלושה חלקים: פתיחה, תיאור הרקע למלחמה ומהלכה, ודברי ברכה והלל בחתימת השיר.⁴ מבנה כזה עשוי

3. דן פגיס, חידוש ומסורת בשירת החול העברית, כתר, ירושלים תשל"ו, עמ' 158.

4. גם שירי־הגיבורים הערביים הקדומים היו מורכבים על פי רוב משלושה חלקים או יותר. לדיון מקיף בחלוקות פנימיות וכיחסים בין החלקים בשיריו של אחד מגדולי משוררי המלחמה הערביים, אבו תמאם, ראו Suzanne Pinckney Stetkevych, *Abu Tammam and the Poetics of the Abbasid Age*, E.J. Brill, Leiden 1991

לייצר גוף שירי הטרוגני שיש בו שינויים והפתעות, אך במקרה המיוחד של שירי המלחמה של הנגיד הבלט לזין את נטייתן של היצירות הללו לרמת לכידות גבוהה. בתיאור אופייני של השירים כתב לזין כי "ניכרת בהם שלווה הצורה המארגנת ואיפוקו של כיבוש מאוזן, בתנועה המבוקרת היטב של התפתחותם ובמשמעת המוטלת על רגשתם הפנימית. עם זאת חזק בהם היסוד הרגשי וסערותם, אף שהיא מרוסנת, רבת עוצמה היא".⁵ בהמשך דבריו הוא אף מוסיף כי השירים "מאורגנים בקפדנות ובנויים היטב. הם נוטים לרחבות היריעה התיאורית ורבים בהם היסודות העלילתיים. התיאורים בדרך כלל בהירים וניכרת בהם יד מכוונת המסדירה את היחסים הפנימיים של מרכיביהם ומצרפתם לתבניות שלמות".⁶ להערכת אלה יש להוסיף את נטייתו של לזין, כמו חוקרים שקדמו לו, לתאר את שירי המלחמה כיצירות שיש בהן "קו אפי" המספר סיפור אחד בנשימה ארוכה ובפירוט.⁷

דומה אפוא שלזין אינו מזהה מתח עז בין ריבוי החומרים וחלקי השיר ובין "שלווה הצורה המארגנת". מתיאורו עולה שהנגיד הצליח להעמיד מסגרת איתנה דיה האוחזת ושולטת בכל החומרים הכלולים בה. הסברו למופת זה של שליטה וארגון הוא כפול: ראשית, השירים מלוכדים מתוקף כישורו הנדיר של הנגיד ובזכות תודעתו המיוחדת "שנהיר לה היטב העולם שבו היא עוסקת, והיא חדת ראייה בפרטים – ובעלת כושר רב לדעת גם את השלמויות המאורגנות והמורכבות מאוד"; שנית, הם מלוכדים הודות להיבט תמאטי מרכזי, והוא עיסוקו העקבי של הנגיד, בכל חלקי הקצידה, בזהותו היהודית. לדברי לזין, לאורך חלקיהם השונים של שירי המלחמה שזורות תופעות "שמקורן בזהותו האתנית והתרבותית-לאומית של הנגיד היהודי",⁸ ופזורן בשירים מביא לרמת לכידות גבוהה ולעיצובו של מרחב פואטי שבו מתבררת הזיקה היסודית של כל פרט ופרט בתיאור הקרב למסגרות הערכיות והדתיות החשובות ביותר בחיי המנהיג היהודי הלוחם. הנגיד, לדעת לזין, מארגן את שיריו כך ש"מארג עשיר של מוטיבים אידיאולוגיים מאיר את המצבים הצבאיים והפוליטיים שבהווה הספרותי באור דתי ואידיאלי-לאומי והוא כאילו 'חושב' במושגים של גאולה, גלות, בחירה, ייעוד, ברית אבות, נאמני אל ואויביו, רדיפת צדיק בידי רשע, וכדומה להם רבים אחרים".⁹

אלא שמהמשך דבריו של לזין מתברר כי קו יהודי-מסורתי זה בכל זאת אינו אחיד לגמרי. גם הוא, כמו שירמן לפניו, מפנה את תשומת הלב להיבטים שאינם עולים בקנה אחד עם קו זה, למשל כאשר הוא דן בתיאורי הקרבות, שבהם הוא רואה היבטים "חילוניים" או "יצריים". נראה שלזין עצמו ער לעודפים פואטיים או רעיוניים החורגים מאחזתה של המסגרת האיתנה והמארגנת שזיהה בשירת הנגיד, אך הוא אינו סבור שעודפות זו מערערת את הקביעה הכללית בדבר השליטה הגבוהה של המשורר בשיריו. ובדיוק בנקודה זו נעשית השאלה הפרשנית

5. לזין, מעיל תשבץ, לעיל הערה 1, עמ' 41.

6. שם, עמ' 60.

7. המונח "קו אפי" מקובל בחקר שירת הנגיד, וראו, למשל, שירמן, תולדות השירה, לעיל הערה

1, עמ' 229-234. לניסוח דומה ראו לזין, שם, עמ' 41.

8. שם, עמ' 62.

9. שם, עמ' 63.

מעניינת: אם אכן יש בשירים ביטוי לארגון ולשליטה אך גם לחרירה ולעודפות, כיצד ניתן לתאר ולהסביר את טיב היחסים בין כל אלה? תשובתו של לוינ לשאלה זו מרתקת:

כל "פתיחה" של שיר מלחמה היא מעין "שיר לאומי" העומד בזכות עצמו. אין בה עדות גלויה ולא רמז למהותו הסוגית של השיר שבראשו היא עומדת. אי אפשר להסבירה בחוקיה של שירת החמאסה ומקורה אינו בדחפים האמנותיים של הסוג הקדמון ההוא. היא בחירה אישית, חופשית ובלתי צפויה. אולי היא באה לאזן בממד ערכי, רוחני ולאומי, את היסודות הקיומיים, היצריים והחילוניים של תיאורי המלחמה וזוועותיה. מכל מקום, הקורא משתהה בה טרם יבוא אל סיפור המלחמה, רשמיה דבקים בו והוא נושא אותם אתו לכל אורך השיר. בדרך המיוחדת לה מדגישה הפתיחה "הלאומית" את חשיבותם הרבה של היסודות היהודיים-עבריים בשירי המלחמה של הנגיד.¹⁰

בדברים אלה ניכרת שוב ההבנה שהגיוון בשירי הנגיד אינו רק מבני. המהלך שמתאר לוינ אינו רק תנועה מן הפתיחה אל גוף השיר אלא מעבר מהצהרות אמונה יהודיות ליצירות "חילונית", מערפנות לאומית לזוועות ולמתח קיומי. אך מעבר להצבעה על קיומם של כל אלה מציעים דבריו של לוינ קריאה במהלך הופעתם בשיר. השיר בכללותו, טוען לוינ, נע מחלק לחלק במהלך הזמן ומציע תהליך שהמילה החשובה בו היא "איזון". השיר נפתח בהיבטים לאומיים ערכיים ומשם הוא עובר לתחום הקרב – תחום זר, כביכול, לאמונה הדתית ולזהות הלאומית שבאו לידי ביטוי בפתיחה – ובתוך כך הוא מאפשר לקורא לשאת עמו את רשמי הפתיחה ובכך לאזן את אופים הזר של ייצוגי הקרב. נראה שלוינ מניח (אם כי אינו מנסח זאת במפורש) שכאשר הקורא צולח את תיאור הקרב ה"חילוני" וחוזר, בסוף השיר, לנושאים יהודיים מובהקים, הוא יכול לנשום לרווחה ולהתרשם מן הפשר המקיף שהשיר העניק אפילו לפיסות המציאות הקשות ביותר.¹¹

מהלך פרשני זה של לוינ מביא אותנו לעיקר ענייננו, שכן, כאמור, יש בו לא רק מיפוי של הדחפים הפועלים בשירי המלחמה של הנגיד אלא גם ניסיון לתאר את הדינמיקה של תנועתם המשותפת ואת תהליך הקריאה שהם מייצרים. פתרוננו של לוינ הוא דיאלקטי: הוא מעמיד את הקרב החילוני והיצרי כנגודן של ההקדמות הלאומיות והדתיות ומשרטט את התנועה בשיר כהיטלטלות בין הקטבים הללו, עד השגת האיזון או הסינתזה הנדרשים.¹² כפי שנראה בהמשך, חוקרים אחרים הקדישו אף פחות תשומת לב לתיאורי הקרב והסתפקו בתיאורם כ"אליליים" או

10. שם, עמ' 65-66.

11. דברים דומים טען יוסף טובי כאשר תיאר את המוטיבים היהודיים ככאלה ה"מסיטים את אופי השיר מן האליליות אל היהדות, ומהווים גורם המלכד ומלחים את חטיבותיו", וראו בספרו קירוב ודחייה, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, חיפה תש"ס, עמ' 208.

12. מן הראוי לציין שהסינתזה שלוינ מצביע עליה אינה אלא מעין "בליעה" של המוטיבים שהוא רואה כזרים בתוך המערך התרבותי-יהודי של הנגיד. כך, למשל, בשאלת חשיבותן של הקונטראציות המקראיות בשירי המלחמה הוא טוען שהודות להן "מתחולל שינוי עמוק מאוד בזהותם התרבותית" ספרותית של הקטעים השיריים הרלבנטיים, ונדמה כי אז לא נותר מ'ערכיותם' אלא הצד הפורמאלי של מבנה השיר שווה-החרוז ומשקלו הכמותי"; וראו לוינ, מעיל תשבץ, לעיל הערה

”מוזורים”, ובכך תרמו להבנתם כחלקים שניתן לצמצם את משמעותם או להתגבר על זרותם על מנת להבליט את המרכיבים היהודיים והאמוניים כעיקרו של השיר. גישות אלה מניחות כי שירי המלחמה של הנגיד מספקים לקוראיהם מנגנון איתן דיו כדי לחלוף ליד חומרים זרים ומוזורים, לכלול את הזר במוכר ולסיים את מהלך הקריאה באישור מחדש של ערכי המשורר וסביבתו. לעומת גישות אלה, אני מבקש להצביע כאן על שירי המלחמה של הנגיד כמרחב שיש בו הטרוגניות עקרונית שאינה מגיעה לכלל איוון או סינתזה. אמנם יש בשירים תנועה לעבר השלמה והכללה של חוויות וזהויות, אך לצדה יש גם התנסות חוזרת ונשנית בעצם הצרימה והחיכוך בין שני הדחפים המרכזיים המפעמים בשירים.

אך בטרם נגיע לשאלת הדינמיקה בין הדחפים הללו, בין ההבטחה לישועה לבין ההתמוססות, האקסטזה והפיצול הפנימי, יש לאפיין אותם ולתאר כל אחד מהם בנפרד.

ב

התנועה בשירי המלחמה של הנגיד עומדת בסימנה של הבטחה כפולה, ואפילו משולשת. הבטחה אחת מתרחשת בחלל השיר, והיא הבטחת הדובר לקוראיו כי כל גילוי של חשכה בשיריו עתיד להוביל לאור גדול. הבטחה שנייה היא הבטחת ההגנה והסיוע שנתן האל לנגיד בצעירותו והיא ניצבת ברקע כל מסעותיו בכגרותו. הבטחה שלישית היא הבטחת הגאולה של האל לעמו. כך למשל נפתח השיר הראשון בדיוואן הנגיד והראשון בשירי המלחמה שלו:

אֱלוֹהַּ עִזּוּ וְאַל קִנּוּא וְנוֹרָא / מְרוּמָם אֶתְ עֲלִי כָּל שִׁיר וְשִׁירָה
 לְמַעַן כִּי פְעֻלֶיךָ מְרוּמִים / יוֹם תִּגְאַל – גְּאֻלְתֶּךָ בְּהִירָה
 וְעַל כָּל רָם וּמַתְהַלֵּל בְּרָעָה / וְעֶשְׂקֶךָ רֶשׁ – לְךָ רֶשֶׁת מְזוֹרָה
 וְכָל צוּעֶק אֲשֶׁר יִקְרָא בְּשִׁמְךָ / בְּשֵׁם עוֹנֵה־בְּצַר צַעֲק וְקָרָא
 5 לְךָ נְסִים קְטָנִים וְעֲצוּמִים / וְנִפְלְאָה נְקֻלָּה וְחִמּוּרָה
 וְהַטּוֹכָה אֲשֶׁר לִי, אֵל, עֲשִׂיתָה – / עֲלִי כָּל טוֹב שְׁמַעְתִּיהוּ יְתָרָה (ב, 1-6)¹³

3 מזורה: פרושה. 4 עונה בצר: האל, העונה בעת צרה.

- 1, עמ' 63. החיתוך שלווין מציע בין צד אותנטי-יהודי ובין צד פורמלי-חיצוני-ערבי ראוי לבחינה מחודשת.
13. דיואן שמואל הנגיד, בעריכת דב ירדן, הברו יוניון קולג' פרס, ירושלים תשכ"ו. כל המובאות משירי הנגיד לקוחות ממהדורה זו. הניקוד מבוסס אף הוא על מהדורת ירדן, והפיסוק שלי. מראי המקום למהדורה זו מצוינים באותיות ובמספרים: האותיות מציינות את מספר השיר, המספרים – את בתי השיר. כיום ידועים חסרונותיה של מהדורת ירדן, אך אלה טרם תוקנו במהדורה משופרת. למצב המחקר ולקווי היסוד למהדורה חדשה שאולי תראה אור בעתיד ראו יהונתן ורדי, 'דיואן שמואל הנגיד – לקראת מהדורה ביקורתית חדשה', עבודת גמר לתואר מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2012.

שלוש ההבטחות פועלות כאן זו לצד זו. אזכור יום הגאולה ("יום תגאל") מבטיח לקוראים כי מה שישמעו או יקראו כאן הוא אכן שיר גאולה, ולא שיר מלחמה גרידא, ומכאן שהסוף הטוב עתיד להופיע בהמשך; לשונות הישועה והמענה בשעת צרה המופיעות כאן זו אחר זו מהדהדות בכירור את לשונות ההבטחה המקראיות בדבר מחויבותו של האל לסייע לעמו ולמאמיניו; וה"טובה" (הנוכרת בבית 6) נעשית לדובר עצמו, ובכך נרמזת הברית המיוחדת הכרותה בינו ובין האל. פתיחה זו ורבות הדומות לה מעמידות את ההבטחה כציר טקסטואלי, תיאולוגי ואישי מרכזי בשירים אלה.

גם כאשר נעים מן הפתיחות הלאה לתוך שירי המלחמה עצמם מתגלה ההבטחה כהיבט מרכזי שלהם. מעניינת במיוחד בהקשר זה יכולתו של הנגיד לאמץ מוסכמות מן השירה הערבית ולהסב אף אותן לייצוגים של הבטחות וקיומן. שכן, בשירי הנגיד פועלות לא רק לשונות מקראיות אלא גם כאלה שמקורן במוסכמות של שירת הגיבורים הערבית, שבמרכזה עמד, על פי רוב, מצביא או מלך שנבחר בידי האל ונלחם בשמו. כפי שלימדונו המחקרים ההשוואתיים בין שירי המלחמה של הנגיד לשירי מלחמה ערביים בני הזמן, גם הנגיד מהלל בשיריו מצביא שנאבק באויבים מרים, אלא שאצלו אין זה מצביא אנושי אלא האל עצמו, המופיע, כפי שהבטיח מראש, ומביס את האויבים.¹⁴ בשירי מלחמה רבים של הנגיד, הופעה זו של האל מוצגת כאותה ישועה מובטחת שהוא מזכיר בראש השירים: המצביא האנושי וחייליו נקלעים לצרה, כמעט מובסים, ואז מופיע האל ומכריע את הקרב. כך מקיים האל את הבטחתו באופן אישי ופעיל, פעם אחר פעם.¹⁵ בשיר "הלי תעש", למשל, הדובר מתאר פחד נורא שתקף אותו כאשר ראה את אויביו החזקים, אך אחר כך הוא ממשיך למניית היסודות שעליהם הוא יכול להישען בשעת סכנה כזו:

וְלִי אֶדוֹן אֲשֶׁר אֶמֶר: בְּטַח בִּי / וְאֶפִּיל בְּנַעֲיִמִים לְךָ חֲבָלִים
65 אֲנִי אֲשֶׁבֶר לְךָ שְׁנֵי כְּפִירִים / אֲנִי אֶפִּיל לְפָנֶיךָ נְפִילִים (ד, 64-65)

הדובר נזכר כי האל הוא מבטחו, והוא אפילו מביא במבע ישיר את הבטחתו של האל להפיל את הצוררים. ואכן, מיד בבית הבא מופיע האל כמעין שילוב של גיבורי שירת המלחמה הערבית והאל המקראי ומושיע את הדובר ואת חבריו:

14. למרכזיותו של האל בשירי המלחמה של הנגיד ראו טובי, "היסוד הדתי בשירי המלחמה", לעיל הערה 1; לוין "שירי המלחמה של שמואל הנגיד", לעיל הערה 1. לדיון באופני השבח למלכים ולמצביאים בשירת כמה מן המשוררים החשובים של השירה הערבית בימי-הביניים ראו Andras Hamori, *The Composition of Mutanabbī's Panegyrics to Sayfal-Dawla*, Brill, Leiden 1992; Stefan Sperl, "Islamic Kingship and Arabic Panegyric Poetry in the Early 9th Century", in Susanne Pinckney Stetkevych (ed.), *Early Islamic Poetry and Poetics*, Ashgate-Variorum, Farnham 2009, pp. 79-94
15. במוכן זה, כפי שמציינ שיינדלין, שירי המלחמה של הנגיד אינם עוסקים רק בנאמנותו שלו-עצמו; מה שהנגיד "מתאמץ להבליט הוא נאמנותו של השליט אליו". בכך מתכוון שיינדלין הן לנאמנותו של האל המציל והן לנאמנותו של מלך גרנדה, המגן על הנגיד מפני שונאיו, וראו שיינדלין, "The Battle of Alfuenta" by Samuel the Nagid, לעיל הערה 1, עמ' 58.

אֲזִי לְבַשׁ לְבוּשׁ חֲמָה וְיָצֵא / כִּיּוֹם פְּרָעָה וְחִילוֹ הַצְּלוּלִים
וְנִגְלָה – לֹא בְּעַד חֲלוֹן וְסֹתֵר / וְהִשְׁגִּיחַ – וְלֹא אַחַר כְּתָלִים
68 וְהִתְעַלָּה עָלַי צְרִיו, וְהָיוּ / כְּמִן גֶּרֶן, וְנִבְלוּ שָׁם כְּעֵלִים (ד, 66-68)

66 הצלולים: שצללו ביים.

