

## בין מיתר הקשת ובין מיתרי כינור

### הרהורים אגב שלושה שירים

#### יצחק עקביהו

חכמים, כאשר תיקנו "הבדלה" בתפילת מוצאי שבת, קבעוה בברכת "אתה חונן לאדם דעת", ובתלמוד הירושלמי אמרו: "מפני מה תיקנו הבדלה בחונן הדעת? שאם אין דעת, הבדלה מניין.

אכן, דעת היא תנאי מוקדם להבדלה ולהבחנה בכל התחומים, אלא שזוהי תלות הדרדית: הבדלה והבחנה מצידן מביאות לידי הבנה ומרכות את הדעת. גם בהבנת שירה מועיל הוא לעתים קרובות להקביל שיר לשיר, להשוות, לגלות את הדומה ואת השונה כדי למצוא בדמיון את השוני ובהבדל את המהות. הרי "השוואה וניתוח הם כלי העבודה העיקריים של המבקר" (ט"ס אליוט).

במאמר זה אדון בשלושה שירים — שניים מקרא ואחד תרגום — שנושאים המשותף הוא, דומני, השליטה המוגבלת של המשורר על גורל שירתו; אך לא אבוא בריב עם מי שיעדיף ניסוח אחר של בסיס ההשוואה.

#### א

אפתח בשיר המתורגם, הוא "החץ והשיר" מאת לונגפלו בתרגומו של ראוּבֵן אַבִּינוּעַם.<sup>1</sup>

אי איש לו עין כל תיעף  
 לתפש נתיב של שיר ביעף  
 חלפו שנים ובגזע-עץ  
 שלם מצאתי את החץ.  
 ואת השיר — בלבב עמית  
 מראשיתו ועד אחרית.

יריתי חץ לאויר-עולם  
 והוא לארץ רד, נעלם,  
 כי הוא חיש עף מבלי תוכל  
 עין-איש תפשו ביעף אל על.  
 נשמתי שיר לאויר-עולם  
 והוא לארץ רד, נעלם.

זהו שיר פשוט, שתפקידו במסגרת זו הוא קודם-כל לשמש רקע לשני השירים המקוריים, המתוחכמים יותר. אמנם מי שמעיין בניתוח המשכנע של וולפגאנג קייזר הבודק את המיבנה הריתמי של שיר בלתי-יומרי זה, יפתע והוא ייזהר מלזלזל במלאכת-המחשבת המושקעת כאן בחרוזים תמימים?<sup>2</sup> אך המערך הקצבי של המקור ניטשטש כליל בתרגום שלפנינו. לא שזהו תרגום גרוע, אלא שיש מיגבלות לתרגומי שירה בדרך כלל, ומה גם בשירים שקולים וחרוזים. עם שהשכיל המתרגם דגן לשמור שמירה קפדנית על המשקל, הרי הסגולות של ריתמוס מעניין, משמעותי ופונקציונאלי לא היתה להן תקומה בנוסח העברי. רעה חולה היא כי השורה היאמבית האנגלית — גמישותה המופלאה ועושרה האינסופי נוטים כמעט תמיד להתרושש עד לבלי הכר בתרגום העברי.

מאחר שלא בבעיות תרגום אנו עוסקים כאן, לא אאריך בנדון זה. אולם לטובת ענייננו איני פטור מלהצביע על שני מקומות, שבהם גרמה מיטת-סדום זו של מתכונת מישקלית-חרוזית לסטיות מסוימות המקשות על הדיון. (א) השורה השניה, הן בבית הראשון והן בבית השני, מסתיימת במלה הבלתי-פרסונאלית "נעלם", ואילו המקור גורס, תוך הדגשת הצד האישי של העובדה: I knew not where ("לא ידעתי היכן"). (ב) בסופו של השיר הזדמנה למתרגם מציאה בלתי-רגילה: מלות החריוה "עמית/אחרית" הינן תרגום נאמן של מלות החריוה שבמקור (Friend/end). אך זו צרה, הסדר של שתי השורות האחרונות התהפך בתרגום, כי במקור (בתרגום מילולי) הסיום הוא: "ואת השיר, מראשית ועד אחרת, / מצאתי שוב בלבו של עמית". סדר זה הוא בעל חשיבות, כי המלים "בלבו של עמית" מהוות את הפואנטה הסוגרת את השיר, אשר אין אחריה ולא כלום, כי היא פותרת לחלוטין את התמיהה הקודמת של "לא ידעתי היכן". במקור האנגלי המלים שתרגומן הוא "מראשיתו ועד אחרית" יוצרות מתח וציפייה, ואילו בגירסתו של ראובן אבינועם הן תלויות להן בקצה השיר כעין זנב מדולדל, שרק על-ידי החריוה הוא מחובר אל גוף השיר.

