

## "מתי מדבר" — פואמה תיאורית

### 1. בעית האינטרפרטציה של היצירה

1.1. אינטרפרטציה ותיאור  
המבקש לעמוד על ייחודה האמנותי של יצירה ספרותית חייב לשלב שתי פעולות: אינטרפרטציה ותיאור. <sup>1</sup> אינטרפרטציה היא הניסיון לנסח את משמעותה הכללית של היצירה או את המשמעויות הגלומות בה. <sup>2</sup> התיאור נאלץ לחשוף את דרכי ארגונה האמנותי; הוא דן באספקטים השונים של היצירה על שכבותיה השונות, <sup>3</sup> ובקשרים בין-שכבתיים למיניהם, כמו קשרים בין הסיטואציה המעוצבת ביצירה לבין הלשון הפיגוראטיבית שלה, בין רצף היצירה ומהלכה אל סיומה לבין משך הזמן שהיא מעצבת, וכו'. רק שילובן של שתי הפעולות הללו יבטיח את הצגת היצירה בייחודה האמנותי. על חשיבותה של האינטרפרטציה כמדומה שאין צורך לעמוד כאן. העיסוק בפירוש היצירה הספרותית מקובל אצלנו למדי. <sup>4</sup> לעומת

זאת, יש ויש צורך לעמוד על חשיבותה של הפעולה השנייה.

תיאור דרכי הארגון האמנותי של היצירה חשיבותו כפולה: ראשית, הוא נועד להבטיח אותנו מפני עיוותה של משמעות היצירה על-ידי אינטרפרטציה סלקטיבית, הבוררת מתוך הטקסט את התופעות הנוחות לה ומתעלמת מתופעות שאינן מתאימות לתפיסתה. שנית, דווקא התיאור של דרכי הארגון האמנותי עשוי להעמידנו על עושר היצירה, על מורכבותה, ועל אותן דקויות שבה שאת משמעותן קשה לנסח בדברים ישירים. והלא כל אלה הם המקנים ליצירה את ערכה האמנותי.

כדוגמה לאינטרפרטציה סלקטיבית ניתן להצביע על נסיונם של פרשנים אחדים להסמיק את המשמעות של "כשלו" המרד של המתים ב"מתי מדבר" לאירועים היסטוריים מסוימים שהתחוללו בראשית המאה, כמו רפיונה של התנועה הציונית או הימשכותם של היהודים אחר תנועות מהפכניות ברוסיה. <sup>5</sup> בעלי הפירוש הזה טוענים כי כשלו המרד של המתים בא לבטא את הספק שהטיל ביאליק בהצלחתן של תנועות התעוררות אלה. והנה, לא זו בלבד שאין אנו מוצאים ביצירה שום רמז המכוון אותנו לפירוש אקטואליסטי של קטע זה; פירוש כזה גם סותר תופעות חשובות ביצירה, או שאינו מתיישב עמן. ראשית, מסגרת הזמן בה נתון תיאור ההתעוררות של המתים מציגה פעולה זו כפעולה מקרית העשויה להתרחש לעתים מזומנות, יותר מפעם אחת. אף לפירוש אלגוריסטי של התעוררות זו אין אפוא יסוד להסמיקה למאורע היסטורי מסוים. לכל היותר ניתן לראות כאן ביטוי להסתתרות גותו של ביאליק מכל תנועות מהפכה שהן. שנית, בשום מקום ביצירה לא מדובר על כישלון של מרד המתים. כל

<sup>1</sup> המלה 'תיאור' מציינת במאמר זה שני מונחים שונים, המשמשים בתחומים נפרדים. האחד הוא בתחום הביקורת או המחקר, והמושג שלו — אמנות היצירה. בשני הכוונה לתיאור שבתוך היצירה, והוא מציין דרך מסוימת של עיצוב המציאות. המונח הראשון מתברר ב-1.1 והמונח השני מתברר ב-4.1.

<sup>2</sup> אני משתמש כאן במונח אינטרפרטציה כשם כולל לשלוש פעולות שונות של ניסוח משמעות הטקסט: פירוש הלשון הפיגוראטיבית של היצירה (Explication), מימוש המצוינות המעוצבת בה (Elucidation) וניסוח התמה הכללית שלה (Interpretation). ההבחנה בין פעולות אלה, כינוייהן, וחלק מהמתודה של הפירוש, נשענים על ספרו של ביירדסלי: M. C., Beardsley, *Aesthetics* (New York, 1958), pp. 129—147; pp. 242—247; pp. 401—418. לעניין השכבות ראה: R. Wellek & A. Warren, *Theory of Literature* (New York, 1956), Chap. XII. בעבודתי לא תמיד חופפת דרך חלוקתה של היצירה לשכבות את דרך החלוקה שהם נוקטים.

<sup>3</sup> לעומת האינטרפרטציות הרבות שנכתבו על "מתי מדבר", קיים עד עתה רק מאמר אחד העוסק בתיאור דרכי הארגון האמנותי של הפואמה: י. בהט, "הטכניקה האמנותית בפואמה 'מתי מדבר'", 'אורים', יב (תשט"ו), 34—30.

<sup>4</sup> למשל: "המשורר נתן פה ביטוי לתנועות-מהפכה בישראל בצורות שונות, המתעוררות יחד עם מהפכות בחיי העמים, והמשורר צפה עם התפתחותן של תנועות-המהפכה הגדולות בישראל על גבול המאה את התגברותן עם הסערה הגדולה העתידה לבוא בתוך המדבר [...]". (פ. לחובר, 'ביאליק, חייו ויצירותיו', ב [דביר ומוסד ביאליק, תש"ד], עמ' 406).

[2] רית. בפעולותיהם השונות מודגשת פתאומיותו של התמורות: צלו של הנשר צף על פני המתים; פתאום הוא שוהה על אחת הגופות (47), פתאום מודעו האויר (49), פתאום הוא נוחת על הגוויות, פתאום הוא נוסק למרום (55-59). תיאור הופעתם של הנחש (64-91) ושל האריה (103-123) ותיאור דהירתו של הפרש הערבי (202-213) עשויים בתבנית דומה. תבנית זו של תיאור הופעת היצורים החיים בונה סיטואציה דרמטית מדומה של התנגשות צפויה בין החיות לבין מתי המדבר, ובזאת היא יוצרת בלב הקורא ציפייה לגילוי חיים חדשים אצל יצורים אלה, העשויים כביכול לחזור ולהפתיע בתנועותיהם בכל רגע.

לעומת זאת, היעלמותם של היצורים החיים או של גילויי החיים מתוארת כאילו העין (או האוזן) נאחזת בכל אחד מהגילויים, עד לאחרון שבהם. רושם זה נוצר באמצעות שתי תבניות חוזרות: האחת, שהיא ברורה פחות, מציינת את דרך היעלמותם של היצורים החיים עצמם: הנשר "רם ומתנשא שחקים ובוהר רקיע יתעלם" (59); הנחש "נטה הצדה ועבר, לחש, הרתע ונצנץ בזה-רורי המרחק הבהיר" (90); האריה "צועד ומנער תלתליו ובהדרת מלכותו יתרחק" (123); דבשות הגמלים של השיירה "אט נעות ונעלמו במרחק הבהיר" (232); התבנית השנייה, הברורה יותר, עניינה השתהות על אחד מגילויי החיים האחרונים של יצורים אלה, עד להיעלמם. סימנה של תבנית זו הוא הצירוף החוזר "זומן רב עוד"... כד, אחרי שהנשר נעלם במרום — "זומן רב עוד תרעד מלמטה, אחווה בחודו של רומת, / אחת מנוצות הנשר, שנשרה ואביה לא ידע; / ועזובה ויתומה שם תפרפר ותזוהר עד נפלה לארץ" (60-63). יללת הישימון המתערררת כהד לשאגת האריה אף היא מתוארת בתבנית זו: "זומן רב עוד ירגו המדבר, יתנוודד והשקט בל יוכל" (124). ובשלישית מופיעה תבנית זו בתיאור השיירה המתרחקת: "זומן רב ילבינו מרחוק הסודרים הלבנים בראשם" (231).

בבית השני של היצירה יש תיאור בהיר וחד-משמעי של המדבר והזמן המוחקים כל גילוי של חיים, אפילו של סימני חיים שהיו בעבר (30, 31; 39-43). על-פי שורות אלה יש אמנם מקום לפירוש שנותן קורצווייל למוטיב של הדממה, המצמיתה כל גילוי של חיים. אולם, ברישפירוש זה אינו ממצה. הביטוי החוזר "ושבה הדממה כשהיתה", מכיוון שהוא בא תמיד אחרי תיאור פלאסטי

מה שמסופר בטקסט הוא כי לעת סערה נשמע קולם הקורא למרי של מתי מדבר המתעוררים, וכי עם שוך הסערה הם מוטיבים כבתחילה בין חולות המדבר. מכאן ועד לדיבור על מרד וכשלונם, כמדומה שרב עוד המרחק. הסמכותו של הפירוש לתיאור המלא של דרכי הארגון האמנותי תחייב את הפרשן להיות אחראי יותר בהסקת המסקנות. יש בכך כדי לעשות את הפרשן צנוע יותר ביחסו לפירושו, וזהיר יותר ביחסו לטקסט.

חשיבותה של מלאכת התיאור ניתנת להדגמה על-ידי בחינת הפירוש שנותן קורצווייל<sup>6</sup> למוטיב השתלטות החוזרת ונשנית של הדממה על המדבר. היצירה מתארת מתים מוטיבים בנוף מדבר השרוי בדממה נצחית. מדי פעם בפעם מפריע איוה גילוי של חיים את הדממה הזאת, אך עד מהרה הוא נעלם, והדממה חוזרת ומשתלטת. קורצווייל טוען שמוטיב חוזר זה — "ושבה הדממה כשהיתה" (20, 91, 134, 234) — הוא הנימה הלירית המרכזית של הפואמה, והוא המגלה לנו את עיקר משמעותה. לדבריו מבטא מוטיב זה את רעיון אפסותם של החיים לעומת נצח שלטונו של המוות. הדממה היא לשון הנצח, ואותו נצח זהה עם האלוהות, שלגביה גדולתם ועצמתם של החיים כמותן כאין. לדעתו של קורצווייל מרמו אפוא מוטיב חוזר זה על הרעיון המרכזי של היצירה, והוא כי בהתנגשות זו של כוחות ויטאליים בשיא עצמתם עם כוחות אלוהיים בשיא עצמתם בולטת אפסותו של הסופר, של בן ההמותה וכן החלוף, במסגרת האינסופי, המחזיר כל גילוי של חיים אל הדממה.<sup>8</sup>

בחינת מידת תוקפו של פירוש זה מחייבת התבוננות בהופעה המבנית המרכזית שעליה מסמך קורצווייל את פירושו. כוונתי לאותו יסוד "ריתמי" של מהלך היצירה, הנוצר על-ידי סירוג של תיאור גילויי חיים בעצמתם וציון חזר של הדממה השבה להיות כשהיתה. והנה, לא רק הדממה החוזרת ומשתלטת מתוארת באמצעות תבנית לשון קבועה החוזרת ונשנית בוואריאציות מועטות. אף התיאור של גילויי החיים המפירים דממה זו נתון בתבניות חוזרות, אם כי החזרה כאן פחות סכמית. ובכן, אם ניתן ליחס משמעות אידיאלית לחזרה האחת, מן הדין ליחסה גם לחזרה האחרת.

גילויי החיים — חיות המדבר; קולות המדבר, המתואר כיצור ויטאלי; מתי המדבר המתעוררים; הפרש הערבי והשיירה — עצם הופעתם מוצגת בקביעות כהופעה מק-

<sup>6</sup> "מתי מדבר", ביביאליק וטשרניחובסקי' (שוקן, תשכ"א), עמ' 82-88 (להלן — קורצווייל).

<sup>7</sup> המספרים בסוגריים יציינו מכאן ואילך את השורות המצוטטות מ"מתי מדבר". הקורא החפץ לעקוב אחר המובאות במקור מתבקש למספר את שורות היצירה מספור שוסף, מ'1 עד 234. (כל שורה גיאופית, גם המתחילה באמצע, הובאה במניין).

<sup>8</sup> קורצווייל, עמ' 86, 87.

<sup>9</sup> כאמור, תבניות הופעתם של היצורים החיים אינן חוזרות בדיוק, אלא בערך. האריה משתאה לתפארת העזו המתגמם, ואינו נבעת ממנו; אין הוא נסוג, אלא מתרחק בבוו. הפרש הערבי אינו מאיים על המתים, ולא מסופר מה רואות עיניו. על חשיבותם של ההבדלים בין החיות לא אעמוד באופן מפורט במאמר זה. דיון כללי בשאלה ההבדלים האלה ראה בסעיף 4.4.

האינטרפרטאציה של היצירה צריכה להישען בעיקר על בחינת האספקט הראשון של דרכי ארגונה, כלומר בחינת על-פי נגיעתן במציאות המעוצבת ביצירה.

אספקט זה, כמדומה שהוא מתקיים בכל דרכי הארגון של החומרים (לשוניים ושאנים לשוניים) המשוקעים ביצירה, אלא שניתן להבחין בדרכים אלו באיוו היאראר-כיה על-פי מידת חשיבותן לאספקט זה. למשל, הארגון של שכבת הצליל בפואמה, זיקתו למציאות המעוצבת בשיר רחוקה בדרך-כלל בהשוואה לתבניות השכבה הסמאנטית או בהשוואה לארגונם של חומרי המציאות (נוף, עלילות, מעשי האדם ורעיונות). קשה לב-חזון את תרומתה של שכבת הצליל למציאות המעוצבת ביצירה בלא לעסוק תחילה באספקט השני שלה, כלומר בלא להשוות את דרך הופעתה ביצירה הנדונה לדרך הופעתה ביצירות אחרות. בשל סגירותה של האינטרפרטאציה של יצירה אחת עלולה שיכבה זו להתפרש פירו-שים מוטעים, אם אין ניתוחה נשען על חומר השוואתי. בדיקורת נפוצות כאן טעויות, אם על-ידי שמייחסי משמעות מוגדרת לחומרי לשון בלתי משמעותיים (כגון הצליל),<sup>10</sup> ואם על-ידי שמייחסי משמעות ספציפית ביצירה הנדונה לתופעות בלתי ספציפיות, כגון אוצר מלים או שכבת סגנון האופייניים לגופי שירה רחבים יותר.

מכיוון שדיוני מתרכז ביצירה אחת, אני בוחר אפוא לטפל בתיאור דרכי הארגון האמנותי רק על-פי נגיעתן במציאות המעוצבת ביצירה. יתר על כן, אדון בעיקר בדרכי הארגון של אותם חומרי לשון הנוגעים יותר לענ-ייננו, כלומר: דרכי ארגון השיכבה הסמאנטית של לשון היצירה דרכי הארגון של קטעי המציאות (נוף, דמויות, עלילה וכד').

תיאור מפורט של ארגונה האמנותי של היצירה דורש יותר מאשר רשימה של דרכי הארגון השונות, כי אלה מופיעות ביצירה ביחסי גומלין, הן משפיעות זו על זו ומושפעות ממגמות-היסוד של היצירה. לצורך בחינת אופיה האמנותי של הפואמה ”מתי מדבר“ אבדוק בה את התפיסה הז'אנרית, את התפיסה האסתטית ואת היסוד האידיאי המרכזי; את השפעתם של אלה על דרכי הארגון השונות, ואת יחסי הגומלין שביניהם.

בבחינת הפואמה אני נשען על שתי הנחות יסוד המקור-בלות לגבי חוקפו של פירוש יצירה, שניסחן בירדסלי

של גילויי חיים בעיצומם, כמדומה שהוא מעורר גם תגו-בה הפוכה — ציפייה לגילוי חדש של חיים, שיופיעו פתאום. החיים אינם רק שבים אל הדממה, אלא הם גם יוצאים ממנה ומפירים אותה. המחזוריות של גילויי חיים והממה מבטאת את רעיון נצחיותם של החיים ממש כשם שהיא מבטאת את רעיון נצחיותה של הדממה. פירושו של קורצווייל מצמצם אפוא את משמעות היצירה לא רק בכך, שהוא מודד את ערכה האמנותי במידת חשיבו-תו של רעיון (אשר אפשר שהוא ”גדול“ מבחינת התחו-מים שהוא מקיף — ”נצח“, ”חיים“ — אך ודאי אין בו חידוש כשלעצמו), אלא גם בהתעלמו מן האפק-טים של התופעה המורכבת — החילופים של גילויי החיים והדממה המשתלשלת. והלא ערכה האמנותי של היצירה נוצר דווקא על-ידי העיצוב הסימולטאני של שתי התרש-מויות סותרות אלו; עיצוב זה הוא המעניק לה את עושרה הסוגסטיבי, והוא המונע אפשרות של ניסוח משמעותה בלשון ישירה.

## 1.2. שני אספקטים של דרכי הארגון האמנותי

אפשר להבחין בשני אספקטים עיקריים של דרכי הארגון האמנותי ביצירה. האחד הוא טיבן של הדרכים הללו על פי התרומה שלהן לעיצובה של המציאות ביצירה. באס-פקט זה כלולים עניינים כלליים, כמו דרכים של תיאור הנוף, דרכי הרצאת העלילה, דרכי הבעתם של יסודות אידיאיים ביצירה; וכן עניינים ספציפיים יותר, כמו דרכי שימוש באפייטט ובדימוי לעיצוב המציאות, קשרים בין תופעות ריתמיות ביצירה לבין האווירה שהיא מעצבת וכו'. האספקט השני של דרכי הארגון האמנותי הוא טיבן העצמי, שאינו תלוי בהתייחסותן למציאות המעוצבת ביצירה. באספקט זה כלולים עניינים כגון: דרכי הארגון של שכבת הצליל, לשון היצירה ומבחר המלים שלה, תופעות אופייניות ליצירה בתחום התחביר (כלומר: שאלות סגנונה של היצירה, במובנו הרחב) וכו'. מאספקט זה נתפסות דרכי הארגון האמנותי תפיסה אוטונומית, והן נבחנות לא על יסוד זיקתן למציאות הנבנית ביצירה, אלא על יסוד זיקתן לדרכי ארגון מקבילות ביצירות אחרות, בנות אותה תקופה או בנות תקופות קודמות.

דרכי ארגון רבות ביצירה משמשות את שני האספקטים גם יחד, ולגבי אלה ההבחנה בין שני האספקטים נובעת מן השאלות שאנו מציגים כלפיהן. למשל, אנו יכולים לבדוק את הקשר שבין החלוקה המטרית של השורה לחלוקה התחבירית שלה, כשאנו מבקשים ללמוד מכך על דרכים של גיוון ריתמי האופייניות לאסכולה או למשורר מסוים (האספקט השני); ואנו יכולים לבדוק שאלה זו כשאנו מבקשים ללמוד ממנה על הטון של היצירה הנדו-נה ועל הרטוריקה שלה, התורמים ל”עולמה“ המיוחד (האספקט הראשון).

<sup>10</sup> למשל, ג. שקד (”יחמוס וסמל ב'מתי מדבר'“, 'משא', 6.1.1961; להלן — שקד [1961]) פירש את שירת ההקסא-מטר בנאום של המתים (151—185) כביטוי לניסיון לשבור את הזמן האפי בדרך פאתטית. פירוש כזה אין לקבל משני טעמים: א. הוא מערב את המשך הקצוב של לשון היצירה עם הזמן כמושג פילוסופי, המשמש לדעתו כגורם אידיאי ביצירה; ב. הוא מערב מעשה של המשורר (כתיבה שקולה) עם מעשה של גיבורי היצירה (דיבור פאתטי).

'פואמה סיפורית', 'פואמה הגותית' או 'פואמה לירית'. מונחים אלה מציינים תת-סוגים של הפואמה, המוגדרים לאמיתו של דבר על-פי אופי אחדותה של המציאות המעוצבת בטקסט השלם. כוונתי לעיקרון הראשי שעל פיו מחוברים פרטי המציאות לכלל אחדות שלמה: אם חלקי המציאות המעוצבת מצטרפים לפי קשר של מוקדם ומאוחר, לפנינו פואמה סיפורית; אם חלקי המציאות עומדים זה ליד זה ומתחברים לפי עיקרון של מקום בחלל, לפנינו פואמה תיאורית; אם עקרון החיבור העיקרי הוא פיתוחו של רעיון, לפנינו יצירה הגותית; ואם החלקים מתלכדים בעולמו הפנימי או בהלך-רוחו של 'אני' לירי, לפנינו פואמה לירית. לעומת זאת, המונח 'מיתוס' אפשר שהוא אומר לנו דבר-מה על טיב החומר התמאטי של היצירה (בדומה למונח 'פאסטוראלה', למשל), ואפשר שהוא מציינן אופי בלתי ריאליסטי של חוקי המציאות המעוצבת בה (בדומה למונח 'רומאן פאנטאסטי'), אך אין הוא אומר דבר על עקרונות ההתלכדות של חלקי החומר התמאטי, ולא על אופן מסירתו. השקפת עולם מיתית או נושא מיתי ניתנים לעיצוב גם באמצעות שיר לירי (למשל, "מות התמוז" של טשרניחובסקי) או דרמה (למשל, 'רומתאוס הכובל' של איסכילוס), וגם באמצעותן של פואמות מסוגים שונים, כגון פואמה דרמאטית (למשל "עובדי כוכבים" של שמעוני), או פואמה סיפורית ('האודיסאה').

מכיוון שהתופעה האופיינית המרכזית בטקסט של "מתי מדבר" היא התיאור של מציאות חיצונית, אני מציע לסווגה כפואמה תיאורית. במרכזה של היצירה נמצאת כאמור סיטואציה סטאטית: מתים מוטלים דוממים במדבר. בסיטואציה זו אמנם חלות תמורות: מוג האוויר משתנה, חיות המדבר מופיעות ונעלמות, המדבר משנה את צורתו, המתים מתעוררים לפעמים; אולם כל אלו הן תמורות שאינן נתונות בריצפות זמן; אלה תמונות של השתנות, שאינן קשורות בהתפתחות כרונולוגית או סיבתית. יתר על כן, אי-אפשר לקבוע סדר של מוקדם ומאוחר בין קטעי המציאות המעוצבת. הביטוי החוזר "יש אשר", המק"דים כל תיאור של התרחשות ב"מתי מדבר", מדגיש עובדה זאת.

היסוד התיאורי שליט ביצירה ומכתיב את דרכי הארגון השונות, כפי שנראה להלן.

## 2.2. גילוי ההבדלים הז'אנריים בסגנון של פואמות

הייחוד הז'אנרי של יצירה, הנקבע על-פי העיקרון הכללי של התלכדות המציאות המעוצבת בה, מתבטא גם בשורה של תופעות סגנוניות קטנות. אדגים זאת בהשוואה של שתי תמונות דומות (תיאור של ליל ירח) המופיעות בשתי פואמות של ביאליק, שמשתייכות לתת-ז'אנרים שונים של הפואמה.

ב'אסתטיקה' שלו: (א) שכל חלקי היצירה מתלכדים באיזה אופן (The Principle of Congruence); (ב) שבמשמעותו של השיר משתתפות כל הקונטאציית התואמות (The Principle of Plenitude).<sup>11</sup>

## 2. התפיסה הז'אנרית המתקיימת בפואמה

2.1. על עקרונות סיווגה של היצירה<sup>12</sup>  
ביסודה של הפואמה "מתי מדבר" מונחת אגדה שמספר רבא בר בר חנא על דור המדבר שאנשיו מוטלים בין חולות המדבר במצב של תרדמה או קיפאון. האגדה נזכרת בשינוי מה בסופה של היצירה, כשמספר אותה הישיש מאנשי השיירה. ביאליק מוסיף פרט חשוב לאגדה: בשעת סערה יש שהמתים מתעוררים מתרדמתם, ואז ניתן לשמוע מבעד לקולות הסערה את קולם הקורא למרי ולפריקת עול. אולם בגלל מסגרת הזמן בה נתונים המתים (שאינן בה רציפות כרונולוגית) אין בתוספת זו כדי לשנות את אופיה הסטאטי של האגדה המקורית. האירועים השונים הקשורים במתים אלה אינם מתקשרים לסיפור מעשה רצוף, אלא הם מגותקים, ללא סדר מהותי של מוקדם ומאוחר.

אין כאן בסיס לתפיסת היצירה כפואמה הגותית, אשר בה תיאוריהם של המתים הם ביטוי-עקיפין של איוו מסכת הגותית מפורשת. גם אין כאן איזה "אני" שהמר-אות המתוארים משקפים את הלך-נפשו, כזה מצוי בפואמה לירית. כמדומה שצדק ג. שקד בצינו כי מבחינת סוגה אין לכנות יצירה זו פואמה סיפורית, ולא פואמה הגותית, ולא פואמה לירית.<sup>13</sup> לעומת זאת, המלה 'מיתוס' שמשתמש בה שקד אינה נוחה להגדרה ז'אנרית, וזאת משתי סיבות. ראשית, המלה 'מיתוס' אינה מובחנת וחד-משמעית במידה מספקת. אפשר ליחס מלה זו לסיפור בעל אופי מסוים, לתפיסת עולם, או לחומרים של לשון ומציאות המשוקעים ביצירה אמנותית. על-פי המשך מאמרו של שקד לא ברור אם הגדרתו מסתמכת על ההקבלה שהוא מוצא בין היסוד העלילתי של היצירה (במידה שהוא קיים) לבין סיפורים מיתולוגיים הבנויים על נושא דומה, או שהיא מסתמכת על איוו ראיית עולם "מיתית". יתר על כן, השימוש שמשתמש שקד במלה 'מיתוס' אינו מבהיר מהו ייחודה הסוגי של הפואמה "מתי מדבר" לעומת אותם סיפורים מיתיים שעליהם הוא מצביע כעל מקורו-תיה של היצירה. שנית, השימוש במלה 'מיתוס' אינו מבחין הבחנה ז'אנרית באותו מישור כמו השימוש במונחים:

<sup>11</sup> M. C. Beardsley, *Aesthetics*, pp. 144—147.