חיזוק נוסף למרכזיות ההבטחה מצוי גם במונחים שהנגיד משתמש בהם כדי לתאר את שיריו כשירי תהילה, הלל, הודיה, סיפור פעולת אלוהים, ועוד. מונחים אלה מחזקים את אותם היבטים של שירת המלחמה של הנגיד שעניינם הודיה קולקטיבית-לאומית על קיום ההבטחה האלוהית להגנה מיד צר. כך מבטיח הדובר לא רק "סוף טוב" לסיפור אלא גם תכלית ליטורגית משותפת שלקראתה ינוע המבע כולו, למשל בפתיחת השיר "לעתותי אלוהים":

לְעֵתוֹתֵי אֱלֹהִים יִזְכְּרֵנִי / וְלִרְגְעֵי בְּחֶסֶדוֹ יִפְקֹדֵנִי
וְכָל הַיּוֹם, עָלַי פְּלֵא יַחֲדֵשׁ, / לְהוֹדוֹת לוֹ בְּקֹהֶל יִתְנַנְּנִי (לד, 1-2)

הדובר מציין את ההודיה בנוכחות הקהל כדי להבהיר ולהתחייב שזו תכליתו העליונה של השיר, מעל ומעבר לכל תכלית אחרת, כגון שפיכת הלב, תפילה אישית או הפגנת כוחו האנושי של הלוחם. ביצוע זה של ההלל וההודיה מיועד להתרחש "בקהל", בקרב קיבוץ יהודי המודה לאל על חסדיו עד כה ומייחל לחסדו הגדול ולגאולה שלמה. בשיר אחר, "אלוהים האריך לי", כותב הנגיד, והפעם לקראת סופו של השיר:

90 אֲנִי אֶקוֹם לְהוֹדוֹת לוֹ בְּלֵיל / בְּהֶאֱחֹז לְעֵינַיִם שְׁמוֹרוֹת
וּבִישׁוֹן הַיְגָעִים, לְאֱלֹהִים / גְּאֻלֵּנִי – בְּפִי שִׁירֹת סְדוּרוֹת
בְּמַחְשָׁכִים, בְּמִסְתָּרִים, בְּגִלּוֹי, / בְּמַקְהֵלוֹת, בְּהִקְרָא עֲצָרוֹת (כז, 90-93)

דברים אלה מובאים אחרי תיאור קרב. לכאורה הם מציעים מגוון אפשרויות לביצוע שיר ההלל והתודה לאל המושיע, אך למעשה, ארגונו של האפשרויות הללו אחת אחרי השנייה גם מקנה להן כיוון ומגמה המראים בבירור שהנגיד מבקש להמיר את החשכה באורה ואת היחידיות בהתקהלות. הכול בבתי שיר אלה אומר תנועה בכיוון אחד: מן ההשכמה לבד בלילה עד הקהל המתכנס, כנראה, בשעת זריחה, מן ה"מחשכים" אל ה"גלוי" ומן ה"מסתרים" אל ה"מקהלות". גם אם אינו מציין זאת במפורש, הנגיד אינו מונה רק אפשרויות לביצוע ההודיה אלא גם סדר עדיפויות לביצוע. קשה לדמיין את הנגיד מעמיד רשימה זו בסדר הפוך, מן הגלוי אל המחשכים. מבני-העל של שירי המלחמה וההצהרות בפתיחת השירים ובסיומם מבהירים שחתירתו המודעת והמוצהרת בשירים אלה היא תמיד מיום המצוק אל הישועה ומן הבדידות בחשכה אל העמידה בקהל באור מלא.

הצבעה זו על ההבטחה כצורת יסוד בשירי המלחמה של הנגיד אינה אלא היענות למה שהמשורר עצמו תיעד בשירתו. באחד משיריו הידועים, "יום צר ומצוק", מתאר הנגיד מעין התגלות שחווה בצעירותו, שבה הופיעו לפניו המלאכים גבריאל ומיכאל ומסרו לו הבטחה מפי האל: "כִּי תִלְכֶה לְךָ בְּמוֹ אֵשׁ – לֹא תִכְנֶה לְךָ / אִמְרֵ לְלֵהָב וְלֹא יִבְעַר לְעוֹלָם בְּךָ" (א, 7-8) – פרפראזה על הבטחת האל לעמו בספר ישעיהו: "כִּי תֵעָבֵר בְּמִים אַתָּה אֲנִי וּבִנְהָרוֹת לֹא יִשְׁטָפוּךָ כִּי תֵלֵךְ בְּמוֹ אֵשׁ לֹא תִכְנֶה וְלֹהֲבָה לֹא תִבְעַר בְּךָ" (מג, ב).¹⁶ כפי שהנגיד מציג זאת בשיר, חוויה זו שימשה לו כיסוד של אמונה בכל הקרבות שבהם השתתף. בכך סימן את ההבטחה האלוהית כיסוד חייו כלוחם, ומתברר שהוא אף מאמץ אותה כצורת יסוד של מלאכתו הפואטית ויוצר אנלוגיה בין העיקרון התיאולוגי של ההבטחה ובין ההבטחות הטקסטואליות שמייצר קולו של הדובר בתוך השיר. מתוך כך ניתן להבין את הצהרתו בשיר "אהלל אשר אין לו דמות" בדבר שורשי ביטחונו ועוז לבו בקרב:

10 בְּשֵׁלֶשׁ, בְּאֵיד, אֶבְטַח וְאֶשְׁעֶנָּה / תְּפִלָּה אֶקְדֵּם יוֹם קָרֵב – רִאשׁוֹנָה
 וְשִׁיר לְאֶשֶׁר לִי יַעֲשֶׂה – אֶחְרוֹנָה / וְלִבְבִי אֶשֶׁר יִשְׁחַק לְקוֹל הַרְנָה
 כְּאֵלוֹ אֲרִי רַעֲב בְּסֹפֹ עֵנָה / וְעָרֵב עָלַי גּוֹרֵיו מְצוּדָה לָנָה
 וְהַשְׂכִּים וּמְרֵאָהוּ בְּאֶף נִשְׁתַּנָּה / וְיִצְא, וְטָרַף בֵּין צִלְעָיו חֲנָה (יג, 10-13)

בתים אלה מודגימים את יכולתו של הנגיד להבטיח לקהלו סדר ומוכן. חומר החיים שהמשורר עוסק בו הוא "אֵיד", קרי אסון, פגיעה, פחד מוות. אך לפני אותו אֵיד מופיעה המילה "בְּשֵׁלֶשׁ". האֵיד מוחזק אפוא בפניגורה לשונית של מנייה ומדידה. סדר המילים מכריע: קודם כול המניין, אחר כך האסון. הנגיד מקדים ובוחר לו סרגל, ורק אחר כך הוא ניגש לתהום שהוא מבקש למדוד, וגם אם עדיין לא גילה לנו מה טיבו של הסרגל, או מה הוא עתיד לגלות, אנו יודעים שאין זה סרגל מופלא, אינסופי או מעוות אלא סרגל פשוט שמודדים בעזרתו מידה מוגבלת. כך מקדים המשורר תרופה למכה, אור לחשכה צפויה.

מכאן אפשר להמשיך למילה השלישית, "אֶבְטַח". מניית שלוש המשענות אינה מספקת רק מסגרת או רסן ל"אֵיד" אלא יש לה גם אפקט של ביטחון דתי ונפשי. המשורר הלוחם מחרף את נפשו בקרב האיום אך בוטח בקיומה של מסגרת מארגנת לכאוס שבו הוא נמצא. אך ראוי לדייק: המשורר בוטח גם בתפילה שהוא נושא לפני הקרב וגם בקיומו העתידי של השיר שישיר על מעשה האל אחרי הקרב. מנין יודע הדובר שהשיר אכן ייכתב? מה מקור ביטחונו בהצלתו בעתיד? התשובה לכך מגולמת בפועל "אֶבְטַח": אין כאן אמונה או תקווה

16. שיר הבטחה חשוב זה הוצב בידי דב ירדן בראש הדיוואן בעריכתו, "בהיותו על פי תכנון כעין שיר פרוגרמתי!" המתווה את דרכו של הנגיד בעתיד, "וראו ירדן, דיואן שמואל הנגיד, עמ' ט. בכתב-יד ששון מוצב השיר בהמשך הדיוואן, רחוק משירי המלחמה, ועל כן אין לאמץ את המקום שהעניק לו ירדן. עם זאת, צדק ירדן בקביעתו באשר לפרוגרמטיות של השיר, הניכרת גם בחזרתו של הנגיד לאותו אירוע מכונן בשירים אחרים (ב, 88-89; ג, 4-6, ועוד).

גרידא אלא ידיעה מוצקה של מי שהובטח לו דבר־מה. ביטחוננו של המשורר נובע מן ההבטחה שניתנה לו מידי האל.

בשל היקפה הרחב של ההבטחה בשירים אלה אינני סבור שאפשר להציג את צדדיה הלאומיים והדתיים אך ורק כמעין "איזון" לתיאורי הקרב. למעשה, תבנית ההבטחה מציעה אפשרות אחרת לגמרי: הקרב עצמו הוא חלק ממימושה של ההבטחה, ובהתאם לכך יש לראות בתיאורי הקרב (על האלימות והאימה שבהם) חלק משירת ההלל הקולקטיבית שהנגיד חותר אליה. לזין כבר הצביע על אפשרות כזו כאשר טען כי חומריה של ההקדמה מלווים את הקוראים בזמן שהם פוגשים בייצוגי הקרב, אך כעת ביכולתנו לנסח את טיבו של הליווי הזה: המחויבות לגאולה, להלל ולמקהלה אינה רק ליווי מנחם בעמק הבכא אלא היא גם תפיסה של עמק הבכא עצמו כשלב הכרחי בתוך מהלך חיובי ורב־משמעות.

ד

אחת התוצאות המעניינות של פואטיקת ההבטחה בשירי המלחמה של הנגיד נוגעת לארגון הזמנים: מצד אחד שימוש ברור ומופגן בפערי הזמן שבין הקרב לבין ההלל השמח שאחריה, שבעזרתם ממחיש המשורר את הכניסה לאזור הסכנה, את היציאה ממנו ואת הסקת המסקנות בעקבות האירועים; מצד אחר שימוש בתבנית ההבטחה כדי לגשר על פני פערים אלה, עד כדי יצירת מעין קָצֶר במהלך הזמן. כזכור, עקרון ההבטחה חושף את סופו של רצף האירועים עוד לפני שהתחיל: לא זו בלבד שהתרופה קודמת למכה אלא שהיא גם סופחת אליה את המכה כחלק בלתי נפרד ממנה־עצמה. אמנם הקרב ואימיו קדמו לישועה ברצף הזמן הכרונולוגי, אך לפי אופן משמעותם בשיר, יש בהם גם צד של בור־זמניות. יתרה מזאת, קשירת הניצחון של צבא גרנדה בהנהגת הנגיד לניצחוננו של עם ישראל על אויביו יש בה כדי להפקיע אף ביתר שאת את זמן הקרב ממובנו האנושי הפשוט. על כך העיר שירמן כי "אצל הנגיד אלוהים הוא לרוב במרכז העלילה, אפילו אם בשיר עצמו מתוארות תמונות של אימים וזוועה. הנגיד עצמו מופיע כלוחם במחנה ה', ועובדה זו מקנה לכל הסכסוכים והמריבות בין נסיכי אנדלוסיה הקטנים משמעות שמעבר לזמנם ומקומם".¹⁷

כמה מורכבת אפוא המשימה הפואטית, הדתית והאידיאולוגית שהנגיד קיבל על עצמו בשירים אלה. הוא ביקש להלל את אלוהי היהודים באמצעות תבניות השיר הערביות, להמחיש את סכנות הקרב תוך הצגתן כתחנות הכרחיות בסיפור ההבטחה, לעגן את חוויותיו האינטימיות, הטראומטיות לעתים, בהקשר ביצועי קולקטיבי ומלא אור, ולהניע שיר ארוך בממד הזמן מתוך כמיהה לעל־זמניות. הוא ביקש לשמש בעת ובעונה אחת כמשורר, כתיאולוג, כעד, כמתפלל, כמורה, כמנהיג וכאידיאולוג, ובהתאם לכך יש בשיריו ניסיון להעמיד את הקוראים והמאזינים כקהל, כשותפים למסע, אך גם כמי שרואים אותו ממרחק, כתלמידים וכאומרי "הן" לייצוג האידיאולוגי של מציאות חייהם. כמה עמוסים השירים הללו בתקוות,

17. שירמן, תולדות השירה, לעיל הערה 1, עמ' 231.

בחששות, בהנחיות, בתחבולות, במסגרות ובתנועות; כמה מורכבת ורכת־פנים הכרעתו של הנגיד (שייתכן שכלל לא הייתה הכרעה מודעת) ליצוק את ההיענות לרחפים מרוכים אלה דווקא לתבנית הקצירה, ובהרחבה – למתכונת הלשונית של המבע הפואטי המסרב מטבעו לרפרנציאליות פשוטה וישירה.

הן חומרי החיים ששירים אלה מטפלים בהם והן מתכונתם ולשונם הספרותית תובעים אפוא התבוננות מורכבת וקריאה קשובה. קריאה כזו תבקש להשעות את הצהרותיו הגלויות של המשורר ואת הבטחותיו להצלחה, ותטה אוזן גם לכוחות־הנגד הפועלים בשירים. אפשר וראוי לקרוא את שירי המלחמה של הנגיד תוך שימת לב לא רק לאופני ההצלחה והמימוש של תכניתו אלא גם לאתרים הפוריים והמסקרנים של השיבוש, ההאטה והפיזור במגמות השיר. לקריאה מסוג זה יוקדשו הדברים הבאים.

ה

כפי שראינו בדבריו של לויץ, קוראי שירת המלחמה של הנגיד היו ערים לא רק ליציבות הערכית והפואטית שלה אלא גם למופעים של הפרעה או צרימה בתוכה. אותם חוקרים המהללים את היד החזקה השלטת בשיריו של הנגיד הצביעו גם על העודפות שבהם, גם עודפות של תכנים אלימים וגם עודפות לשונית המגולמת בדימויים מפותחים ובלשון על גבול הגרוטסקה.¹⁸ כאמור, עודפות זו תוארה במחקר בדרך כלל רק לאחר ציון יציבותה הגורפת והכללית של שירת המלחמה של הנגיד, ועל כן כחלק ממהלך דיאלקטי רחב או כצד "מוזר" ושולי בנוף הכללי של שירת המלחמה של הנגיד. סדר דברים זה נועד למזער את חשיבותן של החרیגות ולהציגן כמעין מעידות זמניות או תמוהות בתוך מסכת דברים שיש בה היגיון פנימי מובהק. במובן זה, אותם חוקרים מקבלים את הבטחתו של הנגיד כפשוטה ורואים בחריגות מעקשים בוודדים בתוך מסכת גדולה של אמונה, ביטחון והצלחה. אולם בקריאה המוצעת כאן מסתמן נתיב אחר, שבו מימוש ההבטחה אינו נתון מראש, והחריגות ממימוש כזה מעניינות כמותו, אם לא יותר. יתרה מכך: קריאה זו מצביעה על נטייתו של המשורר עצמו להפנות את תשומת לב קוראיו ושומעי שירתו לחריגות ולתעיות אלה.

18. ראו, למשל, שירמן, תולדות השירה, לעיל הערה 1; הנ"ל, לתולדות השירה והדראמה, לעיל הערה 1; לויץ, מעיל תשבץ, לעיל הערה 1; אליצור, שירת החול העברית, לעיל הערה 1; טובי, קירוב ודחייה, לעיל הערה 11; הנ"ל, "שירת החול העברית בימי הביניים: תפישות אליליות מול עיקרי היהדות", דפים למחקר בספרות, 11, 1997-1998, עמ' 185-192; מאשה יצחקי, "זאיכה לא אספר מעשי אל' – על שתי דרכים לעיבוד האינפורמציה ההיסטורית בשירי־המלחמה של שמואל הנגיד", בתוך מיכל אורון (עורכת), בין היסטוריה לספרות, דיונון, תל אביב תשמ"ג, עמ' 29-40. לדיון רחב יותר בהיבטים מעין אלה בשירת הנגיד ראו דבורה ברגמן, "ריאליזם ומקבריות בשירת שמואל הנגיד", מחקרי ירושלים בספרות עברית, טו, תשנ"ה, עמ' 75-82; שיינדלר, "The Battle of Alfunte" by Samuel the Nagid, לעיל הערה 1.

ברוח זו נשוב לבתי השיר שהוצגו לעיל ואשר הדובר עונה בהם לכן שיחו ומסביר במה
הוא בוטח בשעת קרב:

בְּשֵׁלֶשׁ, בְּאִיד, אֶבְטַח וְאַשְׁעֵנָה / תִּפְלָה אֶקְדֶּם יוֹם קָרֵב – רֵאשׁוֹנָה
וְשִׁיר לְאֲשֶׁר לִי יַעֲשֶׂה – אַחֲרוֹנָה / וְלִבִּי אֲשֶׁר יִשְׁחַק לְקוֹל הַרְנָה
כְּאִלוֹ אֲרִי רֶעִב בְּסִכּוֹ עֲנָה / וְעָרֵב עָלַי גּוֹרִיו מְצוּדָה לָנָה
וְהַשְׂכִּים וּמְרֵאָהוּ בְּאֵף נִשְׁתַּנָּה / וְיִצְאָ, וְטָרַף בֵּין צִלְעָיו חֲנָה

בתי השיר משרטטים שלושה שלבים של תנועת הלוחם המשורר (תפילה-קרב-שיר), ובו בזמן הם גם משרטטים בתמציתיות את השלבים בתנועת השירים שנוצרו מתוך אירועי הלחימה: בראש השירים תופיע תפילה שהיא מעין הקדמה לאומית-דתית, אחריה יופיע תיאור של אירועי מלחמה, ולבסוף יובאו דברי סיכום שעיקרם הלל ותודה. אך עיון באופן הניסוח של השלבים הללו חושף שאין כאן רק שרטוט סכמטי של שלבים אלא ייצוג מסקרן ומפתיע שלהם. אפשר להצביע על שתי עובדות טקסטואליות מעניינות באופן שבו בתי השיר הללו כתובים. ראשית, סדר הזמנים בשיר משוכש מעט, שהרי הקרב נזכר רק אחרי שיר ההלל המבוצע עם סיומו. שנית, יש הבדל לשוני ופיגורטיבי ניכר בין שתי המשענות הראשונות ובין השלישית: אחרי שני בתים פשוטים וישירים שבמרכזם "אני" פעיל ואחראי ("אֶבְטַח", "אֲשְׁעֵנָה", "אֶקְדֶּם"), נעלם ה"אני" ומומר בסינקדוכה של לב שוחק. הבית השלישי פותח במילת הדימוי "כְּאִלוֹ", וניתן היה לחשוב שטיבם של הלב ורינתו עומד להתבהר, אך במקום זאת מעמיד המשורר דימוי אחר, רחוק משחוק ומרינה: ארי שנפל קורבן לעינויים ואף חזה בציד גוריו, ומתוך אלה שאב כוחות למסע נקמה המסתיים רק כאשר ה"טָרַף", אולי קורבן תמים, אולי מי שעינה אותו, נטרף, וכעת הוא חונה בין צלעותיו. דימוי מטלטל זה פועל בשני כיוונים מנוגדים זה לזה: מצד אחד הוא ציור שנועד לתכלית רטורית של הבהרה והמחשה, מצד אחר הוא מחדיר לתוך השיר הדים ורסיסי מראות מעולם שאין לו דבר עם רינה, או עם תפילה ושירה, כשם שאין לו דבר עם מבנים אידיאולוגיים ורתיים של השגחה והבטחה. אין לדעת מדוע עינו את הארי ולמה צדו את גוריו, ואי אפשר לייחס סיבתיות או תכליתיות לתגובתו, שכן הוא מצטייר כמי שנשלט על ידי כעסו המתפרץ ששינה את מראהו לגמרי והביא לשיאה את האלימות הטמונה בו ממילא.¹⁹ במונחים ספרותיים מתחוללת בבתי שיר אלה סטייה, פנייה הצדה בתוך מה שהצטייר תחילה כתנועה בוטחת קדימה. סטייה זו אינה סותרת את ההבטחה עצמה ואינה מאיימת לגזול ממנה את מעמדה כמסגרת העל של מהלך השיר, אך היא גם אינה מתיישבת לגמרי עם עקרון ההבטחה. ודאי שניתן לנסות לתרץ את שיבוש הזמנים בבתי שיר אלה, ואף את

19. כפי שמציין ירון, הנגיד שואל את דימוי הארי ממזמור תהלים י, ט: "יָרֵב בְּמִסְתָּר כְּאֲרִיהַ בְּסִכָּה יָרֵב לְחִטּוֹף עֲנִי יִחַטֵּף עֲנִי בְּמִשְׁכּוֹ בְּרִשְׁתּוֹ". לצד זאת, תמונת הארי הגובר על ציידיו קשורה גם בדימוי שגור בשירה הערבית הקלאסית: גמלו של המשורר, ולעתים המשורר עצמו, מדומים לחיה (על פי רוב ראם) שבכוחה לגבור על ציידיה; וראו Andras Hamori, *On the Art of Medieval Arabic Literature*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1974, p. 20. מורה ליהונתן ורדי על הפניה זו.