בצורתו הסימטרית, כמעט עד כדי סכימאטיות, השיר הוא "קלאסי", והמסר שלו שוקף כמעט עד כדי נאיביות. הבית הראשון — משל החץ;

הבית השני, בהקבלה מדוייקת ובחלקה אף אנאפורית, מביא את הנמשל — השיר; בבית השלישי מצויה ההתרה שעליה כבר רמזתי, כשמחציתו הראשונה של הבית מדברת על החץ, ומחציתו השנייה, שוב בהקבלה כמעט גמורה — על השיר.

פיוטו של פייטן, כך מלמדנו שיר זה, נשלח אל אוויר העולם בדומה לחץ תועה שסופו להיתקע באילן כלשהו, ומה רב סיפוקו של המשורר, אם יתגלה לו ביום מן הימים, כי שירו מצא אוזן קשבת והתביית בלבו של ידיד. והנה, השיר השמור בלב הידיד הוא אותו השיר ממש ("מראשיתו ועד אחריתו") כמו זה שנשלח בשעתו על-ידי המשורר אל אוויר העולם, כפי שהחץ הוא אותו החץ, בלי תוספת ובלי מגרעת ("שלם מצאתי את החץ"). רחוקה מן המשורר, ממנו והלאה, כל הבעייתיות רבת-האנפין של קליטת השיר על-ידי הקורא (או השומע). מה שנשלח הוא מה שמתקבל. חד וחלק.

להלן נראה, איך דברים כגון אלה מצטיירים בעיניהם הפקוחות של משוררי תקופתנו.

## ב

בפרק זה אנו פונים אל שירו של ט. כרמי "חץ".<sup>3</sup>

על כרחו משוף לאָחור ומתו.	את הַיָּד הַדוֹרְכָת.
בְּהַבְקִיעוּ אֶת הָאוֹיֵר	מִשֵּׁם וְאֵילָךְ
מִדְבַּר בְּשֵׁפֶת הַבַּיִת וְהַשַּׁחֵף.	שֵׁךְ רַק לְסוּפוֹ:
עַד מִחְצִית הַרְרֵךְ	לֵלֵב הָעֵגֶל שָׁבוּ יָנֵעַץ
וְזָכַר אֶת הַקֶּשֶׁת,	וַיִּרְעַד.

כבר במבט ראשון אנו מבחינים, שבניגוד לשיר ה"סגור" של לונגפלו, בן המחצית הראשונה של המאה הי"ט, יש כאן לפנינו שיר מודרני, "פתוח", אם להשתמש במונח של הלל ברזל.<sup>4</sup> אך פתיחות זו היא למראית-עין בלבד, כי בנקל ניתן לערוך את השיר — בלי לשנות מלה — בצורה מטריית אנאפסטית כאשר פה ושם מוחלף האנאפסט ביאמב, כנהוג במישקלים אנאפסטיים. עם זאת, אני מצדיק הצדקה שלמה את חיתוך השורות כפי שנעשה בידי המשורר. הרי קביעת אורך השורה על-ידי המחבר היא סימן ההיכר המובהק של שירה. אפשרית שירה ללא חריזה, ללא מישקל ואף ללא מטאפורות;<sup>5</sup> אבל בכל מה שאנו רגילים לסווג כשיר, אורך השורה מסור בידי המשורר, מעשה חרות, ואינו פועל-יוצא עיוור מגודל הדף או מן המקריות של צורת הסדר, כפי שהמצב הוא בפרוזה. ובשירו של כרמי לא אוכל להעלות על הדעת חיתוך שורות טבעי ויעיל יותר מזה של הטקסט הנתון.