<sup>12</sup> שאלת עקרונות המיון הז'אנרי של יצירות היא סבוכה. ראה בעניין זה: Wellek & Warren, *Theory of Literature* (New York, 1956), pp. 215—226. להלן: 6, ב.

<sup>13</sup> במאמרו "היסודות המיתיים ב'מתי מדבר'", 'משא' 30.12.60 (להלן — שקד [1960]).

וְצוֹרֵת לְבָנָה עֲנִיָּמָה נִשְׁקָפָה עַל-פְּנֵי רִז מְשֻׁלָּשׁ:  
 לַיְלָה, יִשְׁמָח וְקְדוּמִים - וְנִסְכָּה עֲלֵיהֶם אֹר צָנָה;  
 וְעֵנָם הַמְדַבֵּר וְחֵלֶם חֵלֹם אֶכְוֹר שֶׁל-שְׁמֹמֹת עוֹלָם,  
 דּוֹמָם וַיְלִיל יִשְׁמָח וּמִיָּב אַרְכּוֹת וְקִצְרוֹת - (92-102)

בשני הקטעים מתואר הנוף כפי שהוא נראה בליל סהר. בשניהם לפנינו תיאורי זמן מורחבים ביותר (מבחינה תחבירית), שנודעו להציג רקע מתאים להתרחשות העיקרית (הופעת האריה ב"מתי מדבר"; דמותה והרהוריה של הברכה ב"הברכה").

ההבדלים שבין שני התיאורים חושפים כמדומה את חותמה של התפיסה הזיאורית השונה, הניכרת הן בדרך התיאור והן בפונקציה שהתיאור ממלא בכל אחת מן היצירות.

2.21. דרך העיצוב של פרטי הנוף החיצוני - נ"י בקטע מן "הברכה" מתוארים שני העצמים, החורש והברכה, המוצגים זה לעומת זה - כפי שהם נראים בליל ירח. לעומת זאת, ב"מתי מדבר" עובר התיאור על פני מספר רב יותר של עצמים ותופעות המצויים אותה שעה בנוף המדבר: רצועות אור וצל שעל פני הישימון, המרחקים, הכפים וצלליהם, הלבנה, קולות המדבר וכדומה. לא כל הפרטים המיוצגים כאן הם בדרגת קונקרטיביות שווה (ליילה, ישימון קדומים, צללים וכפיים, בדרך הטבע אין אלה מצויים בהמשך של מרחב אחד), אולם עצם המניין שלהם, עצם השימוש בקאטאלוג יוצר כאן הרגשה שלפנינו תיאור של נוף הנתון במרחב. אנו תופסים כאן את הפרטים המיוצגים ישירות על ידי התיאור - כמיפוי של המרחב. ואילו ב"הברכה" לא המרחב הוא עיקרו של הקטע, אלא שני העצמים המתוארים. כבר על פי הבדל זה תפיסתם של פרטי התיאור ב"מתי מדבר" ריאליסטית יותר, בעוד שב"הברכה" אנו נוטים יותר לתפוס את הברכה ואת החורש תפיסה סמלית.

2.22. השימוש בלשון פיגוראטיבית. בשני הקטעים מתוארות תכונותיהם של פרטי הנוף בלשון פיגוראטיבית שעיקרה - האנשה, או שימוש בחומרים מיתיים ואגדיים. ב"מתי מדבר" מתוארות רצועות האור והצל שעל פני המרחב כאילו הן בגד בצבעי לבן ושחור שהישימון מתכסה בו ומתגלה בו חליפות. הצללים הרוב-צים למרגלות הכפים מדומים לחיות ענק אשר נועדו הנה הלילה להחריש על סוד קדמון אחד. הקולות הנשמעים בלילה מוצגים. כיללות שמייכל הישימון מתוך שנתו. ב"הברכה" מתוארת האפלה האופסת את העצמים כהתכנסות של כל אחד מהם בתוך עצמו. הדממה מוצגת כהרהור רי סוד שמהרהר לו החורש. לאחר מכן ניתן לדממה זו פירוש נוסף: החורש שומר על רז מוצנע; הלא הוא סוד מחבואה של בת המלכה.

הנה תיאור ליל הירח ב"הברכה":  
 וְלִיל יָרַח -  
 בְּרִיץ תְּעוֹמָה כְּבֹדָה עַל הַחֲרָשׁ,  
 וְאֹר צָנָה חֲרִישִׁי וְזֶלְף בֵּין עֲפָאִיו  
 הַתַּעֲבָב וְעֵבֵר עַל-זַעֲוִיו,  
 וְרוֹקֵם שָׁם בְּכִסְף וּבַתְּכֵלֶת  
 אֶת-רִקְמוֹת פְּלָאִיו -  
 הֵסֵךְ כָּל-סִבְךָ, וְהֵס כָּל-אֵילָן!  
 כָּל-אֶחָד מֵאִפִּיל עַל-עֲצָמוֹ בְּצַמְרָתוֹ  
 וּמַהֲרָה לוֹ בְּצַנְעָה הִרְהוּר לְבוֹ.  
 וְעוֹמֵד לוֹ הַחֲרָשׁ רַב מוֹמָה, כִּלּוֹ טַעֲמָן  
 סוֹד מְלָכוּת נֹאדֵר אֶחָד, גְּדֵל-יָקָר וְקִדְמוֹן,  
 כְּאִלּוֹ שָׁם לְפָנָי וּלְפָנֶיךָ, בְּחִבּוּץ עֵזוֹ,  
 עַל-עֵרֶשׁ פּוֹ, מַעֲיָן כָּל-חַי מְצַנְעָה, תִּשְׁחָן,  
 בְּעֵצִים תִּמָּה, כְּלִילֵת הוֹד וְעֲלוּמֵי נִצְחָה,  
 בַּת-מְלָכָה מִנִּי-קִדְמָה שְׁנַת-כְּשֹׁפָה,  
 וְהוּא, הַחֲרָשׁ, הַפְּקֵד לְמִנּוֹת וְשִׁמּוֹת אִפְסָה,  
 וְשִׁמּוֹר מִשְׁמֶרֶת קִדְשׁ סוֹד בְּתוֹלָיָה  
 עֲדִיבָא כֵן-הַמְּלָךְ, דּוֹדָה וּזְאֵלָה, וּגְאֵלָה -  
 הַבְּרָכָה בְּשֵׁעָה זוֹ, אִם-תּוֹכָה וְאִם לֹא-תּוֹכָה  
 גְּתָרָן כְּסָף קְלוּשָׁה מְגִבָּה -  
 תַּחְכִּימֵךְ-לָהּ בְּצֵל מְנַה רַב הַפְּאֵרוֹת,  
 וּמִשְׁנֵה דְמָמָה תְּדַם,  
 כְּאִלּוֹ דְמֵי הַחֲרָשׁ וְהַדְרָת סוֹדוֹ  
 וְכַפְלִים שָׁם בְּרָאִי מִימֵה הַנְּרָדִים.  
 וּמִי יוֹדַע, אוֹלֵי תַחֲלֵם בְּמִסְתָּרִים,  
 כִּי אֵךְ לְשׂוֹא יִשׁוּטֵט, יִתַּע בְּן-הַמְּלָךְ  
 וְיַחַפֵּשׁ בְּיַעֲרוֹת עַד, בְּצִיּוֹת חוֹל וּבְקִרְקַע יָמִים  
 אֶת-בַּת הַמְּלָכָה הַאֲבָדָת -  
 וְחִמְדָּה עֲנִיָּה זוֹ בְּזוּהָרָה הַגְּדוֹל  
 הֵלֵא הֵיא כְּמוֹסָה פֹה עֲמָה בְּמַעֲמָקֶיהָ -  
 כְּלָב הַבְּרָכָה הַנְּרָדִמָּה.

הנה תיאורו של ליל סהר היורד על המדבר ב"מתי מדבר":

וְכִרְדָּת לַיִל סֹהַר וְשָׁכָן עַל-עֲרֹבוֹת הַמְּדַבֵּר וְסִלְעֵיו,  
 וּמַעֲטָף לְבָנִים וְשֹׁהָרִים יַחְפְּסָה אֵף-יִתְגַּל הַיְשִׁימוֹן,  
 יֵאבְדוּ בְּחֹרֵת הָאֹר מִלִּי מִלִּין שֶׁל-חוֹל וְעֲרֹבָה,  
 וּבְיָרְכָתִי כְּפִיו הַזְּקוּפִים הַצְּלָלִים הַכְּבֵדִים יִרְבְּצוּ,  
 דּוֹמִים לְחֵיתוֹ עֲנָק, חֵיתוֹ קְדוּמִים וְשֹׁהָבֵי בְּרָאשִׁית,  
 שְׁנֻעֲרוּ הֵנָּה הַלִּילָה לְהַחֲרִישׁ עַל-סוֹד קְרִמּוֹת אֶחָד,  
 וְלִפְנֵי עֲלוֹת שַׁחַר יִקְוִמוּ, אֵט יִכּוּ לְעוֹלָמָם כְּשִׁבְאָו -

כי מצד אחד גם ב"מתי מדבר" קיימת נטייה לתפוסה סמלית של המדבר; ומצד אחר, גם לגבי "הברכה" אפשר להתעלם מקיומם הפיזי של הברכה והיעדר אולם הבדל זה מבליט יפה את ייחודה הסוגי של כל אחת מהיצירות.

במרכזה של "הברכה" עומד נושא לידי-הגותי. תיאור טבע יכול לבנות נושא כזה רק אם התיאור נתפס תפיסה סמלית. בחירת פרטי הנוף המעוצבים, טיבה של הלשון הפיגוראטיבית המשמשת את התיאור, והתפקיד שמעיד הקונטקסט לציוריה של לשון זו — כל אלה מחזקים את התפיסה הסמלית של פרטי התיאור. לעומת זאת, במרכזה של הפואמה "מתי מדבר" עומדת סיטואציה חיצונית. ראינו כיצד דרך המיפוי של הנוף, החומרים של הלשון הפיגוראטיבית שבאמצעותה מתוארים פרטים אלה, האפשרות לנמק את ציורי הדמיון על פי הנוף החיצוני והעדף האמיתי לברכות סיפור מייתי או רעיון מוגדר על יסוד החומר הפיגוראטיבי המשוקע בתיאור — כל אלה מעמידים במרכזו של הקטע את הנוף החיצוני המתואר.

במלים אחרות: לגבי "מתי מדבר" אפשר ליחס משמעות סמלית לתיאור של נוף המדבר, אך אי אפשר שלא לתפוס אותו כפשוטו, כלומר — לא ליחס את התיאור לנוף חיצוני ריאלי. לגבי "הברכה", להפך: אפשר ליחס את התיאור לנוף חיצוני ריאלי, אך אי אפשר שלא לתפוס אותו כסמלי, או כמבטא התרשמות דמיונית של מי שמתבונן בו.

3. המגמה האסתטית המתגלה בקטעי התיאור הישיר 3.1. כדי לעמוד על יחסי הגומלין שבין התפיסה הריאליסטית לבין תפיסות אחרות, עלינו לזהות תחילה לפחות עוד תפיסה או מגמה מרכזית אודות שהיצירה מקיימת. אני בוחר לבחון כאן את המגמה האסתטית.

הואנר של "מתי מדבר" מחייב שדרכי העיצוב השונות יבנו נוף חיצוני שאינו נתון ברצף ליניארי של זמן, כלומר — שאינו קשור בעלילה. אולם דרכים אלה אינן צריכות רק לעצב מציאות חיצונית, אלא עליהן להיות גם מעשה אמנותי; עליהן לקיים איוון תפיסה אסתטית, המקובלת על היוצר, או על התקופה. (אין כוונתי כאן לעקרונות המוכחים תבים ליצירה מבחון, אלא לתפיסה אסתטית אימאננטית, אשר ניתנת לגלותה מתוך בדיקה של הטקסט עצמו). העיון בדרכי עיצוב המציאות בקטע הראשון של היצירה — התיאור של מתי המדבר — יסייע בידי לחשוף את העקרונות האסתטיים המונחים ביסודו.

3.2. דרכי התיאור ב"מתי מדבר" על-פי הבית הראשון

לא עֲדַת כְּפִירִים וּלְבָאִים יִכְסּוּ שָׁם עֵין הַעֲרֵבָה,  
לא כבוד הַפֶּשֶׁן וּמִבְּחַר אֲלֵינוּ שָׁם נִפְלוּ בְּאֲדִיר —

תכונה נוספת המשותפת ללשון הפיגוראטיבית בשני התיאורים היא שימושה בתפקיד כפול: כעיצוב עקיף של מראה חיצוני מסוים, וכמתן ביטוי ישיר להתרשמות אנושית דמיונית ממראה זה. למשל, המטאפורה "ומעוטף לבנים ושחורים יתכסה אף יתגל הישימון", יש בה גם ביטוי עקיף למראה המדבר בליל סהר וגם ביטוי ישיר להתרשמותו של מתאר המדמה לעצמו את המדבר כמין יצור קדומים מעוטף בבגדי לבן ושחור. הוא הדין בביטויים פייגוראטיביים אחרים, כמו תיאור הצללים ב"מתי מדבר" או תיאור אור הירח הזולף מבעד לענפי העצים ב"הברכה".

אולם לעומת צדדים משותפים אלה, קיימים הבדלים מהותיים בדרכי השימוש בלשון הפיגוראטיבית בכל אחד מהקטעים.

א. הלשון הפיגוראטיבית של התיאור ב"מתי מדבר" משתמשת בשברים של חומרי מיתוס ואגדה אשר מעצבים אדם אווירה מיתית, אך אינם מצטרפים לכלל סיפור מיתולוגי אחד. לעומת זאת, ב"הברכה" "צומח" מתוך הלשון הפיגוראטיבית המתארת את החורש בליל סהר סיפור האגדה על בת המלכה החבויה במעבה החורש. אגדה זו עצמה חוזרת ונזכרת להלן בתיאור הברכה.

ב. בשני התיאורים ניכרת המגמה להעניק מידה של עצמאות לציורי הלשון הפיגוראטיבית. הצללים ב"מתי מדבר", המדומים לחיות קדומים, הולכים עם בוקר כלערי-מת שבאו, כביכול בלי קשר לתופעה הפיזית של זריחת השמש. האפלה השוררת בחורש ב"הברכה" מוצגת כתכונה פנימית, כפעילות מכוונת, ולא כתופעה פיזית: "כל אחד מאפיל על עצמו בצמרתו / ומהרהר לו בצנעה הרהור לבר". אולם ב"מתי מדבר" אפשר למצוא במציאות הריאלית הנמקה לכל פרט בציורי הלשון הפיגוראטיבית. המתבונן בנוף יכול להבין מדוע המדבר עגום וחולם חלום אכזר של שממות עולם, מדוע הצללים ישובו עם בוקר כלעומת שבאו, ומדוע הישימון מעוטף לבנים ושחורים. לעומת זאת, אגדת בת המלכה ב"הברכה" אף כי היא משלימה את פיתוחם של ציורי הלשון בהם תואר החורש, אי אפשר להצביע על איוון תופעה חיצונית שתנמק אותה. את דממת החורש ניתן לפרש כאילו נרקמת כאן אגדה, אבל לא דווקא זו שסופרה בשר. אגדה זו אינה יכולה אפוא להתפס גם כציור דמיון וגם כאמצעי המחשה של נוף חיצוני, אלא כציור דמיון בלבד.

הבדלים אלה בשימוש בלשון הפיגוראטיבית, כמדומה שהם קשורים לעובדה כי ב"מתי מדבר" מתכוון התיאור אל הנוף החיצוני, והלשון הפיגוראטיבית נתפסת בעיקרו של דבר כדרך עיצוב עקיפה של נוף זה, בעוד שב"הברכה" מתכוון התיאור בעיקרו של דבר אל התפיסה הסמלית של הברכה והחורש, והלשון הפיגוראטיבית נתפסת יותר על פי המשמעות הסמלית האנושית שהיא מעניקה לשני האובייקטים המתוארים. זהו הבדל שבהדרגה בלבד.

ותאזר שביב בנזיק הצר -  
 שני אהלי ענוה צחורי קרות  
 שאננו דם לרגלי הר;

(תרגם י. לרנר)

כאן נתפסים משפטי השלילה לפי אופיים התחבירי -  
 כלומר כמשפטי שלילה גרידא, ואין צריכים להתחשב  
 בתוכנם המדויק (אם כי הדבר מתברר רק במשפט הבא).  
 הכיוון השני: לציין במשפט השלילה דברים שיש להם  
 איזה דמיון לדברים המצויים באמת כמציאות המתוארת.  
 זו הדרך שנוקט ביאליק בשורות הראשונות של "מתי  
 מדבר". אין אלה כפירים, ואף אלונים אינם, אך ענקים  
 הם וניתן לטעות בהם ולהחליפם באריות ובלונים. משפ-  
 טי שלילה ככיוון זה נתפסים (אמנם שוב רק לפי המשך)  
 כסוג של דימוי המנוסח על דרך השלילה. על פי דימויי  
 שלילה אלה אנו שמים לב לתכונות בולטות של מתי  
 המדבר, החל במלה הראשונה שהציגה אותם ("ענקים").  
 והנה שני משפטי השלילה נרדפים מבחינת העצמה  
 שהם מבטאים, אך שונים מבחינת טיבה של העצמה.  
 באריות רובצים גלומה עצמה פוטנציאלית, העשויה להת-  
 ממש. אלונים המוטלים על הארץ הם רק עדות לעצמה  
 שגילמו בעבר, עצמה שלא תתממש עוד. תיאורם של  
 המתים, הבא להלן, בנוי על היסוד המשותף לאלונים  
 ולאריות: מתוארים יצורים רבי עצמה המוטלים ללא נוע.  
 אולם ההבדל שבין האריות לאלונים מרמז על שתי אפשר-  
 רויות שונות של התרשמות ממצב סטאטי זה: אפשר  
 לצפות שהעצמה תתממש והמתים יתנערו מרצבם, ואפ-  
 שר לחשוב שלפנינו מצבות דוממות של תפארת שהיתה  
 פעם, בעבר, אך לא תחזור עוד.

כל אחת משתי ההתרשמיות האפשריות נבנית בהמ-  
 שך הפואמה על יסוד אספקטים שונים של התיאור.  
 ההתרשמות שלפנינו עצמה פוטנציאלית, דומה לעצמתם  
 של כפירים רובצים, תישען על דרך התיאור של גשם,  
 מראה פניהם, מבע עיניהם, ואופן נשיאתם את פגעי  
 הטבע. ההתרשמות השנייה תישען על הסטאטיות של  
 מצבם, על הקיפאון והכובד המאפיינים את תנוחתם.  
 ההתרשמות הראשונה נבנית יותר על יסוד המשמעות  
 האמוציונאלית שיש לפרטי התיאור, ואילו השנייה — על  
 היסוד הריאליסטי של המראה.<sup>14</sup> אולם שתי ההתרשמיות  
 גם יחד משמשות כאמצעי להחייאתו של המראה הציפוני  
 המתואר. עושרו של המראה נוצר מתוך כך, שהוא מעורר  
 את שתי ההתרשמיות הסותרות האלו באופן סימולטאני.

14 י. לרנר, 'שייים' (הוצאת אגודת הסופרים בסיוע מוסד  
 ביאליק ודביר, ת"ש), עמ' קה.  
 15 שקד עומד, בניסוח שונה, על שתי התרשמיות אלו, אלא  
 שהוא מציגן כתכונותיהם של המתים ולא כהתרשמיות  
 של המתבונן (ראה: שקד [1961]). לעניין ההבחנה בין  
 ההתרשמות שביצירה לבין ההתרשמות ממנה, ראה להלן,  
 4.5; 4.6.

על יד-אהליהם הקדרים מוטלים בַּחֲמָה עֲנָקִים,  
 בִּין חֹלוֹת הַמְדַבֵּר הַצְּהָבִים כְּאַרְיֹת לְכֻטָּח יִרְבְּצוּ.  
 שֶׁקַּע הַחֹל תַּחַת מַרְבֵּץ גִּפּוֹתָם מוֹצֵקוֹת הַגְּרָמִים,  
 דְּבִקֵי אֲדִירִים לְאַרְץ. נִרְדְּמוּ - וְאַזְנֵם עֲלֵיהֶם:  
 תְּרִבּוֹת הַצֹּר מְרֹאשׁוֹתָם, בִּין לֶחֶב כְּתַפְיָהֶם כִּידּוֹם.  
 אֲשֶׁפֶה וְתִלִּי בַחֲנֻתָם וְנַעֲצוֹת כַּחֹל חֲנִיתוֹתָם.  
 צָנְחוּ בְאַרְץ רֵאשֵׁיהֶם הַכְּבִדִים מִגְדְּלֵי הַפָּרַע,  
 גִּבְרֵי שֶׁעַר תַּלְתְּלֵיהֶם וְנִדְמָה לְרַעְמַת הַלְּבָאִים;  
 עֵינֵם פְּנִימוּ וְשׁוֹפִים, וְעֵינֵם בְּנַחֲשֵׁת מוֹעֲמָה,  
 מִשְׁחָק לְבָרַק חֲצִי שֶׁשֶׁשׁ וּמִפְּנֵעַ לְרוּחַ זֶלְעָפוֹת;  
 קִשִּׁים מִצְחוֹתָם וְחוֹקִים יִלְעַמַת שָׁמַיִם כּוֹנְנוּ,  
 נְבוֹת עֵינֵיהֶם - תְּרִדּוֹת, מִסְבֵּכָן יֶאֱרָבוּ הָאִמִּים,  
 קוֹצוֹת וְקָנֵם מִתְּפִלְלוֹת כְּקִבְצַת נִפְתָּלִי הַנְּחָשִׁים,  
 מְצַקִּים כְּחֲצִיבֵי חֲלֵמֵשׁ יְרוּמוּ בְעֵדֵן חוֹתָם,  
 גְּלִטִּים כְּסִדְּי הַפְּרֹד, לְהַלְמוֹת פְּטִישִׁים כּוֹנְנוּ,  
 וּכְאִלוּ בָם נִקְשׁוּ מַעוֹלָם בְּקֶרֶס הַזְּמָן וּבְפִטְיִשׁוּ  
 פְחוֹת כְּפִירִים לֹא-חֶקֶר וַיִּקְשׁוּ וַיְדַמּוּ לְנֶצַח;  
 רַק חֲרִיצֵי הַפְּנִים הַחֲרָרִים וְגִדְדוֹת הַחוֹת הַחֲשׁוּפִים,  
 חָרַט הַחֵץ וְהַרְמָת, פְּתוּחֵי חֲרִבּוֹת וּכְתִבְתָּן,  
 כְּכֹתֵב שֶׁעַל מִצְבּוֹת הָאֵבֶן, לְגֶשֶׁר הַיֵּרֶד יִיָּדוּ,  
 כְּמָה רְמָחִים נִשְׁבְּרוּ וּמְסַפֵּר בְּנֵי-קִשֵׁת נִפְצוּ  
 אֶל-צוּרֵי הַלְּבָבוֹת הָאֵלֶּה, אֶל-גִּבֵּי אֵל לַחוֹת הַשְּׁמַיר.  
 (1-24)

3.21. ניצול משפטי הפתיחה ליצירת הת-  
 רשמיות סותרות. הבית הראשון של הפואמה  
 הוא תיאור ישיר של מתי המדבר. אולם דמותם של  
 המתים אינה נתפסת בפשטות רק על יסוד האינפור-  
 מאציה המפורשת המצויה בתיאור זה, אלא גם על יסוד  
 שורה שלמה של דרכי עקיפין, כפי שנראה להלן.  
 התיאור פותח בשני משפטי שלילה נרדפים:  
 לא עֲדַת כְּפִירִים וּלְבָאִים יִכְסּוּ שָׁם עֵץ הָעֶרְבָה,  
 לא כְבוֹד הַבֶּשֶׁן וּמִבְּחֹר אֱלוֹנָיו שָׁם נִפְלוּ בְּאֲדִיר - (1-2)

דרך זו של תיאור מציאות היצונית — לא על-ידי ציון  
 מה שנמצא בה, אלא על-ידי ציון מה שאינו נמצא בה,  
 ניתן לפתח אותה בשני כיוונים עיקריים. הכיוון האחד:  
 לבחור במשפט שלילה המציין דבר שונה לחלוטין ממה  
 שמצוי באמת בנוף. כך: זהה למשל לרמונטוב בישמעאל  
 ב':

לא שֶׁד מְזֻמּוֹת בְּעֶלְטָה  
 קִרְשָׁתוּ מִשָּׁן אֶת הַנֶּר,  
 לא עֵץ בְּכוֹר שְׁטָן שָׁם לְהִטָּה

לכאורה מן הדין היה למסור פרטים אלה במשפטים נפר-  
דים, אולם בגלל המבנה המורכב והבלתי-סימטרי של  
המשפטים האלה נתפסים פרטי המראה לא רק בנפרד, על  
פי המשמעות המושגית של המלים, אלא גם על-י-סוד  
קונטאציות העולות מן ההקשר שבמשפט המורחב. למע-  
שה נבנה התיאור על יסוד מתחתות הנוצרת בין שתי  
דרכי התפיסה האמורות.