הדימוי המפותח, ולהציג את המשמעות הכוללת כחשובה יותר מפרטיה, אך אפשר גם לא לנסות לתרץ את הסתירות או הצרימות אלא להאזין להן, בעיקר משום שצרימות כאלה שבות וצצות בשירי המלחמה. מסיבה שאינה מבוררת עדיין הנגיד מציג, מדעת או שלא מדעת, דובר שחריגות כאלה הן חלק מקולו. בבתי שיר אלה, למשל, מבקש הדובר לשרטט במהירות את טיב ביטחונו בשדה הקרב, אך לשם כך הוא ממיר משום-מה את ה"אני" היהודי המשורר את שירו בארי טורף, נטול שפה ולאום. משהו מן הסדר הכללי נפגם כאן ודבר-מה אחר מבליה.

ו

תיאור הלב המדומה לארי הובא כאן רק כדוגמה ראשונה לשורה של אירועים טקסטואליים דומים בשירת המלחמה של הנגיד. אירועים אלה טעונים ורביי-משמעות: הלשון הפיגורטיבית מתעבה בהם, סדר הזמנים משתבש וה"אני" מתפצל לכמה פרסונות או מותק לפרסונות או לאובייקטים חיצוניים לו. במקרים אלה אי אפשר לנתק את ההתרחשות המיוצגת בשיר מאופן ייצוגה. שני הרבדים פועלים זה על זה ומייצרים רגעים או מְשָׁכִים שבהם המבנה של שירי ההבטחה הללו נחשף בשבריריותו, אם כי אינו נשבר. במוכן זה, האירועים אינם "מוזרים", וניתן לראות בהם סימפטומים לריבוי הרחפים, התשוקות והחרדות המתרוצצים ביסוד השירים ואשר ניתן לתארם דווקא כמתבקשים במערך הנפשי והאידיאולוגי הסבוך שבתוכו פועל הנגיד. קריאה כזו רואה בשירים לא רק הבטחות מאורגנות, סיפורי אירועים או שירי הלל אלא גם מנסרות דמויות-חלום שבהן חומרי המלחמה וסביבתה מתגלים כמרוכבים, כסותרים וכבלתי ניתנים למשמוע מלא.

אירוע טקסטואלי דומה, המתרחש גם הוא בשיר "אהלל אשר אין לו דמות", מדגים הן את המסגרת הממשמעת והן את החריגה ההכרחית ממנה:²⁰

אֶהְלֵל אֲשֶׁר אֵין לוֹ דְמוּת וּתְמוּנָה / לְמַעַן פְּעֻלְתּוֹ אֲשֶׁר נֶאֱמְנָה
 וַיַּעַן בְּכָל עוֹנֵה אֲשֶׁר אָכִינָה / לְכַבֵּי לְדַרְשֵׁהוּ בְּצַר לִי – עֲנֵה
 וְאִימִים אֲשֶׁר אֶלְאָה נִשְׂא אֶפּוֹנָה / וְאַלֶּךְ עָלַי דָּרֶךְ וְלֹא אָבִינָה
 בָּעֵת אֲשֶׁמְאִילָהּ בּוֹ וְעַת אֵימִינָה / בְּאֶמְרִי: תְּנֵה לִי, אֵל, כִּנָּף הַיּוֹנָה
 5 וְאֶעוֹף אֵלַי מְדָבֵר וְשֵׁם אֲשַׁכְנֶנָּה; / וְאוֹמְרִי: הִדְרִיךְ בְּאִיד תְּרַפֵּינָה
 וְלִבְךָ בְּיוֹם פַּחַד וְעִבְרָה פָּנָה / וְנִמְסִי, וְעוֹשֶׂה כְּאֲשֶׁר תַּעֲשִׂינָה
 בְּנוֹת תּוֹר אֲשֶׁר קוֹרְא וְנִץ תְּרַאֲיֶנָּה / לְזֹאת תַּעֲרֹךְ שׁוֹעַ לְאֵל כָּל עוֹנָה

20. השיר מצוטט כאן כפי שהוא מובא במהדורת ירדן, אולם ממחקרם של יהונתן ורדי ומיכאל ראנד מתברר כי עימודו הנכון שונה ככל הנראה. השיר כתוב בתבנית ה"ארגיזוה" ("שיר חרוזי") הערבית, שבה כל צלעות השיר נחרזות ומרכיבות שיר שאין בו דלת וסוגר אלא רצף של שורות קצרות הנחתמות בחרוז אחד; וראו יהונתן ורדי ומיכאל ראנד, דיואן שמואל הנגיד – קודקס מן הגניזה, האקדמיה ללשון עברית, ירושלים תשע"ה, עמ' 31 הערה 131. מאמר זה אינו המקום להכנסת תיקונים מעין אלה, ויש לקוות כי במהדורה חדשה של שירי הנגיד יוצג השיר כראוי, עם הסימוכין ההולמים.

וּתְקוּם, בְּכָל עֶבֶר וְעַל כָּל פֶּנֶה / וְתִצְעַק בְּעֵינַיִם לְאֵל תִּשְׁעֶינָה
וְתִלְעַג לְבוֹטְחִים עַל חֲנִית אוֹ צָנָה; / עֲנִיתִיו: שָׁמַע מְלִי וְלִי הָאֲזִינָה
10 בְּשִׁלְשׁ, בְּאֵד, אֲבִטַח וְאֲשַׁעֲנָה / תִּפְלֶה אֶקְדֵּם יוֹם קָרֵב – רֵאשׁוֹנָה
וְשִׁיר לְאֲשֶׁר לִי יַעֲשֶׂה – אַחֲרוֹנָה / וְלִכְבֹּב אֲשֶׁר יִשְׁחַק לְקוֹל הַרְנָה
כָּאלוֹ אֲרִי רָעַב בְּסֶכֶף עֲנָה / וְעָרַב עָלַי גּוֹרֵיו מִצּוֹדָה לָנֶה
וְהִשְׁכִּים וּמְרָאָהוּ בְּאֵף גִּשְׁתָּנָה / וְיִצָּא, וְטָרַף בֵּין צִלְעָיו חֲנָה (יג, 1-13)

3 אפונה: אפחד. 7 שוע: שועה. 9 צנה: מגן, שריון. 12 בסכו: בסכותו, במקום מחייתו. מצודה:
מלכודת

ראשית מצוינת תכליתו של השיר כדבר הלל, ומיד אחר כך מוצבת מסגרת המחשבה והייצוג של האירועים: כל מה שיימסר מכאן ולהבא הוא תיאור פעולתו הנאמנה של האל, קרי, עדות באשר למימושה הנאמן של ההבטחה. בהמשך מובאת הצהרה על תקדימים רבים שבהם האל ענה בעת צרה, בכל פעם בעונה אחרת, ורק אחרי כל אלה טובל הנגיד את קולמוסו בחומרים האפלים של הקרב: אימים, אי-הבנה ואובדן דרך. כמו במקרה הארי הרעב, גם כאן זוכה תיאור האימה להרחבה פואטית. לעומת בית השיר השני, שציין את האימה רק בכיטוי החטוף "בְּצַר לִי", הבית השלישי משרטט נוף תודעתי מאוים: "וְאֵימִים אֲשֶׁר אֶלְאָה נִשָּׂא אֶפּוֹנָה / וְאֶלֶךְ עָלַי דְּרֶךְ וְלֹא אֶבִינָה". האימים בבית זה הם בעת ובעונה אחת דרך שמהלכים בה, משא בלתי אפשרי ומקור לאי-הבנה יסודית. פרישת האימה על פני בית שלם, ללא רסן כלשהו של הבטחה או השגחה אלוהית, מעניקה לה משנה תוקף, אף על פי שהנגיד אינו מבקש להציגה אלא כשלב בדרך להצלה האלוהית. אך עמידה זו בלב המאפליה אינה אורכת יותר מבית אחד. מיד בבית הבא מופיעה תפילה: "תְּנֶה לִי, אֵל, כִּנְף הַיּוֹנָה", על פי "וְאָמַר מִי יִתֵּן לִי אֶבֶר כִּיּוֹנָה אֶעֱוֹפֶה וְאֲשַׁכְּנֶה" (תהלים נה, ז). כיוון שנודע לנו מראש שהתפילה עתידה להתקבל, ניתן לכאורה לנשום ליוחה ואף להודות: מלאכתו של הנגיד צולחת בידו. כאשר קוראים את בתי השיר ביחד, כרצף אחד, המילים "אימים" ו"לא אֶבִינָה", על מטעניהן הרגשיים והקוגניטיביים, אינן מצלצלות במלוא חומרן. לפניהן ואחריהן עומדות הצהרות האמונה והביטחון הסוגרות על רגעי אובדן הדרך.

אך כאן חלה תפנית מפתיעה בשיר. באמצע הבית החמישי מופיע דובר נוסף, ה"אומר" דברים שאינם בהכרח נעימים לאוזנו של הנגיד. "הַיְדִיךְ בְּאֵד תִּרְפִּינָה" הוא אומר, או שואל,²¹ ומיד מרחיב את דבריו באמצעות דימוי. איזה דימוי? זה שהנגיד עצמו שילב בדבריו: ה"אומר" מדמה את הנגיד ליונה הצועקת לעזרה "בְּכָל עֶבֶר וְעַל כָּל פֶּנֶה" מפני הנץ המאיים עליה. השאלה נוגעת ישירות לדבריו של הנגיד: בשורות הקודמות הנגיד התגאה בכך שהוא מתפלל ונענה, ואילו ה"אומר" תוהה אם תפילתו אינה סימן לחולשה "נשית", כחולשתה של יונה לנוכח נץ. האם לא מוטב, הוא שואל את הלוחם האמיץ, שיהיה מאלה הבוטחים "עַל חֲנִית אוֹ צָנָה"?

21. משוררי ספרד השתמשו בה"א המנוקדת בחטף-פתח הן בפתיחת שאלה והן לשם הדגשה. כאן אין לדעת בוודאות אם ה"אומר" אכן אומר או שואל.

הנגיד אינו מצייץ את המניע להופעתו של בן השיח או לבחירתו במילים אלה ובתגובה זו. ההסבר הראשון להופעתו טמון בקיומם של דוברים מסוג זה בשירה הערבית והעברית בת הזמן: אלה הם ה"מריבים" הידועים, המופיעים בשירים רבים, ובייחוד בשירים שיש בהם יסוד של התפארות או שבח עצמי. על פי מוסכמה זו הציע דב ירדן בביאורו לשיר כי ה"אומר" הוא "מקנטרו" של הדובר בשיר. הכינוי "אומר", לשיטתו של ירדן, נועד לכוון את אוזנו לנימה עוקצנית או פולמוסית בדברים אלה, משל ביקש אותו "אומר" ללעוג לנגיד על אמנותו, על ביטחונו המעושה, או, לחלופין, על הפחד התוקף אותו וחושף את אופיו החלש. אך כפי שהראתה טובה רוזן, כאשר בוחנים מקרוב את אופני תפקודם של ה"מריבים" מתברר כי הם נושאים בכמה תפקידים בשיר, וכשם שהם מרכיבים לתקוף את הדובר כך הם מיטיבים מדי פעם להשיא עצות.²² פעמים רבות בני שיח אלה נדמים כחסרי יכולת הקשבה או כמי שמציגים הבנה שונה בתכלית מזו של הדובר, אולם במקרה שלפנינו אין הדבר כך: אם אכן בחר ה"אומר" לקנטר את בן שיחו, הרי שעשה זאת תוך שהוא מקשיב לו רוב קשב, שכן הדובר בשיר הוא שהציג את פחדיו, את תפילתו ואת כמיהתו ל"פנף היונה". בתגובה מכילים דברי ה"אומר" חומרים דומים: פחד, צעקה לאל ובנות תור.

דברי ה"אומר" מבססים אפוא יחסים דיאלוגיים בינו ובין הדובר, ואלה מאפשרים מרחב של התבוננות מורכבת בלוחם המאמין והנרדף. במילים אחרות, קול זה פותח פתח להתבוננות נוספת של הדובר בעצמו, מעין ניסוח מחדש של הרשמים שמסר בשירו. אפשר שדבריו של ה"אומר" אינם (רק) בגדר ביקורת שסימנה סימן קריאה אלא הצעה לפרשנות עצמית שסימנה סימן שאלה חלש: האם זה כך? עד כדי כך? האם שמת לב מה אמרת? בכל אלה מעכב ה"אומר" את השיח, לא רק משום שהוא משהה את ייצוג הקרב אלא בעיקר משום שהוא מתעכב על דברי הדובר, מפתח אותם והופך בהם. נראה שעיקר כוונתו הוא להשתהות במרחב הביניים של הפחד והמתח, שהוא גם המרחב של פריצת הזהות היציבה מדי של הנגיד. במרחב זה, רומז ה"אומר", הוא אינו רק שמואל הגבר הלוחם שהצלחתו מובטחת אלא גם היונה המאוימת, שעליה לעוף עוד כברת דרך לפני שתוכל להמות בקול רינה. לשון אחר, אפשר שה"אומר" מציע שיח פרשני שאין בו אמירת "הן" או "לאו" כי אם העמדת מנגנון הרמנויטי שהחשד המונח ביסודו נועד לשמש ככלי מפרה ומרבה שיחה, ולא ככלי ניגוח או קנטור.²³ אפשר אפוא שה"אומר" הוא פרשן ואולי אף מעין "אנליטיקאי" של הנגיד, ולא מתנגדו הפוליטי,²⁴ ואפשר שהוא יריד נאמן, כזה שאפשר לדמיין את קולו בהמשך השיר, אחרי פירוט שלוש המשענות.

22. טובה רוזן-מוקד, "טכניקה דיאלוגית וסיטואציה דרמאטית בשירים האישיים של שלמה אבן גבירול", בתוך צבי מלאכי (עורך), מחקרים ביצירת שלמה אבן גבירול, מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב תשמ"ה, עמ' 143-177.

23. פרשנות כזו לוקחת חלק במה שפול ריקר כינה "הרמנויטיקה של חשד", אך לא במובן שתלטיני וידוע-כול אלא במובן רך יותר, שעיקרו פתיחת המובן מאליו לתנועות המתנגדות לו. על תולדות המונח ועל אפשרות דיאלוגית כזו של חשד הרמנויטי ראו Rita Felski, "Suspicious Minds", *Poetics Today*, 32:2, 2011, pp. 215-234.

24. בשיר מלחמה אחר פונה הדובר לבן שיח ואומר: "עמיתִי אֶת, וְאִם תִּרְפֶּה עֲלֵי לֹת / תְּהִי אֶצְלִי פֶּאֶכְרִי וְנֶכְרִי" (ז, 3). כלומר, מי שניגש לדובר בשאלות או בתהיות עלול להיות בוגד, אך ביסודו

ה"אומֵר" הוא שוודאי היה מעיר, בעוקצנות מלווה באמפתיה: מעניין כל כך ששינית את סדר הזמנים וציינת את התפילה שלפני ואת השיר שאחרי ורק אחר כך את מה שהתחולל ביניהם, הקרב עצמו; מעניין שדווקא בחלק שהזנחת דימית את עצמך לארי מטיל אימה הפועל לגמרי לבדו, בלי אלוהים, בלי חוק וכלי עכבות.

ז

הופעתו של ה"אומֵר" בשיר "אהלל אשר אין לו דמות" מסמנת נקודה נוספת שבה מתבקע משהו מאיכותה המסנוורת והמנומקת של שירת הנגיד. נאמנותו של ה"אומֵר" נתונה לרושם האימה הברור שהוא מזהה אצל הדובר בשיר. הוא מעמיד מראה מורכבת מול בן שיחו ומזכיר לו שאפילו מצביא גדול נדרך ורץ לכל עבר ופינה בניסיון לקבץ את חלקיה השונים של עצמיותו בתוך חוויה שמיסודה היא חוויה של פיזור נפש, פיזור דעת וסכנה גדולה. הוא מדבר כמאזין דרוך המסרב להרפות משאריות האפלה המפעמות גם בבחירות שבלשונות, וצד חשוב בפעולתו הפרשנית הוא העיכוב וההשתהות. בדיוק כאשר הדובר מבקש לציין רגע אימה ו"לרוץ הלאה" לעבר סופם הטוב של האירועים, ניצב מולו ה"אומֵר" ומאט את הקצב, עד כדי עצירה בנקודת האימה עצמה.