די לנו להתבונן בשתי השורות הראשונות. הפעולה הממושכת יחסית של דריכת הקשת (ארבע מלים) שקולה כנגד הרגעיות של שילוח החץ (מלה אחת). הרי כוחותיו של הדורך וסגולותיהם הפיסיקאליות של קשת ומיתר שווים לאנגריה היקניטית של החץ במעופו. המלה "ומותו" מבטאת לא רק את הפתאומיות של האירוע, אלא יש בה גם קונוטאציה של אלימות (התזת ראשים) וכן יסוד אונומאטופאי: הזימוזם של העיצור זי"ן. ומי ששואב את העברית שלו לאו דווקא מן האולפן ומשבועוני נשים עשוי להעשיר את המלה על-ידי אסוציאציה נוספת: בהלכות קריאת-שמע אמרו חז"ל שצריך להתין, כלומר לבטא בדיוק פונטי נמרץ ומובלט, את האות זי"ן.<sup>6</sup>

גם מבחינת התוכן השיר סגור במסגרת עלילתית המתוחמת היטב על-ידי שילוח החץ, מזה, ועל-ידי פגיעתו במטרה, מזה. ואפילו סגירה פורמאלית יש כאן, כי שתי שורות הסיום חוזרות על מתכונת הפתיחה, כשהמלה הבודדת "ירעד" מקיימת קשרי גומלין עם המלה הבודדת "ומותו".

השיר הקטן, למרות צימצומו החסכני, הוא בעל התחלה, אמצע וסוף, כדרישת אריסטו מן העלילה הדראמאטית. הקטע הפנימי ביותר מהווה את נקודת המיפנה: "עד מחצית הדרך / זוכר את הקשת. / את היד הדורכת". שלוש השורות הללו, שארבע שורות קודמות להן וארבע שורות באות אחריהן, הינן מרכזו של השיר מכל הבחינות. עד המחצית הראשונה של המסלול ניזון החץ מן הכוח ומן הרצון של מי ששולח אותו לדרכו; משם ואילך פועלות עליו האינרציה והגראוויטאציה.

שתי השורות הקודמות לחלק המרכזי הזה ושתי השורות הבאות בעיקבותיו — גם הן מקבילות אלו לאלו, וזאת בדרך של ניגודיות משמעות. במחצית הראשונה של המסלול החץ רואה את עצמו חופשי במעופו כמו "הבו והשחף" (לפחות, הוא מדבר בלשונם של הללו, כאילו היה חופשי ובלתי-תלוי ברצון שולחו); במחצית השניה הוא כולו משועבד ו"שייך רק לסופו", לעיגול הפנימי (ל"לב") של המטרה "שבו יינעץ".

הנה כי כן, אף שיר מודרני זה בנוי בתואם מושלם של כל חלקיו, אלא שהפעם אין זאת סימטריה מיכאנית-סטאטית כי אם סימטריה אורגאנית-דינאמית. זו אינה מכריזה על עצמה בקול-יקולות, אלא ממתינה בסבלנות שנגלה אותה.

כמוכן, מיבנה מאוזן זה של השיר הוא רק אחד מגורמי הסיפוק וההנאה שבקריאתו. גורם אחר הוא האילוץ החזק לאַמפּאָתיה (Einführung) המופעל עלינו מיד עם דריכת הקשת, שהיא טעונה כוחות איזומטריים המתנגדים זה לזה, בשורה הראשונה. לקורא הקשוב מוענקת חוויה קינאסטטית כמעט עד כדי גיוס שרירים התחלתי. קל לנו להזדהות עם חץ מאַנֶשׁ זה (הפועל "על כורחו", "מדבר", "זוכר"), וכדי לעמוד על ממשותו

החיונית די לנו להקביל אותו לחץ הסתמי של לונגפלו — "יריתי חץ לאוויר-עולם / והוא לארץ רד, נעלם", — חץ שלא היה ולא נברא אלא משל בעלמא היה.