בצירוף "גופותם מוצקות הגרמים" (5), לו נמסר בנס-  
רד, היתה נתפסת המלה "מוצקות" כמשמעותה המוש-  
גית, כלומר נרדפת ל"מאסיביות". אולם כשצירוף זה  
מופיע כלוואי במשפט המתאר גופות המשקיעות את החול  
ברבצו, מרמזו הקשר התחבירי על קונטאציה של כובד.  
יתר על כן, שתי ההתרשמויות הראשיות מן המתים,  
שתוארו לעיל, מחזקות את הדו-משמעות של הצירוף.  
ההתרשמות התופסת את התמונה כמבטאת עצמה פוטנ-  
ציאלית (של ענקים המסוגלים להתעורר מתרדמתם) תע-  
לה את המשמעות המושגית של "מוצקות הגרמים" במובן  
של חוסן ועצמה. ואילו ההתרשמות השנייה, התופסת כאן  
תמונה סטאטית של יצורים מאובנים, תחוק את הקונ-  
טאציה של כובד. באופן דומה, ההתרשמות השנייה תיבנה  
יותר על פשוטו של המשפט "שקע החול תחת מרבץ  
גופותם" (5) במובן של כובד, בעוד שההתרשמות הרא-  
שונה תתפוס מצב זה כביטוי עקיפין של עצמה.

באופן שונה מעט מופעלות קונטאציות של הצירוף  
"מגודלי הפרע" במשפט: "צנחו בארץ ראשיהם הכבדים  
מגודלי הפרע" (9). התארים "כבדים" ו"מגודלי פרע",  
שהם שוני משמעות, מוצגים במסגרת ההקשר התחבירי  
שלהם, כאילו הם נרדפים. שניהם באים להבליט את מצבם  
של הראשים הצונחים לארץ. על פי ההקשר צריך הביטוי  
"מגודלי הפרע" להיתפס במשמעות מופשטת של כובד.  
המחשתו של מראה השיער נעשית מתוך כך סוגסטיבית  
מאוד, כאשר היא נעשית גם על יסוד קונטאציה מופש-  
טת זו של לשון התיאור. גם הראש הצונח לארץ מוסיף  
קונטאציות: הוא משווה לשיער המגודל פרע לא רק  
כובד אלא גם כיוון, כאילו השיער הזה הוא המושך ארצה.  
הקונטאציות של המלים הנפרדות חודרות למלים השכ-  
נות (הצניחה והכובד מורגשות ב"מגודלי פרע"), ומעלות  
את הסוגסטיביות המוחשית של פרטי התיאור.

הלשון אינה יכולה לציין תכונה אלא בדרך של הפש-  
טה והפרדתה מן הדמות השלמה, ואילו המחשתה של  
הדמות אינה יכולה להיעשות אלא בדרך של צירוף פרטים  
ותכונות. כאן נעשה צירוף כזה אפשרי על יסוד הקונ-  
טאציות העולות מן ההקשר התחבירי.

3.23. השימוש במבנים של נרדפות ותק-  
בולת. ארגון הרצף הלשוני של התיאור במבנים מק-  
בילים משמש אף הוא כאמצעי להעלאת של קונטאציות  
המסייעות להמחשתו של המראה המתואר. ביצירה כולה

לצד ביטויים המתארים את המתים בלשון הכללה  
(למשל, השורה השלישית) מבקש התיאור להציג את  
פרטי המראה של המתים בעיקר באמצעות שני קאטאלוג-  
גים: "קאטאלוג" של כלי נשקם של מתי המדבר, ו"קא-  
טאלוג" המונה את אברי גופם לפי סדר, משער ראשם  
ועד לחוותיהם. התיאור אינו מסתפק כאן במסירת אינ-  
פורמאציה על מראה המתים בלשון ישירה, אלא הוא  
מבקש גם ליצור רושם של קונקרטיזם ומחשיות.

3.22. ניצולו של הקשר התחבירי לצורך  
התיאור. כדי להבליט את דרכו של ביאליק בתיאור  
אשווה את הבית לקטע טיפוסי משירת ההשכלה: תיאור  
של האריה ב"בין שיני אריות" ליל"ג.

נפתחו דלתות הסגור ומקרהו  
זנק ארי לבי נרא מראהו,  
ארכו שלש רגל, כשתיים לו גבה,  
(יביום) ההוא לא האכילוהו לשבע  
בעבור ירעב ותגדל אכזריות-חמתו,  
על קדקדו קפד תסמר רעמתו  
וכיער בציר ירדות שערותיו הקלוטות,  
זנבו כארז ומתלעותיו פיות הרב,  
ובחרי פתן מחת גבתיו העבמות  
צינים רוחצות בדם יושבות למו-ארב.

כשיל"ג מוסר לנו פרטי מראה ותכונות של האריה,  
הוא מייחד לכל פרט משפט נפרד המבטא כל תכונה או  
פרט בלשון ישירה, כלומר במושג מכליל או מופשט:  
האריה גורא... עיניו רוחצות בדם... וכו'. על-ידי כך  
נתפסות התכונות כולן כשוות חשיבות. משפטי התיאור  
נתפסים כרשימה של פרטים המדגימים התרשמות אחת  
מ"גוראותו" של האריה. והקורא, במקום לצרף את פרטי  
המראה והתכונות השונות אלו לאלו כדי להמחיש לעצמו  
דמות של אריה קונקרטי, תופס כל אחד מן הפרטים כאילו  
הוא מתקשר בנפרד אל ההתרשמות הכללית. הקורא יוצר  
לעצמו מושג של תכונה מופשטת ההולמת את התואר  
"אריה לובי".

ביאליק משתדל למנוע אפשרות הקבלה של אחד-לאחד  
בין טיבם של הפרטים המתוארים לבין המבנה התחבירי  
של המשפטים המתארים. חלק מן הפרטים נמסר באמצע-  
עות חלקים טפלים של המשפט, למשל: "שקע החול  
תחת מרבץ גופותם מוצקות הגרמים" (5), או "צנחו  
בארץ ראשיהם הכבדים מגודלי הפרע" (9), או בבית  
החמישי, בתיאור האריה: "ושתי עיניו הלוחשות תרגלנה  
את מחנה האויב" (106). כל משפט כזה מוסר לפחות  
שני פרטים שווי חשיבות בחלקי משפט בלתי-מקבילים  
(למשל: ראשיהם כבדים ומגודלי פרע, והם צנחו לארץ).



למעשה קשה לתפוס את התופעה המוחשית המתוארת, כי התיאור מציג שישים ריבוא כאיש אחד. אולם עצם המנייה כמו דורשת מאתנו לבנות על פיה תמונה מוחשית. מאידך גיסא, החומר הלשוני הסמאנטי של התיאור אינו מבטא תמיד תופעות מוחשיות. פעמים הוא מבטא רושם שעושות התופעות המוחשיות על המתבונן. למשל, בשורה: "גבות עיניהם חרדות, מסובכן יארבו האימים" (14) החלק השני רק מרמז לעיניהם באמצעות דימוי נסתר לאריה. נוסף לכך, גם כשמצביע הקאטאלוג על פרט מוחשי (עיניים, מצח), החומר הסמאנטי הנוסף המתאר פרט זה אין בו אותה מידה של מוחשיות. התארים "קשים ותוקים" אינם מוסרים אינפורמאציה ישירה על מראה המתים. התארים "עזים ושוזפים" אינם מוחשיים באותה מידה. הניסיון להמחיש את מראה הפנים על פי התואר "עזים" יכול להיעשות רק על יסוד הפעלת קונטאציות של מלה זו.

3.25. השימוש בדימוי לשם המחשה. ראוי-נו כי בעיקרו של דבר נוצרת הסוגסטיביות של התיאור מתוך המשחק שבין האספקט המצביע של לשון התיאור, כלומר יסודות לשון המציינים את הדבר שאותו יש להמחיש, ובין החומר הסמאנטי הספציפי של צירופי הלשון, כלומר — אותם יסודות שעל פיהם עלינו להמחיש לעצ-מנו את הפרטים. התיאור מצביע על פניהם של המתים, אולם החומר הסמאנטי הספציפי מורה על משמעות בלתי-מוחשית של פנים אלו: הם "עזים". וכך עלינו להמחיש תופעה פיזית באמצעות חומר סמאנטי המביע תכונה נפשית.

עתה אדגים עיקרון אסתטי זה בבחני את השימוש המיוחד בדימוי ב"מתי מדבר". לשם חידוד ההבחנה נחזור כאן אל ההשוואה בין הקטע הזה לתיאור האריה אצל יל"ג. יל"ג מרבה להשתמש בדימויים כדי לתאר את מראה הארי הלזבי הנורא: שערותיו יורדות כיער בציר, "זנבו כארו ומלתעותיו פיות חרב". אף ביאליק מרבה להשתמש בדימויים לצורך תיאורם של מתי המדבר, <sup>19</sup> אם כי לא באותה מידה כמו יל"ג: "כאריות לבטח ירבעו" (4); "נגרר שער תלתליהם ונדרמה לרעמת הלבאים" (10); "קווצות וקנם מתפתלות כקבוצת נפתולי הנח-שים" (15); "מוצקים כחצובי חלמיש ירומו בעדן חזותם" (16), ועוד.

אולם באופן השימוש בדימוי קיים הבדל רב בין ביא-ליק לבין יל"ג. יל"ג מבקש להצביע באמצעות הדימוי על תכונות מוגדרות של האריה — תכונות של צורה ועצמה. כשיל"ג משווה את זנבו של האריה לארו, הרי זו השוואה הבנויה על תכונה מופשטת אחת: עצמה. ניתן לומר שאסור לנו לחת את דעתנו לצד הקונקרטי של

קיישה מגמה ריתמית לחלק את השורה ההקסאמטרית לשני חלקים באמצעות הצורה, המופיעה בדרך כלל באמצע השורה. מגמה ריתמית זו נתמכת על-ידי מגמה מנגינית רוחת פחות: חלק גדול מן השורות עשוי משפ-טים מקבילים ונרדפים, כמו: "חרבות הצור מראשותם, // בין רוחב כתפיהם כידונם" (7). <sup>16</sup> בגלל הצורה המחלקת את מרבית השורות לשתי יחידות תחביריות שוות אורך, ובגלל הנרדפות של שני חלקי השורה במקומות רבים, מתעוררת נטייה לתפוס קשר של נרדפות גם בין יחידות תחביריות האומרות דברים שונים. גם בשל קשר זה נתפס מראה המתים באופן סוגסטיבי על יסוד קונטאציות של צירופי הלשון. בשורה: "קשים מצחותם וחוקים ולעומת שמים כוננו" (13) נתפסת מחציתה השנייה של השורה ספק כמרמזת על מצב של שכיבה אפרקדו, ספק כמבטאת עוז וחוצפה. במובן השני היא נרדפת למחצית הראשונה, ובמובן הראשון היא מבטאת דבר אחר. יתר על כן, מבחינה תיאורית אין כאן נרדפות כלל. <sup>17</sup>

3.24. השימוש בקאטאלוג לשם עיצוב המציאות. נוסף לשתי תבניות הקישור — הקישור הלוגי והצירוף ברצף של זמן, שצוינו על-ידי בירדסלי <sup>18</sup> — משמש גם הקאטאלוג כתבנית קישור מרכזית. הקא-טאלוג הוא רשימה סדורה של עצמים או תכונות, הוא מהווה אחד מאמצעי התיאור העיקריים. בקטע שלפנינו מצויים שני קאטאלוגים. האחד — של כלי נשקם של המתים (7-8), והשני — של אברי גופם (9-24). בשני הקאטאלוגים מופעלות גם משמעויות עקיפין של החומר הסמאנטי.

התיאור של כלי הנשק מטעים ספק את היסוד האימנטי שבמראה הלוחמים, ספק את היסוד הסטאטי שבתנוחתם. על פי המנייה עצמה בולט יותר היסוד המאיים שבכלי הנשק, בייחוד בחלקה הראשון שבו מצוין מקומם של כלי הנשק השונים. אולם בסוף המנייה מודגש דווקא המצב הסטאטי של הנשק: "ונועצות בחול הניתותם" (8). הטע-מה זו חוזרת ומזכירה לנו את הסטאטיות והאיבון של התמונה כולה. הציון של אברי הגוף שסמוך להם מונחים כלי הנשק נתפס לא במשמעות אמוציונאלית של כוח, אלא כציון מקום בלבד.

עיקרון זה של הפעלת משמעויות עקיפין של החומר הסמאנטי בולט עוד יותר בתיאור של מראה המתים. התיאור מונה את אברי גופם כסדרם, מראש ועד חזה.

<sup>16</sup> למשל: 12, 20, 21, 23, 24.

<sup>17</sup> ראה גם שורה 6. המחצית השנייה של השורה מעניקה קונטאציה של עצמה למחצית הראשונה. וכן שורה 11. כאן גורמת המשמעות של המחצית הראשונה של השורה לכך, שנתפוס את השיפון ואת צבע הנחושת כביטוי לעוז ולעצמה.

<sup>18</sup> M. C. Beardsley, *Aesthetics*, pp. 248-252.

<sup>19</sup> עמד על כך דב סדן במאמרו "כ"ף הדמיון ואחיותיה בשירת ביאליק", 'כנסת', ה (ת"ש), 51.

[10]

ממילא אנו מקשרים את תיאור קווצות הזקן המתפתלות עם קונוטאציות נוספות של הצירוף "גפתולי נחשים". בעוד שבתיאור האריה אצל יל"ג משמש הדימוי בעיקר ליצירה של אפקט אמוצינאלי כללי מוגדר ("אריה לופי נורא מראהו"), אצל ביאליק הוא משמש כאמצעי ליצירת רושם של מוחשיות הגשענת באופן סוגסטיבי על משמעויות לוואי של הדימויים.

3.3. שתי ההתרשמויות הנבונות על התיאור 3.31. הראיתי לעיל כיצד מאפשרות שתי השורות הפותחות את היצירה לבנות על פי התיאור שתי התרשמויות סותרות. האחת — שלפנינו יצורים מעוררי אימה העשויים להתנער מרבצם, והשנייה — שלפנינו יצורים דוממים, יצורי אבן שדממו בנצח, ורק מראיתם עוד מעידה על העצמה שפיעמה בהם בעבר. רמזתי גם לאחדות מה תופעות הטקסטואליות הבונות כל אחת משתי התרשמויות אלו. עתה אברר עוד שני עניינים הקשורים בהן: אופן הקיום הסימולטאני של שתיהן, והתפקידים שהן ממלאות הן בקטע שלפנינו והן ביצירה כולה.

3.32. הבנייה הסימולטאנית של שתי ההתרשמויות. בגלל תופעות טקסטואליות אחדות נבונות שתי ההתרשמויות האלו באופן סימולטאני. הסימולטאציה המתוארת מטעימה חליפות אחת משתי התרשמויות אלו. שני דימויי השלילה הפותחים את היצירה מעוררים תהייה לגבי זהותם של יצורים אלה המוטלים במדבר. המלה "ענקים" שבשורה השלישית ("על יד אוהליהם הקודרים מוטלים בחמה ענקים") נותנת תשובה לשאלת זהותם של יצורים אלה. משום כך נתפסת מלה זו כאילו היא כותרת,<sup>20</sup> שעל פיה עלינו לבנות את ההתרשמות שלנו מתיאור דמויות אלה.

על פי כותרת זו אנו שמים לב יותר לתכונות של עצמה המיוחסת לענקים אלה בקטע הבא, ופחות למצבם הסטטי. אולם הפירוט שבהמשך, אשר נועד להדגים כותרת זו שנרמזה על ידי המלה "ענקים", מטעים דווקא את הסטאטיות של מצבם. הדימוי לאריות שבשורה הרביעית — "בין חולות המדבר הצהובים כאריות לבטח ירבצו" — מתאים אמנם לכותרת "ענקים" שבשורה הקודמת; אולם שורה זו מדברת במפורש על רביצתם של ענקים אלה ולא על עצמתם, ומחזקת בכך את המלה "מוטלים" שבשורה הקודמת.

<sup>20</sup> במלה 'כותרת' אני מכנה כל צירוף לשון שיש לו תפקיד דומה לזה שיש לכותרת של יצירה ספרותית או של חלק ממנה. הכותרת מורה לנו מהי המציאות שעלינו לבנות על פי הטקסט. בנייתם של המציאות המרומזת היא כמוזבן פעולה דינאמית המחייבת עירנות לשינויי הכותרות. להלן (4.1 ואילך) אני משתמש במונח 'מסגרת הקשר' במשמעות דומה למשמעות של 'כותרת' כאן.

הדימויים. אם ניזכר בתכונות אחרות של הארן, כמו מידותיו וצורתו — ייתפס הדימוי כגרוטסקי. הדימוי אצל יל"ג מדגיש עוד יותר את הנטייה הרזוחת בתיאורו — לא להמחשה, אלא ליצירת אפקט אמוצינאלי הבנוי על תפיסה מופשטת של פרטי התיאור.

גם אצל ביאליק נשען מימוש של הדימוי על מעשה הפשטה; גם כאן עלינו לעמוד על התכונה המשותפת לדימוי ולגושאוו. אולם הדימוי בקטע של ביאליק עשוי כך, שמימוש יתזיר אותנו אל החומר הקונקרטי הגלום בלשונו. נשווה את הדימוי "נגרר שער תלתליהם ונדמה לרעמת הלבאים" (10) לדימוי של יל"ג "על קדקודו כקיפוד תסמר רעמתו". אצל יל"ג השוואתה של הרעמה לקיפוד באה בשל הנטייה האופיינית לקיפוד לסמר את קוציו. גם אצל ביאליק מתואר מצב מסוים של הנושא: שער תלתליהם של מתי המדבר נגרר; אולם אין זה מצב אופייני אלא מצב ספציפי. משום כך הוא נותן אפשרות חדשה להשוואה בין שערם של מתי המדבר לבין רעמת הלבאים: לא על יסוד העצמה שמבטא השער, אלא על יסוד היותו נגרר בשעה שהארי רובץ. הספק לגבי התכונה המופשטת שעליה מתכוונת להצביע ההשוואה מתזיר אותנו אל ההתבוננות בשער וברעמה קונקרטיים. אנו מתבוננים כביכול באלה כדי לזהות את התכונה המופשטת המשותפת. פעילות זו מחייבת בהכרח היכרות באופן הקיום המוחשי של שער המתים ושל רעמת הלבאים. תחבולה דומה למניעת מימוש חד-משמעי של הדימוי נקוטה בשורה: "מוצקים כחצובי חלמיש ירומו בעדן תזותם" (16). הדימוי לחלמיש בא בשל המוצקות של החזות, אך התיאור מציין מצב ספציפי שאינו קשור במוצקות: הזזות מתרוממים. נוצרת סוגסטיה, כאילו גם בהתרוממות זו של החזות יש מקום להשוואה עם חלמיש. הציון "כחצובי חלמיש" מחזק נטייה זו לתפוס את ההשוואה וואה ספק על יסוד הקושי ספק על יסוד הצורה של החזות. ההמשך של התיאור מפתח באופן מקביל דו-משמעות זו של קשי החזות ושל צורתם. הוא מדמה אותם לסדני הברזל מבחינת בליטותם, אולם בשורה הנרדפת הוא שב ומציין את מוצקותם: "להלמות פטישים נכוננו" (17).

בשורה "קווצות זקנם מתפתלות כקבוצת גפתולי הנחשים" (15) נמנע מעשה הפשטה חד-משמעית של התכונה המשותפת לדימוי ולגושאוו שלו על ידי הפעלה סוגסטיבית של שיכבת הצליל של הלשון. תכונת הפיתול אופיינית לקווצות זקן, אך לא באותו מובן שבו היא אופיינית לקבוצת נחשים. לגבי הזקן הכוונה למצב, ואילו לגבי הנחשים הכוונה לתנועה. הדמיון הצלילי שבין "קווצות" ל"קבוצת" יוצר רושם שמדובר גם בתכונה משותפת. למעשה מדובר באשכנשי תכונות שמכנים אותן במלים הנגזרות מאותו שרש (פתל), תכונות שקיים ביניהן דמיון-מה. הדימוי מצביע כביכול על תכונה היצוגית משותפת, אך ניתן לזהות תכונה זו רק באופן חלקי.

הראוי להקדים פאראפראזה שלהן: המשפט מדבר על מתי המדבר אשר התקשו ונדמו לנצח. זהו דיבור חדי-משמעי על מצבם. אולם גם התאבנות יש בה עצמה, ולו רק פאסיבית, עד כי גזמה שכוחות כבירים התקשו בתוכם במכותיו של קורנס הזמן. הנוקשות נתפסת על פי דימוי זה לא רק כגילוי של העדר חיים, אלא גם כגילוי פאסיבי של עצמה. <sup>22</sup> דו-משמעות דומה מוענקת גם לאותות הקרב שעל פניהם ועל חזותיהם בהקשר עם דימוים לכתב שעל מצבות האבן.

רַק חֲרִיצֵי הַפְּנִים הַתְּרִים וְגִדְדוֹת הַחֻזֹת הַחֹשֶׁפִים,

חֲרֵט הַחֵץ וְהַרְמָח, פְּתוּחֵי תְּרֻבּוֹת וּבְתֻבָּתָן,

כְּכֹתֵב שֶׁעַל מַצְבּוֹת הָאֲבָן, לְגֶשֶׁר הַיַּיִרֵד יַיִדוּ,

כְּמָה רְמָחִים נִשְׁבְּרוּ וּמִסְפָּר בְּנֵי-קֶשֶׁת נִפְצוּ

אֶל-צוּרֵי הַלְּבָבוֹת הָאֵלֶּה, אֶל-גִּבֵּי אֵל לַחֻזֹת הַשָּׁמַיִם

(20-24)

המלה "רק" מתקשרת עם "ויקשו וידמו לנצח" שלפני כן: כלומר — חריצי הפנים וגדודות החזות הם העדות היחידה לעווז החיים של יצורים אלו אשר דממו לנצח. על פי זה אלה הם אותות לחיים שהיו בעבר, ולא לעצמה פוטנציאלית. אולם סיומו של הקטע שב ומעורר באופן סוגסטיבי את ההתרשמות מעצמתם, כאילו היא עדיין קיימת.

הכותרות שעל פיהן נבנות התרשמויותינו ממראה המתים מתחלפות אפוא. יתר על כן, כל אימת שהתיאור מכון להתרשמות אחת, מגניבים הפרטים את ההתרשמות האחרת. כשמדובר בענקים מרזו הפירוט על מצב של תרדמה והתאבנות; כשמדובר בעצמה הפאסיבית של חזותיהם, אומר הפירוט כי כוחותיהם של יצורים אלה התקשו והם דממו לנצח, ורק עדות יש בהם לגבורה שב-עבר. שתי ההתרשמויות נבנות מתוך כך באופן סימולטאני, ללא אפשרות של הכרעה ביניהן. הקורא אינו יודע להחליט אם לפניו תופעה ריאלית של פסילי אבן או תופעה אגדית של ענקים שנרדמו. הבנייה הסימולטאנית של שתי ההתרשמויות האלו ניכרת גם בעובדה שכל פרט בתיאור בונה, אם על פי משמעותו העיקרית ואם על פי משמעויות הלוואי שלו, את שתי ההתרשמויות האלו

מתי המדבר, ושם הם התקשו במכותיו של קורנס הזמן, עד כי התאבנו המתים לנצח. פירוט זה מבליט יותר את העצמה והחיוניות הניכרות בחזותם של המתים. ידידי בעז ערפלי העמידני על דו-משמעות הנובעת מניקודה של המלה "נקשו"; מר אונגרפלד, מנהל בית-ביאליק, סייעני בבדיקת המהדורות השונות. אני מודה לשיניהם.

<sup>22</sup> שימוש דומה בדימוי זה של פטיש המכה בסדן לביטוי של עצמה, ראה ב"משירי החורף" א, בתים 3, 4, 5; "משירי החורף" ב, ארבעה בתים אחרונים של השיר. ועמד על תופעה זו א. ל. שטראוס בספרו 'בדרכי הספרות' (מוסד ביאליק, תשי"ט), עמ' 126-132 (להלן — שטראוס).