במונחים ספרותיים ניתן לומר שתפקידו של ה"אומֵר" הוא לחשוף היבט חשוב בשירי המלחמה של הנגיד: זיקתם ומחויבותם לצד השלילי והמערער של המלחמה. בכל פעם שנקודת האימה מתרחבת בשירים אלה, בחסותם של דימויים אלימים או בני שיח מאתגרים, מתברר שהשיר אינו רק תיאור של תולדות ההתגברות על האימה אלא הוא עצמו חלק מתהליך רישומה והנכחתה של האימה בשפה וביצירה. במילים אחרות, מתברר שבמקביל לדחף האידיאולוגי של הנגיד להאדיר את שם האל ולהנציח את תבוסת אויביו פועל בשירי המלחמה שלו דחף ספרותי ולשוני הנמשך אל פערים ותהומות: הפער בין ההבטחה למימושה, בין האנושי לחייתי ובין חוויית הכאב והבהלה ללשון החגיגית של השיר. מחויבות עקרונית כזו של הלשון הספרותית לשלילי ולמערער ניסח בשעתו ג'פרי הרטמן, שביקש לייסד על פיה גם את מחויבותו של הפרשן הספרותי להיבט זה עצמו:

אי אפשר לקבוע בוודאות מהו טבעו של השלילי המדרבן את הופעת הלשון הסימבולית ואת עורף המסמנים שהוא מייצר: לאקאן מדבר על *trou reel*, חור־מציאות, ופרוסט כיכה את "אִי־השלמות חסרת התקנה בעצם מהותו של ההווה". לשון אחר, יומרה זו של הלשון ל"הצבעה" או ל"פגיעה במטרה" – משאלתנו להגיע לסימון מושלם באמצעות הלשון, לקיבוע מוצלח של הממשי, ואפילו לכישוף והחייאה בדבור – מסע חיפוש אורפאי זה, או קיבעון־תקשורת זה [...] תמיד מכזיב, תמיד ניעור לחיים. שאריותיה

של דבר הוא גם עשוי להיות עמית; מעמדו לנוכח הדובר פתוח אפוא ותלוי במה שיאמר ובאופן שבו יתפרשו דבריו.

הלילות של תקווה זו מובילות אותנו, באור יום, לעבר שאלות ספרותיות בסיסיות
הנובעות ממסלולן העקיף של המילים.²⁵

הרטמן מבקש לקשור את עצם המסע הפרשני הספרותי להתחקות אחר המסלולים עוקפי-
האימה שהספרות מתמחה בהם, והוא אף מנסה, במהלך שיש בו הד לתיאוריה הרומנטית
ולשירה הרומנטית שהוא עצמו חקר, למקם את האימה כלבה האפל של הספרות, כמה שמניע
את התהליך היצירתי ומוביל לכפילות מתמדת של גילוי וכיסוי. בין עמדה תיאורטית זו ובין
התיאוריה והפרקטיקה של השירה בימי הביניים המרחק רב, וקשה לקבל את ההצבעה על
האימה כמוקד וכמקור של היצירה הספרותית. יחד עם זה, קשה לא לשים לב לכך שבקריאה
שהוצגה עד כה יש זיקה ברורה בין אותם אתרים של עודפות או רבי-משמעות ובין לבה האפל
של המלחמה. כך היה כאשר הנגיד הרחיב דווקא את דימוי הארי הקטלני וכך היה כאשר שם
בפי ה"אומר" תיאור של אובדן כיוון ופחד משתק. כאן וגם כאן הלשון מתקרבת לחומרים
המסוכנים של האלימות והמוות, ובשניהם נראה שיש בכך משום דרבון של הלשון הסימבולית
והעודפת, הלשון שאינה נענית בקלות לפרוגרמה הדידקטית של המשורר, אותה לשון שהרטמן
מסמן כ"שארית לילית" של המסע האמיץ לייצור משמעות יציבה וזהות אחידה.
אכן, אילו היו שירי הנגיד רק הבניה מונולוגית ואטומה של ביטחון ויציבות, הייתה
פרשנות זו, המערערת על ביטחון ויציבות אלה, בגדר פרשנות הכופה על הטקסט משמעות
שאינו בו. אך כיוון שהשירים עוסקים ללא הרף גם בביטחון וגם בהיפוכו, יש בפרשנות
המתנגדת לעמדה המוצהרת של הדובר משום היענות לקונפליקטים הבלתי פתורים שרישומם
ניכר בשירים עצמם. מסתמן אפוא כי יש יותר מדרך אחת לשמור אמונים לשיריו של הנגיד.
ברוח זו נפנה לאחד הגילויים העזים ביותר של כוח לילי ומערער זה המפעם בתוך שיריו
המאורגנים והצייתניים של הנגיד.

ח

השיר "אלוה עוז" הוא אחד משירי המלחמה הראשונים של הנגיד. מצויים בו רבים מן המאפיינים
הכלליים של שירת המלחמה שהוצגו כאן עד כה, ועל כן הוא יכול לשמש מעין מפתח לשירה
זו כולה.

25. ראו Geoffrey H. Hartman, "On Traumatic Knowledge and Literary Studies", *New Literary History*, 26:3, 1995, p. 540. אני מודה לעירן דורפמן על העזרה בתרגום דבריו של פרוסט לעברית. הרטמן מתמקד בחיבורו בשאלת הטראומה ומעמדה הספרותי. בדבריי-שלי נמנעתי ממונח זה בכוונה תחילה, שכן שירי המלחמה של הנגיד אינם מתקרבים דיים, להערכתי, למה שמכונה במחקר "ספרות טראומטית", הווה אומר, ספרות שרישומה של הטראומה ניכר ברבים מהיבטיה הצורניים והתוכניים, עד כדי כך שהטקסט עצמו מאיים להיבלע בטראומה. שירי המלחמה של הנגיד מוקפדים ו"מוחזקים" מכדי להשתייך לאגף זה של הספרות. עם זאת, הם חוזרים שוב ושוב לפערים, לחרדות ולפגיעות, וניכרת בהם קרבה רבה לדיון העקרוני של הרטמן במחויבותה של הספרות לצד ה"לילי" (כדבריו) של המציאות האנושית.

השיר עשוי כקצידה מפוארת, לרבות החלוקה הרגילה בשירים אלה: פתיחה, תיאור הרקע ללחימה, תיאור הקרב, חתימה בדברי הלל. כל אלה נפרשים על פני מאה ארבעים ותשעה בתי שיר, והמשורר הדובר מציין שאין זה מניין מקרי כי אם התאמה בכוונה תחילה של מספר בתי השיר למניין מזמורי התהלים, כך שיהיו כ"זמירות תהלים בפספיה" (ב, 139), קרי, יעמדו בזיקה למספר מזמורי ספר תהלים (על פי מנינם בימי הביניים).²⁶ בהקפדה על מספר זה ניתן לראות ביטוי למגמה להעמיד את חומרי המלחמה והאימה בתוך מסגרת מדודה, איתנה ומרסנת. בתוך השיר יש ביטויים נוספים לריסון מעין זה אולם כאן לא נעיין בשיר כולו אלא בחלק מדברי ההקדמה ומתיאור הלחימה, כדי להתרשם הן מן הריסון והן מהיפוכו. עוד בטרם ניגש הנגיד לתיאור הקרב הוא מבהיר כי גם אם למראית עין הקרב התחולל בין בני אדם, למעשה המלחמה ניטשה בין אבן עבאס לבין האל בכבודו ובעצמו. לאור מאן כוחות זה, הדובר מציג את הקרב כמוכרע מראש:

42 וְאֵל שֶׁת מִן יְמֵי רֵאשִׁית לְנַפְלִים / בְּקִרְיַת מַעֲזָן שׁוֹקֶה חֲפֻנָּה
וְכָפַל אֶת נְסִיעוֹתָיו וּמָהַר / כְּעוֹף יָרֵבֵב כְּנֶף רוּחַ וְיָרָא
וְיַעֲזֵץ הוּא – וְיַעֲזֵץ אֵל, וְקָמָה / עֲצַת הָאֵל אֲשֶׁר אֵין לָהּ הַפְרָה (ב, 42-44)

42 לנפלים: על מנת שייפלו. 43 וכפל: האויב מיהר לקרב. וירא: על פי ש"מ"ב כב, יא. ומכנו כאן: דאייה

אבן עבאס מוצג כאן כאחד מאויבי ישראל היוצא להילחם אך אינו יודע שהוא עתיד ליפול למלכות שברא האל וטמן לו מימי בראשית, כפי שברא את פי הארץ שבלעה את קרח ועדתו.²⁷ לצד תמונה זו, הנשענת על ארכיטיפ תנ"כי, מוסיף הדובר טיעון תיאולוגי:

וְקָם הַצֵּר – וְקָם הַצֹּר לְנַגְדוֹ, / וְאֵיךְ תִּקְוֶם, בְּקוֹם צוֹר, הִיצִירָהּ? (ב, 51)

גם האויב אינו אלא "יצירה" של האל, ומכאן שאין ביכולתו לקום נגד יוצרו, אותו יוצר שהוא גם צורו של הדובר. טיעון זה חותם את המהלך המקדים והמרסן של הנגיד, לפני שהוא צולל לתיאור הקרב עצמו:

55 וְנָעָה הָאֲדָמָה מִיִּסוּדָה / וְנִהְפְּכָה כְּמֵהֶפְכַת עֲמֹרָה,
וּפְנִים קָבְצוּ פָארוֹר וְהָדָר, / וְנִהְפְּכוּ אֵלַי שׁוֹלֵי קִדְרָה.
וְהַיּוֹם – יוֹם עֲרַפֵּל וְחֹשֶׁכָה, / וְהַשֶּׁמֶשׁ, כְּמוֹ לְבִי, שָׁחָרָה,

26. ספרי תהלים משלהי העת העתיקה ומימי הביניים זהים על פי רוב בתוכנם אך לא בחלוקת הפרקים בתוכם. יש עדויות לחלוקת הספר למאה וחמישים מזמורים, ויש עדויות לספרים שבהם מספר המזמורים היה קטן או גדול ממאה וחמישים. בית שיר זה של הנגיד הוא עדות ברורה למקרה כזה.

27. "עשרה דברים נבראו בערב שבת בין השמשות, ואלו הן: פי הארץ, ופי הבאר, ופי האתון, והקשת, והמן, והמטה, והשמיר, והכתב, והמכתב, והלוחות" (משנה אבות ה, 1).

וְקוֹל הַמּוֹן – קְקוֹל שְׂדֵי, קְקוֹל יָם / וּמִשְׁבְּרֵי, בְּעֵת יִסְעַר סְעִירָה,
 וְהָאֲרִץ, בְּצֵאת שָׁמֶשׁ, נְמוּנָה / בְּעַמְדֶיהָ, כָּאֵלוּ הִיא שְׂכוּרָה,
 60 וְהַסּוֹסִים יִרְצוּן גַּם יִשׁוּבוּן / כְּצַפְעוֹנִים נְטוּשִׁים מִמְּאוּרָה,
 כָּאֵלוּ הֶרְמַחִים הַשְּׁלוּחִים – / בְּרָקִים מְלֹאוּ אוֹיֵר בְּאוּרָה,
 וְהַחֲצִים כְּמוֹ נְטִפֵי גֶשֶׁמִים, / וְהַגְּבוֹת כָּאֵלוּ הֵם כְּכֶרֶה,
 וְקִשְׁתוֹתֵם בְּכַפֵּם בְּנִחְשִׁים, / וְכָל נֶחֱשׁ בְּפִיו יִקְיֵא דְבוּרָה,
 וְהַחֲרֹב עָלֵי רֹאשׁם כְּלִפִּיד, / בְּנִפְלוֹ כְּהֵתָה בּוֹ הַנְּהֵרָה,
 65 וְדָם אִישִׁים עָלֵי אֲרִץ מְהֵלֶךְ / כְּדָם אֵילִים בְּצַדֵי הַעֲזוּרָה.
 וְקִצּוֹ הַגְּבָרִים הַגְּבִירִים / בְּחִייהֶם, וְהִמִּיתָה בְּחוּרָה.
 כְּפִירִים יִחֲזוּ מִכָּה טְרִיהַ / עָלֵי רֹאשָׁם כָּאֵלוּ הִיא עֲטָרָה,
 וְהִמִּיתָה בְּדִתֵיהֶם יִשְׂרָה, / וְחִיתֵם בְּעֵינֵיהֶם אֶסוּרָה.
 וּמָה אֶעֱשֶׂה? וְאֵינְךָ מְנוּס וּמִשְׁעָן / וּמִשְׁעֵנָה, וְהִתְקַנְהָ עֲקוּרָה!
 70 מִשְׁנָאִים יִשְׁפְּכוּ דָמִים כְּמִים / בְּיוֹם צָר – וְאֲנִי אֶשְׁפֹּךְ עֲתָרָה
 לְאֵל מִשְׁפִּיל וּמְפִיל כָּל מַעוֹל / בְּגַמְצוֹ אֲשֶׁר חָפַר וְכָרָה
 וּמִשִּׁיב יוֹם קָרֵב חֲרֹב וְחֲצִים / בְּלֵב אוֹיֵב אֲשֶׁר הִכִּין יְיָהּ. (שם, 55–72)

56 פֶּאֶרְרוֹ: פֶּאֶר. 59 שְׂכוּרָה: שִׁיכוּרָה. 62 וְהַגְּבוֹת: מַלְשׁוֹן 'גב'. 66 בְּחוּרָה: נִבְחַרְתָּ, מוֹעַדְפַת. 68
 וְחִייהֶם: וְחִייהֶם. 71 בְּגַמְצוֹ: בְּגוּמַתּוֹ, כְּבוֹרוֹ

בתי שיר אלה הם מתיאורי הקרבות העזים ביותר בשירה העברית. מיוצגים בהם לוחמים שאינם אחראים למתרחש בקרב, שאינם פועלים בו אלא נפעלים בתוך ערכוביה גדולה של אדמה, סוסים, רמחים, חצים, חרבות ודם. הלוחמים מוטלים לתוך המציאות האלימה, סופגים אותה, מתמזגים בה. כיוון שכך, אין ביכולתם להשית על המציאות הזאת את מערך הסמלים והערכים המשמש אותם מחוץ לשרה הקרב. כאן כבר אין "לנו" או "לצרינו", אין בני אור או בני חושך ואף אין אבן עבאס ושמואל הנגיד; יש מצבור של גופים אנושיים חסרי שם וחסרי זהות, ששני דברים בלבד ידועים עליהם: פניהם שחורות, והם מבקשים את מותם. בתוך מרחב כאוטי זה ממקם הדובר גם את עצמו, את ה"אני" שלו ואת לבו השחור כמו השמש השחורה של שדה הקרב.²⁸

אם כן, תיאור הקרב עצמו אינו מרוסן כלל וכלל. גבולות רבים נפרצים בכתי שיר אלה ומעצבים את ההתרחשות המלחמתית כזמן ומרחב של היעדר התמצאות. ואולם, בסופה של חטיבה זו שב השיר למסלולו. בבית 70 מופיעה המילה "מִשְׁנָאִים", ומציאות הקרב מתארגנת בבת אחת בקטגוריות ברורות: טובים ורעים, ארץ ושמים, חיים ומוות, עברי וערבי, שמואל הנגיד ואבן עבאס. מרגע שניתן האות, השיר מוחה כל זכר לכלבול האיום של שדה הקרב,

28. קרבתו של דימוי זה להיבטים המלנכוליים והמערערים בשירת הנגיד יוצרת זיקה מפתיעה ומרהיבה בין המשורר האנדלוסי ובין ז'ראר דה־נרוואל (1808–1855), כפי שהוא מצטייר בדיונה של ז'וליה קריסטבה על דימוי השמש השחורה בשירו "El Desdichado", המתואר בדבריה כתנועה בין הבטחה גאה להופעתו של ה"אני" ובין "עקבות הדבר האבוד" הרודף ומערער אותו שוב ושוב; וראו ז'וליה קריסטבה, שמש שחורה, מצרפתית: קרן שמש, רסלינג, תל אביב 2006, עמ' 119–124.

ובמקומו הולך ונרקם מימושה של ההבטחה להצלה ולביטחון. המשך השיר מוקדש לתיאור תפילתו של הנגיד לאלוהיו, לסיוע מצד האל, ומשם נע הדובר לעבר דברי הלל וחוכמה, עד שהוא חותם את שירו בהזמנה לחגיגה קולקטיבית לכבוד הצלתו, שבה " [...] כָּל לְשׁוֹן תִּמְלָא מְרַנְנָה / וְגִילָה עַל גְּאֻלְתֵּי בְּשִׁירָה" (ב, 141).

חטיבה זו מ"אלוה עוז" מזכרת רבות בדיונים על שירי המלחמה של הנגיד, וחוקרי שירתו הציגו את קריאותיהם בה ואת הערכתם האמנותית והערכית כלפיה.²⁹ הדיונים בשיר הבליטו את איכותו הלשונית והפיגורטיבית הייחודית של תיאור הקרב וראו בה עדות חשובה להבנת הרישום שהותירה המלחמה בנפשו וביצירתו של המשורר. לוינ ושרימן עמדו על התגברות הלשון הציורית בחטיבה זו, שולמית אליצור עיינה בפירוט בדימויי המפתח שבה, ולוינ אף הדגיש את עיצוב הזמנים המיוחד שבו "פעלי זמן עבר מפנים מקומם לפעלי זמן הווה, משל לא זיכרון מספרים הטורים, אלא מראה ההווה בדמיון הם מציירים".³⁰ כל החוקרים שדנו בשיר זה נדרשו גם לעירוב המיוחד של המוטיבים בשיר: מצד אחד מוטיבים מקראיים-יהודיים מובהקים, כגון מהפכת סדום ועמורה או הקרבת הקורבנות בבית המקדש, מצד אחר מוטיבים שמקורם בשירת הגיבורים הערבית, למשל תיאור הלוחמים כששים אלי קרב וכנושאים את מותם על ראשם כעטרה. החוקרים עמדו גם על זרותה וגם על חשיבותה של חטיבת שיר זו, ודרכי קריאתם בה נחלקות לשתיים.