אכן, משל הוא החץ של לונגפלו. והחץ של כרמי? כלום לפנינו תיאור באליסטי, ותו לא? בטוחני שאין הדבר כך. הבה ונשמע את דבריו של משורר אחר, ג'ון פיל בישופ, בבואו לתאר את השיר המודרני: "השיר הוא דימוי, שבו הושמט האחד משני אברי ההמשלה".<sup>7</sup> ודאי, חטא גדול נחטא לשירו של ט. כרמי — שיר שכל-עצמו שנון כחץ — אם נתלה בו את הקולר המכביד של איזה נמשל סמוי. אין כאן אלגוריה הניתנת לתרגום פשטני, ל"לקח" שקוף אשר למענו בלבד המשל קיים. גופו המילולי של שיר מודרני זה נושא את עצמו וקיים קיום בלתי מעורער בזכות עצמו. אך עם זאת מתלווה לקליטת המלים כעין הרגשה סתומה, אבל מגרה, שיש דברים בגו. לשון אחר: הקורא חש באיוו התעוררות פנימית, באיוו אי-מנוחה, הלוחשת לו כי על ספו של סמל עומדות רגליו.

אשר לסמל הפיזי — במובחן מן המשל החר-משמעי — יש היום הסכמה כללית על מהותו המיוחדת, אף שמטבע העניין הוא שההגדרות הינן בעיקר שליליות, זאת אומרת, יותר משהן מבהירות מהו הסמל הן מזהירות אותנו מן הטעות ואומרות לנו מה שהסמל איננו. הדעה הרווחת בימינו סוכמה בבהירות על-ידי דן מירון: "אין הסמל הפיזי --- ניתן להתפרש עד תום ולהיתפס למשמעות אחת, ממצה --- עצם קיומו קודם תמיד לפירושו וחשוב מהם לאין ערוך",<sup>8</sup> ואני מסכים הסכמה גמורה לקביעות אלה. מה שייאמר להלן, אמור מתוך הסתייגות זהירה, כמתחייב מ"מסירת מודעה" זו שהקדמתי לנסיון ה"פירוש".

שירו של לונגפלו נושא את הכותרת — שלמעשה היא מיותרת — "החץ והשיר". בשירו של כרמי אין דברים מיותרים, וכותרתו "חץ" חיונית, כי אין החץ נזכר כלל בגופו של השיר. חסרון ה"א הידיעה, עם שהוא אופנתי, הרי הוא גם משמעותי: לא על חץ מסויים מדובר פה אלא על כל חץ, ואולי על כל מה שדומה לחץ, כלומר כל מה שנועד לעשות את שליחותו של האדם. אמנם האדם השולח אינו מופיע במפורש, אך הוא נתון כאימפליקאציה הגיונית והוא נרמז בדרך של סינקדוכה ("היד הדורכת"). בעיית החץ היא בעצם בעיית האדם השולח אותו. רק "עד מחצית הדרך" מקבל החץ את מרות השולח אותו. משם ואילך הוא "שייך לסופו", "ללב שבו יינעץ". ממש כמו, למשל, השיר שרק מחציתו שייכת למשורר השולח אותו לאוויר העולם, ואילו מחציתו השניה שייכת לקורא. בקשר לשאלה האונטולוגית בדבר אופן קיומו של שיר (אם הוא אובייקט חיצוני, או אם הוא קיים בתודעה בלבד, ואם בתודעה — בתודעתו של מי? של המשורר? של הקורא?) אמר אחד המבקרים, שמקום קיומו של השיר הוא אי-שם במחצית הדרך שבין המשורר ובין הקורא.

פיענוח אפשרי אחר של הסמל — גם הוא מוסב על בעיות המשורר ושירו — נותן לחשוב על תהליך היווצרותו של שיר. השיר בשעת כתיבתו נוטה לעמוד על נפשו ולהפקיע עצמו מידי יוצרו. רבים הם המשוררים שהעידו על תופעה זו ואמרו לנו דברים כגון: "המשורר אינו יודע בבירור, מהו השיר שבכתיבתו הוא עוסק, אלא לאחר שכתבו" (ס' דיי לוואיס), או: "אין כל חשיבות לשיר שאדם מדמה לכתוב; מה שקובע הוא השיר כפי שהוא עולה על הכתב" (רובין סקלטון). אכן, יש משורר יפליג כעין קולומבוס כדי להגיע להודו, ובלי משים הוא מגלה יבשת חדשה. עד מחצית הדרך בלבד שולט הקשת על מסלול החץ; משם ואילך נמשך החץ אל המטרה כאל אבן-שואבת.