בשורה השישית, בביטוי "נרדמו ואזנם עליהם", נתפסת המלה "אזנם" ככותרת חדשה. על פי כותרת זו נבנים דברים בשני תחומים. האחד הוא תחום הסיטואציה המתוארת: כאן נתפסת מלה זו ככותרת לקאטאלוג של כלי הנשק. השני — תחום ההתרשמות מן המראה: כאן נתפסת מלה זו ככותרת להתרשמות מעצמתם הפוטנציאלית של המתים. פירוטם של כלי הנשק ממלא כותרת זו שבתחום ההתרשמות. אולם הפרט האחרון 'ונועצות בחול תניתוחם' (8) — חוזר ומוזכר לנו את מצב תנוחתם. הקאטאלוג השני, של מראה המתים, נפתח בכותרת המבליטה את מצבם הסטאטי: "צנחו בארץ ראשיהם הכבדים מגדלי הפרע" (9); אולם המשכו של הפירוט בונה יותר את חזות האימה הנשקפת ממראה פניהם, כלומר — הוא מחזק את ההתרשמות השנייה:

נִרְרָ שְׁעַר תְּלַתְלֵיהֶם וְנִדְמָה לְרַעְמַת הַלְּבָאִים,

עוֹים פְּנִימוֹ וְשׁוֹפִים, וְעֵינָם כְּנֹחֶשֶׁת מוֹעֲמָה,

מִשְׁחָק לְבָרֵק חֲצִי שֶׁמֶשׁ וּמִפְנֵעַ לְרוּחַ וּלְעָפּוֹת;

קֶשֶׁם מִצְחֹתָם וְחֻזְקֵם וּלְעַמַּת שָׁמַיִם כּוֹנֵנָה,

נִבּוֹת עֵינֵיהֶם — חֲרָדוֹת, מִסְבֵּךְן יָאֲרְבוּ הָאִמִּים,

קָצוֹת וְנָגַם מִתְּפִלָּוֹת כְּקַבְּצַת נְפִתוּלֵי הַנְּחָשִׁים (10-15)

בהשפעתה של התרשמות זו נתפסות גם השורות המציינות את אותותיהם של פגעי הטבע בפניהם ובחזותיהם של המתים כעדויות לעצמה, הניכרת על פי יכולתם הפאסיבית כביכול לשאת את פגעי השמש והרוח. באופן דומה נתפסת גם פעולת הזמן עליהם, המדומה למכות של קורנס:

וְכֵאלוֹ כֶּם נִקְשׁוּ מְעוֹלָם בְּקֶרֶס הַזֶּמֶן וּבְפִטְיָשׁוֹ

פְּחוֹת כְּפִירִים לֹא-חֲקַר וַיִּקְשׁוּ וַיִּדְמוּ לְנֹצַח; (18-19)

משום החשש מהבנה מוטעית של שורות אלה <sup>21</sup> מן

<sup>21</sup> במהדורות מעטות (למשל, מהדורה חמישית, תש"ד) וכן בקונקורדאנציה לשירת ביאליק של אבן-שושן וי. סגל (קריית-ספר, תש"ד) — הקו"ף במלה "נקשו" דגושה. ניקוד זה מחייב לפרש את המלה על פי השורש 'נקש', בניין פיעל, כהוראה 'הפוי'. על פי מובן זה של המלה יתפרש המשפט כאילו הוא מדבר על כוחות כבירים חיצוניים, אשר הכו כביכול במתי המדבר בקורנס הזמן עד שאלה התקשו והתאבנו לנצח.

אולם עיון בהדפסה הראשונה של השיר ('השלח', ט [תריס"ב]), שנוקדה בירי ביאליק עצמו (כך משתמע מאיגרתו של אחד-העם אליו. וראה לחובר, 'ביאליק, חייו ויצירותיו', ב, 597), וכן במהדורות שריו שהוגהו על ידי בורנשטיין, שביאליק סמך ידיו על עבודתו, ובמהדורה האחרונה של (תשכ"ו) שהגיה י. פייכסלר, מגלה כי ניקודה הנכון של המלה הוא בקו"ף שאינה דגושה; כלומר, הכוונה לשורש 'קשה' בנפעל, והוראת המלה — התקשו. על פי ניקוד זה מוסב המשפט על כוחות אשר כאילו היו מצויים בקרב

[2]

### 3.4. העיקרון האסתטי המונח ביסודו של דרכי התיאור

אפשר כמדומה להצביע על עיקרון אמנותי משותף המנחה את השימוש בדרכי התיאור השונות הנקוטות בקטע זה. יש כאן כעין מגמה אסתטית להפעיל את דמיונו של הקורא על-ידי שילוב הדרך הישירה והדרכים העקיפות בתחומי העיצוב השונים. המראה מעוצב גם באמצעות המשמעות המושגית של המלים וגם בדרך סוגסטיבית, על יסוד קונטאציות שלהן (יש אִי-התאמה בין כותרת המיוחסת למראה לבין פירוטה של כותרת זו, וכד').<sup>24</sup> אופי זה של התיאור מפנה את תשומת לבנו אל הטקסט עצמו. אף על פי שזה קטע תיאור ישיר של מציאות חיצונית, גורמות דרכי תיאור אלו לכך, שהמלים אינן שקופות. עקרונות דומים מונחים למעשה ביסודה של כל יצירה שהיא אמנותית על פי טעמה של התרבות המערבית, לפחות למן הרומאנטיקה ואילך. כוונתו של פרק 3 לא היתה לגלות אסתטיקה מיוחדת לביאליץ, אלא לעמוד על הדרכים המסוימות שבהן מקיים קטע תיאורי זה את העקרונות האסתטיים הכלליים, שנתקבלו בשירה העברית החל בשיריהם של ביאליץ וטשרניחובסקי.

עיקרון אסתטי זה מתבטא ביחידות הקטנות כביחידות הגדולות של היצירה. בשיר כולו אין עיצוב המציאות נעשה רק בדרך של תיאור ישיר — מלבד קטעי התיאור הישיר מופיעים ביצירה יסודות של סיפור, מונטיזם דראמטיים, יסודות הגותיים ופיתוחים של ציורי לשון מחומרים מיתיים. יסודות אלה משמשים כפי שנראה להלן לדרכי תיאור עקיפות, המקיימות את אופיה הוֹיאנרי של היצירה ואת התפיסה האסתטית כאחד.

#### 4. דרכי תיאור עקיפות ב'מתי מדבר'

##### 4.1. תיאור וסיפור

המונח דרכי תיאור עקיפות טעון הבהרה. קיימת אי-בהירות רבה במונחים המשמשים לציון הדרכים השונות של עיצוב המציאות בספרות. אי-בהירות זו נובעת בעיקר מעירובם של עקרונות שונים במיון המונחים ובהבחנה ביניהם. המונח 'שיחה' למשל משמש גם לציון של תופעה במציאות, וגם לדרך של מסירה לשונית ביצירה. המלה 'סיפור' יכולה לציון גם שורת מאורעות במציאות המעוצבת וגם דרך של מסירת דברים ביצירה ספרותית. והרי אין הכרח שתהיה חפיפה בין תופעה במציאות המעוצבת לבין אופן ייצוגה הלשוני של תופעה זו. אפשר

המעוצבת באמצעות מסגרת ההקשר של היצירה השלמה. על המשמעות האידיאלית של היצירה ועל מקומה של משמעות זו, ראה להלן — פרק 5.

<sup>24</sup> על תפיסה של לשון השירה כלשון המפעילה משמעות עקיפין, ראה: — M. C. Beardsley, *Aesthetics*, pp. 126—156. 128; pp. 155—156.

כאחת. בהקשר אחר הודגשה כבר תופעה זו פעמים אחדות בסעיפים הקודמים (3.23; 3.24; 3.25).

3.33. שני התפקידים של הבנייה הסימולטאנית. הבנייה הסימולטאנית של שתי ההתרשמויות הסותרות יש לה שני תפקידים. תפקיד ראשון: הודות לתחבולה זו משמשות שתי ההתרשמויות בעיקר כאמצעי להמחשה של המראה החיצוני. אילו נבנתה על יסוד המראה התרשמות אחת ברורה, היתה התרשמות זו עומדת במרכזו של הקטע. כלומר — במקום לממש על פי הטקסט איזה מראה חיצוני, היינו מממשים על פי קודם כל התרשמות אנושית זו של אדם המתבונן במראה זה. דבר מעין זה קורה בקטעי התיאור אשר ב"הברכה". מכיוון שניתן לבנות על פי התיאור איזו התרשמות אנושית מוגדרת, הקורא נתפס לה יותר מאשר למראה החיצוני. אנו מממשים שם קודם כל לא את המראה עצמו אלא את ההתרשמות מן המראה. כאן, בגלל הבנייה הסימולטאנית של שתי ההתרשמויות, אין אנו יכולים לתפוס גם אחת מהן כאילו היא עומדת במרכז. הצורך להחליט איזו מהן מתאימה יותר מחזיר אותנו כל פעם מחדש אל המראה החיצוני, באשר רק על פי אנו יכולים להכריע ביניהן. מכיוון שמראה זה פתוח לשתי ההתרשמויות כאחת, אנו נאלצים לחזור ולתת את דעתנו לפרטים שעליהם נבנות ההתרשמויות השונות. מתוך כך נוצר רושם כאילו אנו תופסים את המראה תפיסה מוחשית. התפקיד השני של הבנייה הסימולטאנית של שתי ההתרשמויות הוא ליצור אצלנו ציפייה לגבי המשך היצירה, לגבי האפשרות של התממשות אחת ההתרשמויות (האם יתעוררו המתים?). לתחבולה זו יש כאן תפקיד דומה לזה שממלאים בסיפור-העלילה רמזים למאורעות אפשריים אשר יסופרו בהמשך.

אפשרות ההכרעה בין שתי ההתרשמויות תקבע גם את אופיה הוֹיאנרי של היצירה. אם יתן המשך היצירה יסוד להכרעה לטובתה של אחת משתי ההתרשמויות, ישתנה הנושא המרכזי שאותו אנו מממשים בקריאתה. שוב לא נממש איזה מראה חיצוני, אלא איזו הגות הקשורה במראה זה. מכיוון שהוֹיאנר של היצירה קשור בטיבו של הנושא המעוצב בה, יביא שינוי כזה לשינוי הוֹיאנר. שוב לא תהא זו פואמה תיאורית המציגה מציאות חיצונית, אלא פואמה הגותית שנושאה ההגותי נבנה באמצעות תיאורים של מציאות חיצונית. אופיה הוֹיאנרי של היצירה כפואמה תיאורית מותנה בין השאר בכך, שהחומר שבהמשכה ינוצל לקיום מצב זה של אי-יכולת להכריע בין שתי ההתרשמויות ממראה המתים. ואמנם בהמשכה של היצירה נמשכת בנייה סימולטאנית זו של שתי ההתרשמויות.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> אין פירושו של דבר שאין מקום לדיון במשמעות אידיאלית של יצירה זו, אלא שלא ידאיה אין מקום בתחומי המציאות

שים בלילה זה: הישימון המתגלה והמתכסה, הצללים שנאספו לכאן ועם בוקר ילכו כשבאן, והמדבר המייבב מתוך שנתו. או — אם נדגים על פי יצירה שונה באופייה — תיאור הלך-נפשו של סבידריגאילוב ב'החטא ועונ' ש' ערב התאבדותו ניתן באמצעות שורה של סיפורים על מעשיו ועל טיוליו באותו לילה בבתי הקפה ובבתי השעשועים.

טקסט שהוא תיאור במסגרת הקשר מצומצמת, יכול להיות גם סיפור או הגות במסגרת הקשר רחבה יותר. במקרה זה נאמר שהוא מהווה גם דרך-סיפור עקיפה. הבנייה הסימולטאנית של מסגרות הקשר אחדות גורמת לכך, שייעשה בהן שימוש רב בדרכי עיצוב עקיפות. למשל, עלייתו של 'אבא גוריו' נבנית על ידי שורה של תיאורים ועל ידי שורה של שיחות (סעודות הצוהריים בפנסיון של הגברת וקר מהות את שלביה של העלילה). דוגמה אחרת: החלק הראשון של "הברכה" מוסב על שאלה מן התחום ההגותי (מה בלבבה של הברכה), אך הנסיגות להשיב על שאלה זו נעשים באמצעות שורה של תיאורי נוף בשעות שונות של היממה.

הביית הראשון של "מתי מדבר" מעמיד, בעיקרו של דבר, מסגרת הקשר אחת, שעל פיה יש לתפוס את הקטע כתיאור. דרכי העקיפין ניכרות כאן בתחום הסמנטי של לשון התיאור יותר מאשר בתחום המציאות המעוצבת. בבתיים הבאים מעמידה הפואמה מסגרות הקשר אחדות: הטקסט מעצב לא רק פרטי נוף ובני אדם הנתונים במרחב, אלא גם אירועים, דיבורים, רעיונות וסיפורים. בדיקת הגילויים הסגנוניים של התפיסה הויאורית של היצירה ובדיקת אופני קיומה של התפיסה האסתטית המונחת ביסודה מחייבות התבוננות בדרכי עיצוב המציאות, כפי שהן מופיעות במסגרות ההקשר השונות של היצירה. במיוחד יש לבדוק את יחסי הגומלין שבין דרכי עיצוב שאינן תיאור לבין מסגרת ההקשר התיאורית של היצירה השלמה.

#### 4.2. דרכי תיאור עקיפות בבית השלישי של "מתי מדבר"

בבתים השלישי עד השביעי מסופר על תמורות שונות החלות בנוף המדבר. תחילה מסופר על חיות מדבר שונות (הנשר, הנחש והאריה) המופיעות אצל מחנה המתים; אחר מסופר על סערה המתחוללת במדבר, ועל התערור-תם של המתים; ולבסוף מסופר על השיירה ועל הפרש הערבי הרואה את מחנה המתים מרחוק.

כל אחת מהתרחשויות אלו מעוצבת בדרך העיצוב הלשוני של סיפור — נזכרות כאן תופעות המתרחשות בזו אחר זו באותה מסגרת של מרחב. יש אפוא צורך לחזור ולבדוק באיזו מידה מחייבות אותנו דרכי עיצוב חדשות אלו לתפוס באופן חדש את הויאור של היצירה, ובאיזו מידה יש לתפוס אותן כדרכי תיאור עקיפות.

לספר על מאורע, אך אפשר גם להציג אותו, למסור אותו בשיחה, ואפשר גם להביע אותו באמצעים שאינם מילוליים (ראינוע, באלט). שיחה בין שני אנשים ניתנת למסירה גם באמצעות דיאלוג, גם בדיבור עקיף, וגם בפאנטומימה.

שימוש חד-משמעי במונחים המציינים את הדרכים של עיצוב המציאות מחייב הישענות על עקרון-הבחנה מוגדר. אפשר למיין דרכים אלו על פי אופן המסירה הלשונית (כמו ההבדל בין סיפור לדיאלוג) ואפשר למיין אותן על פי אופיה של המציאות המעוצבת (כמו ההבדל בין נוף, מאורע ורעיון). לצורך הדיון אני מבקש להבחין כאן בין המונחים סיפור ותיאור על פי העיקרון השני, כלומר — על פי אופיה של המציאות המעוצבת.<sup>25</sup> סיפור הוא עיצוב לשוני של אירועים ותופעות הקשורים זה בזה בקשרים של מוקדם ומאוחר. תיאור הוא עיצובם הלשוני של פרטים הקשורים זה בזה בקשר של סמיכות מקום. כלומר, התיאור עניינו פרטים המצויים זה בצד זה, והסיפור עניינו דברים הבאים זה אחר זה. הבחנה זו אין פירושה שתיאור מתייחס אל מציאות המופקעת מן הזמן, ואין פירושה שסיפור מתייחס אל אירועים המופקעים ממסגרת של מרחב. ההבדל גקבע על פי הגורם הדומיננטי המארגן את הטקסט: התיאור עניינו המרכיב חלוקתם של הפרטים בחלל או מסירתו של מצב סטטי ניטרלי מבחינת הזמן. הסיפור עניינו המרכיב חילופי האירועים או הדברים בזמן; חלקי הטקסט מתלכדים בראש וראשונה לפי עיקרון מרכזי זה. מכאן ברור כי אף אחד מתחומי עיצוב אלו אינו מופיע במרקם הלשוני בצורה "נקייה". כל סיפור כולל גם משפטי תיאור של תכונותיהם או מראם של הדברים המתחלפים. כל תיאור כולל גם משפטי סיפור על תמורות החלות בפרטים המתוארים. כך אנו מבחינים בין המציאות המעוצבת (תיאור או סיפור) לבין דרכי העיצוב. הדרכים הללו או שהן ממין המציאות המעוצבת, ואז הן דרכים ישירות (הסופר מתאר והתוצאה היא תיאור), או שאינן ממינה, ואז הן דרכים עקיפות (כגון שמעצבים הגות בעזרת שיחה או תיאור בעזרת דרכי-סיפור).

הטקסט במהלכו מעצב פרטים משתנים של המציאות וסוגים שונים של מציאות. פרטים נתפסים באופן חדש עם התרחבותה של מסגרת ההקשר. לעתים מעמיד הטקסט באופן סימולטאני מסגרות הקשר אחדות, הנוגעות למציאות אריות בעלות אופי שונה. יש שקטע אחד בונה גם תיאור, גם סיפור, גם הגות. אף אפשר שקטע סיפורי יהיה עשוי משורה של קטעי תיאור או הגות, וקטע תיאורי — משורה של סיפורים קטנים. כך למשל עשוי התיאור של ליל הסהר ב"מתי מדבר" שורה של סיפורי אירועים המתרח-

<sup>25</sup> הכוונה למציאות כפי שהיא נבנית בטקסט ולא ל"חומר" המציאותי שמתוך ליצירה.

קרב העתיד להתחולל ("כונן הדורס ציפורני השמיר מול חוזה החלמיש / ערוך החרטום השגון לעומת הפנים הנוקשים" [52–53]).

מכיוון שההתנגשות אינה יוצאת אל הפועל, נשארת מסגרת ההקשר הדראמטית כולה בתחום ההתרשמות מן המראה, ולא בתחום המציאות המעוצבת. קיומה הממשי של מסגרת הקשר זו מותנה בעצם האפשרות לבנותה באופן קוהרנטי על יסוד משפטי התיאור כולם. אולם אפשרות כזאת נשברת בתיאור נסיקתו של הנשר למרום. במסגרת ההקשר הדראמטית מתפרשת עלייתו של הנשר למרום כנסיגה: [...] "כמו גרתע השחך, והיה כמשיב כלי-זינו; / ניחת מפני הוד השלווה ותפארת העוז המת-נמנם" (55–56). אולם המשך התיאור של מעופו אינו מעצב דמות של נשר הנרתע מפני עוז השלווה. לא תיאור של נשר נסוג הוא התיאור: "יפרוש את-כנפיו ונעלה, התנופה ורום כלפי מעלה, / והכה גל אדיר במרום ולעז-מת גאון שמש יצריח" (57–58). מצד שני, ההתרשמות החדשה מעוון של הנשר שוב אינה בונה דבר במסגרת ההקשר הדראמטית, לפי שזו שוב אינה קיימת.

כאן כמדומה שמתהפך היחס בין שתי מסגרות ההקשר שנבנו בראשית הבית. במקום שפרטי התיאור ייתפסו כאילו הם בונים סיטואציה דראמטית, הרי כאן אי-התאמתו של התיאור לסיטואציה כזאת מעוררת עניין חדש בתיאור כשלעצמו. ההתרשמות אשר יצרה את מסגרת ההקשר הדראמטית, היא היכולה להיתפס מעתה כדרך תיאור עקיפה, העומדת בצדן של דרכים אחרות הנקוטות כאן כדי להפנות את תשומת הלב למראה הנשר מזה ולמראה המתים מזה.

עתה נשים לב לעובדה שהטקסט מדגיש את נקודת התצפית שבקטע זה. תחילה מתוארים דברים המתרחשים למעלה על פי האותות שלהם למטה ("וקדר הגוף וחצי שכנו"); אחר מופנה המבט חליפות כלפי מעלה ("כונן הדורס ציפורני השמיר") וכלפי מטה ("מול חוזה החל-מיש"); אחר מלווה העין את הנשר עד היעלמו במרום, ושוב היא מתבוננת למטה על נוצת הנשר שנשרה. חילופים אלה של נקודת התצפית ניתנים לשתי אינטרפרטציות. הם לא רק בונים את הסיטואציה הדראמטית, אלא גם ממחישים את הימשכותו של המתבונן אחרי המראות עצמם. מראות אלה נעשים סוגסטיביים יותר ברגע שאין הם מקיימים את הציפיות שעוררו בנו מראות קודמים: הנשר העף למרום אינו ממלא את הציפיות שעוררה בנו הכותרת: "ניחת מפני הוד השלווה". ואילו התיאור של נוצת הנשר אינו מתאים לציפיות שעוררה בנו ההתרשמות מעוון מעופו כלפי השמש. מסגרת ההקשר הדראמטית אינה אפוא אחת משורה של התרשמיות שונות המשמשות בתפקיד של דרכי תיאור עקיפות. בהתרשמיות אלו מודגשת תמיד נקודת התצפית וצמיחתה של ההתרשמות למראה החיצוני.

תחילה נתבונן מקרוב בעיצוב הלשוני של התרחשות אחת בבית השלישי. אחר-כך נבדוק בצורה כללית יותר את טיבן של דרכי העיצוב הנקוטות בחלק זה של היצירה. הגה הבית השלישי:

יֵשׁ אֲשֶׁר יִפֵּל צֵל פִּתְאֵם וְצֶף עַל-פְּנֵי חוֹל הָעֶרְבָה,  
וּבֹא עַד-קֶצֶה מַחְנֵה הַפְּגָרִים וּרְפָרְף עַל-גַּבִּם מִלְמַעְלָה,  
רַחֵף נוֹטֵט בְּטִיטָה אֶחָת עֶרֶב וְשֵׁתִי וּבְמַעְגָל –  
פִּתְאֵם הוּא שׁוֹהָה עַל-אֶחָת הַגִּיפּוֹת הַשְּׁטוּחֹת – וְעַמֵּד,  
וְקָדֵר הַצֶּף וְחָצִי שִׁכְנוּ מֵלֵא מִשְׁטַח הַצֵּל שַׁעַל-גַּבִּם;  
וּפִתְאֵם יִזְדַּעַע הָאֲיִר – וּמִשֶּׁק כְּנָפָיִם – וּמִפֵּל!  
נַחֲבֵט בְּמֵלֵא כְּבֵד גִּפּוֹ וּפֵל עַל-טְרַפּוֹ בְּאֶחָת  
נֶשֶׁר גְּדוֹל-אֶבֶר בְּן-צִוְרִים כְּפוּף חֶרְטֵם וְעֻקּוּם צִפְרָנִים:  
כּוֹנֵן הַדּוֹרֵס צִפְרָנֵי הַשְּׁמִיר מוֹל חֲזוֹה הַחֲלָמִישׁ  
עֶרוֹף הַחֶרְטֵם הַשֶּׁנֶן לְעַמַּת הַפְּנִים הַנִּקְשִׁים –  
עוֹד רַגַע – וְנֶשֶׁר בְּגִיָּה, וּבְרִזָּל בְּבִרְזוֹל יִנְקֵר...  
אֶף פִּתְאֵם כְּמוֹ גִּרְתַּע הַשֶּׁחֶץ וְהִיָּה כְּמִשְׁבֵּי כְּלִי-זִינוּ;  
נִחַת מִפְּנֵי הוֹד הַשְּׁלוּוָה וְתַפְאֵרַת הָעוֹז הַמִּתְנַמֵּם –  
יִפְרֹשׂ אֶת-כְּנָפָיו וְנַעְלָה, הַתְּנוּפָה וְרוּם כְּלָפֵי מַעְלָה,  
וְהִכָּה גֵל אֲדִיר בְּמָרוֹם וְלַעֲמַת גֹּאֵן שִׁמֵשׁ יִצְרִיחַ,  
רָם וּמִתְנַשֵּׂא שִׁחְקִים וּבוֹהֵר רִקִיעַ יִתְעַלֵּם.  
חֲמֵן רַב עוֹד תִּרְעַד מִלְמַטָּה, אֲחֻזָּה בְּחֵדוֹ שֶׁל-רִמַח,  
אֶחָת מְנוּצוֹת הַנֶּשֶׁר, שְׁנוּשְׂרָה וְאִבְיָה לֹא-יִדַע;  
וְעֻזּוֹבָה יִתּוּמָה שֶׁם תִּפְרָפֵר וְתוֹזְהֵר עַד-נִפְלֵה לְאָרֶץ –  
וְשִׁבָּה הַדְּמָמָה כְּשֶׁהִיָּה וְשִׁכְבוּ אֲדִירִים וְאֵין מַחְרִיד.

(44–63)

בבית זה מתוארת התרחשות: יש אשר יופיע נשר; הוא נוחת על מחנה המתים כדי להתנפל עליהם, אולם לפתע הוא כמו גרתע, מתעופף אל על, ורק נוצה מנוצותיו עוד מפרפרת על חודו של רומח.

ראשיתו של אירוע זה מתוארת בדרך מטונימית: במקום הנשר מתואר מעוף צלו ההולך ומתקרב עד שהוא נופל על מחנה הפגרים. שם הוא שוהה רגע, ופתאום נשמע קול חבטה, מעוף כנפיים, ונראה נשר הנוחת על טרפו. תנועת הצל, קולות הנפילה ומשק הכנפיים מעמידיים באופן סימולטאני שתי מסגרות הקשר, כשהראשונה שביניהן כפופה לשנייה. המסגרת האחת נבנית בתחום המציאות המעוצבת: מראה מעופו של הנשר; והמסגרת השנייה היא בתחום הציפיות שעשוי מראה זה לעורר בלבו של מי שמתבונן בו: ההתנגשות הצפויה בין המתים לבין הנשר.

אחרי שהנשר צוין בשמו, נבנית מסגרת ההקשר הדראמטית באמצעות משפטי תיאור: משפט המדגיש את עצמתו של הנשר ("נשר גדול-אבר בן-צורים כפוף חרטום ועקום ציפורניים" [51]) ואף משפט המרמז על

מתית".<sup>27</sup> עלילה רציפה אין למצוא ביצירה, אך אין ספק שנעשה כאן שימוש מכוון במוטיבים חוזרים כדי לבנות אלמנט דראמתי זה.