דרך קריאה אחת הבליטה את זרותה של החטיבה עד כדי הוצאתה מכלל חלקיה האותנטיים של שירת הנגיד. ביטוי מינורי לכך מצוי בטענתו של שירמן לפיה חטיבת שיר זו עשויה מתיאורים "דמיוניים ומנותקי המציאות בהחלט", שבעזרתם המשורר משרה על פעולות אנושיות "רוח של קסמים ואגדה".³¹ גם אליצור רואה חטיבה זו ודומותיה כמכילות תיאורים ה"רחוקים מחייהם של יהודים בימי הביניים" ומציגה את הנגיד כמי ששילב "תיאורים מסוג זה בחלק משירי המלחמה שלו, אך ניכר שהרוח המפעמת בהם זרה לו".³² את טיעונה זה סומכת אליצור בעיקר על הניגוד שבין תיאורי הלוחמים המבקשים את מותם בקרב ובין הנגיד עצמו, המבקש להינצל, לחיות ולהלל את אלוהיו, אך היא אינה מסבירה כיצד ניתן לראות רק צד אחד של הניגוד כביטוי אותנטי של נפש המשורר. ביטוי מובהק יותר למגמה זו מצוי בדיונו של יוסף טובי בשיר. טובי אינו מציע פרשנות לבתי השיר המתארים את הקרב ואף קובע כי יש בהם היבטים ה"עומדים בסתירה גלויה לעיקרון הבסיסי של היהדות בדבר הבחירה החופשית [...] ולתכונת הרחמנות אף כלפי האויב אחר היכנעו, שהפכה להיות תכונה אופיינית במסורת ישראל".³³ ההכרה בחריגותה הפואטית והדתית של חטיבת שירי המלחמה של הנגיד מעמידה

29. ראו שירמן, תולדות השירה, לעיל הערה 1, עמ' 232; הנ"ל, לתולדות השירה והדראמה, לעיל הערה 1, עמ' 196-197; לוינ, מעיל תשבץ, לעיל הערה 1, עמ' 44; אליצור, שירת החול העברית, לעיל הערה 1, עמ' 377-386.

30. לוינ, שם, עמ' 45.

31. שירמן, תולדות השירה, לעיל הערה 1, עמ' 196.

32. אליצור, שירת החול העברית, לעיל הערה 1, עמ' 377.

33. טובי, קירוב ודחייה, לעיל הערה 11, עמ' 204. במאמר אחר טובי אף מסמן את פסקת תיאור הקרב כולה כ"ערבית" ואת פסקת התפילה שבאה אחר כך כ"יהודית", ובכך הוא מבקש להצביע על

אפוא מחיצה בין מבעים מסוג זה ובין כלל שירת הנגיד, וזאת קרוב לוודאי מתוך משאלה לתיאור הרמוניסטי, קוהרנטי ואחיד של המשורר ושל שיריו.
דרך קריאה שנייה מצויה בפרשנותו של לויין:

נדמה כי השיר בא כאן אל הזיכרונות הנרגשים של השעות הגורליות, הקמות לתחיה בדמיונו של הכותב בתהליך היצירה. הוא כאילו שב ומשתקע בניסיון האינטנסיבי והמשברי בהנאה ובהזדהות מחודשת. [...] דימויים חריפים ולא קונבנציונאליים ("והשמש כמו לבי שחורה") מחזקים את הרושם האותנטי של ההתנסות. וגם כאן לא נעדר יסוד הזהות היהודית של הכותב, כאשר למהומה ולאלימות נקשר זכר מהפכת אלוהים את סדום ועמורה (55), וכאשר דם החללים הזורם בשדה הקטל מדומה לדם אילים הזורם מן המזבח בצדי העזרה אשר בבית המקדש (65).³⁴

לויין אינו חושש לזהות את חווייתו האותנטית של הנגיד עם האלימות והאקסטזה. אדרבה, הוא אף מצביע על יסוד של הנאה בחזרה אל התופת באמצעות ההיזכרות. עם זאת, הוא מייצר בדבריו שני מנגנונים פרשניים המספקים לחטיבה זו מקום מתקבל על הדעת ברצף השיר. ראשית, הוא מתאר מהלך נפשי-יצירתי של המשורר, ובכך הוא מחזיר לו משהו מן השליטה הנעדרת לגמרי מלשון השיר עצמה; כעת כבר אין לראותו כמי שנעלם לפתע מחלל השיר אלא כמי שנזכר בהיעלמות כזו שהייתה בעבר. שנית, הוא עומד על שילובם של מוטיבים יהודיים בתיאור הקרב, ובכך הוא מבקש להבליט קו יהודי-אידיאולוגי המופיע ברציפות לאורך השיר השלם. כה גדולה רציפות זו, להבנתו, עד שאפילו בתוך תיאור ערפל הקרב, מוטיבים אלה קונים להם מקום חשוב ומכונן. שני מהלכים פרשניים אלה גם יחד מביאים לכך שחוויית הקריאה בחטיבת השיר המדוברת מיוצגת כמעין מפגש עם משורר-סובייקט השולט בתודעתו ובדמיונו כשם שהוא נאמן תמיד למסורתו, אפילו בשעה שהוא מתקרב ככל האפשר אל חוויית התווה ובוהו של שדה הקרב. אם כן, שלא כמו שירמן וטובי, לויין מכיר בשייכותה של חטיבה זו לרצף השירי ולמבנה זהותו של הנגיד, אך הוא עושה זאת במסגרת השערה בדבר פעילות יוצרת, מכוונת ומודעת של המשורר היהודי.³⁵

שתי גישות פרשניות עולות אפוא מן הקריאות הללו ב"אלוה עוז". לגישה אחת שותפים שירמן, אליצור וטובי, ועיקרה הצבעה על תיאורי הקרבות כחטיבות זרות ומזרות שאינן מבטאות דבר מאישיותו של הנגיד אלא יש בהן הצצה לפואטיקה זרה ואף להיבטים אישיותיים

תיאורי המלחמה כהיענות לקונבנציה ותו לא; וראו טובי, "שירת החול העברית בימי הביניים", לעיל הערה 18, עמ' 185-192.

34. לויין, מעיל תשבץ, לעיל הערה 1, עמ' 45.

35. הצעה דומה לזו של לויין ניסחה מאשה יצחקי בדיונה בשני שירי מלחמה אחרים מאת הנגיד. יצחקי ערה לכך שלא כל שירי הנגיד עשויים עור אחד וכי בכמה מהם היסוד היהודי מתמעט או נדחק הצדה לנוכח תיאורי הקרב. עם זאת, בשל הנחתה כי בכל שיר ושיר שלטת מגמה אחת, אין היא מפתחת את האפשרות כי המגמות השונות פועלות זו לצד זו ללא הכרעה בתוך השירים; וראו יצחקי, "ואיכה לא אספר מעשי אל" – על שתי דרכים לעיבוד האינפורמאציה ההיסטורית בשירי-המלחמה של שמואל הנגיד", לעיל הערה 18, עמ' 29-40.

זרים שאינם של המשורר עצמו. משום כך, על פי גישה זו, יש לראות בתיאורי הקרב היבטים זרים המבליחים ונעלמים. הגישה השנייה היא זו של לוי, לפיה תיאור הקרב אכן חורג מעט מסדרי ההבטחה והזהות בחלקים האחרים של השיר אך בתוך אותו תיאור ניכרים גם די סימנים לכך שהמשורר מצא דרך להבליע זרות זו בתוך המערך היציב של אישיותו, דתו ואמונתו. על פי הגישה הראשונה, תיאור הקרב אינו שייך למרחב הנפשי והאידיאולוגי של הדובר. על פי הגישה השנייה, תיאור הקרב שייך לו לגמרי. בשני המקרים גם יחד מניחים פרשני השיר שחלקו הראשון של השיר מייצג את דמותו ה"אותנטית" של הדובר ושל המשורר וכי אין בקרב או בתיאורו כדי לערער על "אותנטיות" אחרת זו.

אולם דומה שבתו השיר עצמו מתנגדים להצעותיהם של חוקרים אלה. מה שחטיבה זו מתעדת הוא בפירוש "אני" שצדדים שונים של זהותו מתפרקים ומתמוססים אלה לתוך אלה. הדובר בחטיבה זו אינו לוחם אכזרי לא־יהודי ואינו מאמין יציב שנישא על גלי הבטחות אלוהיות אלא מי שנע במרחב שבו רסיסים של זהויות אלה מתערבבים זה בזה. כאשר הוא כותב על אכזריות הקרב, הוא מעלה הקשרים מקראיים־יהודיים; כאשר הוא לכאורה רק "נוכח" באירועים, הוא מעצב אותם כך שהם קמים לתחייה בתוך הטקסט; וכאשר הוא מזכיר בפתח התיאור את "מהפכת עמורה", ובכך הוא מצביע, לכאורה, על רשעותם של אויביו, הוא מתאר כמה בתים אחר כך את כל הלוחמים, מכל הצדדים, כ"המון" אחד. הביטוי "קול המון – פְּקוֹל שְׂדֵי" מתמצת במידה רבה את טיבה של ההתמוססות שחלה פה: הלוחמים משני הצדדים נעשים להמון, מעין מסה אנושית (מהומה, או המיה צלילית) בלתי מובחנת, ויחד עם זה קולם כקולו של האל.³⁶ ייצוג כזה של הקרב אינו ממשיך את הקו האידיאולוגי הסדור המבחינ בין יהודים לבין ערבים, או בין "לנו" לבין "צרינו". במקום זאת הוא מציע שטטוש הבדלים והתבהרות של כוח עליון. התמוססות כזו מציעה אפוא הן ריקון ממשמעות והן הופעה של משמעות אלוהית אולטימטיבית. אלה בתוך אלה עומדים כאן כלי נשק, פצעים פתוחים, בעלי חיים, לוחמים וקולות נשגבים, ללא קשר ליהדותם או לשייכותם לצד זה או אחר ומתוך התפעלות מהולה באימה.

תשומת הלב להיבטים אלה של התמוססות ופירוק בתיאור הקרב מובילה לקריאה אחרת של השיר. אני סבור שאין להתייחס לתיאורי הקרב כאל חריגה זרה לגמרי מן המסגרת של ההבטחה והזהות היהודית של השיר, כשם שאין להתייחס אליהם כאל חלק טבעי ואורגני של אותה מסגרת. במקום זאת יש לראות בהם (ובהיבטים דומים להם, כמו הופעת ה"אומר" ועוד) פריצה של סדרי הזהות, המשמעות והאידיאולוגיה הלאומית של השיר, פריצה שאינה מאשרת סדרים אלה או מציעה להם חלופה אלא מערערת אותם ומותירה אותם בערעורם כחלק בלתי

36. המונח "המון" משמש בשירת הנגיד, כפי שהוא משמש במקרא, הן לציון המיה והן לציון חבורה גדולה של אנשים, וראו, למשל, שירים ט, 20; לה, 30; פג, 15-16, ועוד. משמעויותיו של ביטוי זה וזיקתו לפתגמים לטיניים נסקרו בידי בן־ציון פישלר. לענייננו חשובה הערתו כי בתרבויות אירופה משמשת השוואת קול ההמון לקול האל לדברי לעג וביקורת נגד החברה, ואילו "בתרבותנו יש לאמרה באופן חיובי בלבד, אין מקדימים לו 'טוענים אלה ש...' ואין שואלים 'היש אמת בקול'..."; וראו בן־ציון פישלר, "קול המון כקול שדי וסיכום ביניים", בתוך אורה שורצולד ויצחק שלזינגר (עורכים), ספר הדסה קנטור, אוניברסיטת בר־אילן, רמת גן תשנ"ו, עמ' 143-160.

נפרד של המהלך השירי.³⁷ צדקו מפרשיו של הנגיד כאשר טענו שהמסגרת האידיאולוגית המוצקה מתרופפת כאן, אך התוצאה אינה הסתלקות מן המסגרת או אישור מחדש שלה אלא פתיחתה ועירוב של קולות נוספים ופתאומיים בתוכה. חריגה כזו אינה טעות ואף אינה רק פרי "השפעה" בלתי נשלטת של השירה הערבית. היא מסמנת בדרכים שונות עיקרון קיומי ופואטי של קריסה. המחיצות הלשוניות, האידיאולוגיות והבין-אישיות נפרצות, ומבעד לפרצות מתגלה נוף מבהיל ומענג כאחד שיש בו דימויים המאחים דבר לדבר: דם לוחמים כדם קורבנות במקדש, שמש שחורה כְּלָבו של הדובר, רמחים כברקים, מכה טרייה כעטרה, קול המון כקול שדי. מרצף הדימויים הללו עולה מזיגה של אלימות בהתגלות, טראומה באקסטזה דתית, וכל אלה בסמיכות גדולה בין המציאות החומרית של המלחמה ובין לבו השחור של הדובר. קריאה כזו של בתי השיר מלמדת על בקע רחב שנפער בעולמו של הדובר, בקע שדרכו הוא נבלע בקהל אך גם בולע את השמש בלבו, נפצע ומדמם אך גם מתעלה ומתקרב לאלוהיו. בהקשר זה חשוב להזכיר כי אחד ממאפייני השגורים של שירת המלחמה של הנגיד הוא ייצוג האל בדמות לוחם בשדה הקרב. האל מיוצג בדימויים השאולים משירת הגיבורים הערבית, שניתן למצוא בה ביטויים רבים של הליכה גאה לעבר המוות ודברי הלל לאלה המוסרים את נפשם בשדה הקרב ללא עכבות. אולם העובדה ההיסטורית בדבר ההשפעה הכללית של השירה הערבית על שירת הנגיד אין בה כדי למצות את הבנת תפקודם של הדימויים הללו בתוך שיריו של הנגיד. השילוב של דימויים מן השירה הערבית מצטרף למהלכים נוספים שתיארנו, המשבשים את התנועה ההחלטית מן הסכנה אל ההלל, מן המחשכים אל הגלוי. כזכור, התנגדות זו קשורה במידת-מה לאיום ולפצע. כעת אנו למדים שהיא קשורה גם לאקסטזה ולהתגלות אלוהית. כאן וגם כאן הדובר מאבד כביכול את אחיזתו בשיר, מאט או משבש את סדר הזמנים ומעבה את תפקידיה הסותרים של הלשון הפיגורטיבית, ובכך הוא מנמיך אל נחלי דם ונוסק אל קרבתו של אל שקשה להכריע מה טיבו ומה טיב פעולתו בעולם.

ט

קריאה זו בייצוג הקרב בשיר "אלוה עוז" נועדה להשיב לחטיבת שיר זו, ולטקסטים האחרים שנידונו כאן עד כה, את כוחם ואת חיוניותם בשירי המלחמה של הנגיד. עיצובם הלשוני,

37. הנחה דומה בדבר מורכבות המבע הפואטי בשירי המלחמה הללו ובדבר האופן שבו מורכבות זו חושפת קונפליקטים בלתי פתורים מצויה בחיבורו של שיינדלין על השיר "אלוה עוז". שיינדלין אינו מאמץ בעיניים עצומות את הצהרותיו של הנגיד בדבר ביטחונו במעמדו, בזהותו ובאלוהיו, וטוען כי "השיר אינו שבח והלל בלבד. בשורשו מונחת בעיה – מעמדו הבעייתי של השר היהודי בחצר המוסלמית – שהגיעה את השיר, בעיה שלצורך פתרונה נדרש מלוא הכישרון הספרותי המפעים המוצג בשיר"; וראו שיינדלין, "The Battle of Alfuentes" by Samuel the Nagid, לעיל הערה 1, עמ' 56. עיקר מאמרו של שיינדלין מוקדש למורכבויות פוליטיות בשיר, ועל כן הוא אינו נכלל כאן בסקירת ההצעות הפרשניות לדינמיקה הנפשית בשירים, אך המתודה היסודית של קריאתו בשירי הנגיד קרובה לזו המוצעת כאן.

הפיגורטיבי והטמפוראלי מעמיד אותם ככסי התנגדות לפואטיקה המפורשת והמוצהרת של ההבטחה ושל התנועה הרצופה מן התפילה אל הקרב ומן הקרב אל ההלל. חשיפתם מגלה דיוקן אחר של הנגיד ושל שיריו ומבליטה את הסתירה ואת הסכסוך הפנימי ככוח רב-משמעות בתוכם. אך עצם החשיפה אינו בהכרח השלב האחרון בקריאת השירים. כעת ניתן לשוב ולבחון כיצד פועלים השירים הללו כמכלול, על ההבטחה ועל ההתנגדות המגולמות בהם גם יחד. אם אין מסלקים את ההיבטים הזרים, ואם אין מבליעים אותם בתוך הרצף, יש לתור בתוך השירים אחר האופן שבו ה־עצמם מאפשרים לחריגות להתקיים כפי שהן, במלוא כוחן, ובכל זאת להצטרף למהלך הקצירה השלמה, המוביל מדברי ההבטחה, דרך הקרב, עד שירי ההלל בקהל רב. להיבט פרשני זה יוקדש החלק האחרון של המאמר.

אחד המפתחות למחשבה כזו על הרצף השירי ועל התנועות השונות המייצרות אותו הוא אופיו הטמפוראלי של רצף זה, קרי, צירוף התנועות השונות לא רק זו לצד זו אלא גם זו אחר זו, על ציר הזמן. איליין סקארי, שנודעה בזכות ספרה רבי-ההשפעה *The Body in Pain*, עסקה בהיבט טמפוראלי זה של המלחמה והשפה. הספר עוסק באופן מעמיק ומקיף בחיכוכים שבין הכאב הגופני, המלחמה והייצוג הלשוני, כל זאת מעמדה ביקורתית גלויה המבקשת לחשוף את הבנאליות של האלימות במלחמה ואת היחסים המשובשים בין הלחימה כמעשה של פגיעה גופנית ובין המעטפת המילולית והאידיאולוגית הניתנת לגופים הפגועים.³⁸ לענייננו חשוב בעיקר דיונה ביחסים משובשים אלה, מאחר שהיא נדרשת בו לשאלת אופים הטמפוראלי. לדבריה, הלחימה מחוללת כאב ופגיעה שאינם רפרנציאליים בעת התרחשותם. דווקא בזירת הקרב, הספוגה כביכול במערכות אדירות של אידיאולוגיה, זהות והבחנות בין אוהב לאויב, ניתן לראות עד כמה הגופים הפגועים אינם נושאים משמעות ברורה ומיידית. המשמעות ויכולת הסימון מתגבשות בתהליך איטי ומסוכסך הדורש זמן ומאמץ. את חשיבותו של ממד הזמן מבהירה סקארי באמצעות אפיזודה מטלטלת:

במה שהיה קודם פרצופו של נער, או במה שהיה טורסו, אין למצוא דבר-מה שהופך את הפצע לצפון קוריאני, לגרמני, לארגנטינאי, לישראלי. אף על פי שלפני שהופץ הייתה לו זהות לאומית סינית, בריטית, אמריקאית, רוסית, הרי עצמותיו החשופות, ריאיותיו, דמו – כל אלה אינם משרטטים כעת את צורתם של חמישה כוכבים על שדה אדום. [...] ברגע זה, הקצוות הרחוקים של גוף ופוליס [...] מתייחסים אלה לאלה אך ורק מתוקף הסמיכות [...] של גוף ומדים, גוף ודגל, גוף ומבע מילולי, כפי שקורה כאשר חייל מוצא [גוף מת] בין השיחים, כורע לצדו, ולאחר שמצא רסיס כלשהו של זהות הוא מודיע לסוכבים אותו: "הוא אמריקאי".³⁹

שדה הקרב המיוצג כאן הוא מרחב של חוסר אוריינטציה וחוסר יכולת סימון, מרחב המתבהר לאיטו, מתוקף מעשים ומבעים המתרחשים בזמן, לכדי גוף של משמעות ואידיאולוגיה. המלחמה פוערת פצעים איומים ובלתי רפרנציאליים בגופים האנושיים, ורק בעקבותיה מופיעה הלשון

38. ראו Elaine Scarry, *The Body in Pain*, Oxford University Press, New York 1985, pp. 97-102.
39. שם, עמ' 118; במעשה התרגום השמטתי כמה מובאות שסקארי מניחה בסוגריים.