כאמור: "אין הסמל הפיוטי ניתן להתפרש עד תום ולהיתפס למשמעות אחת, ממצה". לא באקראי דיברתי לעיל על עמידה על סף הסמל, והוא, הסמל הפיוטי הקורץ לנו מתוך חרכי ביתו המילולי, הרי "עצם קיומו קודם לפירושו וחשוב הוא מהם לאין-ערך". אבל שירו של כרמי, שעליו אמרתי למעלה שהוא גדור וסגור מבחינת מיבנהו, פתוח הוא לפשרים בלתי מגודרים; כי "משמעותו של שיר עשויה להיות גדולה ושונה מן הכוונה המודעת של המשורר, ותוצאותיו של שיר עשויות להתרחק ממוצאותיו" (ט"ס אליוט).

## ג

המשל הנאיבי של לונגפלו, המקביל את השיר לחץ ואת החץ לשיר, מתפרק, כביכול, אצל המשוררים בני ימינו. ט' כרמי מסתפק ב"חץ" לכדו כדי להעמיד את שירו, ואילו ש' שלום די לו ב"שיר" עצמו, המכונה אצלו — לא בלי סיבה — בשם "ניגון". והנה שירו "ניגון עגון":

פָּנור הַלֵּב הַרְעִיד כְּתָלָיו	קָרַן סֵהר נְשֵׂאָה הַנְּגוֹן
לְעַצְמוֹ בַּלְבָּד,	אֶל נוֹף אֲנָם נִשְׁכָּח.
אֵילָן הַשִּׁיר הִרְטִיט עָלָיו	שֵׁם מְצֵאתִי אוֹתוֹ עֲגוֹן
וְהַנְּגוֹן נֶאֱגֵד.	בְּדַמִּי מִחֻפָּה לָךְ.

גם זה שיר מודרני,<sup>10</sup> כפי שיתברר תוך כדי התבוננות בו, למרות המתכונת ה"קונוונציונאלית" של חרוז ושל מישקל. אמנם הפואטיקה האנאכרוניסטית והקנאית של השיר החופשי (Vers libre) שולטת עדיין שלטון בלי מְצָרִים בשירה העברית. כתבי-העת והמוספים הספרותיים של העתונות ממשיכים בלי פקפוקים בחגיגה הגדולה של זמן חירותנו מכל עול של צורה, ונושאי-הדגלים בזים לזמן מתן תורתנו הפיוטית; אבל בעולם הגדול כבר נושבת רוח אחרת. זה כעשרים שנה מתארים המבקרים האנגלו-סכסים, הגרמנים והצרפתים את השירה החופשית כאפיוזודה שפריחתה היא נחלת העבר. אפילו עד אוסטרליה הרחוקה הגיעה

השמועה, ואחר המבקרים שם מכתיר פרק על שירה "משוחררת" זו בכותרת "פוסט מורטם".<sup>11</sup> אין ספק, שירים מצויינים נוצרו לפי הפואטיקה של חירות אינדוידואלית, אלא שהללו — אם אמנם מצויינים הם — כלל אינם חופשיים מכל עול ומכל מישטר; נושאים הם את הכורח של חוקיותם בקירבם. על חוקיות זו אמר קוקטו: "חוקים מיסתוריים אלה — לעומת חוקי החרונות הישנים הינם מה שעשרה מיסחקי שחמט סימולטאניים הם לעומת מיסחק דומינו".<sup>12</sup> אולם רבים רבים מן השירים החופשיים הנכתבים אצלנו מצדיקים את אימרתו של אליוט: "כמות רבה של פרוזה גרועה נכתבה תחת השם של שירה חופשית".<sup>13</sup> ואפילו הוא, אליוט, המתנבא — לפני ארבעים שנה, בקירוב — על התחייה הקרובה של צורות מסורתיות, לרבות הסוגֵט ושאר צורות מחמירות.

היתה לה לשירה החופשית השפעה מטהרת ומרפאה בכך שלא הרשתה עוד לריקנות הפיזית להתחפש במחלצות שאולות של חרוז ומישקל, מחלצות בים-בים בים-בם, והכריחה את השיר לגלות את פרצופו האמיתי. אך מי יוסיף לבלוע את התרופה אחרי שהבריא וקם מחוליו?