מצד שני, אי אפשר להתעלם מצרות הבסיס שעליו נבנה אלמנט דראמתי זה. למעשה נבנית כאן המתחיות הדראמטית על יסוד סדר הבתים של הפואמה, וסדר זה של הבתים אינו חופף בהכרח את סדר ההתרחשויות. מסגרת הזמן שבה נתונה כל התרחשות ("יש אשר") מונעת מאתנו את האפשרות לקבוע בביטחון כי אמנם קורים הדברים באותו סדר שהם מסופרים. קשה גם להניח כי לפנינו מחזוריות של הופעת חיות וסערה בקאה באותו סדר שהיא מתוארת — מסגרת הזמן אינה נותנת שום חיזוק להשערה מעין זו. וגם אילו היו התרחשויות אלו סדורות במחזוריות, ספק אם מותר היה לחשוב על קשרים בין התרחשות אחת לשנייה, לפי שביניהן נוקפים יובלות על יובלות. והלא רק על יסוד קשרים בין ההתרחשויות ורק על יסוד סדר כזה של מוקדם ומאוחר יש יסוד לתפיסה הטוענת, כי יש כאן עיצוב של התרחשות דראמטית.

האלמנט הדראמתי של היצירה קיים אפוא בתחום התרשמותנו בלבד, והתרשמות זו נשענת על סדרו של הטקסט ולא על זמנו של ההתרחשויות. אלו קשורות זו לזו בקשר של מקום בלבד. מבחינת ההתרחשויות המתוארות ביצירה, לפנינו מרחב של מדבר שבו חלות מדי פעם בפעם תמורות שונות מסביב למחנה המתים. בדרך כלל אין תמורות אלו גורמות שינוי במצבם של המתים, אולם יש שבשעת סערה הם קמים וגושימים את דברם.

בחנית היצירה על פי ההתרחשויות המתוארות בה מזה, ובחינתה על פי סדר התפתחותו של הטקסט מזה מגלות אפוא שני עקרונות מבניים הפועלים זה בצד זה: סדר הבתים יוצר רושם של מבנה דראמתי הקושר את ההתרחשויות, ואילו מסגרת הזמן שלהן בונה מבנה אפיזודי שבו נתפסת כל התרחשות והתרחשות בנפרד. תפיסתה של היצירה כסדרה של התרחשויות אפיזודיות הולמת יותר את אופי המציאות המעוצבת בה. עם זאת אין להתעלם מן העובדה שהאלמנט הדראמטי, גם אם אין לו מקום אלא בתחום התרשמותנו בלבד, נבנה כאן באופן מכוון. עתה יש לבחון את האלמנט הדראמטי מזה ואת המבנה האפיזודאלי מזה, לפרטיהם.

4.4. דרכי בנייתו של האלמנט הדראמטי<sup>28</sup> כפי שנרמז לעיל נבנה האלמנט הדראמטי לא רק על-ידי מהלכה של היצירה מקיפאון מאיים, דרך תנועה המגרה כביכול את המתים להתנער מקפאונם, ועד להתפרצות שאחריה שבה הדממה כהתרה טראגית, אלא גם

בייקזה של מסגרת ההקשר הדראמטית, זו המפרשת את נתיחתו של הנשר כהתנפלות ואת נסיקתו כנסיגה, משכיחה מאתנו את חשיבותה של העובדה שההתנגשות אינה מבוצעת. לו נתבצעה, היתה זו תמונה גרוטסקית: נשר אחד מול שישים ריבוא! מאידך גיסא, בשעה שזוכרים לנו פרט זה, מתחזקת הנטייה לתפוס את מראה הנשר את מראה המתים בנפרד, כלומר — מתחזק רושמו התיאורי של קטע זה.

נראה אפוא כי גם על פי בית זה נבנות שתי התרשמותיות סותרות, אמנם שונות מעט מאלו הנבנות על פי הבית הראשון. ההתרשמות האחת קושרת את המראות, המראה הכללי המתקבל מתפרש כהתנגשות שלא בוצעה. התרשמות זו מעוררת ציפייה לתמורה דראמטית שעליה יסופר בהמשך היצירה. ההתרשמות השנייה תופסת את המראות בנפרד. אין ספק כי גם מסגרת הזמן בו נתון הקטע ("יש אשר"), גם אי-הקוהרנטיות של מסגרת ההקשר הדראמטית, וגם המחשבה כי עצמתו הדראמטית של התיאור נובעת מן העובדה שההתנגשות אינה מתבצעת — כל אלה מחזקים את תוקפה של ההתרשמות השנייה.

קיומם של יחסי גומלין בין שתי מסגרות ההקשר שבהן נתון קטע זה (בנייתה של סיטואציה דראמטית, ובנייתו של תיאור מעופו של הנשר), כלומר — היותה של כל אחת מהן משמשת דרך עיצוב עקיפה של השנייה — זהו האופן שבו מתקיימת כאן התפיסה האסתטית המונחת ביסודה של היצירה. ואילו ייחודה הוואריני ניכר בכך, שנעשה כאן שימוש באלמנט של הסיפור ובאלמנט הדראמטי כדרכי תיאור עקיפות הן במסגרתו של הבית (בגלל שבירת הקוהרנטיות של הסיטואציה הדראמטית) והן במסגרת היצירה השלמה.

4.3. אלמנט דראמטי ומבנה אפיזודאלי מבקרים אחדים<sup>29</sup> הצביעו על האלמנט הדראמטי או על המתחיות הדראמטית שבמהלך היצירה: תחילה בא תיאור של ענקים רבי עצמה, אשר דומה שעומדים הם להתעורר. אחר-כך מתוארות חיות המאיימות על המתים וכמעט שובעות בהם, אך לבסוף הן נרתעות. תיאור הופעתן של חיות אלו מעורר אצלנו ציפייה להוצאת עצמתם של המתים מן הכוח אל הפועל. ואכן הסערה של המדבר מצליחה כביכול לעשות את שלא הצליחו לעשות חיותיו. המתים קמים ומתנערים לקול הסערה. הבית המתאר את התנערותם של המתים ומוסר את דבריהם ניתן לכנותו על פי זה בשם "השיא הפאתטי של היצירה", ובחזרה אל הדממה ניתן לראות "התרה טראגית של המתחיות הדרא-

<sup>28</sup> רבות מהתופעות הנזכרות בפרק זה זכו לתשומת לבם של המבקרים, שפירושם נשען על האלמנט הדראמטי.

<sup>29</sup> שקד (1961); שטראוס, עמ' 134; קורצווייל, עמ' 86.  
<sup>31</sup> שקד (1961).

אם אינם סדורים ואינם מרובים — מעוררים ציפייה, ולו רק עמומה, להתעוררות ולמרד. בשעה שמתוארת התעוררותם של המתים, אנו חוזרים ומפרשים את הסימנים הקודמים של המרי, ועתה נדמה לנו כי הציפייה שהם עוררו בנו היתה ברורה יותר.

ב. מוטיב חוזר ומתפתח נוסף הבונה את האלמנט הדראמטי הוא התיאור החוזר של מראה פניהם של המתים. פרט זה זוכה לתיאור נרחב בבית הראשון, ושם הוא בונה את הציפייה להתעוררותם: "גבות עיניהם — חרדות, מסובכין יארבו האימים" (14) וכו'. בתיאור התיאור נפלותו של הנשר חוזר פרט זה ונוכח ברמז: "ערוך החרטום השגון לעומת הפנים הנקשים" (53). גוקשוחם של הפנים יוצרת כאן, על רקע התיאור שבבית הראשון, סוגסטיה של עצמה שניתן ליחס אותה רק ליצורים חיים. להלן, בשעה שמתוארת ה"התנגשות" שבין הנחש והאריה לבין המתים, שב וחוזר התיאור של המתים ומראה פניהם, ברגע הקריטי שלפני התפרצות הזעם. התיאור חוזר על עצמו, אך לא בדיוק. ההבדלים יוצרים הרגשה של התפתחות. הנחש הסוקר את המתים רואה:

וְרֵבָה הַמַּחְנָה וְגִדּוּלָהּ, וְאֵין מִסְפָּר, וְאֵין קֶצֶה לְגִיָּה,  
וּמַגְלִים פְּנֵי פְלִים שְׂמִימָה וְגִבּוֹת עֵינֵיהֶם זְעוּמוֹת — (78-79)

ואילו האריה רואה:

וְרֵבָה הַמַּחְנָה וְרֵחָבָהּ, וְגִדּוּלָהּ הַדְּמָמָה בְּמַחְנָה,  
שׁוֹכְבִים אֲדִירִים, מַחְרִישִׁים וְאֵין גִּדּוּד שַׁעַר וְעַפְעָף;  
נִרְאִים כְּפִתוּתִים בְּרַצְעוֹת שְׁחֹרֹת שֶׁל־צִלְלֵי הַרְמָחִים.  
הַכְּסִיף הַסֹּהַר עֹז פְּנֵיהֶם וְגִבּוֹת עֵינֵיהֶם מֵאֲפִילוֹת...  
(107-110)

יש לחזור ולציין כי אין זה אלא תיאור של מה שרואה כל אחת מן ההיות ברגע שהיא מתבוננת במתים, ושעל כן אין שום יסוד להניח שיש קשר בין מראה למראה. אך יחד עם זאת אין להתעלם מן החזרה המכוונת על אותם דפוסי תיאור, ועל אותם פרטים שנבחרו לייצוג המתים. התיאור מטעים את דממתם מזה, ואת מספרם הרב ואת זעף עיניהם מזה. ניגוד זה מחזק את הציפייה להתעוררותם מן התרדמה. יתר על כן, התיאור השני מציג את העדר התנועה שלהם כאילו זוהי פעולה רצונית, שיש להשתאות לה: "ואין נודד שער ועפעף" (108). אנו תמהים על תופעה זו כאילו היו הם יצורים חיים, וממילא ההנחה שהם מסוגלים להתעורר נעשית כביכול מובנת מאליה. גם התיאור של היותם כאילו אסורים ברצועות של צללי הרמחים יוצר תמיהה על שהם אינם נעים ואינם זעים. המחשבה הראשונה שתיאור זה מעורר היא: אלה הם כבלים-לא-כבלים ובנקל אפשר להשתחרר מהם;

על-ידי שימוש באלמנטים חוזרים המשמשים כאן כמין תחליף לשלד העלילתי שבדראמה של ממש.<sup>29</sup> בעצם אלה אלמנטים חוזרים ומתפתחים כאחד, ודווקא התמונת רות והשינויים החלים בהם הם המסייעים ביצירתה של המתחות הדראמטית. הודות להופעתם של יסודות חוזרים ומתפתחים אלו נוצר אצלנו רושם שתיאור הסערה והתעוררות המתים מהווה את שיאה של היצירה, וכי בקטע זה מתקיימת שורה של ציפיות שנבנו בבתי הקודמים. נמנה יסודות אלה אחד לאחד.

א. שעה שמתי המדבר מתעוררים הם משחורים בדב"ריהם את מהותם ההיסטורית: דור של בני מרי הבז לתשועת השמים. הם מכריזים כי ידם לבדה הושיעה להם (160); הם מעודדים את עצמם לעלות "על אף השמים וחמתם" (170), גם אם ארון אלוהים לא ימוש ממקומו (175). השימוש המכוון שמשמש המשורר בתארים המיוחסים לאלוהים ("דור עיוזו וגיבור, דור גיבור מלחמה" וכן "ידנו החזקה את כובד העול מעל גאון צווארנו פרקה") לתיאור מתי המדבר מוסיף למוטיב של מרי כלפי האלוהים.<sup>30</sup>

ב"מתי מדבר" נעשה שימוש מכוון במוטיב זה, של הטחה כלפי מעלה, ליצירת מתיחות דראמטית. הבית הראשון מרמז לו: "קשים מצחותם וחזקים ולעומת שמים כוננו" (13). אותה התרשמות התופסת כאן את המתים כיצורים נרדמים, ודאי שהיא מפרשת שורה זו כאילו היא מבטאת את המרי של בני דור המדבר כלפי שמים. הציפייה להתעוררותם של המתים מתקשרת אפוא עם ציפייה לגילוי של מריים. בבית הרביעי, כשמתוארת התבוננותו של הנחש במתים, שוב ניתן לבנות מוטיב זה של מרי על יסוד התיאור של עיניהם: "ומגולים פני לנו שום יסוד להניח כי באמת יש איהו קשר בין הנאמר בשני חלקיה של השורה; אפשר שיש כאן ציון של שתי עובדות חיצוניות בלבד. אולם התקבולת מחזקת את הרושם שאכן קשר כזה קיים. כבר ציינתי לעיל כי האלמנט הדראמטי נבנה רק בתחום ההתרשמות של הקורא, ואין להתעלם מן העובדה ששורה זו מחזקת אותה.

האלמנט הדראמטי נבנה באופן פרוגרסיבי ורגרסיבי כאחד. הרמזים המוקדמים של ההטחה כלפי מעלה, גם

<sup>29</sup> גם בדראמה מושגת תחושת ההתפתחות באמצעות אלמנטים חוזרים ומשניים או מתפתחים (שמות של גיבורים, בעיות, מצבים, עמדות). שם ערוכים פרטים אלה בסדר זמנים; אולם גם בלי חוט מקשר זה של הזמן הליניארי, יוצרת כאן התבנית של פרטים חוזרים ומתפתחים את התחושה שלפנינו התפתחות דראמטית.

<sup>30</sup> ועמד על כך ע. צמח, 'הלביא המסתתר' (קריית-ספר, 1966), עמ' 125 (להלן — צמח).



בין החיות לבין המתים, פגישה זו יש לה בעיקר ביטוי אקוסטי.

תיאורו של המדבר מציגו בצורה מואנשת. השימוש בביטויי האנשה תורם להרגשה זו שהמדבר הוא שותף למרד של מתי. תחילה מתוארים קולות המדבר הנשמעים בליל הסהר: הוא כאילו עוגם וחולם חלום אכזר על שממות עולם (101). אחר־כך חוזרת נרמזות אי־הנחת שיש כביכול למדבר משוממותו בתיאור ההד העונה לשאגת האריה: "הלא הוא ילל הישימון וועקת המדבר המרה / בהקיצו בחבליו והוא עייף והוא רעב ונפשו חרבה" — (116—117); ושוב כאשר מתוארת סערת החול כביטוי למרד של המדבר ביוצרו (135—140), וכאשר תיאור זה שב וקושר את המתחולל במדבר עם התנהגות החיות ("ונסחפו אריות ונמרים בגלגל הסופה החזור / מטורפים בסערה, אחווי בעתה וסמורי הרעמה") (147—148), ויותר מכך — עם התעוררות המתים ("ונוני קוף ראשנו שמיימה ויצרו בעינינו — / ונערוק למדבר ונאמר לצייה 'אמנו!' [162—163], וכן: "האוינו! / הסערה גם־היא קוראת לנו: 'ההינו!' [180—181]). אנו מקשרים באופן רטרוספקטיבי את כל פרטי המוטיב של תיאור המדבר עם המרד, ותופסים אותם כרמזים מוקדמים הבונים באופן דראמטי את התפתחות היצירה לקראת שיאה. רמזים אלה גם מחזקים את הציפייה וגם יוצרים הרגשה של הרחבת היקפה של ההתעוררות, כאילו לפנינו תופעה מיתית של התקוממות הבריאה על יצרה.

ה. בשימוש הנעשה כאן בחומרים מיתיים לצורך תיאורו של המדבר וחיותיו, ניכר אותו עיקרון של חזרה ופיתוח. הנשר מתואר כיצור ריאלי. בתיאורו של הנחש מצוינים פרטים הלקוחים משיכבה מיתולוגית. הוא "שרף משרפי המדבר הגדולים"; שנאתו מוצגת כ"שנאה הכבד־שה מנחש הקדמוני עד הנה". פרטי תיאורו של האריה אין בהם דבר המפקיעו מן הריאליה, אולם שאגתו יוצרת רושם שלפנינו אריה מיתי.<sup>81</sup> השקט השורר במדבר מתואר בלשון זו: "ותי"ו על תי"ו פרסה מסביב אין קול, אין הברה, אין קשב" (29). ואילו רושם שאגתו של האריה: "ותי"ו על תי"ו פרסה מסביב יודעזע המדבר ואגפיו" (113). אמנם, למעשה מתוארת כאן תופעה ריא־לית לחלוטין, אולם נוצרת סוגסטיה כאילו התפשטות שאגתו של האריה והתעוררותו של המדבר מעניקות לאריה ממדים על־טבעיים.

לכאן מצטרף כמובן התיאור של המדבר עצמו, שהוא תיאור הרצוף חומרים מיתיים. הצלילים מדומים לחיות ענק (25—26). הסהר נוסך אור גנוז על פני רו משולש:

<sup>81</sup> כך פירש לחובר בספרו 'ביאליק, חיו ויצירותיו', ב (דביר ומוסד ביאליק, תש"ד), 405.

הרי זו מחשבה התופסת יצורים אלה כאילו היו חיים. בשעה שאנו קוראים לאחר מכן על התעוררותם, ושוב חוזר התיאור ומתעכב על פניהם ועל עיניהם: "ועיניהם ברקים ופניהם להבים" (154) — ומראה זה מבטא אף כאן עיוז וגבורה — אנו חוזרים ומפרשים את פרטי התיאור הקודמים כרמזים ברורים יותר להתעוררות זו.

ג. גם תיאורי הסביבה יש בהם מוטיבים חוזרים ומתפתחים הבונים את האלמנט הדרמטי של הציפייה להתעוררות. אחד מהם הוא הציון של שעת הופעת החיה. שעת הופעתו של הנשר אינה מצוינת במפורש. ניתן רק לשער אותה על פי אורכו של הצל (מקדיר גוף וחצי שכנו — 48) ועל פי מקומה של השמש (הנשר מתרומם אל על לעומת השמש — 58). אלה הם רמזים בלבד לשעת הצוהריים.

בתיאור הופעתו של הנחש מצוינת השעה במפורש: "ויש שבהתעלף המדבר בשרב הצוהריים" (64). בתיאור האריה יש קטע ארוך המתאר את שעת ההתרחשות — ליל סהר. לכאורה אין כאן אלא תמורה כמרתית — שעת ההתרחשות מתוארת בצורה מפורטת יותר ויותר. אולם מכיוון שאנו נוטים לטוֹת קשרים בין שעת ההתרחשות לבין ההתרחשות עצמה, כמדומה שיש גם בתופעה זו כדי ליצור רושם של תמורה והתפתחות, של התקרבות כביכול אל הרגע הקריטי של ההתפרצות.

ד. מבקרים כבר עמדו על חשיבותו של תיאור המדבר במדרו. שקד (1961) טוען כי המדבר משמש כמטאפיזה של המתים. ואכן, מידת הפירוט של תיאורי המדבר ולשונם של התיאורים יוצרות רושם כאילו יש קשר בין התמורות החלות במדבר לבין ההתעוררות של המתים.

אמנם, לא בכל מקום שמתואר המדבר ניתן לבנות על פיו את האלמנט הדרמטי. בבית השני מתואר המדבר כמי שמוחק כל גילוי של חיים, ולא כמי שמעורר ציפייה לחיים. אולם פרט לבית זה, ניתן כמדומה להשעין את הציפייה להתעוררות על שורה של מוטיבים חוזרים ומתפתחים הקשורים בתיאור המדבר.

זיקתו של המדבר להתעוררות ולהתנגשות שבין החיות לבין המתים נרמזת תחילה בתיאור הנחש ובהצגתו כילד שעשועי המדבר (66—71). להלן מוצגת הופעתו של האריה כאילו יש כאן התנגשות לא בין האריה לבין המתים, אלא בין האריה לבין המדבר (112—120). שאגת האריה מעירה כביכול את המדבר משנת זעפו. הוא מתעורר, מיילל וגונח, ורק עם זריחת השמש הוא נרגע (124—133). התעוררות זו מבשרת כביכול את הסערה ואת ההתעוררות של המתים. רושמה של ההתנגשות המדומה בין המדבר לבין האריה מתחזק גם הודות לעוב־דה שבניגוד לביטוי היוזאלי של הפגישות הקדמות

ביצירה כאילו הוא מבטא את סדר הזמנים של החתירה-שויות המעוצבות בה; היא מייחסת סדר כרונולוגי להתרחשויות מקריות שאינן באות בשום סדר שהוא. היא מתייחסת אל התרחשויות הבאות יותר מפעם אחת כאילו הן חד-פעמיות.<sup>84</sup>

ב. פרשנים הנשענים על האלמנט הדראמטי מתעלמים מתופעה מרכזית ביצירה. היצירה מתארת סיטואציה אגדית של מתי המדבר, אולם סיטואציה זו ממוקמת בנף ריאלי לחלוטין (כפי שנראה בפירוט להלן). התפיסות הסמליות והאלגוריות השונות של המדבר — אם זה "מדבר העמים" (לחובר), או "הקוסמוס" (קורצווייל), או "הנצח הנגאטיבי" (שקד), או יצור מיתי, "מטונימיה של מתי המדבר" (שקד) — נבנות על תופעות סלקטיביות בתחום הלשון הפיגוראטיבית של תיאורי המדבר, ומתעלמות מן מציונים ריאליסטיים כגון "חולות המדבר הצהר-ביים" (4), "מילי מילין של חול וערבה" (94), והן מן העובדה המכרעת שאי אפשר לישב תפיסה מיתית של המדבר עם תפיסה ריאליסטית שלו.

מי שתופס את המטאפוריקה של תיאור סערת החול כגילויים של מרד המדבר המיתי באלוהים, צריך לנמק מדוע אין הוא מייחס משמעות מיתית לכל הגילויים האחרים של המדבר, בין שהם מתוארים בלשון ישירה (חולות המדבר [4]; אורחות אשר הדביקתן הסערה [194]), ובין שהם מיוצגים בלשון מטאפורית ("בהתעלף המדבר בשרב הצוהריים" [64]). אמנם אפשר שפרט מסוים ביצירה יהיה ריאליסטי וסמלי בעת ובעונה אחת, אך אם אין הפירוש הסמלי נשען על כל הפרטים הריאליסטיים, יש צורך להסיק ביר על פי איזה עיקרון נקבע שלפרטים אלה יש גם פירוש סמלי ואילו לאחרים אין.<sup>85</sup> הביקורת אינה עושה

<sup>84</sup> אחת התוצאות של ההתעלמות ממסגרת הזמן של ההתרחשות היא הפירוש של מראה המתים אחרי הסערה כאילו הם מתו. פרשנים ההולכים בדרך זו הופכים את היצירה למין סיפור על ענקים אשר היו מוטלים נרדמים. פעם אחת מרדו ואלוהים הענישם והמית אותם. לפירוש זה מרמו לחובר בספרו 'ביאליק, חייו ויצירותיו': 'יכפי המסורת על התקוממות הטיטאנים בזבס ושעבודם אליו והמסורת היהודית על מתי המדבר הסרוחים במדבר, חזה גם המשורר את השתתקות המדבר מועפו והשלמת הגיבורים המתקוממים עם האלוהים על-ידי המוות' (ב, עמ' 406). ואין הוא חש כי הוא סותר בכך את הפירוש שלו עצמו, התופס את מתי המדבר כאפ' תיאוזה של היהודי הנצחי. אף בהט רואה את המלה 'מוות' במקום זה כאילו היא מצינית תופעה שלא היתה קיימת קודם לכן. ראה: 'הטכניקה האמנותית בפואמה 'מתי מד' בר', 'אורים', יב (תשט"ו), 30—34.

<sup>85</sup> גילוי קיצוני של פירוש סמלי שאינו מושתת על עקרונות מוגדרים הוא פירושו של ע. צמח. על-פי פירושו זה נתפסת כל יצירה של ביאליק כ'מחסן' של סמלים, כגילוי נוסף של עולמו האישי של ביאליק. דרך הפרשנות של ע. צמח שר"ר רותית במידה כזאת, שאין טעם להתדיין על נכונותו של פרט זה או אחר בפירושו. ראה צמח, עמ' 115—130.

לילה, ישימון וקדומים (100). המדבר מופיע כיצור אנושי שבע רגזו המקבל ייסוריו בועף (43, 125). והסערה — כמלחמת איתנים בין השמים לבין המדבר המורד (135—143).<sup>82</sup>

אין כאן מיתוס, אולם החזורים המיתיים מסייעים ליצירתו ולפיתוחו של האלמנט הדראמטי בתחום ההתרחשות, הודות לעצם העובדה שהתיאור נשען ברציפות ובמידה גדלה והולכת על תחום תרבותי-לשוני זה. אם כי האלמנט הדראמטי נשען על קישור סלקטיבי של פרטים, ואם כי הוא כרוך לפעמים בפירוש שאינו ודאי (כמו בתיאור של פני המתים וגבות עיניהם [79]), אין להתכחש לעובדה שהטקסט מעודד אותנו לבנות אותו. לאלמנט זה חשיבות רבה כאמצעי המעורר עניין ביצירה שאינה עלילתית. חשיבות נוספת ולא פחותה היא בתפקיד שנועד לו כאחת מדרכי התיאור העקיפות הנקוטות ביצירה. בדיקתו של תפקיד זה מפנה אותנו לתיאור העיקרון המבני השני של היצירה: העיקרון של המבנה האפוזודאלי.

4.5. טעויותיה של התפיסה הדראמטית פרשניה של יצירה זו, גם בעלי הפירוש האלגורי וגם אלה שתפסו אותה כמבטאת רעיון כלל אנושי, נשענים על האלמנט הדראמטי של היצירה בלבד, ובסברם כי הוא הולם את המציאות המעוצבת בה, הם מתעלמים מן העובדה שאין הוא קיים אלא בתחום ההתרחשות של בלבד. אפילו שקד, המתאר נכונה את מסגרת הזמן של היצירה במאמרו הראשון, מעניק במאמרו השני לאלמנט הדראמטי תוקף של אמת חיצונית, בלי לחוש בעובדה שמסגרת הזמן עושה את האלמנט הדראמטי בלתי אפשרי.<sup>83</sup> משום טעות נפוצה זו, פרי הנטייה המופרזת לאינטרפרטציה אידיאית, מתעלמת הביקורת משורה של תופעות הקשורות באופיה של היצירה כפואמה תיאורית, ומן המבנה האפוזודאלי של ההתרחשויות המתוארות בה, ונגררת לשורה של טעויות.