המייצגת והמתארת, שמגולמת בה תשוקה לסגור את הפצעים ולהעניק להם מוכן. אך בשל כוחה האדיר של המלחמה, תהליך כזה תמיד אורך זמן – הזמן שהחייל התהלך בין השיחים, חש במשהו, התכופף, חיפש סימני זהות, הגיע למסקנה והכריז עליה. בקריאתה הביקורתית מבקשת אפוא סקארי ממי שמתבונן באירועי מלחמה לא להתפתות לתוצאה הסופית, שנרמית כהרת משמעויות יציבות, אלא להתעכב על מה שמתרחש לפני שמערך זה מתייצב. כמו באותם רגעים חשובים בשיריו של הנגיד שבהם סוסים שועטים, חרבות מונפות וכוח גדול ובלתי מובן מופיע, כך גם בדבריה של סקארי נפתחת אפשרות של השהיה והאטה לצד הפצע הפתוח, לצד התמורות הפרועות המתחוללות בגוף ובנפש בשעת לחימה, ומכאן עולה גם תביעה לאופן קריאה: גם אם נמשיך הלאה, גם אם נסכים למשמעויות שעטפו לכסוף את הפצעים, עלינו לדבוק במשהו ממה שהתגלע לפני שמלאכת העטיפה הזאת הושלמה.

במובן זה, טענתה של סקארי חשובה להבנת הקומפוזיציה של השיר השלם אצל הנגיד. שכן, כנגד הפיתוי לאחוז בתבנית ההבטחה ולהמעט בחשיבותם של האטות ושיבושים מעין אלה שפגשנו עד כה, כעת יש בידנינו הצעה אחרת: אכן, יש ליצאת מדימוי הארי או מדברי ה"אומר" ולהמשיך לנוע עם השיר לעבר דברי ההלל הבוטחים בסופו, אך יש לעשות זאת מתוך הכרה בחשיבות של היציאה, של מהלך הזמן השירי שבו מתברר שמשמעותה של המלחמה אינה קיימת מראש אלא נצברת לנגד עינינו, במהלכים נבדלים, סותרים ולעתים מגומגמים. באיכות פואטית שאין רבות כמותה בשירה העברית מכניס אותנו הנגיד לתוך חוויית הזמן המושהה של הלחימה, הזמן המתעתע המסתמן מרגע פעירת הפצע ועד כיסויו מחדש במילה ובזהות.

•

כדי להתרשם מנוכחותו העקבית של הזמן המושהה בשירים אלה של הנגיד נעיין בקצרה בשיר הכלול בקורפוס שירי המלחמה אך אינו עוסק ישירות בקרב – השיר "יגוני לב כמו חצים שנונים" שכתב הנגיד בשנת 1044, לאחר שנודע לו כי בנו יהוסף חלה באבעבועות רוח בזמן שהוא עצמו היה באחד ממסעות הקרב שלו. להקשר זה חשיבות רבה לענייננו: עד עתה ראינו כיצד הנגיד תיעד אירועים שהוא עצמו חווה והופקד עליהם; כעת אנו עוברים להתבונן בנאמנותו לאחר, לבנו האהוב.

כפי שעולה מחלקו הראשון של השיר, קרוביו של הנגיד הסתירו ממנו את דבר מחלתו של בנו במשך שמונה ימים וסיפרו לו על אודותיה רק ביום התשיעי, לאחר שמצבו של הבן השתפר. הנה חלקו הראשון של השיר:

יְגוֹנִי לֵב כְּמוֹ חֲצִים שְׁנוּנִים – / וְלֹא הָיָה בְּלִבִּי כֵן לְפָנַי
וְהִנֵּה לֹא מְצָאתִנִּי תְּלָאָה – / וְלִמָּה זֶה אֲנִי מוֹצֵא יְגוֹנִים?
אֲדַמָּה כִּי יְהוֹסֵף נֶאֱמַנִי / עָלַי לְבִי כְּמַכִּים נֶאֱמַנִים
לְמַעַן כִּי לְבָבוֹת, כֹּל אֲשֶׁר בָּא / עָלַי אֶהוֹב בְּמַרְחָקִים, מְבִינִים
וְשׂוֹאָה הוּא כְּמוֹתִי יוֹם שְׂמוֹנָה / וְאֵיךְ נִשָּׂא וְאֵיךְ נִסְבַּל שְׂאוֹנִים

5

10 וְאִין לָנוּ בְּשָׂרִים פְּנֵחוּשָׁה, / וְלֹא כַח כְּמוֹ כַח אֲכָנִים
 וּבִתְשִׁיעֵי אֲנָשִׁים דְּבָרוּ לִי: / יְהוֹסֵף נִחְלָה, מְלֵא שְׁחִינִים
 וְנִלְאָה מִנְשָׂא, עִם אֵשׁ עֲצָמוֹת, / אֲבַעְבוּעוֹת בְּכָל הַגּוֹף וּפְנִים
 וְכִי הוֹכַח בְּמִכְאוֹב זֶה שְׁמוֹנָה, / כְּבָדִים מִן יָמֵי רַעָה שְׁמוֹנִים
 וְרֵאשִׁי כָל אֲשֶׁר בָּאוּ לְבָקְרוֹ / מְקוֹר דְּמָעָה וְעִינֵיהֶם עֵינִים
 אֲבָל אֲמָרוּ: כִּכְר נִפְלוּ קִדְחִיו / וְסָר חָמוֹ וְדָמוֹ הִשְׁאוּנִים
 וּפְרָחוּ גִרְגְרֵי נִגְעוֹ, וְיָצְאוּ / עָלָי עוֹרוֹ מִפְּזָרִים לְבָנִים
 וְרוֹאוֹתָיו שְׁמוֹרוֹת מִן יָדֵי אֵל / אֲשֶׁר יִשְׁמַר אֲשֶׁר יִשְׁמַר אֲמוֹנִים (יד, 1-13)

5 וּשְׂוֹאָה: סוּבַל. 9 הוֹכַח בְּמִכְאוֹב: סָבַל יִיסוּרִים, אוֹלֵי עַל דֶּרֶךְ הַתּוֹכַחָה. 11 קִדְחִיו: קִרְחָתוֹ, חוּמָו.
 13 וְרוֹאוֹתָיו: וְעֵינָיו

שלא כדרך שירי המלחמה של הנגיד, שיר זה נפתח בייצוג ישיר של בהלה וכאב, ללא הקדמה מרסנת. האב מתאר את הידיעה על מחלת בנו כמכות נאמנות הננעצות בלבו כחצים, אך מהר מאוד מתברר כי ייסוריו מתוארים מנקודת הזמן שבה המתח כבר הותר: בבית השביעי מביא הנגיד את עדותם של "אֲנָשִׁים" בדבר מחלתו של הבן, ואחר כך, בבית האחד עשר, אותם שליחים מוסרים כי "כְּבָר נִפְלוּ קִדְחִיו". מהלכיו של שיר זה דומים אפוא למהלכיו של שיר המלחמה שזה עתה קראנו, "אלוה עוז", בשתי נקודות: ראשית, הכאב והדאגה מתוארים בשעת התרחשותם, כאילו מתוך התרחשותם, אף על פי שהמשך מגלה כי הסכנה חלפה; שנית, כפי שב"אלוה עוז" עסק הנגיד בגוף הפגוע ואף הבליט את אי-הרפנציאליות של הפגיעה לפני שהעניק לה הקשר ומשמעות, כך גם כאן מצוין מהלך דומה: קרוביו של הנגיד מתארים לפניו את מחלת בנו באופן טורליסטי ("עִם אֵשׁ עֲצָמוֹת, / אֲבַעְבוּעוֹת בְּכָל הַגּוֹף וּפְנִים"), וחותרים את דבריהם בתיאור ציורי של מצבו המשופר של הבן ("וּפְרָחוּ גִרְגְרֵי נִגְעוֹ, וְיָצְאוּ / עָלָי עוֹרוֹ מִפְּזָרִים לְבָנִים"). אין בתיאור שמץ של פרשנות, של הצבעה על רבדים נסתרים או של קריאה של מחלת הבן כאות לדבר-מה אחר מאשר הידרדרות גופנית קשה והתאוששות ממנה. רק בחתימת הדברים מוענקת לרפואתו משמעות תיאולוגית או דתית ("וְרוֹאוֹתָיו שְׁמוֹרוֹת מִן יָדֵי אֵל"). אם כן, חלק זה של השיר משלב עיסוק בגוף הפגוע והתייחסות לזמן החולף עד שהפגיעה נעטפת משמעות. הנגיד מפרט את מניין הימים ומגלה כי עוד בטרם נודע לו שבנו חולה, הוא חש שמונה ימים כאב כפול – שלו ושל בנו. על כאבו בימים אלה הוא שואל: "וְאֵיךְ נִשְׂא וְאֵיךְ נִסְבַּל שְׂאוֹנִים // וְאִין לָנוּ בְּשָׂרִים פְּנֵחוּשָׁה". ההסתמכות על דברי איוב – "אִם כַּח אֲכָנִים כְּחֵי אִם בְּשָׂרֵי נַחוּשׁ" (ו, יב) – היא חושפנית מאוד: הנגיד מציב עצמו כמי שמבקש, כמו איוב, להבין את מנת סבלו, לתת לה פשר וכיוון, ובעיקר כמי שניסיון הבנה זה הוא עיקר העלילה הספרותית ביצירתו. הנגיד משוכנע, כמו איוב, שהמשמעות תופיע ותימסר מן הסערה, אך הוא מקדיש את מלוא עניינו השירי דווקא לזמן ההמתנה לפני התגבשות הסימון – זמן שהוא לפני הבנתו, זמן של ייסורים ותימהון.

השיר ממשיך כך:

יְהוֹסֵף, מִחֲלֶתְךָ פְּנָרָה אֶת / תְּנוּמָתִי בְּעַת אִישִׁים יִשְׁנִים

- 15 וְנִשְׁתַּנִּי דְבַר מִשְׁפָּט וּמִנְהַג / וּמוֹעֲצוֹת וְתַחֲבוּלוֹת הַמּוֹנִים
 וְקִצְתִּי בְעִבּוֹדַת הַמַּלְכִים / אֲשֶׁר הִמָּה לְהִלָּחֵם נְכוֹנִים
 וְחִינִי כְּתָב כְּתָבָה יְמִינָךְ / בְּרַפְאוֹתֶךָ, וְדַבֵּר בִּי רִנָּנִים
 וּמְהֻלָּלִים, כְּמוֹ צִצִי כְּלִילִים, / עָלַי מִצַּח זְמַן יִהְיוּ נְתוּנִים
 וְתוֹדוֹת לְאֲשֶׁר הִגְדִּיל עֲשֵׂה לִי / כְּמִסְפֵּר חוֹל וְנִטְפֵי הַעֲנָנִים
 20 וְנַפְשִׁי, הַמְּלֹאָה מְדַאָּגָה, / בְּבוֹאוֹ, מְלֹאָה מִן הַשְּׁשׁוֹנִים
 בְּנִי, חֲלִיךְ יִבְשֶׁר כִּי חֲלָאִים / תֵּהִי עוֹשֶׂה לְכֻלָּהּ, וְעֲדָנִים
 וּפְרַח הַשְּׁחִין שָׁח – כִּי פָּרַחִים / תֵּהִי מוֹלִיד בְּיִשְׂרָאֵל נְבוֹנִים
 וְנִקְוֵדוּ יִדְבֵּר – כִּי נִקְדוֹת / לְכֻלָּהּ תַּעֲדָה, וְכֻלִּיל חֲתָנִים
 וְקִרְמָתָם תִּבְשֶׁר – כִּי רִקְמוֹת / תֵּהִי עוֹטָה בְּחִפָּה כְּסוּדִינִים
 25 וְתַעַל אֶל שְׂרָרָה, פְּעֻלוֹתָם / עָלַי עוֹרֶךָ, וְאֵל מוֹשֵׁב זִקְנִים
 שְׁמֵר נִפְשֶׁךָ בְּסוֹף חֲלִיךְ וְאֶכְלָה / כְּפִי רוֹפְאִים וְאֵל תִּפֶּן לְשׁוֹנִים
 וְאִם תִּמְצָא בְּחִמְלַת אֵל רִוְחָה / קְרָא וּכְתַב כְּתָבִים נְעֻמָּים
 לְמַעַן כִּי בְשִׁכְלֶךָ תַּעֲלֶה אֵל / בְּנֵי עֵישׁ, וְתִשֶׁר עַל קְצִינִים
 וְתוֹרֵם עַל בְּנֵי דוֹרֶךָ, בְּחֻשְׁפֶּךָ / חֲדָשִׁים גַּם יִשְׁנִים הַצְּפוּנִים
 30 וְתִתְאֶשֶׁר בְּתוֹךְ אֲחִים כִּיֹּסֶף / וְתִתְבָּרֵךְ כְּמוֹ אֲשֶׁר בְּבָנִים

17 כתב: מכתב. 21 חלאים: תכשיטים, קישוטים. 23 נקדות: כמו 'נקודות הכסף', שיה"ש א, יא.
 28 בני עיש: מערכות הכוכבים. ותשר: מלשון שררה

בדרך אופיינית לשירתו עובר הנגיד מן העיסוק בבנו לעיסוק בו־עצמו ומדווח לבנו על פיזור הדעת שאחז בו משנודע לו על מחלתו ועל השמחה הגדולה שהעניקה לו הבשורה בדבר החלמתו.⁴⁰ הנגיד מעמיד סדרה של איחולים שביסודם הטענה־התקווה שהסבל הגופני יהפוך לבשורה של שמחה ורווחה גופנית, משפחתית ודתית בעתיד. על כן הוא מייחל כי "חֲלִיךְ יִבְשֶׁר בִּי חֲלָאִים / תֵּהִי עוֹשֶׂה לְכֻלָּהּ", "וּפְרַח הַשְּׁחִין יִבְשֶׁר כִּי פָּרַחִים / תֵּהִי מוֹלִיד בְּיִשְׂרָאֵל". כיצד קורא הנגיד את פצעי בנו בכתי שיר אלה וכיצד הוא מצביע על פשרם? לא באמצעות תיאור חזותי של הפצע אלא באמצעות המילה: החולי מבשר "חֲלָאִים", נקודות השחין מבשרות תכשיטים הקרויים "נְקָדוֹת", בעקבות "נְקָדוֹת הַכֶּסֶף" משרי השירים א, יא. מה שקושר את החולי לבשורה אינו ביטויי הגופניים אלא שמותיו, המונחים המשמשים כדי להורות עליו. מעין מדרש יש כאן, אך מה שנדרש אינו כתבי הקודש אלא מונחיה השגורים ביותר של המחלה. במחווה לשונית זו מגולם המתח שבין התקווה הגדולה להחלמה ובין משחק המילים שנועד לבסס תקווה זו. מעבר לכך, וחשוב יותר לענייננו, בתי שיר אלה מצביעים בבירור על הפער שבין המצב הקיים, המחלה, ובין המצב המיוחל, שכן באמצעות מדרש שמות המחלה קושר הנגיד את החולי שהיה ואינו עוד לכרכה שתחול בעתיד. הוא אינו מנסה לטעון כי בחולי עצמו היה יתרון או ברכה או לתרגם את הסבל לרווחה; הוא אינו

40. הנגיד נוטה בשיריו לרונן באחר תוך השוואתו אליו־עצמו, ועוד יש לעסוק בכך. לויז כבר ציין ששיריו של הנגיד מלמדים על "האופי האגוצנטרי של אישיות חזקה", וראו ישראל לויז, שמואל הנגיד – חייו ושירתו, הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשכ"ג, עמ' 95.

מבקש אלא להניע את הסבל, ובעיקר את מילות הסבל, לעבר אפשרות עתידית של ברכה. בין פרח השחין לילד־הפרח שעתיד להיוולד ליהוסף צפוי זמן החלמה ארוך, רב תעותעים וכאבים נוספים, ועל כן יש במשאלתו של הנגיד התכוונות גדולה אך גם שבריריות. הכול תלוי בלשון ובזמן – ובאלה, כידוע, אין לבטוח, כפי שעולה מהמשך דבריו של הנגיד. לאחר שהשמיע לבנו הבטחות מפליגות חוזר הנגיד לשורת עצות מעשיות: "שְׁמֹר נִפְשְׁךָ בְּסוּף חֶלְיֶךָ וְאַכְלָה / כְּפִי רוֹפְאִים, וְאַל תִּפֶּן לְשׁוֹנִים. // וְאַם תִּמְצָא בְּחַמְלַת אֵל רִוְחָה / קְרָא וּכְתַב כְּתָבִים בְּעִמְנִים". מהן העצות הללו, וכיצד הן מתייחסות לאיחולים שקדמו להן? ייתכן שהן ההמלצות הנחוצות לצורך ההשלמה עם משך הזמן שבין פרח לפרח, בין הפצע לבין הענקת המשמעות המיוחסת לו בחלוף ימים או טורי שיר.