על כל פנים, איזולת היא לדחות שיר טוב בן-ימינו בגלל היותו כתוב במישקל ובחרוז. ערכו של שיר אינו תלוי באמצעים שבחר לו המשורר אלא ערכם של האמצעים תלוי בערכו של השיר, כלומר בהצלחת המשורר להשתמש באמצעים אלה או אחרים. והשימוש שעשה ש' שלום בסכימה המטרית של שירו הוא משוכלל עד מאוד. אין מאמר זה סובל ניתוח טכני מפורט של הריתמוס, אבל מי שיקרא את השיר בקול, יבחין בנקל שאין בו כלום מן התקתוק הטורדני של המטרונום. רק השורה השלישית של הבית הראשון מגשימה בפשטות את המישקל היאמבי: "אילן השיר הרטיט עליו". אמנם גם השורה הראשונה, שעליה לכונן את הציפיות הקצביות, צמודה היטב לסכימה המישקלית, אלא שהמלה האחרונה שבה "כית-ליו" סוטה במקצת על-ידי הכרת הכ"ף השוואית ה"מיותרת".<sup>14</sup> בתחילת הבית השני אנו מוצאים טרוכאים כתחליף ליאמבים: "קרן סהר", והמלה "הניגון" היא אנאפסטית, ועוד כהנה וכהנה. מסובכות עוד יותר מן השורות הארוכות (טטראמטר) הן השורות הקצרות (טרימטר). רק השורה "אל נוף אגם נשכח" מגשימה את המישקל כנתינתו. אין קץ לתחבולות הגיוון הריתמי, אך לנו די כאן ברמזים אלה.

ההפסקות בְּרֶצֶף הקריאה סומנו בעיקר על-ידי סופי השורות, אבל גם בענין זה יש הפתעות מתוחכמות. השורה "והניגון נאגר שהיא שיאו של הבית הראשון, צופנת בקירבה מתח של המתנה כלשהי בין שתי מלותיה, כאילו היתה מפוסקת כך: "והניגון — נאגר". אך המשורר אינו נזקק לפיסוק דראמטי מוגזם, כי מאחר שהמלה "ניגון" מסתיימת באות נו"ן והמלה "נאגר" מתחילה באותה האות, אין מנוס מלתת "רווח בין הרבקים", וממילא תבוא הקריאה התקינה לידי הפסק בין מלה למלה.<sup>15</sup>

ראויה לתשומת-לב היא גם הגלישה משורה לשורה בסוף השיר. לפי שיגרת הסכימה המטרית אנו עוצרים בסוף השורה "שם מצאתי אותו עגון", והצטרפותה — אחרי היסוס קל — של המלה "ברמי" אל היחידה התחבירית הקודמת לה מעניקה למלה זו מעמד מיוחד, שאת צידוקו נגלה להלן בשעת ההבהרות המשמעיות. ועוד: הימשכותה ושיוכה של המלה "ברמי" אל השורה הקודמת לה מבודדת אותה מן המלים שלאחריה, "מחכה לך", שגם הן זוכות משום כך להבלטה יתרה — ולא בכדי. רק חבל שלא ראה המשורר צורך לחבר את שתי המלים האחרונות על-ידי מקף, עם שימת דגש (מן הסוג של "דחיק ואני מרחיק") באות ל"מ"ר — מְחַכֶּה-לְךָ — כדי לכפות על הקורא את הקריאה הנכונה, כלומר קריאת שתי המלים כאילו היו מלה אחת ויחידה. הרי הקריאה הפרוזאית "מחכה לך" הורסת את הריתמוס ושוללת את ההטעמה ממלת החריזה "לך"; ואילו הקריאה המתבקשת כאן — "מחכה-לך" — תובטח על-ידי השינוי הפעוט המומלץ בזה.<sup>16</sup>