א. ההישענות על האלמנט הדראמטי מתעלמת כאמור ממסגרת הזמן של היצירה. היא מתייחסת אל סדר הבתים

<sup>82</sup> האגדות של המדבר: 92, 101—102, 118—119, 124—133, 135—143, 145.

<sup>83</sup> השווה: 'זמנם של מתי המדבר הוא בטול כיוון [..]. כל האירועים שבין הדממה השלטת בכל, אינם אלא רגעים אפסיים בפאראטאקסה האינסופית של הזמן' (שקד [1960]). ולעומת זאת: 'ההתפרצות הפאתטית כאן אינה אלא פורקן של מתיחות דראמטית המובעת בתוך המקצבים האפיים מלכתחילה. מתיחות זו מתבטאת יפה בייח שבין כוחות החיים לבין מתי המדבר. אלה מגרים לחיים ומתגרים במתים ואלה נאבקים בהם באופן פאסיבי לחלוטין, כאילו הם מייצגים את הזמן המיתי הקופא' (שקד [1961]). המתיחות הדראמטית מוצגת כאן כאילו היא קיימת בתחום ההתרחשות.

רים האלה ופנים נתראה עם האויב החמוש" (178).<sup>87</sup> כל הטענות כאילו המתים שואפים להשתחרר ממצבם האמ-ביולוגי של חיים מאובנים,<sup>88</sup> או שהם מורדים בקללת הדואליות של החיים והמוות, או בשררה האלוהית הדו-ברת בלשון הדממה — למעשה כל הדיבורים על מרד שיש לו אידיאולוגיה — הם המצאות של הביקורת,<sup>89</sup> ואין להם כל אחיזה בטקסט. אין שום סימן לכך, שהמתים יודעים כי הם נידונו לקיום מאובן נצחי, כי הם יודעים שהשררה האלוהית הרדימה אותם, וכי הזמן הוא איבם. ההישענות על האלמנט הדראמטי והטעויות שנוכרו לעיל גרמו לכך, שאין בדברי המבקרים ראיות מספיקות להוכחת נכונותו של הפירוש האידיאי, שכל אחד מהם נותן ליצירה.

4.6. המבנה האפיזודאי של ההתרחשויות המציאות המעוצבת ביצירה ניתנת לתיאור כך: לפנינו מחנה של ישישים ריבוא פגרים המוטלים במדבר ללא נוע. מראם מעורר אימה. מדי פעם בפעם חלות תמורות מסביב להם. יש שאלו תמורות במוג האוויר, או שאלה שינויים בשעת היום (צוהריים, לילה, דממה, סערה). יש שהתמורות מתבטאות בהופעת חיות מדבר הבאות עדיהם. יש שבשעת סערה קמים המתים מרצבם. יש שמישהו מן העולם החיצוני נתקל, או דומה שהוא נתקל במחנה המ-תים. עם כל תמורה בסביבה נראים המתים באופן אחר. ההתרחשויות החיצוניות האלו נתונות אפוא במסגרת רופפת מאוד של זמן, כמעט בלי קשר בין אחת לשנייה (אם כי מתעורר בדרך סוגסטיבית רושם של קשר בין התיאורים השונים). משום כך יאה להן הכינוי אפיזודות. מונח זה מבליט את העדר הקשר (של זמן או של סיבה) בין ההתרחשויות, ואת העובדה כי אין הן בוגות עלילה רצופה. נמצא שכל אחת מן ההתרחשויות וכל פרט שב-התרחשויות אלו עשוי לעורר עניין כשלעצמו.

4.7. מקומם של החומרים המיתולוגיים והאגדיים הקשורים במדבר בנייתו של האלמנט הדראמטי שנשענת בין השאר על תפיסה מיתית של המדבר. על פי תפיסה זו מהווה המדבר איזה יצור מיתי שקשר לו עם מתי המדבר, ודין ודברים לו עם האלוהים. משפטים כמו "ועגם המדבר וחלם חלום אכזר של שממות עולם" (101), או: "וזמן רב עוד ירגז המדבר [...] נאנח גונח ורע לו, ומקבל את יסוריו בזועף" (124—125), נתפסים על פי זה במובנם המילולי, כאילו

<sup>87</sup> שקד (1961) עומד על כך, ואין הוא חש באי-ההתאמה שבין פירושו זה של המרד לבין הפירוש המיתי.

<sup>88</sup> שקד (1961).

<sup>89</sup> מעניין שאיש מן המבקרים אינו טורח לבדוק את עניין המ-רד. כולם מדברים עליו כעל תופעה המתוארת במפורש, ואין שם לב לעובדה שאין מדובר על כישלון של המרד.

גם אחד משני דברים אלה. בגלל הנטייה לפירוש אידיאי מתעלמת הביקורת, החותרת אל המשמעות הסמלית, מה-חשיבות הרבה שיש לתפיסתו של המדבר כתופעה ריא-לית.

ג. ההישענות על האלמנט הדראמטי גורמת לפרשנים אלה שיתעלמו מן הפרופורציות הנכונות של תיאורי הופעתו של החיות. החיות מתוארות בממדים ריאליים בהחלט: הנשר כמעט שתוקף גוייה אחת (47), הנחש נוטה את גופו מעל לחלל הקרוב (84), האריה שואג בלבד (112). הרושם של התנגשות בין חיה לבין מחנה המתים כולו, שעליו נשען האלמנט הדראמטי, נוצר רק הודות לכך, שההתנגשות אינה מתבצעת; מכל מקום, ודאי שזהו רושם בלבד. התעלמות מתופעה זו מביאה את הביקורת לא רק לידי תפיסה פאתטית מדי של היצי-רה, אלא אף לאי-הכרת חשיבותם של קטעים אלה כקטעי תיאור, המעמידים במרכז ההתעניינות את הופעת החיה ולא את התפקיד שיש לה ביצירה.

ד. ההישענות על האלמנט הדראמטי גרמה לביקורת שתטעה טעויות אחדות ביחס למתים עצמם. כשם שמייח-סים לחיות פחד ושנאה על יסוד תיאורים חיצוניים, כך מייחסים למתים כוונות, רצונות ומאווים, אף על פי שאין היצירה נותנת שום יסוד לכך. אמנם מוצאים אנו פעמים רבות שיוצר מאפיין מצבים נפשיים בדרכי עקיפין, על ידי תיאור של תופעות חיצוניות. אף ביצירה זו מתוארת השתוממותו של הפרש הערבי על ידי תיאור תנועות חיצוניות:

... וּפְתָאֵם

יִתְנַדֵּד הָאֲבִיר וְנָקַף וְנָרְתַע לְאַחֹר קוֹמְמִיּוֹת

יִחְמָה הַפֶּרֶשׁ וְהַצֵּל בְּשִׂמְלָאוֹ עַל-עֵינָיו וְהִבִּיט

וְהִפֵּף לְפָתַע עִם-סוֹסוֹ וְחָתַת אֱלֵהִים עַל-פְּנֵיהוּ

וְדִפֵּק אֲבִירוֹ בְּכַח וְכַחַץ הַשְּׁלֹחַ — לְאַחֹר ...

יִדְבִּיק הָאֲרֻחָה וְסַח לָהֶם פֶּל-מְרָאָה עֵינָיו בְּדַמְמָה.

(209—214)

אולם במקום שהיוצר עושה כך, קיימת מסגרת הקשר ברורה שעל פיה עלינו לבנות את הנעשה בנפשו של הגיבור על יסוד תיאור של תופעות חיצוניות. לגבי המ-תים מטעים הכתוב דווקא את העדר התגובה של המתים להופעת החיות. על יסוד זה ודאי שאין לבנות תגובות נפשיות כמו: החיות מעוררות את היסוד הויטאלי של המתים.<sup>90</sup> ודאי שאין יסוד להניח שלמתים המתעוררים מטרה שונה מזו שהם מצהירים עליה; הלא היא המטרה שהיתה לדור המדבר בשעתו: "נרד לפנינו תועפות הה-

<sup>90</sup> כך אצל שקד (1961); שטראוס, עמ' 132; צמה, עמ' 120.

[20]

התופעה הריאלית תישען על המשמעות המילולית של שורות כמו 147 שצוטטה לעיל, ואילו שתי השורות הראשונות ייתפסו בשינוי משמעות, כצירוי לשון פיגוראטיביים.

קיימת גם אפשרות שלישית של מימוש החומרים המיתיים המשוקעים בלשון התיאור. על פי לשון זו ניתן לבנות התרשמות דמיונית של איזה מתבונן אפשרי מתבונן כזה יתפוס את צירוי הלשון הפיגוראטיבית כפשוטם. באפשרות שלישית זו אדון מאוחר יותר.

האפשרות של מימוש הטקסט בשני כיוונים שונים נבחנת להדגמה בצירופים מטאפוריים של התיאור, למשל בשורה כמו "והתנשא למולו בסערה, ובנציבי החול לו יתקומם" (137). אם אנו מממשים על פי שורה זו תופעה מיתית, נתפס הצירוף "והתנשא למולו בסערה" באופן מטאפורי, במובן רוחני של העזה כלפי מעלה, ושל עוז נפש (בסערה); ובצירוף "ובנציבי החול לו יתקומם" מורה המלה 'נציבים' על שריו של המדבר, עושי רצונו, שבאמצעותם מורד המדבר. לעומת זאת, אם נממש את התופעה הריאלית של סערת החול, ייתפסו המלים 'והתנשא' ו'יתקומם' במשמעות חדשה של 'תרומם', ואי-לך המלה 'סערה' תיתפס כפשוטה.

בקטע זה ניתן לבנות את שני סוגי המציאות (הריאלי-לית והמיתית) באופן סימולטאני, אולם אפשר כמדומה לקבוע איזו בנייה הולמת יותר את אופי המציאות המעורבת ביצירה. ניתן להכריע, מה כאן מציאות מעוצבת, ומה — צירוי לשון פיגוראטיבית של התיאור. ההכרעה נשענת על תופעות אחדות:

א. במקומות אחדים מעמידה היצירה זה לעומת זה את עולם האגדה שלו שייכים למשל אנשי השיררה הערביים. בשני מקומות, בבית השני (41—43) ובבית השביעי (202—213) מסופר על מגע בין שני עולמות אלה. בבית השביעי מתואר המדבר כמקום שבו יש אחיזה גם לעולם האגדה וגם לעולם הריאלי. והנה, מה שתואר בתחום האגדה כמרד נגד השמים, מתואר בתחום הריאליסטי כסערת חול רגילה (195—196). המדבר הוא אותו המדבר. אין לנו סיבה להניח שמדבר זה יש לו ממדים ריאליים כשמדבריים בו אנשים מן הישוב, ואילו בתחומם של מתי המדבר הוא נעשה יצור מיתי. אילו היה כך, לא היה צורך לתרץ את העובדה שמתי המדבר נעלמו מעיני אדם בני מוק הריאליסטי: "צברה הסערה הררים סביבם ותסגור עליהם" (201). קרוב יותר להניח כי התיאור הוא של סערת חול, ואילו השכבה המיתית קיימת רק בתחום הדמיון או בתחום הלשון הפיגוראטיבית של התיאור.

ב. בחירתם של החומרים המיתיים, יותר משהיא צמודה לאיזה סיפור מיתי, היא מנומקת על-ידי תופעות ריאליות

הם מציינים עובדות חיצוניות המתרחשות במציאות אגדית. כדי לבחון את מקומם הנכון של חומרים מיתיים בלשון התיאור נתבונן בתיאור 'מרד' של המדבה.

אוֹלָם יֵשׁ אֲשֶׁר-יִקְיץ הַמְדַבֵּר וְנִקְטַב בְּדַמֵי הָעוֹלָמִים  
וְהַתְעוֹרָר לְהִנָּקֵם בְּאַחַת נִקְם שׁוֹמְמוֹתוֹ מִיִּצְרוֹ,  
וְהַתְנַשָּׂא לְמִילוֹ בְּסַעְרָה וּבְנַצִּיבֵי הַחֹל לֹא יִתְקוֹמֵם.  
פָּתַע יָקוּם וּבָעֵט בְּיִצְרָו וְהִחְרִידוּ מִכֶּסֶף הַכְּבוֹד,  
יַעַז לְשִׁפְף הַקֶּתָחַן עַל-פָּנָיו וּלְזַרְקוֹ בְּחַמַּת אֶף לְרַגְלָיו  
וּלְעַרְבֵב עָלָיו כָּל-עוֹלָמוֹ וְלִהְיֵיב הַתְּהוֹ עַל-כַּף—  
אוּ יִדְעוּעַ הַיִּצְרָו תָּעַם וּפְנֵי הַשָּׁמַיִם יִשְׁתַּנּוּ,  
וּכְנֵיית הַבְּרוֹל הַמְלַכָּן עַל-הַמְדַבֵּר הַמּוֹרֵד הֵם כְּפוּיִם,  
וְאֲדוּמִיּוֹת וְעִימַת הַמְרָאָה שׁוֹפַעַת מֵהֶם וּמְפַעֶפַעַת  
בְּחֻלּוֹ שֶׁל-עוֹלָם וְעַד רֵאשֵׁי הַצִּירִים הַקְּלוּיִם יִקְדַּת—  
וְהַתְמַרְמֵר הַמְדַבֵּר וְהֵם, וְנֹעַר בְּמַצוּלָה רוֹתַחַח  
כָּל-תַּחְתִּיּוֹת שְׁאוֹל וְרוֹם עוֹלָם וְהָיוּ עַרְבוּבֵיָה אַחַת,  
וְנִסְחַפוּ אַרְיֹת וְנִמְרִים בְּגִלְגַל הַסּוּפָה הַחֹזֵר,  
מְטַרְפִּים בְּסַעְרָה, אַחֲזִי בַעֲתָה וּסְמוּרֵי הָרַעְמָה,  
הֵם דֹּהָרִים, שׁוֹאֵיִם וְדוֹלָקִים וְעִינֵיהֶם מְחִיזוֹת נִיצוּצוֹת,  
וְהֵם נְרָאִים כְּפּוֹרְתִים בְּאִיר, נְבוֹכִים וּמְכִי מְהוּמָה  
(135—150)

במישרין, על פי מבנהו התחבירי, מתאר קטע זה תופעה מיתית של מדבר המורד באלוהים, ושל אלוהים המדכא את המדבר המורד. אמנם לא כל המשפטים מוסרים אינפורמציה ברורה על מלחמת איתנים זו. המשפט: "ואדומית ועומת המראה שופעת מהם [מן השמים] ומפעפת" (143) אינו ברור ביותר במסגרת הקשר זו. כמו כן לא כל כך ברור איזה שלב במלחמת האיתנים מתואר באמצעות השורות האחרונות שבקטע (145—150). אולם, אם על דרך ההשערה ואם על דרך הסוגסטיה ניתן לקרוא להמחיש לעצמו את המאבק המיתי הזה על פי פרטי התיאור אור כולם. באופן זה גם פירשו אותו מרבית המבקרים.

מאידך גיסא, ניתן גם לתפוס את פרטי התיאור כולם כאילו הם נוגעים לתופעה ריאליסטית לחלוטין של סערת חול: במקומה של דממת העולמים נשמע רעש הסערה, עלעולי חול מתרוממים למעלה, כיפת השמים כפויה כגיית על המדבר, ואדומית ועומת מראה שופעת מהם ומפעפת, וכו'.

כל אחד משני כיוונים אלה של מימוש התיאור מתייב תפיסה שונה של החומר הלשוני. למשל, בנייתה של סיטואציה מיתית תתפוס את שתי השורות הראשונות כפשוטן, במשמעות המילולית שלהן, ואילו לשורה כמו: "ונסחפו אריות ונמרים בגלגל הסופה החוזר" (147) תוענק משמעות עשירה יותר מהמציאות הריאלית המיוצגת באמצעותה במישרין. לעומת זאת, תפיסתה של

וְאֶדְמוּמִית וְעוֹמֶת הַמְרָאָה שׁוֹפְעַת מִקֶּם וּמִפְּעַפְעַת  
בְּחֻלְלוֹ שֶׁל-עוֹלָם וְעַד רְאִשֵׁי הַצְּוָרִים הַקְּלֹיִם יוֹקֶדֶת -  
וְהַתְּמַרְמֵר הַמְדַבֵּר וְנֶהֱמָ, וְנֶעַר בְּמַצּוֹלָה רוֹחֶחַת  
כָּל-תַּחְתִּיּוֹת שְׂאוֹל וְרוֹם עוֹלָם וְהָיָה עֶרְבוּבֵיית אֶחָת,

(146-143)

מאידך גיסא, התמורות במציאות הריאלית המתוארת יש בהן כדי לנמק את כל ציוריה של לשון התיאור. החו-מרים המיתיים, כשאין תובעים מהם שיתלכדו לכלל סיפור, נתפסים כדרך פיגורטיבית של תיאור המציאות החיצונית. על אופן מימוש זה של היצירה אעמוד להלן. העיקרון שעל פיו קבעתי את אופן המימוש הנאות של לשון התיאור ניתן לכנותו בשם עקרון הקוהרנטיות. בת-הליך מימושו של הטקסט אנו בונים אותה מציאות אשר ניתן לבנותה על יסוד כל החומר הלשוני של התיאור, בלא שתיווצרנה כל סתירות. לכאורה אפשר ליחס את התיאור של הסערה לשלוש מציאויות: סערת חול (תו-פעה ריאלית); מדבר המורד באלוהים (תופעה מי-תית), והתרשמויות של איזה מתבונן במתרחש מן החוץ (תופעה רוחנית-פנימית). הוכחתי את אי-הקוהרנטיות של מימוש התופעה המיתית. עלינו לבחון עתה את מידת הקוהרנטיות של התופעה השלישית: אפשר לטעון שיש לקבל את ציורי הדמיון של המדבר המורד כפשוטם, לפי שאלה הם פרי דמיונו של המשורר החווה את המתחולל בעיני רוחו. זו תהא דרך מימוש דומה לזו הנעשית למשל לגבי "רזי לילה" של ביאליק או "מתוך עב העגון" של טשרניחובסקי. אף בשירים אלה מעורבים פרטים מיתו-לוגיים עם פרטים ריאליסטיים. אף לגביהם אי-אפשר לב-נות סיפור מיתי קוהרנטי מלשון התיאור. אולם למרות זאת נתפסים החומרים המיתיים של לשון התיאור גם כפשוטם. אנו נוטים לתפוס את התיאורים של רזי החשכה המסתוריים בשירו של ביאליק, או את הלבוש המיתי של הסערה בשירו של טשרניחובסקי גם במשמעותם המילו-לית, ולממש על פיה את ציורי דמיונו של המשורר. ואילו לגבי תיאור המדבר בפואמה שלפנינו אמרתי כי יש לתפוס את החומרים המיתיים תפיסה פיגורטיבית. ואמנם קיים הבדל יסודי בין השימוש בחומרים מיתיים בשירים ליריים כמו אלה שזכרו לעיל, לבין השימוש בהם בפואמה תי-אורית כמו "מתי מדבר", ההבדל הוא בכך, שבשירים הליריים קיים מישוהו ("האני הלירי") שניתן ליחס לו תפיסה דמיונית של המציאות. חומרי הלשון המיתיים בשיר הלי-רי אינם בונים ריאליה חיצונית, אלא עולם פנימי של הר-הורים על ריאליה חיצונית. בתחומו של עולם פנימי זה אפשר לצרף פרטי מראה מציאותיים עם פרטי ציור דמ-יוניים, וזאת אפילו כאשר המשורר עצמו מתייחס בפקוק מה לתפיסה האגדית של המציאות, כפי שמוצאים אנו ב"רזי לילה": "ולעניני נגלה שר של לילה — כלומר: / מחשכים, שחור, דומייה, צל וגומר".

חיצונית. נבחן את תיאור השמים הכפויים על המדבר המורד:

או ידועה היצור חוץ ופני השמים ישתנו,

וכנתי הנרדף המלבן על-המדבר המורד הם כפויים (142-141)

מימוש מיתי של שתי שורות אלו תופס את המלים "יוצר" ו"שמים" שבשורה הראשונה כנרדפות. המלה "שמ-ים" מתפרשת כאן כמטאפיזיה לאלוהים, ולא במובן הפ-שוט הנרדף לרקיע. השורה שלאחריה ממשיכה את הסי-פור המיתי על האלוהים העונש את המדבר, אולם הציור של גיגית הברזל הכפוייה אינו יכול להישען על המש-מעות של שמים כשם נרדף ל"יוצר", אלא כשם נרדף לרקיע. כלומר, המשכו של התיאור, דווקא משום שהוא מרמז על משמעות הפתגם "לכפות הר כגיגית", הוא מח-זיר אותו למעשה אל תחומה של המציאות הריאלית. מימוש ריאליסטי של התיאור יכול להסביר את ראשיתו — "או ידועה היצור" — כהיגררות אחרי הלשון הפיגורא-טיבית המתארת את מראה השמים: "ופני השמים ישתנו". ואילו מימוש מיתי של התיאור אינו יכול להסביר את המעבר מן המשמעות האחת של המלה "שמים" אל המש-מעות השנייה. אף אין הוא יכול להתעלם מן התמונה הריאליסטית של כיפת השמים. וברגע שעולה תמונה זו, שוב קשה לקבל בתמימות את הרושם שכאן אלוהים המכ-ניע את המדבר המורד.

ג. הניסיון לממש את השכבה המיתית של היצירה על פרייה — כלומר, לבסס את ההנחה שלפנינו תיאור של מציאות מיתית-אגדית — הוא ניסיון שאינו נושא פירות רבים. מקומות רבים נעשים מתוך כך מוקשים. חומרים מיתיים רבים אינם מתלכדים עם הסיפור הנבנה.

על פי הקטע שלפנינו אפשר לכאורה לבנות מעין סי-פור מיתי על המדבר המורד שאלוהים חוזר ומכניעו. באופן כזה תפסו אותו מבקרים רבים. דא עקא שפירוש מעין זה בנוי על כללותו של התיאור ומתעלם מפרטים חשובים שבו. אחד מהם הוא עניין דיכויו של המרד. אמנם אפשר להבין מדוע דרוש פרט זה לביקורת, אך אי-אפשר להתעלם מן העובדה שביצירה אין השתתקותו של המדבר מוסברת הסבר מיתי, אלא ריאליסטי: "עבר הסער, גשתק המדבר מועפו וטהר" (192). אמנם נאמר שאלוהים כופה כביכול את כיפת השמים כגיגית על המדבר (143), אולם הלא אחר כך מתואר לא מדבר שנכנע אלא מדבר ההופך את העולם לתוהו ובוהו (145) — (150). יתר על כן, פיתוהו של ציור כיפת השמים הלוהטת לא רק שאינו מספר על הכנעת המדבר, אלא אף מרמז על כך שהבערה הזאת היא המרתיחה את המדבר וגורמת לו שיבעיר את היקום כולו:

מתבטאת המגמה לפתח את ציורי הלשון כאילו אין הם פיגוראטיביים, אלא מעצבים מציאות במישרין. במקומות שונים כבר עמדנו על תופעה זאת (ר' 2, 2). כאן כדאי להציג ביע על דוגמה נוספת של פיתוח אוטונומי של ציור הלשון, כפי שהוא בא לידי ביטוי בתיאור השתתקותו של המדבר עם שחר.

וּזְמַן רַב עוֹד יִרְגֵז הַמְדַבֵּר, יִתְגַדֵּד וְהַשְׁקֵט בְּלִי-יִכְל, נֶאֱנַח, גִּנַּח וְרַע לוֹ וּמִקְבֵּל יִסְרִיּוּ בּוֹעֵף.  
שְׁחַר – יִרְגֵעַ בְּאַנְחָתוֹ וְהִתְנַמֵּם שֶׁבַע רָגַז וְנִדְוֵדִים,  
יָם וְלֹא-יָם אֵט יִיבֵב, כְּמִרְרֵי יוֹם קָרֹב יִבְעַתְוֵהוּ –  
הַלֵךְ וְכִהָה עֵין סִהַר וּפְאַתֵי רִקִיעַ חֲרֹרְרָה,  
הוֹלְכִים הַצִּלְלִים וְנִמְוָגִים מִתַּחַת לְצִלְעוֹת הַהָרִים.  
גִּלְוֵי הַצּוּרִים – וְהֵגֵם אֲמָצִים, זֹעֲפִים וְסָרִים;  
יִחִיל הַמְדַבֵּר וְדוֹמֵם מְאִימַת הַדֶּר רֹמְמוֹתָם.  
רְגַע עוֹד יִזְעַף בְּחִיקוֹ, נוֹכַח וְאֵין קוֹלוֹ נִשְׁמָע –  
תִּזְרַח הַשֶּׁמֶשׁ יִשְׁתַּתֵּק, וְדִמְמָה עוֹלָמִית כְּשֶׁהִיָּתָה,  
וְשִׁכְבוּ אֲדִירִים כְּשֶׁשָׁכְבוּ, וְיִזְבְּלוּת עַל-יִזְבְּלוֹת יִנְקָפוּ.