יא

בשירים אלה נחשפת אפוא תבנית זמן של חוויה ולשון. מציאות המלחמה והפצע אינה נענית בקלות ובטבעיות ללשון המייצגת אך היא גם אינה מנותקת ממנה או מנוכרת לה: על חוויית הלחימה להיתפס בלשון, במגוון לשונות, בריבוי ניסיונות, והרצף השירי הוא תיעוד של ניסיונות אלה. גם אם הנגיד מכריז מראש כי שירי המלחמה שלו נושאים מטען מובהק וברור, בכל זאת הוא נאלץ לצאת לדרך, להיכנס לזמן של הרצף השירי ולהסתכן באי־ההלימה בין תהליך ייצור המשמעות לבין מטרתו המוצהרת. תובנה זו, שהתיאוריה הפוסט־סטרוקטורליסטית הצביעה עליה במגוון דרכים, מוצאת ביטוי מעניין דווקא בשיריו של משורר שעשה מאמץ כביר להציג את עמידתו בראש צבא גרנדה כשליחות לאומית־יהודית, כמעשה שיש לו תכלית, שם ברור, כיוון ברור והצדקה אידיאולוגית. במילים אחרות, אותו משורר שביצירתו מפעמת תבנית על־זמנית של הבטחה שמן ההכרח שתתגשם, של ידיעת הסוף הטוב מראשית המעשה, של רסן הקודם לכל פראות, הוא המשורר העברי הימ־ביניימי שיצירתו פורשת ומותחת, לפחות בכמה משיריו, את מנגנוני הסימון הלשוני עד שסימני המתיחה ניכרים בהם, עד שטבעו הזמני (תרתי משמע) של הייצוג פעור בשיריו ככוח־נגד ביקורתי לתפיסות אחרות של הלשון.⁴¹

קריאה זו בשירי המלחמה של הנגיד מצביעה על זיקה בין היבט מסוים ביצירתו של המשורר־הלוחם האנדלוסי ובין חיבוריהם התיאורטיים של הוגים מרכזיים שפעלו במחצית השנייה של המאה העשרים – ז'אק דרידה, פול דה־מאן, ז'וליה קריסטבה, ג'פרי הרטמן ואחרים. קריאות המצביעות על זיקות בין ספרות ימ־ביניימי לבין מחקרים תיאורטיים שנכתבו במאה העשרים אינן נדירות במחקר ספרות ימ־ביניימי באירופה והן אף הניבו עבודות פרשניות

41. ייתכן שניתן להעמיק בהיבט טמפוראלי זה של שירת הנגיד באמצעות עיון במהלכים הדיאכרוניים של רצף שירי המלחמה ובעדותם על תהליכים נפשיים ופואטיים עמוקים המתחוללים בשירת הנגיד לאורך זמן. בהרצאה בקיץ תשע"ז הציע ורדי מהלך ראשון ומשכנע לקראת עיון כזה, הכרוך לכלי הפרד בבחינה מחודשת של הדיוואן על פי מקורותיו העתיקים. לא כאן המקום להרחיב בכך. לקריאה נוספת של תפיסת הזמן בשירת הנגיד ראו אריאל זינדר, "פתאום שמואל הנגיד צועק", העברית, סד: א-ב, תשע"ז, עמ' 36-42.

ומחקריות מאלפות.⁴² בחקר הספרות העברית של ימי הביניים הקריאות הללו אינן נפוצות ודומה שהן דורשות הצדקה.⁴³ כיוון שכך, מן הראוי להתייחס בהרחבה לסוגיה זו בטרם נמשיך למהלכי קריאה נוספים, שיעמדו אף הם בסימנה של מורשת פוסט-סטרוקטורליסטית מובהקת. עיוננו עד כה הבליט את קיומו של כוח מערער ומשהה החושף את הבקיעים בלשונות ההבטחה ובתפיסת הייצוג של המשורר. ביסוד עיון זה ניצבת ההנחה שבקיעים כאלה הם חלק מדינמיקה טקסטואלית באשר היא, דינמיקה שאינה תלויה בכוונת המשורר אלא היא פועל יוצא של עצם כניסתו לשדה רווי ומסוכסך של סימנים, דחפים, מסורות סותרות וקונפליקטים. עבור קוראים האמונים על קריאת שירה מודרנית ותיאוריה פוסט-סטרוקטורליסטית, הנחה כזו עשויה להיראות מתבקשת ומובנת מאליה. אך עבור קוראי שירת ימי הביניים, ובעיקר שירת תור הזהב בספרד, יש בהנחה זו, ובסוג הקריאה שהיא מייצרת, משום סתירה לאחת ממוסכמות היסוד של המחקר וההערכה של שירה זו. שכן, משוררי תור הזהב בספרד מוצגים על פי רוב כאמנים מן המעלה הראשונה וכמי שיצירתם מלמדת על שליטה מוחלטת בכלי השיר, במוסכמות זמנם ומקומם ובלשון לרבדיה השונים. מכוח שליטה זו ומכוח הפואטיקה שהיא הניבה, כך כתב פגיס, עומדת לפנינו שירה זו כשהיא "בוטחת בעצמה וסימטרית ונשגבת, ושונה כל כך משירת זמננו".⁴⁴

42. המפגש הפורה בין חקר הספרות הימי-ביניימית ובין התיאוריה הספרותית והתרבותית בת זמננו מתרחש מזה כשלושים שנה בשדות המחקר של הספרות האירופית. רשימת המחקרים שנוצרו מתוך מפגש זה ארוכה ומסועפת, ושני כתבי עת עוסקים בלעדית במפגשים כאלה – *Exemplaria* ו-*Postmedieval*. לתיאור השתנותן של שדה המחקר לאור כניסתם של קולות חדשים אלה ראו Bruce Holsinger, *The Premodern Condition: Medievalism and the Making of Theory*, University of Chicago Press, Chicago 2005, וכן הדיון הביקורתי בחיבור זה בגיליון מיוחד שהוקדש לכך: *Postmedieval*, 1:3, 2010.

43. החיבור המרכזי המציע קריאה של השירה העברית בימי הביניים תוך דיאלוג מקיף עם תיאוריה ספרותית פוסט-סטרוקטורליסטית הוא ספרה של טובה רוזן, צ'יד הצבייה, מאנגלית: אורן מוקד, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב תשס"ו. קריאה צמודה תוך דיאלוג עם תיאוריה פוסט-קולוניאלית תופסת מקום מרכזי גם בעבודתה החלוצית של אוריה כפיר, 'מרכז ופריפריה בשירה העברית בימי הביניים: שירת החול מפרספקטיבה פרובינציאלית ופרובנסלית', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, תשע"א. כמה מן האינטואיציות התיאורטיות המובאות כאן אף מקבלות ביטוי בדיונים של שיינדלין ושל בראן, בעיקר בשאלת מלאכת השיר כגילום של חרדות וכפילויות, אך חוקרים אלה אינם מעמידים את הדיאלוג בין התיאוריה לבין הטקסט במוקד עניינם; וראו שיינדלין, "The Battle of Alfuentes" by Samuel the Nagid, לעיל הערה 1; בראן, *The Compunctious Poet*, לעיל הערה 1. בחקר השירה הערבית של ימי הביניים העמידו כמה מחקרים דיאלוג כזה בין ספרות ובין תיאוריה, אך גם אלה מתקיימים רק בשולי השיח המחקרי, וראו, למשל, Ian Almond, *Sufism and Deconstruction: a Comparative Study of Derrida and Ibn Arabi*, Routledge, New York 2004; Marlé Hammond, "Qasida, Marthiya and Différance", in Marlé Hammond and Dana Sajdi (eds.), *Transforming Loss into Beauty: Essays on Arabic Literature and Culture in Honor of Magda Al-Nowaihi*, American University in Cairo Press, Cairo 2008, pp. 142-184.

44. פגיס, חידוש ומסורת, לעיל הערה 3, עמ' 104.

גישתו זו של פגיס נבנתה במהלך דיאלוג ביקורתי מרתק שהוא קיים הן עם תורת השיר הימי-ביניימית והן עם אסכולות פרשניות בנות זמנו. מתוך דיאלוג זה נוצרה עמדתו הפרשנית, שנוסחה בחיבורו שירת החול ותורת השיר למשה אבן עזרא והשפיעה עמוקות על חוקרי שירת ימי-הביניים שבאו אחריו.⁴⁵ גישה זו רואה את דמות המשורר כמי שידוע מראש מהו "נושא" השיר, מכיר היטב את המערך הרחב של הקישוטים העומדים לרשותו בספרי הפואטיקה ובשיריהם של קודמיו, והודות לכישרונו הרב הוא מתוך את כל אלה לכדי טקסט שירי מוצק ומזהיר. מובן שכאשר פגיס ואחרים תיארו כך את משוררי ימי-הביניים הם לא ביקשו להתעלם מחומרי החיים הטעונים, המערערים והפרדוקסליים ששיריהם של משוררים אלה עסקו בהם, ואף לא מיכולתם של המשוררים לחרוג ממוסכמות זמנם, אך הנחת העבודה שלהם הייתה שהשיר הוא האתר המיוחס שבו אפילו חומרים מערערים וחרוגות פואטיות זוכים לעיצוב ולעידון ונעשים סימטריים ונשגבים.⁴⁶

לאור הבנה זו של שירת ימי-הביניים העברית, אין פלא שרבים מחוקריה נרתעים מקריאתה בפרספקטיבה שמציעים תיאורטיקנים פוסט-סטרוקטורליסטיים הנתפסים כאברי הפיזור, הפירוק ואיבוד השליטה והמצביעים על הלא-מודע ועל אופני התפרצותו על פני השטח של הטקסט. יאמרו האומרים: מה לה לקריאה הפרועה, החשדנית והמערערת של דרידה וחבריו עם שירים שבהם גם הנושאים הקודרים או האקסטטיים ביותר עוברים תחת שבטו של המשורר השולט בהם ומשליט בהם את הסדר והסימטריה הנדרשים ממנו כמשורר? אך שאלה זו מחמיצה את התרומה הייחודית המצויה באמתחתו של אותו חוג קוראים פוסט-סטרוקטורליסטי לקריאת שירה ולפרשנותה בכלל ולפרשנות שירת ימי-הביניים בפרט. שכן, מקריאה קשובה של דבריהם של דרידה, הרטמן וחבריהם עולה כי הם אינם מבקשים להתעלם מיצר השליטה של האמן באמנותו, או מהיענותו המתמדת למוסכמות ידועות מראש, אלא לנסח הבנה מחודשת של היבטים אלה עצמם. הדבר ניכר במיוחד בשאלת שליטתו של המשורר בשירתו. בחסות מורשתיהם של פרידריך ניטשה וזיגמונד פרויד רואה ההגות הפוסט-סטרוקטורליסטית את השליטה כפרויקט מתמשך, ולא כהישג ניתן להשלמה. מי שחותר להציג את עצמו, את זולתו או את עולמו כיחידה שלמה וניתנת לשליטה, או לייצר שיר שיש בו שלמות אורגנית וסימטריה,

45. דן פגיס, שירת החול ותורת השיר למשה אבן עזרא, מוסד ביאליק, ירושלים תש"ל. הרחבה שיטתית של גישתו הציעה מורתי שולמית אליצור, וראו בחיבורה שירת החול העברית בספרד המוסלמית, לעיל הערה 1, בייחוד במבוא המתודי, כרך א, יחידה 2. לתיאור היבטים עקרוניים בגישתו המחקרית והפרשנית של פגיס ראו דבורה ברגמן, "דרכו של דן פגיס בחקר השירה העברית", מחקרי ירושלים בספרות עברית, י"א [= אסופת מאמרים לזכר דן פגיס], א, עמ' 17-32; מתי הוס, "קווים לפועלו המחקרי של דן פגיס", שם, עמ' 33-44; מתי מגד, "המשורר והידת השירה: דן פגיס, משורר וחוקר", שם, עמ' 59-75. שאלת זיקתו של פגיס לאסכולות ספרותיות מודרניות (ובהן, בין השאר, "הביקורת החדשה" האנגלו-אמריקאית) דורשת מחקר וליבון.

46. מובן שתיאור זה של תפיסתו המחקרית של פגיס הוא כללי מאוד. מהערתיו הרבות הפזורות במחקריו ניכר כי הוא היה ער לקיומם של א-סימטריה ואיבוד שליטה בתוך המהלכים השיריים, ועם זאת, מגמתו העקרונית והדומיננטית הייתה הבלטת השכלול, הקישוט והלכידות של המבט השירי, ובעיקר הצגת כל אלה כהישג החשוב ביותר של אסכולה זו.

מוכרח להדוף – במודע או שלא במודע – כל מה שמאיים על שלמות זו.⁴⁷ עמדה זו אינה רק בגדר תוכנה מופשטת, ויש לה השלכות ברורות על קריאת טקסטים ספרותיים המתיימרים להציג שליטה ושלמות. קריאה הנובעת מעמדה זו תהיה קשובה לא רק לאופנים שבהם השיר מתייצב ונעשה "סימטרי ונשגב" אלא גם להבלחות של כל מה שמאיים על הישג זה. במקרה המיוחד של השירה העברית בימי־הביניים לא קשה כלל לחשוב על מתחים המייצרים הבלחות שכאלה: המשוררים ראו עצמם הן כממשיכי שירת המקרא והן כמשוררים אנדלוסיים בני זמנם; הם כתבו עברית תוך שהם מתגוששים עם הערבית שבפיהם ובתודעתם היוצרת; הם העמידו שירים מסוגננים ומעודנים שתוכנם העיד על כוחם המוחלט של הזמן והגורל להכריח כל הישג וכל עידון; והם העלו על נס בשירתם את עינוג החושים וההתמסרות לחשק או ליופי תוך שימוש בלשון מקראית שתבעה את ריסון החושים ואת הציות המוחלט לאל ולתורתו, ועוד. קריאה המאזינה לרישומם של כל אלה בשירים אינה מבקשת לטעון שמשוררי ימי־הביניים לא חתרו לסימטריה אלא שחתירה זו הייתה מורכבת ומסוכסכת, והיא נחקקה בשירים בדרכים גלויות וסמויות הפתוחות לפרשנות.

היבט זה של שירת ימי־הביניים קשור גם למחשבה על מוסכמות ועל נוכחותן בשירה זו. לכאורה, בכל פעם שמשורר ימי־ביניים השתמש במוסכמות השירה בת זמנו הוא חזק את צד השליטה בשיריו, משום שהדבר נתפס כמהלך של מי שמייפה בידועין את שיריו בחומרים מוכרים ואהובים. אך בדיוק כאן מסתמנת אחת מנקודות המפגש המרתקות בין אמנות ימי־הביניים (והשירה בתוכה) ובין ההגות הפוסט־סטרוקטורליסטית, שחשפה בדרכים רבות ומגוונות את מורכבותן של מוסכמות תרבותיות, ובעיקר – וזו חשיבות העניין – את זיקתן של מוסכמות אלה עצמן לדה־קונסטרוקציה ולערעור. עצם עמידתו של דימוי, או של מהלך רטורי, כמוסכמה שנוטים לחזור אליה, אין פירושו שהמוסכמה נטולת משמעות או מורכבות; אדרבה: פעמים רבות מוסכמות משמשות מעין בית־מחסה להבנה פרדוקסלית ומערערת להפליא.⁴⁸ נדגים זאת בקצרה על פי שתי מוסכמות פואטיות בשירת ימי־הביניים הניצבות ברקע חטיבות שיר שקראנו לעיל: דימוי הלוחם לארי נואש, והופעתו של "אומר" (או "מריב") המקנת או מאתגר את הדובר. שתי תופעות טקסטואליות אלה מעוגנות במוסכמות של

47. ניסוח יפה במיוחד של תוכנה זו מצוי בחיבורו של הרטמן על הקול השירי כניסיון לספק תרופה קולית לפצע שקול אחר פער. תיאור כזה מכבד את חתירתו של השיר לעבר תכלית חיובית של עידון, רפואה והשלמה, אך הוא ממקם חתירה זו בתוך מאבק אינסופי בקולות אחרים הרודפים את הקול השירי עצמו; וראו, Geoffrey H. Hartman, *Saving the Text: Literature, Derrida, and Philosophy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1981, pp. 118-157.

48. תוכנה יסודית זו משותפת לא רק למחקרים פוסט־סטרוקטורליסטיים אלא גם לכמה ממחקרי התרבות המרכזיים של המחצית השנייה של המאה העשרים, למשל למחקריו של ויקטור טרנר על הפנתה ה"אנטי־מבנה" בתוך כל מבנה בתרבויות אפריקאיות מסוימות, או לחיבוריו של בכטין, הבוחנים את האפשרות התרבותית של הקרנבל כחשיפה של היפוכי תפקידים וכיזור של שליטה וייצוג. וראו ויקטור טרנר, התהליך הטקסי: מבנה ואנטי־מבנה, מאנגלית: נעם רחמילביץ', רסלינג, תל אביב 2009 (2006); Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, trans. by Helene Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington 1984.

השירה הערבית שממנה ניזונו שירי הנגיד. חוקרים המזהים בשירת ימי הביניים מופת של שליטה יצביעו על קיומם המוסכם והשגור של דימויים אלה כעל גורם הממתן את המתחים של הופעתם בשיר הבודד. אלה הן מוסכמות גרידא, יאמרו; אין הן משקפות בהכרח איזו הכרעה אותנטית ועצמאית של המשורר וודאי שאין בהן הצבעה על הזדהות אותנטית עם הארי או על היפתחות התודעה לקולות אחרים וסותרים. לעומת טענותיהם של חוקרים אלה, הקריאה המוצעת כאן מבקשת להצביע על נוכחותן העקבית של המוסכמות הללו בשירת ימי הביניים כדי להבהיר עד כמה מה שנראה במבט ראשון כמלאכת מחשבת של שליטה ולכידות הוא למעשה הפנמה עמוקה של האופי הפרדוקסלי והמערער של חומרי החיים שהשיר עוסק בהם. במובן זה, דווקא התיאוריה הפוסט-סטרוקטורליסטית מסייעת לחשוף היבט קדום שנעלם מעינינו: שירי המלחמה של הנגיד נכתבו בתרבות קדם-מודרנית שבה הגבולות בין אדם לחיה ובין תודעתו לתודעות אחרות אינם זהים לגבולותינו-אנו. מה שנראה כ"מוסכמה ריקה" עשוי להיראות, בתיווכם של תיאורטיקנים בני זמננו, כאפשרות תרבותית מערערת המובנת כחלק בלתי נפרד מהקיום ומהטקסט.⁴⁹ מנקודת מבט כזו הופכות המוסכמות עצמן מעמודי התווך של מיתוס השליטה הפואטית לתמרורים רבי-עוצמה המכוונים את תשומת הלב והדעת למורכבות הקיומית והטקסטואלית ששירים אלה מגלמים ומקיימים.

יב

מבין התיאוריות הפוסט-סטרוקטורליסטיות שקידמו קריאה אחרת זו של המעשה הספרותי, דומה שהמתאימה ביותר למפגש עם שירי המלחמה של הנגיד היא זו של פול דה-מאן. זאת כיוון שדה-מאן, יותר מרוב שותפיו לאסכולת ייל ולדקונסטרוקציה האירופית, שב ונדרש פעם אחר פעם לחשיבותו של ממד הזמן באופני ההבניה והפירוק של הטקסט הספרותי. דה-מאן הרבה להתעכב על מובלעות של התנגדות והשהיה המופיעות תמיד בטקסטים, ובעיקר באלה המבקשים כביכול להתכחש לאפשרות הפירוק. מונח המפתח שהעמיד דה-מאן לצורך הדיון ברצפים אלה ובהפרעות הנרשמות בהם הוא "אלגוריה". עבור מי שמורגלים במונחים הרטוריים הקלאסיים, שימוש מעין זה במונח נתפס כמזור וכמנוגד לאינטואיציה, שהרי נהוג לראות באלגוריה כלי דידקטי שעיקרו דווקא הבהירות והתכליתיות. בנוסף על כך, במסורת הנוצרית-המערבית נהוג לראות באלגוריה צורה ספרותית שעיקרה אינו מה שמתרחש בממד הזמן הארצי אלא ישויות מופשטות ועל-זמניות כגון "צדק" או "אהבה". אם כן, באיזה מובן ניתן לכנות את פערי הזמן בשירת הנגיד בשם זה?