אצל לונגפלו הולדת השיר היא נטולת בעיות; קלה היא וטבעית כמו הנשימה: "נשמתי שיר לאוויר-עולם". הבעייה היחידה המטרידה את המשורר היא גורלו של השיר לאחר מכן. בשירו של ש' שלום, לעומת זאת, יש הרבה אינטרוספקציה לגבי התהליך של התהוות השיר. מן הנמנע הוא שלא להזכיר כאן את דבריו של ז'ק מאריטאן על ראשיתו של השיר המתחולל במעמקים קדם-ורבאליים של התודעה. את השלב ההתחלתי הזה מתאר מאריטאן כ"מין התפעמות מוסיקלית, שיר בלתי-מנוסח, שיר ללא מלים, ללא צלילים, כולו בלתי-נשמע לאוזן, שמיע אך ללב".<sup>17</sup> הרי זהו מה שאומר לנו ש' שלום בשתי השורות הראשונות של שירו. המוסיקה של "כינור הלב" היא בלתי-נשמעת. דפנות הכינור רועדים בחשאי, ו"לעצמו בלבד" רוגש הלב. כדי שיתאגדו רמוי הניגון הפנימי לשיר יש צורך בתהליך של החצנה. החצנה זו מסומלת על-ידי "אילן השיר" אשר באמצעותו נוצר בסופו של דבר הקבל חיצוני נאמן להתעוררות הלב הפנימית. מכאן ההקבלה הגמורה בין השורה הראשונה (המופגמת) ובין השורה השלישית (המחצינה).

מה רב המרחק בין הכרותו הגאה של שלמה אבן-גבירול: "אני השר, והשיר לי לעבר" — ובין הענווה של המשורר המודרני, העומד משתאה מול התהוות שירו שהיא מתרחשת כאילו מאליה — "והניגון נאגד" — כאשר הרוח באה ומרטיטה את העלים באילן השיר!

הרעיון, שאין בכוחו של המשורר להביא ביד מבוהלת את שירו לאוויר העולם — בניתוח קיסרי, כביכול — אלא שעליו להמתין עד גמר הבשלתו, עד להתלכדותם של כל הניצוצות הפזורים, נרמז גם בשיר אחר, שונה לחלוטין, באותו הקובץ: "היד המבוהלת לכתוב ולמחוק / אותיות על תקרת הצינוק. / עיני היוצאות פזוריהן ללבד, / ושום כוונה לא נגלית" (עמ' קנג).



אכן, לגבי משוררים מסוגו של ש' שלום הולדת השיר היא בבחינת נס: "הנס מבלימה / פלא השיר" (עמ' רכו). זהו הפלא של התגשמות השיר האילם, השיר שבכוח — ולו אך התגשמות חלקית — באמצעותן של מלים המצויות במילון. השיר על-גבי הדף הוא השתקפותו או בבואתו של "השיר האילם, מודר ניב ואַרְשׁ", השיר שב"דומיה אין מלים", "השיר החתום" בפנימיותו של המשורר (עמ' רכו), ומבלעדי אב־טיפוס זה של השיר האיריאלי (במובן האפלטוני) לא יתממשו השירים הממשיים, הניזונים כולם מן השיר האילם האחד.

נשוב אל שירנו. אותה הפסיביות ניכרת גם בבית השני העוסק בגורלו של השיר לאחר התהוותו. לא כמו חץ נשלח השיר אל לב המטרה, אל לב הקורא, אלא "קרן סהר" נושאת את השיר הסהרורי אל אשר היא נושאת אותו. ובשעה שלונגפלו מוצא כעבור זמן את שירו בלבו של עמית, הרי ש' שלום ימצא את שירו "עגון" (כאשה העגונה למי שהיא מקודשת לו, והוא איננו) ב"נוף אגם נשכח", ועדיין לא זכה השיר לגאולתו בלב המבין של קורא קשוב. עדיין השיר "מחכה לך" — לך, הקורא האלמוני, לך, הקוראה האלמונית.<sup>18</sup> ומשום כך השיר אילם ומצפה "בדמי" לבואו של הקורא המיוחל, שיעיר אותו מתרדמתו וידובב אותו בקולו־שלו. הורתו ולידתו של השיר בדממת הלב, וגם טופו — עד לגאולתו — דממה.

הברל מהותי יש, כנראה, בין מיתר הקשת ובין מיתריו של כינור הלב.

(1) בספרו "מבחר שירת אמריקה". עם עובד, 1953. עמ' 73-74.

(2) Kayser, Wolfgang. *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern 1948, S. 252-254.