(124–134)

השתתקותו של המדבר מוסברת על-ידי הופעת הצוקים עם שחר: "יחיל המדבר ודומם מאימת הדר רוממותם" (131). ברור שזהו פירוש הנעשה על יסוד צירוף של שתי תופעות זרות זו לזו המתרחשות בעת ובעונה אחת לעיניו של המתבונן: התגלותם של הצוקים עם שחר והשתתקותם של קולות המדבר. אולם ניכרת כאן המגמה ליצור אשליה כאילו המדבר הוא ממש יצור חי הנבעת מרוממות השחר. המדבר מיוצג בקטע המתאר את השחר (126–134) באמצעות קולותיו בלבד: "אט ייבב...", "יחיל המדבר ודומם...", "רגע יזעף בחיקו...". המדבר כאילו מופקע מתכונותיו ה"ארציות", ורושם ההאנשה מתחזק. ואילו פרטים אחרים מאותו נוף עצמו: השחר, מראה הצוקים, הצללים הנמוגים, מתוארים במישרין (128–130). מיקומו של המדבר כדמות יצור חי בתוך נוף ריאלי יוצר רושם כאילו אף דמות המדבר המואנש היא תופעה ריאלית. רושם דומה יוצרת העובדה שהאריה מתרחק והמדבר נשאר כביכול, ועוד זמן רב אינו יכול להירגע (124 ואילך).

4.82. השימוש בכ"ף הדמיון. סדן עמד על שתי משמעויות של כ"ף הדמיון ושל נרדפותיה. <sup>40</sup> האחת היא

<sup>40</sup> ד. סדן (שטוק), "כ"ף הדמיון ואחיותיה בשירת ביאליק", 'כנסת', ה' (ת"ש), 50–61. סדן מנסח את ההבחנה בלשון שונה מהלשון הנקוטה כאן. הוא מבחין בין שימוש בדימוי לצורך הצבעה על הצד השווה שבין המשל לנמשל, לבין שימוש בו כדי לבטא הסתייגות מתמונת חזונו. אולם נראה לי שהוא מצביע על אותן תופעות שעליהן הצבעתי גם אני.

לעומת זאת, ב"מתי מדבר" אין 'כתובת' לתפיסה הדמיונית האגדית של המציאות. הטקסט מבטא מציאות חיצונית, ולא עולם פנימי של הרהורים. אין כאן מסכת רצופה של הגות או של ציור דמיוני, אלא שברים בלבד. לכן אין כאן אפשרות לתפוס קוהרנטית את פרטי ההתרשמות וציורי הדמיון אלא כשהם מיוחסים לתופעות חיצוניות המתחוללות במדבר. הנהגה האפשרות היחידה של בניית מציאות על יסוד חומרים מיתיים ואגדיים שאינם קוהרנטיים היא ליחסם לתופעות ריאליות חיצוניות. דרך מימוש זו היא היחידה שניתן לקיימה באופן קוהרנטי לגבי התיאורים של המדבר ושל חיותו, אם כי אינה היחידה שניתן לקיימה לגבי התיאור של המתים. משעה שקבענו את מקומם של החומרים המיתיים והאגדיים המשוקעים בלשון התיאור, אפשר לבחון את דרכי התיאור של ההתרחשויות המתחוללות במדבר, ואת מגמו תיהן.

#### 4.8. השימוש בלשון פיגוראטיבית

##### כבדרך תיאור עקיפה

הפיגוראטיביות של לשון התיאור נקבעת על פי יחסם של חומרי הלשון אל המציאות המעוצבת. מכיוון שכאן מתוארות תופעות ריאליות, יש לתפוס את התיאור המואנש של המדבר תפיסה פיגוראטיבית (כמואנש באמת). המדבר החולם על שממות עולם (101), או מיילל מרה כשהוא מקיץ בחבליו (118–119), או מורד באלוהים (135 ואילך) – כל אלה אינם אלא ציורים של לשון פיגוראטיבית, שלצורך ייחוסם למציאות המתוארת יש לתפוס אותם בשינוי משמעות.

כשטענתי לעיל נגד המימוש המיתי של תיאור המדבר, לא התכוונתי להתעלם מחשיבותם של חומרים מיתיים בתיאור, ומן השימוש המכוון שנעשה כאן בפיתוח של אלמנטים מיתיים. רצייתי רק להימנע מתפיסה תמימה של תופעות אלו, משום שתפיסה כזאת מעכבת ומפריעה לנו לתאר את השימוש בחומרים מיתיים במסגרת היצירה, כלומר כבדרכי תיאור עקיפות.

בתיאור המציאות הריאלית ב"מתי מדבר" רב השימוש בציורי לשון פיגוראטיביים בהתרשמויות דמיוניות הנשענות על חומרים מיתיים ואגדיים שבטקסט. ביצירה זו בולטת מגמה להעניק אוטונומיה יחסית לציורי הלשון, ולהעמיד פנים כאילו לפנינו באמת מציאות מיתית-אגדית.

אוטונומיה זו מושגת באמצעים הבאים.

4.81. ציור פיגוראטיבי מפורט. התיאור של שלוש החיות בתבנית חוזרת, הצגתן של תופעות שונות לעת לילה כאילו הן גילויי חיים של המדבר שהתעורר משנתו, והצגתן של תופעות שונות בשעת סערת החול כאילו הן גילויים של המדבר המורד באלוהיו – בכל אלה

באופן דומה נבנה הציור הפיגוראטיבי של המדבר המקיץ משנתו כפירוש הניתן להדיה של שאגת האריה:

נָפַל הַהֵד וַיִּתְפַּצֵּץ בֵּין צוּרִים וְהָרִים דּוֹמְמִים,  
פָּרַר לְאֶלְפֵי רְעָמִים עַל-קַצְוֵי הַיְשִׁמוֹן הָרְחוֹק,  
וְעָנּוּ הַתַּנִּים לְקוֹלוֹ וַיִּלְלֵת אַחִים תְּשִׁיבָנּוּ,  
וְעָלְתָה נְהַקֵּת הַפְּרָאִים וּמֵלֵאָה הַצִּיָּה תִּרְדָּה -  
הֲלֵא הוּא יִלַּל הַיְשִׁמוֹן וְעָקַת הַמְדַבֵּר הַמְרָה  
בְּהַקִּיצוֹ בְּחֻבְלָיו וְהוּא עֵיף וְהוּא רָעַב וּנְפֶשׁוֹ תִּרְכָּה -  
(114-119, ההדגשה שלי)

4.84. ציורי לשון פיגוראטיבית כדרכי תיאור עקיפות. עמדנו על שלוש דרכים שנוקט התיאור כדי להעניק אוטונומיה יחסית לציורי הלשון הפיגוראטיבית. נותר לי עוד להצביע על האופן שבו נעשים ציורים אלה דרכי תיאור עקיפות.

התיאורים המואנשים של המדבר אינם נתפסים כציורים פיגוראטיביים באותו אופן שנתפס, נאמר, התיאור המואנש של הסערה ביער ב"הברכה". וזאת למרות העובדה שבשני התיאורים ניכרת אותה מגמה של פיתוח אוטונומי של הציור הפיגוראטיבי. ב"הברכה" אין אנו מעלים על הדעת אפשרות לתפוס את הלשון הפיגוראטיבית כפשוטה. מימושה של היצירה גורר אחריו מניה וביה "תר-גום" של כל צירוף מטאפורי ובנייתה של סערה ביער.

לעומת זאת, "מתי מדבר" חזקה הנטייה לתפוס את ההאנשות כפשוטן, כתיאורי מציאות ישירים (אם כי "מציאות" בלתי-ריאלית, אגדית או מיתית). כמדומה שיש לכך שתי סיבות. האחת: העקביות הרבה הנהוגה בפיתוח ההאנשות ושאר ציורי הלשון, עקביות הניכרת ביחוד בתיאור של ליל הסהר ובתיאור הסערה. הסיבה השנייה, והיא אולי מכרעת יותר: ל"מתי מדבר" יש מסגרת אגדית. במסגרת זו טבעי הוא שלא תיעשה הבחנה חדה בין תופעות אגדיות הצריכות להיתפס כפשוטן (ההתערורות של המתים) לבין תיאורים לא ריאליסטיים הצריכים להיתפס תפיסה פיגוראטיבית.

בגלל סיבות אלה חזקה הנטייה לתפוס את הציורים הפיגוראטיביים של המדבר תפיסה מילולית במסגרת ההקשר המיתית המצומצמת של כל הקטע התיאורי. רק אי-הקוהרנטיות של מסגרת ההקשר המיתית גורמת שנתפוס ציורי לשון אלה כדרכי ייצוג של תופעות ריאליות, וממילא כדרכי תיאור עקיפות.

ייתוסם של ציורי הלשון הפיגוראטיבית הנשענים על חומרי מיתוס ואגדה למציאות חיצונית, מחייב כמובן תפיסה סוגסטית ביותר. זוהי דרך ייצוג של מציאות חיצונית הדומה באופן עקרוני לדרכי התיאור הנקוטות בבית הראשון של היצירה. בשני המקרים נתפסת המציאות על יסוד משמעותיות לוואי, על יסוד קונטראציות של

משמעות של השוואה — משתמשים באות זו כדי ליצור דימוי. השנייה היא בהוראה נרדפת ל"נדמה", "כאילו". במשמעות השנייה של אות זו משתמשים כדי לתאר או לציין התרשמיות דמיונית מן הדבר המתואר. זהו דימוי המבטא, לפי סדן, את הסתייגותו של ביאליק מהחזון.

נבחר הבדל זה על פי שתי דוגמאות. המשפט "כאריות לבטח ירבעו" (4) אינו אומר שמתי המדבר דומים לאריות, אלא רק שהם דומים להם ברביצתם. כ"ף הדמיון משמשת כאן כדי להמחיש או להטעים תכונה ריאלית של מתי המדבר על-ידי השוואתה לתכונה דומה של אריות. ואילו במשפט "[הנחש] כילד שעשועי המדבר רך ויחיד לפני הערבה" (71) משמשת כ"ף הדמיון לא להמחשת תכונה מציאותית קיימת של הנחש, אלא להצגת התרשמות דמיונית ממנו. כאן באה אות זו לומר לא למה הוא דומה, אלא למה הוא נדמה.

ביאליק מרבה להשתמש בכ"ף הדמיון ב"מתי מדבר", והוא משתמש בה בשתי ההוראות: גם בשביל ליצור דימויים וגם בשביל לתאר את המראה על פי ההתרשמות הדמיונית. דרך שנייה זו של שימוש בכ"ף הדמיון, אפשר שהיא בטבע, כדברי סדן, רורואציה, כלומר הסתייגות מן המראה החזוני: אין כאן נשר הנרתע ממש מפני המתים, אלא רק נדמה שהוא נרתע. אולם עם זאת היא מהווה שיטה של תיאור על דרך ההתרשמות. כל אימת שמופיע שימוש מעין זה בכ"ף הדמיון או בנרדפותיה, אנו תופסים אותו גם כסוג של דימוי עקיף, ומנסים למצוא מהו הפרט החיצוני אשר בשלו נולדה ההתרשמות הדמיונית; אולם אנו נגררים גם אחרי ציור הדמיון כשלעצמו.<sup>41</sup>

4.83. משפטי התרשמות ופירושי דרך קרובה לזו של המחשת הנוף על ידי ציורי דמיון היא דרך התיאור באמצעות משפטי התרשמות או משפטי פירוש המורגים כאילו הם מוסרים ישירות פרטים חיצוניים. כשנאמר כי בעיני הנחש ניצתת שנאה "הכבושה מנחש הקדמוני עד הנה / וטהי לשלהבת ירוקה בעיני הפתן הלטושות" (80-81), הרי ברור כי אין לנו שום יסוד להניח שאמנם נמסרת כאן עובדה ריאלית. מה שהעין רואה כאן אינו אלא העיניים הירוקות המנצנצות של הנחש. המשפט הראשון יש בו משום הסבר מיתי-דמיוני לנצנוץ ירוק זה. אולם משום העדר כל סימן המבחין בין המשפט המוסר עובדה חיצונית לבין המשפט המוסר התרשמות דמיונית מעובדה זו, ומשום שמשפט הפירוש הדמיוני קודם לזה המוסר עובדה, נתפס הפירוש הדמיוני כאילו הוא מציין מציאות, והנחש מקבל ממדים מיתיים.

<sup>41</sup> דוגמאות לשימוש בכ"ף הדמיון ואחיותיה כדי ליצור דימוי: 10, 11, 15, 22, 26, 55, 65, 96-99, 143, 150, 213. דוגמאות לשימוש בהן כדי לתאר תמונת דמיון: 16, 18, 27, 55, 84, 87, 109, 119, 189-191, 199, 206, 233.

מתיאור של מחנה מתים שהתמורות החלות סביבו אינן מחוללות בו כל שינוי.

ההתרשמות השנייה, האגדית, נשענת בדרך כלל על האלמנט הדראמטי של היצירה, ולפיה נראית התעוררות המתים כרגע של שיא. התרשמות זו ערה לתמורות החלות סביב המתים, משום שאלו עשויות לגרום תמורות אצל המתים עצמם.

אילו היו התרשמויות אלו נבנות באופן כזה בלבד, כי אז היתה נופלת ההכרעה לטובתה של ההתרשמות הריאליסטית, באשר מסגרת הזמן של היצירה מקנה לה מהימנות רבה יותר. אבל היצירה נוקטת תחבולות אחדות כדי שההיסוס בין שתי ההתרשמויות יישמר עד לסופה.

א. אין קורלאציה מוחלטת בין שני העקרונות המבניים האמורים (העיקרון האפיזודאלי והעיקרון הדראמטי) לבין שתי ההתרשמויות (הריאליסטית והאגדית). עד לקטע המתאר את התעוררות המתים נשענת ההתרשמות הריאליסטית על המבנה האפיזודאלי, ואילו ההתרשמות האגדית — על המבנה הדראמטי, שקיומו סובייקטיבי בלבד. בתיאור התעוררות המתים מתהפכות היוצרות. ההתרשמות האגדית (התעוררות המתים) נשענת על תופעה ממיתית, ואילו ההתרשמות הריאליסטית (שאינן כאן אלא קולות הסערה המפעילים את הדמיון) אינה יכולה להתקיים אלא על יסוד פירוש סובייקטיבי של תופעות נפרדות. אם עד למקום זה היתה ההתרשמות הריאליסטית הולמת את טיבה של המציאות המעוצבת ביצירה, הנה כאן התעוררותם של המתים (שהיא הגילוי הבולט ביותר של התפיסה האגדית שלהם) מתוארת במישרין ובמפורש.

בשעה היתה —

ואחרי פריץ אונים קיצו אדירי אימה.

פתע פתאום יתנער דור עזו ונבור, דור נבור מלקמה

ועיניהם פרוקים ופניהם לתבים —

הדיהם לתרבות!

והרעמו אדירים בקולם, קול ששים רבבה,

קול קורע הסערה ובנהמת המדבר הזועף יתחרה,

וסביבם נשערה, וסביבם נועמה. (151-157)

כאן, שלא כמו בתיאור הסערה במדבר, התפיסה האגדית של המרד נשענת לא על פירוש "תמים" של הלשון הפיגוראטיבית של התיאור, אלא על תיאור ישיר.

אין סביבה שלא לקבל את התיאור המפורש של התעוררותם כפשוטו, ולומר כי לפנינו תיאור ממשי של התרחשות אי-ריאלית — בעיצומה של סערת החול מתעוררים המתים משנתם. אולם אין פירושו של דבר ששוב אין כאן מקום לתפיסה הריאליסטית.

כשם שבקטעים הקודמים עמדנו על ארגון של פרטי

לשון התיאור, ולא במישרין. ניתן לומר שגם השימוש שעושה היצירה בחומרים מיתיים (כמו השימוש שהיא עושה בתיאורי התרחשות) מצביע על האופן שבו מחייבת המסגרת הוואגנרית של היצירה התיאורית לקיים את המגמה האסתטית שלה.

5. מקומה של האידיאה ביצירה התיאורית

5.1. שתי ההתרשמויות הסותרות

מ"מתי מדבר"

המשמעות הכללית של היצירה אינה מפורשת ואף אינה נרמזת בה. יש לה קיום קונקרטי בלבד, כלומר הטקסט בונה אותה בדרכי עקיפין. בניסיון לתאר יסוד כללי זה אנקוט אותו עיקרון שנקטתי לעיל בבחינת דרכי המימוש של המציאות המעוצבת ביצירה, כלומר — העיקרון של הקוהרנטיות. כדי להבטיח את עצמנו מפני אינטרפרטאציה שרירותית או בנויה על פרטים סלקטיביים ביצירה, אנסה להשעין את הפירוש על אספקט מתאים המארגן ארגון חדש את מכלול האלמנטים של היצירה.

מהו האספקט המתאים להשתיי עליו את האינטרפרטאציה? מה ש"רוצה היצירה לומר לנו" בנוי ללא ספק על אופן הצגתם של מתי המדבר. נבחן את היצירה מבחינה זו; נבדוק כיצד מוצגים מתי המדבר ביצירה. לעיל כבר עמדנו על העובדה שהתיאור של מתי המדבר מעורר אצלנו שתי התרשמויות סותרות. האחת מבוססת על תפיסה ריאליסטית: אלה הם יצורים דוממים, מצבות אבן, עדות לחיים של גבורה והעזה אשר לא יתחדשו עוד; אלה יצורים שדבר אין להם עם החיים ועם המתרחש סביבם. ההתרשמות השנייה מבוססת על תפיסתם על דרך האגדה: אלה יצורים נרדמים, בעלי עצמה על-אנושית, העשויים לקום ולהתעורר בהתפרצות של אונים. ההתרשמות הראשונה אינה מעוררת אצל הקורא שום ציפייה במשך הקריאה הוא מתרכז לא בקשרים שבין פרטי התיאור השונים, אלא בפרטים אלה כשלעצמם. ואילו ההתרשמות השנייה מעוררת לציפייה להתעוררותם של המתים, והיא תופסת את קטעי התיאור בהקשר זה.

והנה, תופעה מרכזית ליצירה היא העובדה ששתי ההתרשמויות האלו נבנות באופן סימולטאני לכל אורך היצירה בלי שתיפול הכרעה ביניהן. להלן מבקש אני להצביע על הדרכים שבהן נשמרת הסימולטאניות של שתי ההתרשמויות. הבנייה הסימולטאנית של שתי ההתרשמויות נשענת רק בכללותה על שני העקרונות המבניים שהוצגו לעיל; האלמנט הדראמטי המקשר בין החלקים מזה, והמבנה האפיזודאלי מזה.

בדרך כלל נשענת ההתרשמות הריאליסטית על המבנה האפיזודאלי: המתים נתונים במסגרת זמן שאינה מובילה לשום מטרה; למדבר ולחיותיו אין השפעה על מצב קיומם. מבחינה זאת אין ביצירה יותר מפיתוח והרחבה של המוטו: "תא אחויו לך מתי מדבר". אין כאן יותר



קיימת. אולם גם אם נכריע כאן באופן כזה, אין בכך כדי להמעיט ממשקלה של ההתרשמות הריאליסטית מן התיאורים הקודמים. כל אימת שההתרחשות היתה מציאותית, היתה התרשמות זו מבוססת יותר מן ההתרשמות האגדית אשר נבנתה על האלמנט הדראמטי הרופף. על יסוד התיאור של ההתעוררות יכולים אנו לכל היותר לומר כי אף ההתעוררות של מתי המדבר היא אחת מן ההתרחשויות האפיזודיות המתוארות ביצירה זו. והתרחשות זו אם יש לה קשר למשהו אחר ביצירה, הרי זה לסערה בלבד. עם זאת אין להתעלם מן העובדה שתיאור ההתעוררות מעלה את משקלה של ההתרשמות האגדית מן היצירה כזו לה, כשם שהמבנה האפיזודאלי של ההתרחשות מעלה את משקלה של ההתרשמות הריאליסטית מתיאור הסערה וההתעוררות. העובדה שכל אחת משתי ההתרשמיות האלה יש לה בסיס ודאי במקום אחר של היצירה ומשען אפשרי בכל היצירה כולה מקשה עלינו לקבוע את משקלה המוחלט של כל אחת מהן בכל אחד מקטעי התיאור של היצירה. במילים אחרות: קשה לקבוע את גבולות ההכרעה בין שתי ההתרשמיות, ומשום כך הן מתעוררות באופן סימולטאני (אמנם במשקל שונה) בכל מקום ובכל קטע.

ב. אחרי תיאור הסערה כרוכות שתי ההתרשמיות בשאלה חדשה: השאלה בדבר עצם קיומם של מתי המדבר. התיאור עובר מתחומה הגיאוגרפי של האגדה לתחומה של היישוב: "ואיש אין בארץ שידע מקומם ובנפלים ובקומם" (201), ומביא עדויות שונות לקיומם. האחת היא עדות שבמראה (הפרש הערבי), והשנייה היא עדות שבסיפור (סיפורו של הזקן). אולם עדויות אלה שומרות על העדר היכולת להכריע בין שתי ההתרשמיות. עדותו של הפרש הערבי היא אמנם עדות לפי מראה, אך היא עשויה כך, שנוכל לתפוס אותה כעדות שאינה מהימנה. מצד אחד מסופר לנו שהוא ראה את המתים ממרום צורקים, מעל לעבים (209), ומצד שני אין פירוט של מראה עיניו:

והפך לפתע עם-סוסו וחתת אלהים על-פניהו,  
 ודפק אבירו בכח וכתץ השליות - לאחור...  
 בדביק הארחה וסח להם כל-מראה עיניו בדממה -  
 שומעים ערב ביאים, מחרשים ואיש אל-רעהו יתמהו,  
 שומרים את-פי נקן התבורה - והוא אהד קדוש וישש -  
 (210-214)

כלומר, אין כאן אפשרות להכריע אם מראה ממשי ראו עיניו או מראה שבדמיון. האישור שמאשר הערבי הזקן את סיפורו של הפרש אף הוא אין בו כדי להכריע, ובפרט מאחר שסיום היצירה מרמז על האפשרות שעדות זו אינה אלא עוד אגדה אחת. המלה 'אגדה' נתפסת בהקשר זה כמשמעות מנוגדת לעובדה מציאותית.

היאור המכוון לעורר התרשמות אגדית, סוביקטיבית, התופסת את המתים כיצורים נרדמים העומדים להתעורר, כן ניתן לגלות בקטע זה ארגון של פרטי תיאור המכוון לעורר התרשמות ריאליסטית, התופסת אף עתה את המתים כיצורי אבן, ואת ההתרחשות כסערת חול.

בקטעים הקודמים זכתה ההתרשמות הריאליסטית למימנות רבה יותר. כאן, בתיאור ההתעוררות, זוכה ההתרשמות האגדית למהימנות רבה יותר. אולם שם וכאן יש מקום לשתי ההתרשמיות במקביל. ההתרשמות הריאליסטית טיית נשענת כאן על התופעות הבאות:

1. אין התיאור נותן די חומר למימושה של ההתעוררות. כל מה שקורה הוא שהמתים מתעוררים, קמים ו... נואמים.

2. ההתעוררות מתוארת באמצעות גילויים של פרטי התרחשות ובאמצעות לשון המתפרשים לשתי פנים. אנו שומעים על כך שהם מתנערים, ידיהם לחרבות, פניהם להבים, עיניהם ברקים וקולם הרועם מתחרה בסערה (155-156). אולם הלשון המתארת תופעות אלה ניתנת בנקל לפירוש דרמטי. הביטוי "ועיניהם ברקים" הוראתו ספק: עיניהם בורקות, ספק: הברקים שבשמים הם עיניהם. הוא הדין בביטוי "ופניהם להבים". הכל מתערבב בסערת החול, המראה מטושטש, יש ברקים ויש אדמומית ועומת מראה המפעפע ויוקדת. קולות אימה נשמעים. כלום קשה לדמות ברגע זה שמתי המדבר התנערו מרבם? וכלום קשה לדמות כי הם נושאים את קולם בשעה זו?

3. תיאורו של המדבר בשעת התעוררות אינו מתאים להנחה שהתעוררות המתים היא עובדה קיימת.

והיה המדבר ברגע ההוא עריץ אים מאד -  
 ומי יבבשו?

ועלה בסערה קול פחדים ונהקת ענות -  
 אין זאת

כי אם ייצר המדבר בקרבו הית,

דבר מר, דבר אכזר ונורא מאד. (186-191)

הציון על דרך ההשערה של העובדה שהמדבר זומם בקרבו דבר מזימה מר ואכזרי יש בו היגיון רק אם אין רואים ואין יודעים בדיוק מה מתחולל בשעת הסערה. אם אמנם מתעוררים המתים, מה מקום יש לדבר על מזימה? תיו הרעות של המדבר על דרך ההשערה?

4. העובדה שמחנה המתים מתואר רק בהתעוררותו ובניאומו, ולא בנפילתו או בכשלונו, ואף לא בשום תנועה שלו, אף היא מעוררת ספק במהימנות הסיפור על ההתעוררות, הצמודה יותר מדי לסערה ולגילוייה.

התיאור של התעוררות המתים מספק חומר לשתי ההתרשמיות, אך על פי תיאור זה בלבד כמדומה שיש צורך להכריע לטובת ההנחה, שהתעוררות המתים היא עובדה

[26]

אולם אי אפשר ליחס להם משמעות אחת. אני מבקש לבסס את הפירוש על אופן הצגת המתים ביצירה כולה, כלומר — להשעין אותו על שתי ההתרשמויות מן המתים, הנבנות באופן סימולטאני לאורך היצירה כולה.