התשובה לכך טמונה בהבנת העוקץ הביקורתי המצוי בשימושו של דה-מאן במונח "אלגוריה", שכן בטענתו כי מאמצי הייצוב של המשמעות, עד להשגת איכויות על-זמניות, הם

49. לעיון ברוח זו במעמדן של מוסכמות ז'אנריות בימי הביניים כאפשרויות לחיים אישיים וקולקטיביים Ingrid Nelson and Shannon Gayk, "Introduction: Genre as Form-of-Life", *Exemplaria*, 27:1-2, 2015, pp. 3-17

"אלגוריה", ביקש דה־מאן בעיקר להבליט את המאמץ עצמו, ולא את הצלחתו. לדידו, המסע הטקסטואלי להשגת משמעות או זהות יציבות נידון מראש לכישלון, והדינמיקה הטקסטואלית היא פעמים רבות תיעוד של הכישלון המפואר עצמו. במובן זה, טען דה־מאן, ניתן לזהות בטקסטים ספרותיים רבים, ובעיקר במשובחים שבהם, מהלכים מגוונים שבהם הייצוג "נוטה לעבר משמעות החורגת מן המשמעות המקורית, עד שהוא מסגיר את אופן היעשותו של־עצמו".⁵⁰ עצם קיומה של דינמיקה אלגורית זו כרוך לבלי הפרד בתשתיתן של הלשון ושל הכתיבה, ועל כן, גם אם דה־מאן עצמו התמקד בהופעותיה בהקשרים אירופיים מודרניים, הוא פָּתַח פֶּתַח רחב לקריאה ברוח זו גם בטקסטים שמקורם בתקופה הקדם־מודרנית. אין בכך כדי להפוך את משוררי ימי־הביניים למשוררים רומנטיים מעין אלה שדה־מאן עסק בהם, אולם ניתן להתיק כמה מתובנותיו היסודיות על תנועת הטקסט ולהתאימן לעיון בשדות ספרותיים והיסטוריים אחרים.

ובכל זאת, מדוע אלגוריה? ראשית, כיוון שמאז ומעולם הוכנה האלגוריה כמבע ש"אומר דבר אחד ומתכוון לדבר אחר". בעיני דה־מאן, מה שנאמר הוא הנהייה אל המשמעות הנצחית אך מה שנחשף הוא כורח הזמן שאין להתגבר עליו. ברוח זו מרחיב דה־מאן את השימוש במונח וקורא בעזרתו גם טקסטים ספרותיים וביקורתיים שאינם מיועדים לשמש כאלגוריות במובן הקלאסי. בטקסטים אלה מזהה דה־מאן מהלך דומה של הצבעה לעבר סדר בהיר של משמעות ובה בעת תיעוד של האצבע המורה שבמהלך הקריאה מתברר שהיא רועדת, מתקפלת, נחשפת בחומרייתה ובשבריריותה. בעזרת הבנה כזו של האלגוריות ההכרחית של הטקסט ניתן להבחין בבקיעים שמחוללת הטמפוראליות במבני המשמעות האנושיים בשל תכונותיה של האלגוריה, המבחינות אותה מן הסמל:

לעומת הסמל, המציע אפשרות של זהות או של הזדהות, האלגוריה מציינת בעיקר מרחק ממקורה־שלה, וברחיית הנוסטלגיה והתשוקה להתקיים ב־זמנית היא מבססת את לשונה בחללו של ההבדל הטמפוראלי הזה. בכך מונעת האלגוריה מן העצמי להזדהות באופן אשלייתי עם הלא־עצמי, המוכר כעת, בכאב, כלא־עצמי. [...] בעולמו של הסמל יכול הדימוי לדור בכפיפה אחת עם היסוד (substance), כיוון שהיסוד וייצוגו אינם נבדלים זה מזה אלא בקנה המידה שלהם: הם חלק ושלם של אותה מערכת קטגוריות. היחסים ביניהם מבוססים על ב־זמניות, שהיא, למען האמת, מרחבית, והתערבותו של הזמן בתוכה היא עניין מקרי, ואילו בעולמה של האלגוריה הזמן הוא הקטגוריה המייסדת והמקורית.⁵¹

הסמל מבקש אפוא לטעון לזהות הדימוי עם היסוד, עם חומר החיים שהוא מרמה. לפיכך, לשון הסמל היא לשונה של קביעת זהות: א הוא ב. בעולמו של הנגיד יש חתירה ברורה לעבר קביעות כאלה: המלחמה היא התגלות, המשורר הוא לוחם יהודי, הסכנה היא חלק מן ההתנסות בהבטחה להצלה. אך כנגד אלה עומדת לשון האלגוריה, שעניינה אינו קביעת זהות אלא גלגול המשמעות בתוך הזמן. באלגוריה אי אפשר לומר "המלחמה היא התגלות"; יש להציג

⁵⁰ Paul de Man, *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven 1979, p. 75 ראו

⁵¹ Paul de Man, *Blindness and Insight*, Methuen, London 1983 (1971), pp. 207-208 ראו

את המלחמה כהתגלגלות אל תוך התגלות, כתמורה המתבצעת בזמן ואף מתחוללת בדרכים שאינן ישירות וקבועות. הסמל מבקש לצמצם ואף למחוק את הפער הטמפוראלי בין מובן קודם ובין גילומיו המאוחרים; האלגוריה, לעומת זאת, פותחת פער זה בהכרח. במקרה של שירי המלחמה של הנגיד, השירים עצמם אינם מאפשרים להבטחה האלוהית לפעול לביטול זמן הסכנה והיאוש של הקרב ולעמידה היהודית הגאה למנוע את משך הזמן שבו הלוחמים נעשים למסה חומרית חסרת הבחנה. האלגוריה נעה גם היא לעבר המשמעות, אך היא עושה זאת לאט, למקוטעין, ללא השלמה.

כך יש להבין את זיקתה של האלגוריה לזמן, כפי שראינו בשירי המלחמה של הנגיד: הדימוי המפותח של הארי הרעב מתרחב לכדי ייצוג רצף ההתרחשויות; ה"אומר" לועג ללוחם אך גם מסיג אותו לאחור, לבחינה מחודשת של פעולותיו; הקרב מיוצג כערבוביה של גופים ורק אחר כך מתבלטים מתוכו אלה המכונים "מְשַׁנְּאִים"; ובכלל, שיר המלחמה מתארך ומתמשך ונעשה כלי קיבול להיבטים שונים ומשתנים של הלחימה, של הפצע ושל משמעותם. הזמן נעשה החומר שהשיר לש בכל כוחו, ובכך נשללת האפשרות שיוצג בו דבר-מה החורג מתהליכים בלתי פוסקים של התהוות, התגבשות, התמוססות או פירוק. דווקא במהלך תנועתו לעבר הגשמתה של ההבטחה ולעבר הפגנה נוספת של אמון בלשון חושף השיר את אופיה הטמפוראלי של לשון השיר: במהלך התרקמותה הטקסטואלית היא מצויה בהתהוות, בתהליך, ומשמעותה מצטברת ונאספת במהלך האירועים, או במשך הטקסט, עד שאפשר לחוות אותה, במובן אשלייתי, כמוצר מוגמר. כל זאת בניגוד גמור לסמל, שנועד לקצר ככל האפשר את תהליך בניית המשמעות ולייצר אשליה של חפיפה מלאה בין הופעת הסמל להופעת משמעותו. בשני המקרים, כאמור, מגולם בשיר ניסיון להתגונן מפני היעדר הרפרנציאליות (או מפני הפגמים במערכי המשמוע) של חומרי החיים, אלא שבאלגוריה מנגנון זה חשוף לעין, ועל כן, לדידו של דה־מאן, הוא ראוי, יותר מן הסמל, להערכה ולשבח כדה־מיסטיפיקציה הנושאת מטען אתי.⁵² אין בכך כדי לטעון שהמשורר עצמו מבקש לחולל בידועין דה־מיסטיפיקציה כזו, אולם קריאה קשובה לטקסט עצמו תגלה שזה מה שמתחולל בו. מנקודת מבט כזו כבר אי אפשר לכנות את החריגות בשירי הנגיד "מוזרויות" או לפטור אותן כמבעים "אליליים"

52. לדיון בשיפוט המוסרי והבלתי הגמוני של האלגוריה על פי דה־מאן ראו חנן חבר, פתאום מראה המלחמה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשע"א, עמ' 76-90. לדיון מבואי בעמדתו הביקורתית של דה־מאן, ובעיקר בדיונו בהאנשה (פרוסופיאה), ראו שי גינצבורג, "מסכת המוות של פול דה־מאן", מכאן, טז, תשע"ו, עמ' 244-255. מובן שיש משהו מקומם בהצבעה על מופת אתי בהגותו של דה־מאן, שהתגלה כמי שבצעירותו השתתף בפרופגנדה נגד יהודי אירופה. פרטיה של סוגיה זו סבוכים וטעונים ולא נוכל להידרש להם כאן. קריאתי-שלי בדה־מאן ובמקומה של הביוגרפיה שלו בהגותו קרובה לזו של הרטמן, שביקש להגן על ערכה של מורשתו של דה־מאן גם לנוכח כתם זה בתולדות מחשבתו ומעשיו; וראו בעניין זה Geoffrey Hartman, "History and Judgment: The Case of Paul de Man", *History and Memory*, 1:1, 1988, pp. 55-84; Michal Ben-Naftali, "A Dis-Identity Card: Geoffrey Hartman on the Paul de Man Affair, Twenty-Five Years Later", *The Jewish Quarterly Review*, 103:2, 2013, pp. 149-155

ובלתי אותנטיים. כעת יש לראות במכלול השירי, על הבטחותיו והשהיותיו, גילום של עמידה אמיצה (ואולי לא מודעת) של המשורר כנגד אשליית לכידותה של משמעות חייו וחיי סובביו.

יג

הודות לתובנותיהם של סקארי ושל דה־מאן ניתן לבחון את המהלך המורכב של שירי המלחמה של הנגיד, מהלך אלגורי שעיקרו מתיחת המשמעות בזמן והודאה בחוסר האפשרות להשיגה בשלמותה. בנקודה זו אפשר אף להמשיך מעבר להמשגה הזאת ולנסות להסביר לא רק מהי הדינמיקה הטקסטואלית בשירים אלה אלא גם מהו המארג הנפשי שנוצר מתוך תנודות חוזרות ונשנות אלה של בנייה ופירוק, הבטחה וערעור. אין בכך כדי להציע אנליזה לאדם שמואל הנגיד, איש המאה האחת עשרה שדיעותינו עליו מוגבלות וחלקיות, אבל ייתכן שהדבר יאפשר להתחקות אחר הדגם הנפשי של ה"אני" המגולם בשירים אלה ומוצע לנו כדיוקן בדיוני של אותו אדם היסטורי.⁵³

בעניין זה יש לעמוד על חזרתן של החריגות שתוארו עד כה בקורפוס השירים הזה. חריגות אלה, הצצות בשירים במקומות שונים, מלמדות כי לצד כוחן של ההבטחה ושל התנועה הרציפה לעבר התכלית מפעם בשירים אלה גם כוח הנמשך או נדחף לעבר עוצמתה המערערת של הלחימה עצמה. שלא כמו דה־מאן, התיאורטיקן המאתר את הדחף האלגורי אצל אחרים, הנגיד נענה בעצמו לדחף הזה ומגלם אותו במהלכים פואטיים המייצגים את קורות חייו של עצמו. מה שמשיב אותו לאתרי הלחימה הוא סוג מיוחד של נאמנות: נאמנותו של צד אחד באישיותו לצד אחר, נאמנותו של המנהיג הצבאי, איש ההבטחה והביטחון, לאדם שבשעת קרב גופו משמש כקרקע בסדרי המציאות, שדרכו אפשר להתוודע לאלומות, לריבוי, לאימה ולדברקות האקסטטית. כל כך הרבה דברים מתרחשים בגוף הזה בשעת הקרב: אומץ, רינה, בהלה, נקמה, געגועים, כאב, טרנספורמציות מגדריות, התגלות אלוהית, אחוות לוחמים, מות לוחמים, שבי, פדות, ספק, אמונה, השתתקות ודיבור מופרז. כל אלה מסעירים מדי, מאיימים ומשלהבים מכדי שלשונות סדורות של הבטחה ורציפות יוכלו להכילם. דומה שדווקא משום כך הנגיד פועל בדרכים כפולות ומתעתעות: כאשר הוא נדרש לקיום נסער זה הוא מייצר אותו תוך עיבוי, התקה ושכירת מחיצות, ומיד אחר כך, כאשר הוא שב לעולם סדור ומאורגן, הוא נוהג כאילו הסער הזה כולו מוכרח לפנות את מקומו לטובת הלל קבוצתי ומסרים כרוכים בדבר שלטון האל וצדקתו. אך כאשר הייצוגים העודפים של הקרב שבים ומופיעים מתברר כי הדברים אינם פשוטים עד כדי כך, ולצד מחויבותו העמוקה והאותנטית של הנגיד לקהל קוראיו, ליהודי אל־אנדלוס ולמקהלות המבקשות לשיר הלל, עומדות מחויבותו ונאמנותו

53. לחזרות קבועות על התרחשויות מערערות ואקסטטיות יש משמעות לא רק נפשית אלא גם ריטואלית־חברתית. בכניסתו וביציאתו של המשורר מאזורים של ערעור, סכנה ואקסטזה יש גם משום כינונו של טקס מעבר המאשש את המבנה החברתי והאידיאולוגי. להבנת היבט ריטואלי זה של שירי המלחמה הערביים ראו פינקני־סטטקביץ', *Abu Tammam and the Poetics of the Abbasid Age*, לעיל הערה 4.

העמוקה למי ולמה שהוא (בשלל גוונים) בשעת מלחמה – שעה החולפת לכאורה אך מותרה בו רשמים שכמוהם כהווה מתמשך.

נאמנות לכוח המאיים על הנפש אינה נובעת מבחירה; כמוה כנאמנותו של מי שנדרש להתמודד עם מותו של אדם קרוב. התמודדות כזו, שאחד מתיאוריה הקלאסיים נוסח בידי פרויד בחיבורו "אבל ומלנכוליה", נעה בין עבודת אבל שסופה הינתקות מן האובייקט האבוד ובין מלנכוליה בלתי נגמרת שעיקרה הפנמת האובייקט האבוד ופילוס מפרך של דרך לחיים בתוך הקונפליקט בין דרישות המציאות ובין היקשרות הליבידו למה שכבר איננו.⁵⁴ פרויד רואה במלנכוליה סוג של דבקות, ובכך הוא מצביע על זיקתה לנאמנות ולהיקשרות. מוטיב זה פותח ביתר שאת בידי דרידה בדברים שנשא לזכרו של דה־מאן ובהם ביקש, בעקבות דה־מאן, לקעקע את הזיהוי הרגיל של המלנכוליה עם הפסיכזה ועם החולי ולהצביע גם על הבריאות המגולמת בה.⁵⁵ דרידה עוסק כאן במותו של הידיד, אך ניתן ליישם את דבריו גם למקרה של הפרידה הכפויה של הנגיד מן הפרסונה שלו – היונה־הארי, הפועל והנפעל, המובטח והמאיים. "במותו של האחר", כותב דרידה, "אנחנו נידונים לזיכרון, ולפיכך להפנמה, שכן האחר, מחוצה לנו, אינו ולא כלום; והחל מהאור האפל של כלום זה אנו לומדים שהאחר מתנגד לסיגורו של זיכרוןנו המפנים".⁵⁶ דברים אלה יפים גם ליחסו המורכב של הנגיד אל אחת הפרסונות שלו, הלוחמת, המשוסעת והאקסטטית, שבמהלך שיריו הוא מכיר בה ומפנה לה מקום. הכרה כזו, לדברי דרידה, מבססת דווקא את קיומו של האחר כאחר, כמי שקיומו, וביתר שאת היעלמו, מעולם לא היו בשליטתנו. זהו אחר שאי אפשר לבלוע אותו או להינתק ממנו אלא יש לשוב ולהידרש לו, לראותו ב"אור אפל" שעתידי להיותו כזה, בין הצד הגלוי לצד המוחשך של התודעה.

שנים רבות לפני שכתב דרידה את הדברים האלה הציב הנגיד ציונים לעירובי האור והחשכה של התודעה המתנסה בכאב, בהתגלות, בטרואמה ובמוות. אין בכך כדי לומר שזה המהלך הדומיננטי או היחיד בשירי הנגיד; בהפניית תשומת הלב לדחף האלגורי והמלנכולי בשירתו אין כדי לטשטש את הדחפים האחרים, ובהם התנופה הדידקטית והחיובית האדירה המפעמת בשירים אלה. עם זאת, בעיון בדחף זה יש כדי להציע הבנה חדשה של שירת המלחמה של הנגיד, ואולי גם של כלל מפעלו הפואטי, שיש בו חטיבות נוספות ומרתקות העוסקות במישרין באבל, במוות – ובבקשת המשמעות לנוכח שני אלה. לבסוף, בהארת הכפילויות של הבנייה והפירוק בשירה עתיקת יומין זו יש משום הצעה למחשבה מחדש על הזיקות האפשריות בינה ובין הרגלי הקריאה והפרשנות של בני זמננו, שכן, כפי ששירי הנגיד מעידים, הזמן החולף משתתף בתהליך הפרשנות וייצור המשמעות של אירועים ושל טקסטים. במובן זה, הזמן הרב

54. זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה", מגרמנית: אדם טננבאום, מבחר כתבים, ד, רסלינג, תל אביב, 2008 (1917), עמ' 7-43.

55. ראו Jacques Derrida, *Mémoires: pour Paul de Man, Galilée*, Paris 1988. עיקר דיונו של דרידה במלנכוליה ובאלגוריה מצוי בשני הפרקים הראשונים. לדיון מעמיק ומאיר עיניים בחיבור זה של דרידה ראו מיכל בן־נפתלי, כרוניקה של פרידה, רסלינג, תל אביב 2000, עמ' 97-131.

56. שם, עמ' 58. אני מודה לעירן דורפמן על תרגום המובאה מצרפתית.

המפריד בינינו ובין ההקשר ההיסטורי (שאף הוא ידוע לנו רק בחלקו) של שירי הנגיד מאפשר לנו להטות אוזן להבטחות המפורשות של הטקסט ולזהות היכן ניכרות ההתמסרות והמחויבות לאותן הבטחות והיכן הדברים חורגים לעבר אזורים אחרים של התנסות ומחשבה. בסופו של דבר אין זו אלא תזכורת נוספת לכך שכל מסע לעבר הבנה והבניה הוא מסע המתקיים בממד הזמן ונותר בו, באזור שבו השמש שחורה ומאירה חליפות.