(3) כרמי, ט. *התנצלות המחבר*, שירים. הוצאת דביר 1974, עמ' 29.

(4) כרזל, הלל. *השיר החדש: סגורות ופתיחות*. הוצאת עקד 1976.

(5) ראה, למשל, שירים מסויימים של נתן זך, כגון "תימהון" (כל החלב והדבש. עם עובד 1966, עמ' 16) או שירים מאת ויליאם קרלוס ויליאמס, כגון השיר הקטן "המריצה האדומה", שאני מביא כאן בתרגום בלתי מחייב: "כל כך הרבה / תלוי ב' / איזו מריצה / אדומה / מבדיקה במימי / הגשם / ליד התרנגולות / הלבנות".

(6) בביטוי "למען תזכרו" / כדי להבטיח את המשמעות של זכירה, במובחן מן "למען תשכרו", כלומר לשון קבלת שכר (ירושלמי, ברכות ב', ד').

(7) מצוטט ע"י אלן טייט בספרו *The Man of Letters in the Modern World* Meridian Books, N.Y. 1955, p. 273; „The poem is a simile in which one term of the comparison is omitted.“

(8) עתון "הארץ", 28 בדצמבר 1962.

(9) השיר מופיע בספר שיריו "שירים אחרי חצות", הוצאת עקד 1979, עמ' פד. לאחרונה איחד המשורר ספר זה עם קודמו "אור הגנוז" לכרך אחד בשם "השירים החדשים", הוצאת חבל ימי לישראל בשיתוף ועד היובל 1980. קובץ זה מהווה את הכרך הי"ג של כתביו המקובצים. השיר הנדון מצוי שם בעמ' רח.

10) לשם פשוטות הדיבור אני משתמש במלה "מורדני", אף שאינה לרוחי, וכבר נימקתי במקום אחר את הסתייגותי ממלה זו בקשר לשירה ולאמנות. אם פירושה של מלה לועזית זו הוא "אופנתי", הרי היא פסולה לגבי יצירות אמנות; ואם פירושה אינו אלא "בן ימינו", הרי אין כאן אלא כפל מושג, כי יצירת אמת שנוצרה בימינו — ממילא "מורדנית" היא במונח זה. וכך אומר לנו חורחה לואיס בורחס: "בהיותנו בני-זמננו הרי בהכרח אנחנו כותבים בסגנון ובאורח הנוהגים בימינו — יש לך קול מסויים, פרצוף מסויים אופן-כתיבה מסויים, ואין אתה יכול להקלט מאלה גם אם תרצה בכך. למה לך אפוא להשתדל להיות מורדני או בן-הזמן, מאחר שאין אתה יכול להיות אלא כזה".

Hope, A.D. „Free Verse; A Post Morten“ in *The Cave and the Spring*. Halstead Press, Adelaide<sup>11</sup> 1965, p. 83-50.

Cocteau, Jean. *Le Rappel a L'Ordre*. Paris 1925 p. 213. (12)

Eliot, S.S. *The Music of Poetry*. 1942. (13)

14) גודל החריגה תלוי באופן ההגייה — אם יממש הקורא את השווא-הנע כרין, או אם יבלע אותו.

15) "צריך ליתן רוח בין הדבקים: בין כל שתי אותיות הדומות, שאחת מהן סוף תיבה והאחרת תחילת תיבה הסמוכה לה, כגון **בכל לבבך** — קורא **בכל ושוהה**, וחוזר וקורא **לבבך**" (רמב"ם, היד החזקה, ספר אהבה, הלכות קריאת שמע, פרק ב', סעיף ט').  
16) על דרך "צְנוּה־לָךְ" (תהילים צ"א 11).

17) Jacques. *Creative Intuition in Art and Poetry*. Meridian Books, New York 1955, p. 202; „A kind of musical stir, of unformulated song, with no words, no sounds, absolutely inaudible to the ear, audible only to the heart“.

"בעין ניע מוסיקלי, זמר לא-מנוסח, ללא מלים, ללא צלילים, בלתי-שמע לאוזן, שמיע אך ללב".  
18) הצורה "לך" (למ"ד קמוצה) מתפרשת לשני המינים, כי בצורת סוף-פסוק אין במלה זו הברל בין זכר ובין נקבה.