נניח שמתי המדבר מסמלים אילו תפיסות חיים אוני-ברסאליות, או רעיונות כלליים. מה יכולות להיות תפיסות אלו? המתים יכולים לסמל את כיסופיו של האדם למרוד בגורל המוות הכפוי עליו, שהנהגה אלוהים הקפיים, ובכל זאת הם מתעוררים. הם יכולים לסמל את מריו של האדם, את סירובו לקבל על עצמו את גזרת האל: הגה יצורים אשר לא נכנעו. כשהם מתעוררים שוב נשמעים בפיהם דברי התרסה כלפי מעלה. הם יכולים לסמל גם את שאיפתו של העם היהודי להתעוררות לאומית. הם יכולים לסמל גם את שאיפת ההרס שבלב האדם.

ריבוי הפירושים האפשריים למתי המדבר ניתן ללמד ממנו משהו: (א) אלה פירושים שבמהותם אינם שונים זה מזה באופן קיצוני. כביכול כולם מכוונים לאמת במידה זו או אחרת. (ב) קשה להביא ראיות מספיקות לעדיפותו של אחד מהם על האחרים. כביכול כולם צודקים במשהו וכולם טועים במשהו.

כמדומה שיש לתופעה זו סיבה ברורה. מצד אחד, קשה שלא להתפתות לפרשנות סמלית של יצירה זו. מצד שני, אין היא מנחה אותנו לשום כיוון אידיאי מוגדר, משום שיצירה זו, שלא כמו הפואמות האחרות של ביאליק, אין בה דבר וולתי תיאור — תיאור של המתים והמדבר בשעות שונות במצבים שונים; אין בה ניסוחים רעיוניים מפורשים.

נראה לי שדווקא שתי התופעות שצוינו כאן יכולות לעזור לנו לעמוד על טיבה ומקומה של המשמעות האידיאית של היצירה. הן מובילות אותנו לקביעה פשוטה: ייחודו של היסוד האידיאי ביצירה שלפנינו אינו באידיאה מסוימת, במשמעות הסמלית הספציפית שאפשר ליחס למתים, אלא באופן ההערכה המתחייבת ממבנה היצירה לגבי כל פרשנות אידיאית שהיא.

נניח לרגע שמתי המדבר מסמלים את כיסופי הגאולה של עם ישראל. על פי ההתרשמות האגדית מן היצירה ניתן להשעין את כיסופי הגאולה של העם על דמויות ענקים אלו המתעוררות עם פרוץ סערה במדבר. ואילו על פי ההתרשמות הריאליסטית עלינו לומר: אין כאן שום ביטוי להתעוררות ולגאולה; אין זו מציאות בעלת משמעות סמלית; אין זה אלא תיאור של יצורי אבן דוממים שלא יקומו לעולם.

או נאמר שהמתים מסמלים את מריו של האדם, את המרד שלו בשררה האלוהית. שוב מולידות שתי ההתרשמויות הסותרות מן המתים שני שיפוטים שונים של מרי זה. האחד יאמר: הגה יצורים המנסים להגשים את כיסופי המרי האנושי. השני יאמר: לכיסופי המרי האנושי אין כאן על מה להישען; רק מראה שבדמיון כאן.

ג. דרך נוספת של יצירת הספק בדבר התעוררותם של המתים היא על-ידי משפטים מפורשים הסותרים זה את זה, החוזרים במקומות שונים ביצירה. בבית הראשון מצוין בפירוש שמתים אלה התקשו ודממו לנצח (18) — (19). הבית השני מתאר את פעולתו של המדבר ורוחותיו, השוחקים את המתים כדרך שחיקתם של יצורי אבן. המדבר סוער ושקט, ואילו במצבם של המתים אין תמורה (33). לא רק סימני חייהם נמחקו; גם תנוחתם הסטטית, תנוחה של יצורי אבן דוממים, אינה נצחית. הם נשחקים לאבק, ויבוא יום בו לא ייוותר להם עוד זכר (43—45). גם אחרי תיאור הסערה חוזר הדיבור על שנת הנצח (כלומר — המוות) של המתים (199—223).<sup>42</sup> לעומת זאת, יכולה התפיסה האגדית להישען רק על הבית המתאר במפורש את התעוררותם (151—185).

גם ברמזי העקיפין למצב המתים יש סתירות. מצד אחד מסופר שהם מתעוררים לקול הסערה (162, 181), ומצד שני נרמז שהם נשארים בתנוחתם בשעת הסערה: "נת" ללו הרי חול תחתם וסלעים במקומם צמחו" (32). ועוד דוגמה — בתיאור של שחיקתם על-ידי הרוחות והחום יש לשים לב לעובדה כי הדבר אשר נשחק אינו חומר דומם אלא יסוד של חיים: "יאכל השרב את כוחם ותקפא תפאתם בצייה" (34; וכן — 39; 41). דוגמה בולטת ליצירת ספק בדבר מצב הקיום של המתים מצויה במשפט הדורש-שמעי: "ואין איש בארץ שידע מקומם ובנפלים ובקומם" (200). מצד אחד אמנם נאמר לנו במפורש שהם קמים גם אחרי שנפלו, אך נאמר גם שאין איש בארץ היודע זאת.

אפשר שדרך זאת של יצירת הספק בדבר מצב הקיום של מתי המדבר היא הפשטנית ביותר מבין אלו שנמנו. אך, כמדומה שדווקא הודות לכך היא חושפת את מגמת הבנייה הסימולטאנית של שתי ההתרשמויות הסותרות: המגמה של יצירת ספק תמידי אם לפנינו סיטואציה אגדית או מציאותית.

## 5.2. היסוד האידיאי של היצירה

שום אלמנט אידיאי אינו קיים בתחום המציאות המעוצבת ביצירה זו: אין כאן גיבור אשר ישמיע דברי הגות הקשורים במתואר, ואף המשורר אינו משמיע רעיונות בשם עצמו. לכן קשה לתפוס את המראות המתוארים ביצירה כביטוי עקיף של איוו תפיסה אידיאית מוגדרת. הניסיון לנסח את משמעותה האידיאית של היצירה חייב אפוא להישען על תפיסה סמלית של המתואר בה, כלומר — על תפיסה סמלית של מתי המדבר במצבים ובנופים שונים. האפשרות לתפוס את מתי המדבר תפיסה סמלית קיימת,

<sup>42</sup> דוגמאות נוספות לתחבולה זו: (א) משפט הפירוש קודם למשפט המתאר: 80—81, 82, 101, 135, 137, 138—140. (ב) משפטי הפירוש באים אחרי משפטי התיאור: 56, 68, 88, 106, 111, 118—119, 120, 124, 125, 130, 131, 199.

לגבי מידת העצמה שלהם, או מידת סיכוייהם לנצח את האלוהים או את המוות או את הזמן. המבנה האפיוני-דאלי של ההתרחשות אינו נותן מקום לשאלות מעין אלו. ההתרשמויות הסותרות קשורות לא בהערכתם של מתי המדבר אלא בהערכת הפירוש האפשרי של אופן קיומם של מתים אלה.

אי ההבחנה בטיבה של המציאות המעוצבת ב"מתי מדבר" גרמה למבקרים שיתפסו את ההתרשמויות השונות מן המתים (במידה שהבחינו בהן) כביטוי למצב קיום אמביואלנטי שלהם; על ידי כך תפסו את היצירה כאילו היא מבטאת את אותו הניגוד שבין כיסופי החיים של יצורי ענק לבין הגבולות שהציבה להם השררה. מתוך כך החמיצו מבקרים אלה את ההבנה בערכה האמנותי של יצירה זו כפואמה תיאורית, שהרי האלמנטים האגדיים והמיתיים משמשים כאן כדרכי עקיפין המעניקות שגב דווקא למראות הריאליים של גוף המדבר ושל המתים המוטלים בין חולותיו.

5.3. מקומו של היסוד האידיאי ב"מתי מדבר" על רקע שירת ביאליק בכלל ועימות של תפיסה חזונית, תמימה או רומאנטית, של חיים מול תפיסה ריאליסטית ומפוכחת מהווה אחד מגילויי היסוד של יצירת ביאליק.<sup>43</sup> עימותן של שתי תפיסות אלו מופיע גם בנושא מרכזי ביצירתו, נושא שיש לו גילויים שונים, גם בתחבולה מרכזית לקיום התפיסה האסתטית שלו וגם דרך ביטוי מרכזית הניכרת בדרכי התיאור, בשימוש שהיא עושה במטאפוריקה ועוד. לא כאן המקום לדיון רחב בנושא מרכזי זה. אולם יש צורך להצביע על שירים אחדים שבהם הוא בא לידי ביטוי, כדי שנוכל להציג את מקומו ב"מתי מדבר".

עימותה של תפיסה תמימה עם תפיסה מפוכחת וריאליסטית של החיים משמש כנושא מרכזי ביצירתו של ביאליק, אם זה בשירים המבכים את אבדנה של ראיית העולם הילדותית ואת ההיקלעות לעולם של פיכחון ("זוהר"), אם זה בשירים המציגים באופן אירוני את החיים בעולם של חלומות ("עם דמדומי החמה") או את הראייה הרומאנטית של מתווריות החיים והמוות ("בית עולם"), ואם זה בשירים המבכים את אבדן היכולת לתפוס תפיסה רומאנטית את העולם ("ערבית"). עימותן של שתי תפיסות אלו יכול גם לשמש את תיאור ההתפעמות האוחזת באדם למראה יום החורף:

תָּנוּ לִי הַר וְאֶעֱקְרֶנּוּ!  
תָּנוּ לִי כְּפִיר וְאֶשְׁפָּעֵהוּ  
עוֹן אִוְ גְּלִית - וְאֶרְמָסֶנּוּ!

<sup>43</sup> ראה בעניין מוטיב זה ד. סדו, "בין פומו לחונו", 'מולד', יז (1959), 306.

ההתרשמויות השונות אינן בונות את היסוד האידיאי עצמו. איני מסכים עם שקד, הטוען כי היצירה מבטאת מחד — את הכיסופים הויטאליים של האדם לחיי נצח, ומאידך — את תוקפם של השררה האלוהית ושל סדר העולם. פירוש מעין זה אינו מבחין בין מה שמתרחש כאן לבין ההתרשמויות מן המתרחש, אלו שמעורר התיאור אצל הקורא. התרשמויות אלו נתפסות כהערכות שונות של הנסיגות להיאחו בפירוש סמלי, בכל פירוש שהוא, של התמונה המתוארת.

עצם קיומו של הנושא האידיאי מוצג ביצירה זו באפשרות בלבד, וזוהי אפשרות שאינה מוגדרת. המתים מהווים סמל לשורה של כיסופים אנרשיים, ואין אנו יכולים להכריע ביניהם. ארגונן של שתי ההתרשמויות מורה לנו, כביכול, שלא לזהות את המשמעות הסמלית המדויקת, לפי שמשמעות מעין זו אינה קיימת, אלא לקבוע עמדה כלפי עצם הנסיון של תפיסתם של המתים כסמל למצבי קיום אנרשיים.

המשמעות הסמלית מעומעמת, ואילו שתי העמדות הסותרות שעלינו לקבוע כלפי הפירוש הסמלי של היצירה — אלו עומדות בצורה חד-משמעית. אנו יכולים לתפוס את המתים תפיסה תמימה, ולראות בהם ביטוי לכיסופי גאולה, למרי, להתקוממות כנגד גזירת המוות, וכיו"כו. ואנו יכולים לתפוס את התיאור כפשוטו, ולומר: אין כאן אלא מדבר ויצורי אבן שאינם מסמלים דבר. לא מתים, לא התעוררות ולא כיסופים. התפיסה הריאליסטית של המראה מאירה באור אירוני את כל הנסיגות לתפוס את המתים תפיסה סמלית.

בהעמדתו של היסוד האידיאי הכללי של היצירה על שתי ההערכות הסותרות של עצם הנטייה לתת פירוש סמלי למתי המדבר, ניכר ייחודה של יצירה זו לעומת שורה של יצירות או קטעי יצירות הבונות סיטואציה דומה. ביצירות כמו "אוזימאנדיאס" (Ozymandias) של שלי, או הסיפור על ארמון הפלאים ב"שלמה המלך והאדרת המעופפת" של ביאליק, או הבאלאדה "ספינת המתים" של י. כהן, או האגדה של וילהלם האוף על ספינת המתים, או התיאור של הענקים הקמים מקבריהם ב"ברית מילה" של טשרניחובסקי — בכל היצירות האלה קיימת סיטואציה דומה: יצורי אנוש שמצב הקיום שלהם אינו חד-משמעי, והם מעמידים זה לעומת זה את עצמתם של החיים ואת יכולתם להתגבר על המוות, ואת ההכרה המרה בכוחו של המוות ובגורל החלופיות הנגזר על האדם. בכל אחת מיצירות אלו יכולה להיות נטייה חזקה יותר לאחת משתי ההתרשמויות האלו: או הימשכות אחר גילויי החיים, או התחזקותה של הוודאות בשלטונו של המוות. אלו הן יצירות הבונות את היסוד האוניברסאלי שלהן על יסוד עיצוב קונקרטי של סמלים דו-משמעיים. לעומת זאת, ב"מתי מדבר" לא הערכתם של המתים עומדת במרכז. אין הקורא נתון להתרשמויות סותרות

[28]

א. תיאור דרכי הארגון האמנותי של היצירה נעשה תוך כדי בחינת אופן קיומן של מגמות הטרוגניות אחדות בקשריהן ההדדיים. בחרתי לבחון שלוש מגמות מרכזיות: התפיסה הז'אנרית של היצירה, המתבטאת בכך, שהיא מעצבת מציאות הנתונה במרחב, ומהווה משום כך פואמה תיאורית; התפיסה האסתטית של היצירה, המתבטאת בנטייה לעצב את המציאות בדרכי עקיפין, על יסוד משמעויות לוואי של לשון ושל פרטי מציאות; והתפיסה האידיאית של היצירה, שהיא — הניסיון לתת ביטוי קונקרטי לשאלה האוניברסאלית של התהייה על עצמתם של גילויי חיים ועל עמידתם בצלה של החלופות.

כל אחת ממגמות אלה משייכת את היצירה לקבוצה אחרת של יצירות, הבנויה על עקרון מיון שונה. המגמה הז'אנרית משייכת אותה לקבוצה של פואמות תיאוריות, שהיא תת-קבוצה ביחידה גדולה יותר של יצירות תיאוריות וסיפוריות המעמידות במרכזן לא את נפשו של האדם אלא את המציאות החיצונית. לקבוצה גדולה זו יכולות להיות שייכות יצירות שונות מאוד זו מזו, כמו האידיליות של טשרניחובסקי, או "מתי מדבר" של ביאליק ואפילו 'מלחמה ושלום' של טולסטוי. זוהי הבחנה ז'אנרית המקבצת יצירות לקבוצות על פ השאלה מה אופיה של המציאות המעוצבת באמצעו מסגרת ההקשר של היצירה השלמה.

המגמה האסתטית משייכת יצירה זו לא לקבוצה שייצירות, אלא לגופי ספרות או לתקופות שלמות בתולדות הספרות. לקבוצה זו שייכות כל היצירות אשר אופ הארגון האמנותי שלהן נשען על תפיסה אסתטית דומה ומתבטא בדרכים המקיימות עקרונות דומים, כמו הפעלת קונוטאציות, ושימוש בדרכי עיצוב עקיפות. אפשר לכלול בקבוצה זו את כל הספרות המערבית מן הרומאנטיקה ואלך; אפשר לטעון, כמו ברוקס ואחרים, שכל יצירה בעלת ערך אמנותי שייכת לקבוצה זו.<sup>44</sup> בספרות העברית כמדומה שניתן לקבוע כי בדרך כלל שייכות לקבוצה זו היצירות שנוצרו מתקופתו של ביאליק ואילך.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> C. Brooks, "Criticism, History, and Critical Relativism" in *The Well Wrought Urn* (New York, 1947), pp. 215—251.

<sup>45</sup> דנתי בעניין זה בעבודת גמר, העוסקת בתיאורי הטבע בשירת טשרניחובסקי. אף כאן קיים ויכוח לגבי ערכן האסתטי של יצירות שנכתבו בתקופות קדומות, כמו שירת ספרד או הפיוט הארץ-ישראלי. אפשר למצוא בתקופות אלו יצירות המקיימות עקרונות אסתטיים דומים לאלה שמקיימות הספרות החדשה. עם זאת, אפשר גם לטעון כי בחלקה הגדול שירת ספרד, למשל, מקיימת אסתטיקה שונה מזו שמקיימת השירה בימינו. ראה בעניין זה ד. פגיס, 'שירי החול של משה אבן עזרא', חיבור לשם קבלת תואר דוקטור בחוג לספרות עברית, האוניברסיטה העברית, ירושלים, בפרק: "הפואטיקה של הפרדת הרשויות", עמ' 24—36.

אֶךְ, לְפִי שְׁעָה, תִּגְוֶה לִי מִקֵּל  
אֶךְ אֶתְעַשֵּׂף בְּאֶדְרֵת,  
וְאֶצְא לְטִיל הַלְהִסְתָּכֵל  
שֵׁם עַל גִּפִּי מְרוֹמֵי קֶרֶת. (מִשִּׁירֵי הַחוֹרֶף)

והוא יכול לשמש גם כתחבולה של תיאור וגם כאמצעי להעמדת הנושא האידיאי ביצירה תיאורית-הגותית, כמו שאנו מוצאים ב"הברכה".

הפואמה "מתי מדבר" נבדלת מיצירות אחרות של ביאליק מבחינת המקום והשימוש שנעשה בה בעימות של תפיסה חזונית מול תפיסה ריאליסטית של המציאות המתוארת. ביצירות אחרות מיוחס עימות זה לאיזה "אני" המופיע בשיר (דמות המשורר או גיבור של היצירה). משום כך משמשות שתי תפיסות אלו ביטוי להלך-נפש, לתפיסת עולם, ואילו התיאור הבנוי עליהן הוא אמצעי ביטוי של הלך-נפש או תפיסת עולם אלו.

בדרך כלל אין אנו מוצאים אצל ביאליק הצגה סימולטאנית של שתי התפיסות האלה, האגדית והריאליסטית, אלא תיאור של מעבר מתפיסה אחת אל השנייה. ב"הברכה" אמנם יש הצגה סימולטאנית של שתי התפיסות — הריאליסטית והאגדית-דמיונית — של הטבע, אך לא לכל אורכה של היצירה. חוץ מזה יש שם יסוד אידיאי מפורש אשר מנמק הצגה סימולטאנית זו.

ב"מתי מדבר", שהיא פואמה תיאורית, אין על חשבון מי לבנות את ההצגה הסימולטאנית של שתי ההתרשמויות. אין הן נתפסות כאופן ביטוי של תחושה אנושית או של תפיסת עולם אנושית. משום כך הן נתפסות כשתי דרכי פירוש של המראה המתואר. למראה זה עצמו, למתי המדבר, אין משמעות סמלית מוגדרת. לכן המראה עצמו נתפס כעיקר. שתי ההתרשמויות, שביצירה אחרת היו יכולות לשמש כביטוי לאפשרויות של תפיסת עולם או של תפיסת חיים, נתפסות כאן כאפשרויות של פירוש הניתן לתופעה קונקרטית ספציפית: אגדת מתי המדבר. מתוך כך קטן משקלו של היסוד האידיאי הכללי הזה. אם בשירה לירית יכולה המציאות המתוארת לשמש אמצעי ביטוי לתפיסה אידיאית, כאן דומה שהמציאות עצמה היא שעומדת במרכז.

6. סיכום: תפיסת היצירה במגמותיה השונות הניסיון לתאר את אמנותה של היצירה ולפרש אותה נשען על עניינים תיאורטיים אחרים, שחלקם נוסח בצורה מפורטת יותר, וחלקם שימש את הדיון באופן מובלע. בסיומו של עיון זה חפץ אני להבהיר שניים מבין העניינים העקרונתיים שעליהם התבססה עבודת הניתוח של היצירה. העניין האחד הוא תיאור הקשרים ההרדיים שבין מגמותיה השונות של היצירה, והעניין השני הוא השימוש בהבחנה ז'אנרית כאמצעי לתיאור סגנוני של היצירה.

אופיה הז'אנרי של הפואמה "מתי מדבר", שהיא תי-אורית, ניכר אפוא גם בחשיבות המשנית שיש ליסוד האידיאי. אחרי הכל, ביצירה הזאת עצם קיומם של מתי המדבר, המופלא שבהם, יש בו עניין יותר מאשר ברעיון שהם אולי מייצגים.

ב. שאלת המיון של יצירות על פי ז'אנרים היא שאלה סבוכה, בעיקר בגלל העדר הבחנה ברורה בעקרונות הקיבוץ הז'אנרי של יצירות, ובגלל אי הבהירות ביחס לתכלית של פעולת המיון. בדרך כלל קשור העיסוק במיון ז'אנרי בחקר גופי ספרות גדולים. היצירה הבודדת מעניינת את חוקר הז'אנרים רק מבחינת המשותף לה וליצירות אחרות. מה שהוא עושה בה הוא או 'נתינת סימנים' כדי לקבוע את סוגה, או הערכתה על פי סימנים ז'אנריים קבועים מראש הנתפסים תפיסה נורמטיבית.

נראה לי שאפשר להשתמש בהבחנה ז'אנרית כדי לתאר יצירה בייחודה האמנותי. וזאת, אם נמייין את הז'אנרים על פי אופי המציאות המעוצבת, מבחינת מסגרת ההקשר של היצירה השלמה. על פי עקרון מיון זה יש אפשרות לבחון את דרכי העיצוב של המציאות ביצירה, תוך תיאור הדינאמיקה שלהן, והשימוש הנעשה בהן במסגרות ההקשר השונות.

השאלה מהם גילוייה הסגנוניים של העובדה, שיצירה מעצבת עלילה, התרחשות נפשית, אידיאה חברתית, או נוף סטטי (ומעצבת את השאר בתוך מסגרות אלה); דהיינו, השאלה, כיצד משפיעה העובדה שזו יצירה סיפורית, פסיכולוגית, אידיאית או תיאורית וכו', על דרכי העיצוב השונות ועל המגמות השונות של היצירה — כמדומה שהיא יכולה להוליך אותנו לתיאור נאות של דרכי הארגון האמנותי, ולאינטרפרטאציה נאותה. מובן שאם דרך תיאור זו תישען על הבחנה ז'אנרית הנעשית על יסוד העיקרון שהוצע לעיל, היא תישא פירות טובים יותר מאשר אם תישען על הבחנה ז'אנרית הנעשית על יסוד עיקרון צורני או תמאטי. ספק אם השאלה כיצד משפיעה העובדה שזוהי סונטה (או שזוהי יצירה דתית) על דרכי העיצוב הנקוטות בשיר תשיג תוצאות דומות לאלה שהשיג הניסיון לבחון את "מתי מדבר" על יסוד העובדה שזו פואמה תיאורית.

אויברסיטת תל-אביב

המגמה השלישית משייכת את היצירה לכל הטקסטים, אמנותיים ושאינם אמנותיים, הנותנים ביטוי ליחסי הגומלין שבין תפיסה אגדית לבין תפיסה ריאליסטית של החיים.

לעיל עמדנו על אופן הקיום המיוחד של התפיסה האסתטית של היצירה במסגרת המגמה הז'אנרית שלה. הראיתי כיצד נתפסות דרכי עיצוב כדרכי תיאור עקיפות. עתה מבקש אני להוסיף דבר על הקשרים ההדדיים שבין התפיסה הז'אנרית של היצירה לבין היסוד האידיאי שלה, ולהראות את קשרי הגומלין שבין שני אלה.

הניסיון לחשוף את היסוד האידיאי של היצירה אינו מתחשב בסוגה. יסוד אידיאי קיים, כך גורסים, ברומאן ובשיר לירי, בטראגדיה ובפואמה. אולם כמדומה שבכל זאת קיימים קשרי גומלין בין היסוד האידיאי לבין הז'אנר של היצירה.

אמרנו ששתי ההתרשמויות מן המתים יוצרות תהייה מתמדת. יצוין כי זוהי תהייה דו-כיוונית. היא מופנית אל האידיאה, אל שאלת הערכתה של המשמעות הסמלית של המתים, והיא מופנית גם כלפי המתים עצמם. בגלל התהייה יש רצון לחזור ולבחון את תיאורי המתים כדי למצוא אפשרות של הכרעה בשאלה אם הם עומדים להתעורר או שאינם מסוגלים להתעורר. היסוד האידיאי משמש אפוא כאמצעי להפנית תשומת הלב אל המציאות החיצונית של המתים המוטלים במדבר.

כמדומה שבכל יצירה קיימת דו-כיוונית מעין זו. אנו בוחנים את החומר הקונקרטי של היצירה במגמה להעמיד את היסוד האידיאי, אך אנו גם חוזרים להתבונן מחדש בעיצוב הקונקרטי החדור יסוד אידיאי כזה. תמיד קיימים קשרי גומלין בין ה"רעיון" של היצירה לבין החומר הקונקרטי המעוצב בה. תמיד אפשר, כמדומה, לתפוס כל אחד מיסודות אלה כאמצעי עיצוב עקיף של השני.

אולם אפשר להבדיל בין יצירות על פי מידת החשיבות המיוחסת לכל אחד משני יסודות אלה. יש יצירות שבהן החתירה אל היסוד האידיאי עומדת במרכז, ויש שהעיצוב הקונקרטי של היצירה עומד במרכז. ביצירה הגותית יש חשיבות רבה יותר ליסוד האידיאי באשר הוא תואם את המציאות המעוצבת בה באמצעות מסגרת ההקשר של היצירה השלמה. ביצירה תיאורית, לעומת זאת, כמדומה שהיסוד האידיאי משמש יותר כאמצעי לעיצוב עקיף נוסף של המציאות החיצונית העומדת במרכזה של היצירה.